

Naratívna gramatika klasickej detektívky (Pokus o štruktúrálnu analýzu rozprávania)

MARTIN HUDYMAČ, Krakov, Poľsko

HUDYMAČ, M.: The Narrative Grammar of Classic Detective Fiction
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 60, 2013, No 1, p. 19 – 43.

Using “narrative grammar” I attempted to make an abstract interpretation of the story where it is not important 1. what specific style of author or text was used; 2. what language was used to write the text and 3. what system of signs was used to present the story. The structural analysis was used to draw attention to the fact that some properties of narrative structures are noticeably often repeated and their repeated presence is strikingly regular. “Narrative grammars” – concepts thus develop a high degree of abstraction, generalization whilst they only contain a limited number of the organizational principles of the narrative unit structure along with the rules of combination. So – as a matter of fact – what is being discussed here is establishing a highly abstract story structure which is supposed to produce an infinite number of specific and individual manifestations.

The main part of my study is therefore a specific narration structure analysis based on a particular detective story. I analysed the novella *The Adventure of the Resident Patient* by Arthur Conan Doyle using R. Barthes’s theory complemented by T. Todorov’s concept. The structure analysis thus enabled me to outline the “narrative grammar”, which is “identical”, i.e. it is repeated in most of the Sherlock Holmes stories.

By and large, the simple text of a detective story exposed to the structural analysis showed and demonstrated how simple text units work and combine, which makes the story coherent and despite the fact that the story is composed of various elements, it does not fall apart and keeps together. At the same time, the “narrative grammar” drew attention to the way a literary character functions in and becomes a part of the text, as well as it clarified what role the “effects” of time and space in various forms play in the making of the story.

The traditional distinction between classic detective fiction (E. A. Poe, A. C. Doyle, A. Christie, D. Sayers) and “hardboiled” crime fiction typical of American writers (D. Hammett, R. Chandler and R. MacDonald) is examined in my study in terms of various questions and answers. While classic detective fiction raises questions such as “who” the crime was committed by and “how”, “hardboiled” crime fiction asks “why” the crime was committed. These questions are radically different and therefore they require different “tools” to “produce” the answers, which is actually a particular text. Moreover, I tried to expand on the motifs outlined in a chapter of Czech philosopher Miroslav Petříček’s book, i.e. the motifs of face, town, room and story, which are approached in a fundamentally different way (that is having a different “purpose”) in the two types of crime fiction in question.

Key words: narrative structure, detective genre, transformation

V štúdiu sa budeme zaoberať poviedkou A. C. Doylea *Domáci pacient*. V prvej časti práce budeme analyzovať text podľa syntagmatickej osi, resp. podľa schémy detektívnej osnovy Jana Cigánka. Rozčleníme text na samostatné, diskontinuitné členy, ukážeme stavbu jednotlivých členov a bližšie sa oboznámime so samotným príbehom. V druhej časti spojíme jednotlivé členy do naratívnej reťaze prostredníctvom štruktúrálnej analýzy rozprávania R. Barthesa. Poukážeme na pohyb v spojoch medzi členmi reťaze a na mechanizmus, v ktorom nižšia naratívna rovina prechádza do vyššej. V tretej časti textu sa pokúsime analyzovať v Doyleových príbehoch o Sherlockovi Holmesovi a ostatných príbehoch klasickej detektívky motívy *tváre, izby, mesta* a diferencie *zákon/spravodlivosť* a konfrontovať ich s rovnakými motívmi v textoch autorov „drsnej školy“. Pôjde nám o predvedenie praxe a techník (ako a prečo sú v texte zobrazené) týchto motívov v texte.

I.

Doyleovu poviedku *Domáci pacient* rozčleníme podľa schémy detektívnej osnovy, ktorú predstavil Jan Cigánek. Schéma je načrtnutá do syntagmatického radu: Expozícia (zločin ako záhada), Stupňovanie (zložitost' – nové, skryté významy), Vrchol (úsudky detektíva a jeho teória), Zostup (úsudky detektíva), Záver (riešenie).

Poviedku *Domáci pacient* analyzujeme cez Poeovu schému z troch dôvodov: Doyleove detektívky prijímajú Poeovu modifikáciu aristotelovskej drámy, a teda sa zaraďujú k poeovskému typu detektívky; (nielen) v poviedke *Domáci pacient* nachádzame intertextuálnu previazanosť a inšpiráciu s Poeovou detektívnou poviedkou *Vraždy v ulici Morgue*. Pokúsime sa jednotlivé body v Cigánkovej schéme pri čítaní Doyleovej poviedky rozložiť na „samostatné“, diskontinuitné členy. Tým sa chceme od Cigánkovej schémy odpútať, resp. odkloniť. Pod pojmom diskontinuitné členy chápeme najmenšie samostatné dejové sekvencie, zvyčajne silne dejovo rámcované a ukončené, ktoré sú nositeľmi podstatnej informácie.

Začiatok rozprávania vyplní predohra rozprávača. Watson ako rozprávač príbehu sa odtajňuje („*Je možné, že v záležitosti, o níz se chystám psát nyní*“, s. 149),¹ predstavuje sa ako kronikár a zároveň archivár („*Drobný případ, který jsem zpracoval pod názvem Studie v šarlátové a pozdější, související se zkrázou lodi Gloria Scottová, mohou dobře posloužit za ukázky této Scylly a Charybdy, které jejich kronikáři neustále hrozí*“, tamže) a pokúša sa vybrať príbeh zo svojho prebohatého archívu, ktorý následne vyrozpráva. Táto predohra, ktorú by sme mohli nazvať aj prológom, je charakteristická príklonom k „mimoliterárnosti“. Incipit príbehu podávaný Watsonom sa naozaj tvári ako dokument, či stať zo štúdie kriminologickej vedy, po ktorej nasleduje príklad, názorná ukážka, teda samotný príbeh, ktorý sa naozaj stal. Takéto zdôraznenie „skutočnosti príbehu“, že „udalosti sa skutočne odohrali práve takto a nie inak“, sa stalo doslova toposom klasickej detektívky, aj keď tento „naratívny grif“ sa objavil v európskej literatúre už oveľa skôr. V tomto prípade majú túto „záruku skutočnosti“ plniť nielen archív a Watson-životopisec, ale aj ťažkosti, s ktorými sa potýka pri výbere vhodného príbehu Watson-rozprávač.

¹ Strany v texte uvádzame podľa vydania: DOYLE, Conan Arthur: *Domáci pacient*. In: *Vzpomínky na Sherlocka Holmesa*. Praha : Mladá fronta, 1972.

Watson si vyberá príklad zo svojho archívu, ale musí to byť nezvyčajný, pozoruhodný prípad („*není role mého přítele dostatočně zdůrazněna; celkový spád události je však natolik pozoruhodný, že se nedokážu přinutit k tomu, abych ji z tohoto seriálu nadobro vypustil*“, tamže). Holmes nemusí hrať dôležitú úlohu, ale prípad musí byť nezvyčajný. Prípad musí byť výnimočný, pretože len takýto prípad spraví z Holmesa Veľkého detektíva. Holmes sa bude zaujímať vždy len o výnimočné udalosti, ktoré ho vytrhnú z nudy a zapoja ho do hry, ktorá má svoje (determinované) pravidlá. Prípad je teda jedinečný, výsledok je však v podstate banálny, ale spôsob riešenia, aj keď je prostý (nie však zrejímý na prvý pohľad), je obdivuhodný, a to robí z Sherlocka Holmesa Veľkého detektíva.

Po úvodnej predohre sme vtiahnutí do príbehu. Watson opisuje prostredníctvom maximálnej kondenzácie, akoby staticky, v póze fotografie, dianie v byte na Baker Street. Rozprávač rámcuje obraz: je ponurý októbrový deň, izba je prekúrená a je v nej teplo, Holmes leží na pohovke a číta list, Watson sedí v kresle a premýšľa. Do opisu je ešte vsadený zaujímavý detail vzťahu Holmesa k prírode a k mestu („*Láska k přírodě mezi jeho početné vlohy nepatřila a Londýn opouštěl pouze tehdy, když momentálně odvrátil pozornost od městského zlosyna a vyrazil po stopách nějakého provinciálního kolegy na venkov*“, tamže).

Tento navonok bezproblémový opis má však naratívnu funkciu. S identickým úvodným opisom sa môžeme stretnúť v inej Doyleovej poviedke *Dobrodružstvo s kartónovou škatuľou*. Tu sa stretávame len s malou zmenou: príbeh sa odohráva v auguste, ale koniec koncov je v izbe „rovnaké“ teplo ako v októbri. V *Dobrodružstve s kartónovou škatuľou* má však opis na rozdiel od *Domáceho pacienta* ozajstnú epickú funkciu: list, ktorý Holmes číta (naratívna udalosť) a jeho vzťah k prírode a k mestu má naratívnu funkciu. V *Dobrodružstve s kartónovou škatuľou* bude list figurovať i naďalej: bude Holmesa oboznamovať s prípadom, zatiaľ čo v *Domácom pacientovi* nebude o liste v priebehu deja ani zmienka (tu Holmesa s prípadom oboznamuje klient). Rovnako to je aj s opozíciou príroda/mesto. V *Dobrodružstve s kartónovou škatuľou* je Holmes nútený opustiť Londýn a jeho *mestského zlosyna* a ísť do Croydonu za *vidieckym zlosynom*. V *Domácom pacientovi* Holmes ostáva po celý čas v Londýne.

