

Zostup do hĺbín suterénu, výstup do výšin povaly

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Príležitostný úvod: Vladimír Petřík kontra Tom Shark: kapitolka zo slovenského písania o detektívke

Kríza, a to nielen interne literárna a umelecká, ale aj z vonkajších (spoločenských) príčin, môže so sebou priniesť aj pozitívne dôsledky. V tomto konkrétnom prípade pre písanie o literatúre, a ešte konkrétnejšie o detektívnom žánri. Ak obdobie schematizmu násilne potláčalo „nízke“ populárne, „zábavné“ žánre ako buržoázny prežitok (tie sa doň po vykázaní dverami vracali zasa v skrytej a znetvorenej podobe oknom), šesťdesiate roky 20. storočia znamenajú u nás „návrat vytesneného“ a vydavateľský boom detektívok (ktorý je vlastne pokusom o návrat k predchádzajúcemu stavu) – rovnako klasických, aj drsnej školy, ako aj pokusov o naštepenie tohto žánru na chronotop „socialistickej spoločnosti“ – v pokusoch o „socialistickú detektívku“, detektívku „zo súčasnosti“. Naopak, niektorí súveklí českí autori sa nevzdávajú schémy klasickej detektívky, ale kultivujú ju (Josef Škvorecký, Jan Zábrana), ponímajúc detektívku ako nerealistický žáner, „rozprávku pre dospelých“, logickú „šarádu“. Vznikajú edície detektívok – v Čechách je to legendárna edícia Smaragd, na Slovensku zasa Zelená knižnica, ktorá na to ide naozaj z gruntu: prináša v každom zväzku zväčša až tri tituly s daným detektívom (napr. Nerom Wolfem, Lewom Archerom, Ellerym Queenom) – na prebale týchto kníh je uvádzané autorské meno, no na vnútornom obale sa skvie meno príslušného veľkého detektíva. A potom sú tu pekné malé knižky z edície Labyrint vydavateľstva Smena, ktoré k vydaným titulom zväčša pridávajú aj erudované doslovy. Predchádzajúce vylučovanie a škandalizovanie detektívneho žánru prinieslo teda u nás aj pozitívny následok: literárnovednú reflexiu tohto žánru – jednak ako jeho legitimizáciu a obhajobu, ktorá sa však diala predovšetkým reflexiou jeho vývinu a štruktúrnych zákonitostí. A vylúčenie to bolo absolútne: „Po roce 1949 byla detektivka z české literární kultury přísně vyloučena“ (Janáček, 2004, s. 271) – vecným dokladom toho je skutočnosť, že „mezi lety 1949 – 1957 knižně nevyšel jediný čistě detektivní román (oproti třiceti až čtyřiceti titulům roční produkce tohto druhu z let těsně předcházejících“ (Janáček, 2004, s. 18).

Z mien autorov, ktorí tento žáner v doslovoch (a na českej strane aj svojou prekladovou činnosťou) systematicky reflektovali, treba spomenúť predovšetkým mená českých autorov Josefa Škvoreckého (ktorý svoje úsilie korunoval, no neskončil historicko-teoretickou monografiou *Nápady čtenáře detektivek*; 1965), Jan Zábrana, František Jungwirth a Eva Outratová. Jan Cigánek, hoci vo svojej erudovanej monografii *Umění detektivky* (1962) forsíroval vplyv detektívneho žánru do socialistickej literatúry (čo možno pokladať za povinnú daň dobe), priniesol aj cenné výskumy historického vývinu žánru, jeho motiviky (organizujúceho motívu tajomstva), jeho klasifikáciu a predovšetkým analýzu jeho kompozície. V osemdesiatych rokoch nadviazal na úsilie Škvoreckého monografie hlavne Pavel Grym akoby jej komplementom – knihou *Sherlock Holmes & ti druzí* (1988), v ktorej urobil hlavného hrdinu monografie predovšetkým postavu

detektíva. Rapsodické dejiny detektívky (na príklade vybraných autorov), obohatené o dejiny českej detektívky, v osemdesiatych rokoch ponúkol aj Josef Hrabák v knihe *Napínavá čítba pod lupou* (1986).

Na slovenskej strane to boli najmä Kornel Földvári (ktorý vo svojich doslovoch zo šesťdesiatych rokov takto „roztratene“ vlastne napísal rapsodické dejiny žánru), dr. Róbert Štukovský (zasvätené reflektujúci predovšetkým angloamerickú produkciu – napríklad monografické štúdie o Mignon Eberhartovej, Williamovi Irishovi, Ellis Petersovej, Patrickovi Quentinovi či Roderickovi Wilkinsonovi), Peter Hrivnák (koncentrujúci sa na nemeckú jazykovú oblasť), Teodor Schwarz, Tomáš Dratva, Jozef Marušiak či Eugen Klinger. Z výšin profesionálnej literárnej histórie i literárnej kritiky sa do tejto „pochybnnej“ spoločnosti zaradil aj Vladimír Petřík.

