

Niekoľko čudných udalostí vyrozprávaných na Baker Street

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

K 150. výročiu narodenia sira Arthura Conana Doylea

„Ja by som sa nikdy neoženil, lebo tak by som si zničil schopnosť usudzovať.“
Sherlock Holmes

„Malá monografia na túto tému“, parafrázujúc slová jej hlavného hrdinu, bude pojednávať o detektívovi detektívov, o azda najslávnejšej neexistujúcej osobe na svete, ktorá sa ku svojej skutočnej existencii takpovediac „predrala“, a to aj napriek vražednému úsiliu jej tvorcu – o Sherlockovi Holmesovi. Keďže sa jeho nesmierne štíhla a takmer šesť stôp vysoká postava pôvodne zjavovala v textoch Arthura Conana Doylea, predmetom našej „malej monografie“ budú práve ony.

Uvedomujem si, že vstupujem do často čerených vôd. To so sebou nesie riziká i výhody. Predovšetkým výhody.

V akej spoločnosti sa v súčasnom svete tento viktoriánsky hrdina ocitá? Autor a vplyvný kritik science-fiction (a občasný detektívkar) Harlan Ellison konštatoval, že „iba päť fiktívnych postáv je známych prakticky na celom svete: Tarzan, Sherlock Holmes, Mickey Mouse, Robin Hood a Superman“ (Friedrich, 1989, s. 21).

Novela *Štúdia v červenom* (Study in Scarlet, 1887) možno nie je najlepšou detektívnou záhadou, v ktorej vystupuje Sherlock Holmes, je však prvou, v ktorej bol predstavený svojmu budúcemu vernému čitateľskému publiku. Pôvodne ani nemala byť prvou, ale jedinou – Sherlock Holmes totiž nebol zamýšľaný ako hrdina „seriálu“. Nevzbudila ani nejaký obrovský záujem – davovú hystériu spôsobili až holmesovské poviedky, ktoré začali vychádzať začiatkom deväťdesiatych rokov 19. storočia časopisecky v *Strande*. Doyle po rokoch vždy s trochou trpkosti spomínal na škandálne nízku sumu honoráru, za ktorý predal prvý prípad neskôr najslávnejšieho detektíva na svete Beetonovej *Vianočnej ročenke*.

Senzačná vražda Drebbra, ktorý je nájdený s hrôzostrašne skrivenou tvárou a nad ním sú krvou napísané písmená *Rache*, je vystrihnutá presne podľa viktoriánskeho gusta. Večerník aj podáva príslušnú senzačnú správu. Sherlock Holmes presne charakterizuje pôsobenie tejto vraždy na imagináciu viktoriánskych „divákov“: „Na tomto je záhada, ktorá podnecuje fantáziu. Kde niet fantázie, niet hrôzy“ (Doyle, 1957, s. 37). Mnohé záhady v holmesovskom univerze vzbudzujú v „divákoch“ hrôzu – táto je však produkovaná fantáziou, čiže ľudskou mohutnosťou. Je to vždy hrôza z tohto sveta, to ľudský „básnik, ktorý sa minul povolaním“ (ako hovorí Lawrence Frank o vrahovi Stapletonovi) ju produkuje – veď napríklad hrôzostrašný pekelný pes baskervillský je čistým produktom fantázie (o tom ešte bude reč neskôr). Zdanlivo „nadprirodzené“ či „pekelné“ je len tým, čo si dokáže ľudská imaginácia predstaviť.

Drebbber bol otrávený a neskôr je zabitý jeho tajomník Stangerson. Pre Holmesa je v danej chvíli už prípad jasný, avšak kríza nastáva, keď otestuje jednu z piluliek, ktorá sa

našla pri Stangersonovi, a tá nie je jedovatá. Čitateľa ani inšpektora Lestrada ešte Sherlock Holmes celkom nepresvedčil o svojej genialite, a aj sám Holmes si na okamih zúfa: „*Celá reťaz môjho uvažovania nemohla byť nesprávna*“ (s. 53). Okamžite však nastolí abdukciu, ktorá vyjde: časť piluliek je otrávená a časť nie. (Neskôr sa ukáže, že pomstiteľ Jefferson Hope vykonával „akt spravodlivosti“: dal svojej obeti na výber dve pilulky, z toho jednu otrávenú, a sám užil zvyšnú – všetko teda záviselo od „prozreteľnosti“, a tá, ako Hope nepochyboval, je spravodlivá.) Holmes svoje nastolenie novej abdukcie zovšeobecňuje: „*(...) keď dlhšej reťazi dedukcií zdanlivo odporuje nejaká skutočnosť, celkom iste vysvitne, že znesie nejaké iné vysvetlenie*“ (s. 54). K týmto Holmesovým „teoretickým“ zovšeobecneniam: už v tomto prvom prípade je Holmesova detektívna metóda charakterizovaná ako prísne vedecká: „*(...) vy ste prácu detektíva tak priblížili k vedeckej presnosti*“ (s. 32), hovorí obdivne svojmu priateľovi dr. Watson – a vedecká presnosť vo viktoriánskom prípade znamená: encyklopédia potrebných znalostí (napr. typy cigaretového popola, typy podkov, znalosti o cestovnom poriadku obchodných a cestovných lodí a pod.), pričom na nepotrebné znalosti treba zabudnúť, a na túto encyklopédiu je aplikovaná logická inferencia, holmesovská „dedukcia“. Prvý akt takejto „dedukcie“ spočíva v rétorickej *inventio*, vo výbere potrebnej znalosti z encyklopédie. Aj samotné písanie o kriminálnych prípadoch má byť podľa Holmesa suché ako vedecký dôkaz (napokon, aj samotný titul prvého holmesovského opusu v sebe spája štýlmu názvu vedeckej dizertácie „*Štúdia*“ s viktoriánskym žánrom senzačnej literatúry zločinu „*v červenom*“, resp. šarlátovom) – Sherlock Holmes je prvým kritikom svojho archivára a nie veľmi taktne mu vyčíta príliš veľkú dávku senzačnosti a romantickosti: „*Práca detektíva je alebo by mala byť exaktnou vedou a mala by sa podávať takým istým chladným a netečným spôsobom. Vy ste sa ju pokúsili prifarbiť romantikou, z čoho vyplýva temer taký istý následok, akoby ste nejaký ľubostný príbeh alebo únos doviedli až k piatej Euklidovej vete*“ (Doyle, 1958, s. 7). Ešteže „skutočný“ Sherlock Holmes, dr. Joseph Bell, bol k svojmu imaginatívne „archivárovi“ Conanovi Doylovi vo svojej recenzii zhovievavejší. (Áno, to sám Sherlock Holmes, a hneď dvojnásobne, je recenzentom zverejnenia svojich prípadov.) Doyle vo svojej autobiografii *Spomienky a dobrodružstvá* (Memories and Adventures) spomínal na svojho učiteľa Joea Bella práve v tej súvislosti, že „keby bol detektívom, určite by zredukoval túto fascinujúcu, avšak neorganizovanú prácu na niečo, čo by malo bližšie k exaktnej vede“ (cit. podľa Edwards, 1999, s. xxviii). Sherlock Holmes bol podľa Edwardsa pokusom dodať metódam Poeovho Augusta Dupina vedecké podklady (por. tamže, s. xviii). Doyle sa totiž – na rozdiel od svojho „neľudského“ výtvoru – netajil obdivom k detektívom Lecoqovi a Dupinovi, výtvorom Emila Gaboriaua a E. A. Poea, ktorého Doyle čítal ešte v chlapčenských časoch (por. Edwards, tamže).

Štúdia nie je z typologického hľadiska detektívkou, ale *kriminálnym príbehom* typu pátrania po neznámom páchateli, ktorý pred fázou odhalenia nepatrí medzi okruh čitateľovi známych vystupujúcich postáv. Z hľadiska budúcich pravidiel férovej hry mnoho faktov nie je čitateľovi prístupných – napr. motív, že sa drožka pred domom, v ktorom sa odohrala vražda, presúvala, ako keď býva kôň bez majiteľa (por. s. 104): čitateľ je takto trochu stotožnený s nepríliš bystrými predstaviteľmi polície – Gregsonom a Lestradam, ktorí si tieto stopy nevšimli. Avšak transfiguráciu podáva riešenie celkom pekne: podľa stôp to vyzerá, že sa Drebber s vrahom dovezli k domu drožkou (javí sa teda, že počet

ľudí bol tri), zatiaľ čo vrahom je práve drožkár, resp. pomstiteľ, ktorý sa zamestnal ako drožkár – odhalenie je to naozaj senzáčné a dramatické, keď Holmes objedná drožku a ako mu drožkár pomáha s batožinou, zacvakne mu na ruky putá.

Druhú, vloženú časť tvorí retrospektíva, „americká história“ *V zemi svätých*, prehistória, ktorá viedla Jeffersona Hopea k pomste, vyrozprávaná v 3. osobe. Potom sa rozprávania navracia do prítomnosti a pera sa opäť chopí dr. Watson. V retrospektívnej časti čítame silný príbeh z prostredia náboženskej sekty mormónov, ktorá sa ukazuje byť tajomnou zločineckou organizáciou s neviditeľnými chápadlami po celom kraji okolo Salt Lake City. (Mormónska sekta hrá veľmi nelichotivú rolu aj u iného dobrodružného historika divokého západu, u Zanea Greya v románe *Jazdec v maske/Riders of the Purple Sage*, kde rovnako ako u Doylea hrá svoju naratívnu úlohu zákaz sobáša, a vôbec stýkania sa mormónky s „pohanom“: Greyov pištoľník Lassiter je – ako vyvrhel' z tejto komunity – ani nie tak veľmi vzdialeným príbuzným Jeffersona Hopea.) Edwards upozorňuje, že táto časť je vlastne prvou Doyleovou publikovanou historickou prózou (por. Edwards, 1999, s. xiv) – tomuto žánru sa Doyle po celý život seriózne venoval a aj ho pokladal za najserióznejšiu zložku svojej literárnej tvorby.

Keď má Ferrier splatiť mormónom dlh za svoju záchranu a vydať im do rúk svoju milovanú adoptovanú dcéru, tajomne sa mu po každej noci zjavujú v dome čísla odpočítavajúce čas, dokedy sa má rozhodnúť: prvý raz nachádza papierik s číslom pripichnutý špendlíkom na svojich prsiach. Špendlík mu rovnako mohol prepichnúť aj srdce. Ukazuje sa tu všemocnosť a neviditeľnosť tajnej organizácie. Drebber a Stangerson sú zlosynovia, ktorí zabili nevlastného otca Lucy Ferrierovej a ju si zasa vzal Drebber do svojho háremu, kde sa utrápila na smrť. Doylevských zavraždených v prevažnej väčšine dostihne ruka minulosti („Bože môj, bože môj, moje hriechy ma dostihli!“, Doyle, 1957, s. 191, zvykne v šialenom dese vykriknúť postarší blahobytný pán, o ktorom sa ukáže, že je bývalý zločinec, ktorý oklamal svojich kumpánov). Pomstiteľia sú v doylevskom univerze rozdelení na dva typy: sú to jednak zločinní kumpáni (ako napr. v *Podpise štyroch*), alebo spravodliví pomstiteľia, ako je práve Jefferson Hope, ktorý necháva konať samu prozreteľnosť, dávajúc zlosynovi na výber pilulku, pričom sám užije tú, ktorá zostala. Na konci rekonštruovaného príbehu prehistórie zločinu i vraždy sú čitateľove i Holmesove sympatie jednoznačne na stranách pomstiteľa. Prozreteľnosť napokon zachráni spravodlivého aj pred šibenicou: po dokonaní svojho diela mu v cele praskne tepna.

„Vy zviera!“

(Z listu jednej dámy sirovi Arthurovi Conanovi Doylevi potom, ako zabil svoju literárnu postavu Sherlocka Holmesa)

Povolanie Sherlocka Holmesa si vytvára – podľa neho samého – on sám: je prvým na svete a jediným súkromným detektívnym konzultantom. Stojí teda v pozícii „medzi“ – presne tej pozícii, ktorú neskôr zaujme súkromný detektív. Spolupracuje s políciou, ale je od nej nezávislý, často sám presadí výkon spravodlivosti bez ohľadu na literu zákona, je „posledným apelačným súdom“ (Doyle, 1957, s. 190). „Holmes nie je ani malátnym amatérom ako Dupin, ani profesionálnym policajtom ako Lecq; jeho postavenie detektívneho konzultanta je paralelné pozícii medicínskeho špecialistu – a to je práve to, čím Doyle ašpiroval byť“ (Knight, 1980, s. 68). Zároveň si viktoriánska mentalita veľmi cenila *individuum*, ktoré

dokázalo stáť oproti kolektívnym silám (por. Knight, 1980, s. 80) – Sherlock Holmes je géniom stojacim oproti všetkým. Vyniká na pozadí fólie rozprávačskej perspektívy dr. Watsona, reprezentanta viktoriánskej priemernosti a spoľahlivosti, lojálnosti voči priateľovi. Zároveň je však „Holmes agentom pocitu strednej triedy proti manipulatívne, amorálnemu hedonizmu aristokratov“ (Knight, 1980, s. 83), nie je to žiadny odosobnený estétsky aristokrat či aristokratický estét ako Poeov Dupin – to sa ukazuje napríklad v *Škandále v Čechách*, keď Holmes kladie z morálneho hľadiska svoju protivníčku Irenu Adlerovú ako „jedinú ženu“ nad kráľa, ktorý s ňou mal románik, a na záver si „nevšímne“ ruku, ktorú mu kráľ podá. Reprezentantom „strednej triedy“ je Holmes aj tým, že žije v prenajatom byte a na svoje živobytie si zarába vlastnou prácou, „podnikaním“ – ako prvý *súkromný* detektívny špecialista na svete. Zároveň je toto prepojenie geniálneho individua odvodeného z kódu romantizmu s okolitým sociálnym prostredím ideologicky dosahované tým spôsobom, že „individuálne, izolované konanie hrdinu ako odpoveď na problémy je vždy prostriedkom k sociálnym cieľom“ (Knight, 1980, s. 77) – hlas verejnosti zastupuje jednak Watson (Knight, tamže), jednak premenlivo napĺňaný aktant klienta, v záujme ktorého Holmes koná (pre dosiahnutie *spravodlivosti* pre klienta).

Keďže je jeho údelom byť geniálny v epoche *fin de siècle*, preberá aj nejaké rezíduá z kódu postavy dekadenta: umelecké sklony, ktorým však nedáva plný priechod (improvizačné brnkánie na husle), drogová závislosť (od morfia: podobne užíva morfium už poeovský dekadent Bedloe z *Poviedky o skalnom bludisku*), letargia a melanchólia – to však len vtedy, pokiaľ jeho „mozgový stroj“ beží naprázdno, kým ho nenaplní materiál záhady, na ktorú môže byť aplikovaný. Pokiaľ však dostane prípad s niektorými zaujímavými momentmi, prekypuje sebastravujúcou nervovou energiou, v očiach má zvláštny svit vytrženia, ktoré sa blíži až k lombrosovskému geniálnemu šialenstvu. Je teda klasickým manicko-depresívnym typom: „*Všetka démonická síla toho člověka, maskovaná ľahostajným správaním, vybuchla v záchvate energie*“ (Doyle, 1965, s. 525). Nick Rennison dokonca z analýzy textu *Psa baskervillského* vyvodzuje (vtipnú a hravú) hypotézu, že „Holmes znal a uznával práce takzvaných ‚dekadentních‘ spisovatelů a výtvarníků osmdesátých a devadesátých let devatenáctého století“ (Rennison, 2007, s. 154) a dokazuje to Holmesovým nadchnutím pre „obrazy moderných belgických majstrov“, ktoré si Holmes dychtivo obzerá, zatiaľ čo „čítankový príslušník viktoriánskej buržoázie“ dr. Watson je zaskočený: onými modernými belgickými majstrami mohli byť – v dobovom kontexte – len takí umelci ako napríklad James Ensor a Félicien Rops (Rennison, 2007, s. 154).