Úvodný opis v poviedke *Domáci pacient* má z tohto pohľadu výrazne oslabenú naratívnu funkciu, kým v texte *Dobrodružstvo s kartónovou škatuľou* sú list a opozícia príroda/mesto do veľkej miery motivované samotným príbehom. Sú akýmisi orientačnými detailmi, ktoré ukrývajú epický zámer a zároveň posúvajú dej dopredu (nie sú to však stopy pre detektíva odhaľujúceho zločin).

Po opise nasleduje pasáž textu, ktorú by sme mohli nazvať „exhibícia Sherlocka Holmesa“ alebo „ukážková dedukcia“. Je to „miniatúrna dramatizácia“ Holmesových deduktívnych a intelektuálnych schopností. Holmes pozorovaním premýšľajúceho Watsona vyriekne presne to, na čo Watson myslí. Presne rovnakú „ukážkovú dedukciu“ nachádzame aj v poviedke *Dobrodružstvo s kartónovou škatuľou*, ako aj v poviedke E. A. Poea *Vraždy v ulici Morgue*. Veľký detektív náhle preruší ticho, aby sa predviedol, aby vzápätí jeho sekundant vybuchol od prekvapenia. Podávame Doyleovu a Poeovu verziu:

„*Hlas mého přítele mě pojednou vyrušil ze zamyšlení. „Máte pravdu, Watsone,“ řekl. „To je opravdu velice absurdní způsob, jak si vyřizovat spory.‘* „*Naprosto absurd-*

ni!' zvolal jsem, ale pak jsem si náhle uvědomil, že vlastně zareagoval na moje nejskrytější myšlenky. Narovnal jsem se v křesle a vytřeštil jsem na něho oči v naprostém údivu. ‚Co zas je tohle, Holmesi?‘ zvolal jsem. ‚To už tedy přesahuje všechny meze mé fantazie.‘“ (s. 149)

„Znenadání přerušil Dupin ticho slovy: ‚Je opravdu mrňavý, hodil by se spíš do Varieté.‘ ‚To dá rozum,‘ řekl jsem bezděčně, aniž jsem zprvu zpozoroval (tak jsem byl totiž zahloubán), jak souhlasně zapadla jeho poznámka do mých úvah. Vzápětí jsem se však s ohromením vzpamatoval. ‚Dupine,‘ řekl jsem vážně, ‚tohle zaboha nepochopím. Přiznávám se vám, že jsem bez sebe úžasem, sotva věřím svým smyslům.‘“ (s. 12)²

Velký detektív následne „ukázkovo dedukuje“, ukazuje, aká prostá a „jednoduchá“ cesta viedla k takémuto bizarnému výsledku. U Doylea má však Holmesova exhibícia aj inú rolu. Doyle prostredníctvom postavy Holmesa priznáva, že „túto fintu“ prevzal od Poea („Jistě si vzpomínáte,‘ řekl, že jsem vám nedávno četl pasáž z jedné Poeovy povídky, v níž jakýsi důvtipný muž sleduje nevyřčené myšlenky svého přítele“; s. 150). Holmes prezentuje svoje dedukčné majstrovstvo Watsonovi, aby ukázal, že vlastne po celý čas nerobí nič iné („Když jsem poznamenal, že vlastně dělám v jednom kuse totéž, vyjádřil jste svou nedůvěru“; s. 150) – Holmes robí presne to isté ako muž z detektívky. Doyle takto jedným „ťahom“ alibisticky ukazuje, ako by povedal Josef Škvorecký, svoje „zlé svedomie detektívky“:

„Projevuje se dvěma způsoby: jednak horečným zdůrazňováním, že to nebo ono, ačkoliv je to fakt, je tak nepravděpodobné, že by se to mohlo stát jen v detektivce. (...) Druhý projev špatného svědomí příliš hazardně hrajících spisovatelů je to, že do svých děl překvapivě často uvádějí postavu detektivního autora.“³

Doyle týmto „dramatickým“ predstavením priznáva svoje „zlé svedomie“: na jednej strane ukazuje, že *Holmes* pri všetkej svojej „autentickej skutočnosti“ nerobí nič iné ako *fiktívna postava* z detektívky a na druhej strane uvádza postavu detektívneho autora, E. A. Poea.

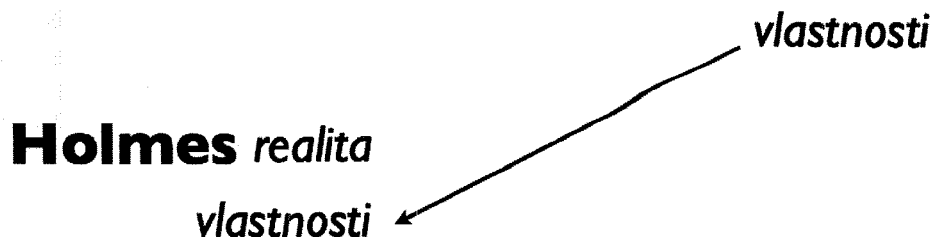
Doyleova stratégia je nasledovná: aj keď sa text čitateľovi môže javiť tak, že *Holmes* robí neskutočné zázraky skoro ako *fiktívna postava* z detektívky, jeho príbeh je však „autentický“, „skutočne sa odohral“ („veď je to v podstate dokument vybraný z archívu“) na rozdiel od vymyslených príbehov E. A. Poea, kde vystupuje vymyslená (neskutočná, pochybná, „papierová“) postava detektíva.

Účelom „ukázkovej dedukcie“ je uviesť postavu Veľkého detektíva, ktorý dokáže a má schopnosti ako fiktívne postavy z „rozprávok“, no na rozdiel od nich, Veľký detektív je „živý“, teda „skutočný“ a jeho schopnosti a skutky sú autentické, a teda nevyhnutne **pravdivé**.

² Citáty z povídky E. A. Poea sú použité z vydania: POE, Edgar Allan: *Vraždy v ulici Morgue*. In: *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*. Praha : Mladá fronta, 1964.

³ ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha : Československý spisovatel 1965, s. 73 – 74.

Poe realita Dupin fikcia



Autor píšuci detektívku (Doyle) si uvedomuje, že jeho príbeh je taký „ošúchaný“ alebo neverohodný, že by to čitateľ hneď zbadal. Preto explicitne prizná, že uvedená Holmesova exhibícia je neuveriteľná a mohla by sa odohrať jedine vo fikcii. Avšak následne uvedie meno detektívneho autora, autora fikcie, aby sa od neho dištancoval a aby manifestoval, že aj keď je Holmesova dramatizácia ako „vystrihnutá z detektívky“, tu sa naozaj odohrala – Doyleov text neustále tiahne k mimoliterárnosti produkujúcej efekt reality, k referencii a k pravdivosti. Holmesova exhibícia bude umocnená na druhú, a preto bude pôsobiť bombastickejšie ako Dupinova exhibícia, pretože sa „naozaj stala“, t.j. je pravdivá.

„Ukážkovou dedukciou“ sa končí v Doyleových poviedkach prvý bod Cigánkovej schémy, t.j. **expozícia**. V závere expozície si môžeme všimnúť, tak ako v závere opisu izby, nenápadný motív mesta. Holmes s Watsonom sa vyberú na menšiu prechádzku Londýnom. Tento malý výlet nemá naratívnu funkciu, ale skôr navodzuje „efekt reality“, a tým potvrdzuje snahu „ukážkovej dedukcie“ po referencii a pravdivosti. Priatelia v uliciach Londýna pozorujú „reálny životný rytmus mesta“ („*Tři hodiny jsme se společně procházeli a pozorovali věčně proměnlivý kaleidoskop života*“, s. 151) a na jeho pozadí sú opäť jemne zdôraznené výnimočné, „neskutočné“ schopnosti Sherlocka Holmesa („*Holmesův charakteristický způsob konverzace, jeho bystrá všímavost k detailům a jemná schopnost vyvozovat z nich závěry – to všechno mě bavilo a poutalo zároveň*“, s. 151).

Bod expozície sme si rozdelili do troch „diskontinuitných“ členov:

1. Prológ: *archív, selekcia/výnimočnosť*;
2. Opis izby: *rámovanie statického obrazu, list, príroda/mesto*;
3. Ukážková dedukcia: *fikcia/dokument, referencia, pravdivosť*.

Ďalším bodom Cigánkovej schémy je stupňovanie a v našom prípade súvisí s príchodom klienta, ktorý prichádza navonok s triviálnym, avšak záhadným problémom. Úlohou klienta v príbehu je oboznámiť nás s tajomstvom. Stupňovanie bude mať preto monologický, rozprávačský ráz a bude „posiate“ orientačnými detailmi.

Na Baker Street prichádza za Holmesom mladý lekár Percy Trevelyan. Holmes opäť len v krátkosti, ale bystro „vydedukuje“ „osobnosť“ klienta. Krátky rozhovor o nervových poruchách medzi Trevelyanom a Watsonom zas Doyleovi ponúka priestor pre dobové pozna-

nie na začiatku 20. storočia. Rýchle úspechy technických a prírodných vied sa stali masovo populárne. Doyle ani teraz neváha: dobové poznanie bude mať naratívnu funkciu v texte.

