

## LITERATURA

- BOLTON, J. (ed.): *Nový historismus/New Historicism*. Přel. Marek Sečkař, Olga Trávníčková. Brno : Host, 2007.
- BOWIE, F.: *The Anthropology of Religion: An Introduction*. Oxford : Blackwell Publishers, 2000.
- GEERTZ, C.: Notes on Balinese Cockfight. In: *Daedalus*, 1972.
- GEERTZ, C.: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York : Basic Books, a Division of Perseus Books Group, 1973 (česky: *Interpretace kultur. Vybrané eseje*. Přel. Hana Červinková, Václav Hubinger a Hedvika Humlíčková. Praha : Sociologické nakladatelství – SLON, 2000).
- GEERTZ, C.: *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford : Stanford University Press, 1988.
- GREENBLATT, S.: Rezonance a úžas. In: BOLTON, J. (ed.): *Nový historismus/New Historicism*. Přel. Marek Sečkař, Olga Trávníčková. Brno : Host, 2007, s. 192 – 219.
- IGGERS, G. G.: *Dějepisectví ve 20. století*. Přel. Pavel Kolář. Praha : NLN, 2002.
- PAPOUŠEK, V.: Hledání modelu literárních dějin a rozhovor Harvey Bluma se Stephenem Greenblattem. In: PAPOUŠEK, V. – TUREČEK, D.: *Hledání literárních dějin*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2005, s. 36 – 48.
- RABINOV, P. – SULLIVAN, W. M.: The Interpretative Turn: A second Look. In: RABINOV, P. – SULLIVAN, W. M. (Ed.): *Interpretive Social Science: A Second Look*. Berkeley – Los Angeles : University of California Press, 1979, s. 1 – 30.
- RICOEUR, P.: *Život, pravda, symbol*. Přel. Miloš Rejchrt. Praha : Oikúmené, 1993.
- SCHMIDOVÁ, H.: Poznání a zájem u Jana Mukařovského a v současné vědě o kultuře. In: SLÁDEK, O. (ed.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Brno : Host, 2006, s. 160 – 178.
- SOUKUP, V.: *Dějiny sociální a kulturní antropologie*. Praha : Karolinum, 1996.
- SOUKUP, V.: *Přehled antropologických teorií kultury*. Praha : Portál, 2000.

## Detektivka a rébus

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Problém avizovaný v názve príspevku má dve dimenzie: teoretickú a historickú. Najprv k dimenzii teoretickej. Keď chceme detektivku – pre účel analýzy – skrátené pre-rozprávať, t. j. vypracovať jej synopsu, ukazuje sa ako najvhodnejší postup vyabstrahovať z nej rébus do nej vpísaný, ktorý je organizujúcim princípom textu detektívky. V štúdií Model detektívneho žánru som ukázal, že syntagmatická štruktúra detektívneho žánru, nech je v konkrétnej realizácii hocijako skomplikovaná, zmnožená, sa dá vždy redukovat' na dva kompozičné členy: zadanie záhady – riešenie. Detektivka sa však od „suchého“ rébusu (a sú aj rébusy detektívne, s detektívnou tematikou, ktorých príklady ukážem ešte ďalej) zásadne odlišuje tým, že detektivka je *epickým rozvedením* rébusu. (Avšak niektoré redukované poviedky sa k rébusu môžu veľmi približovať.) Rébus (ako žáner) totiž nie je epický, neponúka postupné, gradujúce odhaľovanie záhady, nerozpráva vo vystavanej dramatickej krivke o peripetiách vyšetrovania. Napríklad detektívny rébus (jeho zadanie) sa v zásade kryje s fakultatívnou predposlednou fázou syntagmatickej štruktúry

detektívky, keď detektív vypovedá zhnutie relevantných „faktov“ (v zásade premís), z ktorých v nasledujúcej fáze narácie (v riešení) vyvodí totožnosť vraha (odhalenie), prípadne spôsob realizácie činu. Riešenie rébusu sa kryje s fázou (naratívnym segmentom) riešenia detektívky. Táto blízkosť dvoch žánrov viedla Van Dinea k tomu, že detektívku označil ako patriacu priamo do kategórie hádaniek a krížovkárskych rébusov (Symons, 1972, s. 116). Rébus (a aj detektívny rébus) však napríklad úplne postráda *napätie*, zatiaľ čo v detektívke, v jej syntagmatickej motivickej štruktúre, sa všetko deje pod diktátom intenzívneho napätia (por. Suerbaum, 1971, s. 448), pričom *základným*, sujet organizujúcim napätím je napätie *retrospektívne*, napätie vyplývajúce z tajomstva (nasmerované do minulosti: toho, čo sa odohralo), hoci v nej hrá svoju vedľajšiu úlohu i napätie „budúcnostné“, perspektívne (por. Suerbaum, 1971, s. 446).

Ďalšia štrukturálna analógia detektívky s rébusom je tá, že aj detektívka je *žánrom otázky* (por. Alewyn, 1971, s. 381). Hlavnou otázkou detektívky je „Kto to urobil?“, spolu s otázkou druhej dôležitosti: „Akým spôsobom?“ Obe otázky možno subsumovať pod invariant základnej otázky analytických (retrospektívnych) narácií: *Čo sa stalo?* Základná otázka je riešená prostredníctvom kladenia otázok podradených, v palete ktorých Alewyn číta celý vybudovaný arzenál rétorického *chrie*: kto, kde, kedy, ako, prečo – kedy sa stala vražda, kde, akým spôsobom, kto mal príležitosť, kto mal motív, kto je zavraždený, bola to vôbec vražda (por. Alewyn, 1971, s. 381)? V zásade všetky záhadné motívy, čiže motívy s neznámymi motiváciami (každá *stopa*, „clue“) kladú otázky (por. Alewyn, 1971, s. 383): Prečo boli všetky predmety na mieste činu prevrátené, vrátane oblečenia obete? Prečo sa postave zachvela ruka so šálkou popoludňajšieho čaju, keď sa na scéne objavila iná postava? Prečo zmizol istý predmet? Prečo sa neskôr našiel v šatníku, kde predtým nebol? A tak ďalej, a tak ďalej. Hlavne romány Agathy Christie vytvárajú tkanivo takýchto sekundárnych malých záhad, ktoré sú napokon vysvetlené spolu so záhadou základnou (súvisia s ňou). Aktant detektíva je podľa Alewyna projektovanou personifikáciou otázky, kladenia otázok (Alewyn, 1971, s. 385), čiže z hľadiska techniky rozprávania je „čirou funkciou: človekom, ktorý kladie otázky a nachádza odpovede“ (tamže, s. 386). Alewyn ponúka aj cennú formuláciu rozdielu medzi „jednoduchou formou“ (Jolles) hádanky a detektívnym žánrom (na ktorých analógie sa často poukazuje – ako to robí napr. Šklovskij): hádanka sa vždy pýta na *druh* (čo je to?), zatiaľ čo detektívka sa vždy pýta na *individuum* (ktorá *konkrétna* osoba spáchala vraždu?) (tamže, s. 387). Rébus, ako uvidíme ďalej, sa tiež pýta na individuum, respektíve na individuálnu entitu.

K rébusu vpísanému do detektívky ako jej organizujúci princíp: logik Roman Hambálek povedal, že „racionálne jadro detektívky je určitá logická úloha, hádanka, ktorej riešenie je zatajené, ďalej postup riešenia tejto úlohy (usudzovanie, dokazovanie), a napokon vyriešenie (...), ktoré odhaľuje tajomstvo a odpovedá na logickú úlohu“ (Hambálek, 1966, s. 11). Tento „skelet“ detektívky, ktorým je rébus, je v konkrétnej textovej realizácii postupne „dávkový“, distribuovaný do motívov (napríklad v bloku vyšetrovania, ako postupne detektív objavuje stopy).

Jedným typom rébusu, ktorý je homologický s jedným z typov detektívky, je tzv. typ rébusu s priradením: „V týchto úlohách treba určiť *vzájomné jednoznačné priradenie* medzi dvoma konečnými množinami na základe daných údajov. (...) Príslušné informácie

sú často zložité: obsahujú súčasne viac informácií o prvkoch“ (Bizám – Herczeg, 1979, s. 193), ktoré sú dvojitého druhu: „Priradenia prvkov, ktoré bezprostredne naznačujú, ktorý prvok množiny A sa ktorému prvku množiny B priraduje (... ) Vylúčenia prvkov, ktoré znamenajú len toľko, že určitý prvok množiny A nepatrí k niektorému prvku množiny B“ (tamže). Odkiaľ však vyplýva skutočnosť, že takáto úloha je rébusom, že ju vôbec treba riešiť (zvažovať)? Bizám a Herczeg dávajú odpoveď: „Tieto priradenia a vylúčenia prvkov sú však často dôkladne utajené v texte úlohy. V takýchto prípadoch prvá práca je vždy to, že informácie treba ‚preložiť‘ do jazyka vyjadrujúceho priradenia a vylúčenia prvkov“ (Bizám – Herczeg, 1979, s. 194).

Zároveň to, že riešenie nemáme „pred očami“, že nie je viditeľné na prvý pohľad, vyplýva predovšetkým z *kvantity* informácií, s ktorými musí riešiteľ operovať, a z ich *neusporiadanosti*, „rozhádzanej“ distribúcie. „Záhadu“ teda produkuje množstvo informácií, ktoré k sebe treba priradiť. Pri veľkom počte informácií (čím rastie zložitosť úlohy) sa tieto úlohy riešia pomocou tabuliek, plošných a v najzložitejších prípadoch priestorových diagramov. Samozrejme, tieto diagramy, tabuľky sú len reprezentáciou „sledu logických úsudkov“, na ktoré ich možno preložiť (Bizám – Herczeg, 1979, s. 267). Úsudky sú napríklad takéto – v prípade žiarlivého logika, ktorý chce pristihnúť svoju priateľku pri nevere: „Katka nemohla byť v utorok s Ruženou, lebo Ružena celý týždeň nebola u kaderníka a podľa svojho zvyku ani v knižnici (premise znala, že Katka chodí s Ruženou ku kaderníkovi, pozn. T. H.); krajčírka v utorok nebola doma, teda ani u nej nemohli byť, a napokon v ten deň nemohla ani člnkovať, lebo bolo zatvorené“ (Bizám – Herczeg, 1979, s. 267).

Postup riešenia je taký, že najprv sa nájdu jednoznačné priradenia, čím sa *zúži* okruh ďalších možných priradení („Karol je automechanik“ – takže už vieme, že nebude sústružníkom; „sir Charles bol o 9.15 vo svojom klube, takže nemohol o 9.20 spáchať vraždu u seba doma, keďže jeho domácnosť je od klubu vzdialená dvadsať minút jazdy autom“ a pod.). Ďalej v jednej z množín „hľadáme taký prvok, o ktorom môžeme na základe informácií rozhodnúť, že nemôže patriť ani k jednému prvku druhej množiny – okrem jedného. (...) takto máme možnosť *jednoznačného rozhodnutia* (vylúčenia prvkov spolu dávajú rozhodujúcu informáciu), úloha sa tým znovu *zúžuje* (v každej množine zostane o jeden prvok menej), čím rastie pravdepodobnosť, že budeme mať ďalšiu možnosť pre jednoznačné rozhodnutie“ (Bizám – Herczeg, 1979, s. 267).

„*Riešením úlohy* nazývame také vzájomné jednoznačné priradenie prvkov množín A a B, pri ktorom sú splnené všetky dané podmienky. (Súčasne ‚riešením‘ je aj spôsob na určenie tohto priradenia.)“ (tamže). Jeden detektívny rébus má napríklad také riešenie, že sa k sebe priradujú prvky troch množín: šesť ľudí, šesť hotelových izieb a šesť časových intervalov, medzi ktorými vzniklo jednej noci jednoznačné priradenie (por. Bizám – Herczeg, 1979, s. 256). Ide napokon o riešenie, kto spáchal krádež, čiže o priradenie osoby, hotelovej izby č. 4 a inkriminovaného času. Nato, aby riešiteľ k tomuto riešeniu dospel, však musí priradiť iné osoby k iným izbám, prípadne dokázať, že v inkriminovanom časovom intervale sa iné osoby (okrem páchatel'a) nemohli nachádzať v izbe č. 4. Všetky tieto priradenia vykonáva riešenie na základe údajov zadania rébusu, takpovediac jeho axióm, ako sú napr.: v čase od 20. h do polnoci bol Mr. Brown celý čas doma na svojom

večierku; od 21. h do 24. h tam bol aj Mr. Green atď. Informácie poskytnuté zadáním rébusu sú naozaj analogické axiómam axiomatických systémov – ako ukazujú Bizám a Herczeg: „Axiómy v podstate vytvárajú podobnú sústavu ako informácie v úlohe na vzájomné priradenie prvkov“ (Bizám – Herczeg, 1979, s. 199). Tieto informácie v zadani sú v podstate akési axiomy *ad hoc* platiace pre tento konkrétny rébus. Z týchto daných informácií, „axióm ad hoc“, treba pri riešení vyvodit' ďalšie informácie prostredníctvom hypotetického modu uvažovania typu „predpokladajme, že...“ – ide o to, či danú hypotézu nevytvárajú iné axiomy zadania, prípadne iné platné súdy už vyvedené z axióm.

Takéto rébusy – ako vyplýva z toho, čo bolo povedané o postupe, metóde ich riešenia – sa neriešia len čistou „bystrosťou“, „logikou“, ale skôr je predpokladom ich riešenia isté hermeneutické *predporozumenie*: ide o to, či sme sa s takýmto *typom* rébusu už niekedy stretli – ak áno a oboznámili sme sa aj s jeho vzorovým riešením, potom vieme, „ako na to“, odkiaľ začať, čo máme robiť, ako postupovať.

Riešenie sa začína od nastolenia hypotézy, ktorá sa ďalej overí ako správna, alebo sa dokáže jej falošnosť, ak sa dostane do vzťahu sporu s niektorou z axióm, prípadne s už dokázaným súdom. Napríklad: predpokladajme, že Mr. Green o 22. h ukradol z hotelovej izby č. 4 náhrdelník. To je však v rozpore s axiómou, že bol od 21. h do 24. h na večierku. Takže sme dokázali, že táto hypotéza je nesprávna a môžeme ju vylúčiť atď. Niektoré axiomy v rébusoch sú z hľadiska „životnej“ motivácie absurdné a slúžia ako čisto generatívne pravidlo odvodení: napríklad v takmer „detektívnom“ vyšetrovaní, ktoré z detí rozbilo okno, každé z detí vypovedá tri výroky, z ktorých sú dva pravdivé a jeden nepravdivý (por. Zich – Kolman, 1965, s. 45). V literárnej detektívke, samozrejme, takéto rébusové axiomy pripomínajúce zadania matematických príkladov možné nie sú: detektív nemôže *a priori* vedieť, koľko výpovedí je pravdivých a koľko nepravdivých, ani podozriví sa medzi sebou nedohadujú, koľko výpovedí povedia pravdivých a koľko nepravdivých. (Aká by bola motivácia takýchto výpovedí?) Aj pre tento „mikroskopický“ prvok literárnej štruktúry detektívky – totiž pre *motiváciu* – platí, že „väčšinová (mainstream) detektívna fikcia rešpektuje konvencie realistickej tradície. To znamená, situuje svoj dej do súvekej spoločenskej skutočnosti, obmedzuje typy zločinov a metód vyšetrovania na to, čo spadá pod racionálne plauzibilné“ (Porter, 1981, s. 115). Na makroskopickú úroveň má toto rešpektovanie dopad na to, aký *typ fikčného sveta* detektívny žáner konštituuje (podrobne pozri Horváth, 2006).