Jeho myšlienkové pochody sú príliš rýchle pre viktoriánske osadenstvo, preto útržky týchto myšlienok – vykrikované Holmesom – sa jeho obecenstvu zdajú byť bláznivé (topos nečakanej, zdanlivo absurdnej otázky, ktorá naoko nemá nijaký zmysel – napríklad, keď sa Holmes v *Dobrodružstve člověka, který sa plazil* pýta klienta na dátumy „plazivej“ mánie profesora). Je mizogýn (rovnako ako neskorší Nero Wolfe) – žena je preňho predstaviteľom temných iracionálnych síl stojacich v opozícii voči jeho chladnému analytickému rozumu. Nie je preto náhodné, že ho jediný raz porazí práve žena, Irene Adlerová: „*Sherlockovi Holmesovi je ona vždy ženou*“ (Doyle, 1957, s. 107) – takouto vetou začína poviedka *Škandál v Čechách*. Catherine Belsey si vo svojej *Critical Practice* (1980) všima zobrazenie žien v holmesovskej ságe – ako „tienistých, záhadných a zázračných figúr“, ktoré „je v rozpore s projektom explicitnosti“ (cit. podľa Roden, 2000, s. xli), ku ktorej vo

svojom riešení vždy dospieva Sherlock Holmes (zbavujúc záhadu jej čudného závoja). Dôvod takéhoto kreovania ženských postáv je ešte jeden: „Klasický realistický text si zatiaľ ešte nevyvinul spôsob signifikovania ženskej sexuality okrem metaforického alebo symbolického spôsobu, ktorého prítomnosť narúša realistický povrch“ (cit. podľa Roden, 2000, s. xli). Najtemnejšími ženskými hrdinkami u Doylea bývajú tmavé (čiže temné) južanské krásy, zmietané až vražedne intenzívnymi vášňami. V *Sussexskom vampírovi* zasa naopak, južanská kráska sa len javí ako vampír – napriek opačnej skutočnosti. Anglický manžel však nedokáže pochopiť jej obrovskú veľkorysosť.

A propos, Doyle a (reprezentácia) ženy v texte: v jednej z neholmesovských poviedok *Izba zo zlého sna* modeluje Doyle ženu snažiacu sa otráviť svojho manžela v kóde typickej dekadentnej *femme fatale* (aj ona je, samozrejme, južanka): je „nebezpečná“ (Doyle, 2008, s. 94) a jej oči „neúprosne, hleděly před sebe s upřenou soustředěností, v níž se tajilo něco neurčitě strašlivého“ (s. 94) – za touto tvárou číha diabol (tamže). Preniká ako upír do mužskej duše a dokáže ňou manipulovať, „proniknout do jeho nejniternějšího vědomí, vloudit se do těch končin jeho povahy, jež jsou pro svět příliš posvátné, a roznítit v něm touhu“ (s. 97). Vzhľadom na to, že narácia podáva aj vnútorný, psychologický plán postáv, si Doylev text dovoľí úžasný literárno-reflexívny skok (v rámci hry s literárnymi kódmi): na scéne sa v tom najdramatickejšom okamihu objaví ďalší muž a ukáže sa, že scéna je naozaj scénou: ide o skúšku divadelnej hry. Vyrozprávané pocity (vnútorný plán) literárnych postáv boli teda naozaj len pocitmi postáv – a to tých, ktoré herci predstavovali. A vďaka tejto nečakanej pointe Doylev text dosahuje aj odstup od takto prezentovanej *femme fatale*: je to nie až tak celkom Doyleva reprezentácia ženy, ale Doylev text tu skôr reflektuje kanonizovanú dekadentnú reprezentáciu ženy. Takú, akú napokon sám využíval: „V povídkce *Parazit* vytvořil velmi působivou postavu upířské femme fatale: vášnivé bílé ženy ze Západní Indie, která se prostřednictvím hypnózy pokusí přimět mladíka, po němž touží, aby zavraždil svou snoubenku“ (Fido, 2005, s. 53).

Po tomto exkurze o jednom aspekte Doylevho písania sa od tých inferiorných bytostí (samozrejme, len podľa Holmesovho a Wolfeho stanoviska) vráťme k najväčšiemu z najväčších. Sherlock Holmes však nie je len „umeleckým“ dekadentom – huslistom (táto vlastnosť je skôr „úchylkou“ od jeho detektívnej dráhy, akýmsi kompenzačným mechanizmom spolu s morfiovým opojením), ale predovšetkým *vedcom*: amatérskym chemikom a vedeckým kriminalistom píšucim „malé monografie“ na detektívne témy (o určovaní druhov cigaretového popola, o dešifrovaní tajných písíem, o simulovaní a pod.): pri prvom svojom prvom stretnutí s Holmesom v chemickom laboratóriu sa Watson akurát stáva svedkom jeho objavu chemického určovania krvi („*Objavil som roztok, ktorý možno zraziť len hemoglobínom, ničím iným*“, Doyle, 1957, s. 9). Doyle v pôvabnej knižke o svojich čitateľských láskach, ako aj o svojich názoroch na charakter literatúry *Cez zázračné dvere* (Through The Magic Door, 1907), hovorí o kúzle, aké má v literárnom texte čo i len stopa vedeckého myslenia či vedeckých metód, i keby boli len ilúziou, ako u Poea či Verna (por. Doyle, 1907, s. 247 – 248): tento pôvab, aký má vedeckosť v literárnom texte je, samozrejme, podmienený charakterom „literárnej epochy“, v ktorej sa Doyle situuje: je súčasťou dobového „vkusu“.

K živej presvedčivosti, efektu reality pre viktoriánskeho čitateľa prispieva aj to, že je Sherlock Holmes doslova *viditeľný* – a to nielen pred mentálnym zrakom čitateľa, čítajúce-

ho Doyleve opisy tejto postavy a jej stereotypné zvyky (preslávená perzská papuča s tabakom) a „tiky“ (spájanie brušiek prstov, zavreté oči v sústredení, zachichotanie sa, šúchanie si rúk, horúčkovitá aktivita v tvári atď., atď. – *iterácia* týchto detailov vytvára v rámci postupnosti seriálu dojem „*tej známej tváre*“ nielen Watsonovi, ale aj nám, čitateľom), ale aj pred jeho okom vnímajúcim obrazy: súčasťou prvého vydávania Doylevých poviedok v *Strande* sa stali ilustrácie Sidneyho Pageta, pričom Doyle časom začal prispôsobovať opisy Holmesa Pagetovým ilustráciám (por. Knight, 1980, s. 84). „Fotografické“ (por. Fido, 2005, s. 85) Pagetove ilustrácie (ktoré si okamžite získali absolútnu autoritu, čo sa týka informácií o vzhľade Sherlocka Holmesa) vstúpia v *Strande* do kontextu napríklad aj s fotografiami vtedajších krások, dám zo spoločnosti. Ficcia takto vstupuje do kontextu tvoreného faktickou reprezentáciou a preberá od nej časť jej efektu reality. Tieto fotografické techniky a ilustrácie používal *Strand* (začal vychádzať v roku 1890) podľa vzoru amerických časopisov pre dosiahnutie väčšej plastickej a dramatizovania textu (Knight, 1980, s. 70). Ideológia *Strandu* zodpovedala chutiam svojho publika – strednej triede obyvateľov Londýna, orientovaná bola na rodinné hodnoty, usporiadaný život (časopis obsahoval aj sekcie pre domáce panie), uverejňovali sa tu biografie úspešných mužov (por. Knight, 1980, s. 70).

Časopis však ponúkal aj „legálny“ únik z tejto malomeštiackej prostrednosti vďaka dobrodružným, strašidelným a detektívnym príbehom, ktoré uverejňoval. V štúdiu o viktoriánskej detektívke (Viktoriáni a krv. In: *OS*, 6/2007, s. 155 – 174) som už hovoril o viktoriánskej „vyhladovanosti“ po krvavých príbehoch – do tohto horizontu čitateľských očakávaní vstupovali aj Doyleve detektívne poviedky o Sherlockovi Holmesovi. Tie si získali takú obrovskú popularitu, že okamžite po završení série začal *Strand* v nasledujúcom ročníku 1894 uverejňovať príbehy ďalšieho detektíva vytvoreného podľa vzoru Sherlocka Holmesa – Martina Hewitta, ktorého stvoril Arthur Morrison, opäť s ilustráciami Sidneyho Pageta. A detektívny charakter začali nadobúdať aj strandovské *Príbehy z lekárovho denníka*. Témy v *Strande* boli rozmanité, útočili na zvedavosť svojho publika: popri fotografiách interiérov honosných viktoriánskych príbytkov prominentných osobností, ako aj ich portrétov v rozličných fázach života (túto rubriku má azda na svedomí intenzívny viktoriánsky záujem o frenológiu), sa tu nachádzali napríklad články o hereckom líčení sa, karikatúry, článok o podpisoch Charlesa Dickensa, o Jej výsosti holandskej kráľovnej a – samozrejme – o interiéroch jej paláca atď. (všetko in: *Strand*, Vol. VII., 1894). Pre nás je však dôležité, že popri týchto „sporiadaných“ témach tu fungovala aj rubrika „Zločin a zločinci“, hojne sprevádzaná fotografiami. Čitateľ tu našiel aj fotografie miesta činu či explózie v Scotland Yarde (jeden článok bol venovaný dynamitovým výbuchom), inšpektor Maurice Moser zasa napísal zasvätený článok o putách od anticých čias až po „súčasnosť“ (oba články tiež in: *Strand*, Vol. VII., 1894). Azda, ak by sme listovali pozornejšie, možno práve tu by sme objavili legendárnu malú Holmesovu monografiu o rôznych typoch cigaretového popola...

Čo sa ešte týka kódu viktoriánskej mentality, Stephen Knight odhaľuje ako skrytú obsesívnu Doylevu tému v prvej poviedkovej zbierke tému straty mužnosti a strach z nahradenia, keď dcéra nahradí otca iným mužom (por. Knight, 1980, s. 96): totem sily českého kráľa uzamkne Irene Adlerová; mechanik príde o svoj palec – falický symbol; keď tyranský otec v *Dobrodružstve Krvavej bučiny* stráca svoju dcéru, pes mu rozhrýzne hrdlo – tiež falický symbol atď.

Viktor Šklovskij vo svojej *Teórii prózy* analyzoval (na dvoch-troch príkladoch) aj Doyleove holmesovské poviedky a modeloval ich syntagmatickú štruktúru (por. Šklovskij, 1948, s. 135 – 136). Pred ním tak urobil (a podrobnejšie) aj detektívny autor a teoretik detektívneho žánru páter Ronald Knox v *Studies in the Literature of Sherlock Holmes* (1912). Vyčlenil jedenásť častí, pričom všetky nemusia byť v každej realizácii (texte) prítomné a občas môže byť zamenené aj ich poradie. Niektoré časti sú obligatórne, iné zasa fakultatívne. Knox teda robí niečo, čo dosť pripomína neskoršiu štruktúrnu gramatiku narácie, hoci sa tento klasicky vzdelaný páter zrejme necháva inšpirovať skôr antickou rétorikou. Zjednodušene možno Knoxov syntagmatický model naratívnej štruktúry holmesovských poviedok reprodukovať takto: prvou časťou (takmer obligatórnou) býva domáca scéna na Baker Street s Holmesovou „ukážkovou dedukciou“ (Cigánek), potom nasleduje klientova výpoveď o svojom prípade sprevádzaná Holmesovými inferenciami z pozorovania klienta. Fakultatívnymi syntagmami sú nasledovné Holmesovo vyvrátenie teórie Scotland Yardu či Watsonova chybná hypotéza, ďalej nasleduje „exetasis“ – sledovanie stopy a Holmesove krížové výsluchy zainteresovaných, obhliadka miesta činu a prípadne tela obete. Syntagmou č. 8 je anagnorisis, v rámci ktorého je zločinec odhalený prípadne dolapený, č. 9 je „exegéza“, čiže zločincova spoveď. V naratívnej syntagme č. 10 Holmes opisuje stopy, ktoré interpretoval takým spôsobom, že ho dovedli k riešeniu a nasleduje epilóg (podľa Edwards, 1999, s. xxxvi – xxxvii, kde je Knoxova analýza odcitovaná).

Poviedky, neskôr zhrnuté v knihe *Dobrodružstvá Sherlocka Holmesa* (The Adventures of Sherlock Holmes, 1892), vychádzali v časopise *Strand* od júla 1891. V interview v *Tit-Bits* (15. decembra 1900) Conan Doyle ozrejmil svoju stratégiu prechodu k časopiseckému publikovaniu poviedkovej ságy s jednou výraznou hlavnou postavou oproti predchádzajúcemu publikovaniu románu na pokračovanie: pokiaľ čitateľ vynechal nejakú časť románu (a niekedy zmeškal hneď tú prvú), nedokázal sa už orientovať v zápletke a prestával byť čitateľom – pri poviedkach však táto nevýhoda odpadá. A z románu si zasa táto séria poviedok ponecháva spájajúcu výraznú hlavnú postavu detektíva s jeho pomocníkom, ktoré prechádzajú naprieč jednotlivými poviedkami a scelujú ich. Každá takáto poviedka je potom fúziou dôverne známeho (detektív s jeho „watsonom“ a ich známe prostredie) s novým, neznámym, nečakaným (nová záhada), čo je práve naplnením *logiky seriálu*: konštituuje sa takto detektívny seriál s uzavretými epizódami, prepojenými hlavnou postavou detektíva. V tomto ohľade sa Doyle nazval priekopníkom (por. Green, 1998, s. xiv). Knihu nededikoval Poeovi ani Gaboriauovi, ale svojmu bývalému učiteľovi Josephovi Bellovi, ktorý bol pre Doylea jedným z prototypov pre postavu Sherlocka Holmesa (por. Green, 1998, s. xvii). Tieto prototypy teda boli jednak literárne (na rozdiel od svojho hrdinu, pre ktorého bol Lecoq „biedny fušer“, Doyle Gaboriauove policajné romány obdivoval pre ich „rafinovaný dej“ a od detstva patrili medzi jeho hrdinov Poeov Dupin; por. Doyle, 2004, s. 32), jednak pochádzali z „biografického textu“ – s Josephom Bellom tvoria Doyleove fikcie pekne zložitý prepletenec. Bell bol vždy spájaný so Sherlockom Holmesom a stal sa súčasťou Holmesovskej legendy. Joseph Bell, tento prednášateľ medicíny s orlím nosom, suchým a sarkastickým humorom, hlboko zapôsobil na svojich študentov (Doyle si výnimočne obľúbil a urobil z neho svojho asistenta v ordinácii) – ako spomína sám Doyle – schopnosťou „dospieť k záverom

z tých najtriviálnejších detailov a vtedy sa vo mne zrodilo presvedčenie, že zdroje ľudského mozgu v tomto smere neboli docenené a že vedecký systém by mohol priniesť výsledky omnoho pozoruhodnejšie než všetky z tých ľubovoľných a nevysvetliteľných triumfov, ktoré bývali také časté u literárnych detektívov“ (cit. podľa Green, 1998, s. xix) – v tomto smere, poznamenáva Doyle, však už predsa len niečo urobil aj Chevalier Dupin. Doyle sa v liste Bellovi vyznáva, že za postavu Sherlocka Holmesa najviac vdáči jemu (tamže), jeho „dedukcii, inferencii a pozorovaniu“ (cit. podľa Green, 1998, s. xx). Holmes bol podľa Bella modelovaný nielen svojimi rozumovými a pozorovacími schopnosťami, ale aj výzorom a zvykmi – Bell si tiež zvykol spájať brušká prstov, keď sediac riešil problém (por. Wells, 1976, s. 111). Bell dokonca poskytol Doylevi námet „bakteriologického zločinca“, ktorý Doyle využil v postave Culvertona Smitha v poviedke *Umierajúci detektív*/The Dying Detective už po Bellovej smrti – išlo pravdepodobne o poctu svojmu bývalému učiteľovi (por. tamže). Doyle spomína Bellovu „holmesovskú“ „dedukciu“ toho, že civilný pacient slúžil vo vojsku, nedávno ho prepustili a slúžil na Barbados (por. Doyle, 2004, s. 30). Jej ozvenu nachádzame v legendárnej výpovedi Sherlocka Holmesa, keď pri zoznámení dr. Watsonovi hovorí: „*Ako vidím, boli ste v Afganistane*“ (Doyle, 1957, s. 9).

