

Drsná škola: Zrod literatúry z ducha pulp magazínov a cesta späť

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Americká drsná škola sa rodila predovšetkým na stranách pulp magazínu *Black Mask* za čias pod redakčným vedením Josepha T. Shawa v rokoch 1920 – 1936. Ten od svojich autorov vyžadoval prudký drsný dej plný násilia, vyrozprávaný priamym štýlom bez zbytočných štylistických príkras (najpodozrivejším slovným druhom sa stali prídavné mená) a zbavený všetkých zbytočných opisov. Jazyk týchto poviedok tak začal čerpať zo studníc hovorového štýlu. Nečudo, že sa príbehy plné brutálnych scén a prizemných motivácií postáv (vždy ide o peniaze a sex – peniaze sú tu na to, aby si muži mohli dovoliť viac sexu, a sex na to, aby prostredníctvom neho ženy získali viacej peňazí), nasýtené na jazykovej úrovni slangom, jazykom ulice, začali približovať k realistickému kódu. Josef Škvorecký literárnohistoricky odhaľuje „hlboký vliv esteticko-řemeslnických zásad amerického novinářství (...) jak na Hemingwaye-žurnalistu, tak na estetiku drsné školy, jež se vytvořila v okruhu *Černé masky* dávno před jakýmkoli možným přímým vlivem Hemingwayovým. (...) Právě tak ani styl drsné školy nevznikl napodobením Hemingwaye, ale má s ním společné kořeny v americké žurnalistice, v atmosféře dvacátých let poznamenaných gangsterstvím a v americké pionýrské tradici, jejíž hrdina musel mlčet, nesměl dát najevo hnutí mysli a bez zasténání měl snášet utrpení a nebezpečí boje“ (Škvorecký, 1967b, s. 643, s. 644).

Steinbrunner a Penzler „hlavný prínos pulp magazínov k detektívnej literatúre“ vidia predovšetkým v tom, že uviedli na scénu „súkromné očko. Drsný súkromný detektív sa zrodil začiatkom 20. rokov [20. storočia] na stranách *Black Mask*“ (Steinbrunner – Penzler, s. 323). V *Black Mask* debutoval Dashiell Hammett s poviedkou *Viac než podpaľáčstvo* (In: ed. Haining, 2006) (ešte pod pseudonymom Peter Collinson) o detektívovi z Kontinentálnej agentúry. V roku 1933 v časopise debutoval aj Raymond Chandler svojou poviedkou *Vydierači nestrielaťú*. V *Black Mask* vo svojich začiatkoch publikoval napríklad aj Erle Stanley Gardner.

Prvým drsnoškologým detektívom bol však Terry Mack a vzápätí Race Williams od **Carrolla Johna Dalyho** (1880 – 1958), ktorý sa prvý raz objavil v roku 1923 (Hammett v *Black Mask* debutoval päť mesiacov po Dalym). Napísal aj pravdepodobne prvý román drsnej školy *Biely kruh* (*The White Circle*, 1926) (por. Škvorecký, 1990, s. 79). I keď sa povedzme literárna hodnota Dalyho krvákov nedá porovnávať s textami Hammetta, Chandlera či Rossa MacDonalda, jeho detektív Race Williams je „zakladateľom rodu“ drsných hochů“ (Haining, 2006, s. 31): „neohrozený, cynický, netrpelivý, agresívni až brutálni chlapík“ (tamže), „osamělý městský kovboj, trochu sentimentálně poletující kolem krás v nesnážích“ (tamže). Daly vytvoril aj typ drsného rozprávania detektíva v 1. osobe, popretkávaného bonmotmi, ktoré sa stane pre tento literárny smer charakteristickým znakom a priam rozpoznávacím znamením (i keď nie pravidlom). Na rozdiel od Hammetta a neskoršieho Chandlera však nepoužíva *understatement*, tlmenie prejavu a stanoviska, ale naopak, jeho rečový prejav je silácky podobne ako jeho fyzické výkony. V tomto sa k Dalymu návratným oblúkom približujú drsnoškologí epi-

góni Mickey Spillane či Peter Cheyney. Z rozprávačského hľadiska má Spillane určite bližšie k Dalymu než napríklad k Chandlerovi. „*Nejsem právě mámin mazlíček*“ (Daly, [1928], 2006, s. 33), uisťuje nás Race a kryptocituje Sherlocka Holmesa: „*Jsem soud posledního dovolání*“ (tamže), čo Williamsov nasledovník Mike Hammer pojme pomerne svojsky. Kto si s Raceom začne, má jednoducho smolu: „*Nejsem potíživista, chápejte – ale nelehnu si, abych si nechal šlapat po obličejí. To je takové pravidlo pro hocha, který si se mnou začne. Musí být připravený svou práci dokončit. Nejsem tu nikomu pro legraci*“ (tamže, s. 34 – 35). Občas si dovoľí aj „hlášku“, ktorá v neskoršom vývoji drsnej školy prerastie do typického chandlerovského wisecracku: „*Vévodila jim dáma, její nejlepší dny se odehrály, ještě než zastřelili McKinleyho. Zato měla ramena jako statný dub, dokázala by na nich unést nenadálé potíže*“ (s. 35). Násilie, ktorého sa musí s chuťou dopúšťať, opisuje s ironickou ľahkosťou odlišujúcou sa od vecnosti Hammetta, ktorá však pôsobí desivejšie: „*Tehdy jsem uplatnil dobře známý taneček – dvojité úchop a přehoz a on sebou vybraným stylem mlátil nahoru a dolů. Možná, že z toho občas dělám komedii. Nejspíš proto, že do módy znovu přišly populární ‚nakládačky‘ z nočních klubů*“ (s. 38).

Ako jedna z genealogických línií drsnej školy sa zvykne spomínať národný ideál tvrdého muža tak, ako sa konštituoval v tradícii kolonistov: „Nemluvný, ale vytrvalý hrdina, osamelý ve městě právě tak jako kdysi v préríi, se rozhodl bojovat s bezprávním stejně tvrdými zbraněmi“ (Grym, 1988, s. 127). Ondřej Müller hovorí o niektorých westernových poviedkach autora fantasy a hororov (tvorcu slávneho barbara Conana) Roberta E. Howarda, že „spíše než ve westernových magazínech by se dobře vyjímali na stránkách detektivního magazínu drsné školy *Black Mask*. Však také Howardovi westernoví hrdinové byli (pro někoho možná překvapivě) srovnáváni s osamelými detektivy Dashiella Hammetta či Raymonda Chandlera“ (Müller, 2009, s. 284). Na štylistickej úrovni Howard predovšetkým zjednodušuje „barokizujúci“ jazyk svojich fantasy a hororov, prípadne fantasy hororov, a vkladá do úst postáv drsnú hovorovú reč. V poviedke *Útočisko supov* (Vultures' Sanctuary) sa osamelý hrdina len s holými päsťami vydáva do dúpät'a banditov vyslobodiť dievčinu, od ktorej predtým dostal facku, pretože jeho obranu proti útočiacemu, veľmi mlado vyzerajúcemu (a ozbrojenému) gangstrovi pokladala za akt neodôvodnenej agresie voči chlapcovi. Etika Veľkého Maca je naozaj etikou šľachetného Philipa Marlowa, aj keď ju príliš okato nedáva najavo – napríklad dievčaťu dá svoj ročný zárobok, predstierajúc, že sú to peniaze jej otca, ktoré sa mu podarilo zachrániť z rúk banditu. Mesto z *Pistoľníkovho dlhu* (Gunman's Debt) pripomína hammettovské „hriešne mesto“ Poisonville, popretkávané gangsterskými prepojeniami – žena, ktorá hlavného hrdinu zachráni, si ho chce najat', aby zastrelil jej milenca, ktorý ju opustil. Tvrdé, odľudštené vzťahy medzi postavami (napríklad aj v gangsterke *Pistoľníci so šerifskou hviezdou*/Law-Shooters of Cowntown), zrady a vraždy, v sebe skrývajú aj priam hammettovské psychologické rébusy: „*A uvnitř tiché místnosti John Kirby nechápavě zavrtěl hlavou při pomýšlení na onen věčný paradox, jímž je žena. Pokusila se ho zabít, protože odmítl zavraždit muže, který jí dal košem, a teď ho nalákala do smrtící pasti, protože si myslela, že téhož muže přece jen zastřelil. Bylo to fantastické, nemožné, a přece to byla pravda*“ (Howard, 2009, s. 143).

Nebudeme teda hovoriť ako poniektorí, že **Dashiell Hammett** (1894 – 1961) priblížil detektívku realite: stačí povedať, tak ako to urobil Raymond Chandler v eseji *Prosté umenie vraždy*, že „vytáhl vraždu z benátské vázy a hodil ji do postranní uličky (...) Hammett vrátil vraždu tým ľuďom, ktorí vraždí z nejakej príčiny, nikoli len preto, aby dodali mŕtvolu“ (Chandler, 1976, s. 20). Znamená to predovšetkým internú transformáciu literárnej gramatiky: zmena *chronotopu* (tým sa stáva najmä veľkomesto, bary s ilegálnym predajom alkoholu, kúpené boxerské zápasy, gangstri a „bočná ulička“) i motivácie (peniaze, sex, zberateľská vášeň...), ako aj – a to predovšetkým – typu detektíva, ktorým sa stal samotársky „drsný chlapík“. Aj Dennis Porter skonštatoval, že „je určite pravda, že Hammett ukázal, ako sa detektívka môže opäť stať serióznou záležitosťou. Dôvod však nie je ten, že by zobrazoval život prímernejšie než Agatha Christie, ale že do tohto žánru adaptoval nový a zaujímavejší súbor literárnych konvencií, viacej vyhovujúci dobovému a miestnemu vkusu“ (Porter, 1981, s. 130). John G. Cawelti presvedčivo ukázal, ako Hammett vo svojich románoch ironicky využíva rôzne žánrové archetypy: napríklad gotického románu v *Prekliatí rodu Dainovcov*, (aj) westernu v *Krvavej žatve*, príbehov o hľadaní ukrytého pokladu (ako bol Stevensonov *Ostrov pokladov*) v *Maltézskom sokolovi*, román z vyššej spoločnosti v *Chudom mužovi* (por. Cawelti, 1976, s. 164 – 165). Cawelti preto zdôrazňuje: „Hammett bol extrémne literárskym spisovateľom“ (Cawelti, 1976, s. 164), a to aj napriek tomu, že predtým, než sa zaplietol s literatúrou, sám pracoval ako detektív v legendárnej Pinkertonovej agentúre. Napriek tejto svojej autentickej skúsenosti, keď v jednom zo svojich prvých textov *Spomienky súkromného detektíva* rozprával o tejto životnej látke, jeho rozprávanie bolo literárne tvarované s fin-de-sièlovým cynizmom v štýle Ambrosa Bierca (Cawelti, 1976, s. 164). Zápletky niektorých jeho príbehov – ako napríklad *Maltézskeho sokola* či poviedky *Opletačky s kráľom*, kde detektív z Kontinentálnej vyvolá a kontroluje revolúciu vo (fiktívnej) balkánskej krajine – nie sú o nič „realistickejšie“ než trebárs zápletky Dorothy Sayersovej (tamže, s. 164). To, čo sa mení, je *spôsob písania* – nová formula. Zo starej formuly ortodoxnej klasickej detektívky Hammett dôsledne prevzal rébusový element (por. Symons, 1972, s. 137) – zreteľne to vidieť napríklad na jeho poviedkach, ktoré napriek drsnoškolovému „drivu“ vždy prinášajú prekvapivé riešenie, v ktorom sa ukazuje, že všetko bolo inak a v ktorom je odhalený vrah vo vystupujúcej nenápadnej postave. Aj tie najfantastickejšie zápletky však Hammett rozpráva vecným, triezvym a cynickým drsnoškolovým štýlom.

Hammett je istou výnimkou medzi detektívkami aj v tom, že nemá jedného alebo dvoch stálych dominantných detektívnych hrdinov: najviac textov (poviedky a dva romány) je venovaných anonymnému detektívovi z Kontinentálnej, ktorý rozpráva v typickej drsnoškolovej ja-forme. Nemá pre nás meno (nikdy sa ho nedozvieme – nikdy ho ním neosloví), o jeho súkromí nič nevieme. Jeho vzhľad nie je práve najlákavejší: má meter sedemdesiatpäť a deväťdesiatpäť kíl, čo znamená, že je „malý a tučný“. No to je len klamlivé vonkajšie zdanie: „V mojich deväťdesiatich kilách bolo vari aj trochu sadla, ale len trochu“ (Hammett, 1967, s. 17). A keď treba, je aj poriadne brutálny. Ďalších pátračov vytvoril v Samovi Spadovi, Nedovi Beaumontovi a Nickovi Charlesovi. Každý z nich vystupuje len v jednom románe – Nick Charles je rovnako ako detektív z Kontinentálnej rozprávačom, zatiaľ čo Spade a Beaumont sú podávaní behavioristicky v rozprávaní v 3. osobe.

Prvý Hammettov román nesie príznačný titul *Krvavá žatva* (The Red Harvest, 1929) a vznikol prepracovaním cyklu poviedok. Žánrovo kontaminuje dva zo žánrových modelov, ktoré sa v drsnej škole vyskytujú: detektívku a gangsterský príbeh (pričom v pozadí presvitá žánrová fólia westernu – v postave „osamelého jazdca“, s ktorým do prehnitého mesta prichádza nemilosrdný a drsný „zákon“ a ktorý po vyčistení tohto Augiášovho chlieva – očistný plameň tu má podobu „krvavej žatvy“ ľudských obetí – odchádza). Treba povedať, že Hammettove detektívne príbehy sa odohrávajú za čias prohibície, ktorá nedomyslenými dôsledkami svojich dobrých úmyslov príslovečne vydláždila cestu do gangsterského pekla: umožnila takmer legálny rozkvet ilegálnych praktík a podporila organizovaný zločin, a tým aj dobrú i zlú gangsterskú, kriminálnu a detektívnu literatúru. To bol jediný jej pozitívny dôsledok.

Detektív z Kontinentálnej prichádza do malého mesta Personville, ktoré prezývajú Poisonville (jedovaté mesto), na stretnutie s klientom. Stretnutia sa nedočká, jeho klienta Donalda Willssona zavraždia. Nechá sa najat' jeho otcom, ktorému vládu nad mestom prebrali gangsterské skupiny, aby od nich vyčistil mesto. Urobí to naozaj dôkladne, lebo – ako hovorí – mesto akurát dozrelo na žatvu: strategicky poštvie proti sebe všetkých gangstrov, takže po týždni je šesťnásť mŕtvych a ďalší rýchlo pribúdajú – Michael Žantovský ich v konečnej bilancii napočítal dvadsaťpäť (Žantovský, 1993, s. 433): Louis Aragon nazval priliehavo Hammettove romány „alžbetínskymi“ (Škvorecký, 1967, s. 376). Detektív svojho „klienta“, starého Elihu Willssona upozorňuje, že potom už nebude cesty späť: ak si ho najme, detektív odvedie svoju prácu až do konca, aj keď ho potom už klient chce odvolať. Berie to jednak ako osobnú záležitosť (šéf polície sa ho dvakrát pokúsil dať zabiť), jednak to robí trochu s vášňou loveckého psa, ktorý svoju korisť nepustí. „Po ceste“ sujetom detektív vyrieši niekoľko prípadov vražd: už na strane 50 logicky a dôvtipne vyrieši vraždu mladého Willssona (v slovenskom vydaní má román 173 strán) – odhalí vraha v nečakanej osobe nenápadného bankového úradníka: „*Chodili ste s Dinah, ale ona vás nechala. Z tých, čo ju poznali, ste jediný, kto sa dozvedel o potvrdenom šeku zavčasu a mohol zatelefonoval pani Willssonovej a Thalerovi. Willsson bol zastrelený z osemmilimetrovej pištole. Banky často používajú pištole tohto kalibru*“ (Hammett, 1967, s. 50). Na rozdiel od ďalšieho Hammettovho románu *Prekľatie rodu Dainovcov*, ktorý tiež vznikol pospájaním samostatných poviedok a kde sú tieto jednotlivé záhady spolu s následnými riešeniami pospájané sukcesívne, v *Krvavej žatve* sú tieto prípady vražd so skrytými páchatel'mi prepojené (pričom páchatel'ov je o niečo menej než vražd).

Detektív hrá na viac strán: naoko sa spriahne s viacerými gangstrami, naoko pomáha polícii. Nájde si dobrú (a dobre platenú) informátorku, blond'avú sexbombu Dinah Brandovú (drsnoškolovú *femme fatale*, ktorá má ten dar prebúdzat' v mužoch vražedné sklony) a začne vyhrabávať staré zločiny a škandály mesta. Keď sa jedného dňa po výpadku vedomia z pitky s Dinah Brandovou preberie zo svojich nočných mŕ, precitá s rukou zvierajúcou sekáč na ľad, zanorený v zakrvavených prsiach mŕtvej Dinah. Predpokladá, že ju nezabil, ale nie je si celkom istý. V závere – opäť celkom logicky – odhalí jej vraha v poslednom umierajúcom gangstrovi (ide sa „uhovoriť k smrti“ s prestrieľanými črevami). Detektív logicky argumentuje:

„Keď som sa zobudil, svetlá boli zhasnuté. Vôbec som nemyslel, že by som ju zabil, zhasol svetlo a vrátil sa späť chytiť znova rukoväť sekáča na ľad. (...) Keď sa Dawn do počul o príbehu Heleny Alburyovej, pokúsil sa ma vydierať. Keď jej príbeh počula polícia, hodila vás, Šepkára, Rolffa a mňa do jedného vreca. Dawna som našiel mŕtveho, keď som pol bloku predtým stretol O'Marru. Vyzeralo to, že Dawn sa pokúšal vydierať aj vás. Toto a skutočnosť, že polícia nás pokladá za spolupáchateľov, mi vnuklo myšlienku, že o vás ostatných vie polícia rovnako mnoho ako o mne. A o mne vedela, že Helena Alburyová ma tej noci videla vchádzať alebo vychádzať, alebo oboje. Hádal som, že to isté vedia aj o vás ostatných (...)“ (s. 171).