V štúdií Poznámka k vývinovým problémom slovenskej detektívky (*Mladá tvorba*, 12/1965) Vladimír Petřík podáva aj cennú genealógiu slovenského písania tohto žánru: ako jedného z prvých reprezentantov žánru našiel Bieloohorského (pseudonym Gustáva Adolfa Beža, ktorý vydal štyri – dosť naivné – detektívky v rokoch 1924 – 1926). Petřík ponúka i zaujímavú tézu, ktorou vysvetľuje včasnejšie mlčanie potenciálnych slovenských autorov detektívok: „Detektívka potrebuje tak povediac istý stupeň koncentrácie kapitálu“, ktorý sa dá odcudziť a pre ktorý sa, prípadne, vraždí. Detektívka má, ďalej, živnú pôdu v pareniskách veľkomesta. Národ slovenský nič z toho dlho nevlastnil“ (Petřík, 1965, s. 40). Musíme spolu so Sherlockom Holmesom skonštatovať, že nielen londýnsky, ale aj slovenský zločinec je tvor mimoriadne nudný a nevynaliezavý (a v tomto prípade sa to týka predovšetkým jeho tvorcu – potenciálneho autora detektívok): že mu trebárs „rysavá jalovica“ či gazdovstvo je málo, pre čo stojí za to zabiť; že nepozná zločin z vášne či (collinsovských a doylovských) tajomných pomstiteľov z Ďalekého východu – že mamonársky slovenský zločinec zabíja len pre peniaze, a nie trebárs aj zo zdvorilosti (Jiří Štefl). A v našich pomeroch by bol možný i špecifický typ vraždy: vražda z národných dôvodov. Prípadne by si autor detektívok mohol vytvoriť „iný svet“, kde sa vraždiť vyplatí: napríklad svet amerických gangstrov, ako to urobil A. B. Šťastný, autor spomienok detektíva Léona Cliftona, či už serióznejší českí detektívkari ako Eduard Fíker, Edgar Collins (alias Zdeněk Peukert) alebo „William E. Western“ a zároveň „W. Chesters“ („obaja“ alias Josef Kuchynka), ktorí začínali s písaním klasických detektívok z anglického prostredia. Aj v socialistickom prostredí si detektívkari, ktorí chceli písať klasické detektívky, často nasadzovali „západné“ masky pseudonymov – predovšetkým preto, aby mohli do tematického diania svojich kníh dostať (prepašovať) vhodný *chronotop*, ktorý by poskytoval vhodnú (egoistickú: čiže buržoáznu) motiváciu pre vraždu: Poliak Joe Alex písal klasické anglické detektívky rovnako ako východný Nemec Peter Addams, Poliak Noël Random zasa písal detektívky z francúzskeho prostredia. K týmto menám možno priradiť aj takých autorov ako George Quiryn, Maurice S. Andrews (Andrzej Szcypiorski) a Alan Winnington. Pokojne však možno napísať aj klasickú detektívku odohrávajúcu sa v „socialistickom tábore“ – stačí napríklad jej postavy umiestniť na samotu ako v detektívke sovietskeho autora Viktora Lagzdyňa *Vražda na samote*: je tu všetko, čo k riadnej „christieovskej“ detektívke patrí – izolované miesto (chata hlboko v lesoch, odrezaná od sveta; kľúčiky od auta zmizli, telefónna šnúra je prerezaná), priradovanie časo-

vých údajov k pohybu podozrivých, diagram motivácií (por. Lagzdyň, 1981, s. 104) i grif prerieknutia (s. 174 – 175). Podobne možno izolovať postavy v kabíne lietadla, ako to urobila nielen Agatha Christie vo *Smrti v oblakoch*, ale aj Joe Alex v *Kiež nájdú svojich nepriateľov* (Alex, 1968).

V druhej polovici dvadsiatych rokov 20. storočia však už aj na Slovensku dochádza k väčšej koncentrácii kapitálu: začínajú vychádzať Bielhorského detektívky.

Téma koncentrácie kapitálu a jej súvislosti s detektívkou však nie je žiadnym výmyslom Vladimíra Petrika, i keď s formuláciou ich mechanickej závislosti by sme boli dnes už opatrnejší: značná časť (žiaľbohu, len fiktívneho) kapitálu, pochádzajúceho od skrytého zahraničného – amerického – Slováka, vplynula do dobrodružného románu (s prvkami špionážneho i kriminálneho, ako aj utopického románu) Ervína Holéczyho (aka Peter Zván) s titulom *Inžénier Riava* (1929). V úvodnej sekvencii je „inžénier“ odvezený autom na stretnutie so záhadnou Miss Incognitou, zamaskovanou v domine. Jej plán je však ušľachtilý (a žiaľbohu asi aj utopický): ide jej o „odalkoholizovanie“ Slovenska (nezabúdajme, že práve v týchto časoch v zemi, z ktorej tento fiktívny kapitál na Slovensko prúdi, vládne prohibícia, i „prohibičné“ romány Dashiella Hammetta), ako aj poslovenčovanie osadenstva úradov a fabrik. Moc, ktorou chce tieto ciele dosiahnuť, je prílev zahraničného kapitálu (toto slovo sa v knihe vyskytne prinajmenšom štyrikrát: na s. 10, 22, 45, 82) jej otecka: „*A po podobných myšlienkach ohromný kapitál môjho otca stal sa bremenom pre moju dušu*“ (Holéczy, 1929, s. 10). V knihe sa mihne i „civilný detektív“ (s. 34) – čo dnes prekladáme ako „súkromný detektív“ či „súkromné očko“. Dokonca ani „*židovská rasa*“ (s. 39) a iredentistickí Maďari nie sú celkom nenapraviteľní: Žid Rottenstein a Maďarka Bátyová pod ušľachtilým vplyvom miss Incognity ešte ušľachtilejšie zradia svoje rodné „rasy“ a začnú s prácou pre Slovač. I s temnou kriminálnou minulosťou amerického Slováka Derryho alias Dúbravu to napokon dopadne dobre: celý život sa trýzni, že v sebaobrane zastrelil človeka, čo ho napadol – a v rozuzlení sa ukáže, že v okamihu zápasu strelila ešte jedna skrytá ruka (lupičova), a práve tá vyslala smrtiacu guľku. A nachádzame tu i vzťah medzi kapitálom a vraždou, ibaže akosi obrátený: tu je to práve vražda (kvôli ktorej musí Dúbrava zdupkať z rodnej hrudy do zasľúbenej Ameriky), ktorá umožňuje prílev kapitálu na Slovensko.

Ďalej Vladimír Petrik v citovanej štúdii píše o súvekej (šesťdesiate roky) slovenskej detektívke, pričom sa zameriava skôr na jej literárne než „detektívkarské“ kvality (v tomto prípade skôr nekvality) a ich ideológiu: uvádza, že Katarína Lazarová ako prvá odhodila „nacionálno-sociálnu schému zločincina a s ňou akúkoľvek spoločenskú motiváciu zločinu“ (s. 41) – vrahom už nemusí byť skrytý triedny či národný nepriateľ: bývalý kulak či kryptomaďar. Aj socialistický zločin sa „zosúkromňuje“.