Nasleduje Trevelyanov monológ, rozprávanie, ktoré aj keď bude banálne („*Některé okolnosti jsou tak triviální, 'řekl doktor Trevelyan, 'že se až stydím se o nich zmiňovat'*“, s. 153), bude obsahovať niekoľko zvláštností (orientačné detaily), ktoré nakoniec generujú motív tajomstva. Rozprávanie klienta môžeme rozdeliť do dvoch línií: na jednej strane budeme oboznámení s prehistóriou, na druhej strane so samotným tajomným prípadom, pohnútkou, ktorá prinútila klienta vyhľadať služby súkromného detektíva.

Prehistória – to sú udalosti (zdanlivo banálne), ktoré sa odohrali pred nezvyčajnou, tajomnou udalosťou. Prehistória je skrátka „podmienkou možnosti tajomstva“. V našom prípade prehistória obsahuje koniec Trevelyanovho úspešného štúdia, ťažkosti s nachádzaním praxe a napokon zvláštna ponuka („*Tak zněla ta podivná nabídka, pane Holmes!*“, s. 154) zvláštneho pána Blessingtona („*Byl to člověk zvláštních zvyků*“, s. 155), ktorý sa stáva donorom, mecenášom a zároveň domácim pacientom Percyho Trevelyana.

Nasleduje tajomná udalosť – začínajúci zdanlivo nemotivovaný strach pána Blessingtona (orientačný detail), následné dve návštevy pacienta a nájdenie šľapaj v Blessingtonovej izbe, ktoré zapríčinia strach a hrôzu pána Blessingtona. Mladého lekára navštívi ruský šľachtic („*Byl to starší člověk, štíhlý a ostýchavý*“, s. 156), ktorý bol zvláštny tým, že nič nebolo na ňom zvláštne, teda nezodpovedal obrazu ruského šľachtica (orientačný detail) a bol sprevádzaný svojim vysokým (orientačný detail) synom („*s hrdou tváří a pažemi a hrudníkem jako Hercules*“, s. 156). Doyle tu opäť rozohráva hru s dobovým poznaním, konkrétne s poznatkami biologických vied, ktoré budú mať naratívnu funkciu, avšak v dvoch líniách: zdôraznená katalepsia (neskrytá naratívna funkcia) a rozdiel vo výške postavy medzi otcom a synom (skrytá naratívna funkcia).

Druhý bod Cigánkovej schémy – **stupňovanie** – sme identifikovali s návštevou klienta, ktorá vo svojom monologickom rozprávaní prináša predovšetkým sieť orientačných detailov, ktoré sú predstavené prostredníctvom prehistórie a tajomnej udalosti. Stupňovanie má teda jeden „diskontinuitný“ člen:

4. Návšteva klienta: *orientačné detaily, stopy – a) prehistória tajomnej udalosti;*
b) tajomná udalosť, pohnútko.

Tretí bod – **vrchol** – sa skladá z dvoch „diskontinuitných“ členov, ktoré budú v slede udalostí reprezentovať Holmesova návšteva u Blessingtona a vražda Blessingtona. Holmes bude hľadať kauzálnu súvislosť následku (strach a hrôza Blessingtona) s príčinou (šľapaje v izbe).

Holmes, Watson a Trevelyan prichádzajú na Brook Street vo West Ende k pánu Blessingtonovi. Piaty „diskontinuitný“ člen sa začína dramatickou scénou v dome na schodoch vedúcich do Blessingtonovej izby. Motív Blessingtonovho strachu sa tu explikuje do dôsledkov: Blessington stojac v prítmí, mieri zbraňou na návštevníkov. Toto bizarné a absurdné správanie však Blessington nechce vysvetliť, podáva Holmesovi klanlivé vysvetlenia, ale ten ich hravo odhalí, a preto odmieta Blessingtonovi pomôcť. Odchádzajúc od Blessingtona Holmes vedie s Watsonom dialóg.

Dialóg odhaľuje predbežné Holmesove domnienky: funguje na princípe „nadhadzovania“. Watson nadhadzuje, prihráva Holmesovi otázky a ten fabrikuje odpovede, zatiaľ bez toho, aby sme sa bližšie zoznámili so „zdrojom“ Holmesových vývodov. Holmes operuje zatiaľ s čiastočnými dôkazmi/zisteniami. Mechanizmus Doyleových dialógov je preto „priehľadný“, evidentný, konfrontačný a vecný:

„Ale co ta katalepsie?“
„Perfektní simulace, Watsone, ačkoli před naším specialistou bych si to netroufal ani naznačit. Tahle choroba se dá imitovat velice snadno. Už jsem si to sám zkusil.“
„A dál?“
„Čirou náhodou nebyl Blessington ani jednou doma.“ (s. 160)

Dialóg má funkciu dramatizovať, poodhalením alebo postupným odkrývaním paradoxne stajomňovať, stupňovať a posúvať dej dopredu:

„Prvotní notou dialogu je napětí, neboť v něm je vždy stavěn důvod proti důvodu. Dialog nikdy není mrtvým bodem vyprávění, ale složkou vyhraněně dramatizující. (...) Dialog tak „drží“ motiv tajemství v protikladné poloze, stupňuje účinky napětí, protože je stylově komponován tak, aby motiv tajemství byl znovu a znovu aktualizován.“⁴

V dialógu má Watson aj úlohu „motivácie nesprávneho riešenia“. Watson podáva Holmesovi náhľené riešenie, úvahu („Co když celá ta historie o Rusovi trpícím katalepsií a jeho synovi je pouhou smyšlenkou doktora Trevelyana, který z nějakých vlastních důvodů vnikl do Blessingtonových pokojů sám?“, s. 161), ktorú vzápätí Holmes s úsmevom na tvári poľahky argumentačne vyvráti. Watsonovo nesprávne riešenie je nepravým dôkazom, ktorý retarduje a brzdi dej.

Holmes návštevu Blessingtona a následným dialógom s Watsonom podáva čiastočné dôkazy/zistenia („V podstatě je to ale skutečně zajímavý případ“, s. 160). Holmes dedukuje, že: Blessington pozná návštevníkov, Blessington vie, že ho nechceli olúpiť, ale že mu ide o život, vie, že ich návšteva mladého lekára Trevelyana bola fingovaná, rovnako ako katalepsia, že to bol len falošný manéver pre „niečo iné“. Rovnako Holmes vyvracia Watsonov „nepravý dôkaz“, že by si to všetko Trevelyan bol vymyslel.

Šiesty „diskontinuitný“ člen je „pravým“ vrcholom príbehu, krízou, teda je v úplnej réžii vraždy pána Blessingtona. Holmes s Watsonom prichádzajú ihneď ráno na miesto činu. Lekár Trevelyan im oznamuje, že Blessington sa obesil. Rovnaký nesprávny dôkaz samovraždy podáva policajný inšpektor Lanner. Lanner rovnako podáva/nadhadzuje Holmesovi otázku („Proč by někdo vraždil tak nešikovným způsobem – oběšením“, s. 163), ktorá vražedný čin ešte viac stajomňuje a dramatizuje. Holmes nepriamo odpovedá („To právě musíme vypátrat“, s. 163), urobí obhliadku izby, ktorá sa sústreďuje na hľadanie zvláštností („Všimli jste si v pokoji něčeho zvláštního?“, s. 162).

Holmes nachádza materiálne stopy: skrutkovač, skrutky, ohorky štyroch cigár, ktoré nepatria Blessingtonovi, lano, prostredníctvom ktorého bol spáchaný akt násillia a ktoré

⁴ CIGÁNEK, Jan: *Umění detektivky. O smyslu a povaze detektivky*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1962, s. 388 – 389.

patrilo Blessingtonovi, stopy páchatel'ov a zistenie, že niekto musel zvnútra odomknúť zavoru. Holmes tak bez akéhokoľvek vysvetľovania vyvracia hypotézu samovraždy a tvrdí, že ide o vraždu („*Tohle není sebevražda, pane Lannere. Tohle je promyšlená a chladnokrevná vražda*“, s. 163).

Holmesova stratégia je nasledovná: pomocou katalogizácie indícií a stôp generuje ostrý rez medzi „tým, čo sa zdá“ (samovražda) a „tým, čo je“ (vražda), pričom vysloví tézu („stala sa vražda“), ale zatiaľ bez odôvodnenia.

Holmesovi sú fakty celkom jasné, berie si Blessingtonovu fotografiu a odchádza. Týmto sa končí tretí bod Cigánkovej schémy – **vrchol**, ktorý sme si rozčlenili do dvoch „diskontinuálnych“ členov:

5. Návšteva u pána Blessingtona: *dialogizácia – Watsonovo nadhadzovanie a nesprávne riešenia/dôkazy; Holmesove čiastkové zistenia/dôkazy;*

6. Vražda pána Blessingtona: *katalogizácia materiálnych stôp, indícií, odmietnutie nesprávnych riešení polície; diferenciacia zdať sa/byť; nastolenie tézy – „Tohle je promyšlená a chladnokrevná vražda.“*

Štvrtý bod Cigánkovej schémy – **zostup** – identifikujeme s Holmesovou rekonštrukciou udalosti, aktu vraždy pána Blessingtona. Rekonštrukcia udalosti je prípadom vyrozprávania *pravdivého* príbehu, kauzálneho reťazca, v ktorom sú použité materiálne stopy v rámci argumentácie na podporu už vyslovenej tézy. Rekonštrukcia udalosti je vo svojej povahe argumentáciou v detektívnom príbehu, ktorý je svojou povahou „rozvinutým procesom dokazovania“. Zatiaľ čo vo fáze vrcholu sa úsudok detektíva sústreďuje na zavrňovaní nesprávnych riešení a nastolení tézy, vo fáze zostupu sa úsudok detektíva koncentruje na dokazovaní a vysvetľovaní nastolenej tézy.