Hammettovi detektívia sa teda rovnako dobre vedia oháňať päťami aj poirotovskými sivými bunkami. *Krvavá žatva* je teda gangsterským románom, do ktorého je vložených viacero detektívnych zápletiiek – ktoré by sa dali zasa spätne vydestilovať ako poviedky. Nie je tu hlavný vrah, ale viacero vrážd a viacero vrahov – pričom „hlavným vinníkom“ je prehnutá prospechárska gangsterská spoločnosť (hypostazovaná do „hriešneho mesta“ „Poisonville“), v ktorej sú vraždy len „bočnými produktmi“.

Román Dashiella Hammetta *Prekliatie rodu Dainovcov* (*The Dain Curse*, 1929; v prvom českom preklade vyšiel už roku 1935 pod titulom *Prokletý rod*) má v rámci písania samotnej drsnej školy veľmi svoju kompozičnú štruktúru. Zdanlivo má štruktúru cyklu poviedok (sám Hammett ich napísal niekoľko desiatok – vystačili na štyri zväzky), relatívne uzavretých detektívnych epizód-prípadoch, zakončených hypotetickým riešením detektíva z Kontinentálnej. On sám ich však spochybňuje, pretože vždy zostáva istý nevysvetlený „zvyšok“. Nová epizóda prináša vždy novú vraždu. Tento román, rovnako ako predchádzajúca *Krvavá žatva*, vlastne vznikol ako seriál prepojených poviedok, „ktoré boli viac-menej samostatnými časťami románov“ (Marcus, 1986, s. 9). Postupne boli uverejňované v časopise *Black Mask*, potom ich Hammett prepracoval do knižnej podoby a románovej formy.

Tieto epizódy sú vzájomne prepojené konajúcimi postavami: násilnou smrťou zomierajú postavy v okolí mladej Gabriely Dainovej a ona sama sa v určitej fáze stane obeťou únosu. Je drogový závislá a svoj rod pokladá za prekliaty. Rozprávač – anonymný detektív z Kontinentálnej – však vidí za sériou týchto krvavých vrážd jednu ruku, jednu konajúcu inteligenciu: „Ani ne za pár nedel někdo oddělal Gabrielina otce, nevlastní matku, lékaře, manžela – všechno lidi, kteří jí byli nejblíž. To mně tedy úplně stačí, abych to spojil dohromady“ (Hammett, 1992, s. 134). Tesne pred šokujúcim finále sa odohrajú – rovnako šokujúce – dve sekvencie falošného riešenia: najprv sa o detektívov život pokúša jedna z postáv (jej motivácia je však iná – je páchatelom, nie však tejto série vrážd). Následne sa prizná samotná „obeta“ – Gabriela. Detektív však jej priznanie odmieta: vraha už totiž pozná. Odhalí ho – šokujúco – v tej „najnepredpokladanejšej“ osobe. Výkon spravodlivosti v tomto fikčnom svete však podlieha irónii: vrah sa nazdáva, že predstieraním šíalenstva unikne spravodlivosti, navyše je po výbuchu bomby doživotným mrzákom. Tak sa aj stane – detektív však tvrdí, že vrah je naozaj šíalený: to je pre vraha jediný trest – detektív neuznáva jeho triumf.

Navyše, akoby sa v istej rovine potvrdzovalo rodové „preklatie“: vrah sa detektívo-
vi priznáva, že sám je skrytým Dainom, príslušníkom rodu (tak ako napríklad Stapleton
v *Psovi baskervillskom* je skrytým potomkom rodu Baskervillovcov). Takto mu autor
veľmi ľahko môže imputovať motiváciu k vraždám tam, kde dovtedy nebola žiadna,
a umožní mu patričné šokujúce riešenie.

Žáner drsnej školy sa takto „goticizuje“ (pri napájaní sa z tejto literárnej tradície),
stáva sa doslova „noir“, čiernym románom, tak ako sa ním – napríklad v jeho podobe
Cainových kriminálno-psychologických čiernych románov typu príbeh vraha – inšpiro-
val vo svojich adaptáciách drsnej školy *film noir*. Do hovorového štýlu drsného detektíva,
popretkávaného ironickými hláškami („wise-cracks“), podliehajúcemu *understatement*
(zľahčovaniu a ironickému nadhľadu) sa vdierajú „gotické“ motívy a zasahujú aj štylis-
tickú rovinu. Produkujú temnú a pokrivenú atmosféru.

Typický ležérny drsnoškologový rozprávač sa ohlasuje už na začiatku textu a vládne
i väčšinou pasáží:

„Usmála se na mě a na trávnik.
– Vy budete asi taky detektiv, co? –
Připustil jsem to“ (s. 9).

Charakteristické je preňho práve toto občasné prechádzanie do nepriamej reči vo
svojich prisvedčujúcich alebo odmietavých výpovediach (táto rozprávačská „stručnosť“
amerického románu inšpirovala aj Alberta Camusa v novele *Cudzinec*, 1942).

„– Chcete s ním mluvit? –
Řekl jsem, že chci“ (s. 9).

„Drsný“ detektívov štýl je však už zbavený zľahčovania a štylistických brilant-
ností („Posadili jsme se na vykrmenou koženou pohovku“, s. 15), keď opisuje noirovú
femme fatale, démonickú ženu, Gabrielinu nevlastnú matku, ktorá tvrdí (i keď jej tvr-
denie detektív neskôr spochybní), že Gabrielu ako malé dieťa primäla, aby zastrelila
matku (hrávala s ňou hru s nenabitým revolverom, a potom ho nabila a poslala za ma-
mou, nech si to s ňou zahrá): „Zběsilá nenávisť už nebyla za očima a za hlasem, byla
v nich a ve výrazu jejich rysů a v postoji jejího těla. Tato zběsilá nenávisť – a ona sama
jako její součást – jako by byla jedinou živoucí věcí v celé místnosti“ (s. 52). Drsnoško-
lový rozprávač v tejto pasáži personifikuje abstraktá podobne ako vandinovský rozprá-
vač detektívky „zlatého veku“. Odlišuje sa od neho do takej miery, v akej udržuje od
tejto personifikácie abstraktných termínov *dištanciu* prostredníctvom prirovnania (t.j.
že sa táto personifikácia deje v rámci prirovnania). Nevlastná matka (veď aj to je pred-
sa rozprávkový topos zlej macochy) ako zlá sudička uvrhuje strašnú kliatbu na svoju
nevlastnú dcéru: „Ty jsi její dcera, – křičela, – a neseš v sobě prokletí těžé černé duše
a zkažené krve, jaké měla ona i já i všichni Dainové, a neseš na sobě prokletí krve své
vlastní matky prolité tvýma dětskýma rukama (...) a tvůj život bude černý, jako byl život
tvé matky i můj černý, a životy těch, jichž se dotkneš, budou černé (...)“ (s. 53). Ako

vidno, aj samotné sugestívne slovo „noir“ (čierny) v neskoršom žánrovom označení malo svoj doslovný predobraz v niektorých „goticizujúcich“ textoch drsnej školy. Tieto rodinné drámy popretkávané šialenstvom budú strašiť aj v románoch ďalšieho chandlerovského pokračovateľa – Rossa MacDonalda (na rozdiel od jeho raných poviedok).

Pri *opisoch postáv* pracuje Hammett v rozprávačskom pásme detektíva z Kontinentálnej dvoma spôsobmi: najčastejším je syntetická charakteristika, používaná aj v klasickej detektívke anglickej školy, ktorá pár výraznými ťahmi načrtne vizuálny *celok*, epický „tonus“ postavy prostredníctvom jej zatriedenia do istého fyziologického typu: „*Noonan, šéf polície, bol tučný muž so žmurkajúcimi zelenkavými očami v okrúhlej žovtielnej tvári*“ (Hammett, 1967, s. 22). V kontraste voči týmto väčšinovým syntetickým opisom stojí zriedkavejšia *analytická* charakteristika, ktorá pred čitateľa nekladie vizuálny typ, ale naopak – rozkladá tvár do oddelených detailov, ktoré ťažko zosyntetizovať do celkovej vizuálnej podoby. Hammett takto vytvára typovo nezaraditeľnú postavu-monštrum – nie je náhodné, že tento opis prináleží detektívovmu „klientovi“ Elihu Willssonovi, ktorý sa vymyká z radu typovo zaraditeľných gangstrov a ukazuje sa byť z morálneho hľadiska azda najväčším monštrum spomedzi všetkých:

„*Starec mal malú a takmer celkom guľatú hlavu s krátko ostrihanými bielymi vlasmi. Uši mal maličké a tak tesne mu priliehali k hlave, že vôbec nenarúšali dojem guľatosti. Aj nos mal malý, pokračoval zarovno s kostnatým čelom. Ústa i brada boli priamky, ktoré túto guľu roztínali. Pod nimi vyčnieval spomedzi hranatých mäsitých pliec v bielej pyžame krátky hrubý krk. Jedno rameno mal na paplone. Bolo krátke a tuhé, zakončené krátkou rukou s tupými prstami. Oči mal okrúhle, modré, malé a vodnaté, ktoré akoby sa skrývali pod hustým bielym obočím len dovtedy, kým nezazrú niečo, kvôli čomu by sa oplatilo vyskočiť a schmatnúť to*“ (Hammett, 1967, s. 15).

V súvislosti s goticizujúcou tendenciou *Prekliatia rodu Dainovcov* sa – podotýkam, v rámci drsnej školy veľmi výnimočne – objavuje v texte aj „*nadprirodzené*“, aby sa napokon – tak ako v gotickom románe radcliffovskej vetvy – empiricky vysvetlilo: detektív v izbe Templu (domu patriacemu náboženskej sekte) bojuje s akýmsi neurčitým tekutým telom, ktorého orgány sa prelievajú: „*Paže treba vplula do toho tela, telo ji pozrelo a pak se zase vynořila, jako by ji cosi vylilo*“ (s. 78). Drсношколовý detektív, ktorý na nadprirodzeno, pochopiteľne, neverí, si to s tou „vecou“ rozdá po svojom – päťami. Vnára sa do nej – nie je nehmotná: nemá pevnosť, má však váhu. Drása jej vnútornosti („*Počkej, já tě vykuchám, srágo*“, s. 79) a na svojej ruke uvidí krv. Nadprirodzené sa, samozrejme, vysvetlí: je to „*duch*“ vyrobený zo svetla namiereného na paru. Krv na ruke bola detektívova vlastná, keďže sa predtým poranil, čo si však nevšimol. Podobne, keď v pomerne dosť hororovej scéne vyprázdni zásobník do Haldorna, ktorý si to však nevšima a postupuje s mečom v ruke ďalej proti detektívovi a chystá sa ho zabiť. Vysvetlenie je také, že Haldorn bol zhypnotizovaný (s. 92) – hodnovernosť tohto vysvetlenia nechávam na posúdenie medicínskej vede.

(Skutočné nadprirodzené sa v drsnej škole objaví v plnej svojej kráse v značne bizarnej Chandlerovej poviedke *Prášok profesora Binga*.)

V prípade Hammettovho „kúzlenia“ s riešeniami asi ťažko možno povedať, že by záverečné detektívovo riešenie bolo „silnejšie“ než všetky tie jeho predchádzajúce, hypotetické (a nesprávne) riešenia jednotlivých epizódnych záhad. Práve takýmto spôsobom Hammettov detektív z Kontinentálnej totiž rieši svoje prípady v poviedkových súboroch. Záverečné riešenie sa však verifikuje počas súdneho procesu ďalšími svedeckými výpoveďami. Steven Marcus dáva do súvislosti tieto nie celkom stopercentné riešiace príbehy detektíva z Kontinentálnej s celkovou naratívnou štruktúrou a epistemológiou hammettovského rozprávania. Predovšetkým, „Detektív z agentúry sa takmer zakaždým ocitne v situácii, ktorú niekto starostlivo pripravil a naaranžoval“ (Marcus, 1986, s. 17). Zistí, že realita, ktorú zúčastnení konštruujú vo svojich výpovediach, je „len výmysel, lož, fikcia“ (tamže, s. 16) – a detektív sa snaží voči takýmto lživým príbehom protipostaviť svoj proti-príbeh, svoju verziu reťazca udalostí, ktorá však „nie je o nič vierohodnejšia – ani nemá byť – ako vysvetlenia, ktoré mu všetci zúčastnení, vinní, či nevinní, podávali počas vyšetrovania“ (tamže, s. 16). Preto konkrétne v *Prekliatí rodu Dainovcov* podáva viacero alternatívnych verzií samotný detektív – odlišujú sa tu jednotlivé verzie príbehov samotného detektíva z Kontinentálnej. Marcus subsumuje: „práca detektíva tkvie vo vytvorení vlastnej predstavy, a v odhalení alebo vytvorení nejakej novej situácie, niečoho ukrytého, latentného, potenciálneho, čo sa zatiaľ ešte nerozvinulo“ (tamže, s. 16). Preto detektív nezriedka musí sám nejaký dej spustiť, či, ako sám hovorí: „veci trochu rozhýbať“ (tamže, s. 17) – tak ako v *Krvavej žatve*, kde je detektív z Kontinentálnej spúšťačom akcií, ktoré vedú k tomu, že sa dva konkurenčné gangy navzájom zničia. Detektív v úvodnom gambite prichádza do falošnej, nainscenovanej situácie (tak ako si Brigid najme Sama Spada pod falošnou zámienkou): tejto situácii apriórne neverí, a preto podnikne nejakú akciu, ktorá zapríčiní, že sa udalosti nejakým smerom vyvíjajú – a tým preukážu falošnosť nainscenovanej úvodnej situácie. Táto falošnosť (nainscenovanosť) situácií, v ktorých sa detektív z Kontinentálnej ocitá (ako napríklad zinscenovaný falošný prepád v *Rabovačke na Couffignale*, kde sú všetci aktéri navzájom sprisahaní a predvádzajú detektívovi divadielko) súvisí s Hammettovou obavou a utkvelou predstavou – víziou, „ako sa organizovaný zločin, či gangstri zmocnia nadvlády nad celou spoločnosťou a riadia ju (...) sama spoločnosť sa stane len ilúziou, klamlivo zakrývajúcou pravdu, kto ju vlastne ovláda a rozvracia znútra“ (Marcus, 1986, s. 19).

Detektívovo riešenie teda zo zásady musí byť hypotetické – a je už na súdoch a prokurátorovi, aby páchateľovi preukázali vinu. Explicitne to formuluje ďalší Hammettov detektív – rutinér Nick Charles, aj v skrytej polemike s klasickou anglickou školou detektívky: „*Keď sa vražda spácha podľa matematického prepočtu (...), dá sa vyriešiť aj matematicky. Väčšinou sa však vraždy páchajú inak (...) tvrdím to iba preto, že je to najpravdepodobnejšie*“ (Hammett, 1978, s. 182). Na námietku, že riešenie je iba jeho teóriou, odpovedá: „*Pre mňa je postačujúca*“ (tamže, s. 181). Dokázať páchateľovi vinu je na prokurátorovi. Keď však detektív nastolí silnú teóriu, ktorá má šancu preukázať sa ako pravdivá, vytýči tým aj smer ďalšieho zbierania dôkazov, objavia sa ďalší svedkovia, ktorí túto teóriu dodatočne potvrdia (tamže, s. 181).