Po uverejnení knihy ju Joseph Bell recenzoval v časopise *Bookman*. Sám Sherlock Holmes recenzujúci rozprávania o svojich prípadoch – veď to predsa poznáme aj z doylowských poviedok: Holmes vyčítal Watsonovi predovšetkým jeho senzačné (čiže dobrodružné, literárne) podanie tvrdiac, že záznam prípadu by mal byť skôr vedeckou štúdiou. To Joseph Bell bol k svojmu obdivovateľovi značne blahosklonnejší: vo svojej priateľskej recenzii vyzdvihol predovšetkým to, že Doyle vytvoril typ postavy „bádateľa, napoly lekára, napoly virtuóza“ (cit. podľa Green, 1998, s. xxx), ktorý zo svojej mysle vylučuje všetko nepotrebné, aby si zapamätal drobné *details* (tamže).

Bellove inferencie na základe bystrých pozorovaní boli situované predovšetkým v medicínskom poli – týkali sa čítania symptómov a následnej diagnostiky, taktiež však aj povolania osôb a miesta ich pobytu, no Bell sa tiež netajil ani svojím záujmom o kriminálne prípady. (A práve na ne sa Doyle rozhodol tieto pozorovania a „dedukcie“ aplikovať.) Bell totiž pôsobil aj ako detektív konzultant, pričom sa naňho občas obracala polícia so žiadosťou o pomoc (por. Bělousov, 1974, s. 214).

Holmesovské záhady väčšinou tvoria „*niekoľko čudných udalostí*“ (Doyle, 1966, s. 286) – ako najdôležitejšiu kategóriu konštrukcie holmesovských záhad treba vyznačiť kategóriu *čudného*, bizarného, občas až groteskného: na začiatku jedného prípadu Sherlock Holmes Watsonovi hovorí, že „groteskné“ v sebe nesie aj istý závan desivosti, strašného. Boileau a Narcejac vidia Doylevu vývinovú hodnotu v rámci detektívneho žánru aj v tom, že detektív síce rieši problém, ale konfrontuje sa so strachom (napr. klientky, ktorá sa nechveje od zimy, ale od strachu; por. Boileau-Narcejac, 1967, s. 60): detektívna záhada nie je len čisto logický rébus. Vývinovo Doyle *spája* dve línie dovtedajšej detektívnej fikcie: dobrodružno-senzačnú a logickú (Poe) (Murch, 1968, s. 181). Túto tendenciu však možno pobadať už aj v Gaboriauovej próze. Oproti poeovskej „geometrickej“ čistej argumentačnosti, ba občas (okrem opisu miesta činu vo *Vraždách v ulici Morgue*) priam neepickosti detektívnej dupinovskej prózy, exponuje Doyle dramatický, dopredu utekajú-

ci dej (pôvodom z dobrodružného románu napr. takého Eugena Suea alebo Ponsona du Terrail) a ľudský kontakt detektíva s problémami klienta.

A zasa na začiatku iného prípadu Watson pozerá z okna a hovorí, že po ulici ide blázon. Sherlock Holmes v tom komickom zjave však rozpoznáva vo vrcholnej miere duševne rozrušeného človeka – je to nový Holmesov klient (*Dobrodružstvo berylovej korunky/The Beryl Coronet*). Len v dvoch prípadoch z prvej zbierky ide o vraždu, ktorá sa neskôr stane najštandardnejším tematickým elementom detektívneho žánru. Mnohé poviedky, ako si všíma Knight, ani neobsahujú zločin v bežnom zmysle slova (por. Knight, 1980, s. 89). Druhý poviedkový cyklus, *Spomienky na Sherlocka Holmesa*, už obsahuje ďaleko temnejšie a tragickejšie príbehy – napokon, ved' vrcholí smrťou samotného veľkého detektíva.

Čudné, absurdné: „*Šialenstvo. A čudné šialenstvo. Ani by ste si nemysleli, že v dnešných časoch žije človek, ktorý tak nenávidí Napoleona Prvého, že rozbije každú jeho podobizeň, čo uvidí*“ (Doyle, 1965, s. 401) – takto sa napríklad začína *Dobrodružstvo so šiestimi Napoleonmi*. Absurdné je nezmyselné z hľadiska zdravého rozumu, toho viktoriánsky pozitivistického – z hľadiska zdravého rozumu neexistuje (zdanlivo) žiadny dôvod pre takúto udalosť. Jej absurdnosť, totiž fenomenálna absurdnosť (na úrovni javenia sa) však vyplýva zo sugerovania falošnej motivácie (že rozbíjať všetky sochy Napoleona Prvého je šialenstvo). Z hľadiska *pravej motivácie*, ktorú odhaľuje Sherlock Holmes, však už toto konanie šialené nie je – naopak, je celkom racionálne motivované: jedna z búst Napoleona Prvého v sebe totiž skrýva perlu. Na pravý smer motivácie tohto rozbíjania Holmesa navedie indícia, že páchatel' nerozbil bustu okamžite, ale až keď sa dostal k osvetleniu pouličnej lampy.

Takže predbežne subsumujeme: zločinný plán či prekročenie nejakého rádu (spoločenského či prírodného) „preráža“ na fenomenálny *povrch* v podobe série *čudných, zvláštnych, bizarných, absurdných* či *groteskných* udalostí, ktoré nahliada ten, čo sa ocitá v osídlach zločincov (či už ako obeť alebo len ako pozorovateľ týchto udalostí). „*Sherlock Holmes si súchal ruky a chichotal sa, keď pridal túto bizarnú udalosť k svojej zbierke čudných epizód*“ (Doyle, 1966, s. 38): archív Holmesových prípadov je „kabinetom kuriozít“ – nie predmetných, ale naratívnych: kuriózných záhad, a Holmes je ich zberateľom.¹ Doyle sa často pre tieto bizarnosti nechal inšpirovať krátkymi časopiseckými informáciami v *Tit-Bits*, *Answers* či *Cassell's Saturday Journal* o kuriózných faktoch – napríklad o tom, ako sa reportér namaskoval na jeden deň za žobráka (poviedka *Chlap so skrivenou perou/The Man with the Twisted Lip*; por. Green, 1998, s. xvii). Sherlock Holmes sa na začiatku *Dobrodružstva vo vile Wistaria* pýta Watsona, ako by definoval slovo „groteskný“. Na Watsonovu odpoveď: „*Čudný – pozoruhodný*“ (Doyle, 1966, s. 33) odpovedá: „*Rozhodne je v ňom čosi viac (...), akýsi skrytý podtón tragiky a hrôzy. (...) ako často grotesknosť dospela k zločinnosti. Pomyslíte si na aféru s červenovlasými! (...) Alebo tá veľmi groteskná aféra s piatimi pomarančovými jadrami, ktorá viedla priamo k vražednému sprisahaniu*“ (tamže, s. 33).

Keď rozum – vtelený do detektíva – odhalí pravú motiváciu, tak odór absurdného, čudného mizne: detektívov výkon (pátrací a riešiaci) prinavracia absurdne sa javiacemu

¹ Za upozornenie na túto súvislosť vďačím Milanovi Šútovcovi.

svetu jeho racionálny poriadok. (V inej literárnej gramatike – v románe Witolda Gombrowicza *Kozmos* takáto úvodná bizarnosť – obesený vrabec – vymkynajúca svet z ustálených štruktúr zmyslu má za následok rozrušenie významovej štruktúry sveta, jej prebujnenie, a žiadne riešenie zavádzajúce racionálny poriadok sveta nenastane.) V *Lige červenovlasých* (*The Red-Headed League*, 1891) prichádza za Sherlockom Holmesom pán Wilson s ohnivočervenými vlasmi. Pán Wilson – na výzvu svojho známeho – ide na konkurz do „Ligy červenovlasých“ (nadácie založenej výstredným červenovlasým americkým miliónárom), kde získa nadštandardne platené miesto (napriek tomu, že konkurzu sa zúčastnili aj ľudia, ktorí mali červenšie vlasy než on) za nezmyselnú prácu – opisovanie *Encyclopaedie Britannicy*, pričom jeho prácu zamestnávateľ úzkostlivo kontroluje. Jedného dňa ide opäť do svojho čudného zamestnania a z oznamu sa dozvedá, že Liga červenovlasých je rozpustená. Existencia absurdnej Ligy červenovlasých je len *zastieracím manévrom* zločincov – a práve preto na povrch diania preráža ako čudnosť, zvláštnosť. Je absurdná, pretože nemá žiadny zmysel, podobne ako oná nezmyselná práca opisovania encyklopédie – jej zmysel je len v tom, aby „osoba vybratá do zamestnania verila, že jej červené vlasy rozhodli o tejto voľbe“ (Žižek, 2003, s. 90). Slavoj Žižek analyzuje riešenie tohto prípadu: „K riešeniu sa dospeje nie kvôli svedomitému skúmaniu eventúálneho významu skrytého pod prvým dojmom (čo by mohla znamenať patologická mánia založená na červených vlasoch?). (...) Zatiaľ čo ide o to, aby sme dali do zátvorky sféru zmyslu, ktorú nám vnucuje mylný prvý dojem a sústredili všetku svoju pozornosť na detailoch *skúmaných ako odtrhnutých od zmyslu, ktorý nám bol vnútený* – to je jediná možná procedúra. Aký bol – *nezávisle od farby vlasov* – dôvod zamestnania práve tejto osoby na nezmyselnú prácu?“ (Žižek, 2003, s. 89). Sherlock Holmes nastoľuje abdukcii, že „*jediným možným cieľom toho dosť fantastického inzerátu Ligy a opisovania Encyclopaedie bolo odstrániť z cesty na niekoľko hodín denne*“ (Doyle, 1957, s. 148) pána Wilsona. Jeho dom totiž susedil s bankou, do ktorej sa chceli prekopáť zloději. Povrchová absurdita („Liga červenovlasých“, päť pomarančových jadier v obálke, guvernantka majúca sa obliekať ako odcestovaná dcéra atď.) práve svojou do očí bijúcou nezmyselnosťou, absurdnosťou na seba strháva pozornosť a *odkláňa* tok uvažovania bežného človeka (napr. Watsona alebo inšpektora Lestradea) nesprávnym smerom – ako hovorí Žižek, *vnucuje* nám istý nesprávny zmysel (pátrať po tom, aký význam môže mať Liga červenovlasých).

Sherlock Holmes sám exponuje tento rozdiel medzi fenomenálnou čudnosťou (úrovňou javenia sa) a zrozumiteľnou úrovňou logického vysvetlenia (úrovňou bytia) v *Dobrodružstve aristokratického starého mládenca* (*The Noble Bachelor*): „(...) aký jednoduchý môže byť výklad veci, ktorá sa na prvý pohľad zdá byť temer neriešiteľnou. Nič nemôže byť prirodzenejšie než sled udalosti, ktoré rozprávala tá dáma, a nič zvláštnejšieho než výsledok, ktorý predvídal, napríklad, Lestrade zo Scotland Yardu“ (Doyle, 1957, s. 303). Holmes tu pracuje svojou slávnou *vylučovacou metódou*: dáma bola ochotná podrobiť sa sobášnemu obradu a svoj čin o niekoľko minút oľutovala. Čo sa stalo? Vonku sa nemohla s nikým zhovárať, lebo bola v ženíchovej spoločnosti. Ak niekoho uvidela, *musel* byť z jej minulosti z Ameriky, pretože v Anglicku strávila taký krátky čas, že sa ešte nestihla s nikým zoznámiť (Doyle, 1957, s. 303 – 304). (Watson, ak vylúčíte všetko nemožné, to čo zostane, nech by sa javilo hocako nepravdepodobným, je pravdou!)

V mnohých poviedkach prvej zbierky, ako upozorňoval sám Doyle, dokonca ani nejde o zločin, ale len o vyriešenie istej bizarnosti, absurdity. A Doyle toto vzťahuje aj na celý cyklus: „Téměř v polovině příběhů Sherlocka Holmese však ve skutečnosti žádný zločin v přísně právním smyslu slova spáchán nebyl“ (Doyle, 2004, s. 191). Na šesťdesiat doylovských príbehov (noviel a poviedok) pripadá dvadsaťsedem prípadov vražd alebo zabíjania (Fido, 2005, s. 9) – to je menej ako polovica. Ak si uvedomíme, že v neskoršej klasickej detektívke býva vražda *vždy* organizujúcim dejovým motívom, základnou otázkou, epickým problémom, tak uvidíme rozdielnosť Doylea cez fóliu neskoršej petrifikovanej formy detektívneho žánru. Práve preto je v jeho diele toľko motívov, spadajúcich pod kategóriu čudného: ak by totiž tieto záhadné udalosti bolo možné subsumovať pod kategóriu „zločinu v právnom zmysle“, už by neboli také zvláštne, vybočujúce zo štatistického priemeru odohrávania sa istých typov udalostí. Týmto smerom sa však bude uberať ďalší vývin detektívneho žánru, ako na to ešte upozorním ku koncu tejto štúdie.

Podobne poviedka *Chlap so skrivenou perou* (The Man with the Twisted Lip) je jednou z tých poviedok „čudesného“, ktorá spočiatku sugeruje desivý zločin, aby skončila odhalením narušenia rádu spoločenských konvencií. Práve toto narušenie vyráža na fenomenálny povrch v podobe čudesného. (Inak, je to práve táto poviedka, ktorá narobila holmesológom toľko vrások na čele: Watsonova manželka tu svojej priateľke hovorí o svojom manželovi ako o „Jamesovi“.) Žiadny zločin sa však v skutočnosti nestal.

Pani St. Clairová, kráčajúc po ulici, odrazu uvidí v okne jedného z domov svojho manžela, ktorý na ňu vzrušene máva rukami a potom náhle z obloka zmizne. Pani St. Clairová netuší, čo by mohol jej muž robiť v tomto dome, v tejto odľahlej štvrti. (Dnešnému dospelému čitateľovi v takejto naratívnej situácii okamžite naskočí predbežný intertextuálny scenár: „nevera“. Keď som však túto poviedku ako chlapec čítal, bol som dokonalým viktoriánskym čitateľom.) Manželka vybehne na poschodie, kde nájde v izbe len žobráka so skrivenou perou. Manžel zmizol, na parapete však objaví stopy krvi a v škatuli detskú hračku – stavebnicu, ktorú mal manžel podľa sľubu priniesť domov. Vyzerá to tak, že manželovi sa niečo zlého stalo – azda ho zavraždili –, v každom prípade však záhadne zmizol. Žobráka ako podozrivého zatknú a umiestnia do policajnej cely. Holmes sám najprv sleduje falošnú stopu: tiež si myslí, že St. Claire je mŕtvy. Neskôr sa nájde na brehu kabát po nezvestnom St. Clairovi, ktorého vrecká sú napchané mincami: pencami a polpencami.

Radikálna transfigurácia v bloku riešenia prebieha na niekoľkých vzájomne sa podmienujúcich sémantických úrovniach: zdanlivá vražda, zločin, je transformovaná vo svoj opak: zločin sa nestal. Zdanlivý podozrivý, či možno aj vrah – žobrák – je transformovaný na obeť (tiež zdanlivú): to práve onen žobrák je zamaskovaným nezvestným St. Clairom. Stotožnenie týchto dvoch postáv do jednej prináša topos *anagnorisis*, rozpoznanie – a tiež ide o stotožnenie aktančných rolí (páchateľ a s obeťou), čo nevyhnutne generuje ich ontický status zdanlivosti: aj obeť, aj páchateľ sú zdanlivou obeťou a zdanlivým páchatateľom. Toto stotožnenie je totiž na úrovni bytia nemožné: ak je páchateľom zamaskovaná obeť samotná, potom sa zločin nemohol stať. Ak sa však v „detektívke“ žiadny zločin nestal, máme pred sebou istý typ žánrovej transformácie: táto Doylova poviedka je jednou z prvých, a možnože dokonca aj úplne prvou *antidetektívku*.