Holmesovské odhalenie je vždy založené na báze logického vtipu, efektu, ktorý poslucháčov šokuje („*Proboha Holmesi! zvolal jsem s obdivem*“, s. 164). Jan Cigánek výstižne píše: „Plodná úloha efektu tkví v miere rozporu medzi logickým a alogickým, v jeho kompozičnej zdůvodnenosti. (...) Logický vtíp nutne predpokladá najmenej dva požiadavky: musí vyplynúť už z daných a čtenáři předložených okolností a faktů, a za druhé: odhalený vztah musí být logicky naprosto přesvědčivý a jasný.“⁵

Holmesova pravdivá rekonštrukcia udalosti spĺňa uvedené podmienky („*Všichni jsme s hlubokým zájmem vyslechli toto zběžné vyličení nočních událostí, které Holmes vydedukoval ze stop tak nenápadných a nepatrných, že i když nás na ně upozorňoval, stěží jsme ho dokázali v jeho úvahách sledovat*“, s. 165). Holmes rekonštruje celkom prostý nočný príbeh: dvaja muži, ktorí sa predtým vydávali za otca/ruský šľachtic („malý“) a syna („veľký“), vstúpia do Blessingtonovho domu za pomoci komplice, Blessingtonovho sluhu, ktorý im otvorí dvere; Blessingtona zviažu, koná sa provizórny súd (fajčenie cigár) a nasleduje rituálna poprava (obesenie Blessingtona). Analyzovali sme štvrtý bod schémy – **zostup**, ktorý tvorí jeden „nezávislý“ člen:

⁵ CIGÁNEK, Jan: *Umění detektivky. O smyslu a povaze detektivky*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1962, s. 326 a 332.

7. Holmesova rekonštrukcia udalosti aktu vraždy pána Blessingtona: *argumentácia, začlenenie materiálnych stôp do logickej a kauzálnej reťaze pravdivého príbehu vraždy.*

Posledný bod Cigánkovej schémy – **záver** – generuje dva „diskontinuítne“ členy: odhalenie a epilóg.

Nestačí len zistiť, *ako* došlo k vražde, ale aj *prečo* sa zabíjalo. Odhalenie je širší kontext, sú to súvislosti, do ktorých musí byť začlenený zločin – akt vraždy pána Blessingtona. Pod odhalením budeme chápať obnaženie pradiava zložitých vzťahov, prehistórie, na základe ktorej bol zločin vynútený, teda možný a uskutočnený.

Holmes využíva svoj archív, anály zločinov: zisťuje mená vrahov – Biddle, Hayward, Moffat –, ktorí vylúpili worthingdonskú banku. Blessington sa pôvodne volal Sutton. Bol jedným z bandy, ale bol len jeden, ktorý zradil, a tak bol oslobodený.

Odhalenie znamená: zločin, vražda bola aktom pomsty z minulosti. Na záver odhalenia je nám podaný ešte navonok nepatrný detail: Doyle zdanlivo nerobí výrazný rozdiel medzi pojmami „zákon“ a „spravodlivosť“. Sutton si mení meno na Blessington, aby sa zatajil pred svojimi bývalými kumpánmi, avšak nedokáže si svoju chybu – že bol kriminálnik a udavač – priznať ani sám pred sebou, nieto ešte pred mladým doktorom Trevelyanom, aby ho tým požiadal o pomoc – a to už ani nehovoriac vo vzťahu k Sherlockovi Holmesovi („*Jeho tajemství bylo zahanbující a nedokázal se přimět tomu, aby je na sebe prozradil. Přestože však byl takový padouch, přece jen žil pod ochranou britského zákona a nepochybuji, pane inspektore, že i když tato ochrana selhala, meč spravedlnosti na níky dopadne*“, s. 166).

Očakávanie by mohlo byť aj takéto: aj keď Blessington žil pod ochranou britských zákonov, vo svojej podstate ako nemorálny človek zomrel spravodlivo (tu je diferencia medzi zákonom a spravodlivosťou).

Epilóg ako deviaty „nezávislý“ člen má opäť referenčnú funkciu, ktorá tiahne k mimoliterárnosti, zdôrazňujúc tak efekt reality („*takové tedy byly mimořádné události kolem domácího pacienta a lékaře z Brook Street*“, s. 166). Ďalšie osudy zločincov sú zahalené rúskom tajomstva: ako sa Scotland Yard domnieva, unikajúci zločinci *sa pravdepodobne utopili pri stroskotaní lode, sluha nebol súdený pre nedostatok dôkazov a verejnosť o prípade ostala neinformovaná* (riešenie „*záhady v Book Street se dosud nikde v tisku neobjavilo*“, s. 166) – ešte šťastie, že tu máme archívára Watsona, ktorý nám podal príbeh *presne tak, ako sa stal, vo svojej pravdivosti*. (Zaujímavé: príbeh takmer bez konca, alebo bez vykonania zákona, ale zato s požehnaním spravodlivosti. Takže predsa len je tu diferencia medzi pojmami „zákon“ a „spravodlivosť“.)

Piatym bodom Cigánkovej schémy – **záver** – sme načrtli dva „diskontinuítne“ členy:

8. Odhalenie: *prehistória, na základe ktorej bol uskutočnený zločin; odhalenie súvislostí, kontextu, do ktorého spadá vražda pána Blessingtona;*

9. Epilóg: *archív (výnimočnosť)/médiá (neinformovanosť) – referencia, pravdivosť; diferencia zákon/spravodlivosť.*

Pokúsme sa odpútať od poeovskej schémy detektívky, ktorá bola pre nás príliš tesná a zopakujme si postupný sled „diskontinuitných“ členov, tak ako sme ich stanovili:

1. **Prológ:** *archív, selekcia/výnimočnosť;*
2. **Opis izby:** *rámovanie statického obrazu, list, príroda/mesto;*
3. **Ukážková dedukcia:** *fikcia/dokument, referencia, pravdivosť;*
4. **Návšteva klienta:** *orientačné detaily, stopy – a) prehistória tajomnej udalosti, b) tajomná udalosť, pohnútky;*
5. **Návšteva u pána Blessingtona:** *dialogizácia – Watsonovo nadhadzovanie a nesprávne riešenia/dôkazy; Holmesove čiastkové zistenia/dôkazy;*
6. **Vražda pána Blessingtona:** *katalogizácia materiálnych stôp, indícií, odmietnutie nesprávnych riešení polície; diferenciácia zdať sa/byť; nastolenie tézy – „Tohle je promyšlená a chladnokrevná vražda.“;*
7. **Holmesova rekonštrukcia udalosti aktu vraždy pána Blessingtona:** *argumentácia, začlenenie materiálnych stôp do logickej a kauzálnej reťaze pravdivého príbehu vraždy;*
8. **Odhalenie:** *prehistória, na základe ktorej bol uskutočnený zločin; súvislosti, kontextu, do ktorého spadá vražda pána Blessingtona;*
9. **Epilóg:** *archív (výnimočnosť)/médiá (neinformovanosť) – referencia, pravdivosť; diferenciácia zákon/spravodlivosť.*

II.

Opustením Cigánkovej schémy detektívky sme sa dostali k analýze poviedky *Domáci pacient* prostredníctvom štrukturálnej analýzy rozprávania Rolanda Barthesa.

Barthes vo svojej teórii rozoznáva tri roviny: 1. Funkcie (jednotky rozprávania); 2. Konania (príbeh); 3. Narácia (naratívny diskurz).

To, čo sme na konci prvej časti vymedzili ako relatívne „samostatný diskontinuitný člen“, sa v Barthesovej teórii rozprávania označuje ako sekvencia a patrí do roviny Funkcií. Nebudeme sa snažiť znova analyzovať jednotlivé sekvencie, pretože to sme už spravili (aj keď iným spôsobom). Skôr sa budeme snažiť v skratke poukázať na skladbu sekvencie a následne prejdeme na ďalšiu rovinu, rovinu konaní. Zároveň naše analyzované sekvencie zreľazíme v chápaní Rolanda Barthesa do logického poriadku.

V našom prípade máme deväť sekvencií, ktoré sme si podrobne opísali. Ako sme videli, sekvencia je celok, vo vnútri ktorého sa nič neopakuje. Je to priestor, v ktorom sa neimituje, nereprezentuje – ale sa inscenuje. Sekvencia je teda relatívne otvorená a zatvorená jednotka a dá sa celkom presne pomenovať. Sekvencia je záležitosť nominácie (prológ, opis izby, ukážková dedukcia, návšteva klienta...). Najvýstižnejšie ju charakterizuje fakt, že je základnou jednotkou osnovy príbehu – je najnutnejšou asketickou syntagmatickou niťou pre zachovanie narácie.

Každá sekvencia sa „skladá“ z rôznych druhov funkcií, ktoré sú spojené rôznym spôsobom – ale najnevyhnutnejšie sú pre sekvenciu kardinálne funkcie, presnejšie: sekvencia je logickým sledom jadier (kardinálnych funkcií) spojených vzťahom solidarity (vzájomnosti, družnosti).