Sklený kľúč (The Glass Key, 1931) bol Hammettovým najobľúbenejším spomedzi jeho vlastných románov: azda aj preto, že v hlavnom hrdinovi Nedovi Beaumontovi vy-

kreslil svoj vlastný fyzický autoportrét: vyšší, chudý, s prepadnutým hrudníkom, s fúzikmi, ktoré si striedavo prihladzuje nechťom, pokašliavanie, ironické poznámky... Hoci ak je to čiastočný autoportrét, je literárne dejovo konštruovaný tak, aby bol čo najzáhadnejší. To produkuje takmer filmová technika narácie v tretej osobe a totálny behaviorizmus pri zobrazovaní konania a správania sa postáv. Škvorecký o jeho románoch, ako sú *Krvavá žatva* a *Sklený kľúč*, píše, že sú „najlepšou ukážkou vyspelého ‚objektívneho‘ štýlu: vlastne veľmi kultivovaného filmového scenára bez akéhokoľvek komentára o tom, čo sa odohráva v hlavách postáv: teda skôr knihou realizované filmy“ (Škvorecký, 1967, s. 376). Mimika Nedovej tváre – zdvorilý úsmev, častý ľahostajný výraz tváre, chladný pohľad (často sa mu smejú ústa, oči však nie) – je jeho maskou pre druhých (rovnakou technikou je zobrazovaný detektív Sam Spade z Hammettovho *Maltézskeho sokola* – o tomto románe Nünningov slovník uvádza, že je písaný technikou „oka kamery“; Nünning, 2006, s. 568). Keď je sám, občas sa záhadne usmeje, občas zasa kruto. No žiadny priehľad do Nedovho vnútra narácia neponúka, je snímaný vždy len z vonkajšej perspektívy. Ned Beaumont nie je detektív, i keď sa na svojej ceste v hre predvolebného boja potkyna o mŕtvolu – sám seba charakterizuje veľmi výstižne: „*Já jsem řemeslný hráč a politický poskok*“ (Hammett, 1992, s. 306). Pomáha – ako neoficiálny strategický poradca – svojmu priateľovi Paulovi Madvigovi, ktorý má pod palcom štátneho nadvládneho Farra. Madvig je však čoraz viacej podozrivým z vraždy senátorovho syna Taylora Henryho: v senátorovej domácnosti je Madvig varený-pečený a podporuje ho vo voľbách – najmä preto, lebo sa mu páči senátorova dcéra (približne vo veku jeho vlastnej), čo Ned komentuje drsnými ironickými poznámkami. Dejovým pozadím Hammettovho románu (pre niekoho až hlavnou témou) je zákerné zákulisie predvolebného boja s jeho diskreditačnými kampaňami a vlnou násilia. Do predvolebného boja sa, samozrejme, zapájajú aj gangstri, ktorým nikdy nie je ľahostajný osud krajiny, v ktorej žijú.

Skrytá a často nie celkom jasná je motivácia Nedovho konania – čitateľ musí vyslovovať domnienky, prípadne sa pýtať, aký je Beaumontov zámer, kedy mu vyšiel a kedy zasa nie: napríklad sa v bare poháda s Madvigom a vzápätí dostane ponuku na rozhovor s gangstrom Shadom O'Rorym, Madvigovým protivníkom. Ned ju prijme a bez obáv ide do Shadovho zločineckého hniezda. Tam ponuku, aby na Madviga prezradil špinavosti, rovnako pokojne odmietne a chce odísť. Kladieme si otázku: načo tam potom išiel? Neráta s tým, že ho Shad len tak nepustí? Madvigovi potom tvrdí, že za Shadom išiel na prieskum: my však nevieme, či je to naozaj jeho pravá motivácia.

V klasickej škole anglickej detektívky sa vražda vždy odohráva „za scénou“ – detektív je prizvaný už len k jej dôsledku: telu mŕtvolu, ktoré skôr než krvavým kusom mäsa je – textom stôp a indícií. Je to takpovediac naratívna nevyhnutnosť, ktorá vyplýva zo spojenia motívov vraždy a tajomstva. Aj v tomto drsnoškolovom románe sa vražda senátorovho syna, ktorá funguje v režime tajomstva, odohrala za scénou – aby sme nevideli, kto je vrahom; aby mohla byť vražda tajomstvom a tento text detektívkou. Avšak ďalšia brutálna vražda sa môže odohrať svedkom priamo na očiach. Keď k nej dôjde, Ned proti vražde nič neurobí – až keď začne vrah Jeff ohrozovať aj jeho, vytiahne revolver.

Naznačil som len útržok deja, aby som demonštroval skrytú a utajovanú motiváciu konaní postáv. V režime behavioristickej narácie je to podobne ako vo filme: vidíme, že

si hrdina nasadí klobúk a niekam ide: netušíme kam a prečo. O veciach sa dozvedáme až priebežne. Nie však o všetkých – my totiž nepoznáme *kontext*: nevieme, čo je daná postava zač, aký vzťah ju viaže s Nedom. Pustili nás, aby sme niekoho sledovali cez kľúčovú dierku: množstvo motivácií, vzťahov si musíme domýšľať a občas triafame vedľa. Aká je celková, hlavná motivácia Beaumontovho konania? Zdá sa, že len čo najlepšie organizovať Madvigovi predvolebný boj. Odhaliť vraha senátorovho syna deklaruje až senátorovej dcére pred koncom románu – a to opäť s úmyslom chrániť Madviga. Keď sa mu Madvig prizná, že to on je vrahom senátorovho syna, Beaumont ďalej uvažuje o strategických krokoch, ako ho chrániť: neskôr senátorovej dcére hovorí, že vedel, že Madvig nie je vrah jej brata, pretože ak by to bola pravda, tak by sa s tým Nedovi priznal už skôr. (Toto vysvetlenie jeho motivácie je síce dosť presvedčivé, ale takisto je podané v rámci priamej reči inej postave – čiže je aj strategicky naprogramované. Drsná škola v hammettovskom podaní konštruje *neprieľadnosť* postavy: a to aj – a predovšetkým – hlavného hrdinu.) Ned žiada Madviga o posvätenie toho, aby objasnil vraždu senátorovho syna (ako motiváciu však podáva Madvigovo očistenie v rámci predvolebného boja). Keď to Madvig odmieta, rozchádza sa s ním. Nakoniec Ned sformuluje šokujúce odhalenie, v ktorom ukáže, ako úspech v politike prevážil nad rodinnými vzťahmi...

Filmová technika narácie je v narácii v 3. osobe istým pendantom *understatementu* ja-rozprávača, akým je detektív z Kontinentálnej. V *Krvavej žatve* nás ja-rozprávač tiež príliš neoboznamuje so svojimi zámermi, svojím presvedčením a podobne. Keď rozpráva s Dinah o tom, ako štvie proti sebe dva súperiace gangy, aby sa navzájom zničili, prehodí, že ho táto hra, v ktorej sa zabíja, začína baviť sama osebe, nielen ako prostriedok vykynoženia gangstrov. A opäť: je to výpoveď, adresovaná protihráčovi (ktorý sa na okamih stal spoluhráčom), a teda celkom nevieme, nakoľko je pravdivá. Hoci z detektívovho konania vyplýva, že čosi pravdy na nej bude, a preto stojí za to aspoň časť z nej si odcitovať:

„(...) bol by mi poskytol všetku podporu, ktorú som potreboval, aby som celý prípad zlikvidoval zákonitými prostriedkami. Bol by som to mohol urobiť. Ale je lepšie, keď sa navzájom pozabíjajú, je to ľahšie a bezpečnejšie. (...) pohrával som sa s nimi [t.j. s gangstrami], ako keď sa vám chytí na udicu pstruh, a mal som z toho rovnakú zábavu. Hľadel som na Noonana a vedel som, že nemá nádej ani jedna k tisícú dožiť sa budúceho rána, a to práve preto, čo som mu vykonal, a smial som sa a v duši som cítil teplo a šťastie. To už nie som ja. (...) Ale vyžívať sa takto v plánovaní vrážd, to nemám v povahe“ (Hammett, 1967, s. 127).

Predovšetkým si však treba uvedomiť, že Noonan je skorumpovaný veliteľ miestnej polície, ktorý spolupracuje s gangstrami a dvakrát sa pokúsil dať zabiť detektíva z Kontinentálnej: a, ako tento sám vraví, *„Ja som už taká hnusná povaha, keď sa ma niekto pokúša odpratať zo sveta, tak sa naštvem“* (tamže, s. 58). Detektív svoju „vražednú horúčku“ dáva za vinu „otrávenému mestu“ – Poisonville, ktoré je skrz-naskrz prehnité: ovládli ho gangstri, ktorí prerastajú do všetkých jeho štruktúr (vrátane – a predovšetkým – polície). Žantovský takúto pozíciu hammettovského detektíva prenikavo dešifruje:

„Jasně se zde projevuje Hammettovo pojetí detektiva jako člověka hájícího sice zájmy společnosti proti zločinu, avšak stojícího přitom mimo společnost. Přestože zločince pronásleduje a potírá, má k jejich světu daleko blíž než ke společnosti, jejíž zájmy hájí. (...) Před Hammettem a do značné míry i po něm detektivka víceméně kopírovala tradiční racionalistické řešení tohoto konfliktu: temné síly jsou potlačeny, dobro, rozum a řád vítězí. Tím, že do jisté míry stírá rozdíly mezi zločincem a detektivem, že si všímá víc jejich příbuznosti než rozdílnosti, Hammett naznačuje, že zločinec a detektiv, zločin a trest jsou dva aspekty jediné reality, ba že se mohou stát i dvěma aspekty jedné osobnosti“ (Žantovský, 1993, s. 433).

„Filmová technika“ Hammettovy narácie, o ktorej som hovoril napríklad v súvislosti so *Skleným kľúčom*, platí nielen pre spôsob „behavioristického“ dejového podania, ale premieta sa aj na úroveň dramatickej štruktúry konštruovania a komponovania deja. K pravdivým legendám už dnes patrí filmový scenár Johna Hustona k legendárnemu filmu *Maltézsky sokol* s Humphrym Bogartom v úlohe detektíva Sama Spada. Pred odchodom na dovolenku požiadal Huston svoju sekretárku, aby prešla Hammettov rovnomenný román a predbežne ho prepísala do formy scenára, „tedy aby označila každý obraz jako exteriérový alebo interiérový a popsala základní děj s použitím dialogu obsaženého v knize“ (Field, 2007, s. 228). Počas Hustonovej neprítomnosti sa tento provizórny scenár dostal do rúk producenta Warnera, ktorý prekvapenému scenáristovi a režisérovi Hustonovi oznámil, že scenár skvelo vystihuje atmosféru knihy a aby natočil film presne podľa tohto scenára (Field, tamže). Toto je len empirická verifikácia dramatických vlastností a filmového potenciálu Hammettových románov.

Ved' dramatickosť – nie ako záležitosť literárneho druhu (drámy), ale ako princíp konštrukcie textu a aj pôsobenia textu na modelového čitateľa (vyvolávanie *napätia*) – je detektívnemu žánru imanentne vpísaná. Vyplýva predovšetkým z jeho kompozičnej štruktúry, lineárno-zvratnej kompozície. Charakteristika dramatického druhu Emila Staigera platí bezvýhradne aj pre detektívku (práve vďaka jej kompozičnej štruktúre). Pokiaľ sa epik pozostavuje pri detailoch a zmysel epiky je v odbočeniach, „dramatik (...) napína. Netrpelivosť vzniká v dramatickom umení z poznatku, že dřívejším částem ještě cosi chybí, že potřebují ještě doplnění, aby měly smysl a byly srozumitelné. Tímto doplněním je konec (který je v detektivce riešením – pozn. T. H.), na němž v dramaticku záleží všechno. Zcela jinak je tomu u epického přebíjení. Zde se představuje jednotlivá část jako samostatný kus“ (Staiger, 2008, s. 98). Preto „každá část smí přicházet v úvahu jen jako funkce celku, který se na konci ukazuje“ (tamže, s. 123). Napätie vyvoláva práve *nesamostatnosť* častí, ktorá si vyžaduje doplnenie (tamže, s. 121). Preto dej smeruje *dopredu* k záverečnému rozuzleniu, ktoré *späťne* ozmysľňuje predchádzajúce nesamostatné časti.

Hammettov román *Maltézsky sokol* (The Maltese Falcon, 1930) začína úvodným gambitom, ktorý sa stane pre drsnú školu charakteristickým: detektív je prizvaný k prípadu, z ktorého sa vykľúpe celkom iný prípad. „Všetko mení svoj význam: úvodná misia sa premieňa na dymovú clonu inej, kľukatejšej/špinavšej (devious) zápletky; údajná obeť sa ukazuje byť vrahom“ (Cawelti, 1976, s. 146). Podobne v Hammettovej poviedke *Rabo-*

vačka na *Couffignale* (In: Hammett, 2001) je detektív z Kontinentálnej najatý, aby na svadbe strážil svadobné dary. Počas jeho misie však dôjde k veľkému prepadu bandou a prestrelke. Rodinu ruských emigrantov vrátane princeznej, ktorá ho najala, v závere detektív odhalí ako páchatel'ov. Rovnako sa Chandlerov Philip Marlowe dostáva k prípadu v *Zbohom bud', láska moja*, keď hľadá nezvestného gréckeho manžela a pripletie sa popod ruky Bizónovi Malloyovi, pričom sa stane svedkom vraždy.

Tak úvodný motív zadania prípadu je, keď za Samom Spadom (jeho drsná démonickosť je okamžite kódovaná jeho výzorom, keďže vyzerá ako plavovlasý Mefisto a občas má *žlté* oči i tvár – farba kultúrne spájaná s diablom, por. Hammett, 1971, s. 110) prichádza slečna Wonderlyová, aby Spade našiel jej sestru, ktorá sa (dobrovoľne) nachádza v pazúroch gangstra Floyda Thursbyho. Sledovania sa ujme Spadov spoločník Miles Archer.

Prvý *bod obratu* (čo je „událosť (...), ktorá se do děje ‚zahákne‘ a pootočí ho jiným směrem“, Field, 2007, s. 21) nastáva, keď Spada v noci zobudia policajti a Spade ide na miesto činu, kde bol zastrelený jeho spoločník Archer, ako aj Thursby. Spade sa správa absolútne odtážito, ľahostajne, akoby sa ho smrť spoločníka nijako nedotkla – aj keď je sám doma a nemá pred kým čo predstierať: po telefonickej správe o Archerovej smrti si najprv dôkladne ušúl'a cigaretu. (Voči klientom sa zasa správa s „vládnou zdvorilosťou“ – je to maska, ktorú okamžite odkladá, keď – ako v prípade Caira – potenciálny klient prestáva byť klientom.)

Ráno mu v kancelárii Milesova manželka robí hysterické scény: vysvitne, že Spade má so ženou svojho zastreleného part'áka pomer. Tvári sa súciteľne, ale pri sústrastnom objatí mrkne okom na hodinky, ako to neskôr v objatiach žien zvykol James Bond. Ďalší bod obratu nastáva, keď Spade zistí, že slečna Wonderleyová je v skutočnosti Brigid O'Shaughnessyová a o žiadne hľadanie jej sestry nejde: údajne chcela, aby ju Spade chránil pred Thursbym. Postupne však vysvitne, že oným hitchcockovským „MacGuffinom“, prázdny princíp, ktorý dáva do pohybu dej *hľadania*, je čierna soška maltézskeho sokola, v skutočnosti zlatá, ktorá kedysi patrila rádu maltézskeho rytierov. Chce ju aj Brigid, ktorá ide tvrdo za svojím cieľom a neváha platiť aj svojím telom – Spade jej ponuku – najprv pohrdavo – prijme: „(...) *skríkla zlostne*: ‚Môžem si vás kúpiť za svoje telo?‘

Tváre mali celkom blízko. Spade ju chytil oboma rukami za bradu a bozkal ju na ústa – surovo a pohrdavo. Potom si sadol späť a povedal: ‚Ešte si to rozmyslím‘“ (Hammett, 1971, s. 73).

Po sokolovi prahne aj vzdelaný gangster – zberateľ Gutman, pričom mu prisluguje chlapec, s ktorým sa Spade veľmi nemusí (počas deja chlapec raz zoberie priotráveného Spada špičkou topánky do spánku, Spade ho zasa neskôr na oplátku knokautuje a navrhne Gutmanovi, aby ho podhodili polícii ako obetného baránka). Brigid odchádza na loď, ktorou má podľa Spada asi prísť zásielka sokola.

Ďalší šokujúci obrat nastáva, keď k Spadovi do kancelárie vpadne zakrvavený vysoký chlapík, podá mu balíček zabalený v papieri a zomrie. Spade chladnokrvne konštatuje mužovu smrť a zistí, že v balíku sa nachádza maltézsky sokol, ktorého ide okamžite odniesť do úschovne. Keď sa nad mŕtvolou teší, že toho vtáka konečne má, ani si nevšimne, že mŕtvemu pristúpil ruku opätkom.

Brigid je unesená a väznia ju.

Spade prichádza domov, kde sa z tmy vynorí Brigid. Idú hore do Spadovho bytu a tam Spade odrazu nachádza všetkých zainteresovaných. Tu sa všetky postavy konfrontujú – ide o naratívny segment krízy: v tomto románe má podobu vyjednávania, v ktorom Spade ženie veci až na hranu noža. Vlastní sokola, takže môže diktovať podmienky. Gutmanovi hovorí, že bude potrebný obetný baránok pre políciu – má byť presvedčená, že zastrelil Thursbyho a Archera. To je Spadova hlavná podmienka, aby sa sám z tejto zložitej situácie vyvinil (polícia totiž z vraždy podozrieva aj jeho). Navrhne Gutmanovi, aby obetovali chlapca, čo Gutman po váhaní prijíma (má ho síce, ako cynicky hovorí, rád ako vlastného syna, no syna si môže nájsť ďalšieho, zatiaľ čo sokol je len jeden). Spade si od Gutmana vypýta desaťtisíc dolárov na ruku, ktoré aj dostane.

Keď Spadova sekretárka prinesie Spadovi domov sošku sokola, ukáže sa, že ide o falzifikát (čiže bol to skutočný „MacGuffin“). Spade síce nechce vrátiť vyinkasovaných 10 000 dolárov, ale pod hrozbou zbraňou kapituluje: nechá si však tisícku „za unúvanie“.