Zločin sa síce nestal, v poviedke chýba, avšak napriek tomu si text zachováva štruktúru textu so *záhadou* a kompozičnú schému naratívnych blokov „záhada – vyšetrovanie

– rozuzlenie“. Záhada je *čudným*, vymykajúcim sa z rádu normálnosti (manžel v úplne cudzom okne a jeho zmiznutie). Túto čudesnosť generuje radikálne narušenie spoločenského rádu: onen sporiadaný meštiacky, viktoriánsky manžel hrá denno-denne úlohu onoho žobráka a takýmto spôsobom si – veľmi slušne – zarobí na živobytie pre celú svoju rodinu. Toto jeho „zamestnanie“ je však, samozrejme, z hľadiska spoločenského statusu, ktorý St. Claire zastáva, nedôstojné a excentrické. Keď sa prezliekal zo svojho zamaskovania, zbadal odrazu z okna na ulici svoju manželku, zdesene vykrikol a zamával rukami (tu vstupuje do hry homonymný princíp: nešlo o výkrik o pomoc, ale o zdesené prekvapenie). Keďže sa chcel vyhnúť odhaleniu manželkou, zamaskoval sa naspäť za žobráka. Mincami, ktoré zarobil žobraním, zaťažil vrecká svojho civilného kabáta a vyhodil ho z okna do vody (takáto bola skrytá *funkcia* mincí vo vrecku a takéto je aj St. Clairovo *metaforické* spoločenské „zaťaženie“ žobráckymi mincami, ktorými obťažkal svoj meštiacky kabát, spoločenský status).

Tento motív rozpoznanie počestného občana v žobrákovi má dosť veľa literárnych zdrojov, ktoré vypočítava Richard Lancelyn Green: zamaskovanie sa novinára za žobráka pri výskume tohto povolania (*Tit-Bits*, 17. januára 1891); W. M. Thackeray napísal obdobný príbeh o pánovi Fredericovi Altamontovi pracujúcim denne osem hodín v meste, pričom nikto nevedel, aký je charakter jeho „obchodovania“; a tiež scéna so žobrákom v *Mesačnom kameni* Wilkieho Collinsa (Green, 1998, s. 344 – 346).

Motív stotožnenia údajne zavraždeného s údajným vrahom mal v ďalšom literárnom vývine tiež svoje intertextuálne ohlasy: Vladimir Nabokov v románe *Skutočný život Sebastiana Knighta* (*The Real Life of Sebastian Knight*, 1941) referovaním o jednom (fiktívnom) románe literárnej postavy Knighta, ktorý má byť okrem iného paródiou na detektívny žáner, využíva presne identickú konštrukčnú schému (por. Nabokov, 1992, s. 78 – 81). Takejto paródie sa teda už o dosť včasnšie dopustil sám autor parodovaných textov, i keď bez parodickej (textovej) intencie: v Doylovom prípade išlo o konštrukciu komplikovanej záhady a čo najneočakávanejšieho riešenia.

Stephen Knight túto poviedku číta aj v alegorickom kľúči ako Doylovo zašifrovanie svojej spisovateľskej situácie ambiciózneho autora, ktorý klesá k „žobráckemu“ remeslu „pisálka“ námezdnjej detektívnej literatúry, pričom publikum sa jej dožaduje v čoraz väčších dávkach: rozprávajúce „ústa, ktoré by mohli produkovať decentnú reč, sú skrivené do výsmešného úsmevu, aby zarábali viac peňazí“ (Knight, 1980, s. 98).

Čudné, absurdita zároveň vpadá ako škandál do logicky usporiadaného viktoriánskeho sveta a Sherlock Holmes – tým, že vždy ukáže jej racionálne podložie (to, čo sa javí absurdne – ako Liga červenovlasých – je na rovine pravého, konečného zmyslu vždy racionálne podmienené), prinavracia viktoriánskemu svetu jeho poriadok, ukazujúc *racionálne príčiny* zdanlivých bizarností a absurdít. Uvádza – ako som to ukazoval v štúdiu *Model detektívneho žánru* na poviedke *Dobrodružstvo Krvavej bučiny* – do zhluku udalostí, medzi ktorými je „málo spojitosti“, kauzálna a motivačná spojenia medzi týmito udalosťami, ktoré boli dosiaľ skryté, a to prostredníctvom holistickej vysvetľujúcej hypotézy. Stephen Knight ukazuje epistemologické podložie takto vedenej narácie: „Doyle má dve premisy: racionálnu vedeckú myšlienku, že udalosti sú naozaj spojené do nenáhodného reťazca, a individualistickú predstavu, že jednotlivý vyšetrovateľ môže – a má – odhaliť toto spojenie“ (Knight, 1980, s. 68). Preto Sherlock Holmes hovorí o „ohnivkách“

„reťaze“ – niekedy mu nejaké z nich chýba a musí ho cielene vypátrať, alebo si naň počkať (čo generuje zasa perspektívny pohyb zápletky – oproti retrospektívnemu, vyplývajúcemu z iniciálnej záhady). „Logik“ v doylovsko-holmesovskej redakcii je niekým na spôsob laplaceovského démona, ktorý vie z poznania úplného stavu univerza v istom časovom okamihu „dedukovať“ všetky jeho budúce (ale aj minulé) stavy: „*Len čo by (...) ideálnemu logikovi ukázali jediný fakt vo všetkých jeho súvislostiach, dedukoval by z neho nielen celú reťaz udalostí, ktoré k nemu viedli, ale aj dôsledky, ktoré z neho budú nasledovať. Ako Cuvier mohol správne opísať celého živočícha pozorovaním jedinej kosti (...)*“ (Doyle, 1957, s. 198). V kauzálnom nexu zároveň vládnu úplne jednoznačné vzťahy: takáto príčina vedie *jedine* k takémuto dôsledku, ako možno usudzovať z ďalšej Holmesovej výpovede: „*My sme ešte nepochopili dôsledky, ku ktorým jedine smeruje príčina*“ (Doyle, 1957, s. 198, zvýr. T. H.). Tieto jednoznačné vzťahy medzi príčinou a dôsledkom je však možné ustáliť *iba* vtedy, ak logik pozná *všetky* súvislosti daného faktu (Watson alebo inšpektor Lestrade, ktorí nezohľadnia všetky súvislosti daného faktu, dospievajú preto k falošným, homonymným kauzálnym vzťahom) – a teda, ak naň – ecovsky povedané – vie aplikovať podľa možnosti úplnú encyklopédiu: „logik“ preto musí „(...) ovládať všetky vedomosti, ktoré si aj v týchto časoch slobodného vzdelania a encyklopédií vie osvojiť len veľmi málo ľudí“ (tamže). Preto Holmes dokáže robiť postgnózy faktu (čo sa stalo, kto spáchal zločin v minulosti), ako aj prognózy (čo sa – na základe údajov, ktoré má k dispozícii – ešte len odohrá): Sherlock Holmes býva totiž často povolaný k prípadu v jeho akejsi zárodočnej, ešte len embryonálnej fáze, keď sa jeho zločinná stránka zatiaľ „nevyvrbila“, len – v modalite svojho zvestovania (v tieni, ktorý z možnej budúcnosti vrhá na súčasné dianie) – vyráža na fenomenálny povrch v podobe čudného, absurdného. Taký je prípad *Ligy červenovlasých*, ako aj *Piatich pomarančových jadier* (The Five Orange Pips): tie, doručené v obálke pánovi Eliasovi, sú predpoveďou (budúcnostná perspektíva) jeho smrti – kvôli príbehu minulosti (pomsta za minulé „hriechy“). Holmesovské záhady teda – v tej fáze príbehu, v ktorej je Holmes k nemu prizvaný – majú v sebe zavinený nielen retrospektívny (čo sa stalo?), ale aj *perspektívny* pohyb zápletky (čo sa ešte stane?). Hypotéza detektíva jednak musí vysvetliť všetky doteraz známe fakty („*nájsť vysvetlenie, ktoré by obsiahlo oba tieto fakty*“, Doyle, 1966, s. 43), jednak musí byť potvrdená ďalšími faktami, ktoré ešte len nastanú: „*Ak všetky nové fakty, ktoré sa dozvieme, zapadnú do tejto schémy, potom sa z našej hypotézy postupne možno vyvinie riešenie*“ (tamže). V neskoršej *Nezvestnej lady Frances Carfaxovej* zasa postup myslenia sleduje dve nezávislé myšlienkové línie, vychádzajúce z dvoch rôznych východísk. Ak sa nájde istý ich priesečník, bude sa približovať pravde (por. Doyle, 1966, s. 165) – práve preto, že dve *nezávislé* línie, keďže sa niekde zhodujú („priesečník“), sa navzájom potvrdzujú.

Záhady často vysvetlia až nasledujúce udalosti (záhada je ich predprípravou) a Holmes si na ne musí doslova počkať – ako napríklad v *Dome U troch lomeníc* z neskorého holmesovského obdobia –, aby získal „jasnejšie údaje“ (Doyle, 1966, s. 291). Pre Doylove detektívky teda ešte neplatí to, čo konštatoval Todorov o neskoršej strnulej klasickej detektívke (prvý príbeh, príbeh zločinu, sa stal ešte predtým, než sa začne príbeh druhý – príbeh vyšetrovania). Príbeh zločinu sa totiž často odohráva *simultánne* s príbehom vyšetrovania: Holmes si „počká“ na vývoj prípadu, ako sa odvinie z jeho zárodku, a po-

tom zločinca stíha. Claus Reinert preto správne upozorňoval na Doylovu *dynamizáciu* rébusu, záhady oproti Poeovi, ktorú zapríčiňuje jednak faktor tematický – Holmes sa zaoberá zločinom profesionálne, jeho vzťah k nemu teda nie je esteticky odťažité ako u Dupina –, jednak faktor naratívny (vyplývajúci zo zmeny miesta) – Holmes nerieši prípady úvahou vo svojej pracovni, ale vydáva sa za zločincom do exteriéru. A ohrozený zločinec zasa odpovedá *protiakciou*, ba nezriedka detektíva ohrozuje (por. Reinert, 1973, s. 69). Poviedky so Sherlockom Holmesom sú teda popri svojej racionálnej stavbe aj značne akčné – popri „dedukcii“ tu prebieha *akcia*: jednak detektívova, ktorej kontúry a smer najprv dedukcia vymedzí, a jednak reakcia protivníkov, ktorú detektívova akcia vyvoláva. U Collinsa či Gaboriaua je záhada síce dynamickejšia než u Poea, vyvíja sa v priebehu vyšetrovania, zainteresované postavy tiež vykonávajú „protiľahy“ v odpovedi na detektívovo vyšetrovanie – rozvíjanie záhady je však v týchto románoch menej dynamické vďaka ich epickej šírke a rozkošatenosti zápletky.

Holmes v takýchto prípadoch „čisto rozumovou analýzou“ (Doyle, 1966, s. 290) vymedzuje okruh možností (pomocou hypotéz) toho, o čo išlo, a niekedy taktiež toho, čo môže v *budúcnosti* nastať. Tak napríklad, keď v spomenutej poviedke chcú od vdovy Mary Maberleyovej „čudným spôsobom“ za veľké peniaze odkúpiť jej dom s úplne všetkými jej osobnými vecami, táto „čisto rozumová analýza“ nastoľuje hypotézu, že „*ide o čosi, čo máte, ale neviete o tom, a čoho by ste sa nevzdali, keby ste to vedeli*“ (Doyle, 1966, s. 290). Podobne v *Dobrodružstve samotnej cyklistky* je začiatočná fáza narácie zárodokom prípadu – onou doylovskou čudnou udalosťou: učiteľku hudby vo vidieckom sídle počas jej cyklistických ciest osamelou cestou z diaľky sleduje bradatý bicyklista. Nikdy sa k nej nepriblíži, a keď sa cyklistka obráti a začne ho prenasledovať ona, zdesene utečie. Sherlock Holmes hovorí: „*Tento prípad rozhodne sľubuje viac zaujímavých momentov a možností vývoja, než som si pôvodne myslel*“ (Doyle, 1965, s. 320). Figúra sledujúceho, pravdepodobne maskovaného cyklistu (brada, skláňa sa nad riadidlá) je ambivalentná: ide o prenasledovateľa alebo o ochrancu? Dokonca aj v riešení je táto jej ambivalencia podržaná: ide o zločinca, ktorý sa spriahol s ešte väčším zločincom, vstúpil si do svedomia a pokúša sa byť ochrancom. Figúra cyklistu je oným čudným faktom, prostredníctvom ktorého preráža na povrch zjavných udalostí zločinný plán – uniesť slečnu učiteľku a nelegálne, proti jej vôli ju zosobášit s odporným zločincom. Tento prípad – a to je častá doylovská figúra *naratívnej inverzie* – sa teda javil byť menej desivým, než bol v skutočnosti. A opačne – indikovaná krvavá vražda v *Chlapovi so skrivenou perou* sa neodohrala, či diabolská *Žltá tvár* vôbec nie je indikátorom neľudského zla a pod.

Niekedy vzniká *čudná záhada* ako *konjunkcia* zločinného plánu s nepredpokladanými okolnosťami, ktoré idú proti nemu a v konečnom dôsledku ho zmariť, ako napríklad v postreichenbašskej poviedke *Dobrodružstvo vo vile Wistaria*. Ctihodný gentleman sa Holmesovi ohlásil telegramom, keďže – ako už ináč – práve „*zažil čosi neuveriteľného a groteskného*“ (Doyle, 1966, s. 33). Hneď v úvode príbehu nastane dramatická situácia, keďže sa na Baker Street objaví polícia a žiada od pána Ecclesa výpoveď „*o udalostiach, ktoré včera viedli k smrti pána Aloysiusa Garcíu vo vile Wistaria pri Esheri*“ (s. 36). Bol zavraždený a Holmesov klient pán Eccles je tým šokovaný. Až po tomto dramatickom vstupe nasleduje štandardná naratívna sekvencia „rozprávanie klienta“. Ten hovorí zhruba toto: náhodne sa zoznámil so Španielom Garcíom (je to však aktivita z Garciovej stra-

ny), ktorý ho pozve do svojej vily. Je to, ako to u Doylea chodí, stará rozpadávajúca sa budova. Hostiteľ je však počas večere nervózny a nesústredený. Dostane akýsi list, ktorý ho rozruší. Pán Eccles si ide okolo jedenástej ľahnúť a o nejaký čas mu Garcia nazrie do izby pýtajúc sa, či cengal. Zároveň sa ospravedlní, pretože údajne je už jedna hodina v noci. Ráno sa nič netušiaci pán Eccles zobudí: je už deväť hodín a on predsa výslovne požiadal, aby ho zobudili o ôsmej. Podráždený pán Eccles zistí, že celý dom je prázdny – Garcia, jeho sluha i kuchár zmizli. Pán Eccles zúri – zdá sa mu, že sa stal obeťou „*nejakého nezmyselného žartu*“ (s. 38). S touto „nezmyselnou“ záhadou prichádza pán Eccles za Holmesom. Polícia dodala ďalšiu záhadu: Garcia je nájdený zavraždený temer míľu od vily Wistaria. Našiel sa aj onen list, ktorý dostal počas večere: je akousi šifrou opisujúcou nejaký dom.

Čo sa vlastne stalo? Aký má celé toto absurdné nakopenie udalostí *zmysel*?

Holmes vychádza z hypotézy, že pozvanie pána Ecclesa do vily Wistaria bolo *zámerne* súčasťou istého plánu. Pýta sa, čo mohol pán Eccles Garciovi poskytnúť a abdukuje: „*Má (Scott Eccles, pozn. T. H.) nejakú význačnú vlastnosť? Povedal by som, že má. Je to stelesnený typ konvenčnej britskej solídnosti a stelesnenie svedka, ktorý vie svoju výpoveďou ovplyvniť iného Brita*“ (s. 43). Garcia sa ukázal v Ecclesovej izbe a povedal, že je jedna hodina, zatiaľ čo – podľa Holmesa – bolo v skutočnosti dvanásť. A teraz dochádza k onomu neuralgickému bodu rozprávania – k udalosti *zvratu*, odklonu vývinu udalostí nepredpokladaným smerom:

„*Ale čo mal dosvedčiť?*“

„*Nič, lebo vývoj udalostí sa uberal takýmto smerom, ale mal by dosvedčiť veľmi veľa, keby sa boli vyvíjali ináč*“ (s. 43).