Jadrá sú nevyhnutné pre sekvenciu, je to funkcia, ktorá je členom určitej korelácie v príbehu. Holmesova dedukcia v sekvencii *ukážková dedukcia* je členom korelácie Holmesových výnimočných schopností, ktoré sa objavujú na inom mieste v príbehu, ako napríklad v sekvencii *návšteva u pána Blessingtona*, kde je druhý člen korelácie, keď Holmes opäť potvrdzuje svoje schopnosti a Watson svoju „naivitu“. Tieto dve kardinálne funkcie, členy korelácie, majú Barthesom stanovené príznaky jadier: Holmes volí pri dedukcii alternatívy, dedukcia ako stav neistoty má svoj začiatok a koniec, je to reťaz konsekvencií (dôsledkov), je to moment rizika – je nevyhnutnou, konečnou, počítateľnou, dostačujúcou. *V detektívke môžeme jadrá pokladať za orientačné detaily a naopak.*

Sekvencia obsahuje ďalšie funkcie, ktoré expandujú z jadier (nie sú pre sekvenciu nevyhnutné): na horizontálnej osi sú to katalyzátory a na vertikálnej osi zas indexy a informanty.

Katalyzátory ako funkcie implikujú jadrá. Katalyzátory v sekvencii vedľa jadier tvoria naratívnu výplň – majú predovšetkým diskurzívnu funkciu. V sekvencii *ukážková dedukcia* je Holmesovo vysvetľovanie postupu dedukcie katalýzou, rovnako ako Watsonovo nadhadzovanie, nesprávne riešenia a Holmesove repliky, čiastkové zistenia v sekvencii *návšteva u pána Blessingtona*. Podobne v sekvencii *vražda pána Blessingtona* je katalýzou katalogizácia materiálnych stôp. Katalyzátor ako naratívna výplň má fatickú funkciu: vzbudzuje a udržiava pozornosť, a to predovšetkým tým, že príbeh akceleruje, rozbieha, alebo retarduje a rezumuje.

Indexy s paradigmatickou sankciou majú svoju relevantnosť až na rovine konaní, sú to informácie o aktantoch (postavách). No nepatria do roviny konaní, ktorá je rovinou akčnou a širšou. Na rovine konaní získavajú svoj zmysel, ako všetky ostatné funkcie. Indexy sú charakteristické svojou statikou (funkcionálne bytie) na rozdiel od jadier alebo katalýzy (funkcionálne konanie) a pohybujú sa po vertikálnej osi.

Index vo vlastnom slova zmysle môžeme nájsť v sekvencii *opis izby*. Teplo, nuda, pokoj sú indexom atmosféry, alebo vzťah Holmesa k mestu je index – napovedá nám predsa čosi o aktante-Holmes. Strach pána Blessingtona v sekvencii *návšteva u pána Blessingtona* je indexom nielen pocitu a atmosféry, ale predznamenáva aj štruktúrny charakter aktanta (postavy pána Blessingtona). V sekvencii *ukážková dedukcia* je Watsonova tvár, z ktorej Holmes číta, indexom rovnakým ako Holmesove zapálenie si fajky v sekvencii *návšteva klienta* – sú to indexy, ktoré štruktúrne označujú charakter aktanta: Holmesove typické návyky a schopnosti.

Indexy ako informanty označujú čistou priestorovú a časovú situáciu, ktorú nachádzame napríklad v sekvencii *opis izby* (október, deň/izba na Baker Street).

To sú triedy funkcií, ktoré tvoria sekvenciu, ale najnevyhnutnejšie sú kardinálne funkcie. Všetky tieto funkcie a tak isto sekvencie, ktoré sme vymedzili, získavajú svoj zmysel a integrujú sa do vyššej roviny, a to do roviny Konaní.

Teraz bude reč o postavách/aktantoch.

Dostali sme sa na druhú rovinu, rovinu konaní, z ktorej segmenty funkčnej roviny (teda funkcie) čerpajú zmysel. Z toho vyplýva, že funkcie majú svoje opodstatnenie, vlastnú relevantnosť – získavajú svoj *zmysel* v texte potiaľ, pokiaľ sa nejakým spôsobom integrujú a podieľajú sa na vyššej rovine Konaní. Na rovine Konaní, teda v príbehu je

základnou jednotkou postava – aktant. Roland Barthes nevymedzuje aktanty, konateľov psychologicky, ale ako participanty: aktant, postava je postavou natoľko, nakoľko má svoj podiel na určitej sfére konania, akcie, ktorej Barthes dáva meno „veľká artikulácia praxe“, pod čím rozumieme také konania, akými sú (uvádzame v slovesnom tvare) túžiť, komunikovať, bojovať. Dá sa potom povedať, že tieto a iné príklady „veľkej artikulácie praxe“ vytvárajú napokon samotný príbeh, naráciu (sú jeho nevyhnutnou súčasťou). Môžeme teda povedať, že postavy, aktanty čerpajú svoj zmysel z poslednej, a to tretej roviny – Narácie. Postavy majú zmysel – ako segmenty roviny konaní (ich akcie sa stávajú inteligibilné) – len v integrácii do roviny Narácie.

V nasledujúcich riadkoch sa pokúsime zliať sekvencie príbehu *Domáci pacient*, integrovať funkcie do druhej roviny Konaní – teda znázorniť ich *funkčnosť*, *zmysel*. Analýzou aktantov stanovíme triedy, a ako participanty znázorníme ich podiel vo sfére konania.

V texte *Domáci pacient* sa aktanty podieľajú (participujú) na dvoch príbehoch (dva časové poriadky), ktoré generujú detektívku klasického typu. Tieto dva rady sú spojené sprostredkovateľom:

- Príbeh zločinu („to, čo sa naozaj stalo“ – fabula)
Sprostredkovateľ
- Príbeh vyšetrovania („ako sa o tom rozprávač Watson dozvedel“ – sujet)

A)

Príbeh zločinu tvoria ďalšie tri príbehy, v ktorých hrá ústrednú rolu *domáci pacient*. Pán Blessington sa v texte pohybuje po troch plochách/priestoroch, ktoré si „žijú“ simultánne vedľa seba, avšak sú navzájom na seba neredukovateľné, neprekrývajú sa. Toto prekrytie je tajomstvom príbehu, ktoré odhalí Veľký detektív, je to uzol – Veľký základ, Podstata.

1. Príbeh lúpeže: Aktant Sutton je zločincem, ktorý sa podieľal na prepadnutí banky spolu s Cartwrightom, Biddleom, Haywardom a Moffatom. Príbeh, v ktorom vystupuje aktant Sutton, tvorí prehistóriu – je to **nevyhnutný**, vopred daný príbeh z minulosti, ktorý vplýva na „prebiehajúce“ udalosti v poviedke *Domáci pacient*. Sutton ako zlosyn sa situuje na stranu Zla.

2. Príbeh zrady: Aktant Sutton sa stáva aktantom Blessingtonom. Sutton aktom zrady, udania sa transformuje (lepšie – zákon ho transformuje) na aktanta Blessingtona. Britský Zákon ponúka Suttonovi „nový život“. Suttonovi spolupáchatelia sú aktom jeho zrady prostredníctvom Zákona transformovaní na aktantov – väzňov a z nich jediný – Cartwright je odsúdený na smrť. Sutton transformáciou na Blessingtona získava novú identitu, a tým sa zároveň diferencuje/dištancuje od svojej minulosti, ale aj od „hanebného“ aktu udavačstva. Stavia sa týmto aktom len formálne na stranu Dobra – v skutočnosti je pod dozorom Zákona. Príbeh zrady je rovnako **nevyhnutný**: v príbehu vraždy pôjde o „nápravu vecí“ (o pomstu) z príbehu zrady.

3. Príbeh transformácie: Aktant Blessington je domácim pacientom. Najvýstižnejším indexom Blessingtona je jeho strach a hrôza. Blessington sa novým menom formálne diferencuje, získava novú identitu, ale starej identity sa nemôže zbaviť, nemôže ju odhodiť, ani pred svojimi kumpánmi, ani pred sebou samým. Miroslav Petříček výstižne píše:

„Zdá se, že zločinec cítí strach před trestem, a proto se skrývá a zahlazuje stopy svého činu; díváme-li se však pozorněji, vidíme, že se vlastně ani nechce vyhnout trestu jako spíše smazat minulost, „učinit“, jako by se zločin vůbec nestal, a to podle „principu“: neví-li nikdo, že něco existuje, je to totéž, jako by to neexistovalo; zločinec chce anulovat zločin tím, že znemožní, aby se o něm lidské vědomí vůbec dozvědělo. Ale nemůže svůj čin smazat sám před sebou, aby o něm nevěděl ani on sám. Právě to ho vyhání ze společnosti, v níž se chtěl udržet, když tak pečlivě zahlazoval stopy svého činu – a to je podivná, podivně aporetická situace: lidé (společnost) si tohoto člověka stále váží jako toho, kým byl, i když on už tímto člověkem není; společnost nekomunikuje s ním, nýbrž s někým jiným. Ale právěže zločinec ví, kdo je, a proto se mezi lidmi cítí osamělejší než na pustém ostrově, poněvadž si nemůže do své samoty přinést jako oporu společnost: do společnosti by se začlenil, pokud by svůj čin vyznal; byl by potrestán, ale byl by to on, kdo by byl potrestán, byl by tedy zase v společnosti, byl by sice tak trochu původcem svého odsouzení, nicméně právě proto by určitá část jeho osobnosti trestu unikla.“⁶

Tu pôjde o zločin, ktorý spáchal Sutton: neprekročil **Zákon**, ale udavačstvom porušil „**Nepísané pravidlá**“, teda „Nepísanú zmluvu“ a tým si zasluhuje trest. Príbeh vraždy je **nevyhnutnou konzekvenciou**, ktorá vyplynula z postupnosti:

príbeh transformácie ← príbeh zrady ← príbeh lúpeže.