Z vyššie odcitovaných formulácií Bizáma a Herczega o charaktere týchto úloh s priradením je zrejmé, že takýto typ úloh je založený na *čisto formálnom princípe priradovania prvkov* patriacich k viacerým množinám – a významy, ktorými je takýto formálny konštrukčný princíp naplnený, sú zameniteľné. Môže teda ísť – významovo – rovnako o priradovanie farebných gulôčok k farebným škatulkám, áut ku garážam, mien osôb k miestu ich bydliska a zároveň k ich povolaniam, ako aj o priradovanie osôb k miestu ich zdržovania sa a k časovému intervalu – napríklad v detektívnom rébuse. Či je daný rébus detektívnym, závisí až od významového naplnenia takejto konštrukčnej schémy – pričom táto schéma je invariantná pre rozličné „významy“ rébusov. Opäť sa nám teda ukazuje nutnosť definovať detektívny žáner na *sémantických* kritériách, keď formálny princíp zdieľa s príbuznými žánrami (platí to rovnako pre formálny skelet rébusu, ako to

platilo aj pre lineárno-zvratnú kompozíciu, ktorú detektívka zdieľa spolu s románom s tajomstvom).

Zároveň môžeme – v rámci predbežnej typológie konštrukcií detektívnych záhad – vydeliť typ záhad s priradovaním oproti typu záhad s abdukciou, ktoré som analyzoval v štúdií Model detektívneho žánru. V záhade s priradovaním spočíva konštrukčný princíp riešenia v priradovaní prvkov patriacich k rozličným množinám, zatiaľ čo v záhadách s abdukciou je konštrukčný princíp riešenia založený na nastolení celkovej (nečakanej) hypotézy, ktorá vysvetlí všetky záhadné udalosti. Táto abdukcia často spočíva v tom, že poprie jednu zo zdanlivých premís zadania záhady – premisa sa ukazuje byť falošnou, ako som to v spomínanej štúdií demonštroval na príklade Lerouxovho *Tajomstva žltej izby* (por. Horváth, 2007), pričom som zároveň ukázal homológiu s iným typom rébusu (rébusu sugerujúceho falošnú axiómu a s riešením, ktoré „vyskakuje“ zo systému zadania úlohy). V type záhady s priradením zasa *skrytosť riešenia* produkuje veľké množstvo východiskových dát, ktoré treba navzájom usúvzťažňovať (otázkou je, ktoré s ktorými). Záhada sa nejaví ako nemožná ani nadprirodzená, ako to býva pri type záhad s abdukciou (klasickým príkladom sú Poeove *Vraždy v ulici Morgue*, ako aj *Odcudzený list* – podrobnú analýzu záhady takéhoto typu podávam In: Horváth, 2005, s. 176 – 190 a s. 197 – 203), ale ako nadmieru komplikovaný problém s veľkým množstvom informácií, kde často nevieme *odkiaľ*, „z ktorého konca začať“, ktorú informáciu spojiť s ktorou ďalšou.

Príkladom detektívneho rébusu v štýle klasickej anglickej detektívky môže byť rébus H. Philipsovej *Vražda v metre* (In: Zich – Kolman, 1965, s. 28 – 30) z roku 1933 – približne z obdobia, keď detektívna fikcia prekvitala vo svojom zlatom veku. Predák mafie Zucco bol nájdený mŕtvy vo vlaku, ktorý dorazil na Baker Street o 0.32, pričom nebol podľa lekárskej správy mŕtvy dlhšie ako pätnásť minút. Je mimochodom spomenuté, že išlo o posledný vlak. Súčasťou zadania rébusu je cestovný poriadok (kedy vlak dorazil do ktorej stanice a kedy mal odchod) a mapa situovania staníc. Dôležitá je premisa rébusu, že vraždu mohol spáchať *len* jeden zo štyroch ľudí. Je to – podobne ako v detektívke – *vymedzenie* a tu aj ohraničenie okruhu podozrivých. Je reštrikčnou premisou, ktorá vylučuje napríklad to, že by jeden z podozrivých mohol mať ako pomocníka niekoho iného okrem ďalších troch podozrivých (por. s. 30), čo je z hľadiska „normálneho sveta“ síce pomerne absurdná podmienka, ale je to jednoducho axióma *rébusu*, o ktorej platnosti sa nepochybuje – je totiž v štruktúre zadania rébusu (v súvzťažnosti jeho premís) nato, aby jeho riešenie *bolo vôbec* možné. Literárna detektívka, písaná v kóde realistickej motivácie, ako už bolo povedané vyššie, sa takéto obmedzujúce pravidlo musí snažiť „realisticky“ *motivovať* – väčšinou prostredníctvom *hermetického uzavretia* fikčného chronotopu (vlak – keď nás už tento rébus priviedol k vlakom – vo *Vražde v Orient-Expresse* Agathy Christie zapadal snehom a uviazol: nik sa nemohol zvonku dostať dnu, ani nik z neho nemohol utiecť). Ak hovorím o realistickej motivácii v detektívke, nemám v úmysle situovať ju v kóde úctyhodného literárneho smeru zvaného realizmus, ale používam tento termín v takom zmysle, aký mu prisúdil Boris Tomaševskij: „Realistická ilúzia sa v skúsenejšom čitateľovi prejavuje ako požiadavka ‚životnosti‘. (...) V tomto zmysle sa musí každý motív uviesť ako motív v danej situácii *pravdepodobný*“ (Tomaševskij, 1971, s. 211).

Riešenie *Vraždy v metre* (ktoré vypracoval Ľadislav Zich) najprv určí z uvedených údajov časový interval, počas ktorého bol Zucco zabitý: „Vzhľadom k údajom o smrti Zucca prichádza v úvahu doba 0.17 – 0.32“ (s. 30). Nasledujúce kroky spočívajú v *priradovaní* časových intervalov pohybu jednotlivých osôb k miestam, kde sa nachádzali, napr.: „Zambaglione nemohol Zucca zavraždiť, pretože bol v restaurácii bližšie k Picadilly od 0.20, teda ešte predtým, než vlak (ktorým odišiel Zucco, pozn. T. H.) prišiel do Picadilly (ako vyplýva z cestovného poriadku, pozn. T. H.)“ (s. 30). Riešiteľ v tomto úsudkovom kroku (*vyklúčenie* jedného z podozrivých) *usúvzťažňuje* dva odľahlé fakty: že Zuccova mŕtvoľa bola nájdená vo vlaku, a teda ju tam vrah musel naložiť (a nemohol mať pritom žiadneho pomocníka „zvonku“, ako vyplýva z reštrikčnej premisy zadania rébusu) – a z porovnania času príchodu inkriminovaného vlaku (0.22) a Zambaglioneho príchodu do reštaurácie pri Picadilly (0.20): z usúvzťažnenia týchto dvoch *odľahlých* informácií vyplynie, že Zambaglione nemohol byť prítomný pri príchode ani odjazde vlaku, do ktorého nastúpil Zucco a v ktorom bol Zucco neskôr zavraždený. Ergo, Zambaglione je z kola von. Takto sa – veľmi šťastne – pomocou priradení a usúvzťažnení informácií zadania podarí preukázať, že v inkriminovanom vlaku nemohol byť ani jeden z troch podozrivých – okrem štvrtého. Z toho, že bol Macaroni v inkriminovanom vlaku, by za „normálnych okolností“ (z hľadiska „životej“ motivácie) nevyplynulo nevyhnutne, že je vrahom: akurát len bol vo vlaku, v ktorom bol Zucco zabitý, a teda vraždu spáchať *mohol*. Práve preto a nato je tu však oná reštriktívna premisa, ktorá spoluvytvára umelý, „skleníkový“ fikčný svet tohto rébusu (a transformuje túto možnosť na nevyhnutnosť): vrahom môže byť *len* jeden z týchto štyroch podozrivých. Keďže ostatní traja sa v inkriminovanom čase nemohli nachádzať v inkriminovanom vlaku, *musí* byť vrahom ten, kto sa v ňom nachádzal. Zároveň Macaroniho usvedčuje aj jeho klamstvo: tvrdil, že nenastúpil do tohto vlaku na Trafalgar Square o 0.20, ale do nasledujúceho o 0.23. Z nenápadnej zmienky zo zadania však vieme, že daný vlak, ktorým šiel Zucco, bol *posledný*. Takže neskorší vlak, ktorý spomína Macaroni, nemohol existovať. (V rébuse je takto ukrytá aj malá pasca v podobe rozporného tvrdenia, aká býva častá v literárnych detektívkach.) Vlaky totiž vo fikčnom svete rébusu, ako aj detektívky, chodia šialene presne. Alebo meškajú o presne určiteľný časový interval.

Čitateľovi detektívok bude takýto rébus na kolajniciach určite pripomínať niečo známe: romány iného „vlakvedúceho“ zlatého veku detektívky – Freemana Willsa Croftsa (1879 – 1957), pôvodným povoláním železničného inžiniera (tento biografický fakt mal, napriek postštrukturalistickej skepse voči vyvodzovaniu záverov z biografie spisovateľa, fatálny a priam mechanický dopad na konštrukciu jeho zápletiok). Pokiaľ jeho postavy majú alibi zabezpečené pomocou cesty vlakom, ako je to napríklad v knihe *Inspektor French a tragédia v Starveli* (Inspector French and the Starvel Tragedy, 1927), nastáva pre inšpektora Frencha tá správna chvíľa zahĺbiť sa do cestovných poriadkov a zostaviť časový harmonogram pohybu podozrivých a nájsť „fintu“, ktorou vrah *získal* päť minút navyše, aby mohol spáchať vraždu. Alibi vrahov v croftsovskom detektívnom svete spočívajú vo fingovanej činnosti, ktorú údajne vrah vykonáva v inkriminovanom časovom intervale, zatiaľ čo v skutočnosti má tento čas „pre seba“ – a pre obeť, samozrejme (na ich spoločný posledný *tête-à-tête*, ako by povedal Hercule Poirot). I detektívky, nespojené priamo so železnicou, Crofts konštruuje na základe časových harmonogramov zúčastne-

ných postáv podozrivých. V tom *jedinom* prípade, keď sa dá *priradiť* inkriminovaný čas a inkriminované miesto k jednej postavě, dostane inšpektor French vraha. Toto *základné priradenie* je však vždy vo Frenchových detektívkach podopreté množstvom ďalších dôkazov z okolností. Zápletky jeho románov býva tiež vždy konštruovaná takým spôsobom, aby jednoduché priradenie nebolo možné, tak ako to bolo možné vo vyššie uvedenom rébuse *Vražda v metre* – vrah totiž vždy „prekrúca“ čas, vždy finguje nejakú inú činnosť na inom mieste počas inkriminovaného času vraždy – a inšpektor French musí túto jeho „fintu“ prehliadnuť. Konštrukcia detektívnej zápletky románu *The Hog's Back Mystery* (1933; česky ako *Případ doktora Earlea* – chronologická zhoda i konštrukčná homológia s rébusom *Vražda v metre* patria k tým „božským žmurknutiam“ v šedivej zóne historických dát) je založená na tom, že hlavný zločin – podľa časových harmonogramov jednotlivých zúčastnených – nemohol spáchať ani jeden z nich. Hlavný zločin totiž pozostával z viacerých úkonov, do ktorých bol „rozfázovaný“ (zabitie obete, jej transport a pochovanie), ktoré si vyžadovali dlhší časový interval. Frenchova abdukcia (hypotéza) prekonáva tento rozpor: vraždu nemohol z hľadiska časových dát spáchať jeden páchatel – vrah mal teda komplica. Rovnako bola spáchaná aj vedľajšia vražda: „*Prostě jsem poznal, pokračoval French, že si tu zase nic neodporuje. (...) Campion mohl obstarat převoz zavražděné, ale nemohl spáchat vraždu ani pohřbit tělo. Z toho vyplývalo, že Campion musil mít spoluviníka*“ (Crofts, 1975, s. 674). Na hlavnú vraždu mali obaja spolupáchatelia alibi. French teda začne preverovať alibi oboch podozrivých a konštatuje, že v prípade Campiona „*jeho alibi je v jednotlivých fázích různě silné*“ (tamže, s. 681). Ak sa napríklad od spoločnosti dvakrát vzdialil do svojej pracovne a vykonával činnosť (skladanie domčeka pre bábiky), ktorú dokazoval jej výsledkom, ako ho ukazoval spoločnosti (domček bol najprv rozložený, v druhej fáze rozostavaný, v tretej dokončený) – mohol túto činnosť fingovať tak, že kúpil vopred tri domčeky pre bábiky a mal ich v pracovni pripravené v rôznych fázach „rozostavania“. Týmto získal čas, ktorý sa síce nezhodoval s časom vraždy, ale bol to čas na to, aby spolupáchatel'a dopravil autom na miesto činu a neskôr odviezol mŕtvolu. V „medzičasoch“ sa vracal späť k spoločnosti.

Čas vraždy je 8.40. Campion odchádza od spoločnosti o 8.35, čím si zaistil alibi na čas vraždy – za päť minút sa totiž v žiadnom prípade kvôli vzdialenosti (a to v prípade alibi znamená čas potrebný na jej prekonanie) nemohol dostať na miesto činu. Lenže aj jeho spolupáchatel' Gates, ktorý spáchal vraždu, má alibi – bol totiž údajne niečo odovzdať v Galbraithovom dome (Galbraith predpokladane nebol doma, takže bol v kontakte len so slúžkou) o 8.44. Za štyri minúty sa kvôli vzdialenosti ani Gates nijako nemohol dostať z miesta činu do Galbraithovho domu.

Na tomto mieste zápletky inšpektor French nasadzuje svoj zápasnícky „hmat“ – starý známy detektívsky *topos* zámeny osôb. Gates zavraždil Earlea, zatiaľ čo mu v Galbraithovom dome zaist'oval alibi Campion, ktorý sa za Gatesa prezliekol: videla ho len slúžka a tá očakávala, že má prísť Gates, ktorého sama až tak dobre nepoznala (a podľa vrahovho plánu bolo vopred očakávané, že Galbraith nebude doma) – takto psychologicky motivuje Crofts nesprávnu „prefiguráciu“ slúžkinho videnia. Slúžka totiž „videla“ falošne – videla toho, koho očakávala, že uvidí. Jej pohľad bol „zakalený“, „oslepený“ týmto očakávaním.

