

VRAŽDA V ZASADAČKE PODOBY DETEKTÍVNEHO ŽÁNRU

MATERIÁL Z VEDECKEJ KONFERENCIE USPORIADANEJ ÚSTAVOM SLOVENSKEJ
LITERATÚRY SAV V SPOLUPRÁCI S O. Z.
LECTOR BENEVOLUS
DŇA 22. MÁJA 2009



S FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



V nasledujúcom bloku prinášame príspevky z konferencie o detektívnom žánri, ktorú 22. mája 2009 usporiadal Ústav slovenskej literatúry SAV v spolupráci s o. z. Lector Benevolus s podporou Ministerstva kultúry SR. Išlo o medzinárodné interdisciplinárne podujatie o ústrednom žánri populárnej epiky, ktorý však presahuje i do „vysokých“ žánrov, a to nielen v literatúre, ale aj vo filme.

Témou konferencie bolo základné vymedzenie žánrových charakteristík detektívky, jej dejiny a transformácie, resp. uplatnenie v kontexte česko-slovenskej kultúry a pozornosť sa venovala aj jej žánrovým mezialianciám a presahom.

Jednotliví účastníci sa pokúsili z interdisciplinárneho aspektu uvažovať o fenoméne populárnej kultúry a upozorniť, že umenie má okrem estetickkej, existenciálnej, inštitucionálno-inštrumentálnej funkcie i funkciu utešiteľskú a zábavnú, ktorá sa svojím spôsobom opäť vracia k jeho existenciálnym zdrojom. Obohatením podujatia boli príspevky skúmajúce tak uplatnenie detektívneho žánru v našej literatúre a kultúre, ako aj prítomnosť jej prvkov v reprezentatívnych textoch slovenskej národnej literatúry.

Redakcia

Na hrane kódov: Agatha Christie a iné rozvetvenia

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

**„– Inštinkt je zázračná vec, – uvažoval Poirot. – Nemožno ho ani vysvetliť, ani ignorovať.“
Agatha Christie: *Záhadná udalosť v Styleskom sídle***

Je známy biografický príbeh dobrovoľnej ošetrovateľky v nemocnici Agathy Millerovej, ktorá – dostojac jednej takmer stávke z detstva so sestrou (por. Christie, 1986, s. 220) – po nociach napísala svoj detektívny debut *Záhadná udalosť v Styleskom sídle* (1921). Šesť vydavateľstiev rukopis odmietlo. Keď kniha napokon vyšla, autorská zmluva bola taká, že autorka nemala ani dostať zálohu na honorár, pokiaľ sa nepredá 2500 výtlačkov. Predalo sa ich 2000...

Už v tejto prvej detektívke sa Agatha Christie diskretné pohrávala s kodifikovanými žánrovými pravidlami. Poirot tu formuluje, že hrá so svojím watsonom Hastingsom *fair play*: „Nenechávam si fakty pre seba. Každý fakt, ktorý poznám, máte k dispozícii. Môžete z nich vyvodiť svoje vlastné dedukcie. V tejto chvíli je to už otázka myšlienok“ (Christie, 1975, s. 120). I keď (ak som nebol nepozorný, čo je však možné), zopár maličkostí (o cukre v šálkach, encyklopedické znalosti o zlučovaní látok v jede) sme k dispozícii nemali...

Štruktúrálnu schému *Styleského sídla* na vyššej úrovni – úrovni strategického vytvárania falošného očakávania u modelového čitateľa – Christie neskôr zopakovala aj vo svojej dráme *Svedok obžaloby* (Witness for the Prosecution, 1953; česky ako *Korunní svědek*, In: Christie, 1969). Porovnanie týchto dvoch textov nám umožní uvidieť, aký bol charakter tejto variačnosti, ktorá generovala zápletky Agathy Christie. Na tej najnižšej

úrovni konkrétnej zápletky (spôsobu spáchania vraždy, konkrétnych indícií a detektívových inferencií) nemajú zdanlivo tieto dva texty nič spoločné, ide o dve úplne rôzne záhady. Zbližujú sa až na vyššej úrovni strategického pohybu kompozície, v kombinácii kompozičných členov, naratívnych funkcií. Kompozícia oboch je na tejto vyššej úrovni invariantná, a to takáto:

Obvinenie X-a – objavenie sa kľúčovej priťažujúcej okolnosti – beznádejná situácia X-a – vyvrátenie pravdivosti priťažujúcej okolnosti – zbavenie obvinenia X-a – v rozuzlení sa ukáže, že X je naozaj vinný.

Priťažujúca okolnosť (v *Styleskom sídle* objavenie sa zamaskovaného obvineného v lekárni; v *Svedkovi obžaloby* zasa priťažujúca, alibi neposkytujúca výpoveď manželky) bola strategicky vyprodukovaná dvoma sprisahanými páchatelmi práve nato, aby bola ďalším vyšetrovaním vyvrátená a takýmto spôsobom aby zbavila skutočne vinného obvinenia.

Agatha Christie zvykla viackrát využiť identické postupy či grify na vyššej úrovni zápletky (mimoriadne častý je postup spolupáchateľstva dvoch osôb; viackrát sa objaví postup „vrah ako rozprávač“; zámena osôb; ak sa nejaké mladé dievča zosype a prizná sa k vražde, vedzte, že to iste bude len preto, lebo ihlicou prepichovalo voskovú figúrku, ktorá predstavovala zavraždenú; popletená časová súslednosť: vyprodukovanie dojmu, že obeť ešte žila v čase, keď už bola v skutočnosti mŕtva atď.), na konkrétnej úrovni zápletky (konkrétne indície a inferencie) ich však naplňala odlišným „materiálom“. Variovanie sa teda týkalo až vyššej úrovne zápletky.

„– Drahý pán Poirot, – povedal som hlasom, ktorý znel mojim ušiam cudzo a násilne.“
Agatha Christie: *Vražda Rogera Ackroyda*

Svetová sláva Agathy Christie sa začala až jej – ak sa nemýlim – štvrtým románom (po debute vydala ešte *Vraždu na golfovom ihrisku* a *Tajomstvo Chimneys*) *Vražda Rogera Ackroyda* (The Murder of Roger Ackroyd, 1926). Príbeh je ja-rozprávaním Dr. Shepparda, ktorý odchádza z večere u Rogera Ackroyda a o hodinu na to ho zavolajú k Ackroydovej ubodanej mŕtvole. Ešte polhodinu po Sheppardovom odchode bolo spoza dverí počuť, ako sa Ackroyd s niekým rozpráva. Sheppard už môže len konštatovať smrť a čaká na privolanú políciu. Vraždu začne vyšetrovať i jeho sused, belgický detektív na dôchodku Hercule Poirot. Objavujú sa viacerí podozriví, rôzne smery vyšetrovania (napr. stopy topánok Ralpa Patona pod oblokom). Obaja muži sa počas spoločného vyšetrovania zblížujú – Poirot sa vysloví, že mu Dr. Sheppard nahradil jeho priateľa kapitána Hastingsa. Aké šokujúce riešenie však prichádza, keď v závere Poirot odhalí ako vraha Dr. Shepparda! Christie tu simultánne nabúrava až dva detektívkarské kódy: Dr. Sheppard je nielen rozprávačom, ale aj watsonom Hercula Poirota. Ako rozprávač svoju vraždu s anglickým taktom zamlčal. Jeho denník nie falšujúci, ale vlastne len *zamlčávajúci* niektoré udalosti a pravdu, bol, ako rétorická stratégia, súčasťou jeho alibi – rovnako ako falošné stopy po topánkach Ralpa Patona, ktoré urobil pod oknom. To druhé – Ackroy-

dov hlas po Sheppardovom odchode mu zaistil diktafón, ktorý – zatiaľ, čo čakal v izbe zavraždeného na políciu – odstránil. Pochybovavo však uviedol časové údaje: „*Je to napísané presne podľa pravdy. Ale čo, keby som za tou prvou vetou bol urobil niekoľko bodiek! Nezačal by niekto premýšľať nad tým, čo sa vlastne dialo za tých desať minút?*“ (Christie, 1967, s. 202).

Agatha Christie však podáva všetky fakty, potrebné k odhaleniu páchatel'a. Ironicky sa pohráva s čitateľom, zavádzajúc ho. Tak napríklad hneď prvá veta textu – názov 1. kapitoly – by mohla bystrému čitateľovi naznačiť naratívnu *dištanciu* od Ackroydovho denníka, keď sa do rozprávania v 1. osobe hneď *iniciálne* nenápadne vdiera ešte jeden, *cudzí hlas*. Názov kapitoly totiž uchopuje Dr. Shepparda v 3. osobe: „*1. Doktor Sheppard raňajkuje*“, zatiaľ čo celý nasledujúci text je písaný vo forme ja-rozprávania.

Riešenie bolo šokom pre čitateľov i z radov detektívnych autorov a vyvolalo medzi nimi búrlivé polemiky. Mnohí hovorili, že takéto riešenie je podvod na čitateľovi, autorita S. S. Van Dine toto riešenie kategoricky odmietol – a to až tak, že, ako píše Josef Škvorecký, „Ani sa nepokúša dokázať, prečo je Christieovej trik *sotva legitímny*“ (Škvorecký, 1967, s. 507). Naopak Dorothy Sayersová sa postavila na stranu svojej kolegyne, a to prostredníctvom argumentov: dokazovala, že ackroydovský prípad je „originálnym variantom dvoch ustálených formulí, dvoch ustálených klíšé v detektívke“ (tamže, s. 507) – zásady o najmenej podozrivom a watsonovskej figúry (tamže). Sayersová Van Dinovi briskne kontrovala: „Text obsahuje všetky potrebné údaje. Čitateľ by mal byť schopný uhádnuť zločinca, ak je dosť bystrý, a od autora nik nemôže žiadať viac. Koniec koncov je čitateľovou povinnosťou mať sa na pozore a podozrievať, práve tak ako dobrý detektív, každého“ (cit. podľa Škvorecký, 1967, s. 508). Umberto Eco upozornil na *mnohoznačnosť* postavy tohto rozprávača: „javí sa nám ako človek, ktorý fyzicky napísal to, čo čítame (tak ako Arthur Gordon Pym), a na konci románu sa správa ako modelový autor svojho vlastného denníka – či, ak chcete, je to modelový autor, kto hovorí prostredníctvom neho, alebo lepšie povedané: cez neho sa dáva poznať modelový autor tohto rozprávania“ (Eco, 1996, s. 35). Rozprávač totižto vyzýva čitateľa k druhému, už poučenému, ironickému čítaniu, aby si skontroloval, že „modelový autor“ nič nezatajil, len občas na „správnom“ mieste mlčal, „zostával nemý, pretože text je lenivým mechanizmom, ktorý očakáva zintenzívnenú spoluprácu zo strany čitateľa“ (tamže).

K maskovaciemu postupu narácie – a k maskovaniu vraha samotného – prispieva aj samotný *literárny štýl* rozprávača – maskujúceho sa vraha. Tento štýl je, ako si všimol Knight, „vo všeobecnosti komponovaný z okrádlených fráz a banálneho rytmu“ (Knight, 1980, s. 121): je to štýl konvenčný, a keďže sú konvencie tým, čo je všeobecne akceptované priemerným meštiackym publikom, akceptovaný je aj samotný rozprávač (jeho štýl) – takto sa stáva dôveryhodným. „Sheppardov (naratívny – pozn.T. H.) spôsob/hlas (voice) vyjadruje kolektívnu istotu určitej triedy v určitom historickom období“ (Knight, tamže). Rovnako Dennis Porter analyzuje rozprávačský štýl kapitána Hastingsa (dobre skonštruované vety s prediktabilnými adjektívami konotujú sociálnu konformitu a rozvážnosť rozprávača – Porter, 1981, s. 135) a hovorí, že „predpoklad, ktorý čitateľ prijme, je, že hovorí ako Hastings znamená byť Hastingsom“ (Porter, 1981, s. 136). Práve vo *Vražde Rogera Ackroyda* Christie tento čitateľský predpoklad, vychádzajúci z konotácie

rozprávačského štýlu, ironicky využíva na konštrukciu zápletky – dr. Sheppard sa totižto zmocňuje Hastingsovho „dôveryhodného“ rozprávačského štýlu (por. Porter, 1981, s. 136), no nie je s ním totožný. Aby sme pozmenili Porterov bonmot – v tomto prípade hovorí ako Hastings znamená byť dr. Sheppardom: dr. Sheppard síce hovorí ako Hastings, ale nie je ním.

Kritik ideológie Stephen Knight vysoko hodnotí tento postup Christie, píšuc, že „tu spochybnila konvencie naratívnej prózy ako takej“ (Knight, 1980, s. 112). Netreba však zachádzať až tak ďaleko (aj vzhľadom na historické antecedenty tohto postupu, na ktoré ešte ďalej upozorním) – stačí, ak skonštatujeme, že v tomto prípade išlo o porušenie istých kódovaných pravidiel naratívnej prózy v širokom zmysle (nie však pravidiel žánru detektívky) a z nich vyplývajúceho kódovaného čitateľského očakávania. Na pôde kódu filmovej narácie bolo využitie tohto postupu ešte frapantnejšie – v Hitchcockovom trileri *Spovedám sa* začína milenec rozprávať svojej milenke o tom, ako našiel mŕtvolu. Nasleduje filmová sekvencia, ikonicky naratujúca toto nájdenie – milenec je teda nevinný. V závere sa však ukáže, že milenec je v skutočnosti vrahom: celá obrazová sekvencia nebola ničím iným, než prerozprávaním jeho lži do filmového kódu. Súveké polemiky, aké tento Hitchcockov režisérsky ťah vyvolal, sa niesli v znamení argumentácie, že filmový obraz (filmová narácia) nemôže klamať (tak ako vypovedaná reč). Ale je to vina diváka, resp. kódov filmovej reprezentácie, na aké bol v dobovom horizonte očakávania navyknutý, akými bol predprogramovaný: filmová narácia predsa naznačila, že ide o rozprávanie milenca, čiže o „preklad“ tohto rozprávania do kinematického kódu. Neskoršie filmy, keď sa kinematický kód stal pružnejším a začal sa pohrávať s filmovými konvenciami, už dokážu kinematicky naratovať aj alternatívne scenáre či nerealizované možnosti (napríklad v Tarantinovom *Pulp Fiction* krátka sekvencia príchodu zdravotnej sestričky domov, kde nájde manžela s dvoma zakrvavenými zabíjakmi a mŕtvolou).

Odhalenie vraha či páchatel'a v rozprávačovi, ktorý zamlčí svoj akt spáchania vraždy, však nebolo celkom nové: nové nie je dokonca ani zasadenie tohto postupu do už strnulého kódu detektívneho žánru – v istej fáze jeho vývinových transformácií –, pretože tento postup ešte pred Agathou Christie použil napríklad dánsky autor Sven Elvestad. Nová je v prípade Christie len multiplikácia vraha-rozprávača s watsonovskou figúrou. Už skôr tento postup využil Maurice Leblanc. A predovšetkým je tu – chronologicky najskoršia – Čechovova mladícka paródia, jeho jediný román *Dráma na love* (Drama na ochote, vychádzala časopisecky 1884 – 1885). Rozdiel od *Vraždy Rogera Ackroyda*, dosť podstatný, je v samotnej hre rozprávacích modov: v *Dráme na love* je ja-rozprávanie vraha, ktorý svoj čin zatají, oddištancované takým spôsobom, že tvorí vložené rozprávanie, vnorené v rozprávaní rámcujúcom (ide o rozprávanie redaktora, ktorému odovzdá na prečítanie súdny vyšetrovateľ svoje zápisky).