V príbehu transformácie sa musia samozrejme podriadiť Blessingtonovej transformácii domáceho pacienta na obeť aj jeho vrahovia. Opustením väznice sa transformujú z väzňov do „lekárskych rolí“: Biddle – starý ruský šľachtic trpiaci katalepsiou; Hayward – mladý urastený syn, sprievodca ruského šľachtica; Moffat – sluha, pomocník lekára Trevelyana.

V príbehu vraždy teda dochádza k „poslednej“ transformácii: Blessington – obeť; ruský šľachtic, jeho syn, sluha – vrahovia, ale tu už prechádzame do úplne iného príbehu, príbehu vyšetrovania.

Príbeh zločinu je sprostredkovaný cez *inú postavu*, ktorá referuje pre druhý rad, príbeh vyšetrovania. Touto postavou je Percy Trevelyan. V príbehu vraždy je lekárom (pána Blessingtona) – teda lieči. V príbehu vyšetrovania je najprv klientom (referuje) a neskôr motiváciou nesprávneho riešenia (tvrdí, že Blessington spáchal samovraždu). Trevelyan nepatrí ani jednému časovému poriadku – je sprostredkovateľom: „v skutočnosti“ ani nelieči, ani nereferuje, ale sprostredkúva.

B)

Na Príbehu vyšetrovania participujú aktanty: Percy Trevelyan, inšpektor Lanner, Watson a detektív Sherlock Holmes.

Trevelyan, ako sme spomínali, oboznamuje detektíva s prípadom (klient) a neskôr je motiváciou nesprávneho riešenia (ktorú však preberá od inšpektora Lannera).

⁶ PETŘÍČEK, M.: *Majestát zákona. Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*. Praha : Herrmann & synové, 2000, s. 61 – 62.

Inšpektor Lanner ponúka rovnako nesprávne riešenia, ale okrem toho nadhadzuje Holmesovi otázky, z ktorých jedna je obzvlášť závažná („*Proč by někdo vraždil tak nešikovným způsobem – oběšením?*“, s. 163). Môžeme povedať, že Lannerov podiel na príbehu je, aby vyriekol túto jednu jedinú otázku. Avšak Lanner je aj predstaviteľ Zákona – toho Zákona, ktorý neuchránil svojho svedka (Blessingtona), a toho Zákona, ktorý „nevie“ vyriešiť prípad. No napriek tomu sa Zákon môže tešiť verejnej úcte – je pokrytý „pozlátkom“: napriek svojej neschopnosti je to pravidelná, presná a úhladne pracujúca úradnícka mašínéria.

Watson, tak ako aj v iných prípadoch, je Holmesovým spoločníkom, presnejšie pomocníkom. To znamená, že aj keď je lekár, nelieči, ale robí presne to, čo sa na sekundanta patrí: je motiváciou nesprávneho riešenia (je teda, ako by povedal Viktor Šklovskij, „permanentným hlupákom“) a predovšetkým Holmesovi nadhadzuje otázky.

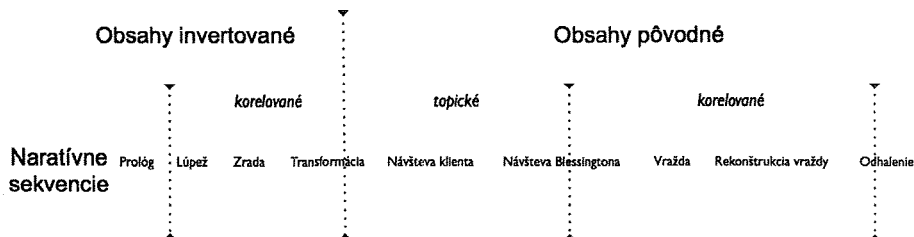
Holmes je zvláštna ambivalentná figúra: Holmes ako Veľký detektív – na jednej strane je hlavnou postavou Príbehu vyšetrovania (vyrieši prípad) a na druhej strane participuje nepriamo na Príbehu zločinu (tým, že ho osvetlí a vy-svetlí). Je tu aj iná ambivalentnosť: Holmes nepatrí v istom zmysle ani do jedného príbehu, pretože je hráč a dokáže z neho vystúpiť v príhodnej chvíli (dokáže hru odsunúť, nemyslieť na hru atď.).

V tomto zmysle je Holmes **formálna figúra**. To znamená, že Holmes 1. vedľa svojej podstaty (Veľkého detektíva) je symbolicky (formálne) v role hráča; 2. drží sa úpravy (formy – teda Zákona); 3. z toho vyplýva, že je na strane Spravodlivosti, ale aj k nej má postoj odmeraný (teda formálny).

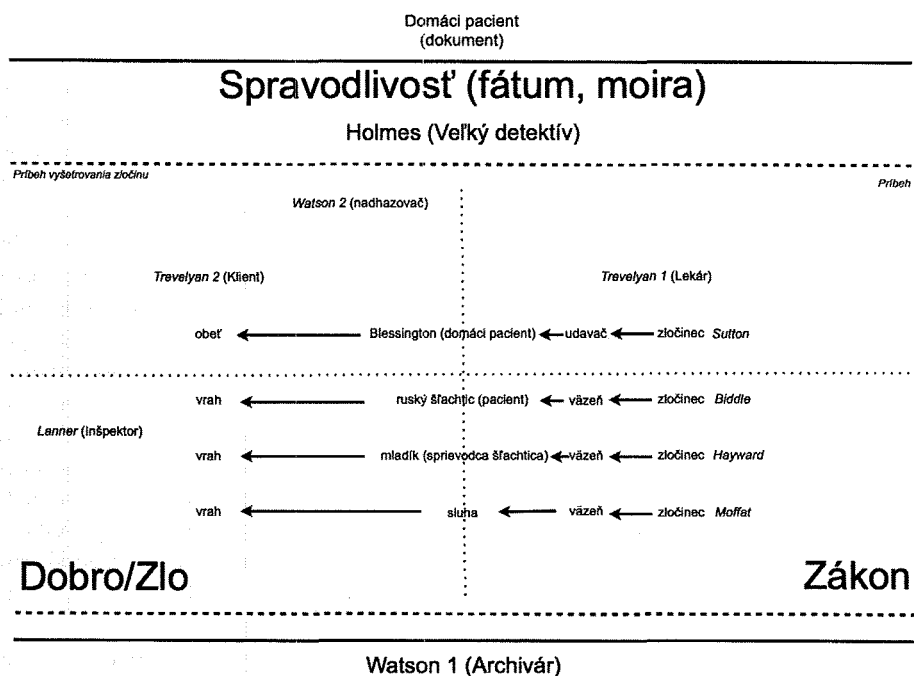
Holmes sa v tomto prípade správa ako hráč: má prehľad, „je nad vecou“. Holmes nepochybne zotrúva pri (Britskom) Zákone (súhlasil s tým, že aj keď bol Blessington morálne skazený človek, mal právo na ochranu Zákona: „*Přestože však byl takovej padouch, přece jen žil pod ochranou britského zákona*“, s. 166), ale nad to sa Holmes dožaduje spravodlivosti, ktorú Zákon nebol schopný „dodať“ („*nepochybuji, že (...) i když tato ochrana selhala, meč spravedlnosti na vinníky dopadne*“, s. 166). Detektív však nie je priamo zainteresovaný na vykonaní spravodlivosti, drží si ju od tela.