Všimnime si tiež, že obaja spolupáchatelia si vyfabrikovali alibi *nepriame* – síce časovo *blízke* k času vraždy, ale nie s ním totožné: u vraha je totiž vždy *nevyhnutnosťou*, že jeho alibi je *nepriame* – v čase vraždy sa totiž nemôže nachádzať *nikde inde* než práve na mieste činu. Champion nemohol byť bezprostredne v čase vraždy so spoločnosťou v obývačke, pretože práve zaistoval alibi Gatesovi. Falošný Gates (zamaskovaný Champion) tiež nemohol byť *presne* v čase vraždy pred Galbraithovým domom, pretože to od seba z domu nestihol. (A skutočný Gates, samozrejme, nemohol byť nikde inde len na mieste činu, kde práve vraždil.) Tento minimálny (päťminútový a štvorminútový) časový *interval*, posun od priameho alibi k nepriamemu, je dôvodom, prečo inšpektor French toto alibi nepokladá za absolútne „silné“ a prečo môže toto alibi rozbiť. Nie je to totiž alibi priame, skutočné (skutočný X pred očami nezávislých svedkov: nespochybniteľná nahliadaná *evidencia*), a teda nerozborné, ale alibi *predpokladané*, *nepriame*: ukázanie sa osoby X niekoľko minút pred vraždou a po vražde *dokazuje skutočnosť*, že X nespáchal vraždu (pretože za tento čas nemohol prekonať vzdialenosť k a od miesta činu). Nie je to teda dôkaz „na vlastné oči“, ale dôkaz sprostredkovaný úsudkom. Sila *nepriameho dôkazu*, čiže dôkazu z okolností, píše W. Wills, „je v tom, že není možné jiné vysvětlení určité skutečnosti mimo předpoklad, který se tímto důkazem doličuje“ (cit. podľa Vyšinskij, 1952, s. 316). Tento *nepriamy dôkaz* má v prípade Gatesovho alibi takúto podobu: ak bol Gates o 8.44 pred Galbraithovým domom, tak nemohol kvôli vzdialenosti zavraždiť o 8.40 dr. Earla. Pravdivosť záveru tejto implikácie vyvracia inšpektor French ukázaním nepravdivosti jej antecedentu: Gates totiž *nebol* o 8.44 pred Galbraithovým domom. Resp. ten, kto bol pred Galbraithovým domom, *nebol* Gates.

Z uvedeného príkladu teda môžeme vidieť, že zápleтка Croftsovej detektívky je založená na rovnakom konštrukčnom princípe ako detektívny rébus s priradovaním, ktorý je jej „súčasníkom“ (ba dokonca sú si tieto dva texty príbuzné i tematicky), ale je ešte navyše – čo je pre žáner detektívky podstatné – skomplikovaná *pascou*, ktorou páchatelia zakryli svoj zločin (skonštruovaním falošného alibi). Toto býva pre detektívku – aj pre tento typ založený na konštrukčnom princípe priradenia časových dát k pohybu osôb – nepísaným pravidlom: nestačí *len* skonštruovanie tabuľky priradení – po jej skompletizovaní sa totiž detektív vždy dostáva do pasce: akoby vraždu nikto nemal čas spáchať. V takomto type detektívky je vždy skrytá nejaká *finta* – nejaké vyprodukované falošné alibi prostredníctvom určitej falošnej, maskovacej činnosti, alebo – *reverzne* – fingovanie časovej tiesne, nemožnosti vykonať činnosť v „nulovom“ čase. Do tohto typu bude spadať napríklad aj *Vražda na fare* (The Murder at the Vicarage, 1930) od Agathy Christie, kde rozpor rieši rovnako ako v Croftsovej detektívke spolupáchateľstvo dvoch osôb, ako aj rozfázovanie úkonov, spojených s vraždou (jedna osoba vopred skryje revolver v miestnosti, druhá ním neskôr zastrelí obeť) a tiež priam blesková realizácia vraždy (vrahyňa zastrelí obeť takpovediac „cestou“): „*Snad každý by přísahal na to, že nemohla mít čas!*“ (Christie, 1998, s. 238), hovorí slečna Marplová vo svojom debutovom prípade. Takže v detektívke sa zväčša konštrukčný typ záhady s priradením *kombinuje* s typom *abdukčným*: záhadu nemožno vyriešiť len priradovaním – priradovanie je len nevyhnutnou vstupnou podmienkou pre *abdukciu*, ktorú treba na jeho základe napokon nastoliť.



Všeobecnejšie ku konštrukčnému princípu *alibi* v detektívkach: ak niekto z podozrivých, prípadne detektív sám dokazuje alibi istej postave, znamená to *dôkaz záporného súdu* – že postava X sa nenachádzala v čase t na mieste činu, čiže že X nie je A. Tento záporný súd sa dokazuje takým spôsobom, že sa „dokazuje (...) nejaký iný kladný fakt, nezlučiteľný s faktom, protirečiacim dokazovanému zápornému faktu, z čoho podľa zákona vylúčeného tretieho vyplýva pravdivosť daného záporného faktu. Máme dokázať záporný fakt, že udalosť A nejestvovala, že sa nestala (t. j. že X nezavraždil Y-a v danom čase na danom mieste, pozn. T. H.). Inak povedané, máme dokázať záporný súd: A nie je B. Aby sme mohli dokázať pravdivosť záporného súdu A nie je B, stačí dokázať nepravdivosť A je B, a to sa dá urobiť, keď dokážeme pravdivosť súdu A je C, nezlučiteľného so súdom A je B. Keď dokážeme, že A je C, to znamená, že nie je pravda, že A je B; a keď nie je pravda, že A je B, to znamená, že je pravda, že A nie je B, čo práve bolo treba dokázať“ (Strogovič, 1951, s. 274). M. S. Strogovič túto formálnu schému dokazovania uvádza ako paradigmu dôkazu alibi v súdnictve: „Alibi znamená doslovne ‚na inom mieste‘ a spočíva v tomto: Keď sa osobe obžalovanej zo zločinu dokáže, že v momente spáchania zločinu nebola na tom mieste, kde sa zločin stal, dokáže sa tým už i to, že obžalovaný tento zločin (vraždu, krádež atď.) nespáchal. Dokázať, že obžalovaný v danom čase nebol na tom mieste, kde sa stal zločin, možno dokázaním toho, že bol v tom čase na inom mieste. Keď sa dokáže, že obžalovaný bol v tom čase na inom mieste, znamená to, že nie je pravda, že bol v tom istom čase na mieste spáchaného zločinu (...) znamená to, že je pravda, že tam nebol (...) to znamená, že ten zločin on nespáchal“ (tamže, s. 275).

Iným typom rébusov, homologickým detektívke, sú šachové úlohy, založené na retrográdnej analýze. Do rámca pôvabných holmesovských pastíšov ich zasadil americký matematik a logik Raymond Smullyan v knihe *Šachové záhady Sherlocka Holmesa* (Chess Mysteries of Sherlock Holmes, 1994). Analógia retrográdnej analýzy s detektívkou je v tom, že rébusom nainscenovaná konfigurácia figúr na šachovnici je akoby „miestom činu“, ktoré poukazuje na *minulé* ťahy figúr: na priebeh minulých udalostí (ťahov), ktoré sa odohrali na šachovnici. Konfigurácia figúr v zadaní šachového rébusu je sieťou stôp, odkazujúcou na minulý priebeh ťahov. Tieto ťahy retrográdna analýza dedukuje vďaka znalosti kódu – kódu pravidiel šachovej hry –, pričom tieto striktné pravidlá šachu tvoria axiómy následných dedukcií: „Tyto úlohy jsou názornými ukázkami čistě deduktivního uvažování“ (Smullyan, 2005, s. 10). K týmto pravidlám šachu môže pristúpiť pri konkrétnom rébuse aj dodatkové pravidlo – napríklad pri tzv. monochromatickej úlohe, kde je pridaným obmedzujúcim pravidlom to, že žiadna figúra nesmie ťahať na pole inej farby, než na akom stojí (por. Smullyan, 2005, s. 33). Tieto pravidlá hry, axiómy, sa teda môžu meniť – ide len o to, že vždy musia byť *striktné* zadefinované pre danú úlohu (vytvárajúc takto jej „malý svet“ s pravidlami ťahov, ktoré v ňom platia – podobne ako to v prípade vyššie citovaného detektívneho rébusu bola dodatková podmienka, že vrahom môže byť *len* jeden zo štyroch určených podozrivých). Zároveň je tento „malý svet“ so svojimi pravidlami ťahov „zariadený“ presne určeným počtom individuí (hracích figúr), individuí konfigurovaných v presne určených pozíciách.

Tu už môžeme formulovať rozdiel medzi takýmto typom rébusov a literárnym žánrom detektívky: v detektívke je totiž tento vzťah medzi „axiómami“ a „dedukciami“ oveľa viac voľnejší, pružnejší, pretože kód tu netvorí striktné pravidlá šachu, ale „pravidlá“ kultúrneho sveta, ktoré možno nazvať pravidlami nanajvýš v štatistickom zmysle – sú to skôr regulárnosti v štýle: toto sa zvykne robievať, toto sa zvykne za takýchto okolností odohrávať – v psychologickú detektívku to zasa bude kód psychologických pravidiel, platiacich s mechanickou platnosťou a pod. Už antický rímsky teoretik rétoriky Quintilianus hovoril o týchto „znameniach“, resp. znakoch (*signum*), „indiciách“ či „stopách“ (por. Quintilianus, 1985, s. 222), prevzatých z každodenného života, ako o „pravdepodobnostiach“ (tamže). Ukážme príklad takýchto pravdepodobnostných inferencií pri súdnom dokazovaní alebo vyvracaní vraždy: podozrivý má zakrvácané oblečenie, čo je príťažujúca okolnosť. Nie je to však nezvratný dôkaz: „Ovšem krv mohla vystříknout na šat i z obětovaného zvířete nebo vytéci z nosu (ako sa to stane vrahovi v Doylevej *Štúdiu v červenom*, pozn. T. H.), proto nespáchal vždy vraždu ten, kdo měl zakrvácený oděv“ (tamže). Hoci niekedy zasa – aj keď mu krv vytekla z nosa (ako to ukazuje spomenutá Doyleva *Štúdia*) – vrahom napriek tomu je. Quintilianus kladie tieto pravdepodobnostné dôkazy oproti dôkazom nezvratným, ktoré sú taktiež prevzaté zo zásobnice kultúrnej encyklopédie, zdieľaného vedenia, *doxa*: „Vždyť je nutné, aby žena, která porodila, předtím souložila s mužem, což patří do minulosti“ (Quintilianus, 1985, s. 221) – Quintiliana pri vypovedaní tohto absurdného tvrdenia ospravedľňuje iba skutočnosť, že nebol katolík. Nie je náhodné, že za príkladom na „detektívne“ argumenty ideme do antickej učebnice rétoriky: jej súčasťou totiž bolo „súdne rečníctvo“ pri súdnych procesoch, a toto rečníctvo (ako z *definície* každého rétorického komunikát) muselo načierať pre svoje argumenty do kódu každodennosti, všeobecného vedenia, *doxa* – pretože cieľom rétoriky je *presvedčanie* (por. Quintilianus, 1985, s. 106). A všeobecné vedenie, encyklopédia, o ktorú sa rétorická argumentácia opiera, je prístupná každému „obyvateľovi obce“.

Uvedme ako príklad *pravdepodobnostného uvažovania* takúto inferenciu inšpektora Frencha, ktorá svoje závery odvodzuje z kódu každodennosti (schém sociálneho a praktického správania sa v istých situáciách) – tento kód mu poskytuje premisy jeho inferencií: „*Je nutné, aby hodina vraždy (zavraždeného doktora Earla, pozn. T. H) přesně souhlasila s hodinou zmizení? / Dospěl jsem k závěru, že ano. Dokazovalo mi to Earlovo oblečení. Kdyby byl měl venku nějakou schůzku, jistě by se byl obul, oblékl by si plášť a vzal klobouk. Byl jsem si jist, že odešel přímo z obyvatelího pokoje, protože zřejmě někdo venku přistoupil k oknu a zaklepal na něho, a rovněž jsem pokládal za jisté, že ho zločinec okamžitě udeřil a Earle stratil vědomí hned, jakmile vystoupil z okna. Jistě očekával, že se venku zdrží jen chvíli*“ (Crofts, 1975, s. 681). Z premisy kódu každodenného správania (spoločenskej etikety, ako aj správania sa vzhľadom na meteorologické podmienky) vyplýva, že keď človek odchádza von z domu intencionalne, prezlečie sa vzhľadom na etiketu i počasie (premisa major), ako i z empirického faktu, že Dr. Earle odišiel neprezlečený (premisa minor), možno vyvodit' záver, že Dr. Earle neodišiel z domu intencionalne a na dlhší čas.

Miesto činu, ktoré literárny detektív obhliada a robí na jeho základe rekonštrukciu pohybov a dejov, čo sa odohrali v jeho poli, teda nie je rozčlenené na šesťdesiatštyri čier-

nych a bielych políčkach so striktno predpísanými možnými ťahmi pre aktérov. Detektívova „retrográdna analýza“ dejov na mieste činu je teda viac *hypotetická* než deduktívna (ako v prípade šachových rébusov retrográdnej analýzy), i keď sa detektív bude snažiť podávať svoje závery ako dedukcie s nezvratnou platnosťou. Ukážem to ďalej pri interpretácii konkrétnej detektívky. Retrográdna šachová analýza zasa, naopak, „není založená na pravdepodobnostech, ale na absolútnych jistotách. Nikdy nemôžeme predpokladať, že hráč hrál dobre, ale len, že hrál podľa pravidiel“ (Smullyan, 2005, s. 21). Tieto rébusy, pozície figúr na šachovnici, sú, samozrejme, *vopred* skonštruované tak, že ich riešenie pomocou retrográdnej analýzy je už pripravené (rovnako ako v detektívke) – nejde teda o analýzu akýchkoľvek konfigurácií figúr pri akejkoľvek partii. Smullyanov pastišový Sherlock Holmes vraví, že „pravdepodobnosť, že postavení vzniklé v normálnej partii umožňuje užití retrográdnej analýzy, je približne sto ku jednému“ (tamže, s. 42). Rébus je skonštruovaný tak, aby bol v danej fáze spätne rekonštruovanej partie možný vždy len *jediný* ťah, pričom konfigurácia figúr ostatné ťahy *vylučuje*. (V zásade sa o tento ideál infinitezimálne usiluje, ale nedokáže ho dosiahnuť riešenie detektívky.) Zadanie podáva všetky informácie potrebné na vyriešenie: v tomto zmysle sa dá povedať, že riešenie rébusu je implikované v jeho zadaní – avšak nie tak, že by riešenie bolo automatické, zjavné. Poprehadzované, „dekonfigurované“ premisy a nutnosť transformovať niektoré závery na premisy následných úsudkov dostatočným spôsobom *skrývajú* riešenie. Pokiaľ v literárnej detektívke (zväčša väčšieho rozsahu) „miesto činu“ neposkytuje všetky informácie potrebné pre riešenie (čiže neformuluje *celé* zadanie záhady), detektív musí pokračovať v pátraní (súčasne navigovaný prvou obhliadkou miesta činu), zbierať informácie (a ich súhrn a distribúcia v naratívnom segmente pátrania potom tvoria zadanie záhady). *Pred* segmentom riešenia však, ako vyplýva z pravidiel detektívky, musí byť zadanie záhady skompletizované: ak do riešenia vstupujú dodatočné informácie, ktoré čitateľ dosiaľ nemal k dispozícii, je to podľa pravidiel hry detektívky klasifikované ako podvod (1. a 8. Knoxovo a I. Van Dinovo pravidlo). Freeman Wills Crofts dokonca vo vyššie analyzovanej detektívke *Prípady doktora Earla* v segmente riešenia uvádza v priamej reči inšpektora Frencha v zátvorkách čísla strán, na ktorých je zmienka o danom fakte, ktorý French použil vo svojej argumentácii. Takýmto spôsobom sa autor detektívky veľmi účinne bráni pred výhradou, že by nepostupoval podľa pravidiel *fair play*. Tento postup stránkových odkazov je ojedinelý aj v „sformalizovanej“ klasickej detektívke zlatého veku, ba aj u samotného Croftsa. (Podobný postup možno nájsť v záverečnom číslovanom súhrne faktov vo Van Dinovom *Vývraždení rodiny Greenovcov*; 1928.) Veľmi inštruktívne ukazuje transfiguráciu faktov v riešení, ako aj vylučuje čitateľove pochybnosti, či bol ten-ktorý fakt naozaj uvedený (bol, iba si ho nevšimol alebo ho správne neusúvzťažnil, „nekonfiguroval“ v rámci riešenia).