Čechovov text – podobne ako jeho neskoršia *Švédska zápalka* – je paródiou na „kriminálne romány“ – veď sám sa pod toto označenie zaraďuje (por. Čechov, 1997, s. 149) a odvoláva sa na Gaboriaua (tamže). Podobne ako v románe Christie, aj tu odhalí vraha v rozprávačovi jeho protihráč (v tomto prípade redaktor), avšak už v rámci rámcujúceho ja-rozprávania redaktora. Postup Christie je v tomto radikálnejší: Dr. Sheppard v ja-for-

me rozpráva o tom, ako ho Hercule Poirot odhalí. Ani Čechov sa však v bloku riešenia nevyhýba precíznej detektívnej práci: redaktor ako detektív veľmi presne dokáže, že rozprávač mal najväčšiu príležitosť spomedzi všetkých spáchať vraždu, ukazuje aj jeho motiváciu (milenecký pomer so zavraždenou) a analyzuje všetky absurdity a nedôslednosti vo vyšetrovaní súdneho vyšetrovateľa, ktoré sú motivované tým, že chce svoju vraždu zakryť. Na rozdiel od *Švédskej zápalky*, ktorá je antidetektívkou, *Dráma na love* je brilantným psychologicko-detektívnym románom s rafinovanou zápletkou a ešte rafinovanejšou a invenčnou naratívnu pascou, použitou pravdepodobne po prvý raz. Rozprávač, podobne ako Dr. Sheppard, napísal svoj text ako svoj triumf a výsmech svojmu potenciálnemu čitateľovi: „*Co stránka, to klíč k rozluštění...*“ (Čechov, 1997, s. 160).

Agatha Christie si tento postup (utajený vrah ako rozprávač) ešte raz zopakovala v neskorom románe *Nekonečná noc* (Endless Night, 1967), ktorý je však skôr trilerom. Rozprávač sa sám k činu vo svojom denníku prizná. V tomto texte ide skôr o trilerovú hru na hrane nadprirodzena, ktoré sa v rozuzlení vysvetlí prirodzeným spôsobom (viktoriánske sídlo, kliatba visiaca na pôde Cigánsky aker, výstraha starej Cigánky atď.).

V detektívke postup vraha-rozprávača, ktorý svoj čin zamlčí a vo finále sa pokúša zavraždiť aj detektíva Asbjörna Kraga, využil pred Agathou Christie už Sven Elvestad v románe *Železný voz* (jeho český preklad z roku 1922 vyšiel štyri roky pred *Vraždou Rogera Ackroyda*). Ak nevzbudil také rozhorčené polemiky (inak, aj Elvestad rovnako úzkostlivo ako Christie dodržiava pravidlá *fair play*), je to spôsobené zrejme len „nepriaznivým“ (dánskym) literárnym jazykom autora a skutočnosťou, že v Dánsku detektívka v oných časoch asi nebola „národným športom“ ako v Anglicku. V románe sa navyše vyskytuje (podľa Cailloisa nežiadaná) *koincidencia* viacerých udalostí: text leitmotivicky križuje zdanlivo nadprirodzené škripanie „železného voza“, brázdiaceho severské pláže, ktorý záhadne mizne. V riešení sa ukáže, že išlo o lietadlo – jednoplošník (homonymia so škripucim vozom), ktoré náhodou zabilo človeka a následne sa potopilo vo vlnách mora (vysvetlenie záhadného zmiznutia „železného voza“). Ďalšie zdanlivo nadprirodzené motívy – rozprávač vída v okne a v zrkadle tvár zavraždeného muža – sa vysvetlia detektíovým maskovaním sa za zavraždeného: detektív takto „skúša“ svojho podozrivého, aby sa presvedčil o jeho vine.

Táto skutočnosť, že sme vo vývine detektívneho žánru našli viacero od seba nezávislých „vražď Rogera Ackroyda“ (teda textov, nastoľujúcich tento postup, a to pravdepodobne nezávisle od seba) nám umožňuje súhlasiť s tézou, ktorú razil český štrukturalizmus: tézou realizácie vývinových možností v rámci imanentného vývinu literárneho radu – pokiaľ by vývinovú možnosť nezrealizoval jeden autor (text), zrealizoval by ju iný. Túto tézu však nepotvrdzujem v rámci vývinu tzv. národnej literatúry, kde o nej pochybujem, ale v rámci skutočne imanentných (kombinatorických) transformácií vývinu štruktúry žánru. V rámci vývinových transformácií žánru to znamená, že žánrová generatívna kombinatorika otvára isté pole možností, permutácií (a medzi nimi aj postup zlúčenia figúry rozprávača s figúrou vraha), ktoré konkrétne texty môžu napĺňať. V tomto prípade to robia viaceré – a závisí len od šťasteny prostredia, v ktorom sa text v rámci literárnej prevádzky objavil (bol vydaný a literárne recipovaný), aby sa jeden stal slávnym a tie ostatné zostali zabudnuté.

Zároveň nám táto kombinatorika možností ukazuje, prečo sa detektívny žáner musel v rámci svojho imanentného vývinu (napĺňaní vývinových možností) vyčerpať a prečo sa v súčasnosti napája na iné žánre (napr. trileru): uzavretý počet elementov (striktné pravidlá *fair play* detektívky) umožňuje generovať len obmedzený, konečný počet permutácií. Vývin žánru vo svojom priebehu tieto permutácie po čase vyčerpal.

**„Dôverujte vlaku, pretože ho riadi le bon Dieu.“
Hercule Poirot v Záhade modrého vlaku**

Vražda v Orient-Expresse (Murder on the Orient-Express, 1934) patrí svojím originálnym grifom zápletky a riešenia ku klasike žánru – istým spôsobom tento žáner reflektuje a frapantnosťou spáchania zločinu a riešenia si zaistila nemožnosť zopakovania, ani vo variačnej podobe: toto opakovanie by bolo okamžite čitateľmi žánru zavrnuté ako plagiát. Detektívka obsahuje, samozrejme, aj podrobný plánik spacieho vozňa – detektívka vo svojom klasickom období takéto plániky milovala. Je to po *Vražde Rogera Ackroyda* druhý najčítanejší román Christie – zatiaľ čo jej najznámejšou divadelnou hrou je *Pasca na myši* (Bunson, 2007, s. 165).

Detektív Hercule Poirot cestuje Orient-Expresom do Istanbulu. Lôžkový vozeň je úplne plný, čo sa v zimných mesiacoch nezvykne stávať, ale napokon sa jeden cestujúci nedostaví a Poirot môže cestovať. Spoločnosť vo vozni je rozmanitá, kozmopolitná, pozostávajúca zo zástupcov rozmanitých spoločenských tried. V noci je pán Ratchett vo svojom kupé ubodaný na smrť. Ešte predtým si tento muž so zlou tvárou chcel Poirota najatť, pretože mal strach o svoj život.

Vlak zapadne snehom a musí zostať stáť, izolovaný od sveta. Spací vozeň teda vytvára izolovaný „ostrov“ (taký, aký sa doslovne nachádza v *Desiatich malých černoškoch*), na ktorom sa nachádza komunita určitého počtu ľudí, medzi ktorými musí byť vrah: „vrah je medzi nami“. Okolitý sneh má tú funkciu izolovania „ostrova“ takým spôsobom, že je nepopísaným listom, na ktorom by sa okamžite zviditeľnili stopy nejakého prišelca zvonku. Poirot sa teda púšťa do vyšetrovania.

Pri obhliadke miesta činu sa objavuje prvá absurdnosť, záhada: dve rany, ktoré presekli cievy, nekrvácali tak, ako by mali: boli zasadené až nejaký čas potom, ako nastala smrť. Jedna z rán poukazuje na ľaváka, ďalšie na praváka. Vynára sa možnosť dvoch vrahov. Na mieste činu sa nájde batistová vreckovka s monogramom H.

Nasleduje vypočúvanie svedkov. Vo výpovediach viacerých svedkov/podozrivých sa objavuje akási záhadná dáma v červenom kimone s drakmi (to je napokon nájdené v Poirotovom kupé). Tieto výpovede sa teda navzájom istia – potvrdzujú. Takisto sa vo výpovediach zjavuje druhý, falošný sprievodca a nájde sa gombík z jeho uniformy a neskôr i uniforma (materiálny dôkaz).

Poirot stojí pred korpusom výpovedí svedkov, z ktorých každá môže, avšak nemusí hovoriť pravdu. Poirot ich teda musí navzájom začať porovnávať, ako aj ich porovnávať s textom stôp – a určovať ich pravdivosť/nepravdivosť čisto na základe rozumovej analýzy: „*Mluvili ti lidé, které jsme vyslechli, pravdu anebo lhali? Neexistuje možnost se o tom přesvědčit – kromě takových možností, jaké si sami dokážeme vytvořit. Je třeba si namá-*

hat mozek“ (Christie, 1994, s. 159). Poirot vypracúva časový harmonogram. Sprievodca vypovedá, že v časovom intervale medzi 0.00 a 1.00 a od 1.15 do 2.00 nikto nevstúpil do Ratchettovho kupé.

Poirot robí prvý zásadný krok vo svojich úvahách: snehové záveje skrížili vrahovi vopred pripravený plán. Preto – aby odhalil charakter vražedného plánu – musí skonštruovať alternatívny možný svet: Ako by všetko prebehlo, keby vlak neuviazol v závejoch? Vražda by vtedy vyzerala ako zásah zvonku (falošný sprievodca, záhadná žena v červenom kimone). Cestujúci by sa neocitli v podozrení. Lenže takto sa záhada javí absurdne – kam sa vyparila záhadná žena a falošný sprievodca? Odhaľuje sa motivácia vraždy: Ratchett (čo je jeho falošná totožnosť) sa v minulosti podieľal na únose, pri ktorom zahynulo dieťa. Agatha Christie sa nechala silne inšpirovať známym otrasným americkým prípadom únosu Lindberghovho syna, ktorý bol – napriek tomu, že rodičia zaplatili výkupné – nájdený mŕtvy (por. Bunson, 2007, s. 165). Tento prípad Agatha Christie využila vo svojej zápletky len ako *motiváciu* vraždy v Orient-Expresse, pričom sama dodala a rozpracovala svoju pôvodnú *záhadu* vraždy únoscu.

Poirotovo riešenie najprv nastoľuje zaujímavú abdukcii: kde by sa za iných okolností mohla stretnúť takáto heterogénna, mnohonárodná spoločnosť, aká sa zišla v spacom vozni? Odpovedal si, že v americkej domácnosti (s. 206). V ďalšom kroku rezumuje rozpory vo výpovedi každého zo zúčastnených. Ďalej ho prekvapuje, že bolo priam nemožné vzniesť obvinenie proti ktorejkoľvek *jednotlivej* osobe vo vlaku, pretože každému bolo „križovo“ potvrdené alibi zo strany osoby najmenej očakávanej (s. 207). Záhada sa teda javí byť nemožnou.

Zostáva teda jediné možné, to najšokujúcejšie riešenie: „*A pak, messieurs, jsem to pochopil. Jsou v tom všichni. Neboť aby si tolik lidí se vztahem k Armstrongovým zvolilo stejný vlak náhodou, to jest nejen pravdě nepodobné, to jest nemožné. Není to tedy náhoda, leč záměr*“ (s. 209). Bývalého únoscu Ratchetta, ktorý má na svedomí smrť malého dieťaťa, zabili spoločne všetci (okrem jednej osoby) – išlo o pomstu, a to takým spôsobom, aby ani jeden z „vrahov“ neniesol sám pred sebou morálnu vinu, že to on zasadil smrtiacu ranu. Odtiaľ vyplýva tá heterogénnosť rán; takto sa tiež vysvetľuje záhada, že niektoré bodné rany boli zasadené už po smrti.

Pozrime sa, ako Agatha Christie týmto riešením prepisuje známe kódy: Jednak je to kód chronotopu vlaku, ktorý – ako to má v sebe vpísané už svojou životnou „logikou“ – zhromažďuje náhodným spôsobom navzájom neznáme osoby. Toto je základná paradigmatická vlastnosť tohto chronotopu, ktorá umožňuje jeho dejové expanzie: Pavol Minár vo svojej analýze chronotopu vlaku ho opísal ako jeden z variantov (artikulácií) chronotopu *cesty*, ktorý dôkladne analyzoval Michail Bachtin (por. Minár, 1997, s. 27), a odhalil ako jeho invariant tematizáciu *náhodných* medziľudských vzťahov, v prípade predmetu jeho tematologického výskumu išlo o vzťahy erotické (por. Minár, 1997, s. 32). Orient-Expres Agathy Christie ide proti tomuto kódu: naopak, je nainscenovaný – jeho osadenstvo je *nenáhodné*, intencionálne vybraté. Zároveň však táto nainscenovanosť počíta s „horizontom očakávaní“ publika – polície, ktorá by ako modelový čitateľ vražednej stratégie mala podľa „všednodenného“ kódu nesprávne predpokladať, že osadenstvo spacieho vozňa bolo náhodné. Jediným náhodným cestujúcim vo vozni je však detektív –

Hercule Poirot, a práve táto náhoda napokon rozbíja (ako nepredpokladaný činiteľ) „dokonalosť“ vražedného plánu, celú jeho zámernosť.

Hercule Poirot sa ocitá v podobnej pozícii ako hrdina Potockého *Rukopisu nájdeného v Zaragoze*: všetko, čo sa deje pred jeho očami, je jediným nainscenovaným predstavením, ktoré ho má oklamať. To sa rovnako týka všetkých výpovedí svedkov, ako aj dvoch (ako sa ukáže) vybájených, fantomatických osôb. Zo strany výpovedí podozrivých Poirot nemôže obviňovať nikoho jednotlivého: podozriví si navzájom dosvedčujú alibi. Avšak na základe rozporov vo výpovediach (napr. drobné prerieknutie tajomníka, s. 72; či kontextuálna metonymická zmena mena, s. 196) môže tieto výpovede spochybniť, *neveriť im*. Musí teda pravdu projektovať ako *negatívny reverz* všetkých týchto výpovedí, ktorým neverí: ak si všetci navzájom dosvedčujú alibi, znamená to, že v tom idú spolu. Ak rozprávajú o nejakých záhadných postavách, ktoré sa vo vozni *nemohli* vyskytnúť, nie je treba po týchto fantómoch pátrať – ale znamená to, že si ich vymysleli, a to s určitým *zámerom* odviesť podozrenie falošným smerom. Ak sám Poirot zahliadol záhadnú ženu v červenom kimone, bola to jedna z podozrivých – na záhadnej žene bolo skutočne práve len kimono. Ak sprievodca dosvedčuje jediný časový interval, v ktorom mohla byť vražda spáchaná, a počas tejto doby nemohol vraždu nikto z prítomných spáchať, znamená to, že sprievodca nehovorí pravdu, ale tiež patrí medzi sprisahancov. Sprisahanie pomstiteľov sa kvôli náhodnej prítomnosti detektíva musí zmeniť aj na sprisahanie voči detektívovi, keď ho všetci solidárne klamú.

Detektív klasickej anglickej detektívky, v tomto prípade Hercule Poirot, vyráža do protiútok: jeho boj (s páchatelom), ktorým vyšetrovanie vždy je, je situovaný na čisto intelektuálnej úrovni. Ako píše Dennis Porter, odhaľujúc ideologické implikácie takto vedeného konania literárnej postavy prostredníctvom intelektu – *sila* sa u Hercula Poirota (a u detektíva klasickej detektívky vôbec) situuje na úrovni *mysle*, intelektu. Po fyzickej stránke je Poirot skôr komický trpaslík – keď však neľútostne odhaľuje páchatel'a a odovzdáva ho spravodlivosti (čo neraz implikuje trest smrti), je až strašný – ako sama trestajúca/zabijajúca spravodlivosť.