Spravodlivosť *ako meč, ktorý má dopadnúť na vinníkov* sa prezentuje v poviedke *Domáci pacient* ako osud. Holmes nevie, kde je presne spravodlivosť, ale vie, že je kdesi tu. Nehľadá ju, ale skôr na ňu čaká. Holmes je hráčom rulety, ktorý vždy dobre vsadí – guľôčka osudovo dopadne na vytypované miesto. Holmes je Veľkým hráčom (Veľkým detektívom): obzerá si hracie pole a vsadí si. Neroztáča ruletu. Vie, že to spraví niekto iný (preto je vždy v pozadí). Spravodlivosť v každom prípade je to, čo „vyplýva“ z hry: ona sama príde, netreba za ňu bojovať („raz určite príde“). Pre holmesovskú spravodlivosť je čas iluzórny: Holmes si „ešte počká“ na Blessingtonovu vraždu, takže napokon a paradoxne „mŕtvy Blessington“ „ochotnejšie“ spolupracuje s Holmesom ako „živý Blessington“ („mŕtvý“ „povie“ „viac“ ako „živý“). *Spravodlivosť v klasickej detektívke sa predpokladá – je samozrejma*. Spravodlivosť priniesla v závere príbehu to, čo je správne: Blessington zomrel za svoj hanebný skutok zrady, jeho vrahovia sa utopili, sluha ostal voľný (ten nevráždil, „len“ otvoril dvere). Spravodlivosť nakoniec prišla a zmazala celý príbeh, a to doslova („*úplné vyličení takzvané Záhady v Brook Street se dosud nikde v tisku neobjevilo*“, s. 166). Koherencia príbehu nie je zaistená len kombináciou funkcií. Koherentnosť príbehu vyplýva hlavne zo

súvislosť rôznych konaní postáv, ktoré sme pred chvíľou samostatne načrtli. Skúsme teraz jednotlivé konania postáv vtiahnuť do uzavretej súvislosti vytvárajúcej príbeh. Uvidíme, že koherencia a uzavretosť príbehu je zabezpečená hlavne opakovaním a kombinovaním (obsahy – prológ, epilóg a opis izby, ukázková dedukcia nemajú prísne naratívnu funkciu; jedny sú rámcami a druhé indexami):



Nakoniec si narysujeme schému na úrovni konaní. Rozprávať príbeh takto znamená konkretizovať diferenciu ako zmenu, ku ktorej dochádza medzi začiatkom a koncom:



Dostávame sa na poslednú, tretiu úroveň – Naráciu (naratívny diskurz), ktorú Barthes stotožňuje s Todorovovým diskurzom. Na úrovni narácie nás budú zaujímať tieto body:

- *Čas rozprávania*: diferencia medzi časom príbehu a časom naratívneho diskurzu (narácie);
- *Aspekty rozprávania*: akým spôsobom rozprávač vníma príbeh;
- *Mody rozprávania*: závisí od druhu diskurzu, ktorý rozprávač užíva, aby nás s príbehom zoznámil.

Čas rozprávania vyplýva z časovej nezhody medzi časom príbehu a časom naratívneho diskurzu. Poriadok príbehu a poriadok rozprávaného príbehu sa nekryjú, a tak vzniká medzi nimi určitý posun. Sú vo vzťahu asymetrie, či anachronie. Tento časový posun si môžeme všimnúť v poviedke *Domáci pacient* v niekoľkých súvislostiach. Na prvý výrazný posun upozorňuje pri detektívke už Tzvetan Todorov. Román so záhadou, ako to je v tomto prípade, sa začína koncom jedného príbehu (príbeh vraždy), aby bol prostredníctvom príbehu vyšetrovania dovedený k jeho začiatku.

Ďalšie časové deformácie súvisia s tým, že v rámci poviedky *Domáci pacient* máme viacero príbehov, ktoré sú integrované prostredníctvom zret'azenia, striedania alebo vkladaní či rámcovania. Iný časový poriadok máme v rámcoch – prológu a epilógu, kde Watson ako archivár vystupuje aj s časovým dištancom od príbehu (dokumentu) *Domáci pacient*. Iný časový poriadok tak isto vládne vo vložených príbehoch klienta Trevelyana, ktorý ozrejmuje Holmesovi svoje lekárske začiatky, a stretnutie s Blessingtonom – tento typ anachronie nazývame tiež retrospektívou.

Napokon, zret'azenie a striedanie prevláda v akte vraždy a Holmesovho vyšetrovania Blessingtonovej vraždy – prvá Holmesova návšteva u Blessingtona a nasledujúca, druhá Holmesova návšteva už zavraždeného Blessingtona. Holmes po návšteve Blessingtona predznamenáva udalosť, ktorá ešte len bude nasledovať („*Ted' se ale na to můžeme jít klidně vyspat, poněvadž bych byl moc překvapen, kdybychom se zítra ráno nedověděli z Brook Street něco nového*“, s. 161). Tento typ anachronie je zas prospekciou. Ďalšími postupmi sú striedanie akcie, sumarizovanie, retardovanie inými príbehmi (lúpež banky či Suttonova zrada) v závere. Najviditeľnejšie sú tieto časové posuny: čas akcie, príbehu je kratší alebo dlhší ako čas rozprávania. V poviedke *Domáci pacient* je v závere vyrozprávaný dlhý čas príbehu stroskotania lode s Blessingtonovými vrahmi (jeden odsek textu).

Každopádne možno povedať, že čas naratívneho diskurzu je kratší ako čas príbehu. Watsonovo rozprávanie tváriace sa ako dokument rovnako strategicky teda zhusťuje čas – pôsobí ako rezumé, ktoré „svoju podstatu“ odhalí až v závere, kde drasticky zhusťí celé roky do jediného odseku. Posledná časová deformácia vzniká medzi časom výpovedného aktu (písanie) a časom vnímania (čítanie). V *Domácom pacientovi* sa čas výpovedného aktu stáva literárnym prvkom v okamihu, keď nám Watson na začiatku povie, že ide rozprávať príbeh: Watson hovorí o svojom vlastnom rozprávaní a o neschopnosti, ktorý príbeh vybrať (čas čítania je však nevratný čas, ktorý určuje naše vnímanie celku).

Napokon, aj keď rozprávač príbehu – archivár Watson – nás neustále ubezpečuje, že to, čo rozpráva, sa naozaj stalo, že je to dokument vypovedajúci pravdivé udalosti, poviedka *Domáci pacient* má ďaleko od referujúceho štýlu, ktorého jazyk by sa mal stratiť na úkor príbehu, či subjektívne hľadisko by sa malo stratiť na úkor neutrálneho informovania o deji. Jazyk textu *Domáci pacient* má do istej miery určite referenčnú funkciu,

avšak vo väčšej miere tu prevláda literárny štýl: to sú striedania statických a dynamic-
kých opisov, stupňovanie a uvoľňovanie, retardácie a sumarizácie či vkladania a zret'aze-
nia, prostredníctvom ktorých sa prejavuje literárny aspekt rozprávača – jeho stratégia.

Poviedka *Domáci pacient* je vyrozprávaná narátorom Watsonom v ich-forme. Táto
ich-forma sa nepatrne odlišuje v rámcoch a v samotnom príbehu. V rámcových častiach
sa k narátorovi v ich-forme pridáva explicitne aj čitateľ, ku ktorému sa narátor prihovára.
V samotnom príbehu je už čitateľova prítomnosť implicitná, teda samozrejmá. To súvisí
s tým, že Watson v príbehu vystupuje zároveň aj ako postava: narátor = postava. V po-
viedke však nastane situácia, keď bude vedieť narátor menej ako postava. Watson ako
rozprávač pri odhalení Blessingtonovej vraždy vie menej ako iná postava – Sherlock
Holmes. To súvisí s tým, že vedľa rozprávača Watsona, ktorého sme označili ako archi-
vára, funguje v príbehu ako kvázipostava Watson, ktorého sme označili ako nadhadzova-
ča (ale vždy musíme mať na pamäti, že Watson je predovšetkým rozprávač – v prólogu
a epilógu je tento fakt zdôraznený, v samotnom príbehu však ustupuje do pozadia). Roz-
právač-Watson ako v typickom realistickom príbehu ustupuje do pozadia a prenecháva
miesto kvázipostave-Watson. Aj z toho dôvodu tu vzniká taký dôležitý rozdiel medzi tým
„čo sa zdá“ a tým „čo je“. Čím viac sa Watson vzd'ahuje od neobmedzeného hľadiska
vševéduceho rozprávača, ktorý evokuje postoj „byť“, tým viac sa približuje hľadisku
jednej z postáv, tým viac sa približuje k postoju „zdať sa“. Aj preto môže byť Watson
motiváciou nesprávneho riešenia, nadhadzovačom, teda pomocníkom.

„Avšak osoba (a analogicky naratívni agens) má také schopnosť vyprávět, co viděla
či vidí jiná osoba. Tak tedy může, ale nemusí, být mluvení a vidění, vyprávění a fokaliza-
ce přisouzeno jednomu a témuž agentu.“⁷ Celý príbeh je nám vyrozprávaný prostredníc-
tvom narátora Watsona, ktorého sme pre tento prípad označili za archivára. Avšak špeci-
fikum klasickej detektívky je, že má väčšinou práve jedného rozprávača, ktorý preberá
viaceré fokalizácie. Fokalizácie sú v tej chvíli navzájom rovnocenné, kombinujú sa, vy-
tvárajú napätie, a tak evokujú efekt zdania. Avšak vždy sú nakoniec tieto fokalizácie
prebraté Watsonom-archivárom, ktorý nám prostredníctvom nich rozpráva minulé uda-
losť: „Fokalizace a vyprávění jsou oddělené i v tzv. retrospektivních narativech v první
osobě.“⁸ Preto informácie fokalizované postavami a následne rozprávané Watsonom ar-
chivárom sa k nám, čitateľom dostávajú nevyhnutne v subjektívnej, „pokrivenej“ podobe.
Napríklad Trevelyan je len formálny sprostredkovateľ – fokalizátor, je podstrčenou figúr-
kou narátora príbehu – Watsona. Watson-rozprávač svojim subjektívnym rozprávaním
nepatrne narúša postup rozprávaného príbehu, aby mohol komentovať príbeh, postavy
i postup rozprávania, alebo sa dá uniesť všeobecným úvahami. Uvádza priamu reč postáv
(spomeňme si na dlhé Trevelyanove rozprávanie), alebo často uvádza nepriamu reč po-
stáv, používa obraty ako „povedal, pomyslel si, pocítil“ atď. Watson ako postava sa záro-
veň vsúva do „davu“ ostatných postáv v príbehu, jeho hlas, pocity, myšlienky a hlavne
fokalizácia je „rovnocenná“ s vlastnosťami a fokalizáciou ostatných postáv – len s tým
nepatrným detailom, že to všetko sa dozvedáme (je vyrozprávané) len od neho – cez re-

⁷ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Brno : Host, 2001, s. 79.