V štúdii Detektívny žáner a súčasnosť (vyšla ako doslov k detektívke Juraja Váha *Osudný návrat* v už spomínanej edícii Labyrint) hovorí Vladimír Petrik v súvislosti s vývinom detektívneho žánru a jeho skandalizovaní v období schematizmu o „prispôsobivosti“ detektívneho žánru „konkrétnym historickým či geografickým podmienkam, pružnosť, s akou sa vie a dokáže adaptovať v ustavične sa meniacich prúdeňoch literárnych“ (Petrik, 1969, s. 187). Jednu modalitu adaptácie detektívneho žánru na „socializmus“ som už naznačil (nebola však, samozrejme, jediná). A týka sa to aj meniacich sa podmienok

literárnych kódov – pri jeho žánrových „crossoveroch“ v sci-fi detektívke a historickom detektívnom románe. Cenné je Petrikovo kladenie dôrazu na silu „*vnútorných premien*“ (s. 187) žánru (čiže na jeho imanentný vývin) a v tejto súvislosti jeho upozornenie na jednu transformáciu detektívneho žánru z doylovskej fázy k fáze „zlatého veku“: „Najradikálnejšia štrukturálna zmena, ktorú detektívny príbeh prekonal, týka sa metódy odhaľovania tajomstva. Pôvodné dedukovanie zo zanechaných stôp (ktoré tak dobre poznáme z Conana Doylea a jeho generačných druhov) nahradili moderní autori detektívnych románov (Agatha Christieová, Dorothy Sayersová a ďalší) dedukciou zo vzájomnej konfrontácie jednotlivých výpovedí“ (Petrík, 1969, s. 188). Z Petrikových slov v ankete časopisu *RAK* „Literatúra, zločin a vy“ na sklonku deväťdesiatych rokov 20. storočia som si zapamätal trefnú formuláciu, že v klasickej detektívke detektív vraha ani tak nechytí, ako ho skôr „vypočíta“. Ako vyplýva z názvu štúdie, Petrík si ďalej kladie otázky súvekej slovenskej detektívky a jej vplyvnutia do toku oficiálnej literatúry, v ktorej – na rozdiel od experimentálnej mladej literatúry – detektívny román, paradoxne, „do značnej miery *supluje* spoločensky exponovanú prózu“ (Petrík, 1969, s. 190) – aspoň svojimi zámermi.

Americký zárodočný superman, „slávny detektív“ Nick Carter, sa „narodil“ v roku 1886 v masovom časopise *New York Weekly* a po úspechu vychádzal samostatne ako „šestákový zošit“ (dime novel). Jeho tvorcom bol John Russel Coryell a neskôr sa pri práci na tejto sérii vystriedalo viacero autorov (por. Hrabák, 1986, s. 55). Pavel Grym hodnotí zrod tejto postavy ako prenesenie príbehov typu „bufallobilliek“ z prostredia divokého západu do veľkomesta (por. Grym, 1988, s. 95). Nick Carter „Prenášel do nových podmienok mužnosť a tvrdosť pionýrov Divokého západu“ (Grym, 1988, s. 96). Inšpiratívnymi literárnymi prameňmi pre autora boli práve šestákové príbehy Bufalla Billa, no aj francúzske romány Emila Gaboriaua, ktorých „skĺbením“ (a, samozrejme, odstredením gaboriauovskej racionálnej zložky, ako aj zložky „románu vášní“) „nickcarterovsky“ vznikli: z Gaboriaua si berú postavu detektíva a Nickovu schopnosť dokonale sa maskovať. To autorov šestákových románov oslobodzuje od povinnosti svojich detektívov charakterizovať – dokonca nemávajú ani svoje výstrednosti, ako to býva u excentrických veľkých detektívov (veď predsa Sherlock Holmes, Poirot či Nero Wolfe sú nezameniteľní). Podobne ako to bolo v prípade Lecoqa, „inspektor McClusky (...) velice pochybuje, že by již kdy byl viděl Nicka Cartera v jeho pravé podobě!“ (Carter, 1969, s. 60). Je len charakterizovaná jeho ohromná fyzická konštitúcia („Obri vyzerali v jeho zovretí ako deti“, Steinbrunner-Penzler, s. 66) – ktovie, ako mu však potom môže pomôcť jeho úžasná schopnosť meniť si hlas napríklad aj na hlas vetej starency. Napriek tomu, že si tvár dokáže transformovať, je samozrejme opísaná ako tvár fešáka („handsome“, Steinbrunner-Penzler, s. 60).

V prvom príbehu Nick Carter ešte používa rovnaké metódy ako Tatík Tabaret a Pán Lecoq – robí prehliadku miesta činu, nachádza na ňom vlas, identifikuje zvyšky látky za nechtami obete (por. Murch, 1968, s. 138). Neskôr, v roku 1939, prerazil Nick Carter aj na filmové plátno.

V „nickcarterovke“, ktorá mi je dostupná s titulom *Inez Navarro – ženský ďábel*, však už dominuje predovšetkým divoká akcia (sledovanie a v záverečných scénach zápasnícke a pästné súboje). Priamo zo súdnej siene unikne zločinec a Nick Carter nemusí ani príliš geniálne dedukovať, aby nastolil hypotézu, že sa skrýva v dome svojej milenky Inez Navarro. Dokonca predpokladá, že práve ona je tým hlavným mozgom celej zločinskej organizácie. Vnikne teda do jej domu, spočiatku sa v ňom skrýva, absolvuje zopár pästných súbojov a nakoniec šťastne dodá zločince elektrotechnickému priemyslu americkej justície. Inez je modelovaná (v cazottovsko-lewisovskej tradícii) ako „krásny diabol“ (Carter, 1969, s. 84). Je anjelsky krásna, no keď jej pery zvlí krutý úsmev, „Bylo mu, jako by spatřil ošklivého červa vylézati z růže, které se právě obdivoval“ (Carter, 1969, s. 84).