Keď hľadači sokola opustia Spadov byt, ten kontaktuje políciu a udá ich. Potom si vybaví účty s Brigid: odhalí ju (celkom logickou argumentáciou), že zastrelila Milesa Archera, aby túto vraždu hodila na Thursbyho, a tak sa ho zbavila. (Thursbyho zasa paralelne odstránil chlapec z Gutmanovej bandy.) Skúsený Archer by totiž nešiel s Thursbym do uličky, kde bol zastrelený, „*Ale pokojne by tam bol šiel s tebou, anjeliak (...) Ty si bola jeho klientka, takže nemal nijaký dôvod hoci aj prestať so sledovaním, ak si mu to naznačila*“ (s. 255).

Popri brilantnej celkovej výstavbe zápletky sa Hammettovo majstrovstvo ukazuje predovšetkým vo vystavani jednotlivých scén, ktoré sú v najvyššej miere dramatické – postavy sa často hádajú, fyzicky napádajú a pod. (Podobný vypätý dramatizmus nachádzame v raných, značne akčných Chandlerových poviedkach z tridsiatych rokov, publikovaných v časopise *Black Mask*.) V predposlednej scéne Spade vyratúva Brigid svoje argumenty, prečo ju prenechá polícii ako vrahyniu. Ona naňho apeluje, že musí viesť, že ona ho miluje a on ju tiež. Spade odpovedá, že možno, ale takéto srdcové záležitosti ho zvyknú po čase prejsť. Po druhé, potrebuje ju podhodit polícii aj pre svoju vlastnú bezpečnosť pred políciou: „*Sám by som bol odbavený, keby som ťa nemohol odovzdať polícii, keď prídu. To je jediné, čo ma zachráni, aby som sa neviezol s ostatnými*“ (s. 261). Po tretie, keďže o nej vie, že je vrahynia, mohla by sa preňho stať nebezpečnou a pokúšať sa ho odstrániť. Po štvrté, hoci jeho spoločník Miles bol hajzlík a vôbec ho nemrzí, že zomrel, treba dostať istému nepísanému zákonu kvôli tomu, aby si ako súkromný detektív zachoval autoritu: „*Keď človeku zabijú partnera, čaká sa od neho, že to nenechá tak. (...) Okrem toho sme mali náhodou detektívnu kanceláriu. A keď niekoho z nás detektívov zabijú, potom je sakramentsky trápne, ak necháme vraha ujsť*“ (s. 261). Potom je tu Spadova tvrdošijne opakovaná zásada: „*Ja ti barana robiť nebudem*.“ Odovzdá ju polícii preto, lebo v ňom všetko kričí, aby to neurobil – ale on to práve spraví, „*pretože ty, nešťastnica, si s tým počítala tak isto, ako si s tým počítala pri tých ostatných*“ (s. 263). Spade jej hovorí svoju legendárnu vetu: „*Ale áno, pošlem ťa tam. (...) A ak ťa obesia, nikdy na teba nezabudnem*“ (s. 258). Detektív dokáže zachrániť svoju kožu len takým

aj s modelovaním morálnych problémov v texte – aký je vlastne „hrdina“ týchto kníh? „Ďalší aspekt týchto neriešiteľných morálnych problémov sa nám odkryje, keď zistíme, že detektívova tvrdosť nie je len škrupina, pod ktorou si uchováva a pestuje nežné city. Tvrdosť doňho preniká až do špiku kostí, a čím dlhšie detektív vykonáva svoje povolanie (...), tým je tvrdší a vytráca sa z neho cit“ (Marcus, 1986, s. 23). Nezriedka si už násilie dokonca ani nevychutnáva – stáva sa preňho rutinou v rámci detektívnej práce: rozpráva o ňom vecným referujúcim štýlom, v ktorom netečú záplavy červenej (udiera efektívne a „mlčky“ – nevyžíva sa v rozprávani o tom ako trebárs neskorší Mike Hammer):

„Nebolo ťažké zlikvidovať Jerryho, ale musel som konať rýchlo, lebo Thaler stál za mnou. Dal som Jerrymu dva direkty, kopol som ho a aspoň raz som ho nabral hlavou do žalúdka. Práve keď som hľadal miesto, kde by som ho mohol pohrýzť, zostal podo mnou bezvládne ležať. Ešte som mu vrazil jednu päšťou ta, kde mal bradu, aby som sa presvedčil, či nesimuluje (...)“ (Hammett, 1967, s. 87).

V Spadovom rozhodnutí vstupuje do hry (aspoň hypoteticky) ešte jeden faktor – Hammettov detektív z Kontinentálnej hovorí ruskej princeznej – ktorá mu ponúka najprv závrtné sumy peňazí, potom aj svoje telo, aby ju nevydal polícii –, že by to bolo ako žiadať od loveckého psa, aby pustil korisť, ktorú ulovil (presne to na jednom mieste hovorí Spade; por. Marcus, 1986, s. 21). Hammettov hrdina by si mohol lepšie zarobiť v inom zamestnaní, „*Ja však odmietam dvadsaťpäť či tridsaťtisíc dolárov poctivého príjmu, lebo sa mi páči robiť prácu detektíva, mám tú prácu rád. A ak má človek rád prácu, má aj potrebu vykonávať ju čo najlepšie. Ináč by stratila zmysel. (...) Nič iné neviem, nič iné ma nebaví (...) Je to jediný druh športu, ktorý ovládam (...) Chcete mi naznačiť, že som chlap a vy žena. Triafate vedľa. Ja som lovec ľudí a vy prenasledovaná, čo predo mnou uteká*“ (Hammett, 2001, s. 43 – 44). Nemálo poviedok končieva detektív z Kontinentálnej lakonickým konštatovaním: „*Obesili ho*“ (Hammett, 1986, s. 277). Alebo ju.

Spade sa počas celého sujetu románu javí ako spolupáchateľ všetkých zainteresovaných strán, ktoré idú po soške – a hrá strategicky na všetky strany (nechá sa najatť rovnako Cairom, ako Brigid aj Gutmanom). Netají sa svojou zárobkovou činnosťou: keď ho Brigid už prvý raz oklamala, je k nej nemilosrdný a vytiahne jej z peňaženky takmer všetky peniaze, čo v nej má. A to je aj jediný zárobok, aký počas tohto prípadu získal: najala si ho klientka Brigid a de facto mu zaplatila za to, že ju dostal na šibenicu.

Ako by sa Spade zachoval, keby bol maltézsky sokol pravý? Môžeme sa len donekonečna dohadovať.

Chudý muž (The Thin Man, 1934) je Hammettovým románovým i literárnym epitafom. Jeho Nick Charles síce pátra – je však už len bývalým detektívom. Ak podľa Nietzscheho ženatý filozof patrí do komédie, ženatý drsnoškolový detektív je *contradictio in adjecto* (stráca totiž jeden charakteristický a priam konštitutívny príznak „drsného“ detektíva – svoje samotárstvo a osamelosť, ktoré mu umožňujú nezávislosť) a patrí do detektívky celkom iného typu (nečudo, že Chandler zo svojho posledného románu *Zločin v Poodle Springs* so ženatým Marlowom napísal len zopár strán): aj preto má *Chudý muž* skôr parametre klasickej detektívky – hammettovský chronotop sa prenáša z gangster-

spôsobom, že potlačí svoje nežné city aj eventuálne citové vzplanutie k vrahyni Brigid (por. Cawelti, 1976, s. 167) – pokiaľ by to nedokázal, z tejto situácie by sa pred políciou nevysekal, a pokiaľ áno, riskoval by, že ho Brigid zabije (či dá zabiť). Cenou za to je, ako upozorňuje Cawelti, totálne citové vyprahnutie – a ono je aj nevyhnutnou podmienkou toho, aby detektív vôbec prežil: „Len odmietnutie akýchkoľvek emocionálnych a morálnych pút človeku pomôže, aby v klamnom svete prežil“ (Cawelti, 1976, s. 168).

Policaťtom, ktorých zavolať, potom odovzdá tisícдолárovku, ktorou sa ho údajne Gutman pokúsil podplatiť. Toľká česťnosť u cynického detektíva? Faktom však zostáva, že poručík Dundy ide Spadovi po krku a Spade vie, že mu Gutman určite o tej tisícke povedal: takto, keď ju policajtom odovzdá, „vyviní“ sa zo spolupáchateľstva.

A bolo to spolupáchateľstvo zo Spadovej strany? Brigid Spada upodozrieva, že by sa správal inak, keby mal v rukách pravého sokola. Spade odpovedá, že je lepší než jeho povest' – jeho zlá povest' je súčasťou pracovnej metódy, pretože inak by sa mu zámožní (a to znamená aj nie celkom čisti) klienti vyhýbali. Dôležitá je, rovnako ako v prípade postavy Neda Beaumonta, *otvorenosť* a *nepriehľadnosť* postavy Sama Spada, ak postavu chápeme ako paradigmu s jej možným konaním. Spada sme celkom neprehľadli, je pre nás záhadný (jeho motivácia), a tak ani nevieme, ako by reagoval v hypotetickej inej situácii: „Na čej strane vlastne bol? Uznával aj iné názory okrem vlastných?“ (Marcus, 1986, s. 12). Ďtos súkromného očka, ktorým by sa mal údajne riadiť, je len spätným odrazom, ktorý na Spada z budúcnosti vývinu drsnej školy vrhá „rytier bez bázně a hany“ – Chandlerov Philip Marlowe. Lenže Spade nie je Marlowe, rovnako ako nie je ani Mike Hammer. Je azda najcynickejším detektívom drsnej školy – veď hoci napríklad Hammer zabíja, zabíja zloduchov, vrahov, a robí to s patologickým pátosom spravodlivého pomstiteľa v intenciách vendetty. Ak sa tak dá – trochu zvrátene – povedať, Mike Hammer zabíja pre „dobrú vec“. Vyrezáva zhubné nádory z tela spoločnosti – zabíja tých, ktorí zavraždili (nezriedka obeť, ktorá bola Mikovi Hammerovi blízka – napríklad jeho priateľa, prípadne obeť, ktorá vzbudila jeho súcit) a ktorí nemajú zábrany vraždiť ďalej. Spade háji svoje vlastné záujmy.

Je to tiež nefalšovane nebezpečný muž. Pokiaľ Marlowe o sebe ironicky hovorí, že je v podstate dobrák, ironickou formou o sebe hovorí vlastne pravdu. Drsná a cynická škrupina tvrdého chlapíka skrýva citlivé a rytierske vnútro, ktoré Marlowe sám ironizuje. Julian Symons trefne poznamenáva: „V Hammettovi bola tvrdosť, ktorá Chandlerovi chýba“ (Symons, 1972, s. 141). Spade neudrie, len keď musí, ale keď sa mu to hodí – a detektív z Kontinentálnej, keď na to príde, si násilie dokáže doslova vychutnať, keď si to „rozdá“ s nejakým lotrom. Ako napísal Steven Marcus, „násilie mu už preniklo do krvi“ (Marcus, 1986, s. 22) a cituje pasáž: „*Začal som ho mlátiť pravačkou. Páčilo sa mi to. Brucho mal ochabnuté, a po každom údere sa zdalo mäkkšie. Udreľ som ho veľa ráz*“ (tamže, s. 23). Nebije sa efektne, zato však efektívne: v jednej poviedke boxuje s boxer-sky zdatnejším protivníkom, ktorý mu rozmláti celú tvár, jeho však buldočí tučný detektív neustále opakovane udiera na jedno, z diváckeho hľadiska málo efektné miesto nad obličkou, až pokým sa oslnivo boxujúci protivník nezloží. Obrovi, ktorý ho škrtí, sa vysmeje do tváre a zlomí mu dva prsty (morálne ponaučenie: nikdy neškrťte človeka, pokiaľ má voľnú ruku: celá ruka je vždy silnejšia než samotný jeden prst). Súvisí to potom

ských a hráčskych dúpät do prostredia slušne situovanej meštiackej spoločnosti. Nick Charles vyšetruje prípad popri návštevách divadla, opery a večierkov so svojou zamilovanou manželkou Norou.

„Chudý muž“ si – v značne transformovanej podobe – získal obrovskú popularitu vďaka filmovému spracovaniu v hlavných úlohách s postarším svetákom Williamom Powellom a Myrnou Loyovou: paradoxne sa však označenie „chudý muž“ prenieslo z obete (a bolo hlavným kľúčom k riešeniu prípadu) na detektíva Nicka Charlesa – podobný kotrmelec urobilo svojho času aj meno „Frankenstein“. Detektívna zápleтка románu je však brilantná a dôkladne prepracovaná – v tomto ale medzi Hammettovými textami netvorí žiadnu výnimku.

V záverečnej transfigurácii riešenia dochádza k presunu totožnosti obete: údajný vrah Wynant, ktorý uniká, sa v skutočnosti sám stal obeťou. Kostí rozpustené vo vápne – kosti obete, ktorú údajne zavraždil – patria v skutočnosti jemu. Pri týchto kostiach sa našli šaty patriace silnejšiemu mužovi, čo naviedlo vyšetrovanie na falošnú stopu, keďže Wynant bol „chudý muž“. Práve táto indícia navedie Nicka Charlesa na správne riešenie: vrah rozpustil telo vo vápne preto, aby sa nedala identifikovať jeho fyziognomická podoba – hmotnosť (z kostí sa totiž nedá určiť). Prečo však vrah, ak zlikvidoval telo, nezlikvidoval úplne aj šaty obete, podľa ktorých sa dala uskutočniť identifikácia? Práve preto, lebo mu o túto identifikáciu išlo – nainscenoval ju falošnú. Pravý vrah fingoval Wynantovu prítomnosť na viacerých miestach. V tom čase však už Wynant jestvoval len „na papieri“: „Wynant síce nie je až taký chudý, ale aj tak je dosť tenký, povedzme, asi ako papier na tomto Míniom šeku, alebo listy, čo od neho ľudia dostávali“ (Hammett, 1978, s. 177). Jedným z efektov riešenia je čitateľovo prevrátenie hodnotiacich znamienok: po celý čas Wynant v knihe „vystupoval“ len ako objekt výpovedí a fantóm falošných čiností, ktoré nainscenoval pravý vrah. Čitateľ „číta“ Wynantovu fantómovú postavu ako vraha, antagonistu, a na záver musí svoje hodnotiace znamienka radikálne prevrátiť. Týka sa to však aj samotného detektíva. Totiž aj tu vrah, podobne ako v *Prekliatí rodu Dainovcov*, patrí k širšiemu okruhu detektívových známych – je spolupracovníkom, s ktorým si Nick Charles vždy dobre rozumel. Je to dobrá detektívka, len by sa príliš nehodila na strany pulp magazínu *Black Mask*.

„Svět byl bez oblohy, bez obzoru.“

Raymond Chandler: Opona

Najslávnejším autorom drsnej školy je nepochybne **Raymond Chandler** (1888 – 1959). Chandler si pred svojím detektívom-ikonou Philipom Marlowom vyskúšal viacero pátračov a viacero gramatických osôb („marlowovskú“ prvú s Carmadym a Johnom Dalmasom a tretiu tiež s Dalmasom): avšak „prvoosoboví“ John Dalmás a Ted Carmady sú celkom iste len kryptonymným Philom Marlowom – v poviedkach Chandler postupne vypracúval typ svojho súkromného detektíva. V poviedke *Vrah v daždi* (Killer in the Rain, 1935; in: Chandler, 1976) dokonca, keďže detektív nie je nikým oslovený menom, zostáva anonymný rovnako ako Hammettov detektív z Kontinentálnej.

Raymond Chandler preberal scény zo svojich poviedok, ktoré publikoval v tridsiatych rokoch v časopise *Black Mask*, do románov. Tento proces „kanibalizácie“, ako mu sám hovoril (por. Hiney, 2003, s. 101), bol podmienený imanentne – samotným charakterom chandlerovskej poetiky. Chandler totiž nad ucelenú zápletku (románu či poviedky) kladie samostatné scény, z ktorých musí každá svojou pôsobivosťou obstáť sama osebe, každá musí obsahovať „štipku mágie“ (Hiney, 2003, s. 102): „V *Hlubokém spánku* tvoří každá scéna samostatný celek, zajímavý sám o sobě. Na úkor celkového spádu děje zdůrazňuje, téměř stylem filmového scénáře, silné scény nad silnou strukturu“ (Hiney, 2003, s. 102). Programovo túto dominanciu scén formuloval sám Chandler v súvislosti so spôsobom písania v časopise *Black Mask*: „Poviedky, ktoré začal uverejňovať časopis *Čierna maska*, vyznávali iný technický kánon. Jednotlivé scény prevládali nad príbehom, lebo dobrý príbeh sa môže skladať len z vynikajúcich scén. Ideálom bola taká detektívna poviedka, z ktorej by ste mali potešenie, aj keby vám jej posledné strany odviaľ vietor“ (Chandler, 1972, s. 169). Ako s iróniou hovorí o „námedznom písákovstve“ v *Black Mask* a jeho dopade na poetiku: „Ak ste nevedeli pri písaní ako ďalej, najlepšie bolo rýchlo otvoriť dvere a nechať nimi vojsť chlapa s pištoľou v ruke“ (Chandler, 1972, s. 169). Toto privilegovanie scén má dopad aj na úroveň Chandlerovej fabuly: sám totiž vyznával zásadu, že čitateľ neuhádne riešenie a totožnosť vraha vtedy, ak ho sám autor počas procesu písania nepozná... Za jediný *férový* spôsob zavádzania čitateľa pokladal, ak spisovateľ detektívky podhodí čitateľovi *nesprávny problém*, „aby riešil záhadu (...), ktorá ho zavedie na scestie, pretože je len odbočkou od ústredného problému“ (cit. podľa Cawelti, 1976, s. 177; por. Chandler, 1966, s. 27). Tak Marlowe zväčša začína vyšetrovať prípad, z ktorého sa v sujetovom bode obratu vyklúje prípad celkom iný: neskôr ukážem tento postup na románe *Zbohom, láska moja*. Ako Chandlerov postup charakterizuje Kornel Földvári: „Zločin priťahuje zločin: prípad, na ktorom začína pracovať, je obyčajne len prvý kameň, ktorý uvoľní lavínu“ (Földvári, 1969, s. 230).