Eccles mal teda zaistiť Garciovi alibi na čas činu, ktorý sa chystal spáchať (a o ktorom svedčí onen šifrovaný list: išlo o vykonanie pomsty na krvilačnej osobe „Tigra zo San Pedra“). Bol však – a tu je jeho zločinný plán *zmarený*, čo je práve udalosťou dejoiného *zvratu* – svojím protivníkom zavraždený. Preto jeho „služobníctvo“ (v skutočnosti spoluprisahanci) opustilo vilu Wistaria. Čudné, bizarné tu teda nespôsobuje samotný zločinný plán (ako v predchádzajúcich prípadoch), ale práve naopak, jeho *zlyhanie*. Holmesovo pátranie sa potom v druhej časti poviedky presúva na nájdenie vinníka smrti Garciu. Začína – na základe opisu v liste a miesta nálezu tela zavraždeného – vytipovaním domu, v ktorom vrah žije (por. s. 45).

K brilantnej Holmesovej abdukcii dochádza v neskorej poviedke *Dobrodružstvo s Bruce-Partingtonovými plánmi*, v poviedke so špionážnou zápletkou (hľadaný predmet – plány ponorky – má strategický vojensko-politický význam), v ktorej dôjde aj k vražde: Holmes vyvodzuje, že mŕtvola nájdená vedľa železničnej trate patrí človeku, ktorý bol zabitý *na inom mieste* a že táto mŕtvola bola položená na strechu vozňa (čo je od neho veľmi nečakaný záver), odkiaľ spadla. Vyvodzuje to z miesta nájdenia mŕtvoly: „*Je to vari náhoda, že mŕtvolu našli práve tam, kde sa vlak nadhadzuje a kýve, keď ide po výhybkách? Nie je to vari miesto, kde možno očakávať, že predmet, čo je na streche, spadne?*“ (Doyle, 1966, s. 116).

Z epistemologického hľadiska – hovorí Knight – v holmesovských príbehoch „*máme materialistický model, ktorý dokáže prečítať z materiálnych dát, čo sa stalo a čo sa stane. Následnosť udalostí vo vysvetlenom a nevyhnutnom vzťahu k sebe navzájom*

vyjadruje idey materiálnej príčinnosti a lineárnej histórie, také dôležité pre viktoriánsky svetonáhľad“ (Knight, 1980, s. 74). A je to práve hrdinská osobnosť, ktorá tento akt dešifrovania sveta (vlastne rekonštruovania „sveta tak, ako je“ – reálnych príčinných vzťahov medzi udalosťami) dokáže realizovať. Spôsob, akým je toto „prečítanie materiálnych dát“ vo viktoriánskom kóde vôbec možné, je „vedecký“ – taký, aký poskytuje súveká pozitivistická predstava o vede. Sherlock Holmes sa takýmto spôsobom stáva vlastne kultúrnym hrdinom a funkcia holmesovských príbehov, hovorí Knight, značne pripomína funkciu ľudových rozprávok: vysvetľujú svet v kóde epistemologicky prijateľnom pre súvekeho percipienta, ponúkajú mu únikovú zábavu a potvrdzujú jeho hodnoty (por. Knight, 1980, s. 103). A pomáhajú mu tiež prekonávať strach zo smrti. Sherlock Holmes sa totiž stal naozaj mýtickým hrdinom – veď tak ako všetci mýtickí hrdinovia aj on prekonáva smrť (por. tiež Knight, 1980, s. 104): zostupuje do priepasti zászvetia (priepasti Reichenbašských vodopádov v *Poslednom probléme*/The Final Problem) a znovuzrodený, azda ešte o niečo chudší a s ešte ostrejšími rysmi, sa vracia naspäť do sveta, aby mu prinavracal racionálny poriadok. Vybojuje tiež svoj posledný zápas so stelesnením Zla, profesorom Moriartym – v tom Armagedone doylovského sveta, ktorý sa rozprestiera nad Reichenbašskými vodopádmi. V tomto zmysle je iste pochopiteľné, že Doylovi čitatelia neprijali – ako napríklad v prípade *Psa baskervillského* – komemoratívny žáner spomienok na teraz už *mŕtveho* Sherlocka Holmesa, keď ich Doylove texty predtým navykli na prítomné záznamy reálnych prípadov. Aj vo fikčnom svete mal byť neskutočný Sherlock Holmes živý *práve teraz*. Demonštrácie pod Doylovými oblokmi mohli prestať, aj mamička sa uspokojila. Je jasné, že si Doyle nechal v *Poslednom probléme* otvorené zadné dvierka. Ako Doyle napísal, „*Svoj čin som vykonal, ale na šťastie nijaký obhliadač mŕtvol nevidel pozostatky (...)*“ (Doyle, 1966, s. 220). Tie „zadné dvierka“ však nemuseli byť až také vykalkulované, skôr intuitívne. A vydržal ich nepoodchýliť, ako sám s hrdosťou hovorí, plných dvadsať rokov. Martin Fido upozorňuje na jednu nedôslednosť v Holmesovom vysvetlení svojho predstierania smrti: „Zcela absurdní je Holmesova potreba predstírat smrť z obavy před pomstou Moriartyho gangu, neboť – podle jeho vlastního sdělení – druhý muž bandy, plukovník Moran, celý zápas sledoval (...)" (Fido, 2005, s. 76).

Hrob bol aj tu prázdny, a tak zmŕtvychvstanie mohlo nastať. Toto zmŕtvychvstanie však bolo, v súlade so súvekým kódom vedeckého myslenia, striktné racionálne a vysvetliteľné; takpovediac empirické zmŕtvychvstanie v rámci tohto sveta. („*Opäť som ho chytil za rukáv a pocítil som pod ním tenkú šľachovitú ruku. No, nie ste duch teda*““, Doyle, 1966, s. 16 – túto výpoveď však treba čítať aj na pozadí viktoriánskeho, konkrétne aj doylovského „duchárskeho“ a špiritistického kontextu, ako som ho načrtol v štúdií *Zrod detektívy z duchov fantastiky*.) Conan Doyle v predslove ku svojej poslednej holmesovskej zbierke poviedok veľmi pekne hovorí o fikčnom svete literatúry ako celku, v ktorom – vo svojom zodpovedajúcom ontologickom mode fikčných objektov – existujú fikčné postavy: „*Človek by rád veril, že kdesi je fantastická ríša pre deti fantázie, akési čudné, neskutočné miesto, kde Fieldingovi elegáni ešte stále dvoria Richardsonovým kráskam (...)* Možno v nejakom skromnom kúte takej Valhaly nájdú na čas miesto aj Sherlock Holmes a jeho Watson, kým nejaký jasnozrivejší detektív s ešte menej jasnozrivým druhom nezaplňa javisko, ktoré sa po nich uprázdni“ (Doyle, 1966, s. 219). A toto javisko, ako vieme, potom zaplňali mnohí a mnohí, avšak Holmesa s Watsonom z ich kútika aj tak nevyhnali...

V prvej zbierke sú ešte mimoriadne zaujímavými poviedky *Dobrodružstvo škvrnitej pásky* a *Dobrodružstvo Krvavej bučiny*, ktoré som podrobnejšie analyzoval v štúdiu *Model detektívneho žánru*, kde som demonštroval niektoré doylovské postupy, ako je holistická hypotéza detektíva a „odstávajúce“ detaily (Kompozícia detektívky. Návrhový pohyb vpred. In: *Slovenská literatúra*, roč. 55, 2008, č. 1, s. 27 – 57.). Poviedka *Dobrodružstvo mechanikovoho palca* (The Engineer's Thumb) je zaujímavá predovšetkým tým, že v nej proporčne (i závažnosťou) hrá najväčšiu úlohu desivé rozprávanie klienta-mechanika, ktorý sa ocitá v zločinnom dome falšovateľov bankoviek, kde je takmer udlávený obrovským monštruóznym lisom, ktorý tvorí celú miestnosť (jej plafón sa odrazu začne posúvať smerom dolu k dlážke). Holmesov pátrací výkon spočíva v podstate iba v nájdení tohto inkriminovaného domu na vidieku – z ktorého však zločinci už zmizli. Richard Lancelyn Green poukazuje na intertextuálne filiacie tejto poviedky so správou v *Tit-Bits* 12. septembra 1891 o tom, ako bol jeden inžinier takmer zabitý, keď vliezol do stroja a druhý inžinier ho dal do pohybu, a s poviedkou Wilkieho Collinsa *Náramne zvláštna posteľ* (A Terribly Strange Bed; slovenský preklad In: *Strašidelné poviedky*, ed. Ján Kamenistý, Motýľ, Bratislava 2002), kde posteľ upravená na spôsob lisu drvila drogovomámnených návštevníkov, ktorí vyhrali veľkú sumu peňazí v kasíne (por. Green, 1998, s. 368). Rozprávačovi tejto poviedky sa na poslednú chvíľu podarí uniknúť zo smrteľnej pasce podobne ako doylovskému mladému inžinierovi.

Nasledujúcim cyklom holmesovských poviedok sú poviedky zhrnuté do zbierky *Spomienky na Sherlocka Holmesa* (The Memoirs of Sherlock Holmes, 1893 – takto bola nazvaná až dodatočne v knižnom vydaní), ktoré tiež najprv vychádzali v *Strande*. Nachádzajú sa tu prípady ako *Strieborný lysák* (Silver Blaze) s klasickou enigmatickou holmesovskou poznámkou o nič nerobiacom psovi (analyzujem ju v štúdiu *Model detektívneho žánru*, por. Horváth, 2007, s. 260 – 263), v zásade antidetektívka *Žltá tvár* (The Yellow face) a variácia na *Ligu červenovlasých – Maklérov tajomník* (The Stockbroker's Clerk).

Musgraveovský rituál (The Musgrave Ritual) svojím riešením kryptického odkazu a hľadaním skrytého predmetu je zasa, ako správne poznamenáva Fido, variáciou na Poeovho *Zlatého chrobáka*. Nedosahuje však úroveň svojho predobrazu (por. Fido, 2005, s. 73). Podobne ako Legrand a Dupin, aj Holmes sa stavia na stanovisko „protivníka“ – „a keď preskúšam jeho inteligenciu, usilujem sa predstaviť si, ako by som ja postupoval v takých istých okolnostiach“ (Doyle, 1958, s. 196). Holmes tu preukazuje, že je schopný aj rozjatrenej dramatickej predstavivosti – už v tejto fáze ságy to nie je žiaden chladný „mysliaci stroj“: „(...) zdalo sa mi, že vidím, ako tá ženská postava drží v rukách poklad a divo uteká po točitých schodoch, v ušiach jej možno znejú pridusené výkriky a údery šialených rúk o kameň, ktorý dusil v jej nevernom milom živote“ (Doyle, 1958, s. 197). Všimnime si pekný presun významu na rovine štylistickej, ktorý dramatizuje aj dikčnú úroveň textu: štylisticky neutrálna by bola skôr syntagma „šialené údery rúk o kameň“ – atribút „šialený“ je z aktu búchania (resp. „bubnovania“; v origináli „drumming“, Doyle, 2000, s. 131) presunutý na subjekt činnosti, ruky: „šialené ruky“ – „frenzied hands“, a takto synekdochicky označuje duševné rozpoloženie zaživa pochovaného milenca. Dramatická téma vrhá svoj tieň i na štylistickú rovinu textu – napokon, veď je ňou produkovaná.

Na tejto poviedke tiež možno dobre demonštrovať Doylovo kreovanie holmesovského fiktívneho *archívu*: každý vyrozprávaný prípad, ako často na začiatku zdôrazňuje

Watson, je *vybratý* z množstva iných prípadov kvôli niektorým zaujímavým momentom, prípadne svojej tragickosti. Niektoré chúlостivé (či už z politického alebo spoločenského hľadiska) prípady musia zostať navždy pochované. Watson i Holmes sa počas riešenia aktuálneho prípadu odvolávajú na iné prípady: jednak faktické (známe reálnemu viktoriánskemu čitateľskému publiku), jednak na skutočne napísané fikčné doylovské prípady (v *Musgraveovskom rituáli* je to spätný odkaz na *Štúdiu v červenom*) a napokon sú to prípady Doylom nevyrozprávané (ako napr. „jedinečná aféra alumíniovej barly, práve tak ako aj kompletne vylúčenie prípadu Ricolettiho s konskou nohou a jeho ohavnej ženy“, Doyle, 1958, s. 183). Tieto tri typy prípadov sú v holmesovských poviedkach situované na *jednu úroveň*: vytvárajú takto jednak „efekt referencie“ (holmesovské prípady sú rovnako skutočné ako „skutočné prípady“, *causes célèbres*) – aj preto bol Sherlock Holmes pre svojich viktoriánov taký skutočný. Vytvárajú však aj efekt neuzatvoreného archívu, z ktorého je zverejnená len istá – a to *menšia* časť. Holmesovská sága takto vytvára akoby sieť s prázdnyimi okami, do ktorých sa potom neskôr budú usilovať iní autori dopisovať ďalšie príbehy. Ako radi by sme raz v Doylovej pozostalosti našli skutočný doylovský príbeh Ricolettiho s konskou nohou! Ďalší vývin detektívneho žánru toto vytváranie fiktívneho archívu využíva už len reziduálne: napríklad u Agathy Christie je skôr výnimočné, keď sa v jej predposlednej knihe *Slony majú pamäť* (Elephants can Remember, 1972) Hercule Poirot odvoláva na svoje skoršie prípady, vyrozprávané v románoch (por. Christie, 1974, s. 46 – 47) a súvisí skôr s nostalgickou tonáciou tohto textu, i keď sú tieto odvolávky vecné.

Ešte jedna modalita vzťahov medzi kriminálnymi prípadmi je Holmesom zmienená hneď v jeho debute, no ďalej ju veľmi nerozvíja. Keď sa predstavuje dr. Watsonovi ako súkromný detektívny špecialista, hovorí o svojej metóde riešenia zločinných záhad, keď pomáha polícii alebo súkromným detektívom: „*Predložím mi všetky dôkazy a ja pomocou svojich znalostí dejín kriminalistiky ich obyčajne privediem na správnu stopu. Medzi deliktami je silná príbuzenská podobnosť a ak má človek v prstoch detaily tisíc zločinov, bolo by čudné, keby nerozriešil tisíce prvý zločin*“ (Doyle, 1957, s. 18). Znalosť análov zločinu poskytuje detektívi tu správnu encyklopédiu, ktorá mu pomáha riešiť prípady vďaka ich štrukturálnej príbuznosti (podobne ako sú niektoré Doylove poviedky svojimi vzájomnými štrukturálnymi variáciami). Tento postup bude z neskorších fikčných detektívov najviac využívať slečna Marplová, presunie ho však na inú rovinu: oná príbuzenská podobnosť sa bude týkať predovšetkým povahopisov, psychologických charakteristík rôznych ľudí – zločincov, svedkov i obetí.

A zase skôr spomínané Holmesovo bazírovanie na špeciálnej encyklopédii detektíva (a jeho neobvyklé znalosti typov cigaretového popola, grafológie, simulovania, análov zločinu atď.) koreluje so súvekým kriminalistickým vedením – s nárokmi, aké na kriminalistu kladie zakladateľ modernej kriminalistiky Hans Gross, autor *Príručky pre vyšetrovacích sudcov* (1893). V roku 1914 v rozhovore pre časopis *McClure's* Hans Gross povedal, že kriminalista musí byť polyhistor: „Měl by být lingvista a kreslíř. (...) Měl by rozumět tomu, co mu sdělují lékaři, měl by vědět, na co se jich zeptat. Musí znát úskoky pytláků i spekulantů na burze; měl by poznat, jestli byla poslední vůle zfalšovaná a jak po sobě následovaly události při železničním neštěstí. Musí vědět, jak podvádějí profesionální hazardní hráči a jak došlo k výbuchu kotle (...) musí rozumět žargonu podsvětí,

musí umět rozluštit šifrované vzkazy a musí znát způsob práce a nástroje všech řemeslníků“ (cit. podľa Noll, 2001, s. 98).