Naopak, *jednoznačné* dedukcie pri šachovej retrográdnej analýze sú – v najjednoduchších prípadoch – takéto: „Bílá dáma (...) se musela dostat do hry jedině přes pole a2, a proto muselo brání pěšcem na b3 předcházet jejímu vstupu do hry. A poněvadž bílý pěšec bral černého bělopolného střelce, musel být střelec brán dříve než dáma“ (tamže, s. 29). Pretože *a*, tak *b* – a to na základe *tvrdého* kódu (pravidiel šachovej hry), na rozdiel od *mäkkého* kódu každodennosti v detektívke (napríklad práve v citovanom príklade

z Croftsa), kde – ako si spomínáme – však bola schéma usudzovania rovnaká: pretože *a*, tak *b* (pretože sa Dr. Earle neobul a neobliekol na von, nemal vo chvíli, keď zmizol, v úmysle niekam odísť). *Úsudková schéma* v šachovej retrográdnej analýze, ako aj v detektívke je teda v určitých prípadoch rovnaká – odlišný je len kód, systém pravidiel (tvrdý verzus mäkký) tvoriaci premisy, z ktorých sú odvodzované závery. Tento charakter kódu má – napriek totožným schémam úsudku – potom dopad aj na charakter záveru, ktorý je v danom kóde vygenerovaný (jednoznačne pravdivý v šachovej retrográdnej analýze verzus vysoko pravdepodobný, čiže hypotetický v detektívke).

Pokúsím sa teraz ukázať pravdepodobnostný, *hypotetický* charakter detektívových inferencií na príklade detektívky Elleryho Queena (z prvého, „klasického“ obdobia tvorby dvoch spoluautorov píšucich pod týmto pseudonymom) *Záhada holandskej topánky* (The Dutch shoe Mystery, 1931 – v českom preklade ako *Zločin v Holandskej nemocnici*, v slovenskom vyšla pod názvom *Záhada chirurgovej topánky*). To neznamená, že ich tento pravdepodobnostný charakter diskredituje – naopak, je to *jediný možný spôsob*, akým sa môže detektív dopátrať k riešeniu vo fikčnom svete detektívky, konštituovanom výkonmi neformalizovaného, literárneho jazyka.

Detektív Ellery Queen ako prvý krok svojho riešenia robí v zásade to, čo riešiteľ rébusu úloh na priradenie: úkon *vylúčenia*. Vymedzuje totiž jednu podstatnú, charakteristickú vlastnosť páchatel'a – a týmto gestom *zároveň vylučuje* všetky osoby, ktoré túto vlastnosť nemajú. Vrahovi, zamaskovanému do chirurgického plášťa a rúšky, sa totiž ako nehoda (toto je ingerencia náhody, ktorá však pomáha detektívovi – ako *vis major* ju tam na páchatel'a nastraží autor) pretrhne šnúrka na chirurgickej topánke (tá dala titul celej detektívke): z toho, že ju páchatel' pohotovo prelepí lekársym leukoplastom, Ellery vyvodzuje charakteristickú vlastnosť osoby vraha (čím *zužuje* a vymedzuje okruh podozrivých): je z lekárskeho odboru: „*Tyto potreby se přechovávají v lékařských skříních. Pro nezasvěceného jsou mimo dosah. Pouze zaměstnanec nemocnice nebo někdo v podobném postavení by věděl, kam v takové kritické situaci sáhnout. Vrah náplast na očích neměl; aby ji mohl použít, musel tedy vědět, kam pro ni sáhnout*“ (Queen, 1980, s. 709). Táto inferencia, samozrejme, nie je dedukciou, ale abdukciou, nastolením hypotetického zákona, ktorý *vysvetľuje* daný fenomén: stopu, že sa našla chirurgická topánka použitá vrahom, so šnúrkou prelepenou lekársym leukoplastom. Vychádza z encyklopédie, z praktického vedenia a je veľmi pravdepodobná. Jej záver však nevyplýva z premís s deduktívnou, nevyhnutnou platnosťou. Môžeme hypoteticky uviesť aj niekoľko iných abdukcií, vychádzajúcich z daného faktu. Napríklad, niekto zvonku sa mohol vopred, pri príprave vraždy, informovať u niektorého zamestnanca (napríklad svojho známeho), kde sa leukoplasty nachádzajú. Prípadne, mohol si náplast' zaobstaráť *vopred*, zámerne roztrhnúť šnúrku a zalepiť ju: náplast' by v takomto kontexte niesla *funkciu* falošnej stopy, ktorá by mala za cieľ primäť detektíva, aby prijal nesprávny záver, že vrah je zamestnancom Holandskej nemocnice. Ďalšia možnosť je, že páchatel'om bol zamestnanec *inej* nemocnice – za predpokladu, že viaceré nemocnice v jednom štáte majú istý štandardizovaný postup skladovania lekárskeho náčinia (v takomto prípade by v detektívovej inferencii došlo k neoprávnenému *skoku* od všeobecného k jednotlivému prípadu, od „type“ k „token“). Prípadne to mohol byť *bývalý* zamestnanec nemocnice (v takomto prípade by bola

chybná inferencia skokom od aktuálneho stavu k časovej absolútosti, ako v starom Pitavalovom *Prípade nešťastného Jakuba Le Bruna*; por. Horváth, 2005a, s. 384). Záver detektíva Elleryho je síce najpravdepodobnejší, ale nie nevyhnutný. Čo ho potom „dovedčuje“, čo potvrdzuje jeho správnosť? Jednoducho ďalší postup argumentácie: že práve táto cesta uvažovania (a nie alternatívne úsudkové cesty, ktoré som uviedol) vedie spolu s ostatnými (tiež pravdepodobnostnými, ako ešte ukážem) úsudkami k odhaleniu vraha. Pravdepodobnostné detektívove úsudky sa navzájom „istia“, keď sú spolu *koherentné* – čiže si neodporujú a solidárne vedú k jednému záveru. Práve v tom spočíva ich *sila*: toto usudzovanie je správne, lebo jednotlivé úsudky sú jednak vysoko pravdepodobné (i keď nie deduktívne odvoditeľné), jednak sú *navzájom solidárne*. Vedela to už aj antická rétorika – Quintilianus píše: „A tak argumenty, ktoré se nemohou uplatnit proto, že by byly velké, se uplatní proto, že jich je mnoho a všemožným způsobem všechny míří k dokázání téže věci“ (Quintilianus, 1985, s. 249). No v každom takomto detektívnom odvodení, detektívnej „dedukcii“ (ako to radi nazývajú hrdinovia tejto literatúry) sa skrýva „rozbuška“ v podobe *iných možných smerov rozvíjania odvodzovania*.

Ellery Queen ďalej obmedzuje *súbor* charakteristických vlastností vraha: zo zatlačených jazykov v malých mužských chirurgických topánkach č. 6 vyvodzuje (odkazom na praktické vedenie), že v topánkach bola obutá ženská noha. To, že vrahom bola žena, dokazuje aj ďalšou pravdepodobnostnou inferenciou: „*Vrahem nemohl být muž spjatý s nemocnicí. Takový muž by vzhledem k přísným pravidlům musel mít na sobě bílou uniformu a kalhoty jsou její nedílnou součástí. Kdyby byl vrahem muž spjatý s nemocnicí, měl by na sobě bílé kalhoty už před spácháním vraždy. Proč by odkládal tyto kalhoty, které mu padnou, a navlékal si jiné, ty z telefonní budky, které mu nepadnou, a pak v nich spáchal zločin? To je nesmysl*“ (Queen, 1980, s. 712). To, že toto dokazovanie sa ocitá presne tam, kde patrí – totiž v poli rétoriky (kam ho situoval už Aristoteles ako „súdne rečníctvo“) –, naznačuje už povrchová rovina argumentácie pomocou rečníckej otázky, ktorá je vzápätí zodpovedaná. Dalo by sa totiž „nerečnícky“ odpovedať (a tým ukázať inú možnosť), že muž späť s nemocnicou si vyzliekol svoje lekárske nohavice a obliekol si iné práve kvôli vyprodukovaniu falošnej stopy (ktorej možný význam by bol: 1. páchatel' nie je mužom späť s nemocnicou, 2. páchatel'om je žena späť s nemocnicou). Lenže táto stopa (nohavice nájdené v telefónnej budke) je *pravá*, nie *nastražená* – to je zaistené jej koherenciou s vyššie citovanou stopou s jazykmi v chirurgických topánkach: oba argumenty sa navzájom istia (a práve v tomto zmysle sú tieto argumenty *silné*) v solidárnom „celkovom“ závere, že vrahom, oblečeným do mužského chirurgického oblečenia, je žena. Odcitujme ďalej nadviazanie na vyššie citovaný úryvok – ide o úsudok, ktorý je pravdepodobný (ako som sa to práve snažil dokázať), ale podáva sa, akoby bol nezvratne platný: „*Ale kalhoty nalezeny byly a my jsme prokázali, že to není podvrh, jinými slovy, že je osoba vydávající se za Janneyho měla opravdu na sobě. Jestliže je však podvodník skutečně měl na sobě, pak pouze proto, že předtím měl na sobě jiné*“.

*Jestliže předtím na sobě předpisové kalhoty neměl, pak nemohl být muž spjatý s nemocnicí. Quod erat demonstrandum.*

**Secundus.** *Nemohl to být ani muž nespjatý s nemocnicí, protože úvahou o použití náplasti jsme už vyloučili všechny takové lidi*“ (tamže, s. 713). Elleryho záver teda znie:

páchateľom nie je muž spätý s nemocnicou, ale zároveň je to človek v nemocnici zamestnaný. Takže – po prieniku sémantických polí termínov „osoba zamestnaná v nemocnici“ a „nie muž“ – je výsledkom termín „žena zamestnaná v nemocnici“: zdravotná sestra.

Ak som vyššie analyzoval typ detektívok, založených na finte s falošným alibi (hovoriť som konkrétne o dvoch románoch Croftsa a Christie), dostaneme sa k nemu aj tentoraz. Ellery vyššie uvedeným úsudkom dospel k tomu, že vrahom je zdravotná sestra – tá však má zdanlivo nerozborné alibi. (A opäť raz vidíme – po príklade z Croftsovho románu –, ako je tento detektívny typ, resp. konštrukčný princíp falošného alibi *kombinovaný* so záhadou s priradovaním dát; ak sa vyskytuje v takejto kombinácii, je takpovediac „soľou“ celej zápletky.) Vierohodní a bezúhoní svedkovia totiž *videli* doktora (v chirurgickej uniforme) prichádzať a odchádzať a sestru *počuli* rozprávať: „*Jak by mohlo niekoho napadnúť, že sestra i lekáť je ve skutenosti táž osoba*“ (tamže, s. 706) – čiže sestrička oblečená v chirurgickej uniforme. „*když bylo sestru slyšet, nebylo ji vidět; a když zločince bylo vidět, nebylo ho slyšet*“ (s. 706) – takto je pre svedkov vyvolaná „kúzelnícka“ *ilúzia* (detektívka ako žáner sa, mimochodom, veľmi často explicitne odvoláva na kúzelnícke triky), že sú na scéne dve osoby, zatiaľ čo ich predstavovala osoba jedna – rozdelená na hlas („sestrička“) a vzhľad („lekár“).

Keď už Ellery dokázal (a v skutočnosti nastolil *silnú* hypotézu), že vrahom je žena zamestnaná v nemocnici (čo je veľké *vylúčenie*, obmedzenie okruhu možných páchatelov), pýta sa napokon, samozrejme, na jej totožnosť: *ktorá* zamestnankyňa? Detektívovi našťastie prišla na pomoc ďalšia vražda, ktorá mu dodala potrebné stopy pre túto „individualizujúcu“ abdukciu. Doktor Janney bol zabitý vo svojej pracovni – sedel za stolom na stoličke a bol odzadu udratý do hlavy uprostred toho, ako písal: na papieri zostal rozmazaný atrament uprostred slova. Janney mal na tvári pokojný, prirodzený výraz. „*A přece rána, kterou byl omráčen, byla důkazem toho, že vrah, aby ho mohl udeřit do hlavy v krajině mozku, musel stát za ním. Jak se vrah dostal za Janneyho, aniž vzbudil podezření nebo alespoň pozornost?*“ (s. 715) Za Janneyho stolom, pritísnutým k rohu, sa nenachádzalo okno (ktoré by prípadne motivovalo činnosť niekoho, kto by predstieral, že sa chce pozrieť z okna), iba (ako sa zistí neskôr) kartotéka (ktorá bola z miesta činu odstránená vrahom). Ellery z toho vyvodzuje, že nato, aby sa niekto pretiahol dozadu do tesného priestoru za Janneyho stoličkou, kde bola situovaná kartotéka, musel byť s Janneyom v takom vzťahu, že ani nevzbudil jeho pozornosť, keď išiel do Janneyho osobnej kartotéky (čo je inferencia v rámci kódu psychológie). To mohla byť jedine jeho sestrička (stopy a úsudky podávam skomprimovane podľa str. 714 – 716).