Napríklad v poviedke *Opona* (The Curtain, 1936) sa zide viacero scén, použitých neskôr v rôznych Chandlerových románoch: tak hneď prvá veta je prevzatá do Chandlerovho predposledného dokončeného románu *Dlhá rozlúčka* (The Long Good-Bye, 1954; česky ako *Loučení s Lennoxem*, in: Chandler, 1967): „*Poprvé jsem spatřil Larryho Batzela, když seděl opilý venku před Sardim v postarším rolls-royci*“ (Chandler, 1976, s. 416). „*Poprvé mi Terry Lennox padl do oka před terasou nočního podniku U tanečnic. Seděl opilý v přepychovém modelu rolls-royce zvaném Stříbrný přelud*“ (Chandler, 1967, s. 361). Aj zauzlenie je identické: kamarát požiada súkromného detektíva o pomoc. Avšak už rozvíjanie zápletky, a predovšetkým rozuzlenie Chandler v *Dlhej rozlúčke* radikálne transformuje. Larry Batzel je nájdený mŕtvy, detektív však nájde dodatočne lístok, v ktorom Larry predtým svoju nebezpečnú žiadosť na detektíva odvolal, lebo ho nechce ohroziť (Larry pôjde do toho sám). V *Dlhej rozlúčke* Chandler túto sentimentálnu líniu zápletky radikálne transformuje, zbavuje patetickosti: Lennox len zmizne, pričom sa predpokladá, že bol zavraždený. V skutočnosti však Marlowa len využil pre svoje ciele. Je to presný opak *Opony*: tam detektív pripne putami vraha k mŕtvole jeho kumpána so slovami, že ten človek, ktorého zabili, bol jeho priateľ. Osamelý súkromný detektív Marlowe však už priateľov nemá: Lennox ho zradí. Marlowe sa prebýja svetom úplne sám,

bez ilúzií: „*Vůbec žádný pocit – to je přesně ono. Byl jsem prázdný jako prostor mezi hvězdami*“ (cit. podľa Hiney, 2003, s. 192).

Veľká časť konfigurácie postáv i útržok zápletky z *Opony* sa objaví neskôr v románe *Hlboký spánok* (The Big Sleep, 1939). Predovšetkým postava starého generála a jeho dcéry (v *Hlbokom spánku* sú dve) a tragická postava z poviedky *Strieborná parochňa* (pokiaľ má *Opona* skoro identické prvé vety s *Dlhou rozlúčkou*, s *Hlbokým spánkom* má zasa takmer identický explicit). V oboch prózach vraždí generálova „krv“: v *Opone* je to nenormálny jedenásťročný sadistický chlapec, ktorý s obľubou strieľa na strelnici, a jeho matka sa snaží jeho páchatelstvo utuľtať; v *Hlbokom spánku* vraždí pod vplyvom drog jedna z generálových dcér. Generál je v oboch prózach nešťastný človek na konci: v poviedke detektív generálovi riešenie neposkytne, v románe je Phil Marlowe napokon rád, že generálova choroba pokročila do takej miery, že už nič nechápe.

Desivá scéna, keď si v aute chcú dvaja gangstri Carmadyho údajne kúpiť, aby sa v prípade nehral d'alej, dajú sa mu napiť a on vo fľaši zacíti kyanid, je v jednom z románov zmiernená, keď si Marlowa podajú dvaja policajti, donútia ho piť alkohol a následne ho zatvoria za šoférovanie pod vplyvom alkoholu.

Pokiaľ sme v súvislosti s poviedkou *Opona* mohli hovoriť o využívaní scén z nej v neskorších románoch (táto poviedka je v retrospektívnom pohľade akousi ich mixážou), tak v prípade vzťahu poviedky *Nájdite to dievča* (Try the Girl, in: Chandler, 1995) a románu *Zbohom buď, láska moja* (Farewell, my Lovely, 1940, in: Chandler, 1967) ide o iný typ vzťahu: román je rozpracovanou poviedkou, pričom komplikuje zápletku poviedky, a týmto sujetotvorným gestom zároveň aj mení jej zmysel. Oba texty v ich vzájomnom vzťahu preto bude vhodné skúmať ako *varianty*. Jan Mukařovský písal v roku 1930 o veľkom význame rozboru variantov pre literárnovednú štylistiku: „rozbor variant je pro štylistiku účinným prostředkem při hledání strukturních principů básnickova slohu; na opravách a změnách textu projeví se totiž tyto principy jakožto aktivní tendence udávající směr oprav mnohem zřetelněji než na hotovém, uzavřeném díle, kde jsou ve stavu latentním a statickým“ (Mukařovský, 1948, s. 210). Aj v prípade Chandlerových textov môžeme zmeny evidovať už na úrovni mikroštylistiky, Mukařovského konštatovanie však platí aj pre vyššie zložky textu: „principy básnickovho slohu“ totiž platia aj na úrovni kompozičnej – nás budú teda zaujímať transformácie na úrovni motivického plánu deja a kompozície. To, že rozprávač v prvej osobe sa v poviedke volá Carmady, v románe Marlowe, ako aj zmeny vlastných mien ostatných postáv, je len nepodstatný detail.

Detektíva na ulici náhodne odchyť dvojmetrový stodvadsaťkilový obor Bizón Malloy, ktorého akurát po ôsmich rokoch prepustili z väzenia (sedel za vylúpenie banky) a hľadá v podniku svoje dievča – Velmu (resp. v poviedke Bellulah). Prinúti detektíva, aby s ním išiel, doslova ho do podniku odnesie. Marlowe nestráca svoj humor ani v takejto situácii: „*Půjdu s vámi. Jenom mě už nenoste. Nechte mě chodit. Jsem docela v pořádku. Jsem dospělý. Umím se sám vykoupat a vůbec všechno*“ (Chandler, 1967, s. 165). Podnik však už zanikol, na jeho mieste funguje lokál vyhradený pre černochoch. Bizón Malloy – odtrhnutý od reality, strácajúci vedomie uplynutého času – tam násilím vtrhne, spacificuje vyhadzovača a v sebaobrane zabije majiteľa klubu. Malloyovo hľada-

nie tej, ktorú pokladá za svoje dievča, tvorí spoločnú dejovú linku oboch textov. V románe je tá podstatná transformácia, že stopa po Velme sa náhle pretrhne a stráca. Táto dejová transformácia (voči poviedke) má ten následok na úrovni kompozície, že sa dejová línia pretrhne a Marlowe začína prácu na zdanlivo úplne novom prípade: najme si ho istý Marriott, aby ho Marlowe sprevádzal do Purissima Canyonu, kde chce od zlodějov za výkupné dostať späť vzácne nefritové šperky, ktoré mu boli ukradnuté. Počas cesty je však Marriott zavraždený. Marlowe, ktorý dostal od neho zaplatené vopred, pokračuje vo vyšetrovaní pre svojho mŕtveho klienta, zastupuje ho – taký je Marlowov étos, ktorý Miroslov Petříček formuluje takto: Vrah chce svoju obeť vymazať z povrchu zemského – urobiť svoj zločin neviditeľným, zmazať stopy transcendentnej prítomnosti ľudskej bytosti, ktorá kedysi žila. „Soukromý detektiv vrací viditelnost oběti tím, že do doby, než je vrah odevzdán spravedlnosti, zaujímá její místo“ (Petříček, 2000, s. 63).

Počas vyšetrovania Marlowe navštíví aj Marriottovu priateľku, krásnu pani Graylovú. Do deja sa stále priplieťa zúrivy Malloy, hľadajúci svoju Velmušku. Ďalšia zavraždená – stará alkoholička, ktorá kedysi poznala Velmu, keď tá spievala v podniku – vyzerá ako obeť Malloyovej zúrivosti.

V záverečnom odhalení sa v rámci *anagnorisis*, rozpoznaní, zistí, že pani Graylová a Velma sú jedna a tá istá osoba. Marriott o tom vedel a vydieral ju. Ona sama je vrahyňa: zbavila sa svedkyne svojej minulosti a chcela vraždu naraďiť tak, aby vyzerala ako Malloyovo dielo. Ona sama potom pri konfrontácii zastrelí Malloya, pred ktorým utekala a skrývala sa (keby ju dostihol Malloy, dostihla by ju teraz – ako ženu multimilionára – jej vlastná pochybná minulosť). Malloyove zranenia by nemuseli byť za každých okolností smrteľné, ale on stráca vôľu žiť: lekár hovorí o tom, že je tu ešte nádej: „*Nestál by o ni, řekl jsem. / A opravdu o ni nestál. Zemřel ještě v noci*“ (Chandler, 1967, s. 353). Zo sujetového hľadiska, ako sa retrospektívne ukáže, teda Marlowe ani tak nevyšetroval vraždu Marriotta, ale práve úvodný prípad zmiznutej Velmy, ktorá je kľúčom k všetkým záhadám – centrom, okolo ktorého sa lúčovito organizujú. V sujetovom bode obratu naberá príbeh iný smer: nie je už pátraním po nezvestnej Velme, ale pátraním po zločinoch, ktoré jej umožňujú onú údajnú nezvestnosť si udržať.

V poviedke síce Belulah náhodne zabije Marineaua, ale okamžite sa s tým Carmadymu prizná, keď si ten myslí, že ho zabil Skalla (tak sa v poviedke „volá“ Bizón Malloy). Skalla sa Carmadymu k takejto vražde priznal len preto, lebo chcel ochrániť svoju Bellulah. Skallu nenávisťne zavraždí nie jeho láska, ale Marineauova manželka, a Skalla vraví Carmadymu, aby ju nevydal polícii, lebo „*Asi ho měla ráda*“ (Chandler, 1995, s. 174), čo potom zranený neustále opakuje. Zomiera v nemocnici a Bellulah ho pritom drží za ruku. Vidíme teda, ako Chandler sujetotvornou prácou s komplikovaním zápletky (i keď tu ide o topos rozpoznaní v štýle šestákového dobrodružného románu) pozmeňuje zmysel príbehu – zhruba v rovnakých intenciách, ako pri *Dlhej rozlúčke*: smerom k životnej dezilúzii. Aj Marlowe má vždy po uzavretí prípadu skôr pocity melanchólie a márnosti: „*Den byl chladný a velmi jasný. Bylo vidět hodně daleko – ale nikdo nedohlédl až tam, kam odešla Velma*“ (Chandler, 1967, s. 358).

Melancholický explicit sa stáva v marlowovských príbehoch priam toposom. Najťažšie je koniec *Hlbokého spánku*, kde si Marlowe uvedomuje nemožnosť akejkolvek

spravodlivosti voči tomu, čo sa už raz stalo: „*Co záleží na tom, kde člověk leží, když je po smrti? V kalné bažině nebo v mramorové kryptě na vrcholku vysokého kopce? Jsi mrtev, spíš hlubokým spánkem a takové věci ti nevrstí hlavou. Nafta a voda jsou ti stejně lhostejné jako vítr a vzduch*“ (Chandler, 1967, s. 161). Výnimkou je posledný Chandlerov dokončený román *Prípad naruby* (Playback, 1958), kde Marlowovi počas tradičnej „kocoviny“ po uzavretí prípadu do jeho bytu („*Pokoj byl zatuchlý, nevlidný a neosobní jako vždy*“, Chandler, 1966, s. 167) zatelefonuje z „druhého brehu“ (Európy, z Paríža, veľkého sveta) bohatá Linda Loringová z predchádzajúceho prípadu, ktorá naňho nedokázala zabudnúť: „*Rozhlédl jsem se po prázdném pokoji. Už nebyl prázdný. Byl v něm hlas a vysoká, štíhlá, pŕvaná žena. V ložnici na polštáři ležela tmavá hlava. (...) Vzduch byl plný hudby*“ (Chandler, 1966, s. 169, s. 170). Marlowe si dobre uvedomuje, že sú každý z iného sveta – Linda patrí medzi horných desaťtisíc. Hrdý „nájomný poskok“ (s. 169) s večným prievanom vo vrecku Marlowe jej hovorí: „*Ty pošleš letenku mně? Já pošlu letenku tobě. Tak aspoň budeš mít čas si to rozmyslet. (...) Já vím. Máš dost peněz na pět set letenek. Tohle ale bude moja letenka. Buď ber, nebo vůbec nechod*“ (s. 169). Je to ten najkrajší, najsprávnejší koniec marlowovskej ságy. Pol roka nato odchádza na druhý breh Chandler za svojou milovanou ženou Cissy.

Z posledného románu *Zločin v Poodle Springs*, ktorý Chandler začal písať o ženatom Marlowovi, zostal len začiatok. Dopísal ho síce schopný Chandlerov drsnoškolový pokračovateľ Robert B. Parker, ale v dokončenom Chandlerovom opuse aj tak zostane Marlowe navždy osamelým, navonok drsným chlapíkom s melancholickou dušou: tak bol ako literárny typ skonštruovaný.

Posledná scéna z *Prípadu naruby* sa Marlowovým fantazmatickým sprítomnením milenky, ktoré je takmer halucinačné – a aj svojou prítomnosťou silnej sentimentality, na „chandlerovky“ značne neobvyklej – dokonca javí byť reálnou len tak napoly.

Marlowovo pátranie je – na rozdiel od klasickej anglickej detektívky – literárne neodlučiteľne spojené s toposom cesty: samotné pátranie Chandlerovho detektíva je cestou, doslova jeho fyzickým pohybom pri vyhľadávaní svedkov a podozrivých, za ktorými putuje, ktorých hľadá. Akosi samozrejme sa orientuje v spleti veľkomesta, nemá problémy s vyhľadávaním adries v miliónárskych vilových štvrtiach, ani v pochybných štvrtiach, či v odľahlých horských chatách. Na rozdiel od klasickej anglickej detektívky drsný detektív nemá podozrivých pekne sústredených v edwardovskom či viktoriánskom rodinnom sídle – Chandlerove romány v tomto zmysle Porter príhodne nazýva „californskou Odyseou“ (Porter, 1981, s. 62). Aj to má dopad na charakter zápletky a deja v drsnoškolových detektívkach, ktoré sú oveľa väčšmi (priestorovo) otvorené než detektívky klasickej školy. Pátranie drsnoškolového detektíva je do istej miery synonymné s hľadaním a vektorom jeho priestorového pohybu. Podozrivé postavy sa v niektorých prípadoch medzi sebou ani nekonfrontujú, ale detektív ich vyhľadáva jednotlivito. Záhadu zamknutej miestnosti v pravovernom drsnoškolovom texte hádam ani nenájdem: je to jednoducho preto, že drsnú školu zaujímajú celkom iné problémy, než konštrukcia a rozriešenie nemožného zločinu.

Chandlerov štýl je charakterizovaný predovšetkým neustálou prítomnosťou irónie, nezriedka sa prejavujúcej v častých wisecrackoch – hláškach („*Ve výkladu ležela hroma-*

da orientálni veteše. Nevěděl jsem, jestli má nějakou cenu, poněvadž kromě nezaplacených účtů jiné antikvity nesbírám“ (Chandler, 1967, s. 20); „Musel být pátek, protože zápach rybiny z restaurace Mansion House v sousedním domě byl tak silný, že by na něm mohli postavit garáž“ (Chandler, 1995, s. 7)). Ďalej bohatou, a oproti Hammettovmu strohému, vecnému štýlu oveľa rozvinutejšou – slangovou – metaforickosťou (por. Cawelti, 1976, s. 175), častými invenčnými (a humornými, nezriedka hyperbolickými) prirovnaniami (ktoré občas môžu sklznúť až do manierizmu, por. Cawelti, 1976, s. 176), v ktorých je rozprávač Marlowe veľký majster, a neustále prítomným understatementom. Alfred Hitchcock charakterizuje *understatement* takto: „Je to niečo jako ztlumený projev, ztlumené vyjádření, ztlumený postoj. (...) Understatement znamená znázorňovat v lehkém tónu velice dramatické události“ (Rozhovory Hitchcock – Truffaut, Praha, 1987, s. 54). Je zjavný predovšetkým pri marlowovských opisoch nálezu tela zavraždeného: „Geiger měl na nohou čínské střevíce s tlustými plstěnými podrážkami a černé atlasové kalhoty, na sobě měl vyšíváný kabát, vpředu značně potřísněný krví. Jeho skleněné oko jasně svítilo z podlahy a zdálo se, že je to jediná část jeho těla, která je naživu. Na první pohled bylo vidět, že ani jeden z těch tří výstřelů, které jsem slyšel, se nemínil cíle. Vypadal důkladně mrtvý“ (Chandler, 1967, s. 30). Všimnime si, že rozprávač Marlowe začína opis mŕtveho dôkladnou a podrobnou katalogizáciou jeho oblečenia, takpovediac „rovnostárskou“ (por. Škvorecký, 1992, s. 191), kde sa krv stáva akoby súčasťou oblečenia – rovnocenným atribútom kabáta ako to, že je vyšíváný. Spojenie „dôkladne mŕtvy“ v sebe svojou miernou nepatričnosťou tiež nesie náznak zľahčovania. Fakt definitívnosti smrti je zvýraznený inverzne – tým, že práve *neživá* časť tela, protéza – sklené oko, pôsobí z celého tela najživšie. Josef Škvorecký vyslovuje hypotézu, že „tahle zajímavá technika koření patrně v Eliotově koncepci ‚objektivní souvztažnosti‘ (*objective correlative*): spisovatel nemá zachycovat emocionální aspekty skutečnosti emocionálním komentářem, nýbrž přesným popisem věcí a sledu okolností, které emocii vzbuzují. Techniky bohatě užíval Hemingway, neboť se hodí zejména pro dramatické scény“ (Škvorecký, 1992, s. 190).