„Já měl v kapsách vousy a líčidlo, protože jsme byli velmi často nuceni cestou měnití svoje masky.“

Pitt Strong: Tom Shark, světový detektiv

„Světový detektiv“ amerického pôvodu Tom Shark svoje prípady riešil, napodiv, predovšetkým v Berlíne. Jeho príhody našťastie nezostali nevyrozprávané, pretože ich svedomito vo watsonovskej prvej osobe zaznamenával doktor Pitt Strong (ďalší rozprávačský doktor v detektívke), na obálkach lacných zošitkov „tomsharkoviek“ (neskôr s už vysokým číslovaním, ako napr. „svazek 133“, čo svedčilo o hojnom počte úspešne vyriešených prípadov detektívom Sharkom) figurujúci ako nositeľ autorského mena. Podobne ako sa za autorským pseudonymom S. S. Van Dine (ktorý vystupuje ako „watson“ detektíva Phila Vanca) skrýval literárny kritik Willard Huntington Wright, schovával sa za menom Sharkovho priateľa, watsona Pitta Stronga... keby sme tak vedeli, kto. Je to však autor, ktorý mal k Berlínu určite bližšie než k rodnej hrude Toma Sharka (údajne „páchateľom“ Sharkových príbehov bola nejaká pruská barónka; por. Hrabák, 1986, s. 56), opäť podobne ako autor dobrodružstiev detektíva Léona Cliftona A. B. Šťastný (1866 – 1922), „který měl k žižkovskému nakladatelství Anny Tylové rozhodně blíž než k brlohům chicagských gangsterů...“ (Grym, 1988, s. 101). „Tomsharkovky“ dokonca uvádzajú aj iniciály prekladateľky „S. D. L.“. Tom Shark má teda svojho prvoosobového watsona, na rozdiel od príbehov Nicka Cartera a Léona Cliftona, ktoré paradoxne, hoci sú písané v tretej osobe, sú uvádzané ako príhody z ich „pamäti“.

V tridsiatych rokoch 20. storočia bol Tom Shark v Čechách nesmierne populárny, rovnako ako Nick Carter a Léon Clifton, ale „ámen s ‚tomsharkovkami‘ však udelal pan Hitler, snad proto, že v nich vystupoval připitomělý berlínský policejní komisař, ale určitě proto, že Tom Shark měl oddaného černošského sluhu, který ho svým bystrozrakem zachraňoval z nejtěžších situací“ (Frída, 1969, s. 5). Tak v príbehu *Dům masek* zachráni svojho pána i rozprávača Pitta Stronga spred špeciálne usporiadaných hodín, ktoré sú vlastne časovým spínačom revolvera („revolverové hodiny“), pred ktorými sa ocitajú zviazaní „padouchmi“. Neriešiteľná situácia, v ktorej sa hrdinovia ocitajú, sa v mechanizme deja vždy vyrieši nečakaným zásahom zhora: sluhovi Billovi ktosi (akýsi dobrák) zatelefonoje a oznámi mu, že detektív s jeho priateľom majú byť presne o štvrtej zastre-

lení. Bill si potom prehliadne Sharkov adresár, kde si Shark podčiarkol adresu, na ktorú práve išiel. A tak sa sluha Bill môže ako čierny bôžik zo stroja v tej pravej – a to znamená úplne poslednej – chvíli zjaviť na scéne.

Rozsahom sú zošity sharkoviek kratšími novelami (autor pri každom zväzočku priam majstrovsky dodržiava rozsah 64 strán a Tomovi Sharkovi sa vždy počas tohto stranového „intervalu“ podarí uzavrieť prípad). Príbehy Toma Sharka do istej miery dodržiavajú schému klasickej detektívky, respektíve časť tejto schémy. Ako píše Jan Cigánek, „Sharkovy příběhy jsou epigonskou proměnou anglické detektivky v brak“ (Cigánek, 1962, s. 100). K tej štrukturálnej príbuznosti s klasickou detektívkou: páchatel' je vždy skrytý, utajený, nasleduje naratívny blok vyšetrovania a napokon je v riešiacjej scéne páchatel' demaskovaný ako jedna z vystupujúcich postáv. Dominantným v ekonómii syntagmatickej osi naratívnej štruktúry je práve blok vyšetrovania, ktoré je dobrodružné o to viacej, že skrytý protivník-páchatel' s detektívom bojuje, často robí úklady na jeho život (výbušniny nastražené v člnoch v príbehu *Při závodech motorových člunů*, atentáty pri automobilových závodoch v príbehu *Jízda Evropou*). Detektív Tom Shark jazdí na aute porovnateľne s ostatnými profesionálnymi pretekármi, lieta na lietadlách, s obľubou naskakuje na vlaky počas plnej jazdy a zvädza na ich strechách päsťné súboje s pašerákmi ópia. Pri odpovedi sa Tom veľmi často „usmieva“ a na rozrušené otázky zainteresovaných osôb „pravil Tom, zcela klidně“ (Strong, sv. 132, s. 43). Pokoj a úsmev tvoria stereotypné atribúty postavy (sú takpovediac epitetá constans) tohto veľkého detektíva.

Ako páchatel'a Tom Shark vždy odhalí tú – z hľadiska dobového kódu – najneočakávanejšiu osobu: priehľadnou je až pre nás, ktorí sme už poučení haldami detektívok. To, kde sa od schémy klasickej detektívky „podľa pravidiel“ Pitt Strong zasa odchyľuje, je segment odhalenia páchatel'a a riešenie, ktoré nedodržiava detektívkarské zásady fair play (v tých časoch už na pôde zákonodarstva klasickej detektívky práve čerstvo formulované). Touto štrukturálnou vlastnosťou sa k „tomsharkovkám“ návratne približujú súčasné detektívne trilery – samozrejme, s ďaleko väčšou literárnou rafinovanosťou a komplikovanosťou zápletky.