V prípade týchto inferencií *rozbušku*, ktorá rozbíja nevyhnutnosť odvodu, zaviedol text sám svojou konštrukciou predstaveného sveta – tým, že opísal stoličku, na ktorej bol Janney nájdený zavraždený, ako „*otáčacie kreslo*“ (s. 656). Z toho vyvodzujem alternatívnu hypotézu – možnosť, že sa Janney mohol vrahovi veľmi ľahko otočiť chrbtom aj sám – na otáčacej stoličke, keď sa za niečím načial do svojej kartotéky. Rozmazaný atrament uprostred slova mohol falzifikovať vrah práve *nato*, aby detektív odvodil nesprávny záver, že vrah stál za Janneyho stolom, zatiaľ čo mohol stáť *pred* jeho stolom a Janney sa mu mohol na otáčacej stoličke obrátiť chrbtom. Potom teda neplatí, že „*ten úder do hlavy nemohl být veden odjinud než z místa za psacím stolem*“ (s. 658) a záver, že

to vykonala jeho sestra, ktorá jediná mohla ísť bez Janneyho podozrenia za jeho chrbát, už potom vôbec nie je odvodený „nevyhnutne“. Naopak, ide o – síce veľmi pravdepodobnú – *hypotézu* vsadenú do „stávky.“

Vzťah žánrov rébusu a detektívky vedie historikov detektívky k rozdeleniu na dva tábory: na „tých, ktorí hovoria, že detektívky nemohli existovať, kým neexistovala organizovaná polícia a detektívi, a tých, ktorí nachádzajú príklady racionálnej dedukcie v takých rozmanitých prameňoch, ako sú Biblia a Voltaire, a poukazujú na to, že tieto boli ranými rébusmi detekcie“ (Symons, 1972, s. 24). Julian Symons správne hovorí, že pred detektívkou možno síce hovoriť o téme „zločinu v literatúre“, ale „tí, ktorí hľadajú fragmenty dedukcie v Biblii a Herodotovi, hľadajú len rébusy. Rébus je životne dôležitý pre detektívny príbeh, ale nie je detektívnym príbehom samotným a jeho miesto v kriminálnej literatúre vo všeobecnosti je pomerne malé“ (Symons, *tamže*). Carolyn Wellsová charakterizuje *rébusové príbehy* ich štruktúrou otázka-odpoveď, ktoré však nezahŕňajú prácu detektíva, nie sú osnované okolo zločinu, ale okolo nejakej záhadnej situácie, ktorú treba logicky vysvetliť (Wells, 1913; 1976, s. 37).

Na vzťah detektívky s rébusom upozorňoval aj S. S. Van Dine – predovšetkým v rámci svojej normatívnej poetiky detektívky v súvislosti s tým, aký typ detektívky programovo i autorsky sám razil. Urobil tak v Úvode ku svojej slávnej chronologickej antológii detektívnych príbehov z roku 1927. (Prvé vydanie vyšlo ešte pod Van Dinovým menej známym menom literárneho kritika – Willarda Huntingтона Wrighta.) Van Dine tu píše: „Detektívny román nespadá pod hlavičku prózy (fiction) v bežnom slova zmysle, ale prináleží skôr do kategórie hádaniek (riddles): je fakticky komplikovaným a roztrhaným rébusom (puzzle) zaobaleným do prozaickej formy. (...) Naozaj, štruktúra a mechanizmus krížovky a detektívneho románu sú si veľmi podobné. V oboch je prítomný problém, ktorý treba vyriešiť; a riešenie plne závisí od mentálnych procesov – od analýzy, od spájania dohromady zdanlivo nesúvisiacich častí, na znalosti ingrediencií a – v istej miere – na hádaní. Oba prinášajú série prekrývajúcich sa indícií, ktorými sa má riešiteľ nechať viesť; a tieto indície, keď sú umiestnené na správne miesto, osvetľujú cestu k ďalšiemu vývoju. V oboch, keď je dosiahnuté záverečné riešenie, sa všetky detaily nájdu v kompletnom, poprepájanom a tesne spletenom tkanive“ (Van Dine, 1931, s. 5). Van Dine týmto poukázaním na analógiu detektívky s rébusom (a krížovkou) odpovedá na otázku, prečo sú detektívky obľúbené u takého množstva ľudí, a to aj toho typu, čo sa zvyknú zaoberať serióznymi záležitosťami. Je to preto, že detektívky sú – ako hovorí Van Dine v súvislosti s ich analógiou s rébusom – istým druhom „mentálnej gymnastiky“ (*tamže*) a že nejestvuje viacej stimulujúca aktivita než je aktivita mysle (*tamže*). Preto aj detektívky podľa neho nemožno hodnotiť na základe estetických kritérií, ktorým podlieha „seriózna literatúra“.

Vyššie som sa snažil modelovať vzťahy oboch žánrov – ich paralely, aj odlišnosti. Detektívka sa konštituuje na *priesečníku*: keď sa dovtedy nedetektívny rébus „zráža“ s dovtedy neúsudkovou kriminálnou literatúrou (u Poea); u Pitavala sa zasa zrazenie úsudku so zločinom deje prostredníctvom kanálu právneho vedenia – na tematiku zločinu je aplikovaná argumentácia a dokazovanie už v antickej súdnej praxi, ako možno vidieť

podľa Quintilianových *Základov rétoriky*; a zároveň sa literatúra zločinu a rébusová literatúra kontaminuje s konštrukčným princípom románu s tajomstvom – jeho zvratnou kompozíciou (táto operácia prebieha už iba u Poea), ako sa dovtedy ustálil v gotickom románe a v literárnej fantastike 19. storočia. Literárnu fantastiku zasa musí detektívka – vo svojej konštitutívnej transformácii, aby sa vôbec tento žáner mohol zrodiť – sekularizovať. Tieto tri žánre teda môžeme z historického hľadiska pokladať za *vývinové predpoklady* detektívky (a zo štrukturálneho hľadiska za žánre štrukturálne príbuzné detektívke), nie však za detektívny žáner samotný (por. Horváth, 2005a, s. 377 – 378). Ten od každého zo svojich genealogických žánrových darcov preberá len *niektorú* zložku (z románu s tajomstvom kompozíciu, z rébusovej literatúry mody usudzovania, z literatúry zločinu tematiku, z právneho vedenia aplikáciu argumentácie a dokazovania na zločin), pričom ju *konfiguruje* so svojimi ostatnými zložkami na svoj vlastný spôsob. Konštitúciu detektívneho žánru, ktorá bola nie jednorazovým, ale *postupným* procesom (nachádzame množstvo textov, ktoré sú „už skoro“ detektívkou, ale „ešte nie úplne“), by teda bolo možné chápať ako isté vzájomné „zreagovanie“ viacerých žánrov a ako operáciu špecifického *konfigurovania* niektorých ich zložiek, ktoré sa v nich dovtedy nachádzali v iných konfiguráciách (a zároveň operáciu *vyllúčenia* niektorých iných zložiek): bolo by možné túto konštitúciu žánru prirovnať k niečomu na spôsob chemickej reakcie – rozloženia viacerých entít na ich zložky, zlúčenia niektorých zložiek, vylúčenia niektorých iných, čím z látok vstupujúcich do reakcie na konci vzniká nová látka (*nová konfigurácia zložiek* – nový žáner). Konštitúcia detektívneho žánru je teda – z hľadiska genologickej typológie vytvárania sa žánrov – konštitúciou polygenetickou (por. Skwarczyńska, 1965, s. 225) a zároveň výsledkom kríženia istých zložiek iných žánrov. Genológia ukázala, že často býva štruktúra jedného alebo viacerých literárnych žánrov podložením pre vznik nového žánru: „Dochádza k tomu (...) počas jednotlivých realizácií istého žánru prostredníctvom procesu ‚nárastu‘ vnútorných ‚deformácií‘ a zmien v jeho štruktúre, zmien, ktoré ju v určitom smere reorganizujú“ (Skwarczyńska, 1965, s. 249). Tieto fázy žánrových transformácií sú v genológii popísané takým spôsobom, že ide „o postupnú diferenciáciu jednotlivého druhu/žánru (tedy stádium, kedy roste počet konštitutívnych znakov), postupný rozpad do najrůznnejších vetví (časť znakov je izolovaná od ostatných)“ (Nünning, 2006, s. 774). Práve toto rozloženie a izolovanie niektorých zložiek a ich nové konfigurovanie sme pri konštitúcii detektívneho žánru modelovali vyššie.

Tento proces konštitúcie sa dial *zároveň* z *viacerých heterogénnych strán*: úsudková zložka sa spája s tematikou zločinu zároveň u Pitavala aj u Poea, avšak u každého z iných dôvodov – u Pitavala kvôli ingerencii právneho vedenia, u Poea zasa kvôli konštrukcii literárnej postavy detektíva-logika, analytika. Dupin je síce „analytikom“ s obľubou riešiacim rébusy – je však dôležité, že v poeovských úsudkových poviedkach rieši ako rébusy práve *kriminálne* prípady. To zločin – a nie hra dámy spomínaná rozprávačom v úvode poviedky *Vraždy v ulici Morgue* – sa stáva tým správnym poľom pre cvičenie analytickej mysle nášho aristokratického logika. Zároveň – ako som ukázal na inom mieste (por. Horváth, 2005, s. 209) – ani samotný Poe nenapísal *jediný* text, ktorý by presne spĺňal neskoršie kritériá žánrového modelu detektívky podľa pravidiel, ale všetky *zložky* tohto modelu už inauguroval v jednotlivých rôznych poviedkach: avšak tieto zložky bude do modelu



detektívky konfigurovať až ďalšia transformácia tohto žánru: škola klasickej detektívky (Knoxove a Van Dinove pravidlá a konkrétne realizácie klasickej detektívky).

Žáner detektívky sa teda konštituuje v pozícii *zlomu* vývinového radu literárneho diskurzu ako *skok*, ako *zrazenie sa* heterogénnych poriadkov a nové, iné *konfigurovanie* niektorých ich zložiek – práve v tejto operácii *zrážky-rekonfigurácie* leží zapletené jeho nejednoduché, „poskladané“, zložené „miesto zrodu“. Pohyb, akým v rámci svojich vývinových transformácií literárny diskurz k takejto konštitúcii žánru dospieva, nemožno nazvať teleologickým: naopak, to skôr neskorší žáner (detektívka) si *vyberá*, *anektuje* zložky (postupy písania) od svojich predchodcov (a iné zložky *vylučuje*, *suspenduje*) a konfiguruje ich (takýto model vývinových transformácií som sa na základe čítania textov Michela Foucaulta snažil predložiť In: Horváth, 2002, s. 11 – 13).

Predkladaný modelovaný vývin žánrových transformácií literárneho diskurzu je teda zásadne diskontinuálny. Obdobný model vývinu nachádzame u Marxa i Freüda, kde ho v ich diskurzoch analyzuje štrukturalistický marxista Étienne Balibar. Ako ukazuje, pri modelovaní vývinu odpovedá Freud na dve otázky: „Aká je forma vývinu a čo je jeho subjektom, čo sa vyvíja?“ (Althusser – Balibar, 1975, s. 353). Balibar odhaľuje určitú skrytú *homológiu* v marxovskom a freudovskom modelovaní vývinu. V oboch diskurzoch pri modelovaní pseudovývinu nejestvuje žiadna preexistujúca jednota (por. Althusser – Balibar, 1975, s. 354) – „pôvod“, zárodok –, ako je to ešte v prípade darwinovského diskurzu, kde túto minimálnu „jednotu v následnosti“ zabezpečuje genealogické odvodenie (všetky druhy sa odvodzujú z jediného kmeňa, tamže). V oboch diskurzoch, Marxovom i freudovskom, „pohyb od jednej formy k druhej možno úplne analyzovať takýmto spôsobom: *nie jednoduchý rozklad štruktúry (...), ale transformácia jednej štruktúry na inú*“ (Althusser – Balibar, 1975, s. 350). Zároveň novovzniknutý systém „nie je ani koncom, ani absolútnym začiatkom, ale je predsa len reorganizáciou celého systému“ (tamže). Avšak „túto zmenu formy nebolo možné v žiadnom prípade analyzovať ako lineárny vývinový proces, ako kontinuálnu *následnosť*“ (tamže, s. 350 – 351). A to preto, lebo jeden systém nie je výsledkom evolúcie predchádzajúceho systému, ale jednoducho zaujíma *pozíciu* predchádzajúceho systému, *zastupuje* predchádzajúci systém: takúto transformáciu možno nazvať termínom *presun* (tamže). V našom literárnom poli to znamená, že žáner gotického románu, rébusovej literatúry, ani fantastiky sa „nevyvíja“ kontinuitne smerom k detektívke, ale na istom transformačnom *prahu* sa detektívka skonštituuje (a to vo viacerých fázach) prevzatím a rekonfigurovaním, „presunutím“ niektorých zložiek týchto žánrov. A tieto zložky sa v zapojení do inej štruktúry *rekontextualizujú* a prehodnotia: *pozícia* tajomstva bude v rámci štruktúry detektívky iná ako v rámci štruktúry gotického románu – v detektívke je princíp tajomstva organizujúcim princípom a kompozičnou *dominantou* štruktúry (oproti gotickému románu, kde je ingredienciou, ktorá sa leitmotivicky objavuje a opäť zaniká, keď je pozornosť narácie sústredená inde), v detektívke musí byť tajomstvo vyriešené vždy prirodzene a vždy v rámci skonštituovaných detektívnych pravidiel *fair play*. Takisto *pozičná hodnota* inej motivickej zložky – úsudku – bude v detektívnej štruktúre iná ako v štruktúre rébusovej literatúry: v štruktúre detektívky sa podieľa na riešení *kriminálneho* problému (na rozdiel od rébusovej literatúry, kde sa podieľa na riešení *nejakého, akéhokoľvek* problému).