V segmente riešenia táto detektívka dosť radikálne (a symetricky) prevracia (transformuje) detektívkarský kód: ako páchatel' býva v detektívke odhalený jeden páchatel' z uzavretého okruhu podozrivých. Už spolupáchateľstvo čo i len dvoch postáv býva pokladané za nie celkom žiaduce: jednak z hľadiska katarzie – vina sa takto nekanalizuje do jedného terča, jediného páchatel'a, ale jej prúd sa rozdelí; obetní baránkovia sú napokon dvaja. Nebýva žiaduce ani z toho hľadiska, že rigidná detektívka má byť súbojom dvoch intelektov – detektíva a jedného páchatel'a. V prípade Orient-Expresu sú páchatel'mi všetci podozriví *okrem* jedného (práve do tohto bodu je situované ono prevrátenie), ktorého nevinu musí Poirot odhaliť: „*Namíste obvyklého problému: ‚Z tolika ľudí jest jeden vinen, ‘ já jsem stanul před problémem, že z třinácti osob jediná a pouze jediná jest nevinná. Kdo to je?*“ (Christie, 1994, s. 211). Ak Raymond Chandler vo svojom pamflete *Prosté umenie vraždy* o tomto riešení napísal: „Pred něčím takovým musí kapitulovat i ten nejbystřejší rozum. Uhadnout by to mohl jen poloidiot“ (Chandler, 1976, s. 15), jeho výrok netreba brať len prvoplánovo dehonestujúco: poloidiot (čiže Poirot) nie je hlupák, ale práve naopak, ten, koho myslenie sa radikálne *vymyká* štandardným postupom rozu-

mu, hoci aj toho najbystrejšieho. Je to ten, ktorý vyskakuje z pasce falošného zdania, ktoré nám predostiera rébus; ten, ktorý toto zdanie nečakane prehliadne a demaskuje. Toto riešenie, na ktoré prišiel „poloidiot“, sa totiž situuje na samej hrane detektívkarskeho kódu: transfiguruje jednu z kódovaných žánrových vlastností, vlastnosť riešenia (ktorou je: je jeden páchatel' – ostatní podozriví sú očistení), avšak zároveň z detektívneho žánru nevyskakuje, nedeštruuje ho: modelový autor hrá s čitateľom *fair play* a jeho riešenie je dokonale vyargumentované. Na vyššej úrovni literárnej stratégie textu ako celku je teda tento román zasa „poloidiotom“ voči celému detektívnemu žánru svojim radikálnym napnutím jeho žánrového skeletu. Aký názor mala voči takýmto „napnutiam“ v rámci detektívneho žánru samotná – azda nie Agatha Christie, ale literárna postava, ktorá v takýchto prípadoch vystupovala, Hercule Poirot, to nám hovorí on sám ako čitateľ detektívok (v skrytej podobe hovorí svoje názory na autorov ako Doyle, Crofts či Edgar Wallace). O Lerouxovom *Tajomstve žltej izby* Poirot hovorí: „Á, to je skutočná klasika. (...) Vzpomínám si, že byli kritici, kteří tvrdili, že je to nečestné. Ale není to nečestné, milý Coline. Ne, ne. Snad velice blízko tomu, ale ne docela. Je to o vlasek jinak“ (Christie, 2000, s. 142). Táto charakteristika platí aj pre tie najlepšie inovačno-variačné kusy Agathy Christie – s troškou rizika by sa dalo tvrdiť, že je to na poli detektívneho žánru priam jej autorský program.

Figúra *prevrátenia* však konštituuje v jednom detaile aj inherentnú nedokonalosť vražedného plánu: ten bol nanečisto odskúšaný na *opačnej* ceste Orient-Expresom, kde mala pani Hubbardová kupé s nepárnym číslom (oproti párnemu počas vraždy), a tam bola zámka, na ktorú údajne zavesila vrečko s toaletnými potrebami, situovaná *inde* (por. s. 213). Pri inkriminovanej vražednej ceste na ňu vrečko jednoducho *nemohla* zavesiť, ako vypovedala.

Pri dešifrovaní jednej falošnej výpovede Hercule Poirot zasa odhaľuje dva rétorické postupy, akými bola zašifrovaná: všimne si, že grófka Andréniová opísala spoločnicu vo svojej domácnosti ako „*přímý opak slečny Debenhamové*“ (s. 196), skutočnej spoločnice – čiže pomocou postupu *kontrastu*. Jej meno zasa šifruje pomocou presunu na osi *styčnosti*: hovorí, že sa volala Freebodyová. Poirot si však spomenie, že v Londýne existoval donedávna obchod Debenham & Freebody – grófka vo svojej výpovedi pravé meno Debenhamová presunula pomocou tejto asociácie pozdĺž osi styčnosti na šifrované meno Freebodyová. Je to pre nás ďalší príspevok k leitmotívu vinúcemu sa touto prácou: rétorických operácií v poli detektívneho žánru.

Ak som citoval výpoveď predstaviteľa drsnej školy Chandlera z jeho kritiky žánru klasickej detektívky, treba povedať, že samotná klasická detektívka sa po razantnom nástupe drsnej školy voči nej takisto razantne vymedzovala a obhajovala (popri tom, že s ňou aj fúzovala v dielach Erlea Stanleyho Gardnera a Rexa Stouta). Americký predstaviteľ „klasickej školy“ Ellery Queen (nie dvaja spoluautori, ale fiktívny detektív) hovorí v *Záhade čínskeho pomaranča* s povýšeneckou iróniou svojmu otcovi inšpektorovi Queenovi: „Zase se ukazuje, že silácké metody se moc nevyplácejí, milý otče. Čteš moc Hammetta. Vždycky tvrdím, že jestli by někomu měli zakázat číst si v současných krvácích takzvaného realistického směru v literatuře, pak je to naše vznešená policie“ (Queen, 1992, s. 85). Keďže Ellery hovorí o „*takzvanom* realistickom smere“ a nazýva ho „*krvák-*

mi“, znamená to, že mu odopiera status *obrazu reality*, čo predstavitelia drsnej školy o svojich textoch vždy veľmi nahlas vyhlasovali. Napokon, pravdou je, že tento realistický smer (v jeho najkvalitnejších predstaviteľoch, ako boli Hammett, Chandler či Ross MacDonald), ktorý je kritikmi hodnotený naozaj ako umelecká literatúra, sa zrodil z krvákových *pulp* magazínov a šestákových *dime novels* – jeho prvý predstaviteľ Carroll John Daly určite nesiahahal po výšinách literárneho Parnasu.

Chronotop vlaku v tých „správnych“ štrukturálnych momentoch transformácií literárneho diskurzu „zreagoval“ s viacerými žánrami a z tejto reakcie vyplynuli rôzne spôsoby jeho sémantizácie. V koincidencii so žánrom fantastiky v poviedkovej zbierke Stefana Grabiňského *Démon pohybu* (Demon ruchu, 1919) je vlak sémantizovaný ako démonický, strašidelný chronotop: príзраčný bludný vlak; príznak zjavujúci sa vo vlaku a predpovedajúci železničné nešťastie, ktorý je možno len výplodom mysle šialeného sprievodcu; správy z druhého sveta od mŕtvoly výpravcu, informujúce o nadchádzajúcom nešťastí; vlak ako mystické miesto prechodu do inej, záhrobnej dimenzie existencie; čosi zlovestné, čo vysielala falošné telegrafické signály a spôsobí katastrofu; vlak prebúdajúci temné vášne a šialenstvo subjektu... Topos vlaku vôbec býva častým hororovým toposom, či už napríklad v ľudových amerických rozprávaniach šialený vlak rútiaci sa čoraz väčšou rýchlosťou priamo v ústrety skaze (v antológii *Prériou cvála kôň*); osamelá stanička, v ktorej výpravcovi príznak muža veští strašné železničné nešťastie v Dickensovej poviedke *Hlídač*; až po poviedku *Tenká modrá nitka* od Pavla Rankova...

Ukázal som, ako Agatha Christie prevracia isté sémantické predpoklady, implikované v „životnej logike“ tohto chronotopu. Jej Orient-Expres sa tiež stáva miestom ako z absurdného sna (miznúca dáma v červenom kimone, stratený sprievodca), kým jeho záhady Hercule Poirot nezcizňuje. Vlaky sa v jej tvorbe vyskytli niekoľkokrát. Brilantnosť a legendárnosť *Vraždy v Orient-Expresse* vyvážila ešte o šesť rokov skôr románom *Záhada modrého vlaku* (The Mystery of the Blue Train; slovenský preklad: Bratislava : Ikar, 1997), ktorý sama označila za „nejhorší knihu, ktorou jsem kdy napsala“ (cit. podľa Bunson, 2007, s. 173). (Kniha vznikla ako rozpracovanie skoršej poviedky *Plymouthský expres*.) Zámenu osôb tu však nepoužila poslednýkrát. V jej neskoršej tvorbe sa objavuje román *Vlak z Paddingtonu* (1954) so slečnou Marplovou v hlavnej úlohe. V prvej scéne priateľka slečny Marplovej pani McGillicuddyová, ktorá cestuje vlakom, sa v okamihu, keď jej vlak ide malú chvíľu súbežne s iným vlakom na vedľajšej koľaji, stane svedkom vraždy: odrazu vyletí roleta na okne kupé a nejaký muž vo vedľajšom vlaku škrtí ženu – scéna, za ktorú by sa určite nehanbil ani sám Alfred Hitchcock. Aj ďalší priebeh deja je hitchcockovský (v štýle *Zmiznutia starej dámy*): polícia je voči výpovedi starej pani skeptická – najmä, keďže sa nenašla nijaká mŕtvola. Slečna Marplová vytipuje miesto na trati, kde bolo možné sa mŕtvolu zbaviť, ako aj neďaleké sídlo, ktorého osoby môžu byť na prípade zainteresované.

* * *

Vo *Vraždách podľa abecedy* (The A.B.C. Murders, 1936) Agathy Christie sa zdá, že v Anglicku vyčíňa vraždiaci šialenec: provokuje detektíva Hercula Poirota drzými listami

a vraždí zdanlivo úplne nezmyselne – podľa abecedy: prvá obeť má iniciály A. A. a pochádza z mesta začínajúceho sa na A, druhá B. B. a pochádza z mesta začínajúceho písmenom B atď. Vedľa obete sa vždy nájde pohodený abecedne radený železničný cestovný poriadok.

K dejovému zvratu pre čitateľa dochádza v segmente, keď mu je predstavený údajný abecedný vrah, pán Alexander Bonaparte Cust, ktorý s hrôzou zisťuje, že abecedné vraždy pácha on sám zrejme v stavoch nepríčetnosti (čitateľovi sú teda prístupné aj jeho vnútorné pochody), azda inšpirovaný zvláštnymi iniciálami svojho mena. V tomto segmente sa do textu detektívky zapája iný žánrový kód – ako píše Kornel Földvári, aby sa čitateľa „zmocnil nepríjemný pocit“, že autorka „namiesto detektívky píše senzačný kriminálny román“ (Földvári, 1965, s. 239). Rovnako, ako je pán Cust nepravým vrahom (a teda segment jeho označenia za vraha je segmentom falošného riešenia), je falošnou, zavádzajúcou stopou pre čitateľa i samotný žánrový indikátor kriminálneho románu: vrah nebude čitateľovi vopred známy, ani ním nebude niekto mimo okruhu zainteresovaných postáv (príbuzných obetí, ktorých zhromaždí Hercule Poirot). Úbohého pána Custa do jeho roly údajného vraha vmanipuloval pravý vrah. Čitateľ je teda zavádzaný hneď dvojnásobne: nielen falošnými stopami a smermi uvažovania (ako to v detektívke býva bežné), ale aj samotnými žánrovými indikátormi, ktoré ho vtahujú do pasce, keď nastoľuje hypotézy o žánrovom statuse textu, ktorý práve číta. (Takéto žánrové „váhanie“, avšak s iným žánrovým nasmerovaním, sme nachádzali v textoch fantastiky, zázračného a desivého, ako som o tom písal v štúdií *Zrod detektívky z duchov fantastiky*, por. Horváth, 2006). Toto žánrové pohrávanie sa napína nervy čitateľa detektívok, keď sa obáva, že nebudú naplnené konštitutívne pravidlá detektívky, rovnako ako pravidlá *fair play*. Napokon sa však – čo sa týka žánru i riešenia zápletky – všetko na dobré obráti. Oveľa horšia vec sa čitateľovi stane v reverznom prípade, ak text číta so žánrovými očakávaniami žánrovej štruktúry detektívky, a nakoniec zistí, že išlo buď o kriminálku (vrahom napokon nie je postava, ktorá doteraz v texte vystupovala), alebo o triler bez dodržania zásad férovej hry (detektív objaví indíciu, ktorá automaticky odhalí totožnosť vraha, bez úsudkovej aktivity detektíva).

Séria „vražd podľa abecedy“ je taktiež falošnou stopou, ktorú vytvoril pravý vrah. Vrah sa v skutočnosti potreboval zbaviť svojho príbuzného a jeho vraždu *zamaskoval* do série vražd podľa abecedy, čím predstieral inú, falošnú motiváciu *aj* pre túto vraždu, o ktorú jedine išlo. Ostatné vraždy vrah spáchal ako maskovacie. Hercule Poirot v riešení hovorí: „*Kedy si najmenej všimnete individuálnu vraždu? Keď je to jedna zo série podobných vražd*“ (Christie, 1965, s. 223). Vrah v skutočnosti „*stvorí vraždiaceho šialenca*“ (tamže).

Vychádzajúc z textu *Vražd podľa abecedy* možno spriadať viaceré literárnovedné zápletky (*Vraždy podľa abecedy* sa situujú v znakovom teritóriu žánru, nadväzujúč rizo-matické spojenia s mnohými inými textami podľa určitých svojich štrukturálnych vlastností) – jednak tú zápletku, ktorú som si (bez nároku na jej privilegovanú pozíciu) pracov-ne vyčlenil ako ústrednú (a to: napínanie kódu detektívky na najvyššiu možnú mieru v tvorbe Agathy Christie), jednak prinajmenšom ešte ďalšie dve: hra vzťahov detektívne-

ho a kriminálneho žánru na hracej ploche jedného textu; a motív maskujúcich sériových vražd. Všetky tieto tri zápletky sú skonštruované na štrukturálnych kritériách a všetky sa vzájomne transverzálne pretínajú v istých bodoch, aby sa od seba vzápätí rozbíhavo vzdiaľovali.

Podme najprv k zápletke prepínania žánrových kódov detektívky a kriminálky (typu so známym vrahom) na ploche jedného textu. Dochádza k nemu – a to iným spôsobom ako vo *Vraždách podľa abecedy* – v románe Maxa Pierra Schaeffera *Hra na vraha* (Das Mörderspiel, 1961; slovenský preklad: Bratislava : Smena, 1968). Východiskovou premisou kriminálnej zápletky je, že sériový vrah žien – majiteľ módného salóna Trempel, ako neznámy vrah prezývaný novinami a verejnosťou Tieň, po vražde náhodne stretne neďaleko miesta činu známu osobu, Huberta Kerstena. Kersten je preňho nevítaným svedkom, ktorého sa potrebuje zbaviť. Nasleduje ho preto na večierok k miliónárovi Hausserovi.