Tento postup understatementu na úrovni mikroštylistiky má priemet aj do vyšších úrovní textovej štruktúry, ktoré organizuje homologicky k mikroštruktúrnej úrovni: a síce do úrovne kompozície, radenia textových segmentov. Keď Marlowe vnikne cez okno do domu, v ktorom zazneli výstrely, končí Chandler kapitolu implicitným *predoslaním*, avšak zároveň aj *nedopovedaním* toho, čo tam Marlowe nájde: „Žádný z těch dvou lidí uvnitř se nepozastavil nad tím, že jsem vešel oknem, ač jenom jeden byl mrtev“ (Chandler, 1967, s. 28). Chandler tu pracuje implicitne: nepoznáme ešte totožnosť mŕtveho, ani dôvod, prečo sa nad Marlowovým vniknutím do domu nepozastavuje ten, čo zostal nažive. Po tejto výpovedi začína nasledujúca kapitola typickým chandlerovským rozsiahlym opisom s typickými chandlerovskými prirovnaniami: „Byl to široký pokoj, zabíral celou šířku domu. Měl nízký trámový strop a hnědě omítnuté stěny, pokryté pruhy čínských výšivek a čínských a japonských tisků v rámech z nehlazeného dřeva. Byly tam nízké knihovničky, růžový čínský koberec tak tlustý, že by v něm krtek mohl rýt týden, aniž by vystrčil čenich z jeho vlasů“ (Chandler, 1967, s. 29). (Chandlerove prirovnania pri opise interiérov zväčša implicitne vyjadrujú Marlowov plebejský rezervovaný postoj k nevkus, ktorý vždy kráča ruka v ruke s prepychom – všetkého je až „príliš“ a chýba proporcionalita, vyváže-

ný vzťah častí k sebe navzájom, ktoré sa – v tomto prípade farebne – navzájom negujú: „*Ten pokoj byl příliš prostorný, strop příliš vysoký, dveře příliš rozměrné (...) Ta slonovina (farby nábytku – pozn. T. H.) vypadala proti bílé barvě (koberca – pozn. T. H.) ušpiněně a proti slonovině zas bezbarvě*“ (Chandler, 1967, s. 16). Takýto opis, syntagmaticky zaradený uprostred dramatickej scény, má jednak retardujúcu funkciu, jednak konotuje Marlowov odstup, „nevzrušenosť“ – aspoň navonok. Tlmí dramatickosť scény.

Štýlu venoval pozornosť Chandler programovo – podľa neho „To nejtrvalejší na psaní je styl, a styl je to najcennejší, čo spisovateľ môže investovať do svojej doby“ (cit. podľa Škvorecký, 1992, s. 187). Sám mal zámer pohrať sa s určitým štýlom a spojiť ho s posolstvom, ktoré tomuto štýlu dosiaľ nebolo vlastné: „Nešlo mi o nič než to, že som si chcel hrať s fascinujúcim novým jazykom, aby som sa presvedčil, čo to urobí, použijem-li ho ako vyjadrovací prostriedok, ktorý by zostal na úrovni neintelektuálneho myslenia, a preto nabyl sily říkat věci, jaké se obvykle říkají ve vysoké literatuře“ (cit. podľa Škvorecký, 1992, s. 187). Sám sa vyslovil, že jeho najväčšou satisfakciou bolo, keď sa ľudia začali vďaka jeho textom zaoberať zaznávaným žánrom detektívky ako literatúrou: „Může se člověku, jako jsem já, který není příliš nadaný, ale má porozumění, dostat většího zadostiučinění, než že vzal omšelý, laciný a úplně ztracený literární žánr a udělal z něho něco, oč se přou vzdělání lidé?“ (cit. podľa Škvorecký, 1967b, s. 647).

Vo viacerých statiach vyslovil svoju „normatívnu“ poetiku detektívneho žánru, pri ktorej sa odrazil od kritiky klasickej anglickej detektívky s jej špekulatívnosťou, psychologickou nepravdepodobnosťou, s ťažiskom na záhadе, pričom sa z nej vytrácali živé charaktery: „Tí, čo tvrdia, že najväčší význam má problém, pokúšajú sa len skrývať vlastnú neschopnosť vytvoriť charakter a atmosféru“ (Chandler, 1965, s. 25). Chandler bol v detektívnom žánri programový realista: „Kriminálny román musí byť vzhľadom k osobám, okoliu a atmosfére realistický. Musí znázorňovať skutočných ľudí v skutočnom svete. Kriminálny román prirodzene obsahuje fantastický prvok. Povznesie sa nad pravdepodobné tým, že zhrusťuje čas a priestor. Čím nerealistickejšie sú teda predpoklady, tým presnejší a doslovnejší musí byť vo svojom priebehu“ (Chandler, 1965, s. 25). „Realizmus“ teda v Chandlerovom poňatí nezmanená akési bezprostredné „kopírovanie“ reality, ktoré nie je možné (ako vyplýva z uvedeného citátu), ale *pravdepodobnosť, vierohodnosť* a štýl, ktoré spolu v súčinnosti vytvárajú „efekt reality“: „musí sa skladať z vierohodných činov vierohodných osôb za vierohodných okolností, pričom netreba zabudnúť, že vierohodnosť je vo veľkej miere otázka štýlu“ (tamže). Celkom barthesovsky píše: „Pravdepodobnosť je však vecou *účinku*, nie faktov“ (tamže, zväč. T. H.). Oproti klasickej detektívke, ktorá operovala s kategóriou možného (riešenie musí byť to najnepravdepodobnejšie – ak je však *možné*, je správne), teda realisticky (a aristotelovsky) kladie kategóriu pravdepodobnosti.

— Ako môže byť zrejme už aj len z vyššie uvedenej analýzy Hammettovej *Krvavej zatvy*, termín „drsná škola“ (ktorý je nomenklatúrou literárneho smeru) *presahuje* detektívny žánr a pokrýva širšie žánrové pole. Hammett síce aj tento svoj gangsterský príbeh

prešpikuje viacerými detektívnymi zápletkami s ich legitímnymi riešeniami (Hammett je totiž, napriek všetkej drsnosti, rodený detektívkar), v rámci drsnej školy však vznikali aj čisté „gangsterky“ (napríklad W. R. Burnetta, Chaseov brutálny debut *Slečne Blandishovej netreba orchidey*, 1939), kriminálne príbehy vraha na úniku pred spravodlivosťou (James M. Cain – Jim Thompson: *Vrah vo mne*, väčšina textov Jamesa Hadleyho Chasea, ktorý Caina považoval za svojho veľkého učiteľa, v niektorých príbehoch aj Cornell Wollrich a v románoch *Napľujem na vaše hroby* a *U mŕtvych na farbe kože nezáleží* aj Vernon Sullivan alias Boris Vian) – a napríklad Cheyneyho Lemmy Caution sa zapletie nielen do detektívnych zápletiiek (*Slečnám to nevadí*), ale aj špionážnych (*Ted' jsi na řadě ty, miláčku; Ovšemže řekla ano*).

Naturalistický debut *Slečne Blandishovej netreba orchidey* (No Orchids For Miss Blandish, 1939) napísal Angličan **J. H. Chase** pod silným vplyvom Hammetta a Caina, usilujúc sa ich v brutalite ešte predčiť. Román sa stal bestsellerovým krvákom. Ide o gangsterský román, avšak neprešpikovaný klasickými detektívnymi zápletkami, s ktorými ho skĺbil Hammett v *Krvavej žatve*, ako som vyššie ukázal. Dejovou schémou je únos milionárskej dcéry a konkurenčný boj gangov o túto vzácnu rukojevníčku. Je písaný surovým slangovým jazykom v tretej osobe zo striedavých perspektív, pričom najčastejšie sú predstavovaní gangstri v akcii. Detektív, ktorý pátra po unesenej, je rovnako brutálny ako gangstri: aby šetril čas, najprv udrie, až potom sa pýta (por. Chase, 1996, s. 78). Má pri pátraní istú výhodu – ako hovorí: „Fízlové si nemohou dovoliť to, čo já“ (tamže, s. 75). Svet je čierny, noir: keď sú páchatelia dolapení a detektív Fenner už oslobodil slečnu Blandishovú, tá – keďže bola v zajatí znásilňovaná psychopatickým gangstrom – vyskočí z okna a zabije sa.

Prekladová literatúra má okrem iného pre tzv. národnú literatúru význam aj v rozširovaní teritórií literárneho jazyka: pozoruhodne svieže a moderné texty drsnej školy (v Hammettovom prípade písané koncom dvadsiatych a začiatkom tridsiatych rokov 20. storočia) s ich hovorovým „jazykom ulice“, jazykom gangstrov a prostitútok, vyvolali potrebu vyrovnat' sa pri preklade do slovenčiny so zapájaním slangových vrstiev jazyka a metaforických obrátov hovorovej reči. Slovenské preklady z konca šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov 20. storočia (Eduard V. Tvarožek, Šarlota Barániková, Ľudovít Švenk, Irena Lifková, o niečo neskôr Dušan Janák) si aspoň z väčšej miery držia svoju sviežosť práve tým, že zapájajú (a prípadne konštituuju) tie viacej *celoplošné* vrstvy slangu – na rozdiel napríklad od próz šesťdesiatych rokov 20. storočia, ktoré sa snažili do literárneho diskurzu buď prepašovať alebo v horších prípadoch simulovať mládežnícky slang (por. antológiu próz *Taký nepokojný vek*) a dnes na nás pôsobia s nechcenou komikou („*Rídka si!*“). Slangové a metaforické obraty sa totiž organicky zapájajú do drsného rozprávania detektíva, do kontextu situácie, v ktorej sú vypovedané – čo nám umožňuje akceptovať ich aj vtedy, ak sa naše súčasné vedomie slangu od nich v konkrétnych obrazoch („parolových“ realizáciách) odlišuje: ich funkcia je taká, že úspešne vyvolávajú „efekt hovorového rozprávania“ – a nie tá, že by mali „doslovne“ reprodukovat' aktuálny

slang. Tak detektív po krátkom zápase s miernou iróniou hovorí svojmu zdecimovanému protivníkovi: „*Vystřite si širák a dajte si kravatu z ofsajdu, aby ste mi nerobili hanbu, keď pôjdeme cez mesto*“ (Hammett, 1967, s. 80). „*Tučný šéf sa prikolísal k nemu, zdvihol obraz a roztrepal ho MacSwainovi o hlavu a plecía na márne kúsky*“ (tamže, s. 81). „*Vysyp mi tu, ako to všetko bolo, ale pravdu, lebo ťa zabijem*“ (tamže, s. 81). „*Mohla by som vám pri tom pomôcť,‘ riekla, ale muselo by mi z toho dačo kukat*“ (tamže, s. 31). Príznachné je (a slúži to prekladateľovi E. V. Tvarožekovi ku cti), že ako mierne archaický výraz tu dnes, po vyše štyridsiatich rokoch, pociťujeme len verbum dicendi („*riekla*“) – za neskorší vývin jazyka prekladateľ naozaj nemôže –, a nie slangový obrat. Ironické a občas cynické dialogické prestrelky medzi detektívom z Kontinentálnej a Dinah Brandovou („*Nestjaste ma (...), ja som este majictá*“, s. 31) majú možno svoju miernu ozvenu aj v próze Dušana Mitanu *Patagónia* (1972) v dialógoch medzi protagonistom a postavou Viery.

Česká literatúra so svojou neutrálnejšou hovorovou vrstvou „*obecnej češtiny*“ nemusela čakať na preklady drsnoškolových detektívok. Napriek tomu pseudonymná prekladateľka MA-FA v preklade detektívky drsnoškolového (anglického) epigóna Petra Cheyneyho *Slečnám to nevadí* (Praha : Nakladatelství Karel Voleský, 1947) pociťovala – v labutej piesni za detektívku pred nasledujúcimi krušnými budovateľskými časmi – potrebu popri sympatickej deklarácii zgustnutia si na zábavnej literatúre (a už menej nevážne jej išlo aj o boj proti prílišnej ideologizácii literatúry) na záver vysloviť svoje prekladateľské krédo ohľadom jazyka. Odcitovať si zaslúži väčšia časť úvodu: „*Chcete se vzdělávat? Toužíte po ušlechtilé četbě? Potrpíte si na to, aby i líčení jara bylo prodchnuto tendencí toho či onoho světového názoru? Aby i z milostných výstupů čpěla politická agitka?* (...)“

Tedy ruce pryč od této knížky! Nevzdělává, nepoučuje, nezušlechťuje, nefilosofuje, nepolitizuje.

Dělá jen jedno: Baví! (...)

A má docela novou a neobvyklou řeč. Novou a neobvyklou na tištěných stránkách. Ale vžitou a zaposlouchanou od lidí velkých měst dneška. Šťavnatou, sytou, hutnou, živou, plastickou, výraznou řeč asfaltu“ (tamže, s. 5).

Prekladateľka dokonca vraví, že ide o preklad „*z newyorštiny do pražštiny*“ (tamže, s. 5). A ku cti jej slúži, že po dvadsaťdvaročnom spánku je jej preklad natoľko živý, že vyšiel v roku 1969 v reedícii v detektívnej edícii Smaragd: „*Vedro jak v pekle*“.

Ne že bych si tam byl už někdy zajel, ale horší to tam nemůže bejt než červenec v týhleť kalifornský poušti.

Hasím si to kolem India a počítám, že na mě co nejdřív vyjknou světla Palm Spring-su. Natírám to ostošest – rychloměr leze na osmdesátku“ (Cheyney, 1969, s. 7). Ako keby sme čítali súčasný preklad temných historiek zo *Sin City*.

Kriminálne príbehy sústredujúce sa na „*príbeh vraha*“ v rámci drsnej školy písal **James M. Cain**, hoci sám svoje texty za kriminálky nepovažoval. Hovorieval, že píše len

romány o láske a hrozných ľudských túžbach. Najslávnejším je aj dvakrát sfilmovaný román *Poštár vždy zvoní dvakrát* (The Postman always Rings Twice, 1934) a v zásade sujetovo veľmi podobný, no komplikovanejšie komponovaný román *Poistka smrti* (Double Indemnity), na ktorý sa zameriam (aj preto, že je menej známy). V oboch románoch sa milenecký pár prostredníctvom rafinovaného plánu zbaví manžela dotýčnej (osudová noirová femme fatale vedie muža neodvratne k vražde jej manžela) a na konci ho dosiahne spravodlivosť – hrdina *Poštára*... končí svoju písomnú spoveď v cele smrti tesne predtým, ako ho odvedú na popravisko.

V *Poistke smrti*, keď poisťovací agent uzatvára úrazovú životnú poisťku (na úmrtie pri ceste vlakom) s manželkou budúcej obete, to vyzerá tak, akoby nápad zavraždiť manžela prišiel od hrdinu-rozprávača. Ten však postupne zisťuje, že jeho „vyvolená“ je „čiernou vdovou“ (je viac než len podozrivá z vražd troch detí a jednej kamarátky, vtedajšej manželky svojho zavraždeného manžela, no na súde sa jej nepodarilo vraždy dokázať) a napokon sa v závere ukazuje až v symbolickej rovine ako „milienka smrti“ – na úteku nikam (na lodi sa totiž už vie o prítomnosti vražedného páru) hovorí: „*Waltře, nadešel čas. (...) Abych se setkala se svým ženichem. S jediným, kterého jsem kdy milovala. Jednu noc skočím z lodní zádě. A pak ucitím jeho ledové prsty, jak se mi kousek po kousičku zarývají do srdce*“ (Cain, 1987, s. 242). Jej vražedný partner jej odpovedá: „*Povedu tě k oltáři*“ (tamže). Vrahyňa, ako zasnúbená jedinému ženichovi, smrti, teatrálnie inscenuje aj spoločnú samovraždu: natrie si tvár kriedovou bielobou, pod oči si namaľuje čierne kruhy, pery a líca má nalíčené na krvavočerveno (líčenie pred skokom do mora!) a zahalená je do červeného rúcha. Berie so sebou do smrti aj svojho partnera v zločine, ktorý jej osudovo podľahol.