Tak napríklad v prípade *Raketová vzducholod'* je páchatel'om – „prekvapujúco“ – hrdinský statočný strážnik, ktorý bol vo výrobnjej hale postrelený pri zápase s páchatel'om. A tuhl'a, ako vysvetľuje Tom Shark:

„Když jsem se se svým přítelem zamkl do hally bez jeho vědomí, chtěl zničit řízení. A naše výstřely ho zasáhly, když visel v žebrovi. Ale měl dosti síly, aby se sešplhal a dole fingoval zápas. Totiž, zastřelil svého psa malou pistolí a střelil pak ze své hlídačské pistole. Pak se zhroutil a svou malou pistolí, kterou už nemohl skrýti, hodil pod příd’.

Viděl jsem ihned, že nás oklamal, neboť střelná rána pocházela od většího kalibru než z pistole domnělého pachatele. Pocházela z našich pistolí, milý Pitte, a proto jsem ti také říkal, že ses měl lépe dívat!“ (Strong, sv. 133, s. 62).

A dívať sa mal lepšie pravdepodobne aj čitateľ – ibaže ten by nič neuvidel, pokiaľ mu to rozprávač neprezradil. Takže hendikep rozprávača má za svoj priamy následok hendikepovanie čitateľa, ktorému sú takýmto postupom „zatajované“ dôležité stopy.

Zhruba na takýchto fintičkách býva obvykle založené riešenie v „tomsharkovkách“. Napriek tomu – a to už azda vidno – istú rafinovanosť pri záverečnej radikálnej transfigurácii v riešení im uprieť nemožno.

Pomerne radikálnu transfiguráciu v rámci záverečného odhalenia/riešenia prináša aj novela *Dom masiek*. Slečna Lucia Vorländerová, sestra Alice Wartnerovej – nebohej, ktorá má byť úradne exhumovaná – si najme detektíva Toma Sharka. Verejne totiž upodozrieva svojho švagra Erika Wartnera, že zavraždil jej sestru. Riešenie prebieha ako šokujúci obrat v prípade: Erik Wartner je nevinný – a Sharkova klientka, údajná slečna Lucia Vorländerová, sa za ňu v skutočnosti len vydáva: skutočná Lucia Vorländerová je odprataná z cesty v blázinci a žena, ktorá sa za ňu vydáva, je Maria Sepira, vodkyňa tajomného zločinného spolku „lôže siedmich“ (ten názov ani čo by vystúpil zo stránok Doylea, Edgara Wallacea či súčasného Marka Frosta). (Hammettov drsniak Sam Spade z *Maltézskeho sokola* má teda súputníka v nečakanom odhalení zločinca vo svojej klientke.) Prišla na myšlienku odstrániť obe sestry a zmocniť sa ich majetku. Detektíva Toma Sharka si najala, pretože sa domnievala, že v tomto verejne známom prípade už aj tak sám podniká na vlastnú päsť – chcela takýmto spôsobom jednak od seba odvrátiť podozrenie a zároveň – potom, ako ho vylákala do domu podozrivého Wartnera – sa ho aj zbaviť.

Tom Shark tiež občas používa nie celkom triviálne holmesovské abdukcie:

„*Lenosť tvých myšlienok je hrozná, staroušku. Nevzpomínáš si na vzhľad obou bot? ‘Zajisté, jedna z nich bola naprosto ušpinená, zatiaľ čo druhá... ‘*
„*Nu tak, ‘užil mi Tom reč. ‘Nepovídaš ti táto okolnosť všetchno? (...) stopa bola zúmyslné otisknutá na hrob, jinými slovami, niekto odcizil z ložnice Wartnerovy boty a vrátil ji po dokonaní činu ‘‘*“ (Strong, sv. 131, s. 45).

Tom Shark zistí, že Wartner kopal na hrobe pred našimi pátračmi, ktorých tam prepadli siedmi muži, omráčili a nechali tak:

„*Ale pak náleží tedy přece k oněm sedmi chlapíkům. ‘*
„*Nikoli, mylíš se. Erik Wartner byl oběma stejně tak přepaden, jako my několik minut před tím. Proto se nemohli dále zabývatí námi, neboť transport ze hřbitova byl stejně již sám o sobě nebezpečný. Tři lidé musili býti nápadnými a proto si vzali nejdůležitější osobu, Wartnera ‘‘*“ (tamže, s. 46).

Ani štýl tohto „škváru“ nie je len na posmech. Niet v ňom čara nechceného, predsa tak charakteristického pre brakovú literatúru; dialógy sú úderné, narácia dynamická a dejová, opisné zložky veľmi jednoduché, zväčša jednovetné, napriek tomu však predsa dotvárajú plastickosť plánu prostredia i vonkajškovej charakteristiky postáv (ich mentálny obraz v mysli čitateľa): Tom Shark spolu s Pittom Strongom zahalení tmou idú práve nelegálne vniknúť do tajomnej vily podozrivého:

„*Brzy na to zahnuhli jsme do Katzbachovy třídy. Tom zrychloval stále své kroky. Pak jsme stanuli před vilou v Katzbachově třídě a četli jsme na mřížových vrátech jméno Erika Wartnera.*

Ze tmy velké zadní zahrady svítla v měsíčním světle fasáda.

,Tam tedy se musíme dostat, ' mumlal jsem' (Strong, sv. 131, s. 20).

Perspektívne napätie akceleruje narácia o tom, čo sa deje ešte pred vniknutím do vily (prípravu udalosti – cestu k vile, jej jednovetný opis). Toto odročovanie kľúčovej udalosti vyvoláva u čitateľa perspektívne napätie (čo sa stane?, ako vniknú do domu?, podarí sa im to?, čo nájdú vo vile?) a toto napätie, nútiace ho k čoraz rýchlejšiemu tempu čítania prípravných/odročujúcich pasáží, sa koreluje s čoraz rýchlejšou (netrpezlivou) chôdzou detektíva Toma Sharka: obaja, detektív tempom svojej chôdze i čitateľ tempom svojho čítania, utekajú svorne dopredu – napätí – v ústrety novému dobrodružstvu.