Naratívna štruktúra rozprávania v populárnej kultúre sa vyznačuje jednou vlastnosťou, ktorú opísal Noel Carroll: „situácie a udalosti objavujúce sa v diele skôr sa majú k scénam a udalostiam, ktoré po nich nasledujú, tak ako otázky k odpovediam. Túto formu možno nazvať erotickou náráciou. Spočíva v kladení množstva otázok v toku diela, na ktoré nasledovne fabula odpovedá. V detektívnom románe je napríklad vražda príčinou otázky ‚kto zabil?‘. Odpoveď na ňu prinášajú nasledujúce scény vo forme indícií a premis“ (Carroll, 2004, s. 219). Tieto otázky sú „špecifickým generátorom naratívnych možností“ (tamže, s. 222), ktoré vyvolávajú reakciu čitateľa v podobe očakávania (tamže, s. 223). Naratívna „makro-otázka“ (por. Carroll, 2004, s. 227), organizujúca *kriminálnu líniu* zápletky, teda znie: podarí sa Trempelovi zabiť (zatiaľ nevedomého) svedka Kerstena a uniknúť spravodlivosti? Táto otázka je – v režime kriminálneho žánru – nasmerovaná *perspektívne*: odpoveď na ňu dávajú neskoršie udalosti v príbehu.

Na večierku, ktorého sa Trempel s Kerstenom zúčastnia, však počas „hry na vraždu“ pri zhasnutých svetlách naozaj dôjde k vražde. Trempel v tomto prípade vrahom nie je, avšak vražda na večierku mu nesmierne skomplikuje situáciu – je ďalšou *prekážkou* zabraňujúcou mu odstrániť Kerstena, lebo na miesto činu sa dostaví polícia a začína s vyšetrovaním. Vyšetrovanie vraždy na večierku je organizované režimom detektívneho žánru (vrahom je jedna z osôb účastných na večierku a vraždu jej komisár Braschke dokáže logickými argumentmi). Riadiacou naratívnu otázkou, organizujúcou túto *detektívnu podzápletku*, je otázka: „Kto vraždil na večierku?“ Je to otázka detektívna, a teda nasmerovaná *retrospektívne*: týka sa minulej udalosti, i keď odpoveď na ňu bude – z hľadiska textovej štruktúry – daná perspektívne (v závere sujetovej štruktúry). Carroll tiež ponúka cennú formuláciu rozdielu medzi týmito dvoma otázkami – otázkou kriminálnou, čiže otázkou trilerového napätia (suspense), a otázkou detektívnou: „Otázka *suspense* má dve protikladné odpovede (v našom prípade: Trempelovi sa podarí/nepodarí uniknúť spravodlivosti – pozn. T. H.), zatiaľ čo otázka typická pre detektívny rébus – kto je páchatelom? – má toľko odpovedí, koľko je podozrivých“ (Carroll, 2004, s. 418). A niekedy aj viac – v prípade spolupáchateľstva.

Vidíme teda, ako sa detektívny subkód v tomto románe vradzuje do nadradeného kriminálneho kódu ako jedna z jeho častí, nesúc naratívnu funkciu prekážky.

Vrah je odhalený brilantným úsudkom: na vražednej (dekoratívnej) bodnej zbrani sa vyskytujú odtlačky prstov mnohých hostí, pretože si ju obzerali. Preto sa vrah neusiloval svoje odtlačky odstrániť. Avšak detektív odhalí, že vrah si túto zbraň so spoločnosťou neprehliadal, no jeho odtlačky na zbrani *napriek tomu* sú. Musel sa jej teda dotknúť *inokedy* než pri onej prehliadke – a to práve vtedy, keď vraždil.

Pri porovnaní Schaefferovho románu s *Vraždami podľa abecedy* môžeme vidieť, že konfigurácia organizačných princípov detektívneho a kriminálneho žánru v každom z týchto textov je iná, vytvára odlišný štruktúrny typ: v prípade *Vrážd podľa abecedy* je režim kriminálky len zdanlivý a údajný známy vrah je súčasťou vražedného plánu páchatel'a. Kriminálka je tu celkovo podriadená režimu detektívky – napokon, keď v odhalení sa ukáže, že o žiadnu kriminálku so známym vrahom vôbec nešlo.

V *Hre na vraha* sa kriminálny prípad a detektívny prípad náhodne *prekrižujú*, pričom detektívka vystupuje v nadradenom režime kriminálky ako prekážka pre vraha, avšak zároveň si zachováva svoju autonómiu. Čitateľ totiž sleduje rovnako Trempelovu kriminálnu otázku, ako aj otázku detektívnu: otázku na osobu páchatel'a vraždy na večierku. V tomto zmysle má Schaefferov román v rámci detektívneho i kriminálneho žánru pomerne zriedkavý typ štruktúry.

Osobitú transformáciu štruktúrneho typu prelínania sa žánrov detektívky a kriminálky príbehu vraha predstavuje aj román Juliana Symonsa *Farba vraždy* (The Color of Murder, 1957). V prvej časti – nazvanej *Predtým* – čítame psychologickú štúdiu vzrastajúcej nenávisti manžela Johna Wilkinsa voči manželke a o jeho vášni k Sheile. Manželka sa stáva prekážkou. Je to spoveď písaná v prvej osobe a končí „oknom“ rozprávača. Druhá časť, *Potom*, je písaná v tretej osobe a končí odsúdením manžela, Johna Wilkinsa. Zavraždenou však bola – na prekvapenie čitateľa – Sheila. V tomto type románu dochádza k *presunu ťažiska* záhady, ako to pregnantne formuluje Pavel Grym: ide tu o „kriminálny román, ve ktorom se čtenář, když pachatele zná už od první stránky, utkává s patřičně uzpůsobenou a pozměněnou tradiční záhadou: *co se stane, kdo bude vlastně vrahovou obětí a jak se naznačený vražedný plán podaří realizovat*“ (Grym, 1988, s. 254).

Takže až takmer do konca románu to pre čitateľa vyzerá ako príbeh vraha (spočiatku rozprávaný v prvej osobe). V Epilógu však dochádza k zvratu: jeden zo svedkov sa súkromne zveruje svojmu spoločníkovi so zážitkom, ktorý vrhá prinajmenšom podozrenie, že Sheilu zavraždil niekto iný, kto mal z nej sprostredkovaný (po časovom „odklade“) prospech (keď došlo k úmrtiu jej otca, dedila po ňom už nie Sheila, ale niekto iný). Zdanlivo uzavretý prípad na konci zostáva otvorený. Príbeh teda simultánne a nerozhodnuteľne *osciluje* v dvoch žánrových režimoch: v kriminálnom so známym vrahom (za predpokladu, že vrahom naozaj bol John Wilkins) a detektívnym: ako vrah je úplne na záver odhalená nečakaná, čitateľovi i Johnovi Wilkinsonovi dobre známa osoba.

Napojme sa teraz na inú zápletku, berúc si za východiskový bod *Vraždy podľa abecedy*: zápletku maskovacích *sériových vražd*. Detektívky, o ktorých budem teraz hovoriť, by literárny historik mohol chápať aj ako nadväzujúce na *Vraždy podľa abecedy* a pokiaľ sa šajúce sa istým spôsobom (v jednotlivých prípadoch radikálnejším či menej radikálnym)

transformovať grif ich riešenia: ťažko si totiž predstaviť, že by nejaký detektívny autor pristupoval k svojej vlastnej tvorbe bez toho, aby poznal túto klasiku žánru. Tieto texty sa naozaj dajú chápať ako isté „prepísania“ tohto východiskového textu Agathy Christie. Ja sa však uspokojím s konštatovaním *štrukturálnej transformácie* – práve takýmto spôsobom pomenujem modus, akým tieto detektívky prepisujú východiskový text.

Ako v istom zmysle štrukturálny reverz abecedných vražd sa javí zápletká súčasnej francúzskej detektívky, píšucej pod pseudonymom Fred Vargas, v jej románovom debute *Muž s modrými kruhmi* (*L'Homme aux cercles bleus*, 1996). V Paríži akýsi maniak kreslí okolo nájdených predmetov modré kruhy. Neskôr sa v kruhu objaví zdochnutá mačka a potom už nasledujú ľudské mŕtvol. Polícia chytí muža, ktorého manželka sa nachádza medzi obeťami nájdenými v modrých kruhoch a o ktorom následne polícia zistí, že to on kreslil kruhy okolo nájdených predmetov. Tento muž sa teda stáva podozrivým číslo jedna, a to zo všetkých týchto vražd. Komisár Adamsberg sa však nenechá oklamať: niekto tohto muža zrejme zneužil, využil jeho mániu, medzi svoje obete zahrnul aj jeho manželku, a tým ho nastrčil ako obetného baránka (ako u Christie pána A. B. Custa), ktorému budú pripísané aj vraždy. Toto falošné riešenie by bolo štrukturálne totožné s riešením *Vražd podľa abecedy*.

Odpoveďou na detektívku Christie – z hľadiska vývinových transformácií žánru – je ďalší krok, dvojstupňová stratégia: to sám tento muž, ktorý sa chcel zbaviť manželky, strhol podozrenie na seba celým tým divadielkom s modrými kruhmi i ďalšími maskovacími vraždami – aby vyzeral ako nastrčený obetný baránok, zatiaľ čo vrahom je v skutočnosti naozaj on sám. Stal sa priam absurdne najpodozrivejším, aby toto podozrenie voči sebe takýmto spôsobom od seba odklonil: „*Zavraždiť vlastnú manželku v jednom ze svých vlastních kruhů? Nepředstavitelné*“ (Vargas, 2006, s. 205). Logika žánrových transformácií tu od Agathy Christie k Fredovi Vargasovi postupuje po dialektickej špirále: u Christie je zdanlivý sériový vrah napokon obetným baránkom a funkcia vraha je presunutá na inú postavu; u Vargasu je zdanlivý sériový vrah v sujetovom zvrate prekódovaný na obetného baránka, aby bol ten napokon v riešení opäť prekódovaný na vraha: „*Věřili na nějakého maniaka. Ubohého maniaka, zneužitého vrahem*“ (s. 202). Pravým vrahom je práve ten, čo v predchádzajúcej sekvencii niesol funkciu zdanlivého zjavného vraha. (Agatha Christie túto fintu zasa využila v detektívke *The Hollow/Posledný víkend*, tam ju však neaplikovala na maskovacie sériové vraždy). Ostatné elementy grifu zápletky *Vražd podľa abecedy* (maskujúce sériové vraždy) zostávajú.

Čo je však iné, je brilantné psychologické riešenie komisára Adamsberga, tohto veľkého dediča nasávajúceho komisára Maigreta (nasávajúceho veľké pívá a predovšetkým psychologickú atmosféru zločinu), založené na znalosti psychológie sériových maniakálnych vrahov: „*(...) se nejedná o pravou máni. (...) Nic v těch kruzích neukazovalo na skutečnou obsesi. To se jen podobalo obsesi, předem hotové představě, jakou o ní člověk má. Například (...) ten člověk to dělá pokaždé jinak: někdy nakreslil kruh jedním tahem, někdy nadvakrát, někdy dokonce šišatý. Copak si myslíte, že by pravý maniak mohl být tak laxní? Maniak si uspořádává svůj svět na milimetr přesně. Jinak nemusí mít máni. Mánie je na uspořádávání světa, na jeho ovládnutí, aby člověk získal nemožné, aby se před ním chránil. (...) Ten kruh byl šišatý, protože chodník byl úzký. Tohle by ani jeden maniak*

nesnesl. Udělal by ho o tři ulice dál (...) Ten kruh byl šíšatý, protože nebylo možné zabít Delphinu Le Nemordovou jinde, na nějakém velkém bulváru“ (s. 204). Takže tie kruhy sú „Falešné kruhy“ (s. 205).

Takúto multiplikovanú stratégiu využil(a) Fred Vargas aj v románe *Štipka večnosti* (Dans les bois éternels, 2006; Praha : Garamond, 2007) – v danom prípade až trojstupňovú: vraždí tu žena, ktorá predstiera, že je muž predstierajúci ženu.

V románe maďarského autora detektívok Attilu Kristófa *Noc lasice* (A menyét éjszaka, 1978), ktorého dej sa odohráva na opustených majeroch rozľahlej maďarskej pusty, sú na dvoch majeroch nájdené dve zavraždené staršie ženy narazené na kôl. Každá z nich má svojho synovca, ktorý sa v oboch prípadoch volá Pišta. Prvý z týchto dvoch Pištov je dementný. Druhý, tiež nie práve najnormálnejší, sa prizná k vražde svojej tety, ktorú však zrejme spáchal v alkoholickom opojení, keďže si na nič nepamätá. Obaja Pištovia však vypovedali, že ich teta ten večer pred vraždou popíjala na majeri s akýmsi cudzincom. Kriminálny psychológ Adam Dér, ktorý obe vraždy vyšetruje, napokon odhalí vraha: je ním druhý Pišta, práve ten, ktorý sa priznal k vražde svojej tety, avšak toto svoje priznanie vlastne sám strategicky spochybnil poukazom na svoj stav alkoholickej nepričetnosti, ako aj onou prvou vraždou identickým spôsobom. Rovnako ako abecedný vrah u Christie teda svoju vraždu zamaskoval do série, predstierajúc takto falošnú motiváciu vrážd. Vytvoril aj vraha-fantóma, onoho cudzinca; na rozdiel od Christie oným údajným páchatel'om však nebola reálna osoba: za cudzinca sa pre prvého Pištu zamaskoval vrah sám. Sám potom falošne vypovedal, že jeho tetu navštívil nejaký cudzinec. Takto sa zdanlivo od seba nezávislé výpovede oboch Pištov kryli a poskytli vrahovi falošné alibi.

Ďalším transformačným krokom typu „abecedných vrážd“ (t. j. fingovaných sériových vrážd) je detektívka Guillerma Martíneza *Nevnímatelné zločiny* (Crímenes imperceptibles, 2003, český preklad vyšiel pod titulom *Kdo vraždí v Oxfordu?*, Praha : Abonent ND, 2006). Tu sú vyšetrovatelia konfrontovaní so sériovým vrahom, ktorý vyčíŕňa v univerzitnom meste Oxford a na miestach činu pri mŕtvolách zanecháva pytagorovské symboly. Len takto sa polícia dozvie, že ide vlastne o vraždy, pretože úmrtia vyzerajú (až na jednu výnimku – vraždu starej panej) ako prirodzené. V skutočnosti ani o vraždy nešlo: vrah využil prirodzené úmrtia (snažil sa spôsobiť čo najmenej škody) a úmrtia dodatočne signoval pytagorovskými symbolmi ako svoje údajné vraždy. Predpripravil si takto pôdu pre svoju prvú naozajstnú vraždu: šofér školského autobusu spôsobí jeho haváriu, aby získal od niektorého dieťaťa orgány pre svoju zomierajúcu dcéru. Sám pri nehode zomiera. Lenže – ako sa ukáže v ďalšom dejovom zvrate – tento vrah nie je skutočným autorom pytagorovských symbolov: iba „naskočil“ do už rozbehnutej série, privlastnil si ju, pretože sa mu hodila k jeho vražde. Symboly rozosieval iný páchatel': chrániac vraha prvej vraždy, vraždy starej panej (toto bola jediná skutočná vražda v sérii), umelo vytvoril – pomocou signovania pytagorovskými symbolmi – z *budúcich* (nasledujúcich) prirodzených úmrtí údajnú sériu vrážd. Takže v tejto transformácii nášho štruktúrneho typu sú skĺbené dva elementy: jednak vytvorenie sériového vraha-fantóma (ktorý v skutočnosti nejestvuje) a zároveň *prekrížovanie* dvoch páchatel'ov v jednej inscenovanej sérii: jeden – vrah detí – ju nevytvára, ale si ju privlastňuje, využívajúc ju pre svoj účel; druhý zasa nevraždí, ale vytváraním tejto falošnej série maskuje pravého vraha jedinej vraždy.