V rade historických transformácií literárneho diskurzu „miesto zrodu“ detektívneho žánru teda nie je „čírosťou“, čistotou pôvodu, ale *zrazeninou* a konfigurovaním heterogénnych zložiek; zároveň to, že sa táto „zrazená konfigurácia“ stáva *miestom zrodu* žánru, je umožnené *retroaktívnym pohybom* neskorších textových transformácií – to až neskoršie texty (záplava „detektívok“) musia spätne *potvrdiť* skoršiu konštitúciu žánru (takpovediac „legalizovať“ žáner ako literárnu inštitúciu). To až neskorší rad transformácií žánru *spätne* konštituuje jeho zrod – až nárast textov, generovaných identickými žánrovými pravidlami, verifikuje, že sa daná konfigurácia literárnych vlastností „ujala“ a neskôr inštitucionalizovala v transformačnom rade literárneho diskurzu ako žáner – že daná špecifická konfigurácia nadobúda charakter *invariantu*, stojaceho za rozmanitými variantmi. Dobre to formuloval historik žánru sci-fi Ondřej Neff: „Jeden sebenadanější autor a jedna sebezdařilejší kniha ještě nový žánr nevytvoří. Ten vznikne teprve po zásadním přesunu v kulturní struktuře, po výrazném kvalitativním skoku, kdy kvantita přejde v hodnotu nového typu“ (Neff, 1986, s. 21). V tomto pohybe *spätnej konštitúcie* miesta zrodu žánru funguje všeobecnejšia logika „pôvodnej“ nepôvodnosti tzv. pôvodu, ako ju formuloval Jacques Derrida: pôvod (v tomto prípade určitého žánru) *je vôbec umožnený* nepôvodným: neskoršími textami, ktoré *nasledujú* „inauguráciu“ a *týmto gestom zároveň* spätne potvrdzujú inauguráciu ako inauguráciu žánru, potvrdzujú konštitúciu žánrového invariantu. Bez tohto *nepôvodného*, ktoré ho nasleduje, ktoré prichádza neskôr, *dodatočne*, by sa nemohol skonštituovať pôvod ako pôvod. Pôvod je vždy pôvodom *niečoho* – a toto „niečo“ v prípade žánru prichádza *vždy neskôr*. Znamená to, že „pôvod“ a „začiatok“ sú *vždy už* vpísané do tejto logiky – sú umožnené *inskripciou*, ktorá ich logicky predchádza: to inskripcia, vpísanosť do tejto logiky je *podmienkou možnosti* konštitúcie pôvodu, začiatku: „Pôvod jestvuje len natoľko, nakoľko z neho vyplýva/vychádza niečo, čo ním nie je. Začiatok jestvuje len natoľko, nakoľko po ňom nasleduje niečo, čo ho popiera. Takže rovnako pôvod, ako aj začiatok jestvujú natoľko, nakoľko sú vpísané do toho, čím nie sú“ (Markowski, 1997, s. 112).

V tomto bode teda nemôžem súhlasiť s genologickou koncepciou Stefanie Skwarczyńskiej, ktorú formulovala v polovici šesťdesiatych rokov. Píše: „Predovšetkým niet dôvodu tvrdiť, že opakovateľnosť je podmienkou toho, aby (genologické predmety, t. j. literárne druhy a žánre, pozn. T. H.) začali jestvovať. Jednorazové objavenie sa nejakej žánrovej štruktúry, a teda jej realizácia v jednom diele je synonymná s jej jestvovaním (...) Takže rodová štruktúra *nemusí*, ale sa len *môže* prejavovať v konkrétnom literárnom materiáli viac než jeden raz, to znamená viac než v jednom exemplári“ (Skwarczyńska, 1965, s. 150). A na inom mieste: „nie opakovateľnosť konštituuje žáner, ale objavenie sa jeho štruktúry čo aj len v jednom konkrétnom diele, a opakovateľnosť je len realizáciou jeho prirodzenej virtuálnosti“ (Skwarczyńska, 1965, s. 225). Takto je však celá genológia postavená na hlavu: zamieňa sa tu štruktúra jedného konkrétneho diela so štruktúrou žánru (a spolu s tým aj odlišné ontické „odstupňovanie“ ich existencie). Ignoruje sa základná definícia termínu žáner, ktorá mu vôbec dáva oprávnenie a opodstatnenie: že žáner je *invariantom*, invariantnou štruktúrou odhaliteľnou vo viacerých konkrétnych dielach, ich konkrétnych štruktúrach – je tou štruktúrou, konfiguráciou „vlastností porovnávacieho základu“, ktorú majú tieto individuálne štruktúry spoločné a – z hľadiska generatívnej

poetiky – tým spoločným generatívnym systémom pravidiel, ktoré túto spoločnú štruktúru umožňujú generovať. Táto je potom z konkrétnych štruktúr späťne abstrahovateľná literárnovednou procedúrou: žáner ako teoretický konštrukt je, ako hovorí Todorov, „*abstrakciou* od rôznych divergentných rysov, pokladaných za nedôležité“ (Todorov, 1971, s. 510). Ak aj táto štruktúra začne existovať v jednom konkrétnom individuálnom diele (hoci prípad detektívky s jej graduálnym procesom konštituovania sa, ako sme videli, to rozhodne nie je), je potrebné ďalšie, *druhé* dielo (plniace funkciu takpovediac žánrovej „kontrasignatúry“), aby túto štruktúru bolo možné *abstrahovať* ako to, čo majú tieto – *aspoň, minimálne dve* – diela *spoločné*. Štruktúra žiadneho textu ako celok totiž nemôže byť *úplne* identická so štruktúrou žánru (konkrétne semémy v konkrétnom texte, aby som dal azda najbanálnejší príklad, mená postáv v konkrétnej detektívke nie sú súčasťou abstrahovateľnej, invariantnej žánrovej štruktúry). Texty patriace k jednému žánru vykazujú istý druh rodinnej podobnosti, ktorá je uchopiteľná len pri komparácii viacerých týchto textov: „druh/žánr je druhem/žánrom pouze tehdy, pokud texty k němu přiřazené obsahují určité množství shodných znaků“ (Nünning, 2006, s. 773).

Toto metafyzické stanovisko Skwarczyńskiej kladúce taký dôraz na to, čo je *prvé*, na *pôvod*, má v ekonómii jej genologickej teórie dopad aj na to, akým spôsobom určuje reprezentatívny model žánrovej štruktúry: „Bolo by správnejšie pokladať za ‚model‘ štruktúry žánru tú jej podobu, v ktorej sa vykryštalizovala po prvý raz; neskoršia história realizácie daného žánru dovoľí sledovať v jej štruktúre ‚pokrivenia‘ či premeny, ktoré v tejto štruktúre nastávajú“ (Skwarczyńska, 1965, s. 217). V prípade detektívneho žánru sme videli, že je veľmi ťažké nájsť „prvú“ detektívku hneď na začiatku, a v štúdií o E. A. Poeovi som ukázal, že u Poea (pokladaného za „otca detektívky“) sa detektívny žáner neskonštituoval v jednom konkrétnom texte, ale každá z jeho „proto-detektívnych“ poviedok realizovala len istú *zložku* štruktúry tohto žánru. Ktorú detektívku teda pokladať za „prvú“, za „model“ žánru? Prvú, napísanú po Knoxových normatívnych pravidlách? A v prípade žánru, ktorý podlieha v takej miere procesu *petrifikácie* ako detektívka, hľadanie „modelu“ ani nie je podstatné: tých modelov je na jednej strane veľmi veľa, je ním skoro každá „správna detektívka“ – a naopak, z hľadiska ich *variácie* (opačného pólu voči petrifikácii, zo snahy reprezentanta žánru vyprodukovať neočakávané riešenie), zasa takmer žiadna „správna detektívka“ nemôže byť pokladaná za model, pretože sa snaží svojím novým riešením od iných predstaviteľov žánru čo najviac odlíšiť. Statickosť Skwarczyńskiej stanoviska sa odhaľuje práve v tom strategickom bode, keď ďalších reprezentantov žánrovej štruktúry prichádzajúcich *po* prvom pokladá len za nositeľov deformácií, „pokrivení“ („*wygięcia*“): detektívny žáner sa pritom naopak snaží – v rámci svojho striktno ohraničeného diapazónu možností – dosiahnuť čo najväčšiu dokonalosť, „vybrúsenosť“ (a zaiste to nebude platiť len pre tento žáner).

Vráťme sa späť k téme historických vzťahov detektívky a rébusu. Isteže, určité – *neintencionálne* – paralely s detektívkou nájdeme dávno pred Poeom. Régis Messac vo svojej práci o spojitostiach vedeckého myslenia s niektorými prvkami detektívneho žánru *Detektívny román a vplyv vedeckého myslenia* (1929; citujem podľa Murch, 1968) hovorí, že príbeh Archimedovho objavu jeho slávneho hydrostatického zákona by bolo celkom

dobré možné pokladať za detektívny román (Murch, 1968, s. 15): Syrakúzskeho panovníka Hieróna nadobudol podozrenie, že bol okradnutý, a požiadal preto svojho priateľa Archimeda, aby našiel nejaký spôsob, ktorým by dokázal, či to tak je. Okradli ho remeselníci, ktorí mu vyrobili korunu, takým spôsobom, že z nej ukradli časť zlata a doplnili chýbajúcu hmotnosť striebrom? Archimedes, ako je z legendy známe, vyriešil kráľov problém vo vni – pomocou náhleho induktívneho *satori* („Heuréka!“). Archimedov postup uvažovania bol takýto: „Striebro je nielen lacnejšie, ale aj ľahšie. To znamená, že ak zlatník nahradil časť zlata striebrom s rovnakou hmotnosťou, koruna musí mať väčší objem ako keby bola z čistého zlata. Už to je pekný nápad, ale čo s tým objemom? Vyzeralo to, že objem takého špicateho, guľateho, hranateho, všelijako ozdobeného, vyčakaného telesa sa hádam ani nedá vypočítať. Až raz pri kúpaní si Archimedes uvedomil, že teleso ponorené do vody vytlačí práve toľko vody, ako je jeho objem“ (Bero, 1989, s. 64). Zistenie – prostredníctvom pozorovania a následnej indukcie (stanovením „Archimedovho zákona“) – Archimedes potom vo forme zákona, ktorému bude podliehať aj konkrétny prípad Hierónovej koruny, ďalej aplikuje na porovnanie objemov predpokladaného množstva zlata, ktoré odovzdal kráľ zlatníkovi, s reálnym objemom koruny. Ak koruna vytlačí viac vody než množstvo zlata odovzdané kráľom, zlatníci budú mať zrejme problémy.

Tento príbeh – kontruje však Messacovi Alma Murchová – má síce isté styčné body s modernou detektívkou (dôležitý klient, trýznivý problém súvisiaci so zločinom, vedecký vyšetrovateľ, riešenie dosiahnuté pozorovaním a indukciou), na druhej strane mu však iné faktory charakteristické pre detektívny žáner chýbajú (k riešeniu dochádza náhodou, nepodáva sa proces uvažovania, nie je podaný ani výsledok pokusu a odhalenie páchatel'a; Murch, 1968, s. 16). V tomto príbehu teda nachádzame isté *parciálne* zložky, ktoré zdieľa s detektívnym žánrom, ale tento príbeh ešte nemá celkovú *konfiguráciu* zložiek (ich spolupätosť a súčinnosť: literárny stroj, ktorý „šliape“ v istom režime), ktorá konštituuje žáner detektívky. Takto teda môžeme na konkrétnom príklade demonštrovať vyššie uvedené teoretické úvahy o konštituovaní žánru. Tento príbeh (ani iné rébusové príbehy; a rovnako ani literatúru zločinu, ani gotický román atď.) teda nepokladáme za detektívku *avant la lettre* – a ani detektívku nepokladáme za kontinuálneho nástupcu takéhoto žánru (pretože tá si vyžaduje, ako bolo ukázané vyššie, radikálnu „rekonfiguráciu“ zložiek a saturáciu aj zložkami iných žánrov). Rovnaký problém rieši aj Ondřej Neff vo vyššie citovanej práci, keď musí zadefinovať žáner sci-fi a určiť jeho „miesto zrodu“: vylučuje paralely v parciálnych zložkách (predchádzajúce utópie, či príbehy fantastických ciest, napr. na Mesiac Cyrana de Bergerac a pod.) a ako *kritérium* pre definíciu a konštitúciu žánru ako takého kladie – implicitne – práve špecifickú *konfiguráciu* celku textovej štruktúry: „Dohodneme sa na tom, že vedeckofantastická literatúra ako široce akceptovaný žáner nedáva smysl bez široce akceptovanej vedy; bez vedy, ktorá je chápaná nikoli ako hříčka salónneho osvietenského učence, nýbrž ako průkopník průmyslového a civilizačního pokroku (...) vědu a průmysl oddalo teprve devatenácté století a učinilo z těchto až dosud rozpustilých rozjívenců ctihodný manželský pár“ (Neff, 1986, s. 18). Takto zadefinovaný žáner je teda určený síce nominalisticky a pragmaticky (odkazom na *dohodu* partnerov komunikácie), ale zároveň veľmi operatívne a je podložený argumentačne – je totiž vyvedený interpretačne z textov ako istá konfigurácia ich zložiek. O to isté sa usilujem v tejto štúdii aj ja.

Zároveň v transformáciách literárneho diskurzu – na rozdiel od transformácií spoločensko-ekonomických formácií v diskurze Marxa – nie je nevyhnutné, aby neskorší systém v rámci operácie presunu zastúpil starší systém, zaujal jeho pozíciu: novovzniknuté žánre väčšinou v stratifikácii literárneho diskurzu koexistujú so staršími žánrami (klasická detektívka koexistovala svojho času rovnako so skoršou fantastikou, ako dnes s neskorším trilerom), ale práve týmto aktom koexistencie *presúvajú* ich pozíciu v tejto stratifikácii, nanovo „miešajú karty“.

Iná situácia konexií istého *konkrétneho* typu vedeckého myslenia a žánru detektívky nastáva v konkrétnej historicko-epistemologickej epoche – v pozitívizme druhej polovice 19. storočia. Michal Sýkora ukázal ich obojstrannú inšpiračnú spätosť: „Je-li detektívka dítětem pozitivismu vědeckého devatenáctého století, pak Darwin pravidla žánru detektívky aplikoval do odborného textu. (...) Strategie Darwinových textů spočívá na detektivním principu luštění záhady. Záhada na sebe bere podobu jevu, který je třeba vysvětlit“ (Sýkora, 2006, s. 100). Vidíme tu aj spätný smer detektívnej kompozície: *najprv* je ukázaný jav – a *spätný* pohyb vysvetlenia sa vracia k jeho príčinám (pretože vysvetliť v tomto diskurze znamená ukázať príčiny, prípadne nastoliť vysvetľujúcu hypotézu).

Ešte sa zmienim o reprezentantoch rébusovej literatúry. Z arabských príbehov *Tisíc a jednej noci* doputoval cez Cristofera Armena až k Chevalierovi de Maillymu príbeh, ktorý v roku 1719 publikoval pod názvom *Cesta a dobrodružstvá troch princov de Serendip* (Le Voyage et Les Aventures des Trois Princes de Serendip, traduit du Persan; informácie o fabule čerpám z Murch, 1968, s. 24 – 25). Počas cesty traja princovia na položenú otázku, či nevideli zatúlanú ľavu, odpovedajú záporne, avšak opíšu zviera tak dôkladne (že bolo na jedno oko slepé, že krivalo atď.), že sú napokon uväznení a obvinení z krádeže tejto ľavy. Pred panovníkom sa obhája tak, že prednesú svoje úsudky, ktoré vykonali na základe stôp – symptómov, a z nich vyvodili svoje závery o vlastnostiach ľavy (význam symptómu, vyvodený úsudkom). Napríklad to, že je slepá na jedno oko, vyvodili zo symptómu, že tráva bola spasená len po jednej strane stopy, hoci po druhej strane bola tráva hustejšia, a teda vhodnejšia pre spásanie atď. Tieto inferencie sú prednášané v podstate v rámci obhajobnej reči, kde majú za cieľ oslobodiť nevinných uväznených. Inferencia je teda – aspoň takto okrajovo – spojená s údajným zločinom (resp. s obvinením z krádeže) a vedie – reverzne voči detektívke – nie k odhaleniu páchatel'a, ale k oslobodeniu nespravodlivo uväznených. Najprv však úsudok vedie ku krivému obvineniu a uväzneniu – „watsonovia“, ktorí nevedia sledovať jeho kroky, obvinia tých, ktorí tento úsudok zvládajú.