Opisný segment konštituujujúci plán prostredia je tvorený jedinou vetou odsadenou do samostatného odseku: zasvieti náhle v dejovom texte tak ako oná fasáda v mesačnom svite. Text nepodáva detaily o výzore vily, vieme však, že je situovaná vo veľkej záhrade, ktorá má svoju zadnú časť. Nevieme síce, aká je fasáda vily, poznáme však jej momentálny „impresívny“ atribút – že svieti v mesačnom svetle: text takto veľmi jednoduchými jazykovými prostriedkami kladie viac dôraz na atmosférickú než na vecnú charakteristiku plánu prostredia; tma pretínaná mesačným svetom patrí tiež (od čias gotického románu a neskôr romantizmu) k neodmysliteľným rekvizitám napínaveho čítania, čo kód prijímateľa poľahky dešifruje.

Sharkovky používajú aj osvedčené toposy z iných „vznešených“ žánrov – tak napríklad v texte príznačne nazvanom *Pavučina* Tom Shark bojuje s organizáciou, ktorá zabezpečuje šialenému vedcovi ľudský „materiál“ na vivisekciu – motív vivisekcie sa vyskytne aj v príbehoch Léona Cliftona (por. Hrabák, 1986, s. 57).

Text Pitta Stronga ešte nepozná postup strihu, preto občas používa – ako inverzný voči vyššie analyzovanému odročovaniu – zasa postup kondenzácie: niekedy sa na ploche jedinej vety dej prenesie z jedného chronotopu do druhého (keď sa už nemôže preniesť metódou strihu prostredníctvom medzery, prázdneho miesta medzi slovami) – za predpokladu, že udalosť, ku ktorej sa text takto „premiestňuje“, nie je z dejového hľadiska ťažisková (t. j. nie je k nej intencionalne zamerané čitateľské očakávanie ani napätie): „*Tom (sediaci v aute, pozn. T. H.) se díval zamyšleně na rozčilenou dívku, pak otočil vůz a za chvíli jsme už byli v bytě hereččině*“ (Strong, 1969, s. 31). Rozdiel oproti predchádzajúcej citovanej pasáži je v tom, že v tomto textovom segmente nejde o prípravu/odročovanie kľúčovej dejovej udalosti v ekonómii príbehu, ale ide tu len o dopravenie sa na miesto, na ktorom bude detektívovi daný prípad. Rovnako nedbalo sa do nasledujúcej pasáže teda „dopraví“ aj text.

Tento postup je analogický k naratívny postupom starých hollywoodskych filmov, ktoré ešte nemohli ukázať metódou strihu premiestnenie sa postavy z jedného miesta na druhé, ale museli aspoň skratkovito naznačiť cestu medzi týmito dvoma miestami (napr. otvorenie dverí, zostup po schodoch, mávnutie na taxík pred domom, cesta v aute, zaplachtenie taxikárovi, výstup po schodoch hore, príchod do miestnosti – nového miesta).

V niektorých prípadoch, pokiaľ ide o kumuláciu viacerých prípravných dejov pred ťažiskovou udalosťou, je každý z týchto prípravných dejov kondenzovaný do jednej vety odsadenej do samostatného odseku (úplne analogicky vyššie spomenutému jednovetnému

mu opisnému segmentu), pričom tieto dejové vety spoločne vytvárajú očakávanie ťažiskovej udalosti:

„Bethsy Griffitová, Morris a Jim opustili auto před přístavem a pak šli dále pěšky do ulice, kde byla ona pověstná krčma.

Bill je sledoval až k samému vchodu a tak se přesvědčil, že tam skutečně zmizeli.

Pak si najal auto a pospíšil sem.

Rychle jsme změnili svoje masky.

Již za několik minut stali se z nás ošumělí námořníci.

Vyrazili jsme.

Bylo právě půl jedné v noci“ (Strong, 1969, s. 48).

Ide o textový segment s veľmi vysokým stupňom narativity – takým stupňom, ktorého tetiva je napnutá až na najvyššiu možnú mieru; textový segment je charakterizovaný vetno-naratívny paralelizmom, kde jedna veta (povrchovej úrovne textu) je totožná s jednou naratívnu propozíciou (hlbšej textovej úrovne), čiže s jednou dejovou udalosťou. Iba posledná citovaná veta dodáva časovú (a atmosférickú – „hlboká noc“) okolnosť deja. V týchto dejových udalostiach sa transformujú ich aktéri (v prvej udalosti sú to Bethsy, Morris a Jim, v druhej a tretej Bill, v štvrtej, piatej a šiestej sú to zasa zámenom v 1. osobe množného čísla pomenovaní Pitt Strong s Tomom Sharkom a Billom), pričom tieto premeny aktérov sú *tranzitívne*, vytvárajúc takýmto spôsobom prepojenie, previazanie naratívnych udalostí, a tým aj kontinuitu rozprávaného deja: aktéri prvej udalosti sú s aktérom druhej, Billom, previazaní takým spôsobom, že sú objektom jeho sledovania; Bill ich ďalej preväzuje – ako tranzitívny aktér – s aktérmi Pittom Strongom a Tomom Sharkom takým spôsobom, že sa s detektívom a jeho rozprávačom stretne a podá im správu o svojom sledovaní („*Pak si (...) pospíšil sem*“); následne kolektívny aktér nominovaný zámenom 1. osoby plurálu (ktorý tvoria Shark, Strong a Bill) sa stáva podmetom ďalšieho deja.

Práve v takýchto kondenzovaných pasážach – či už prenesenia z jedného chronotopu do druhého, alebo kumulácie prípravných dejov – možno vystopovať jednu z charakteristických štylistických vlastností tzv. brakovej literatúry, ktorá je jej spoľahlivým indikátorom. Nie však, samozrejme, jediným: naopak, v spomenutej novelke s Nickom Carterom je hra na mačku a myš v zločineckom dúpätí vyrozprávaná pomerne podrobne, s epickým rozmachom.