Sujet postupuje ako séria nečakaných transformácií, keď sa dej odkláňa nečakaným smerom – a to rovnako transformácií v pláne vonkajšieho deja, ako aj v pláne psychiky protagonistu (keď si napríklad po vražde, ktorú spáchal, odrazu uvedomí, že na to, aby získal ženu, zabil muža, a tým sa jej vlastne vydal na milosť a nemilosť – tým sa uňho láska stratí, a ju znenávidí; ďalšia vnútorná transformácia nastáva, keď sa nečakane šialene zamiluje do dievčaťa, ktorému zabil otca. Grif vraždy by mohol byť prevzatý z Agathy Christie (drsná škola, napriek všetkému svojmu dištancovaniu sa od klasickej detektívky, zotrúva v horizonte formuly žánru) – ide o jej typický topos maskovacej zámieny osôb: po vražde sa protagonista zamaskuje za zavraždeného (ktorý mal zlomenú nohu) a hrajúc jeho identitu nastúpi do vlaku, z ktorého v príhodnej chvíli vyskočí. Medzitým si telefonátmi zabezpečuje alibi, počúva v aute rozhlasové vysielanie, aby o ňom mohol neskôr vypovedať a pod. Poisťovňa, ktorej je protagonista zamestnancom, má samozrejme eminentný záujem na tom, aby poisťku nemusela vdove vyplatiť: Waltherovi sa zahmlieva pred očami, keď mu jeho kolega Keyes presne opíše spôsob realizácie vraždy – len s tým, že za vraha označuje nejakého neznámeho muža, partnera vdovy. Protagonista sa teda nemôže stretávať s Phyllis. Vynára sa možnosť, že priateľ Loly (nevlastnej dcéry Phyllis) je milencom Phyllis. Lola ich sleduje, podozrievajúc svojho priateľa Sachettiho z otcovej vraždy (čo by sa protagonistovi mimoriadne hodilo) – no z ich rozhovoru vyrozumie, že Sachetti je nevinný. Protagonista si naplánuje vraždu svojej osudovej ženy Phyllis, ktorá ho drží v šachu: dohodnú si stretnutie a na ňom je postrelený – myslí si, že ho Phyllis

predbehla. Podľa novinových správ sa však ukáže, že na mieste streľby zatkli Sachettiho a Lolu: tí si totiž mysleli, že z auta (protagonista si náročky zaobstaral rovnaké auto, aké má Phyllis) vystupuje Phyllis, ktorá sa chystá vraždiť. Lola sa takto stáva podozrivou z vraždy svojho otca. Hrozí jej výsluch tretieho stupňa (v tom je zahrnuté aj bitie policajťmi) – to protagonista, ktorý ju miluje, psychicky nezvládne: prizná sa kolegovi Keyesovi. Ten spolu s riaditeľom poisťovne bráni jej záujmy, nejde im o spravodlivosť: dajú protagonistovi možnosť, aby zmizol, aby sa poisťovňa od neho mohla dištancovať. Pred loďou, ktorou chce utiecť, ho nečakane čaká Phyllis. Ich únik je únikom do smrti.

Ako som už spomenul, štafetu v tejto línii kriminálneho príbehu prevzal predovšetkým J. H. Chase. Vo Francúzsku zasa **Boris Vian** (vášnivý čitateľ autorov drsnej školy a neskorší prekladateľ Chandlerových románov *Dáma v jazere* a *Hlboký spánok*, ako aj Petra Cheyneyho – sullivanovka *Holky nemaj poněti*/Elles se rendent pas compte je doslova crazy komédiou na cheyneyovskú nôtu) v roku 1946 vydáva svoj román *Napľujem na vaše hroby* (J'irai cracher sur vos tombes) pod autorskou hlavičkou amerického miešaneckého spisovateľa Vernona Sullivana (jeho identitu si Vian vymyslel). Vian v predhovore zmieňuje jasný vplyv Caina a Chasea (por. Vian, 1995, s. 7). Je to v ja-rozprávání podaný brutálny príbeh rasovej pomsty skrytého černocho (miešanca, ktorý vyzerá úplne ako beloch) na beloškodnej dievčine pohrdajúcej černocho. Hrdina sa s ňou vyspí („sprzní rasu“), následne ju zaškrť a ešte do nej strelí. Záver – prenasledovanie a zabitie – sú už podané v tretej osobe. Román po vydaní vzbudil pobúrenie a keď jeden obchodný cestujúci zavraždil svoju milenkú a nechal na mieste činu pohodený tento Vianov román, otvorený na strane opisu vraždy, stal sa z neho bestseller a jeho autor sa v roku 1950 dočkal aj súdneho procesu. Vian sa priznáva, že je autorom údajného prekladu. Je odsúdený zaplatiť pokutu 100 000 frankov pre ohrozenie mravnosti. Sullivanov „debut“ (a vlastne aj Vianov) sa mu akoby stal osudným: dosiahne Borisa Viana o trinásť rokov neskôr, keď ten zomiera na predpremiére filmu *Napľujem na vaše hroby* na zlyhanie srdcovej činnosti.

Rovnakú kriminálnu „chaseovskú“ schému dodržiava Vian/Sullivan aj v druhej „sullivanovke“ *U mrtvých na barvě kůže nesejde* (Les morts ont tous la même peau, 1947; český preklad: Praha – Litomyšl : Paseka, 1996), kde si rozprávač urobí alibi takým spôsobom, že si na vraždu odskočí z kina. Naopak, sullivanovky *Holky nemaj poněti* (1950; český preklad: Praha – Litomyšl : Paseka, 1994) a *Zabte ošklivé* (Et on tua tous les affreux, 1948; český preklad Brno : Jota, 1994) majú zasa „detektívnejšiu“ štruktúru odhaľovania/pátrania, pričom v druhom menovanom románe sa toto viaže s priam sci-fi motívmi.

Za istého vývinového predchodcu tohto typu kriminálneho románu o vraždiacich pároch, čo sa vraždou zbavia manžela, ako ich nachádzame v Cainových a Chaseových kriminálnych románoch, možno pokladať prvý román Émila Zolu *Tereza Raquinová* (1867): na milenecký pár po úspešne vykonanej vražde manžela nepadne ani tieň podozrenia a dôslednou pretvárkou a strategickým správaním sa pár môže po dvoch rokoch od vraždy aj legálne zosobášiť: peklom sa však pre seba stávajú oni sami a imaginárny tieň, príznak umrlca, ktorý ich desí, symbolicky ležiac v ich posteli. Ich peklo nie je výčitkami

svedomia, ale prostým živočíšnym strachom z mŕtveho, ktorého zavraždili. Dej tu tiež postupuje ako séria nečakaných transformácií – takpovediac kruhov naturalistického pekla, ktorými vražedný pár prechádza, aby svoj život zavŕšil spoločnou samovraždou.

V cainovskom „čiernom románe“ nachádzame aj ozvenu naturalistickej koncepcie vražedných postáv, ktoré sú podľa Zolovho autokomentára „ľudská zvířata, nic víc. Pokušil jsem se krok za krokem vysledovat v těchto tvorech tichou prací vášní, pudových sklonů a mozkových poruch, jaké nastanou po nervové krizi. Láska obou mých hrdinů je ukojením potřeby, jejich zločin je následkem cizoložství, následkem, který přijímají, jako vlk přijímá vraždu beránka; konečně to, čemu musím říkat výčitky svědomí, spočívá v prosté vadě organismu, ve vzpouře nervového systému, napjatého k prasknutí“ (Zola, 1966, s. 24). Postavy konajú – riadené pudmi –, tak ako musia, k čomu sú týmito živočíšnymi pudmi hnané (podobne, ako keď cainovský hrdina po prvý raz uvidí svoju osudovú ženu – anjela smrti, ktorý ho neodolateľne a neodvolateľne pudí k spáchaniu hrdelného zločinu).

Dedičstvo drsnej školy, v ktorej samotnej sa už situovali epigóni ako Mickey Spillane, Peter Cheyney či Richard S. Prather (v českých prekladoch mu vyšli detektívky so sľubnými titulmi *Vykopej ten hrob* a *Zítka mě sejmou*) – dokonca aj Lew Archer kvalitného autora **Rossa MacDonalda** je priam kópiou Philipa Marlowa (Ross MacDonald však stavia svoju originalitu predovšetkým na komplikovaných zápletkách a psychologických motiváciách vrahov, ktoré bývajú nezriedka patologické – už vražda samotná je pre Rossa MacDonalda patologickým prejavom osobnosti *par excellence*), rozvíja ďalej mnoho autorov so svojimi drsnými osamelými bitkármi, ako napríklad John D. MacDonald, Max Allan Collins (s detektívom Natom Hellerom), Robert B. Parker či Lawrence Sanders (so svojím Matthewom Scudedom). Už štandardnou býva voľba drsného rozprávania v ja-forme a s množstvom hlášok, wisecrackov. Drsnoškolský detektív dokonca ani nemusí byť obmedzený na americkú literatúru a americké prostredie, ako dokazuje francúzsky spisovateľ **Léo Mallet** so svojím drsne rozprávajúcim (samozrejme, v marlowovskej ja-forme) i drsne sa správajúcim detektívom Nestorom Burmom. V jednom z jeho románov (*Nad Louvrom vyšlo slnko*) Nestor Burma na začiatku zámerne zrazí autom jednu z postáv (pričom svoje počínanie nijako nekomentuje) tak, že ju zraní – na záver sa ukáže, že zrazený je vrah a Nestor Burma ho už vtedy upodozrieval, a takýmto originálnym spôsobom mu zabránil v úteku. Ako jednu z rarítiek možno spomenúť **Tonyho Fennellyho**, ktorého súkromné očko Matt Sinclair je na prebale českého prekladu románu *Murder with a Twist* (1991; s výstižným názvom v preklade *Suchej tam, mokrej ven*, Olomouc : Votobia, 1996) charakterizovaný ako „teplý Phil Marlowe“. Má mladučkého milenca Robina (to batmanovské meno určite nie je náhodné) a v spomenutom románe vyšetruje sériu brutálnych vražd v homosexuálnej komunite v New Orleanse. Čitateľovi utkvajú v pamäti verejné záchody, v ktorých sú vyvítané diery, slúžiace pre anonymný sexuálny styk. V ironických poznámkach nie je Matt Sinclair osamotený – dôstojne mu kontrujú skoro všetky ostatné postavy, vrátane žien:

„Ne že byste potrebovala alibi, Brandi. Ale čistě pro pořádek, vzpomínáte si, co jste dělala oně tragické noci?‘

„To byl pátek, že? Tak to jsem určitě byla doma a dívala se na **Remingtona Steela**.‘

„Díval se někdo... hm... na vás, jak se díváte na **Remingtona Steela**?‘

„Nikoho jsem nepozvala. To, co je mezi Piercem Brosnanem a mnou, je čistě naše soukromá a osobní věc.‘

„Chápu“ (s. 55).

Isté nóvum však – paradoxne – do drsnej školy vniesol aj autor, povážlivo balansujúci na hrane „penny dreadfuls“ – **Mickey Spillane**, ktorý svoju spisovateľskú kariéru razantne rozvinul za éry mccarthyizmu ako istý jej „plod“. Jeho detektív Mike Hammer sa svojou brutalitou a siláckym rozprávaním o svojej drsnosti návratne približuje k Raceovi Williamsovi Carola Dalyho. V Spillanových románoch – na rozdiel od Chandlerovho Philipa Marlowa – je Mike Hammer hlavným zdrojom násilia (por. Cawelti, 1976, s. 186). A predovšetkým, ako naznačuje už aj titul Spillanovho debutu *I, the Jury* (Ja, porota, 1947), Hammer vykonáva nad zločincami-vrahmi samosúdy a zabíja ich. Jeho opisy násilia síce občas majú niečo z chandlerovskej irónie, sú však aplikované na oveľa brutálnejšiu „predmetnú skutočnosť“: „Rozzuřil se tak, že se na mě vyřítíl se skloněnou hlavou; pěkně s rozmyslem jsem ho kopl zespoda do obličeje. Vrazil prudce do dveří, tam zůstal ležet a vydával bublavé zvuky. Kopl jsem ho tedy znovu, aby s tím bubláním přestal. (...) Jen tak, aby se neřeklo, jsem mu dal okusit jeho vlastní zbraň ranou přes hřbet ruky a cítil jsem, jak praskají kosti. Než bude moci do té ruky zase něco vzít, počká si hodně dlouho,“ (Spillane, 1998, s. 263) žartuje sympaťák Mike v románe *Mám rychlu zbraň* (*My Gun is Quick*, 1950; vyšiel aj iný český preklad s poetickým pretlmočením titulu *Rychlá je má zbraň*). Pri vykonávaní svojej spravodlivosti mu však pri rozprávaní wisecracky dochádzajú: „(...) vyrazil jsem ze sebe výkřik šílené nenávisti, který naplnil celou místnost (...) Toho chlapa jsem popadl a cítil, jak mu mé prsty rvou oči (...)“ (Spillane, 2000, s. 145). Ako naznačuje aj agens vety (Mike skôr pasívne cíti, ako jeho prsty – agens – trhajú oči zločincina), Mike Hammer sa vo chvíľach pomsty, diabolského besu, vymyká sám sebe spod kontroly, jeho subjekt sa stáva závislým od afektov hnevu; agensom sa stáva brutálna pomsta, hnev, ktorá ním afektuje. Opisy Hammerovej pomsty prestávajú byť „drsnoškolovými“ mláťačkami, u Chandlera opisovanými so zľahčovaním a vtipnými komentármi, a stávajú sa evokáciou nenávistného trhania obete: Mike Hammer v záchvate šialenstva pomsty skôr trhá pazúrmí než mláti päsťami – a ak udrie päsťou, tak jeho rana takmer odtrhne čeľusť (por. Spillane, 2000, s. 121).

Spillane sa občas nevie rozhodnúť, či svojho hrdinu podávať vo forme drsného ja-rozprávania, alebo – keď si to niekedy efekt vyžaduje – z vonkajšej perspektívy: nevie sa celkom rozhodnúť, či má – z hľadiska naratívnych techník – Mike Hammer byť Philom Marlowom alebo Samom Spadom. Toto váhanie spôsobuje občasné deviačné textové realizácie, keď je Mike – podávaný prostredníctvom ja-rozprávania – opisovaný z vonkajšej perspektívy, ako ho – čoby strašného starozákonného pomstiteľa – musia vidieť jeho zločinné obete: „V mých očích nebylo nic, vrhaly jen bezvýrazný pohled“ (Spillane, 2000, s. 140). Alebo: „Otočil jsem se a usmál se na něj ošklivým, smrt věšticím úsměvem, který

v sobě neměl ani trochu veselí, a i přes vzdálenost mezi námi jsem viděl, jak ztuhl“ (tamže, s. 93). Tento typ výpovědi produkuje až istú (sémantickú) líniu schizofrénie v pláne hlavnej postavy (miešanie tematickej *vonkajšej* a rozprávačskej *vnútornej* perspektívy), ktorá je solidárna s pasážami Hammerových aktov pomsty, keď sa sám sebe vymýka spod kontroly – ako znejú záverečné vety románu *Mám rýchlu zbraň*, kde je opäť gramatickým agensom diania Hammerov afekt (desivý smiech pomstiteľa): „*Berín rozevřel ústa a křičel vztekem bohů svržených z trůnu, ale můj smích byl hlasitější. Ještě křičel, když jsem stiskl spoušť*“ (Spillane, 1998, s. 217). Táto vonkajšia perspektíva v ja-rozprávani je však zároveň aj Hammerovou seba projekciou – podobne ako je „ideálne“ brutálnou seba projekciou vlastne samotná postava Míka Hammera: a to projekciou bývalého pilota stíhačiek Mickeyho Spillana, ktorý si svojho detektíva Hammera s chuťou zahral aj vo filme.

Odkiaľ sa berie akceptácia Hammerových samosúdob širokým masovým publikom? (Spillane, samozrejme, vo svojich textoch hrá aj na sadistickú a pornografickú nótu.) John G. Cawelti podáva takúto odpoveď: „Takže orgiastický sadizmus Míka Hammera je akceptovateľný a prináša masovému publiku katarziu práve preto, že je iniciovaný sentimentálnymi citmi, ako sú Mikov hlboký žiaľ za zavraždeným kamarátom a ospravedlnený nepotrestaným zlom, ktoré tento vyšetrovateľ odhaľuje“ (Cawelti, 1976, s. 188). Mike Hammer ako „rytier“ berie vyšetrovanie vraždy ako svoju osobnú záležitosť, vždy sa stáva pomstiteľom obete – bez ohľadu na to, či šlo o jeho kamaráta, alebo o neznámú obeť, ktorej smrť zasiahne Mikovo „lepšie ja“. Mike Hammer na rozdiel od understatementu svojich vzorov u Hammetta a Chandlera svoju situáciu v takomto svete aj explicitne komentuje: „*Člověk musí být rychlý, musí být schopný, jinak se stane jedním z těch, kdo jsou sežráni; a když dokážete zabít první – nezáleží na tom jak a koho –, zůstanete naživu a vrátíte se do křesla k pohodlně hřejícímu ohni. Ale musíte být rychlí. Jinak budete mrtví*“ (Spillane, 1998, s. 8), podáva nám Mike návod na čítanie v úvodných pasážach jedného románu. A má u publika úspech: drsnoškolové klasiky – Hammettov *Maltezský sokol* či Chandlerova *Zbohom, moja krásna* sa predali (do roku 1976) v počte niečo vyše milión kópií, zatiaľ čo predajnosť Spillanových kníh sa pohybuje v rozmedzí od 4 do 5 miliónov výtlačkov (Cawelti, 1976, s. 183). V top rebríčku tridsiatich bestsellerov medzi rokmi 1895 až 1965 bolo sedem od Spillana.