Identický intertextový scenár preberá Voltaire do svojho *Zadiga* (1750 – a nezabudne ho tiež naratívne intertextovo pripomenúť Umberto Eco v prvej scéne svojho románu *Meno ruže*), kde podľa stôp Zadig vyvodí vlastnosti kráľovninej sučky a kráľovho koňa (hoci ich nevidel), je obvinený z ich krádeže a napokon sa obhajuje vysvetlením, ako pomocou pozorovania a úsudkov „dedukoval“ zo stôp zvierať ich vlastnosti. Julian Symons tento úsudkový segment správne zasadzuje do voltairovského kódu – „Voltaireov primárny záujem nie je ukázať silu rozumu, ale jeho neadekvátnosť pri styku so všetkými nerozumnými ľuďmi na svete“ (Symons, 1972, s. 25) –, keď sa totiž Zadig obhajuje rekonštruovaním svojich myšlienkových pochodov, mágovia chcú jeho trest ešte sprísniť:

namiesto väzenia za údajnú krádež by ho bolo treba upáliť ako čarodejníka: „*Zadig videl, ako je niekedy nebezpečné byť múdym*“ (Voltaire, 1949, s. 19).

Teraz podrobnejšie k Zadigovej interpretácii stôp: Zadig videl, ako k nemu beží kráľovnin eunuch a pýta sa ho, či nevidel kráľovninho psa. Za ním beží niekoľko dôstojníkov, všetci sú rozčúlení a niečo hľadajú. Zadig odpovedá, že to nie je pes, ale sučka a opíše jej vlastnosti (kríva na ľavú prednú nohu, má veľké uši, nedávno mala mladé). Na otázku, či ju videl, odpovedá, že ju nikdy nevidel. Rovnaká situácia sa opakuje s kráľovým koňom. Zadig však nemohol zo stôp, ktoré našiel na ceste, „vyčítať“, že sú to stopy práve kráľovninej sučky. Zo stôp – symptómov mohol získať *len* informáciu, že tadeto prebehol *nejaký* pes s takýmito vlastnosťami. To, že je tento pes *práve* kráľovninou sučkou, bolo už Zadigovým abdukčným nadkódovaním, keď na základe situačného kontextu (eunuch a dôstojníci rozčúlene niečo hľadajúci a pýtajúci sa na kráľovninho psa) nastolil interpretačnú pravdepodobnú, avšak nezaručenú hypotézu, *abdukciu* (ktorá mala vlastne charakter „stávky“), že tieto stopy sučky na ceste sú totožné so stopami kráľovninho psa (a takýmto spôsobom prešiel od *type* – *nejaký* pes – k *token* – tento konkrétny pes). (Takýmto spôsobom – v intenciách Ecovej teórie semiotiky – analyzuje Małgorzata Tora „serendipovský“ motív s utečeným koňom zo začiatku Ecovho *Mena ruže*; por. Tora, 2000, s. 346 – 348). Po nastolení abdukcie týkajúcej sa utečeného koňa Ecov Viliam z Baskervillu hovorí: „*Vyhral som, ale mohol som aj prehrať*“ (Eco, 1991, s. 288).

Takéto čítanie stôp nachádzame hlavne v dobrodružnej literatúre: tento motivický postup sa teda „usídlil“ nielen v detektívkach. V mayovkách sú zálesáci i „dobrí“ indiáni, predovšetkým Old Shatterhand a Winnetou, v čítaní symptómov dôstojnými konkurentmi Sherlocka Holmesa: určiť, koľko jazdcov prešlo po ceste alebo trávou, keď sa stopy prekrývajú – dobrí zálesáci sú niekedy zasa nútení omotať kopytá svojich koní do handier, aby po sebe nezanechali čitateľné stopy (aká veľká je ich skupinka). Starý trik je nechať si svojho koňa okovať opačne, čím stopy indikujú falošný smer jazdy. Ak sa nemýlim, Old Shatterhand usvedčuje práve Sama Hawkensa, že sa nechal oklamať, keď si nevšimol, že stopy boli zamaskované ihličím pod listnatými stromami. Na základe stôp robia zálesáci úsudky – napríklad dokážu určiť (z faktu, že sa jeden jazdec skláňa ku stopám iných jazdcov), že skrumáž stôp nepatrí jednej skupine jazdcov, ktorí šli spolu, ale dvom skupinám nasledujúcim za sebou v odlišných časoch: „*Aj vy ste tú hádanku rozlúštili, keď ste povedali, že ak tí dvaja chceli niečo vedieť, mali sa opýtať, nebolo treba zosadnúť a prezerat' ich stopy. Keďže to napriek tomu urobili, možno usudzovať, že neboli spolu, teda išli za nimi*“ (May, 1994, s. 167). Ďalej sa dá dokázať, že jedna skupina druhú skupinu jazdcov pozná: „*Keď narazíme na cudziu stopu, tak ju sledujeme tak dlho, pokiaľ nezbadáme nijakú zmenu. Dvaja jazdci však zostúpili a zaoberali sa stopou, ktorá bola celkom taká ako predtým. Nechceli hľadať niečo, čo už prv vedeli, ale sa chceli presvedčiť, že sú to tie stopy, ktoré hľadajú. Z toho vyplýva, že im stopy boli známe, ako aj jazdci, ktorí ich zanechali*“ (tamže, s. 169). Čítanie stôp sa spája s rekonštrukciou zločinu v Mayovom románe *Vianoce* (Weihnacht), kde Winnetou na základe stôp v miestnosti rekonštruuje priebeh krádeže. A Mayov román *Cudzinec prichádza* (Der Fremde aus Indien; Cudzinec z Indie) má ako ústrednú zápletku kriminálne tajomstvo.

Stopy čítajú a na ich základe robia inferencie aj indiáni Jamesa Fenimora Coopera – Alma Murchová upozorňuje, že v Cooperových textoch sa slovo „clue“ (stopa) používa presne v tom istom zmysle ako v detektívnej fikcii (Murch, 1968, s. 40). Raz sa zahrá na detektíva i d'Artagnan vo *Vikontovi de Bragelonne*, keď na základe zanechaných stôp pomocou usudzovania do detailov rekonštruje priebeh tajného súboja, ktorý bol opísaný v skoršej kapitole, čo pre čitateľa verifikuje d'Artagnanove závery a umožňuje mu obdivovať jeho správne usudzovanie (por. Murch, 1968, s. 63).

### **Epi(stemo)lóg. Metodologická autoreflexia literárnovednej zápletky: transformácie žánru a literárna história**

Rád by som sa v epilógu tejto štúdie vrátil k literárnovednej *zápletke*, ktorú v nej konštruujem: je to model konštitúcie a transformácií žánru, prípadne vývinu žánru. Chcel by som načrtnúť metodologické predpoklady konštruovania takejto zápletky a jej odlišnosť od iných typov literárnohistorických zápletiiek, ako sú napríklad dejiny istej konkrétnej tzv. národnej literatúry.

Zápletka transformácií žánru (kde je dôraz kladený na *štruktúrally* charakter transformácií), avšak aj vývinu žánru (kde sa tieto transformácie modelujú v *chronologickom* poriadku) je konštruovaná zo *štruktúrného hľadiska*: východiskovým modelom je literárna *štruktúra žánru* a táto zápletka ďalej sleduje logiku transformácií tejto štruktúry. Keď sa v rámci literárnovedného štrukturalizmu hovorí o „logike vývinu“ žánru, „predpokladá sa vtedy jestvovanie základných foriem či „prvotných štruktúr“, ďalej už logicky neredukovateľných, avšak majúcich derivačnú moc, čiže schopnosť produkovať, alebo – opatrnejšie povedané – „podliehať transformáciám“ na variantné formy“ (Walas, 1993, s. 156). Inherentnými vlastnosťami štruktúry sú podľa Piageta transformácie a samoregulovateľnosť – čo znamená, že „transformácie inherentné určitej štruktúre nevedú k prekročeniu jej hraníc, ale plodia iba prvky, ktoré vždy patria do tejto štruktúry a zachovávajú jej zákony“ (Piaget, 1971, s. 20) – to sú transformácie *v rámci* štruktúry žánru: typov konštrukcií zápletiiek alebo cirkulovania aktantu vraha v rámci štruktúry detektívky a pod. Naopak, nedodržanie *niektorých* „zákonov štruktúry“ a zároveň dodržanie *niektorých* *iných* jej zákonov vedie k transformácii detektívneho žánru na iný, avšak príbuzný žáner – napríklad trileru, horor s naratívnu štruktúrou odhaľovania (keď záhada je nakoniec vysvetlená nadprirodzene) alebo sci-fi detektívky. Východisko tejto zápletky je teda štruktúrné a imanentne literárne – v tom zmysle, že sa za východisko berú *len* štruktúrné kritériá literárnych textov (z konkrétnych textov skonštruovaný invariant). Konkrétne texty („diela“) sú do takejto zápletky transformácií žánru zoradované podľa *kritéria* ich literárnej štruktúry.

Zápletka – povedzme – typu „dejiny *slovenskej* literatúry“ je vystavaná na iných než štruktúrallych a imanentne literárnych kritériách: ako *východisko* je tu nastolený korpus textov napísaných v istom kultúrnom priestore istým jazykom (prípadne jazykmi) v istom období alebo obdobiach, a *až potom* následne môžu byť texty „čítané“ a analyzované v akte literárnohistorického písania. *Najprv* je tu teda „terén“ heterogénnych textov (tie zo štruktúrného hľadiska môžu mať máločo spoločné), ktorý sa snaží usporiadať „mapa“

literárnohistorickej narácie (na rozdiel od zápletky transformácií žánru, kde je východiskom *štruktúra* žánru). Práve z tohto dôvodu iniciálnej konštitúcie predmetu „národnej literatúry“ sa na jej literárnovedné modelovanie hodia skôr modely diskontinuity a plurality: nie zato, že by bol vývin „národnej literatúry“ „samotný“ diskontinuálny a pluralitný, ale v prvom rade preto, že *predmet*, aký konštituuje diskurz literárnej histórie, nie je skonštituovaný na základe koherentných štruktúrnych kritérií. Východisko takejto zápletky dejín tzv. národnej literatúry je teda, povedzme, kultúrohistorické. Je *iné* než východisko zápletky vývinu žánru – a predovšetkým *neštruktúrne*. Bolo chybou českých a slovenských štrukturalistických koncepcií literárneho vývinu, že to, čo nazývali „vývinom literárneho radu“ (vo formalistickej redakcii) či „vývinom literárnej štruktúry“ (v štrukturalistickej redakcii), stotožňovali s istou národnou literatúrou, či – ako u Mukařovského – „národnou kultúrou“ (por. Mukařovský, 2000, s. 28 – 29). Vyvíja, prípadne transformuje sa *štruktúra* – a tá musí byť určená na *štruktúrnych kritériách*, čo „národná literatúra“ vo svojom východiskovom geste konštitúcie určite nie je. Opäť, ešte raz musíme položiť Balibarovu otázku: čo sa vyvíja? V prípade zápletky „dejín národnej literatúry“ to nie je transformácia jednej štruktúry na inú (táto zápletká predsa nie je vystavaná na štruktúrnych kritériách), ale voľný nárast textov písaných v jednom historickom jazyku. Dokonca je pochybné, či sa skonštituovaný predmet diskurzu vymedzený ako „slovenská literatúra“ vôbec môže stať naratívny podmetom nejakej literárnohistorickej narácie, ak je skonštituovaný na základe takých heterogénnych kritérií (zatiaľ čo žánr sa naratívny podmetom rozprávania o jeho vývinových transformáciách môže stať veľmi dobre, pretože si naprieč celým tokom zmien podržuje svoju báзовú, konštitutívnu jadrovú štruktúru, ktorá ho ako žánr vôbec konštituuje a ktorá vytvára obrysy riečiska, v ktorom tieto zmeny vôbec môžu nastať). Možno sa dá ísť ešte o krok ďalej a položiť otázku, prečo sa nejaký predmet ako „národná literatúra“ ešte stále tlačí do pozície naratívneho podmetu literárnohistorickej narácie – čím je to historicky umožnené? Predbežnú odpoveď dáva Linda Hutcheon: „Mnohé katedry jazyka a literatúry stále odvodzujú svoje názvy od národností: francúzska, anglická, japonská literatúra. Toto však môže byť len reliktom obdobia, keď ich hlavným poslaním bolo formulovanie a pedagogické sprostredkovanie fixovaných, homogénnych národných identít prostredníctvom výučby špecifických národných literatúr“ (Hutcheon, 2004, s. 226).

Pri konkrétnych realizáciách literárneho dejepisectva (napr. „akademické“ *Dejiny slovenskej literatúry*, zv. V) je dobre viditeľné, ako musí byť samotná táto zápletká dejín národnej literatúry *transverzálne* popretínaná zápletkami *štruktúrnymi*, vystavanými na kritériách druhových (poézia, próza, dramatická literatúra), žánrových (spoločenský a psychologický žánr, historický žánr, žánre populárnej literatúry atď.) a smerových (nadrealizmus, lyrizovaná próza, naturizmus atď.), prípadne Bakošov „synchronný prierez“ istého literárnohistorického „obdobia“ je daný „vzájomným pomerom štruktúr“ (Bakoš, 1944, s. 21), tu predovšetkým štruktúr literárnych smerov a žánrovej literatúry. Až takýmto typom „zosujetovania“ (emplotment) môže literárne dejepisectvo národnej literatúry dosiahnuť aké-také štruktúrne dejiny: netransformuje sa údajná štruktúra slovenskej literatúry, ale štruktúry druhov, žánrov a literárnych smerov. Jeden skonštituovaný „fakt“, napríklad určitá kniha (text), sa môže *simultánne* situovať vo viacerých zápletkách.



kách (napríklad v zápletke vývinu žánru, literárneho smeru, diela jeho autora atď.), ktoré môžu byť paralelné, ale i protirečiacie si a konkurenčné.