Americký detektív z českej krvi zrodený (v roku 1906), ktorého si občas aj takmer pomýlia s Nickom Carterom (por. Clifton, 1969, s. 24) – Léon Clifton, prezývaný aj „Veľký Karlíček“ (The Grant Carlin: azda aspoň takto prezývkou prezrádza svoj skrytý „pražácky“ pôvod), vo svojich dvesto sedemdesiatich piatich zošitkoch zažíva aj dobrodružstvá importované z vyšších poschodí detektívnej literatúry: napríklad od čias poeovských *Vrážd v ulici Morgue* kanonizovaný topos záhady zamknutej miestnosti: a to konkrétne v poviedke *Hotel „U dvanácti mrtvých“*. Ľahko sa opúšťa „*prohnanému*“ zlosynovi zamknutá miestnosť s mŕtvolou, keď má k dispozícii „*vynález Mac Minův*“ (Clifton, 1969,

s. 17), ktorým dokáže odomknúť i zamknúť dvere, aj keď je v zámke kľúč. Fláštička s rozprašovačom zasa do zlopestnej hotelovej izby č. 13 vstrekne jedovatý plyn. Odborník na konštrukčný princíp „nemožného zločinu“ v detektívnom žánri Robert Adey našiel aj medzi brakovými príbehmi Nicka Cartera dve záhady zamknutej miestnosti (zmiznutie tajných plánov v *Northrupovej malej hre* a zmiznutie ženy zo stráženej miestnosti v *Záhade izby č. 11*, kde sa žena preoblečie a takto zmení svoju identitu; por. Adey, 1991, s. 51 – 52). Tzv. nízka literatúra často preberá motívy z literatúry vyššej – no existuje aj opačný prípad, keď sa dnes už zväčša nespochybňované literárne hodnoty textov Dashiella Hammetta a Raymonda Chandlera rodili na stránkach pulp magazínov a sýtli sa ich motivikou a postupmi. Zločin je spoiatku predstavený ako nemožný – avšak možným sa stáva veľmi ľahkým trikom: všetky Cliftonove „pakľúče“ riešenia sú vo svojej podstate takým Mac Minovým vynálezom, ktorý otvára zdanlivo zamknuté miestnosti (či legendárnym Cliftonovým ocelovým „kladivkom“). Tak v príbehu *Tajemství rukavičky* otriasa mestom séria lúpežných vražd mladých žien, u ktorých sa pitvou zistilo, že boli usmrtené akýmsi indickým jedom, na ich telách sa však nenachádza žiadna stopa, akou mohol jed vniknúť do tela. Clifton však čoskoro nájde na ruke jednej z obetí drobný vpich (a už je po nemožnom zločine). Potom je pozvaný k svojmu priateľovi na večierok a tam mu náhodne predstavia „čierneho gentemana“, ktorý má na ruke akýsi zvláštny prsteň, obrátený očkom dovnútra. Ako skonštatoval Michal Jareš, pri svojom pátraní „Clifton využíva pouze a jedině náhody“ (Jareš, 2008, s. 331). Pri záverečnom súboji sklzne dýka čierneho gentemana po ocelevej košeli, ktorú „vždy pripravený“ Clifton neustále nosí.

Predovšetkým sa však ako ryba vo vode cíti Clifton v New Yorku či zločinnom Chicagu (resp. predstave o ňom jeho autorov A. B. Šťastného a Jaroslava Puldu – o stratégiách vytvárania exotiky v cliftonkách por. Jareš, 2008), ktoré raz celé zachráni aj pred vyhodnením do povetria dynamitom (Clifton, 1988, s. 42). The Grant Carlin zväčša – v intenciách klasického detektívkarkeho kánonu – odhalí vraha či zločinca v jednej z účinkujúcich postáv – tak v spomenutom chicagskom príbehu je ako súčasť zločineckej organizácie „proroka Jeremiáša“ odhalený aj Cliftonov klient, ktorý Cliftona vylákal, aby ho zločinecká organizácia mohla preventívne zneškodniť, a tak zabránila prípadnému odhaleniu veľkým detektívom. Tu Cliftona zločinci omráčia a zamurujú. Ten sa však neskôr (ktovie ako sa z tej ošemetnej situácie dostal) zamaskovaný za starca domáha návštevy u policajného riaditeľa. V tomto prípade je Cliftonovo odhalenie jedného z páchatel'ov v klientovi prekvapivé. Zväčša sa však rozprávanie príbehu Cliftonovým upodozrievaním (samozrejme, že pravého) páchatel'a netají – tak v príbehu *Tygři jed* okamžite podozrieva z vraždy svojho kamaráta Mac Lindleyho jeho synovca Harberta – dediča. V lekárskej správe sa uvádza, že Mac Lindley zomrel na prudký zápal čriev. To v Cliftonovi vzbudí podozrenie z otravy a počas strašidelnej noci na cintoríne hrob svojho priateľa exhumuje. Telo dá na expertízu. U Cliftona bývajú občas kuriózne spôsoby vraždenia: v tráviacom trakte obete sa nájdu stopy po tigrej srsti, ktorá sa v Indii (opäť kapitolka do kultúrneho európskeho orientalizmu) používa ako prudký jed. Náhodne (samozrejme, ako ináč) Clifton stretne Mac Linleyho synovca v kaviarni, ako diskutuje s cestovateľom a zapiera, že bol v Indii – a to napriek tomu, že ho v kaviarni kontaktuje Ind, ktorý tvrdí, že ho pozná. Pri prehliadke Harbertovho domu nájde Clifton v kazete chumáče tigrej

srsti. Keď chce Harberta zatknúť, ten ho sťoí do trezoru a uväzní ho tam. Cliftonovi už pomaly dochádza vzduch, avšak náhodou práve v onen večer príde trezor vylúpiť lupič, čím vlastne Cliftona oslobodí. V zmysle konštrukcie zápletky a riešenia sa teda „tomsharkovky“ určite nachádzajú na vyššej úrovni než „cliftonky“.