Dejovo sú Spillanove romány zväčša akčnými trilermi s chabými náznakmi vyšetrovacej logiky, i keď myslím, že napríklad románu *Mám rýchlu zbraň* nemožno v rozuzlení uprieť ani istú fabulačnú rafinovanosť.

Vcelku zľahka zvykne zabiť aj detektív Lemmy Caution autora **Petra Cheyneyho** (1896 – 1951), hlavne keď sa zapletie do špionážnych afériek v službách tajnej služby: tu zabíja protivníkov „po ceste“ v podobnom humornom štýle ako neskorší filmový James Bond v prevedení Seana Conneryho. Nezabíja z pomsty ako Mike Hammer, ale občas jednoducho potrebuje odstrániť nepriateľského agenta, ktorý sa pokúšal o jeho život. Všimnime si, že Lemmy nezabije pri bitke, ale s rozmyslom odstráni na čas zneškodneného protivníka:

„*Umístím mu jednu do čenichu, a to takovou, že by uspala slona. (...) Zvedám ho hasičským chvatem. Potom vyndám cihly ze svého kabátu a cpu je do jeho. Nesu ho ke*

kraji prístavniho mústku a svrhnu ho dolú. Dopadne s pěkným, jasným žbluňknutím, načež si zapálím cigaretu a jdu hľadať pistoli (...)

Což vám, vážení, zřetelně ukazuje, že jednoho radiotelegrafistu nebude moct pan Hitler už použít“ (Cheyney, 1971, 20).

Ved' preto ani autorovi Cheyneymu nikto hammerovskú brutalitu nevyčíta, všetko sa deje pre správnu vec... Peter Cheyney bol Angličan, bol novinárom, hercom, básnikom, právnikom a bojoval v 1. svetovej vojne. Písal aj drsnoškolové detektívky, pričom jeho najznámejším detektívom je fyzicky zdatný kolohnát, sukničkář a nadšený pijan tvrdého alkoholu Lemmy Caution (*Dames don't Care*, 1937; Slednám to nevaďí, Praha : Mladá fronta, 1969), ktorý vystupuje aj v detektívno-špionážnych románoch (*Ted' jsi na řadě ty, miláčku; Ovšemže řekla ano*, Praha : Magnet, 1969). Je, samozrejme, macher na drsné hlášky – po inkasovaní kopanca do tváre lakonicky konštatuje: „*v nose se mi uhníz-dil pocit, jako by tato součást mého obličeje patřila chlapíkovi od vedle*“ (Cheyney, 1971, s. 28). Ako správny drsný chlapík z prvej polovice 20. storočia si nezabudne rýpnuť ani do inak orientovaných: „*(...) je tak poskvřněnej krví, že Jack Rozparovač by proti tomu vypadal jako teplouš z tanečního dua v operetě*“ (tamže, s. 49). Ako vidno i z našich uká-žok, Cheyney – i keď epigón – zaviedol v drsnoškolovom rozprávání isté nóvum: ja-roz-právanie v epickom prítomnom čase.

Zaujímavým autorom v rámci drsnej školy bol **Cornell Woolrich** (1903 – 1968), ktorý písal aj pod pseudonymom William Irish. Poviedky, ktoré časopisecky publikoval (aj v *Black Mask*), a jeho romány sa radia skôr do žánru temného trileru: „Ve svých příbězích z let 1934 – 1939 Woolrich vytvořil takřka od základů stavební kameny literatury, které se později začalo říkat *noir*“ (Nevins, 2004, s. 15). Jeho postavy sa obyčajne ocitnú v situácii v ohrození života, keď zápasia s časom a proti všetkým: ako napríklad chlapec, sledujúci vraha, na ktorého prišiel vďaka sklenému oku, ktoré sklízlo do manželky nohavíc, ktorý zvädza súboj s vrahom v opustenom dome (poviedka *Oko mrtvého muže*, in: Woolrich, 2004). Alebo – chlapík sa dostane k briliantu a prenasledujú ho viaceré bandy gangstrov. Zápas s časom je Woolrichovým typickým postupom, ako dostať svojho hrdinu do časovej i existenciálnej tiesne: ako už jeho prvá detektívna poviedka *Smrt' v zubárskom kresle*, v ktorom sedí protagonista s kyanidovou plombou a začína sa zápas s časom o jeho záchranu; alebo protagonista „irishovského“ románu *Záhadná neznáma* (Phantom Lady, 1942), čakajúci v cele smrti na to, či sa jeho priateľom podarí dokázať jeho nevinu. Kam zmizla „záhadná neznáma“, s ktorou protagonista strávil večer v bare počas toho, keď mu zavraždili manželku? Prečo mu čašník nedosvedčí jeho nevinu? Situácia protagonistu sa mu javí ako nemožná, *alogická* – podobne ako v neskorších dielach Boileaua-Narcejaca alebo Sébastiena Japrisota (román *Dáma v aute, s okuliarmi a puškou*). „Hlavní postavou v každém příběhu je obvykle někdo, kdo uvízl v situaci jako ze zlého snu“ (Nevins, 2004, s. 25).

Woolrichovi detektívi sa zasa niekedy príliš nelíšia od gangstrov: keď v poviedke *Endicottovo dievča* (1938; in: Woolrich, 2004) detektív zistí, že je z vraždy podozrivá jeho dcéra, neváha zastreliť jej milenca, ktorý by mohol svedčiť proti nej: len v poslednej

chvíli mu zadrží ruku jeho policajný kolega (ktorý sa na miesto dostal len vďaka tomu, že sám z vlastnej iniciatívy „išiel“ po tom prípade): vysvitne, že jeho dcéra sa na mieste činu v skutočnosti vôbec nevyskytla a všetky koincidencie s prípadom (napr. motív zlomeného opätku) boli dielom náhody (ktorá býva význačným motorom deja Woolrichových textov). Policajt Endicott by sa teda dopustil vraždy z omylu, keď vôbec nebolo „potrebne“ odstrániť svedka. To *Detektív William Brown* (1938; in: Woolrich, 2004) kvôli kariérnemu postupu obyčajne zabije – akože v sebaobrane – vytipovaného nevinného z okolia obete, ktorého potom označí za vraha. Woolrichov „noirový“ svet je údesný: „Takoví, říká nám Woolrich, jsou muži, kteří mají právo zabíjet nás, jak se jim zlíbí“ (Francis M. Nevins, in: Woolrich, 2004, s. 258).

Drsný noirový triler *Nevesta v čiernom* (v slovenskom preklade vyšiel paradoxne v mládežníckom vydavateľstve Mladé letá), ktorý napísal pod pseudonymom William Irish, predstavuje sériu brutálnych a štylizovaných vražd (napríklad maliara v jeho ateliéri zastrelí šíp Diany-lovkyne – vystrelila ho z luku žena, ktorá mu stála modelom), zdanlivo nesúvisiacich. Ako poznamenáva Hana Knížková, „Woolrich tady v detektivním žánru poprvé předvedl pátrání po pachateli série vražd, jímž zdánlivě chybí společný jmenovatel; teprve po něm použili tohto postupu další autoři detektivek, především Agatha Christie(ová) ve *Vraždách podle abecedy*“ (Knížková, 1988, s. 544 – 545). Čo spájalo zavraždených mužov? Detektív nájde svadobnú fotografiu, na ktorej sú všetci títo muži a ich vrahyňa – v bielych šatách nevesty. Títo muži sú zodpovední za smrť jej muža a ich smrť je pomstou „nevesty v čiernom“. Román sfilmoval francúzsky režisér François Truffaut. Tento román bol prvým, ktorým Woolrich zahájil svoju takzvanú „Čiernu sériu“ (v každom názve z týchto románov sa vyskytne prívlastok „čierny“). Tu, u Woolricha, azda tkvie francúzske pomenovanie tohto typu trilerov ako „noir“, a rozšírením tohto termínu aj jeho aplikovanie na drsnú školu.

Román *Záhadná neznáma* využíva viacnásobné prepojenie náhod (napríklad, že sa manželia pohádajú predtým, než vrah zavraždí manželku). Protagonista sa ocitá ako zúfalý pešiak na šachovnici, presne skonštruovanej neznámym vrahom, ktorá ho dovedie až do cely smrti. Trilerovou – narúšajúcou pravidlá fair play samotného detektívneho žánru – je samotná narácia v 3. osobe, ktorá vynecháva (zatajuje) kľúčové udalosti: „Irish totiž ako zdanlivo objektívny rozprávač deja takéto zamlčovanie faktov maskuje a v priebehu celkového nerušeného toku udalostí objektívne podávaných ani nenaznačuje existenciu takýchto hiátov. Takýmto postupom vlastne klame čitateľa, pretože predstiera, že dej podávaný v texte je fakticky bez medzier a informácie podávané čitateľovi sú úplné. (...) starostlivým kladením dielčích právd autor vsugeruje čitateľovi, že udalosti prebiehali tak, ako si páchatel želá, aby boli videné. Takouto manipuláciou faktov Irish (...) veľmi účinne zvyšuje tajuplnosť zločinov, pretože čitateľ dôveruje objektívne rozprávanému deju“ (Štukovský, 1969, s. 243). Podobnou metódou, z hľadiska pravidiel klasickej detektívky nefér, pracujú neskôr aj Boileau-Narcejac v románe *Stratenému srdcu*, kde sa takto „zradným srdcom“ stáva aj samotná zavádzajúca narácia.

LITERATÚRA

- CAIN, James M.: *Pošťák vždycky zvoní dvakrát. Pojistka smrti*. Praha : Odeon, 1988.
- CAWELTI, John G.: *Adventure, Mystery and Romance*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1976.
- DALY, Carroll John: Svody Egypta. In: HAINING, Peter (ed.): *Pulp Frictions*. Praha : Tallpress, 2006, s. 31 – 64.
- FIELD, Syd: *Jak napsat dobrý scénář*. Praha : Rybka Publishers, 2007.
- FÖLDVÁRI, Kornel: Korene a úskalí „drsnej školy“. In: CHANDLER, Raymond: *Vysoké okno*. Bratislava : Smena, 1969, s. 225 – 231.
- GRYM, Pavel: *Sherlock Holmes & ti druzí*. Praha : Vyšehrad, 1988.
- HAINING, Peter (ed.): *Pulp Frictions*. Praha : Talpress, 2006.
- HAMMETT, Dashiell: *Krvavá žatva*. Bratislava : Tatran, 1967.
- HAMMETT, Dashiell: *Prokletí rodu Dainů. Skleněný klíč*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1992.
- HAMMETT, Dashiell: *Maltézsky sokol*. Bratislava : Obzor, 1971.
- HAMMETT, Dashiell: *Chudý muž*. Bratislava : Nakladatel'stvo Pravda, 1978.
- HAMMETT, Dashiell: *Detektiv z Kontinentálnej*. Bratislava : Pravda, 1986.
- HAMMETT, Dashiell: *Prepad*. Bratislava : Aktuell, 2001.
- HINEY, Tom: *Raymond Chandler. Životopis*. Brno : BB Art, 2003.
- HITCHCOCK, Alfred – TRUFFAUT, François: *Rozhovory*. Praha, 1987.
- HOWARD, Robert E.: *Z Divokého západu*. Praha : Albatros, 2009.
- CHANDLER, Raymond: Příležitostné poznámky o kriminálním románu. In: *Mladá tvorba*, 1965, č. 12, s. 25 – 28.
- CHANDLER, Raymond: *Případ naruby*. Praha : Československý spisovatel, 1966.
- CHANDLER, Raymond: *3 x Phil Marlowe*. Praha : Odeon, 1967.
- CHANDLER, Raymond: O „drsnej“ škole. In: *Revue svetovej literatúry*, 1972, č. 1, s. 169 – 170.
- CHANDLER, Raymond: *Poslední útočiště*. Praha : Odeon, 1976.
- CHANDLER, Raymond: *Poslední případ Phila Marlowa*. Praha : Ametyst, 1995.
- CHASE, James Hadley: *Žádné orchideje pro slečnu Blandishovou*. Praha : Argo, 1996.
- CHEYNEY, Peter: *Slečnám to nevadí*. Praha : Mladá fronta, 1969.
- CHEYNEY, Peter: *Ted' jsi na řadě ty, miláčku*. Praha : Magnet, 1971.
- KNÍŽKOVÁ, Hana: Případ osamělého milionáře. In: WOOLRICH, Cornell: *Třikrát černá stopa*. Praha : Odeon, 1988.
- MARCUS, Steven: Predslov. In: HAMMETT, Dashiell: *Detektiv z Kontinentálnej*. Bratislava : Pravda, 1986, s. 7 – 24.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky I*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1948.
- MÜLLER, Ondřej: „Vše věnuji psaní westernů“ aneb Howardův příští život. In: HOWARD, Robert E.: *Z Divokého západu*. Praha : Albatros, 2009, s. 281 – 285.
- NAREMORE, James: Dějiny jedné představy. In: *Kino Ikon*, roč. 11, 2007, č. 1, s. 39 – 72.
- NEVINS, Francis M.: Úvod. In: WOOLRICH, Cornell: *Noční můry*. Praha : Baronet, 2004, s. 9 – 28.
- NÜNNING, Ansgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006.
- PETŘÍČEK, Miroslav: *Majestát zákona. Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*. Praha : Herrmann & synové, 2000.
- PORTER, Dennis: *The Pursuit of Crime*. New Haven and London : Yale University Press, 1981.
- SPILLANE, Mickey: *Mám rychlou zbraň. Vražedná výhra*. Praha – Plzeň : Beta-Dobrovský Ševčík, 1998.
- SPILLANE, Mickey: *S polibkem přijde smrt. Nepřežije nikdo*. Praha – Plzeň : Beta-Dobrovský Ševčík, 2000.
- STAIGER, Emil: *Poetika, interpretace, styl*. Praha : Triáda, 2008.
- STEINBRUNNER, Chris – PENZLER, Otto: *Encyclopedia of Mystery and Detection*. London and Henley : Routledge & Kegan Paul, 1976.
- SYMONS, Julian: *Bloody Murder*. London : Faber and Faber, 1972.
- ŠKVOŘECKÝ, Josef: Detektivka v Americe. In: HAMMETT, Dashiell: *Krvavá žatva*. STOUT, Rex: *Kto pochoval Cézara*. Bratislava : Tatran, 1967, s. 368 – 382.

- ŠKVORECKÝ, Josef: Raymond Chandler a souvislosti „drsné školy“. In: CHANDLER, Raymond: *3 x Phil Marlowe*. Praha : Odeon, 1967b, s. 641 – 650.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha : Nezávislé tiskové centrum, 1990.
- ŠKVORECKÝ, Josef: Umění odhadnout svůj talent. In: CHANDLER, Raymond: *Dáma v jezeře*. Praha : Mladá fronta, 1992, s. 186 – 191.
- ŠTUKOVSKÝ, Róbert: William Irish alebo náhody, nehody, zhody a vraždy. In: IRISH, William: *Záhadná neznáma*. Bratislava : Smena, 1969, s. 241 – 248.
- VIAN, Boris: *Naplivu na vaše hroby*. Praha : Nakladatelství KRA, 1995.
- WOOLRICH, Cornell: *Noční můry*. Praha : Baronet, 2004.
- ŽANTOVSKÝ, Michael: Záhada jménem Hammett. In: HILSKÝ, Martin – ZELENKA, Jan (eds.): *Od Poea k postmodernismu*. Praha : Nakladatelství H&H, Odeon, 1993, s. 430 – 435.
- ZOLA, Émile: *Tereza Raquinová*. Praha : Odeon, 1966.

SUMMARY

The study maps the process of constitution of the literary stream of so called “hard-boiled school” from the simple illustrations in the form of literary extracts published in the pulp magazine Black Mask to the most representative novels of the main representatives and to epigones. Dashiell Hammett internally transformed literary grammar of the detective genre through the change of a chronotop (mega city, gangland) and also by determining realistic motivation for murders. He took the element of rebus and a mystery scheme – logical solution from a formula of a classical detective story. In the novels he uses also methods of other genres (western in *The Red Harvest*, gothic novel in *The Dain Curse*). In interpretation we stress an open character of the heroes – sleuths (a detective from the Continental, Sam Spade and Ned Beaumont) with their “misty” motivation, for which a film technique of narration seems to be helpful.

In interpretation of the work of Raymond Chandler we are interested in depicted process of “cannibalism” – using motifs from his older short stories in his later novels. We also follow gradation of disillusionment in the ends (a novel *Long Goodbye* versus his short story *The Curtain*, a novel *Farewell, my Lovely* versus his short story *Try the Girl*).

The term “hard-boiled school” overlaps the genre borders of a detective story and covers wider genre field (e.g. gangster novel and criminal story of a murder in case of James Caine a Jim Thompson). In the novels of the epigone of the “hard-boiled school” Mickey Spillane we can follow also a semantic line of schizophrenia in the main hero’s plan – the detective (mixing thematic outer and narrator’s inner perspective).