Svoju schopnosť grafologickej analýzy Sherlock Holmes preukazuje neraz – najinštruktívnejšie však v *Reigateskej záhade* (The Reigate Squire), kde sa nachádza citát „materiálnej“ stopy, čo bude neskoršia detektívka občas využívať: faksimile rukopisu (čitateľ má teda rovnakú šancu ako Holmes analyzovať rukopis) i jeho grafologická analýza, ktorou Holmes dospieva k záveru, že list písali striedavo dve osoby, jedna stará a chabého zdravia, druhá mladá a silná (odlišnosť rukopisov). No tieto rukopisy majú aj niečo spoločné: písali ich totiž pokrvní príbuzní. (O určovaní nielen fyzickej charakteristiky pisateľa z rukopisu, ale aj jeho veku, sa Doyle pravdepodobne dočítal v článku Alexandra Cargilla *Zdravie v rukopise*; por. Roden, 2000, s. 302.) Na inom mieste, v poviedke *Námorná zmluva* (The Naval Treaty), sa vedecký detektív Sherlock Holmes zasa nadšene vyslovuje o Bertillonovom systéme identifikácie (por. Doyle, 1958, s. 286). Páchatelmi sú postavy čitateľovi dostatočne známe, i keď čitateľovi sa zasa na druhej strane zatajujú nejaké stopy (to iba Holmes videl, že zavraždený nemal na šatách stopy po pušnom prachu) – z páchatelovej tváre padá maska a objavuje sa jeho pravá zločinecká tvár: „Zato syn striasol zo seba všetok ten hravý, bezstarostný štýl, ktorý ho charakterizoval, a v tmavých očiach mu žiarila zúrivosť nebezpečného divého zvera a znetvorovala mu peknú tvár“ (s. 211).

Sága točiac sa okolo nedourčenej postavy veľkého detektíva umožňuje jej „dourčenia“ a rozvíjanie viacerými smermi – tak sa odrazu v *Gréckom tlmočníkovi* (The Greek Interpreter) prekvapený Watson dozvie, že Sherlock Holmes má brata s ešte výraznejšími analyticko-deduktívnymi schopnosťami – Mycrofta. Táto konšpiratívna postava, ktorá je azda britskou vládou samotnou (expertom, analytikom schopným usúvzťažňovať tie najodľahlejšie fakty), platným členom Diogenovho klubu (paródie anglickej „klubománie“, ako ju neskôr nájdeme i u Chestertona: združujú sa tu tí „*najnespoločenskejší a nejneklubovejší ľudia v Londýne*“, s. 252, a pravidlom klubu je zachovávať mlčanie a nevšímať si svojich spolučlenov). Mycroft Holmes je prototypom pre neskorší typ „pohovkového detektíva“.

Počas tejto série sa Conan Doyle rozhodol so svojím hrdinom skončiť, aby sa mohol venovať serióznejšej literárnej tvorbe – urobil tak v dôstojnom „epitafe“ *Posledný problém* (The Final Problem). Doyle k miestu posledného odpočinku veľkého detektíva inšpirovala návšteva majestátného Reichenbašského vodopádu vo Švajčiarsku.

V tomto „poslednom“ probléme sa čitateľ na svoje počudovanie po prvý raz dočíta o zločinnom organizátorovi v pozadí, vodcovi skupiny organizovaného zločinu – o „Napoleonovi zločinu“, profesorovi Moriartym (isteže, keď ak bol taký šikovný, nič o jeho zločinoch sa nemohlo vedieť – pripisuje mu to však aj istú fantomatickú záhadnú existenciu v ráde neviditeľnosti a všadeprítomnosti Zla). Keď Holmes uprostred noci vtrhne do Watsonovho bytu, zatvára okenice, pretože sa bojí „vzduchoviek“ (tento motív bude ďalej pekne rozvinutý v prvom prípade navráteného Sherlocka Holmesa, v *Dobrodružstve v prázdnom dome*, vytvárajúc takto medzi oboma prípadmi – tým posledným a „novým začiatkom“ – peknú motivickú spojnicu). V tomto príbehu naozaj zomiera ľudský Holmes, aby sa neskôr navrátil ako mýtický hrdina. V záverečných slovách poviedky, spomienky na „*toho, ktorého ja vždy budem pokladať za najlepšieho a najmúdrejšieho človeka, akého som v ži-*

vote poznal“ (s. 456) rezonuje, ako si všimol Christopher Roden, záverečná veta z Platónovho *Faidona* opisujúca Sokratovu smrť (Roden, 2000, s. 321). (Sokrates však – spomeňme si – v tomto dialógu vyslovuje presvedčenie o nesmrteľnosti ľudskej duše.)

Christopher Roden upozorňuje, že v profesorovi Moriartym vytvoril Doyle Holmesovho temného dvojníka, akéhosi pána Hyde a Holmesovej osobnosti – veď Stevenson bol Doylovým obľúbeným autorom (por. Roden, 2000, s. xxviii). Tento dvojnícky motív – že Holmes a Moriarty boli „duálnou osobnosťou“ (Roden, 2000, s. xxix) – budú ďalej dôvtipne rozvíjať niektoré holmesovské pastiše Doylových následníkov (napr. *Posledný príbeh Sherlocka Holmesa* od Michaela Dibdina). Či už sú Holmes a Moriarty „dve polovice jedného celku“ (Roden, 2000, s. xxix), alebo nie, v každom prípade je každý z nich stelesnením opozičného princípu Dobra a Zla. Roden pre tému „dvojitaj osobnosti“ argumentuje na základe pozorného čítania samotného Doylovho textu tým, že s Moriartym ako literárnou postavou nemá čitateľ nikdy tú česť „osobne“, že Moriarty existuje v poviedke *len* ako predmet Holmesovho rozprávania: pri odchode vlaku vidí Watson (a sprostredkovane to literárne „vidí“ i čitateľ) z okna akúsi vysokú postavu predierajúcu sa davom a neskôr vidí tmavú postavu na kopci pri Reichenbašských vodopádoch.

Doylova biografická motivácia je známa: „*Tá bledá, ostro rezaná tvár a pružná postava kládla priveľké nároky na moju predstavivosť*“ (Doyle, 1966, s. 220), píše Doyle v predslove ku svojej poslednej holmesovskej zbierke *Z Archívu Sherlocka Holmesa*. V autobiografii *Spomienky a dobrodružstvá* (Memories and Adventures) píše o namáhavosti písania holmesovských poviedok, pretože každá poviedka si vyžaduje rovnako originálnu a prepracovanú zápletku, akú si vyžaduje aj dlhšia kniha (por. Roden, 2000, s. xiv). Teda práve literárny druh, ktorý zabezpečil Sherlockovi Holmesovi takú popularitu – poviedka (a nie predchádzajúci románový debut) – sa svojou kondenzovanosťou, a teda nutnosťou stále nových zápletiiek, sám vyčerpáva. Dá sa to dobre demonštrovať na neskorších holmesovských poviedkach, z ktorých mnohé tvoria variácie poviedok skorších, alebo sú písané v žánri dobrodružných príbehov a prepracovaná zápleтка so sofistikovaným vyšetrovaním v nich absentuje. Ukážem to ďalej pri interpretácii niektorých poviedok z tejto poslednej zbierky. Doyle sa chcel venovať serióznej literárnej činnosti (pokladal za ňu svoje historické romány, pre ktoré si vždy dôkladne naštudoval pozadie) a detektívky za ňu rozhodne nepovažoval: „Já jeho (t. j. Holmesove, pozn. T. H.) nikdy za hodnotná díla nepovažoval (...)“ (Doyle, 2004, s. 191) – v detektívke „jde nanejdýš o laciný způsob, jak vzbudit zájem čtenářů“ (tamže). Ktorému holmesológovi by nezakrývalo srdce pri takýchto necitlivých slovách jeho duchovného otca?

Ešte skôr než poukážem na varírovanie starších príbehov, prípadne na absenciu detektívneho vyšetrovania, sa však pristavím pri poviedke *Dobrodružstvo s diablovou nohou* zo zbierky *Posledné vystúpenie* (teda z post-reichenbašského obdobia), ktorá je výrazne napísaná v schéme neskorších štandardných detektívok, zároveň je však voči nej – ak sa možno takto paradoxne vyjadriť – anticipačne inovatívna (s takouto udalosťou v rámci transformácií diskurzu tohto žánru sa stretávame častejšie, a to predovšetkým u Doylea: odkazujem na svoju analýzu *Chlapa so skrivenou perou*). Na začiatku stojí klasická záhada zamknutej miestnosti: dvaja bratia v nej boli nájdení zošalení od strachu a ich sestra Brenda zasa od strachu mŕtva. Túto spoločnosť večer pred tragédiou opustil pán Mortimer Tregennis (Holmes abdukuje čas činu: zrejme hneď po jeho odchode, pre-

tože karty ešte ležali na stole). Vonku sa nenachádzajú žiadne odtlačky nôh – takže sa zdá, že ani cez okno nemohol nikto vzbudiť takú hrôzu v tejto malej spoločnosti. Syntagmatická štruktúra textu pracuje aj s falošnou odbočkou – odvedením podozrenia: Tregennis, podozrivý z tejto vraždy, sám umiera rovnakým spôsobom (od šialenej hrôzy). Doylovo využitie motívu vražedného úmrtia hlavného podozrivého vnáša do naratívnej štruktúry textu také napätie, aké umožňuje klasická dráma prostredníctvom naratívnej syntagmy *peripetie* (por. Reinert, 1973, s. 71) – odkloní dej nečakaným smerom. Zdá sa teda najprv, že sa v texte realizovala syntagmatická štruktúra: falošné podozrenie – vyvrátenie falošného podozrenia (keďže aj Tregennis sa stal obeťou rovnakej vraždy). Riešenie však spätne vrhá svetlo na túto falošnú postupnosť: totižto práve vyvrátenie falošného riešenia (Tregennis zavraždený) bolo falošným! Tregennis je naozaj vrahom Brendy. Jeho smrť – rovnakým spôsobom – bola následnou pomstou iného „vraha“ – pomstiteľa (a Sherlock Holmes mu túto jeho pomstu schvaľuje). V poviedke máme teda dva zločiny, vraždy, spáchané rovnakým modom operandi – avšak spáchali ich dvaja vrahovia.

Holmes svoje riešenie abdukuje z *invariantného* faktu oboch vrážd – „*V obidvoch ide o účinok, aký malo ovzdušie v izbe na tých, čo do nej prví vošli (...) máme dôkaz, že ovzdušie je otrávené. A v každom prípade v izbe niečo horelo – v jednom prípade oheň v kozube, v druhom lampa. Oheň bolo treba, ale lampu zapálili – ako ukáže porovnanie množstva spáleného petroleja – keď už bol dávno biely deň. Prečo? Zaiste preto, že je nejaký súvis medzi tromi vecami – medzi horením, dusným ovzduším a nakoniec šialenstvom alebo smrťou tých nešťastníkov*“ (Doyle, 1966, s. 188). Hypotézou je onen postulovaný „nejaký súvis“ medzi invariantnými okolnosťami oboch vrážd. Vraždy boli spáchané pomocou exotického afrického jedu – „diablovej nohy“ –, ktorý sa uvoľňuje spaľovaním. Vyvoláva u človeka, ktorý ho vdychuje, hrôzostrašné vízie vedúce až k šialenstvu alebo k smrti. Holmes s Watsonom na to idú vedecky: jeho účinky *experimentálne* vyskúšajú sami na sebe – a opis týchto účinkov čerpá z doylovskej (i dobovej) intertextuálnej skúsenosti hororového písania, experimentálne subjekty zakúšajú priam lovecraftovskú kozmickú hrôzu: „*(...) v tom mraku – ešte neviditeľné (...) – číha všetko, čo je vo vesmíre hmlisto strašné, čo je obludné a nepredstaviteľne zlé. (...) výstrahou, že sa niečo blíži, že na prahu je akýsi neopísateľný návštevník (...)*“ (s. 189). Prielom tohto strašného apeirónu do holmesovského racionálneho univerza umožňuje práve brána zmeneného stavu vedomia prostredníctvom drog. V doylovských fantastických a hororových poviedkach je však tento prielom možný aj bez tohto drogového sprostredkovania. Zároveň upozorňujem, že motív zošalenia či smrti od hrôzy sa zvykol vyskytovať vo viktoriánskych strašidelných duchárskych príbehoch, napríklad v poviedke Catherine Croweovej (1790 – 1872) *Pri krbe*: právnik tu strávi noc v „začarovanej komnate“, v ktorej sa zjavuje duch, a ráno ho nájdu šialeného: „*(...) kedyž jsme se dozvěděli, že strávil noc v začarované komnatě, už nám bylo jasné, co se stalo – uviděl něco strašného a přišel o rozum*“ (Croweová, 2007, s. 51). Aj v tomto príbehu má hrôza štruktúru odhaľovania tajomstva: najprv sa nevie, čo právnik natoľko vydesilo (sú prezentované len dôsledky: jeho šialenstvo). Až keď v komnate strávi noc druhý človek, ktorý uvidí ducha, vysvetlí sa aspoň príčina tohto šialenstva. (A vo fantastickej Grabiňského poviedke *Pohl'ad* Odonicz umiera z hrôzy nad tým, čo uvidel, avšak „to“ už narácia tejto poviedky čitateľovi neukáže a nevysvetlí.) Od hrôzy umiera aj starý sir Charles v *Psovi baskervillskom* – keď sa nazdáva, že vidí zjave-

nie pekelného psa. Smrť a šialenstvo súrodencov teda pri lineárnom čítaní ešte nevyriešenej záhady vyvoláva u dobového čitateľského publika očakávanie, že obete zažili dotyk nadprirodzenej hrôzy. Rozuzlenie je, dá sa povedať, kompromisné: hrôza vo svojom fenomenálnom „dávani sa“ bola naozaj nadprirodzená, avšak jej príčina bola pozitivisticky, empiricky, ba psychofyziologicky vysvetlená.

Dostávame sa k poslednej zbierke so Sherlockom Holmesom *Z archívu Sherlocka Holmes* (1927), kde sa budem snažiť vystopovať jednak opakované postupy, jednak poukážem aj na jej vrcholy. Sám Conan Doyle, i keď sa snažil zachovať čo najvyšší štandard týchto príbehov (sám hovorí, že žiaden z nich nikdy nenapísal z [komerčnej] nutnosti; por. Doyle, 2004, s. 35), si uvedomoval občas klesajúcu kvalitu, keď citoval nádhernú trefne naivnú výpoveď jedného cornwalského prievozníka: „Já myslím, pane, že i když se Holmes při pádu z toho útesu nezabil, každopádně už to potom nebyl ten samej Holmes“ (Doyle, 2004, s. 36).

Vrcholným číslom tejto zbierky je zrejme *Problém Thorského mosta* – a je dôstojným partnerom tým najlepším dielam z Doylových dobrých čias. Štandardným otváracím gambitom je úvodná formula dr. Watsona, ponárajúceho sa do svojho archívu, aký prípad vybrať z rozsiahlej Holmesovej praxe. Čo už také štandardné nie je, je spomenutie „problém[ov] bez riešenia“ (Doyle, 1966, s. 336): sú to doylovsky strihnuté záhady, ako napríklad „história Isadora Persana, známeho žurnalistu a duelistu, ktorého našli načisto šialeného, ako meravo hľadi na zápalkovú škatuľku so zvláštnym červom, ktorého vraj veda nepozná“ (s. 336). Aké by – z hľadiska doylovskej paradigmatiky – mohlo byť riešenie tohto prípadu? Nepripomína azda tento Isador Persan vydeseného Josepha Openshawa, ktorý otvorí obálku, z ktorej sa – čudne a groteskne – vysype iba *Päť pomarančových jadier*? Nedostihli aj Isadora Persana nakoniec jeho hriechy? Alebo nezbláznili sa od strachu azda aj dvaja bratia v *Dobrodružstve s diablovou nohou*?