V rámci série štrukturálnych transformácií tejto invariantnej zápletky sa situujú aj *Chelsejské vraždy* Lionela Davidsona. Bizarné vraždy, ktoré azda vytvárajú sériu, sú páchané podľa iniciálok mien, potom k nim však začínajú pribúdať aj citáty-veršiky, ohlasujúce budúce vraždy a spôsob ich realizácie. V riešení Davidson využíva originálny *transformačný postup*: niekoľko vražd totiž ostane nevyriešených – ukáže sa, že nepatria do série. A až na tieto vraždy sa „napája“, navrstvuje séria vražd, nimi inšpirovaná: motiváciou je zvýšenie kreditu práve nakrúcaného filmu. Riešenie teda z korpusu vražd *izoluje* sériu, vyrieši ju, ale vraždy mimo tejto série, ktoré sériovému vrahovi poslúžili ako inšpirácia, necháva nevyriešené. V tomto texte sa invenčne spájajú žánrové vlastnosti detektívky aj antidetektívky.

Ďalšou, z hľadiska elegantnosti zápletky už úpadkovou transformáciou sú sériové vraždy v niektorých súčasných trileroch: V *Equinoxe* (2006) Michaela Whita (slovenský preklad Eastone Books, Bratislava, 2006) stoja pátrači pred sériou rituálnych vražd, ktorá opakuje analogickú sériu rituálnych vražd pred stáročí; v trileri *Koniec sveta v Breslau* (2003) poľského autora Mareka Krajewského séria vražd tiež opakuje vraždy pred stáročí. Táto zjavná motivácia je v oboch prípadoch aj motiváciou pravou: u Krajewského naozaj vraždí šialenec (šialený profesor), ktorý si myslí, že opakovaním vražd z minulosti urýchli koniec sveta.

Ako teda vidieť zo sledovania štrukturálnych transformácií tejto zápletky, jej zauzlenie (vyšetrovateľ nachádza sériu vražd páchaných podľa rituálneho alebo priam absurdného princípu) je invariantné, pričom variačné transformácie sa týkajú „grifu“ riešenia. Tu sa nám práve vypuklo ukazuje *variačná estetika detektívky*: pre autora detektívok, ani pre jeho čitateľa, nemá zmysel v riešení zopakovať grif christieovských abecedných vražd, ale naopak: *na pozadí* tohto invariantného princípu tento grif istým spôsobom *transformovať*. Absurditu iba zopakovania christieovského grifu abecedného vraha bez jeho transformovania (variovania) možno vidieť pri prečítaní románu *Abecedný vrah* (Alfabetyczny morderca, 1981) od Jerzyho Edigeya.

* * *

Prepájame sa späť na zápletku „napínanie žánrového kódu detektívky v tvorbe Agathy Christie“. K tým najradikálnejším napnutiam určite patrí detektívka *Desať malých černoškov* (Ten Little Niggers, 1939; český preklad: Praha : Knižní klub, 1995), vydávaná neskôr aj pod „politicky korektným“ titulom *A nakoniec nezostal ani jeden* (And Then There Were None). Desať ľudí je pod lákavými zámienkami pozvaných na pústy ostrov. Tam im – v hale domu – záhadný hlas z gramofónu oznámi, že každý z nich zavinil smrť iného človeka (nemohol byť však právne postihnutelný) a preto zomrie. Na stole v hale stojí stolík a na ňom desať porcelánových černoškov. Prvá osoba je zabitá a jeden z černoškov zo stola zmizne – podľa morbidnej detskej riekanky o postupnej smrti desiatich malých černoškov, až „nakoniec nezostal ani jeden“. Táto séria detskej riekanky a miznutia figúrok sa paralelne napája na sériu vyvražďovania, pričom jej dodáva odor bizarnej hrôzostrašnosti. Odsúdenci prehľadajú ostrov – ten je však prázdny. Vrahom je

teda jeden z nich. Vraždy zatiaľ pokračujú ďalej. Perverzne by sa mohlo zdať, že stačí počkať, kto ako posledný zostane živý – a ten je vrah. Agatha Christie nám však naše nádeje zmariť: nakoniec na ostrove leží desať mŕtvol...

Záhada sa javí ako nemožná. Jestvuje prirodzené vysvetlenie? Alebo nebodaj zabíjajú nejakí duchovia ostrova (rezíduum váhania zo žánru fantastiky v detektívke)? Vidíme, že zápleтка je v istom zmysle štrukturálne reverzná *Vražde v Orient-Expresse*: tam boli páchatel'mi všetci (okrem jednej osoby), tu sú zasa všetci obeťami (a opäť: okrem jednej osoby – vraha –, ktorý však spácha samovraždu takým spôsobom, že tiež pôsobí ako obeť).

Pekného triku sa Christie dopúšťa už v predposlednej fáze narácie, keď skonštruuje segment *krízy*, zdanlivo neriešiteľnej situácie: vtedy, keď sú na ostrove poslední dvaja živí, mladý muž a mladá žena, narácia sa internalizuje a začína byť fokalizovaná z vnútorných perspektív týchto dvoch postáv: každá z nich o sebe vo svojom vnútri vie, že sa nedopustila týchto vražd, a teda o tom druhom „vie“, že vrahom je určite on. V rámci žánrových pravidiel detektívky narácia nemôže fokalizovať vraha z vnútornej perspektívy, a predovšetkým: nesmie pri tejto perspektíve klamať, zavádzať.

Riešenie prináša až – ako inak – „rukopis nájdený vo fľaši“, tento spoľahlivý topos. Je spoveďou vraha, ktorá vysvetlí geniálne jednoduchý „grif“ riešenia tejto záhady. Nevyrieši ju teda žiadny detektív, ale vrah – teraz už mŕtvy – sa prizná sám. Je ním šialenec – bývalý sudca. Grif riešenia spočíva v tom, že skoršiu sudcovu smrť (ako jedného z desiatich) odobril síce lekár, avšak sudca s ním bol dohodnutý a v skutočnosti smrť predstieral. Lekárovi nahovoril, že takto bude môcť lepšie pátrať po tom, kto ich to vyvraždí. Následne lekára zabil.

Takže nemožnosť záhady spočívala vo vyprodukovaní zdanenia, falošnej skutočnosti: jeden zo zavraždených v skutočnosti nezomrel a mohol vraždiť – ako údajná mŕtvola – pokojne ďalej. Christie o tejto svojej zápleťke napísala: „Deset lidí mělo zemřít, aniž by to začalo být směšné a aniž by bylo jasné, kdo je vrah. (...) Bylo to jasné, jednoduché, neproniknutelné, a přece to mělo dokonale logické vysvětlení“ (cit. podľa Bunson, 2007, s. 44 – 45). V tomto zmysle možno tento typ riešenia záhady zahrnúť pod invariant „kúzelníckych trikov“, ktoré detektívka – a Agatha Christie obzvlášť – často používa: trik vyprodukuje falošnú skutočnosť, ktorá je racionálne nevysvetliteľná. Napríklad prezlečenie sa inej postavy za obeť vyvolá zdanie, že obeť v danom čase ešte žila, hoci už bola zavraždená (napr. *Schôdzka so smrťou*, *Zlo pod slnkom*) – a na falošný čas vraždy má páchatel' nepriestrelné alibi. Svojím prezlečením vrah mení svoju identitu – napríklad vraždiac v kabíne lietadla v *Smrti vo vzduchu* sa preoblieka do inštitucionálnej identity stewarda. Alebo keď dvaja spolupáchatelia predstierajú, že sa spolu hádajú v miestnosti, zatiaľ čo jeden z nich vybehne von zavraždiť obeť (*Robí sa to trikom/They Do it With Mirrors*). Ako vidno, takáto produkcia záhady si často vyžaduje sprisahanie dvoch osôb, aby sa činnosti spojené s vraždou rozdelili (a nemohol ich všetky spáchať jeden páchatel'), alebo aby si páchatelia navzájom poskytli alibi. Aj v *Desiatich malých černoškoch* je to tak, tu však lekár nie je vedomým spolupáchatel'om, ale len sprisahancom *bona fide*, ktorý je sám podvedený a zavraždený. Iný variant tohto typu, ešte rafinovanejší, predstavuje analogická situácia, kde však len jediná osoba pre svedkov vytvorí ilúziu, že

hovorí s (vtedy už zavraždenou) obeťou (ako v poviedkach *Vražda krajčírskym metrom* a *Problém na mori*).

Zaujímavá je druhová transformácia, keď Christie tento román adaptovala – v rovnomennej hre – pre divadlo (po česky In: A. Christie: *Detektivní hry*, Praha : Orbis, 1965). Preukázala pritom veľký dramatický cit, keď sa dokázala vzdať geniálneho morbidného zakončenia (desať mŕtvol na ostrove) a pár mladých ľudí nechala prežiť, aby mohol v dramatickom finále čeliť šialenému sudcovi-vrahovi. Nikto živý na javisku – to by totiž nebola príliš dramatická situácia; a vrahovo vysvetlenie v liste, ktoré by na javisku deklamoval policajný inšpektor, to by skôr pripomínalo dosť nezáživnú klasicistickú drámu.

„Mentalita takového schizofrenika je velice zajímavá.“
seržant Trotter In: Agatha Christie: *Tri slepé myšky*

Keď naďalej zotrváваме v zápletke napínania pravidiel žánrového kódu v tvorbe Christie a zároveň ju prepíname so zápletkou divadelných dramatizácií jej románov (čiže so vzťahom druhov próza – dráma), ako ďalší ideálny kandidát na analýzu sa nám vynára tento druhový „trojuholník“: poviedka *Tri slepé myšky* (Three Blind Mice, 1950), ktorá vznikla sama ako prepracovanie rozhlasovej hry, ktorú Christie napísala na želanie kráľovnej Mary k jej osemdesiatym narodeninám, a divadelná hra *Pasca na myši* (The Mousetrap, 1952), ktorá zasa vznikla ako prepracovanie poviedky. Zápletky sú celkom totožné, dramatizácia sa od poviedky líši len – čo je pochopiteľné – rozpracovanejším pásmom dialógov (v ktorých vysvitajú najavo ďalšie vecné podrobnosti).

Divadelná hra *Pasca na myši* sa stala najdlhšie uvádzanou hrou v histórii – je na scénach nepretržite od svojej londýnskej premiéry v roku 1952. Christie neudelila autorské práva na publikovanie východiskovej poviedky v Anglicku (tam oficiálne dodnes nevyšla), ako aj počas svojho života nedala povolenie na jej preklad – čo sa z hľadiska divadelného kasového trháka ukázalo byť geniálnym marketingovým ťahom. Rovnako nedala povolenie ani na jej filmové spracovanie. Autorské práva na hru darovala svojmu obľúbenému vnukovi k jeho desiatym narodeninám – čo bol, ako sa ukázalo, veľmi hodnotný dar.

V malom novootvorenom penzióne Mníchova studňa, ktorý vedú dvaja mladí manželia Molly a Giles, sa stretne spoločnosť zopár hostí, ktorí sa vopred objednali, ako aj jeden náhodný, ktorý mal autohaváriu. Medzitým sa v Londýne stane vražda – pri mŕtvole sa nájde útržok lístočka s označením ďalšieho miesta, ktorým je práve inkriminovaný penzión, ako aj s makabráznou detskou riekankou *Tri slepé myšky*: myšky – rovnako ako černoškovia v inej známej riekanke – skončia veľmi zle: domáca sa ich naľaká, odsekne im chvostíky a poseká telička. Polícia teda predpokladá, že vraždy budú tri.

Penzión medzitým zapadá snehom – sneh tu izoluje ostrovček, na ktorom sa rozohrá vražedná hra, rovnako ako vo *Vražde v Orient-Expresse*. Molly má telefonát z polície, v ktorom jej inšpektor oznámi, že k nej vysielajú seržanta Trottera. Major Metcalf, jeden z hostí, pri zmienke o polícii výrazne znepokojnie. Mladý seržant sa v snehom zapadanom penzióne naozaj objaví – podarilo sa mu dostať sa cez snehové záveje na lyžiach. Vystriha, že sa v penzióne plánuje vražda, a tá sa naozaj aj odohrá – je zavraždená pani Boylová.

Prezradíme totožnosť vraha, aby sme potom – už takto poučení – mohli sledovať mechanizmus zostrojenia zápletky: je ním seržant Trotter. Agatha Christie však lacno neporušuje 7. prikázanie pátra Knox, že vrahom nesmie byť sám detektív (podobne ako to nerobí ani – *avant la lettre* – Gaston Leroux v *Tajomstve žltej izby*): „seržant Trotter“ sa totiž za detektíva len vydával – bol to totiž on sám, kto menom inšpektora „ohlásil“ príchod seržanta a vzápätí poškodil telefónne spojenie, aby sa táto výpoveď nedala overiť. Darmo, ak čitateľ naletel rovnako ako obyvatelia penziónu – okrem jedného – je to len a len jeho chyba. (Agatha Christie sa lacných trikov dopúšťala naozaj len zriedkakedy.) Metcalf totiž nebol nepokojný kvôli ohlásenému príchodu polície preto, že by nemal čisté svedomie – ale práve naopak, to práve Metcalf je nasadeným policajtom, ktorý má v penzióne chytiť vraha. Takto bol teda homonymne zakódovaný motív Metcalfovho znepokojenia – alebo, ako zvykol vravievať Lerouxov Rouletabille, každá palica má dva konce.

Motiváciou vrážd je pomsta šialenca – jedného z troch súrodencov – detí za druhej svetovej vojny, ktorí sa dostali na majer, kde boli týraní a jeden z nich zomrel. Práve oni sú tie tri slepé myšky – ale aj obete vrážd, „vinníci“, sú traja (aj táto palica – motív troch slepých myšiek – má teda dva konce). Riekanka tu má teda so sériou vrážd – na rozdiel od *Desiatich malých černoškov* – aj významovú (alegorickú) súvislosť a zároveň je ešte aj zakódovaná v homonymnom mode. Jediným, kto by spomedzi obyvateľov penziónu vekovo zodpovedal bratovi-pomstiteľovi (ktorý má byť veľmi mladý), je mladík Christopher Wren, na ktorého padá prvé podozrenie.

Vieme už, že skrytý vrah si v detektívke vždy nasadzuje masku – a v tomto prípade je to maska detektíva, ktorý svoje pátranie vedie celkom slušne. Vrah vlastne informuje o všetkých okolnostiach predchádzajúcej vraždy tak ako policajt – no pozná ich preto, lebo je sám vrahom. Ako naratívna schizofrénia (spojenie – stotožnenie – aktantov detektíva a vraha) sa v spätnej perspektíve (už vodiaceho čitateľa) javí fakt, že detektív vlastne vyšetroje štandardnými kriminalistickými postupmi vraždu, ktorú ešte len spácha. Keď je „celkom schopný mladý seržant“ Trotter odhalený ako vrah – táto maska oficiálnej funkcie z jeho tváre padá a zrazu stojí obnažený: ako infantilný šialenec – v podstate svojou dušou naivné dieťa: „*Byl to dětský úsměv, uvědomila si Molly s hrůzou. A jeho hlas se za řeči stával dětským hlasem*“ (Christie, 1987, s. 241).