Avšak bez ohľadu na kritériá, na akých bude *literárnovedná zápleťka* vystavaná, plauzibilitnosť literárnovednej narácie (typu „transformácie a vývin žánru“ alebo hoci aj typu „dejiny tzv. národnej literatúry“) bude závisieť *jedine* od miery analytickej interpretačnosti danej literárnovednej „narácie“: od miery, v akej sa dokáže na tej *najnižšej* úrovni interpretačne „skloniť“ k textu, prizrieť sa mu lupou s čo najhrubším sklom. Samotná vyargumentovaná interpretácia, resp. analýza *konkrétneho* textu bude mať vždy vyššiu mieru plauzibilitnosti ako abstraktné konštrukcie „veľkých celkov“, i keď tie môžu byť podmienenčne potrebné. Bez konkrétnych analýz konkrétnych textov sú však nemožné a nedá sa proti nim nijako argumentovať: diskusia sa na tejto úrovni vždy pohybuje vo vágnych polohách, či „to tak je“ alebo „to tak nie je“. Nikdy totiž nevieme, či sú všeobecné tvrdenia výsledkami výskumu, ktorý nám píšuci bádateľ taktne zamlčal, alebo sú výsledkami výskumu, ktorý nikdy nebol vykonaný. Preto by bolo vhodné, aby literárnovedná narácia nepodávala výsledky svojho výskumu, ale týmto výskumom samotným jedno-ducho bola. Túto rozličnú mieru plauzibilitnosti a následnej problematizovateľnosti (relatívne) konkrétnych analýz textov voči abstraktným modelom (literárnych smerov, literárnych periód a pod.) sformuloval vo svojom postrehu aj Geoffrey Hartman: „Mám taký pocit, že v literárnovedných skúmaníach je celok vždy vágnejší než jeho časti, hoci môže byť akokoľvek dôležité pozdvihovať sa od jednotlivého k všeobecnému“ (Hartman, 1975, s. viii).

Samozrejme, príklonom ku konkrétnym analýzám textov nie je možné ignorovať „epistémy“ – historicky *apriórne umožňujúce konštrukčné schémy* takýchto literárnovedných narácií: v mnohých prípadoch budeme – v horizonte našej súčasnej paradigmy – za uspokojivejšiu považovať takú literárnovednú naráciu, ktorá vyhovuje tým konštrukčným schémam, aké pokladáme za vhodné (čiže jej plauzibilitnosť na tejto úrovni je určená *pragmaticky*, zhodou s našimi pojmovými a metaforickými rámcami). Tak budeme dnes pokladať za dôveryhodnejšiu naráciu, ktorá bude rozprávať nekoherentné útržky svojich príbehov vo formách diskontinuity, zlomov, neredukovateľnej plurality a budeme podozrievavi voči homogénnym výkladom a zaokrúhleným príbehom s vyvrcholením. Takže ani toto kritérium rozdielov medzi apriórnymi konštrukčnými schémami nezávisí od voľajakej „veci samej“, ale je určené *pragmaticky* – našou vedeckou paradigmou: tým, čo *momentálne* pokladáme za vyhovujúce modely – trebárs aj literárneho vývinu.

Teoretické modely literárneho vývinu či literárnohistorického procesu (spadajúce do odvetvia „teórie literárnej histórie“) budeme teda vždy posudzovať takým spôsobom, či – a v akej miere – zodpovedajú našej vedeckej paradigme. Ako vidno, to, čo je najproblematickejšie, nie je ani tak konštrukcia vhodných modelov literárneho vývinu (tých sa v posledných rokoch v literárnej vede vyprodukoval naozaj slušný počet), ako skôr proces *aplikácie* (čo je hermeneutický výkon), aplikácie tohto modelu na konkrétne literárne texty, ktoré prostredníctvom neho literárny historik interpretuje. Aplikácia – hovorí Gadamer – je integrálnou súčasťou procesu porozumenia textu, ide o „aplikáciu textu, ktorému treba porozumieť, na aktuálnu situáciu interpretátora“ (Gadamer, 1993, s. 291). A zasa v aplikácii Gadamerovho textu na náš príklad literárnej histórie je súčasťou aktu-

álnej situácie interpretátora (ktorým je v tomto prípade literárny historik) práve jeho model literárneho vývinu, ktorým nasvecuje, interpretuje a usporadúva texty. Tieto modely (paradigmy) interpretácie, ako nám ďalej hovorí Gadamer, sa samozrejme menia, sú historicky situované – to preto nám prestávajú vyhovovať predchádzajúce, staršie literárno-historické narácie: „text – či už právny, alebo text Evanjelia – ak má byť náležite pochopený, t. j. zodpovedajúco k svojim nárokom, tak v každom momente, t. j. v každej konkrétnej situácii, musí byť pochopený nanovo a inakšie. Porozumenie je tu vždy aplikáciou. (...) text je pochopený vtedy, keď je po každý raz pochopený ináč“ (Gadamer, 1993, s. 292). V krátkosti sa prizrime jednému modelu literárneho vývinu a jeho aplikácii.

Teresa Walas vo svojej práci *Je možná iná literárna história?* (1993) vytvára veľmi plauzibilný model literárnej tvorby ako odpovede (literárnymi prostriedkami) na výzvu odpovedajúcej na impulz, ktorý uvoľňuje vôľu k tvorbe – takýmto impulzom sa môže stať čokoľvek, čo stimuluje tvorbu (por. Walas, 1993, s. 116): v konkrétnom prípade to však bude vždy niečo konkrétne (resp. konfigurácia viacerých stimulov) – a to treba konkrétne interpretačne určiť. Teresa Walas taktiež vytvára presvedčivý naratívny model literárnohistorického rozprávania (podľa vzoru myslenia o fikčnom rozprávaní od Aristotela po postštrukturalistov) – aj literárnohistorické rozprávanie bude mať svoje epizódy (ekvivalentným pojmom k epizóde vo fikčnej narácii bude v literárnohistorickom diskurze pojem „literárneho obdobia“, por. Walas, 2004, s. 50), bude mať svoje sekvencie; začiatok (expozíciu), stred a koniec; či peripetiu, ktorá odkláňa dejový priebeh nečakaným smerom... Myslím, že s takýmto teoretickým modelom určite nenastanú problémy na rovine teoretickej, pokým bude jeho paradigma (paradigma naratívneho dejepisectva) v istej literárnovednej komunite aktuálna. Problémom je až moment aplikácie, keď bude treba v literárnovednom texte interpretačne ukázať a vyargumentovane dokázať, že isté „literárne obdobie“ má naozaj status epizódy, ktorá je naozaj takýmto spôsobom prepojená s inými epizódami; že taký a taký korpus literárnych textov naozaj spolu vytvára sekvenciu... A to bude možné opäť len konkrétnou interpretáciou konkrétnych textov – samozrejme, s takýmto modelom literárneho procesu ako s paradigmatickým pozadím, interpretačným rastrom usporadúvajúcim čítané texty.

Nazdávam sa, že obidve zápletky (transformácie žánru, ako aj dejiny národnej literatúry) môžeme uchopiť analogicky k interpretácii *jedného* textu. V prípade „materiálu“, aký potrebujeme interpretačne spracovať a usporiadať pri týchto typoch zápletiiek, máme – ako bádatelia – pred sebou „jeden veľký text“, tvorený korpusom textov istého žánru alebo istej tzv. národnej literatúry, vrátane tzv. vonkajších okolností (v závislosti od toho, ako tento „veľký text“ bádateľský výkon vopred skonštituuje: vymedzí a zadefinuje). Tento veľký text by bolo vhodné *interpretovať* analogickým spôsobom k tomu, akým interpretujeme jeden konkrétny text a ako nás to už dlho-predlho učí hermeneutika: od častí k predpokladanému celku a od celku späť k jeho častiam. Status *časti* v takomto prípade nadobúda – na rozličných úrovniach – rovnako jedna metafora, jedna syntagma, jedna vetná štruktúra, jeden motív, ako aj celý jeden text („kniha“) alebo celý jeden literárny smer v rámci zápletky dejín žánru či dejín národnej literatúry. Ak som vyššie hovoril o plauzibilitosti takejto narácie ako závislej od miery *konkrétnosti* interpretácie konkrétnych textov, hovoril som tým vlastne len o potrebnosti *vychádzať* z častí a vracieť sa

od celku *naspäť* k týmto *časťam*. Literárna história sa pri riešení takýchto úloh zrejme nebude obracať ako na svoju predchodkyňu na starú *historiu litterariu*, ktorá prvotne, v 17. storočí znamenala prevažne katalógy a bibliografické súpisy (por. Balcerzan, 1982, s. 158), prípadne aj biografie „učených mužov“. Obrátiť sa pokojne môže na predchodcu oveľa staršieho: na hermeneutiku – exegézu, výklad textu v rámci jeho (vždy skonštituovaných) kontextov.

Štúdia je súčasťou individuálneho grantového projektu *Detektívny žáner – model a história žánru*. VEGA 2/4107/26. Riešiteľ Mgr. Tomáš Horváth, PhD.

#### LITERATÚRA

- ALEWYN, Richard: *Anatomie des Detektivromans*. In: VOGT, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman*. Zv. II. München : Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- ALTHUSSER, Louis – BALIBAR, Étienne: *Czytanie „Kapitału“*. Warszawa : PIW, 1975.
- BALCERZAN, Edward: *Kregi wtajemniczenia*. Kraków : Wydawnicwo Literackie, 1982.
- BAKOŠ, Mikuláš: *Problém vývinovej periodizácie slovenskej literatúry*. Trnava, 1944.
- BERO, Peter: *Matematici, ja a ty*. Bratislava : Mladé letá, 1989.
- BIZÁM, György – HERCZEG, János: *Hra a logika v 85 príkladoch*. Bratislava : Alfa, 1979.
- CROFTS, Freeman Wills: *3 x inšpektor French*. Praha : Odeon, 1975.
- ECO, Umberto: *Meno ruže*. Bratislava : Tatran, 1991.
- GADAMER, Hans-Georg: *Prawda i metoda*. Kraków : inter esse, 1993.
- HAMBÁLEK, Roman: *Sherlock Holmes pod lupou logiky*. (Rozhovor s R. Hambálkom viedla Viera Vojtková.) In: *Predvoj*, roč. 2, 17. marca 1966, s. 11.
- HARTMAN, Geoffrey H.: *The Fate of Reading*. Chicago and London : University of Chicago Press, 1975.
- 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.
- HORVÁTH, Tomáš: Zrod detektívky z duchov fantastiky. In: *Slovenská literatúra*, roč. 53, 2006, č. 5, s. 329 – 367.
- HORVÁTH, Tomáš: Stopovať stopy, dešifrovať znaky. In: *Kino-Ikon*, roč. 11, 2007, s. 249 – 281.
- HUTCHEON, Linda: Nový pohľad na národný model. (Dokončenie). In: *Slovenská literatúra*, roč. 51, 2004, č. 3, s. 204 – 235.
- CHRISTIE, Agatha : *Vražda na faře*. Praha : Knížní klub, 1998.
- MARKOWSKI, Michał Paweł: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz : Homini, 1997.
- MAY, Karl: *Vianoce*. Banská Bystrica : Vydavateľstvo Don Bosco, 1994.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie*. Brno : Host, 2000.
- MURCH, Alma: *The Development of the Detective Novel*. London : Peter Owen, 1968.
- NEFF, Ondřej (a neuvedený spoluautor KRAMER, Alexandr): *Všetchno je jinak*. Praha : Albatros, 1986.
- NÜNNING, Ansgar: *Lexikon theorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006.
- PIAGET, Jean: *Štrukturalizmus*. Bratislava : Pravda, 1971.
- QUEEN, Ellery: *3 x Queen otec a syn*. Praha : Odeon, 1980.
- QUINTILIANUS: *Základy rétoriky*. Praha : Odeon, 1985.
- SKWARCZYŃSKA, Stefania: *Wstęp do nauki o literaturze. Tom III. Rodzaj literacki*. Warszawa : Instytut Wydawniczy PAX, 1965.
- SMULLYAN, Raymond: *Šachové záhady Sherlocka Holmese*. Praha : Mladá fronta, 2005.

- STROGOVIČ, M. S.: *Logika*. Bratislava : Štátne nakladateľstvo, 1951.
- SUERBAUM, Ulrich: *Der Gefesselte Detektivroman*. In: VOGT, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman*. Zv. II. München : Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- SÝKORA, Michal : *Dostojevského buldok*. Brno : Host, 2006.
- SYMONS, Julian: *Bloody Murder*. London : Faber and Faber, 1972.
- TODOROV, Tzvetan: *Poetika*. In: *Česká literatura*, roč. 19, č. 5/6, 1971, s. 479 – 516.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava : Smena, 1971.
- TORA, Magdalena: „Imię róży“ w świetle własnej teorii powieści U. Eco. In: *Ruch literacki*, roč. 41, 2000, č. 3, s. 333 – 354.
- VAN DINE, S. S.: Introduction. In: *The World's Great Detective Stories*. S. S. Van Dine (ed.). New York : Blue Ribbon Books, 1931.
- VOLTAIRE: *Zadig*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1949.
- VYŠINSKIJ, A. J.: *Soudní řeči*. Praha : Orbis, 1952.
- WALAS, Teresa: *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Kraków : Universitas, 1993.
- WALAS, Teresa: *Je možná iná literárna história?* In: *Slovenská literatúra*, roč. 51, 2004, č. 1, s. 42 – 55.
- WELLS, Carolyn: *The Technique of the Mystery Story*. Springfield : Mass Publishers, 1976.
- ZICH, Otakar – KOLMAN, Arnošt: *Zajímavá logika*. Praha : Mladá fronta, 1965.

### **Ku koncepcii knihy Rajendru A. Chitnisa *Literature in Post-Communist Russia and Eastern Europe* (The Russian, Czech and Slovak fiction of the Changes, 1988 – 1998)**

JANA KUZMÍKOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Rajendra A. Chitnis vyštudoval slavistiku v Londýne a od roku 1999 učí rusistiku a bohemistiku na univerzite v Bristole. Vo svojej knihe *Literatúra v post-komunistickom Rusku a východnej Európe* s podtitulom *Ruská, česká a slovenská próza v období zmien 1988 – 1998*, ktorá vyšla v roku 2005, sa pokúsil ukázať hlavné rysy a hodnotové východiská literatúry vymedzeného obdobia. V rámci jednotlivých literatúr ho zaujímali vývinové zmeny, ktoré zoradzoval a vzájomne porovnával. Neraz mu vyšli nezanedbateľné protiklady, aké rozdielne hodnoty sa utvrdzujú v troch sledovaných národných literatúrach.

Autor samozrejme nerozoberá tzv. postkomunistickú prózu zo všetkých strán a v úplnosti. Zameral sa na prozaikov, ktorých chápe ako „osloboditeľov“ literatúry v tom zmysle, že títo spisovatelia odmietli sociálnu, politickú alebo ideologickú služobnosť literatúry. To však môže byť vskutku otáznym cieľom a aj výsledkom písania, najmä z toho dôvodu, že termíny sociálnosť, politickosť alebo ideologickosť literatúry môžu niesť rozličné obsahy. Chitnis tieto termíny chápe podľa historických skúseností z predchádzajúcich vývinových etáp spomínaných literatúr, keď sa na tvorbu uvažovali mimoumelecké funkcie. Odtiaľto môže stavať svoj výskum na téze, že ním vybraní prozaici sa rozhodli búrať konvenčné náhľady, prečo sa próza má písať a ako sa má čítať. Podľa toho následne hovorí Chitnis o danom období ako o „próze zmien“. Príbuzné pojmy ako „iná“, „alterna-