V tejto poviedke máme klasickú detektívnu záhadu v zmysle neskoršej klasickej detektívky (ako napr. u Agathy Christie): trojuholník – dvoch podozrivých (manžela Neila Gibsona a jeho sekretárku) a obeť (manželku) zastrelenú z bezprostrednej blízkosti na Thorskom moste klenúcom sa nad rybníkom. V hre je aj správca majetku Bates. Istým „odstávajúcim detailom“ (a teda stopou) na scéne miesta činu je škrabnutie na kamennom múre mosta spôsobené veľkou silou. Sherlock Holmes si okamžite po obhliadke miesta činu *neutvorí* predbežnú hypotézu riešenia (por. s. 352), ako to býva uňho obvyklé – čo indikuje ťažký prípad (náročný aj pre geniálneho detektíva). Najpodozrivejšou sa pre políciu javí byť sekretárka slečna Dunbarová, ku ktorej jej grobiansky zamestnávateľ prechováva nežné city. Jej bezprostredná hádka s pani Gibsonovou na moste pred výstrelom, revolver skrytý na dne jej skrine a list od nej určujúci miesto a čas stretnutia, ktorý v ruke zvierala mŕtva – pre políciu a Watsona všetko usvedčujúce dôkazy –, však podľa Holmesa sekretárku zbavujú podozrenia, pretože: „*Treba hľadať dôslednosť. Kde jej niet, tam musíme podozrievať klam*“ (s. 353). Ak mala sekretárka spáchať premyslenú vraždu (listom mala vylákať svoju obeť na most), nemohla zabudnúť zbaviť sa vražednej zbrane a hodiť ju do svojej vlastnej skrine. Holmes so štandardnou láskavou iróniou hovorí svojmu spoločníkovi: „*Ani najlepší priatelia by vás nenazvali rafinovaným, Watson, a predsa si neviem predstaviť, že by ste spravili niečo takého primitívneho*“ (s. 353).

Transfigurácia v holmesovskej definícii znamená, že „*Len čo zmeníte stanovisko, ten istý fakt, ktorý bol taký usvedčujúci, stane sa kľúčom k pravde*“ (s. 353). V radikálnej transfigurácii riešenia sa aktant obete spája, identifikuje s aktantom vraha: žiarlivá manželka južanského temperamentu, nenávidiaca svoju sokyňu, spácha rafinovanú samovraždu takým spôsobom, aby to vyzeralo, že ju zavraždila slečna Dunbarová: domnelá obeť chcela vlastne spáchať justičnú vraždu či aspoň dlhodobé uväznenie – to obeť je vrahom. Vysvetlenie, akým spôsobom uskutočnila svoju samovraždu tak, aby vyzerala ako vražda, podáva *technický grif*: pani Gibsonová vylákala svoju obeť na most, vylákala od nej aj list, ktorý bol v skutočnosti odpoveďou, na revolver uviazala povraz a zaťažila ho kameňom, takže po jej zastrelení sa kameň stiahol revolver z ruky samovrahyni do rybníka. Odtiaľ pochádzal ten odstavujúci detail – prasklina na mure, o ktorý sa udrhel padajúci revolver. Tento grif neskôr použije aj Van Dine vo *Vývraždení rodiny Greenovcov*, ako aj Agatha Christie v jednom z príbehov z *Osemnástich orieškov na rozlúsknutie*.

Čím je však z hľadiska ďalšieho vývinu žánru tento text (ako jeho vývinová hodnota) možno ešte dôležitejším, než je tento technický grif, je skutočnosť, že Holmes k tomuto prípadu (pretože ten si to vyžaduje) pristupuje *psychologicky* (napríklad ono už citované hľadanie dôslednosti v konaní – a keď jej niet, hľadá nastraženú pascu). Riešenie je vlastne *kombináciou* technického a psychologického riešenia. Najkrajšou „psychologickou analýzou“ však je analýza mysle a pocitov páchatel'ky: „(...) *duch tej nešťastnice pracoval tajomne a ľstivo, takže nebolo jednoduché odhaliť jej plán. (...) čo môže spôsobiť zvrátená láska. V jej očiach bolo zrejme rovnako neodpustiteľným prečinom, či slečna Dunbarová bola jej sokyňou v telesnom a či len čiste v duševnom zmysle. Akiste kládla tejto nevinnej dáme vinu za všetko surové zaobchádzanie a neláskavé slová, ktorými sa manžel usiloval zahnať jej priveľmi ostentatívnu oddanosť*“ (s. 361). Aká podivuhodne jemná analýza hlbok žiarlivej južanskej ženskej mysle môže pochádzať od tohto mizogýna a „chladného logického stroja“!

Podobne v *Dobrodružstve so sussexským vampírom* nachádzame štúdiu zvrátenej lásky – v tomto prípade syna k otcovi –, pretože nachádza svoj prejav v žiarlivostnej patologickej nenávisti voči polovlastnému súrodencovi – bábätku. Celá záhada je v tomto prípade založená na podvojnnej štruktúre – dvojito kódomotívov, ktoré má v texte realizáciu v dvoch motivických homonymiách: upírske vyciciavanie krvi bábätku matkou (čo je falošný význam tohto motívu) je homonymné s vysávaním jedu z rany – to je pravý význam, dotovaný viacerými indiciami: juhoamerická domácnosť (a teda potenciálna prítomnosť jedu), bodné zbrane – oštep – visiace na stene, ochrnutý pes (bol na ňom testovaný jed). Psi vôbec hrávajú v Holmesových prípadoch pomerne dôležitú úlohu: pes, ktorý napodiv nerobí nič; pes dráždený profesorom-opicou; pes trhajúci hrdlo zločínca Rucastla; Holmesov zapožičaný psík-stopár; samozrejme, fosforeskujúci baskervillský pes – a ten najzáhadnejší v záhade miznúceho psa: ono šteňa buldoga, ktoré má nastúpiť v *Štúdiu v červenom* do spoločnej Holmesovej a Watsonovej domácnosti a o ktorom sa už nedozvieme nikdy nič (tento psík narobil holmesológom nemalé vrásky, podobne ako jedna výpoveď Watsonovej manželky, keď dr. Johna Watsona osloví James). V druhom homonymne kódomotíve rozprávač Watson náhodou pohliadne na Holmesa a uzrie v jeho tvári zvláštne napätie. „*Keď som sledoval jeho pohľad, mohol som iba hádať, že sa díva oblokom na melancholickú zmoknutú záhradu*“ (s. 314). Seméma „oblok“

(resp. jeho sklená tabla) je však tiež homonymná: môže jednak niesť význam priehľadného skla (tak to nesprávne dešifruje Watson), ale môže plniť aj funkciu *zrkadla*, vracat' Holmesov pohľad *späť* na scénu drámy v izbe: Holmes v zrkadliacej sa obločnej table zahliadne nenávisným krčom skrivenú tvár Jackyho, staršieho syna.

Veľmi zaujímavým prípadom – ani nie tak kvôli detektívnej zápletke, ako skôr pre niektoré jeho zaujímavé momenty (ako by povedal sám Sherlock Holmes), a to momenty tematické i žánrové – je *Dobrodružstvo človeka, ktorý sa plazil*. Dramatickosť záhady je gradovaná takým spôsobom, že jej zadávateľom (rozprávajúcim sprostredkovateľom) sú až dvaja klienti. Opäť sa objavuje nám už známe správanie psa – tentoraz opačné než u onoho slávneho psa zo *Strieborného lysáka*: „*Prečo chce Roy, vlčiak profesora Presburyho, pohryzť svojho pána?*“ (Doyle, 1966, s. 364). Mladý pán Bennett, asistent profesora Presburyho, šesťdesiatnika, rozpráva o čudnom správaní sa svojho šéfa: jedného dňa bez slova odišiel na dva týždne, ktosi tvrdil, že ho stretol v Prahe; odvtedy sa profesor charakterovo akosi zmenil: stal sa podozrievavý a ľstivý a Bennett „*zbadal v jeho správaní čosi abnormálne*“ (s. 367). Profesor dostáva korešpondenciu a balíčky z Prahy. Ešte predtým sa profesor zasnúbil s mladou dámou, dcérou svojho profesorského kolegu. Asistent Bennett raz uprostred noci počuje hluk, vyjde na chodbu a tam nachádza profesora, ktorý sa po chodbe – plazí. Keď ho Bennett osloví, profesor vstane, čosi hrubo odvrkne a odíde.

Dr. Watson ponúka svoju lekársku hypotézu, že profesorovu duševnú rovnováhu vykoľajilo zaľúbenie a balíčky z Prahy súvisia s nejakou finančnou transakciou, na čo Holmes ironicky odpovedá: „*A vlčiak asi nesúhlasil s finančnou transakciou*“ (s. 369). Watsonova hypotéza jednoducho nie je holistická, nezahrnuje *všetky* morfémy záhady do celkového jednotiacieho obrazu – všetky dieliky skladačky nezapadajú do mozaiky vytvárajúcej celkový obraz: Holmes sa, naopak, usiluje hľadať ich *súvislosť* (ktorá je súvisom zdanlivo navzájom nesúvisiacich, heterogénnych udalostí): „*Napríklad, aký môže byť súvis medzi rozhnevaným vlčiakom a návštevou v Čechách alebo medzi týmito dvoma faktami a skutočnosťou, že istý človek sa v noci plazí po chodbe?*“ (s. 375 – 376). Takáto súvislosť sa na prvý pohľad tiež javí ako *čudná*, ba priam absurdná. Sú to – na epickej úrovni – také zdanlivé zárodoky „surrealizmu“ vo viktoriánskej detektívnej fikcii: zdanlivé preto, lebo sú napokon logicky motivované a vysvetlené a ich absurdnosť vyplýva len z ich juxtapozície a skrytosti ich príčiny. Správne teoretické uchopenie tejto čudesnosti nám napokon neponúka nikto menší než ďalší geniálny fikčný detektív, doktor Fell: „*Ty veci se pouze zdají být zvláštní, protože nějaký fakt je uveden bez svého náležitého kontextu*“ (Carr, 2000, s. 297). (Opäť sa nám po niekoľký raz ukazuje, že tá najlepšia analýza detektívneho žánru pochádza práve z úst fikčných osôb – detektívov: že tento špekulatívny žánr sa dokáže najlepšie uchopiť sám.) Práve tieto momenty „čudného“ v holmesovskej ságe velebil literárny kritik Edmund Wilson, inak veľký nepriateľ detektívok a zároveň veľký obdivovateľ Conana Doylea: a to až natoľko, že tieto reprezentácie čudného, ich básnickú hodnotu, kládol *nad* ich vysvetlenie, racionalizáciu, ktorá ich nádhernej absurdite nedostačuje. Ako hovorí o poviedkach *Dobrodružstvo Krvavej bučiny* a *Grécky tlmočník*, „*žiadna z týchto poviedok (...) sa neukazuje byť vo svojom celku hodnou svojho vlastného úvodu*“ (Wilson, 1973, s. 195). Carrovsky povedané, vysvetľujúci kontext potom ruší onú magickú zvláštnosť. To, čo Wilsona na týchto Doyleových prózach fascinuje najviac, je práve oná „mágia

obrazov“, ktorá „dosahuje svoj efekt, efekt vyvolaný čiastočne ich kontrastom, ich zarážajúcou odlišnosťou vo vzťahu k ospalému výzoru Londýna viktoriánskej epochy“ (tamže).

Toto rozprávanie klienta je dramaticky prerušené vpadnutím dcéry profesora – Bennetovej snúbenice – na Baker Street s najnovšou desivou skúsenosťou: v noci, keď leží v posteli, zbadá za mesačným svetlom zaliatym oknom tvár svojho otca, ako na ňu hľadá. Slečna má izbu na druhom poschodí – Holmes sa pýta, či sa v záhrade nenachádza rebrík: „Nie, pán Holmes, to je na tom to najčudnejšie. Nijako sa k tomu obloku nemohol dostať – a predsa bol tam“ (s. 370). Opäť sa ako najdôležitejšia charakteristika tejto záhady ukazuje byť kategória „čudného“ (s. 364) – je to „veľmi zvláštny a podozrivý prípad“ (s. 368). Hrozba spadá pod kategóriu *neurčitosti* (profesor zatiaľ nikomu neublížil; nevie sa, „čo je vo veci“): „Jeho prednášky boli aj naďalej skvelé. Ale (ľudia okolo profesora – pozn. T. H.) neprestajne cítili čosi nového, čosi zlovestného a neočakávaného“ (s. 366, zvr. T. H.).

Holmes jednak kladie otázku, prečo na profesora jeho pes *niekedy* útočí a niekedy zasa nie; a všima si – a tu postupuje skoro ako neskorší štrukturalista hľadajúci v heterogénosti fenoménov ich *pravidlá* – skrytú časovú *pravidelnosť* profesorových excesov, ktoré sa odohrávajú vždy po istých (pravidelných) intervaloch normálnosti. Na základe týchto indícií formuluje svoju „predbežnú teóriu“ (s. 376), abdukciu riešenia (ktoré je odpoveďou na otázku: Čo umožňuje toto pravidelné striedanie intervalov normálnosti s excesmi a čo zapríčiňuje povahové zmeny profesora?). To znie: profesor užíva drogu, ktorú mu zasielajú z Prahy. (Čechy sa teda v holmesovskej ságe stali ohniskom ďalšieho viktoriánskeho škandálu!)

Všetko do seba naozaj zapadá: užívanie drogy zasa súvisí (ba priam je motivované) s nedávnym zasnúbením profesora s mladou ženou: profesor sa pokúša absolvovať omladzujúcu kúru, ktorou je podávanie „séra z opice“ – langúra. Táto opica sa plazí a škriabe po stromoch. Nielen záhada, ale ešte aj samotné zjavujúce odhalenie spadá do kategórie čudného: „Neviem, či vo všetkých našich dobrodružstvách som videl niečo čudnejšieho než bola tá apatická a predsa dôstojná postava, keď čupela na zemi ako žaba s nekonečne vynachádzavou, vyrátanou ukrutnosťou dráždila do čoraz väčšej zúrivosti zlostného psa“ (s. 379). Z hľadiska paradigmatiky Doylových textov totiž nie je náhodné, že je to práve profesor (a nie trebárs „farbiar na odpočinku“), kto sa spustí na všetky štyri, pritom poskakuje prekypujúc vitalitou a radosťou z číreho pohybu, a kto sa „neuveriteľne rýchlo“ (s. 379) šplhá po brečtane. (A spomeňme si na profesora Challengeera, ako si v *Stratenom svete* voľká na konári so svojím dvojníkom – ľudoopom.) Súvisí to s tmou praľudského, ba až animálneho *atavizmu* skrytého v ľudskej bytosti, o ktorej budem ešte podrobnejšie hovoriť pri interpretácii *Psa baskervillského* – tu táto atavistická báza v ľudskej bytosti umožňuje naštepiť jej zvieracie bunky. Všimnime si však, že profesorova postava je *stále* dôstojná (ľudská, kultúrna), a to aj vtedy, keď čupí *ako žaba* (animálne) a dráždi psa *ako opica* (je teda opicou, ponechávajúcou si z človeka vonkajší dôstojný výzor, ktorý sa však stáva len prázdny signifikantom). Pes, orientujúci sa čuchom, „útočil na opicu, nie na profesora, tak ako *Roya* dráždila opica“ (s. 382). Martin Fido hovorí, že táto poviedka „je bizarná variácia na téma *Doktor Jekyll a pan Hyde*. Doyle se rovněž inspiroval pokusy Serge Voronoffa, který se ve Francii zabýval možností implantovat zvířecí žlázy do lidského těla“ (Fido, 2005, s. 83). Na tieto pokusy Voronoffa „znovu osvěžovati osemdesáti-

leté starce přenášením žláz šipmanze“ (Leroux, 1924, zv. II, s. 112) odkazuje aj Gaston Leroux v románe *Krvavá loutka* pri konštruovaní pokusu – vo fikčnom svete svojho románu, samozrejme – vložiť ľudský mozog a nervové vlákna do automatu. Doyle sa však „dopustil prohřešku proti vědeckému myšlení, když svého stárnoucího profesora nechal postupně měnit ve velkou opici, s jejími chutěmi i vnějšími rysy“ (Fido, 2005, s. 83). A keďže je toto riešenie nevedecké, nemožné z hľadiska prírodných zákonitostí riadiacich svet, ktorým však detektívny žáner musí byť podriadený, produkuje istý neintencionálny *žánrový prestup* do jedného typu sci-fi detektívky (vytvárajúc fiktívne vedecké riešenie, fiktívnu vedeckú procedúru). Zastevenie profesora opičím sérom langura je príbuzným (a reverzným) toposom k Moreauovmu našteповaniu ľudských buniek zvieratám z vedecko-fantastického románu Herberta Georgea Wellsa *Ostrov doktora Moreaua* (The Island of Dr. Moreau, 1896).