V detektívke veľmi často dokáže totálny šialenec predstierať, že je celkom normálny. Nezhovievavý čitateľ by túto skutočnosť mohol zavrhnúť ako obyčajné zavádzanie zo strany autora („ved’ je to psychologicky úplne nepravdepodobné!“) – je však dobré pozornejšie sa prizrieť tomu, čím toto „zdanie normálnosti“ šialenec v detektívke takmer vždy dosahuje: pomocou vstúpenia do istej *inštitucionálnej roly* (tu: policajného úradníka; inde lekára, manžela atď.), roly v rámci spoločenskej hry, to znamená: do priestoru kódovanej neosobnosti, ktorá je však zároveň taká dôverne známa, že akoby konštituuje zdanlivú všednú „osobnosť“ („mladý detektív“). Nasadením tejto inštitucionálnej, kódovanej masky „osobnostnej roly“ vlastne vrah ponúka svojmu obecenstvu – zúčastneným i čitateľovi – to, čo chce samo vidieť, taký text (jeho údajnej osobnosti), aký si samo želá prečítať: úplne sa podriaďuje „horizontu očakávaní“ svojho publika.

V prípade tejto detektívky Agathy Christie je to však ešte komplikovanejšie a rafinovanejšie: vrah (hrajúc úlohu detektíva) tu totiž nielen predstiera, že pátra po osobe

spojenej s tragédiou, ktorá sa odohrala v minulosti, ale ako páchatel' po nej aj *naozaj pátra*: aby vedel, koho má zavraždiť, komu sa pomstiť. Len motivácia, ktorú podáva zúčastneným, je falošná: údajne po onej osobe pátra preto, aby ju mohol ochrániť. V Mníchovej studni sa totiž ocitla ešte jedna osoba, zaangažovaná (i keď nevinne) na onom prípade v minulosti: Molly. Lenže „seržant Trotter“ o tom ešte na začiatku nevie.

Samozrejme, táto rafinovaná stratégia (vraha i autorky) je ešte prekryvaná aj množstvom falošných indícií, vedúcich k podozreniam: Molly napríklad začne podozrievať svojho manžela, ktorý je vlastne mladší, než ako vyzerá, ktorého si brala narýchlo (ako to po vojne bývalo, keď sa občas zvykla aj „pomiešať“ inštitucionálna identita ľudí) a o ktorom zistí, že bol v čase prvej vraždy tajne v Londýne (kde sa prvá vražda odohrala). Ako zhŕňa Molly lekcii o poznaní druhého u Agathy Christie: „*Snad se opravdu nedá nikomu věřit – snad je každý člověk ve skutečnosti někdo jiný*“ (Christie, 1965, s. 147).

Poviedka – oproti dráme – ponúka vo finále strhujúcu trilerovú vnútornú neistotu Molly, ktorá sa ocitá v ohrození. Tesne pred odhalením seržant Trotter totiž navrhne rekonštrukciu konfigurácie miest, kde sa každý nachádzal (resp. tvrdil, že sa nachádzal) v čase, keď sa odohrala vražda. Lenže – čo je pre všetkých nesmierne prekvapujúce – podozriví si vymenia úlohy: každý bude hrať niekoho iného. Seržant sám bude hrať úlohu obete. (Práve preto, že mu – už ako nehybná, mŕtva – umožní neobmedzený pohyb.) Molly má hrať rolu pána Paraviciniho: sedieť za klavirom a potichu na ňom hrať. Molly si kladie otázky: „*Ale proč? Co to má za smysl? V čem je ta past? Neboť past to je, to ji bylo jasné*“ (s. 239).

Za okamih aj sama formuluje hypotézu: „*Málem přestala hrát, když ji to napadlo! Nikdo neslyšel pana Paraviciniho hrát. Je tohle ta past? Co když pan Paravicini vůbec nehrál? (...) Poněvadž kdyby klavír tentokrát uslyšel někdo, kdo ho prve neslyšel – tak je to, Trotter by zjistil, co hledal: kdo mu lhal*“ (s. 239).

Genialita „pasce na myši“ spočíva v tom, že aj táto pasca je zdvojená, že je tiež palicou s dvoma koncami: že po penetrácii k jej zdanlivému dnu sa pod ním skrýva ešte ďalšie, dvojité dno. Otvoria sa dvere, ktosi prichádza – Molly už chce začať kričať: „*Ale byl to pouze seržant Trotter*“ (s. 240). Je to krásna ironická hra s Mollyinou a čitateľovou nevedomosťou a s ich kódovaným prečítaním inštitucionálnej „roly“, za ktorou sa stráca pravá – vražedná – osobnosť. Samotný vrah je ironický – keď sa skrýva do úlohy detektíva; keď hovorí, že jedným si je istý: že sa vrah baví (isteže, keď je ním on sám); a keď hovorí o mentalite schizofrenika ako o zaujímavej. *Druhé dno* pasce na myši bolo také, že seržant Trotter chcel – počas rekonštrukcie – odizolovať Molly od ostatných, aby ju mohol zavraždiť.

Titul divadelnej hry, spojenie „pasca na myši“ Agatha Christie prevzala zo Shakespearovho *Hamleta* podľa označenia divadelnej hry, ktorú Hamlet nechá inscenovať hercami ako pascu na kráľa Claudia, aby sa ten prezradil, že zavraždil svojho brata (por. Bunson, 2007, s. 313). Spojenie „pasca na myši“ sa zároveň azda najlepšie hodí ako metaforická charakteristika detektívok Agathy Christie, pričom myšou je vždy, samozrejme, čitateľ.

V tejto detektívke – rovnako ako v *Desiatich malých černoškoch* – sa teda v scéne odhalenia vrah demaskuje sám. Nejde tu však o „hriešne“ riešenie *deus ex machina*, pre-

tože následná argumentácia (v *Desiatich malých černoškoch* je to vysvetlenie samého vraha) podáva *argumentáciu*: dôvody, motiváciu i spôsob realizácie vraždy – čiže odhaľuje maskovací „grif“, pomocou ktorého boli vraždy spáchané a zamaskovaná identita páchatel'a. (Pokiaľ by sa na ostrove šťastnou náhodou objavil Hercule Poirot alebo slečna Marplová, riešenie by mohlo zaznieť ich ústami. Keďže tu však veľký detektív nie je – aj kvôli efektu desiatich mŕtvol na ostrove – riešenie musí podať samotný vrah.) Detektívky Christie vôbec bývajú poväčšine založené na takomto „grife“, na nápade – ktorý odhalí argumentácia (u Christie vždy dôkladne prepracovaná) ako istý pomocný člen. I keď je napríklad zápletka *Vraždy Rogera Ackroyda* založená na grife (vrahom je rozprávač, ktorý svoj čin zamlčí), nie je rozlúštená prostým priznaním rozprávača (ako je to v Čechovovej *Dráme na love* či v *Nekonečnej noci* Agathy Christie), ale rozprávač načúva odhaleniu a argumentácii Hercula Poirota.

Podobne sa ukazuje byť vrahom – tentoraz už pravý – policajt v poviedke *Muž v hmle* a predovšetkým inšpektor Sugden v románe z klasického obdobia „zlatého veku“ *Vianoce Hercula Poirota* (Hercule Poirot's Christmas, 1938). Je to prípad klasickej rodinnej vraždy v rodinnom sídle – vraždy otca, tyrana, ktorý sadisticky oznámi rodinným príslušníkom, že ich vydedí. Poirot najprv vymedzuje možnosti (osoby, ktoré fyzicky mohli spáchať vraždu, pretože nemajú alibi) z vonkajšieho hľadiska: „*Musel jsem vám ukázat různé možnosti! Jsou zde věci, jež se přihodit mohly! Které z nich se odehrály doopravdy, to budeme moci říci teprve tehdy, přeneseme-li pozornost od vnějších okolností k vnitřní realitě...*“ (Christie, 1999, s. 203). Poirot niektorých podozrivých vylúči ako neschopných spáchať takúto vraždu z psychologického hľadiska.

V odhalení tu dochádza k až absurdne viacnásobnému rozpoznaní, *anagnorisis*: niektorí členovia rodiny sú falošní (len sa vydávali za rodinných príslušníkov) – tí sú však nevinní. A naopak, vrahom je inšpektor, ktorý je v skutočnosti odvrhnutým synom zavraždeného (scenár vskutku oidipovský – a trochu pripomína zápletku Robbe-Grilletovho románu *Gumy*, samozrejme, v jeho podaní patrične „robbe-grilletizovanú“: dalo by sa však o tomto texte Christie uvažovať ako o jednom z možných intertextových zdrojov *Gúm*). Rodinné podobnosti sa najprv odhaľujú podvedome: keď má krátkozraký komorník pocit *déjà vu*, opakovania tej istej udalosti pri otváraní dverí: akoby trikrát otvoril tej istej osobe. Treťou osobou je práve inšpektor.

V románe sa vyskytne aj klasický topos zamknutej miestnosti – ten sa však objaví až v procese riešenia, keď sa už viaceré záhady vysvetlili (funkčne teda pôsobí ako záverečná prekážka pred riešením, kríza) a nie je nastolený ako záhada počas celého vyšetrovania (čo je opäť od Christie novátorský postup). Zo zamknutej miestnosti sa ozve padanie nábytku a smrteľný výkrik: po vniknutí do nej sa však v nej okrem tela zavraždenej obete nikto nenachádza. Vyskytuje sa tu aj topos absurdných detailov, u Agathy Christie charakteristických: na mieste činu sa okrem iného nájde kúsok gumy, odstrihnutý z tašky Simeona Leea: „(...) *mi tyto věci nedávali smysl!*“ (Christie, 1999, s. 206), hovorí Poirot – nemajú logiku, sú absurdné (s. 207). Poirot však túto absurditu zaujímavo rieši: odstrihnutý kúsok gumy je *naozaj* absurdný – nenašiel sa totiž na mieste činu: jedna z podozrivých tam našla niečo iné – gumový balónik, ktorý vyprodukoval zdanie smrteľného výkriku. Poirot robí záver: „*Nemá to význam, tohle tam být nemohlo, a proto inspektor*

Sugden lže“ (s. 214). Takto sa vyrieši aj záhada zamknutej miestnosti: obeť už bola zabíjaná, výkrik spôsobil gumový balónik a nábytok popadal vďaka povrazu, ktorý inšpektor napol cez okno a za ktorý vo vhodnom okamihu potiahol.

Z hľadiska konštruovania zápletky – jej pasce – možno vybrať viaceré detektívky, ktoré sú pre tvorbu Agathy Christie charakteristické. Medzi tie najznámejšie klasické patrí aj *Smrť na Níle* (*Death on the Nile*, 1937), ktorú Christie taktiež bez podstatných zmien adaptovala aj pre divadlo ako *Vraždu na Níle* (slovenský preklad in: *Detektívne hry*, Bratislava : Tatran, 1967). Po dlhšej a napínavej expozícii (s údajným pokusom o vraždu) s vejárovitou štruktúrou, ktorá rozosieva viacero motivácií a pracuje s vytváraním očakávania – perspektívneho napätia, nasleduje samotná vražda. Aj tu je chronotopom izolovaný ostrovček – tentoraz plávajúci: parník plaviaci sa po Níle. Christie tu pri konštrukcii zápletky-pasce opäť využíva kombináciu svojich dvoch obľúbených postupov: vizuálneho klamu a spolupáchateľstva dvoch osôb. Mnohé zápletky Christie by boli bez spolupáchateľstva neriešiteľné: tak v *Robí sa to trikom* (*They Do It with Mirrors*, 1952) jedna postava predstiera za zamknutými dvermi hádku s druhou, zatiaľ čo druhá vybehne oknom spáchať vraždu.

Tento model, avšak – v skoršej chronologickej realizácii – v multiplikovanej podobe *ad oculos* organizuje i zápletku *Smrti na Níle*. Simon Doyle, mladý muž bez finančných prostriedkov, sa práve oženil s bohatou ženou a prenasleduje ich jeho ohrdnutá bývalá, Jacqueline – až na parník. Pri škandále, hádke Jacqueline náhodne postrelí pred svedkami Doylea do nohy. Doyle si pritisne k nohe vreckovku, tá sa farbí krvou. Nástojí na svedkoch, aby odviekli zručenú Jacqueline do jej kajuty a aby až potom zavolali lekára. Ráno je nájdená Doyleova bohatá manželka zastrelená v kajute. Jacqueline má alibi: bola v spoločnosti svedkov, ktorí ju odviekli do kajuty, rovnako ako má alibi aj Doyle: pred škandalom neopustil jedáleň, po postrelení sa zasa nemohol pohybovať, ako potvrdil lekár. Vražda vyzerá ako náhodná: potom, ako Jacqueline vystrelila a odhodila pištoľ, niekto sa jej zmocnil a zastrelil pani Doyleovú.

Majstrovstvo konštruovania zápletiiek Agathy Christie spočíva popri konštrukcii hlavného geniálneho grifu aj v množstve zdanlivo nesúvislých, v skutočnosti však filigránsky prepojených *vedľajších* drobných záhad, ktoré – ako sa ukáže v bloku riešenia – sú súčasťou základného grifu a ich vyriešenie *jediným ťahom* sa dostaví po nastolení správnej holistickej hypotézy, ktorá prehliadne tento základný grif. V tomto prípade sú to motívy tlmeného buchnutia a čľupnutia, ktoré počuje jeden svedok; tlmený buchot nôh na palube, keď po nej nikto *nemohol* kráčať (Doyle bol predsa po postrelení imobilný); čudesný nález kvapiek červeného atramentu v dózičke od červeného laku na nechty zavraždenej; vylovenie pištole obalenej do súkna z Nílu, pričom je táto indicia v rozpore s faktom, že zavraždená mala oškvrknutú ranu od pušného prachu, čo by sa nestalo, ak by pištoľ bola zabalená v súkne atď.

Poirotovo holistické vysvetlenie jedným ťahom integruje všetky tieto malé záhady do zmysluplného príbehu. Predovšetkým na začiatku vyvracia „*predpojatú myšlienku*“, „*apriórny predpoklad*“, „*že vrah zabil Linnet Doyleovú z náhleho popudu, bez predchádzajúcej prípravy*“ (Christie, 1971, s. 270). Práve tu je v naratívnej štruktúre situovaný

onen neuralgický bod obratu, transfigurácie riešenia: „*ak tento apriórny predpoklad bol nesprávny, menil sa tým celý prípad*“ (tamže). Poirot vychádza z jedného záhadného, absurdného detailu: prečo vrah nenechal na mieste činu pištoľ Jacqueline, keďže chcel vraždu zviať na ňu? Poirotova odpoveď znie: pretože ju ešte potreboval.

Poirot demaskuje falzifikát videnia, ktorým bol „*len zrakový dojem očitých svedkov*“ (s. 274), pričom toto demaskovanie mu umožní *holistická* hypotéza spolupáchateľstva Doylea a Jacqueline, ktorá jediná mu umožní vysvetliť tento prípad aj spolu so všetkými bočnými záhadami. Jacqueline v skutočnosti strelila vedľa, Doyle nebol zranený. Krv na svojej vreckovke dosiahol pomocou červeného atramentu (takto sa vysvetlí červený atrament vo fláštičke od laku). Preto, keď svedkovia odviekli Jacqueline do kajuty a Doyle mal päť minút pre seba, vybehol do kajuty svojej manželky (takto sa vysvetľuje onen tlmený dupot – Doyleových nôh v ponožkách – na palube) a zastrelil ju, položil ampulku s červeným atramentom na toaletný stolík a vrátil sa naspäť do jedálne, zabalil revolver do súkna, aby utlmil zvuk výstrelu, následne sa sám postrelil do nohy a vyhodil revolver von oknom do vody (takto sa vysvetlí čľupnutie, revolver nájdený vo vode a jeho zabalenie do plátna, ako aj zdanlivý rozpor, že obeť mala oškvŕknutú kožu po výstrele zblízka). Revolver teda musel vystreliť o jeden raz viac (jedna rana, tá prvá od Jacqueline, totiž mierila vedľa), než sa to javilo. A Poirot naozaj nájde na stolíku diery po inkriminovanej guľke.