Význam finančne ľahko dostupných šestákových románových zošitkov (dime novels) – z hľadiska historicko-recepčného – možno vidieť všeobecnejšie na pozadí (aj) pozitívnej roly tzv. populárnej literatúry, ako ju na príklade Nižnánanskeho dobrodružných románov formuloval René Bílik: „Populárna literatúra sa stáva ‚škoulou čítania‘ (spolupodieľa sa na ‚zrode‘ čitateľstva) a, simultánne s tým, zdrojom postupov a autorsko-čitateľských konvencií, ktoré ul’ahčujú komunikáciu aj zložitejšie štruktúrovanému zmyslu textu“ (Bílik, 2007, s. 162). (Veď aj preto Umberto Eco či Friedrich Dürrenmatt „zabalili“ niektoré svoje romány do čitateľsky lákavého obalu konštrukčnej schémy detektívky, pričom ju však zároveň v priebehu sujetu radikálne transformovali.) Detektívno-krvavé zošitky implementujú do tých najspodnejších poschodí literárneho systému popri dovtedajších dobrodružno-senzačných románoch na pokračovanie aj – cum grano salis – štruktúru detektívky (v jej najelementárnejšej a najprimitívnejšej podobe), nezbavujúc ju však pritom jej silného dobrodružného elementu (naratívny blok pátrania, akcia, naháňačky, súboje/bitky). Nastáva v nich však doplnenie onej dobrodružno-románovej otázky „Čo sa stane?“ otázkou detektívnou „Čo sa stalo?“, pričom však dobrodružno-románová otázka (čiže dej galopujúci dopredu) vôbec nestráca svoju dôležitosť (podobne ako v román-fejtóne u Lerouxa a Leblanca). Sú teda aj istou – isteže, primitívnou – učebnicou žánrovej gramatiky. A neskôr, v dvadsiatych rokoch 20. storočia, sa práve na stranách pulp magazínov rodila americká drsná škola.

Štúdia je čiastkovým výstupom individuálneho grantu *Kapitoly z poetiky detektívneho žánru*. VEGA 2/7149/27. Riešiteľ Mgr. Tomáš Horváth, PhD.

LITERATÚRA

- ADEY, Robert: *Locked Room Murders and Other Impossible Crimes*. Minneapolis : Crossover Press, 1991.
- ALEX, Joe: *Smrť hovorí v mojom mene*. Bratislava : Smena, 1968.
- BÍLIK, René: Dobrodružstvá z dejín ako hra s konvenciami. In: *Slovenská literatúra*, roč. 54, 2007, č. 3, s. 161 – 178.
- (CARTER, Nick): Inez Navarro – ženský d’ábel. In: *3 detektívové & Bufallo Bill*. Praha : Orbis, 1969, s. 59 – 126.
- CIGÁNEK, Jan: *Umění detektivky*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.
- (CLIFTON, Léon): Hotel „U dvanácti mrtvých“. In: *3 detektívové & Bufallo Bill*. Praha : Orbis, 1969, s. 7 – 28.
- (CLIFTON, Léon): Tajemství rukavičky. In: HAGGARD, H. Rider: *Heu-heu přišera*. Praha : Artservis, 1990, s. 65 – 70.
- (CLIFTON, Léon): Tygří jed. In: JEDLIČKA, I. M.: *Léon Clifton se vrací*. Praha : Vydavatelství Novinář, 1969a, s. 5 – 20.
- (CLIFTON, Léon): Z pamětí amerického detektiva Léona Cliftona. In: *Sherlockové Holmesové*. Ed. Jiří Korejšík. Praha : Československý spisovatel, 1988, s. 25 – 43.

- FRÍDA, Myrtíl: „Poklady“ ze staré krabice. In: *3 detektivové & Buffalo Bill*. Praha : Orbis, 1969, s. 3 – 6.
- GRYM, Pavel: *Sherlock Holmes & ti druzí*. Praha : Vyšehrad, 1988.
- HOLÉČZY, Ervin: *Inženýr Riava*. Nákladem Leopolda Mazáča v Prahe, 1929.
- HRABÁK, Josef: *Napínavá četba pod lupou*. Praha : Československý spisovatel, 1986.
- JANÁČEK, Pavel: *Literární brak*. Brno : Host, 2004.
- JAREŠ, Michal: Krvavý masopust oregonský aneb Svět „amerického“ detektiva Léona Cliftona jako exotika pro nenáročného čtenáře. In: *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*. Praha : Academia, KLP, 2008, s. 330 – 336.
- LAGZDYŇ, Viktor: *Vražda na samote*. Bratislava : Obzor, 1981.
- MURCH, Alma: *The Development of the Detective Novel*. London : Peter Owen, 1968.
- PETRÍK, Vladimír: Detektivny žánr a súčasnosť. In: VÁH, Juraj: *Osudný návrat*. Bratislava : Smena, 1969, s. 186 – 191.
- PETRÍK, Vladimír: Poznámka k vývinovým problémom slovenskej detektívky. In: *Mladá tvorba*, roč. 12, 1965, s. 40 – 42.
- STEINBRUNNER, Chris – PENZLER, Otto: *Encyclopedia of Mystery and Detection*. London and Henley : Routledge & Kegan Paul (bez datácie).
- STRONG, Pitt: *Tom Shark, světový detektiv. Dům masek*. Svazek 131. Praha : Nakladatelství „Novela“ (bez datácie).
- STRONG, Pitt: *Tom Shark, světový detektiv. Jízda Evropou*. Svazek 132. Praha : Nakladatelství „Novella“ (bez datácie).
- STRONG, Pitt: *Tom Shark, světový detektiv. Raketová vzducholod'*. Svazek 133. Praha : Nakladatelství „Novela“ (bez datácie).
- STRONG, Pitt: Žena démon. In: *3 detektivové a Buffalo Bill*. Praha : Orbis, 1969, s. 29 – 58.