„Čudné“ sa teda u Doylea – ako už toľkokrát – neukazuje byť len hypotázou zločinu, ale v tomto prípade je dôsledkom prekročenia (hybris) rádu sveta: „*Keď sa chce niekto povýšiť nad prírodu, obyčajne klesne pod ňu*“ (s. 382), moralizuje na záver veľký detektív. Nevinne, či azda až smiešne vyzerajúce *čudné* (*Päť pomarančových jadier* v obálke či tancujúce postavičky nakreslené na kameni v *Dobrodružstve s tancujúcimi*) môže byť hypotázou tej najstrašnejšej hrozby a smrti, a zasa naopak – *čudné*, ktoré vyzerá desivo (*Žltá tvár*), môže skrývať vcelku nevinné porušenie rádu (v prípade spomenutej poviedky rádu rasových predsudkov, v *Prípade totožnosti* zasa rádu spoločenského statusu). Sherlock Holmes sám hovorí: „*Čím sa niečo javí bizarnejšie, (...) tým to obyčajne býva menej záhadné*“ (Doyle, 1957, s. 139). „*(...) najčudnejšie a najzvláštnejšie veci veľmi často súvisia nie s väčšími, ale s menšími zločinmi, a pritom naozaj občas možno pochybovať, či naozaj bol spáchaný zločin*“ (tamže, s. 129).

V zbierke nachádzame aj tri variácie – dovedy s jednou výnimkou stabilnej – rozprávačskej modality holmesovských dobrodružstiev: tri príbehy nerozpráva dr. Watson, ale v *Dobrodružstve s Mazarinovým drahom* je dej rozprávaný v 3. osobe, čo je azda aj naratívnu nevyhnutnosťou, pretože sa dej často odohráva počas Watsonovej neprítomnosti. (Možno aj tieto príbehy – v rámci logiky holmesovského seriálového fikčného sveta – v 3. osobe rozpráva dr. Watson, pretože na inom mieste hovorí, že v niektorých prípadoch „*som hral takú malú úlohu, že by som ich mohol porozprávať len ako tretia osoba*“, s. 337.) Alternatívou by bolo, keby Holmes Watsonovi referoval výsledky svojho pátrania, ako to často bývalo v skorších prípadoch, na ktorých sa však Watson činne podieľal: tu by Holmes musel vlastne vyrozprávať sám celý príbeh. Na inom mieste to aj robí, keď berie do ruky pero – a *Dobrodružstvo zbeleného vojaka*, ako aj *Dobrodružstvo s levou hrivou* (z hľadiska biografického času literárnej postavy ide o prípad z čias Holmesovho včelárenia, keď odišiel na odpočinok) sú tými dvoma prípadmi holmesovskej série, ktoré Sherlock Holmes rozpráva sám. V skoršom prípade *Musgraveovský rituál* vlastne Holmes svojimi ústami rozpráva príbeh z čias svojej vysokoškolskej mladosti, tu je však ešte jeho rozprávanie naratívne mediované rozprávačskou postavou Watsona: Holmes o tomto prípade rozpráva Watsonovi, keď spolu obaja sedia a pofajčievajú vo svojom mládeneckom byte na Baker Street. V prípade bárky *Gloria Scott* z rovnakého obdobia je akt rozprávania viacnásobne sprostredkovaný: Watson rozpráva o tom, ako Holmes rozpráva o tom, čo rozpráva Trevor (a v rozprávaní Trevora je ešte navyše cito-

vaná priama reč otca a námorníka a je citovaný list Trevorovho otca). Sherlock Holmes tu rozpráva o svojom prvom prípade ešte počas svojich vysokoškolských štúdií: štandardný otvárací gambit – úvodná sekvencia bytu na Baker Street – tu zostáva len reziduálne v podobe rámcovania rozprávania. V tretej osobe je tiež rozprávajúci špionážny príbeh, odohrávajúci sa na prahu 1. svetovej vojny, *Posledné vystúpenie* (zaradený do rovnomennej – predchádzajúcej – zbierky), kde je táto forma motivovaná jednak úvodnou perspektívou, hľadiskom špióna von Borka (podobne ako je v 3. osobe vyrozprávaná napr. druhá časť *Údolia hrózy*) – úvod tejto poviedky sa teda radikálne odlišuje od štandardných otváracích formúl poviedok holmesovskej ságy –, a taktiež dobrodružno-románové rozpoznanie Sherlocka Holmesa v americkom Írovi. Odhalenie dr. Watsona v „zavalitom šoférovi“ za volantom fordky ukazuje, ako sa zmenili staré dobré časy nájomných drožiek a plynových lámp. Naši dvaja hrdinovia s meniacimi sa časmi starnú (na rozdiel od mnohých detektívnych hrdinov – trebárs Poirota či Nera Wolfa s Archiem Goodwinom – ako to formuloval Pavel Grym, že Goodwinova Lilly Rowanová je po polstoročí rovnako eroticky príťažlivá ako za prvých Wolfových prípadov). To dovoľuje naplňať neskoršie holmesovské prípady pocitovou modalitou *nostalgie* – keď Watson, už ženatý, prichádza do mládeneckého bytu na Baker Street, nachádza Holmesa čoraz chudšieho s azda ešte ostrejšími črtami tváre, keď sa vydáva spolu s Holmesom na lov zločinca naprieč zahmleným Londýnom, je to ako za starých čias. Dvaja noví známi sa stávajú starými priateľmi, ktorých puto sa utužilo v spoločných bojoch a vzájomnej spoľahlivosti. „Dobrý starý Watson! Vy ste jediný pevný bod v meniacom sa veku“ (Doyle, 1966, s. 215). Tejto nostalgii napomáha i odvolávanie sa na staršie spoločné prípady – tentoraz už nielen na tie „literárne neexistujúce“, ako v začiatkoch série, ale na skutočné poviedky, ktoré si mal čitateľ možnosť „za starých čias“ prečítať (ako v *Dobrodružstve človeka, ktorý sa plazil*, kde sa Holmes odvoláva na *Dobrodružstvo Krvavej bučiny*, kde správanie sa synčeka indikovalo charakter jeho otca). Naprieč sériou sa takto konštituuje biografický čas literárnych postáv Sherlocka Holmesa a jeho verného spoločníka dr. Watsona. Napriek meniacim sa časom však Doyle i neskôr písané príbehy situuje do čias drožiek (či hansomov, ako má kto radšej), keď on sám už jazdí na svojom automobile Wolseley – do neskorej viktoriánskej éry (preto zhrnutie posledných príbehov Sherlocka Holmesa nesie názov *Z archívu Sherlocka Holmesa*): to, čo pre prvé čitateľské publikum holmesovskej ságy malo charakter „živej skutočnosti“ (Sherlockovi Holmesovi čitatelia posielali na Baker Street listy), toponymá – mená skutočných ulíc Londýna, presné detaily evokujúce „svet súčasnej skúsenosti“ (Knight, 1980, s. 94), to všetko nadobúdalo počas vydávania posledných príbehov (1917, 1927) milý charakter patiny zašlej éry.

Ku klesajúcej úrovni Doylových detektívnych zápletiiek patrí napríklad aj to, že v *Dobrodružstve zahalenej podnájomníčky* je záhada vysvetlená nie Holmesovým vyšetrovaním a jeho „dedukciami“, ale prostým vyrozprávaním (priznaním páchatel'ky). Zostáva aspoň bazálna syntagmatická štruktúra: záhada – riešenie. Blok vyšetrovania vypadol. *Dobrodružstvo vznešeného klienta* je v zásade rafflesovsky strihnutým príbehom bez záhady, ktorý Doyle inauguroval v *Škandále v Čechách*: aj tu sa musí Holmes dopustiť „spravodlivej“ krádeže. Niet tu žiadnej záhady – avšak, ako vidíme, prax detektíva (aj literárneho) so sebou prináša aj takéto prípady. V *Dobrodružstve s levou hrivou* – odhliadnuc od toho, že prípad je vyriešený čistým Holmesovým nahliadnutím do kultúrnej

encyklopédie (vo svojej hlave), pričom sám predtým zavádzal čitateľa nesprávnou abdukciou (keďže ide o prípad, rozprávaný Holmesovými ústami, je mu odopretá formulácia falošných riešení Watsonom – Holmes v tomto texte teda v sebe kumuluje jednak rolu formulovania falošných hypotéz, ako aj správneho riešenia): „Z toho, že se McPherson stačil obléci jen zčásti a nechal ručník ležet, aniž by se do něj osušil, Holmes vyvozuje, že vůbec nevstoupil do vody“ (Fido, 2005, s. 82). Text takto čo najviac odvádza podozrenie od *mora*, v ktorom McPhersona zastihla smrť. To je v poriadku, pokým Holmes formuluje nesprávnú hypotézu, ktorú sám v priebehu ďalšieho pátrania vyvráti. Povážlivejšie však je, keď sa *aj* v jeho správnom vysvetlení nachádza dosť vážna trhlinka, logická nekonzistencia, ktorú odhalil Martin Fido: „Z jeho úvah mimochodem dále vyplývá, že McPherson podstoupil zápas se smrtelně jedovatou medúzou, aniž by si namočil vlasy“ (Fido, 2005, s. 82). To, čo je na tomto prípade zasa trochu osviežujúce, je, že – napriek tomu, že je vymedzený okruh podozrivých postáv – nejde o vraždu, ale o neintencionálne zabitie zvieraťom (podobne ako v Poeových *Vraždách v ulici Morgue*). Napäté vzťahy medzi postavami (ľubostný trojuholník a nepriateľstvo) sú teda sieťou *falošných motívácií* – prinášajú *možné motívy* jednotlivých účinkujúcich postáv pre vraždu McPhersona, keď vražda v skutočnosti nebola spáchaná.

Podobne *Mazarinov drahokam* nerozpráva o pátraní, ale len o Holmesovej finte, pomocou ktorej si vo svojom byte na Baker Street (ktorý pre tento prípad podivuhodne mení svoju topológiu) vypočuje rozhovor dvoch zločincov. Je to azda prvý prípad, v ktorom sa vyskytne neslávne známe „gramofónové alibi“ (zločinci si myslia, že Holmes hrá na husle, zatiaľ čo to vyhráva gramofón), ktorým si poslúžil neskôr ešte aj S. S. Van Dine.

V *Dobrodružstve farbiara na odpočinku* máme aspoň maskujúcu stopu: farba – zápachajúci náter, ktorým dôchodca natiera interiér domu, má *prekrývať* iný zápach (taká je Holmesova abdukcia), a z toho vyplýva i spôsob, akým tento obchodník na odpočinku zavraždil svoju manželku a jej milenca: plynom v sejfe, ktorý sa týmto zmenil na plynovú komoru. Homologicky ako náter prekrýva zápach plynu, skrýva dom (jeho steny prekrývajú) mŕtvolu mileneckého páru, ktorý sa má údajne nachádzať na úteku. Táto textová konštrukcia maskovacieho motívu je o niečo menej dômyselná než konštrukcia absurdného motívu, ktorý odvádza pozornosť falošným smerom (napríklad v *Lige červenovlasých*). Slavoj Žižek vtípne poznamenáva: „Práve preto ‚farbiar na odpočinku‘ v jednom z neskorších rozprávání o Sherlockovi Holmesovi, hoci je pomerne nápaditý, nevyužíva všetky možnosti pri nastražovaní klamných pascí, aké vytvára poriadok označujúceho. (...) Hrdina by sa zrejme vyznačoval ešte väčšou nápaditosťou, keby steny pomaloval preto, aby vyvolal dojem, že zápach farby má zakryť nejaký iný zápach, t. j. dojem, že niečo skrývame, zatiaľ čo v skutočnosti niet čo skrývať“ (Žižek, 2003, s. 93).

Z hľadiska variačných transformácií žánru je významné, že v tomto detektívom príbehu je – po prvý raz – ako páchatel' odhalený Holmesov *klient*! Je to jeden z variačných ťahov v hre transformácií detektívneho žánru pri hľadaní stotožnenia funkcie páchatel'a s tou najneočakávanejšou postavou a v priebehu vývinu žánru sa ešte viackrát zopakuje, v prípade drsnej školy napríklad pri kontaminácii klienta s typom postavy *femme fatale* v *Maltézskom sokolovi* Dashiela Hammetta. Iné transformácie funkcie páchatel'a ho nezriedka odhalia napríklad aj v údajne mŕtvej – zavraždenej obeti, o ktorej sa ukáže, že žije (začal to zrejme Dickens v *Barnabášovi Rudgeovi* – a že táto konštrukcia je dodnes vitál-

na, por. napr. A. Pérez-Reverte: *Šermiarsky majster*/El Maestro de Esgrima, 1988). V súvislosti s takýmito – aj chronologicky neskoršími – zápletkami sa ukazuje Doylovo majstrovstvo, keď Doyle svojim konštrukčným princípom vo svojej staršej poviedke takúto neskoršiu zápletku prekoná svojou dôvtipnosťou: v *Probléme Thorského mosta* bolo brilantným ťahom to, že údajná obeť vraždy – a v skutočnosti páchatel' zamýšľanej justičnej vraždy – bola *skutočne* zabitá. Páchatel' takpovediac vsadil do hry všetko – aj svoj vlastný život, prostredníctvom ktorého straty chcel vykonať svoju pomstu.

Taktiež motív pomerne absurdného listu od akéhosi farára Elmana, ktorý údajne môže poskytnúť informácie o prípade, motivujúci Watsonov a klientov výjazd do Essexu, je variačnou transformáciou „staršej“ doylovskej naratívnej funkcie: zabezpečuje totiž Holmesovi odchod „klienta“ zo svojho domu, aby mu ho mohol Holmes prehľadať a nájsť mŕtvolu zavraždených – v tomto prípade Holmes skryto vyláka zločinca z jeho príbytku, podobne ako zasa – reverzne – vylákal zločinca z domu nič netušiacu obeť v prípadoch *Liga červenovlasých*, *Maklérov tajomník* a *Dobrodružstvo troch Garridebovcov*, vymenúvajúc ich chronologicky i podľa kľúča ich klesajúcej kvality. V *Garridebovcov* je riešenie menej prekvapivé než v *Lige červenovlasých* nielen preto, že ide o menej vydatenú variáciu po tretí raz na ten istý konštrukčný grif, ale aj preto, že riešenie je dávkované *postupne*, a to takmer od začiatku (keď sa na Baker Street objaví druhý Garrideb a vyrozpráva svoj príbeh, Holmes ho okamžite označí za klamstvo). Práve toto varírovanie starších doylovských motívov je pre tieto poviedky vôbec charakteristické – tak ako je v *Dobrodružstve v Shoscombskom starom majeri* opäť využitý motív psa analogickým spôsobom ako v *Striebornom lysákovi* (spolu s jeho schopnosťou rozpoznať/nerozpoznať známou osobu) – tu však je využitý reverzne (milovaného psa lady Beatrice jej brat daruje inému majiteľovi, pretože pes by sa nedal oklamať inou osobou prezlečenou do šiat lady Beatrice). Doyle aj prostredníctvom takéhoto postupu reverznosti svojho už použitého grifu (vo *Farbiarovi* rovnako ako aj v *Shoscombskom majeri*) variuje svoje staršie postupy. Aj tu sa, čo je zaujímavé, tento motív psa rozoznávajúceho/nerozoznávajúceho osobu viaže s dostihovým prostredím (akoby tieto dva Doylove texty zasa takto skryto indikovali svoj vzťah štrukturálnej variačnosti). Tieto variácie sú, isteže, z hľadiska generovania zápletiiek zapríčinené problematickosťou konštruovať nové a nové zápletky (sám Doyle priznával, že „*Tá bledá, ostro rezaná tvár a pružná postava kládla priveľké nároky na moju predstavivosť*“, Doyle, 1966, s. 220). Na úrovni samotnej konštrukcie zápletiiek sú však možno aj priemetom onej už spomínanej holmesovskej *nostalgie* do rádu štruktúry („ako za starých čias“: znovu *zopakovať* dobrodružstvá Holmesa a Watsona tak, aby sa síce javili ako nové, ale prinášali čitateľovi také uspokojenie ako tie staré – čo je presne naplnením definície *variácie*).

Zaujímavá – a u Doylea inauguračná – je tiež psychologická motivácia vraha, ktorý sa dobrovoľne stáva Holmesovým klientom, keď polícia zlyhala a jeho zločin mohol ostať neodhalený – je to velikánske sebavedomie a „*čira vystatovačnosť*“ (Doyle, 1966, s. 446).

(Dokončenie v budúcom čísle.)