Nainscenovaná scéna postrelenia bola teda falošným *javením sa*, radikálne odlišným od skutočného charakteru, *bytia* tejto scény.

Ako vidno, vražedný plán spočíval jednak na „zmrštení“ času – vražda bola spáchaná počas zdanlivo nemožne krátkeho časového intervalu (to je tiež častý vražedný postup Christie), jednak značne riskantným spôsobom počítal so šťastím: ved' čo ak by Doyle počas svojho vražedného behu niekoho stretol? Ako hovorí Carrov dr. Fell: „*To, čo zahubí vraha, je náhoda: tucty drobných nepředvidaných náhod, ktoré číhajú na každom kroku. Někdo se podívá z okna ve špatnou chvíli*“ (Carr, 2000, s. 147). A v tom spočíva ďalšie majstrovské skomplikovanie zápletky: vraha naozaj videla komorná. Vražedný plán by teda stroskotal na ingerencii náhody. Komorná sa však rozhodla mlčať a vraha vydierať. Neskôr je zavraždená aj ona. Tu nastupuje miesto pre ďalšiu brilantnú Poirotovu abdukciiu, keď dešifruje zdanlivú absurditu výpovede komornej. Tá znela – ako odpoveď na Poirotovu otázku: „*Prirodzene, keby som nebola mohla spať a vyšla hore schodmi, potom by som azda videla toho vraha (...)*“ (s. 272). Poirot demaskuje absurdnosť tejto výpovede: komorná nemala prečo vyšetrovateľovi niečo naznačovať. Mohla buď označiť vraha, ktorého videla, alebo jednoducho mlčať a neskôr žiadať od vraha za svoje mlčanie peniaze. Ak teda touto výpoveďou naznačovala, že niečo videla, mohla tak naznačovať len vrahovi: to znamená, že vrah bol pri tomto rozhovore prítomný. Okrem Poirota tam bol ešte lekár a Doyle. S lekárom sa komorná mohla rozprávať aj osamote – s Doylem, ktorý bol ako postrelený pod neustálym dohľadom lekára, však nie. Preto mu takto nepriamo, pred svedkami, naznačila, že ho videla. Ďalšie dve vraždy, spočívajúce na rozvinutí vražedného plánu, keď vrahovia musia *ad hoc* odstrániť svedkov, spúšťajú dobrodružný dejový element – pátranie samotné je dynamické, je *epickou* partiou medzi detektívom a skrytými páchatelmi, ich strategickým súbojom. Zároveň ďalšie vraždy – ako tá spomí-

naná komornej – Poirotovi čoraz viac osvetľujú prípad: vrahovia ich síce páchajú ako svoju zabezpečovaciu obranu, v skutočnosti však nimi nevedome detektívovi poskytujú ďalšie stopy: aj tieto nasledujúce vraždy, ktoré majú detektívovi zabrániť vypátrať páchatel'ov, v skutočnosti fungujú v režime detektívneho *dozvedania sa* dôležitých indícií.

Táto slávna detektívka nepatrí k tým, ktoré by nejakým spôsobom podvracali či refletovali žánrový kód detektívky, ako to bolo v prípade „veľkej štvorky“ textov, o ktorých som hovoril vyššie. Väčšina detektívok Christie dôsledne napĺňa žánrový kód a ich sila spočíva predovšetkým v objavnosti grifu a v prepojení malých bočných záhad, lúčovito organizovaným okolo tohto hlavného grifu, ako to bolo viditeľné na príklade *Smrti na Níle*. Na jednom mieste Poirot skladá puzzle a uvedomuje si podobnosť činnosti skladania hlavolamovej skladačky s riešením detektívneho prípadu: „*Tato činnost mu byla příjemná a uklidňovala ho. Z chaosu při ní vznikl řád. Nacházel v tom jistou podobnost se svou vlastní profesí. I v ní stával před různými nesourodými a nepravděpodobnými fakty, které, ačkoli spolu zdánlivě nesouvisely, měly svou přísně vyváženou úlohu v celkové skládáčce*“ (Christie, 2001, s. 160).

* * *

Svojich dvoch najobľúbenejších detektívov, slečnu Marplovú a Hercula Poirota, zahrnula Agatha Christie do svojského „testamentu“: napísala ich posledné prípady a uložila do bankového trezoru s inštrukciou, aby boli publikované až po jej smrti. V prípade posledného poirotovského románu *Opona* (The Curtain, 1975) urobila síce ústupok, avšak pri románe *Zabudnutá vražda* (Sleepnig Murder, Miss Marple's Last Case, 1976) bola inštrukcia dodržaná. Oba romány napísala Christie ešte v štyridsiatych rokoch v dobe hrozivých nemeckých náletov na Londýn v obave, že by mohla zomrieť (por. Bunson, 2007, s. 100).

Oba romány teda autorka napísala v období svojho najväčšieho tvorivého (a kombináčného) rozmachu – a predovšetkým v prípade *Opony* sa jej opäť podaril husársky kúsok, v ktorom znovu napla na škrípce žánrový skelet detektívky na najvyššiu možnú mieru, a to opäť bez toho, aby ho deštruovala. Dominantná nostalgická tonalita posledného prípadu veľkého detektíva nenaruší brilantnosť a neobyčajnosť zápletky i rozuzlenia. Kapitán Hastings, ktorý sa opäť chopí svojho watsonovského rozprávačského pera, sa kruhovo navracia do sídla Styles, v ktorom sa (hoci naozaj len rozprávačsky) podieľal na riešení debutového knižného prípadu veľkého detektíva Poirota. Nachádza ho v žalostnom stave, pripútaného na vozík: Poirot zomiera. Chce však vyriešiť svoj posledný prípad – nepostihnuteľného vraha X, ktorý – ako sadista – vraždí sprostredkovane: takým spôsobom, že funguje ako psychologický katalyzátor a vyvoláva túžbu zavraždiť v iných ľuďoch, svojich obetiach. Poirot odkazuje na psychologický typ Jaga zo Shakespeareovej drámy (por. Christie, 1977, s. 165). Už takáto konštrukcia *modu operandi* je zvláštna. Popri analytickom uvažovaní Poirot rozvíja aj druhú svoju silnú linku argumentácie – psychologickú analýzu, ktorú občas používa (a v *Kartách na stole* a *Piatich malých prasiatkach* ako dominantnú): „(...) každý z nás je potenciálnym vrahom. A v tom spočívalo umenie X: nie vyvolať želanie, ale zlomiť normálne ľudské zábrany. (...) X presne vedel,

*tedy má použiť vhodné slovo, vetu, ba aj intonáciu hlasu, aby nápor všetkých síl sústredil na najslabšie miesto! (...) Raz ste mi povedali, že ho v škole vysmiali, lebo mu prišlo zle pri pohľade na mŕtveho zajaca. Myslím, že táto príhoda ho poznačila na celý život. Neznášal krv a násilie a jeho prestíž tým trpela. Povedal by som, že sa podvedome chcel vykúpiť trúfalosťou a bezcitnosťou. (...) Domnievam sa, že už veľmi mladý objavil v sebe schopnosť ovplyvňovať ľudí. (...) Uvedomujete si, Hastings, ako môže také zistenie živiť v človeku pocit moci? (...) Áno, jeho koníček mocnel a mocnel, až sa z neho stala vášeň, potreba! Bola to droga, Hastings – droga, po ktorej túžil rovnako mučivo ako narkoman po ópíu alebo kokaine“ (s. 166, s. 167 – 168). V Poirotovi dozrie strašné rozhodnutie, keď vidí, že samotný Hastings vážne uvažuje o tom, že otrávi nápadníka svojej dcéry, o ktorom je presvedčený, že by jej ublížil. (To je tiež dielo X-a.) Takže v istej fáze sujetu sa črtá možnosť zopakovať kúsok druhého Poirotovho watsona – dr. Shepparda, avšak bez jeho rozuzlenia na poslednej strane, pretože dôverčivý Hastings papieru zverí naozaj všetko... (No Christie svoj „ackroydovský“ postup občas zvykla pripomenúť: keď napríklad Poirot v riešiacej scéne hovorí rozprávačovi *Hodín* Colinovi, že ho vôbec nevyklučuje ako možného vraha, Colin nadobudne nepríjemný pocit... a zrejme aj čitateľ, ale Christie sa tu nebude opakovať – išlo len o malé žmurknutie, žartík, a zároveň zvýšenie napätia.)*

Ťažisko napnutia žánrovej schémy však tentoraz nebude dopadať na watsonovskú figúru, ale na samotného veľkého detektíva. V Styles dôjde k ešte jednej vražde. Poirot po nej umiera a kapitán Hastings dostane z advokátskej kancelárie list od svojho priateľa Poirota. Poirot v ňom vysvetlí pravý (psychologický) zmysel scén, ktorých bol nevedomý Hastings účastníkom a ktoré prečítal falošne. Označí X-a. A logicky vyrieši aj poslednú vraždu (jej rafinovaný „grif“), ktorej obeťou bol práve X a páchatelom sám veľký detektív – Poirot! *Bona fide*, samozrejme – aby beštii zabránil ďalej vraždiť. Poirot teda v tomto nie je príbuzným Spillanovho Mika Hammera – nevykonáva pomstivý samosúd nad darebákom, ale jeho „etický“ zámer má budúcnostnú perspektívu. Pochybností o oprávnení vziať inej ľudskej bytosti život sa síce nezbavil, ale odpovedá: „*Ale na druhej strane, ja som zákon! Za mladi, keď som slúžil v belgickej polícii, zastrelil som zúfalého zločinca, ktorý sedel na streche a pálil dolu na ľudí. Za výnimočného stavu platí stanné právo.*

Keď som vzal (...) život, zachránil som iné nevinné životy“ (s. 181). Christie sa podarilo urobiť Poirotovu vraždu takpovediac „bielou“, ťažkou zodpovednou voľbou (je to skoro až voľba, do akej sú v časoch, keď Christie tento text písala, vrhaní existencialistickí hrdinovia Sartra a Camusa: zabiť, aby ostatní mohli prežiť) – ale azda toto všetko bolo potrebné nato, aby bolo možné v rámci žánrových transformácií urobiť vraha zo samotného seriálového veľkého detektíva (tú najmenej podozrivú osobu), zlúčiť tieto dve protikladné naratívne figúry.

Zabudnutá vražda (český preklad: Praha : Odeon, 1986) je zo žánrového hľadiska zaujímavá predovšetkým svojimi trilerovými postupmi typu sujetu „hrdinky v ohrození“, integrovanými do schémy detektívneho žánru. Mladá žena Gwenda sa z Nového Zélandu sťahuje do Anglicka, jej manžel príde o pár mesiacov za ňou. Vyhliadne si ako svoje budúce sídlo viktoriánsku vilku Na úbočí. Keď schádza dolu po schodisku, odrazu ju prepadne pocit nedefinovateľnej hrôzy, pod tapetami objaví presne takú starú tapetu, akú tam

chcela dať; zisťuje, že sa v dome dokáže intuitívne orientovať (vie, že cestička zo záhrady vedie k moru, vie, že tam bola kedysi bránička atď.). Akoby v dome prežívala *déjà vu*. Objavuje sa aj otázka parapsychologická – otázka jej možných jasnovideckých schopností. V Londýne v divadle na predstavení hry *Vojvodkyňa z Amalfi* pri jej posledných vetách: „*Zakryjte jí tvář. Mé oči jsou oslněny, zemřela mladá...*“ dostane hysterický záchvat a vybehne z divadla. Objavuje sa jej zasunutá desivá spomienka z detstva, ako zhora zo schodišť'a vidí ležiacu mŕtvolu mladej ženy, nad ňou muža deklamujúceho tieto slová, muža s podivnými „opičími prackami“.

Slečna Marplová pátra v Gwendinej minulosti a odhalí, tak ako psychoanalytik, v hĺbkach jej pamäti zasunutú a potlačenú udalosť z raného detstva: Gwenda sa stala ako malé dieťa svedkom vraždy mladej ženy so zlatými vlasmi, ktorú videla zhora cez zábradlie schodiska ležať na zemi; a vrah s „opičími prackami“ (vysvetlí sa, že v skutočnosti išlo o rukavice, deformované detským vnímaním) nad mŕtvolou deklamuje záverečné verše *Vojvodkyne z Amalfi*. Scéna naozaj sugestívna a desivá. Slečna Marplová sa pri pátraní snaží určiť okruh podozrivých tejto „zabudnutej vraždy“ z minulosti, „mužov v jej živote“. A ten, o kom by sme si to nikdy nepomysleli, to je...

* * *

Kritik ideológie Stephen Knight pri charakterizácii chronotopu sveta Agathy Christie dosť konvenčne tvrdí, že je to svet sna buržoáznej rurálnej idyly a meštiackeho poriadku strednej vrstvy (por. Knight, 1980, s. 117 – 118). Prvky idylického chronotopu sú pre nás, verných čitateľov tety Agáty, isteže neodmysliteľnou súčasťou jej sveta, predovšetkým rozprávkovej dedinky St. Mary Mead. Pod týmto idylickým závojom sa však odohrávajú temné drámy vášní a následných vražd: idylický chronotop je preto u Christie motivovaný skôr *štruktúralne*: nesie funkciu vytvorenia napätia a realizovania sémantickej opozície: idyla – vražda, ktorá je ďalej interpretovateľná „detektívnymi“ sémantickými opozíciami:

idyla – vražda
zjavné – skryté
zdanie – bytie (pravda)

Je však pravda, že na produkcii riešenia sa často podieľa encyklopédia takpovediac „domáckych“ ženských praktických znalostí (por. Knight, 1980, s. 119): prečo bola šálka položená tu, prečo bol pri záhradných prácach použitý nesprávny postrek na vošky v nesprávnom období atď.

Agatha Christie občas dotovala detektívny žáner aj špionážnymi zápletkami. Zväčša sa však táto ingerencia špionážneho žánru v štruktúre textu „odohráva“ na úrovni *motivácie* zločinu: nepriateľský agent zároveň aj vraždí a je tiež *skrytý* v okruhu podozrivých postáv (takže jeho identita je utajená rovnako ako totožnosť vraha v klasickej detektívke):

z tohto dôvodu je nakoniec „detektívne“ odhalený typickou christieovskou „dedukciou“ (tak je to napríklad v detektívke *Mačka medzi holubmi*). Tento typ textov teda kumuluje aktančné roly agent/vrah do jednej: do roly páchatel'a. Je to vrah, ktorý je zároveň agentom – a len *motív* jeho vraždy je situovaný vo sfére medzinárodnej špionáže, a nejde o vraždu napríklad pre majetok alebo zo žiarlivosti či pomsty ako v čistokrvných detektívkach. Takýmto „špionážnym“ románom je napríklad aj *N či M?* (N or M?, 1941; Praha : Naše vojsko, 1967), ktorý sa odohráva uprostred 2. svetovej vojny (Christie ho písala počas bombardovania nemeckou Luftwaffe) a jeho hrdinami sú detektívny pár Tommy a Pentlička Beresfordovci. A Pentličkina „dedukcia“, akou odhalí nepriateľskú agentku, je priam marplovská – v odkaze tentoraz nie na obyvateľov dedinky St. Mary Mead, ale na starozákonný príbeh dvoch matiek – pravej a falošnej, čo prišli s dieťaťom za kráľom Šalamúnom. Z toho, že pani Sprootová zastrelila druhú ženu (údajne agentku a únoskyňu), ktorá mala na rukách údajne Sprootovej dieťa, pričom všetci hovorili, že to bol zázrak – mohla totiž ľahko zasiahnuť dieťa – vyvodí, že skutočná matka by takéto riziko nikdy nepodstúpila: ergo, Betty nebolo jej dieťa. A zastrelená žena bola *de facto* všetkým na očiach zavraždená. Christie tu opäť exponuje ruptúru medzi *videním* a *vedením* (podobne ako v mnohých svojich príbehoch, napríklad v *Smrti na Níle*, *Svätyni bohyně Aserty* či *Vražde krajčírskym metrom*), pričom zdanlivo „čisté“ videnie falšuje skutočnosť.

Christie však dokázala brilantne zvládnuť aj žáner „pravého“ špionážneho trileru – urobila tak napríklad v románe *Miesto určenia neznáme* (Destination Unknown, 1954). Vynikajúci vedci mladšej generácie z celého sveta kamsi záhadne miznú. Olive Bettertonová letí údajne na dovolenku, v skutočnosti však za svojím manželom – zmiznutým vedcom Thomasom Bettertonom. Preto ju sleduje britský agent Jessop. Lietadlo však havaruje a Olive v nemocnici zomiera. Jessop nahovorí dievča Hilary, ktoré cestovalo tým istým lietadlom a prežilo, aby hrala úlohu pani Bettertonovej a zistila, kam vedci miznú. Nastúpi do lietadla, ktoré pristane kdesi v púšti a je na ňom fingovaná havária. Potom sa dostane do základne, ktorá pôsobí pod pláštikom liečebne pre malomocných. Pani Bettertonová jej na smrteľnej posteli prezradila heslo, vďaka ktorému môže na seba prevziať jej identitu. V základni, orwellovsky umelom izolovanom svete so stálym sledovaním zúčastnených, sú koncentrovaní (a *de facto* väznení) vedci, pracujúci na svojich výskumných úlohách. Základňa má aj svojho „vodcu“, ktorý v agitačnom prejave hovorí o moci, ktorú poskytuje vedecké poznanie – a že túto moc nesmie získať jeden národ, ale elitná spoločnosť vedcov, ktorá bude praktizovať rozumnú svetovládu.

Ukáže sa však, že tento vodca je len nastrčenou figúrkou, rovnako ako aj deklarovaný politický zámer – v skutočnosti je majiteľom základne i jej obyvateľov miliardár pán Aristides, s ktorým sa Hilary už raz stretla. Je finančník-zberateľ a najnovšie na staré kolená zbiera tie najlepšie mozgy – vedcov, ktorých bude potom predávať. „*Je to ako chov plemenných koní! A vy tu máte chov mozgov*“ (Christie, 1972, s. 170). V závere sa – v súlade s kódom *spy thrilleru* – viacnásobne menia identity zúčastnených.

Kompozícia románu teda dodržiava štruktúru maskovania a odhaľovania, ktorou sa vyznačuje rovnako detektívka, ako aj špionážny triler, ba dokonca je v závere aj odhalený jeden vrah – sám Betterton, ktorý zavraždil svoju prvú manželku (táto zápleтка je však len

periférna a je v tomto prípade akousi malou „úlitbou“ detektívnemu žánru). Ako hlava celej organizácie je odhalená postava, ktorá sa už v deji mihla (podobne ako vrah v detektívke). Nie je to však urobené detektívskymi „fair play“ prostriedkami. Aj základná otázka zápletky (kam miznú vedci?) je otázkou špionážneho žánru – a v druhej polovici, písanej skôr v kóde dobrodružného trileru, je hlavnou otázkou, ako Hilary unikne zo základne. S dejovou líniou Hilary sa prelína periférnejšia línia pátrania agenta Jessopa po Hilary a základni: obe línie sa v závere pretnú, keď Jessop odhalí základňu. Pán Aristides však zostáva nepotrestaný – tvrdí, že všetko v liečebni sa dialo poza jeho chrbát.

* * *

Agathe Christie sa podarilo to, čo sa nepodarilo azda nikomu – vytvorila minimálne dvoch takmer rovnocenných veľkých detektívov (popri ďalších svojich detektívnych hrdinoch) – Hercula Poirota a slečnu Marplovú.

Sama mala, samozrejme, radšej podšitú klebetnú starú slečnu s jej ženským uvažovaním, modelovanú podľa kamarátok svojej starej mamy a jednu vlastnosť zdieľala aj so samotnou starou mamou: „Slečna Marplová nebola obrazom mojej starej mamy, bola oveľa čulejšia a starodievockejšia, taká moja stará mama jakživ nebola. No jedno predsa len mala so slečnou Marplovou spoločné: hoci bola povahou veselá, jednoducho očakávala to najhoršie od každého, od všetkého, a to najhoršie, čo predvídala, sa zvyčajne splnilo priam desivo presne“ (Christie, 1986, s. 451). Slečna Marplová realizuje typológiu ľudí, založenú na analógii, ktorú možno rozpísať do falošného sylogizmu: X mi pripomína Y-a (je to rovnaký typ), Y spáchal vraždu zo žiarlivosti, teda aj X je schopný vraždy zo žiarlivosti, avšak nie vraždy napríklad kvôli finančnému zisku. Slečna Marplová svoju metódu charakterizuje takto: „*Já však zas opravdu někdy rozeznám, jací lidé jsou. Poznám to proto, že mně zas připomínají určité jiné lidi, které jsem kdysi znala. A tak odhadnu i některé jejich chyby a přednosti*“ (Christie, 2000a, s. 47 – 48). A na inom mieste: „*(...) určití lidé mně připomínají jiné lidi, které jsem znala, a proto mohu předpokládat i určitou podobnost jejich jednání*“ (tamže, s. 109). Napríklad: „*Připadala mi jako neobyčejně příjemná, zdravá a milá žena. Bohužel, mnozí lidé, kteří zabíjeli, na své okolí působili právě tímto dojmem*“ (tamže, s. 218). Samozrejme, toto je len takpovediac „korenie“ jej osobitej metódy. V skutočnosti pri riešení záhady dokáže byť rovnako logicky-racionálna ako Poirot, rovnako ako Poirot zasa pri niektorých iných svojich riešeniach dokáže byť rovnako intuitívny a rovnaký psychológ ako slečna Marplová (pri jednom prípade hovorí, že psychológia je alfou a omegou jeho práce). Práve v už citovanom románe *Nemesis* je riešenie slečny Marplovej založené na jej intuitívnom psychologickom prieniku: „*Cítila jsem, jak pomalu, velmi pomalu se jako miasma něco šíří vzduchem. Myslím, že není jiné slovo, kterým by se to dalo lépe vyjádřit, než – ‚zlo‘. Nebylo nutné, aby kterákoliv z těch tří byla jeho nositelkou, ale zcela určitě všechny žily v atmosféře, kde se něco zlého stalo, zanechalo tam svůj stín a stále je ohrožovalo*“ (tamže, s. 217). Rovnako pri analýze zohaveného tela obete: „*Ten zohavený obličej a rozbitá hlava, nemohly být dílem muže, který dívku opravdu miloval. Nebyl to sexuální zločin. V jejich lásce bylo hodně něžnosti*“ (s. 220). Táto psychologická inferencia nevychádza síce zo žiadnych „tvrdých“ faktov, vykazuje

však veľkú mieru psychologickej pravdepodobnosti, až sa úvodná psychologická premisa (vzniknutá na základe „čítania“ postáv slečnou Marplovou) stáva ako keby naozaj „logickou“ premisou riešenia. Jan Zábrana nachádza aj istý rozdiel medzi typmi vyšetrovania Poirotovho a slečny Marplovej: „Na rozdiel od Poirota, jehož pátrání je většinou rozděleno do fází a sleduje jednotlivé články řetězu, zmocňuje se slečna Marplová celého případu jaksi naráz: předem si utvoří teorii o tom, jak to bylo, nenápadně si ji ověřuje nebo popravuje“ (Zábrana, 1987, s. 480).

Najslávnejším detektívom Agathy Christie však zrejme zostáva Hercule Poirot, maličký Belgičan s čiernymi napomádanými fúzmi, raz s hlavou holou ako vajíčko, inokedy zasa s bujnými čiernymi vlasmi (malá nedôslednosť v opisoch Christie), penzionovaný policajný detektív (nejakým spôsobom sa mu podarilo obísť dolnú hranicu predpisov, čo sa týka výšky policajtov), ktorý vykonáva prax súkromného detektíva v Anglicku (pričom angličtina mu v prvých prípadoch ešte robí trochu problémy) a rád sa odvoláva na svoje „sivé bunky“, ktoré vyriešia aj tú najzložitejšiu záhadu: Poirot má totiž vždy intelektuálne navrch nad svojím protivníkom-vrahom. Vôbec nepochybuje o tom, že každý prípad vyrieši. Je geniálny a na svoju genialitu i márnivý a hypochonder (jedna z excentrických vlastností geniálneho detektíva). Spočiatku mal, ako už bývalo v tých časoch v klasikej detektívke dobrým zvykom, svojho zapisovateľa – kapitána Hastingsa, o ktorom jeden anglický recenzent napísal, že „ze všech přítroublých watsonů byl Hastings nejpitroublejší“ (cit. podľa Zábrana, 1987, s. 479). Jan Zábrana uvádza, že modelom k figúrke malého Belgičana pravdepodobne bola literárna postava detektíva Eugéna Valmonta od Roberta Barra (1850 – 1912) (por. Zábrana, 1987, s. 478 – 479).

Pri výsluchoch podozrivých Poirot často položí zdanlivo odľahlú, nesúvisiacu otázku, prípadne býva intencia jeho otázky *skrytá* – resp. skrytý je zmysel odpovede, ktorú dostane. Napríklad vo *Vianociach Hercula Poirota* sa opýta komorníka, koľko je hodín. Keď tento prikróči blízko k nástenným hodinám a oznámi Poirotovi čas, Poirot neskôr využije *zmysel* tohto motívu nečakaným smerom: z toho, ako blízko musel komorník k nástenným hodinám pristúpiť, Poirot vyvodí, že komorník je silne krátkozraký. Poirot teda následne spochybniť hodnovernosť komorníkovho očitého svedectva. Samozrejme, zmysel tohto motívu Poirot čitateľovi v jeho aktuálnej fáze v sujete neprezradí.

Ďalšími, už nie takými slávnymi detektívmi Agathy Christie sú manželský pár Tommy Beresford a jeho manželka Pentlička. Nie sú to tzv. veľkí detektívi, ale dvaja pátrači, ktorí sa vzájomne dopĺňajú. V poviedkovej zbierke *Partneri v zločine* imitujú spôsoby riešenia rozličných slávnych detektívov (Sherlocka Holmesa, dr. Thorndyka, Starca v kúte) z čias čitateľskej mladosti svojej autorky. Nezriedka bývajú zapletení do špionážnych afér (už spomínaný román *N či M?*). Parker Pyne je postarší korpulentný anglický súkromný detektív, vo svojich logických riešeniach tak trochu Poirot, zbavený „poirotovských“ excentrickostí. A potom je tu, samozrejme, ešte záhadný pán Harley Quin, o ktorom hovorím v štúdiu *Zrod detektívky z duchov fantastiky* (por. Horváth, 2006, s. 363).

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

LITERATÚRA

- BUNSON, Matthew: *Encyklopedie Agathy Christie*. Praha : Knižní klub, 2007.
- CARR, John Dickson: *Trikrát prohnáný tlouštík Gideon Fell*. Praha : Knižní klub, 2000.
- CARROLL, Noel: *Filozofia hororu*. Gdaňsk : slovo/obraz terytoria, 2004.
- ČECHOV, Anton Pavlovič: *Drama na lovu*. Praha : Nakladatelství Akropolis, 1997.
- ECO, Umberto: *Sześć przechadzek po lesie fikcji*. Kraków : Znak, 1996.
- EDIGEY, Jerzy: *Penzión na pobrežnej ceste. Vraždy podľa abecedy*. Bratislava : Pravda, 1985.
- ELVESTAD, Sven: *Železný vůz*. Vršovice : Nakladatel Jan Toužimský, 1922.
- FÖLDVÁRI, Kornel: Malý pán Poirot. In: CHRISTIE, Agatha: *Vraždy podľa abecedy*. Bratislava : Smena, 1966, s. 236 – 242.
- GRYM, Pavel: *Sherlock Holmes & ti druzi*. Praha : Vyšehrad, 1988.
- HORVÁTH, Tomáš: Zrod detektívky z duchov fantastiky. In: *Slovenská literatúra*, roč. 53, 2006, č. 5, s. 359 – 367.
- CHANDLER, Raymond: *Poslední útočiště*. Praha : Odcon, 1976.
- CHRISTIE, Agatha: *Detektivní hry*. Praha : Orbis, 1965.
- CHRISTIE, Agatha: *Detektivní hry*. Praha : Orbis, 1969.
- CHRISTIE, Agatha: *The Mysterious Affair at Styles*. London and Sydney : Pan Books, 1975.
- CHRISTIE, Agatha: *Vraždy podľa abecedy*. Bratislava : Smena, 1966.
- CHRISTIE, Agatha: *Vražda Rogera Ackroyda* a SAYERSOVÁ, Dorothy: *Vražda potrebuje reklamu*. Bratislava : Tatran, 1967.
- CHRISTIE, Agatha: *Smrť na Níle*. Bratislava : Mladé letá, 1971.
- CHRISTIE, Agatha: *Miesto určenia neznáme*. Bratislava : Mladé letá, 1972.
- CHRISTIE, Agatha: *Opona*. Bratislava : Smena, 1977.
- CHRISTIE, Agatha: *Môj životopis*. Bratislava : Smena, 1986.
- CHRISTIE, Agatha: Tri slepé myšky. In: *15 pátračů*. Ed. Jan Zábrana. Praha : Odcon, 1987.
- CHRISTIE, Agatha: *Vražda v Orient-Expresu*. Praha : Knižní klub, 1994.
- CHRISTIE, Agatha: *Vánoce Hercula Poirota*. Praha : Knižní klub, 1999.
- CHRISTIE, Agatha: *Hodiny*. Praha : Knižní klub, 2000.
- CHRISTIE, Agatha: *Nemesis*. Praha : Knižní klub, 2000a.
- CHRISTIE, Agatha: *Hra na vraždu*. Praha : Knižní klub, 2001.
- KNIGHT, Stephen: *Form and Ideology in Crime Fiction*. Bloomington : Indiana University Press, 1980.
- MINÁR, Pavol: Chronotop cesty a tematizácia náhodných erotických vzťahov. In: MICHALOVIČ, Peter (ed.): *O textoch a interpretácii*. Bratislava : Archa, 1997, s. 27 – 41.
- PORTER, Dennis: *The Pursuit of Crime*. New Haven and London : Yale University Press, 1981.
- QUEEN, Ellery: *Záhada čínskeho pomeranče*. Praha : Ametyst, 1992.
- SYMONS, Julian: *Farba vraždy. Muž, ktorý zavraždil sám seba. Hráči a hra*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1984.
- ŠKVORECKÝ, Josef: Ženský element v detektívke. In: CHRISTIE, Agatha: *Vražda Rogera Ackroyda* a SAYERS, Dorothy: *Vražda potrebuje reklamu*. Bratislava : Tatran, 1967, s. 501 – 511.
- VARGAS, Fred: *Muž s modrými kruhy*. Praha : Garamond, 2006.
- ZÁBRANA, Jan: Animovaná algebra Agathy Christieové. In: CHRISTIEOVÁ, Agatha: *Muž v mlze*. Praha : Odcon, 1987, s. 477 – 491.