⁸ Tamže, s. 80.

ferujúceho Watsona-rozprávača. Rozprávač môže nechať prehovárať postavy samé, bez toho, aby prijímal ich fokalizáciu (ale to je málo pravdepodobné – informácia je už pri najmenšom dvakrát deformovaná – fokalizáciou postavy, ktorá rozpráva, čo videla, alebo rozprávala iná postava, ktorá má tiež vlastnú fokalizáciu), viac je pravdepodobné, že rozprávač bude fokalizáciu konajúcich postáv raz zdôrazňovať, inokedy nenápadne fokalizáciu postavy prehliadne, aby sa neskôr objavil ako dôležitý korelát – *pretože focus nie je dôležitý tým, čo je videné, ale dáva nám informácie o tom, kto takto vidí.*

III.

V poslednej časti sa pokúsime načrtnúť typológiu detektívky. Tento pokus nedovedieme do konca, je len naznačením možných súvislostí a bude sa zaoberať veľmi úzkym problémom.

V dejinách detektívky je známe a takrečeno už „ošúchané“ členenie detektívky na klasickú, ktorú reprezentujú najmä E. A. Poe, A. C. Doyle, alebo A. Christie a na detektívku „drsnej školy“ počnúc D. Hammettom, R. Chandlerom a R. MacDonaldom. Toto členenie je natoľko evidentné, že sa berie už ako samozrejmé, až napokon Pavel Medek v doslove ku knihe Rossa MacDonalda pokladá za zbytočné písať a vracat' sa k diferencii medzi klasickou detektívkou a detektívkou „drsnej školy“. Chceli by sme sa preto vrátiť a „oživiť“ diferenciu medzi oboma postupmi písania detektívky, a to prostredníctvom krátkeho náčrtu dištinkatívnych príznakov, ktoré sa nám „zdali“ byť akoby vynechané, či lepšie povedané nepovšimnuté, alebo boli málo zdôrazňované. „Základný“ rozdiel medzi klasickou detektívkou a detektívkou „drsnej školy“ je v postavení otázky a následnom zodpovedaní, ktorým je konkrétna realizácia odpovede v podobe príbehu.

Obe techniky písania si kladú odlišné otázky, používajú odlišné výrazové prostriedky a zaujíma ich odlišný problém. Rozdiel medzi oboma „školami detektívky“ súvisí teda s technikou, operatívnosťou, a teda nie je vymedzený ontologicky. Našou úlohou bude v krátkosti konfrontovať jednotlivé motívy, ktoré našu tézu podporia, ukážu rozdiel medzi karteziánskym „egom cogitom“ Veľkého detektíva, ktorého bude zastupovať Doyleov Sherlock Holmes, a na druhej strane viacej sociálne a spoločensky ladené detektívky, ich zosobením pre tento prípad bude detektív Phil Marlowe Raymonda Chandlera.

Rozum, Veda:

V klasickej detektívke sa Veľký detektív opiera o poznatky vedy až natoľko, že i samotný príbeh zločinu, ktorý rekonštruuje, sa bez týchto poznatkov nezaobíde. To súvisí hlavne s vedeckými úspechmi a expanziou pozitivizmu na začiatku 20. storočia. Klasickým príkladom sú Holmesove metódy, v ktorých sa účelne spájajú bio-vedy s detektívnou praxou (A. C. Doyle, *Pes baskervillský*). Samotný príbeh zločinu rekonštruovaný Veľkým detektívom sa v klasickej detektívke nezaobíde bez novodobých vedeckých poznatkov a samozrejme, do popredia sa dostáva aj všadeprítomný Rozum a s ním súvisiaci logocentrizmus. Len si spomeňme na Dupinovo zaťahovanie záclon v izbe a následné premýšľanie, rovnako ako i u Holmesa alebo u Poirota: všade je tma, ale všetky súvislosti zrazu „osvetlí“ Rozum Veľkého detektíva: „*Vypočul si krátke zhrnutie hlavného policajného inšpektora. Potom sa naklonil dozadu, zatvoril oči a pomaly pokyvoval hlavou.*“⁹

⁹ CHRISTIE, Agatha: *Mačka medzi holubmi*. In: *Zlo pod slnkom. Po pohrebe. Mačka medzi holubmi*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979, s. 534.

Naproti tomu v detektívkach „drsnej školy“ veda a jej poznatky strácajú svoju závažnosť: v popredí je príbeh zločinu, ktorý detektív rekonštruje – ak daný vedecký poznatok do príbehu nezapadá, je jednoducho vylúčený: „(...) kdyby doktoři přísahali, že to je mrtvola nějaké ženské, a nikdo by mě nikdy nepřesvědčil, že to není Wynant. Musel to být von. Nic jiného se sem nehodilo.“¹⁰

Príbeh, Pohyb:

„Ale ak sa do toho dám, je treba, aby vám bola jasná jedna vec. Keď začnem, dôjdem až na koniec.“¹¹

V klasickej detektívke je pohyb Veľkého detektíva „teleologický“. Štruktúra príbehu má svoj zreteľný začiatok i koniec, je uzavretá, postavy sú vymedzené radikálne kvalitatívne a pohyb udalostí je prísne kauzálny – asi tak ako o tom parodicky pojednáva R. Chandler: „Nepochybuj, že ňe oslníte svou duchaplností. Očekávám neúprosny príval železné logiky a intuice a tak podobně. Detektív, jak stojí v knize.“

„Aby ne. Rozeberu důkazy kousek po kousku a zase je složím dohromady v důvtipný řetěz, sem tam vsunu nějaký ten hejblík, který vytáhnú z rukávu, rozpitvám pohnutky a charaktery a odhalím, že jsou úplně jiné, než za jaké je kdekdo – a ostatně i já sám – pokládal až do tohoto vrcholného okamžiku – a nakonec se mírně znechucen vrhnu na kořist, která se vyklube z nejméně podezřelé osoby.“ Zvedl oči a téměř se usmál.

„Načež zlosyn zbledne jako stěna a s pěnou u úst vytáhne pistoli z pravého ucha.“¹²

V uzavretej štruktúre Veľký detektív pracuje s obmedzeným počtom pravidiel, ktoré kombinuje a rekonštruje tak prípad zločinu do súvislého celku – príbehu, akoby dokladaním prázdnych políčok mozaiky: „Naopak, ‘odpověděl Holmes, ‘každým okamžikem je to jasnější. Potřebuji do řetězu událostí už jen pár chybějících článků, aby celý případ byl kompletní a souvislý.“¹³

V detektívke „drsnej školy“ je primárny príbeh: „Příběh vašeho života mě zajímá.“¹⁴

Detektív sa zaujíma o príbeh – o životopis, „curriculum vitae“ – každej postavy, ktorá je do zločinu hocijako (i náhodne) zapletená. Jednotlivé príbehy sú na počiatku súvislé, avšak detektív sa snaží nájsť trhliny v príbehu. Detektív postupne nachádza jednotlivé trhliny v príbehoch (životopisoch) jednotlivých postáv, tak získava seizmologickú krivku, ktorá ozrejmuje zločin. Ak na začiatku boli jednotlivé príbehy súvislé a navonok v „poriadku“, po odchode detektíva sú všetky príbehy „zničené“, pretože boli postavené na „umelom základe“ – odhaľuje sa „špina“ ľudského správania, ktorá na prvý pohľad so zločinom nesúvisí. Ale s kladením si otázky „prečo“, sa tak odhaľuje daný stav spoločnosti. Kým klasický detektív rekonštruje príbeh zločinu do súvislého celku a stavia na „zdravom základe“, tak po odchode detektíva „drsnej školy“ ostáva len spúšť, ktorá odhaľuje mravné „nedostatky“ postáv, pričom samotná detektívka sa nekončí položením „zdravých základov“ a urovnaním vzťahov – skôr tu prevláda neistota a skepsa dané „veci“ zmeniť, pretože nevedno, kde sa nachádza „koreň veci“: „Teprve pak, až staneme

¹⁰ HAMMETT, Dashiell: Hubený muž. In: *Tři krvavé historie*. Praha : Odeon, 1987, s. 531.

¹¹ CHRISTIE, Agatha: *Vražda Rogera Ackroyda*. Bratislava : Tatran, 1967, s. 58.

¹² CHANDLER, Raymond: *Vysoké okno*. Praha : Argo, 1992, s. 173.

¹³ DOYLE, Arthur Conan: Podpis čtyř. In: *Příběhy Sherlocka Holmese*. Praha : Mladá fronta, 1971, s. 131.

¹⁴ MACDONALD, Ross: Modré kladivo. In: *3 x Soukromý detektiv Lew Archer*. Praha : Odeon, 1981, s. 591.

na tomto zdravém základě, bude naší povinností zjistit, jaké závěry lze z faktů vyvodit a které jsou ty zvláštní momenty, kolem nichž se celá záhada točí.“¹⁵

„Dostali ste sa už na koreň všetkým tým zmätkom?‘ Blackstonove ruky bez pohybu ležali na opierkach kresla. Nechty mal vyleštené. Prstenník pravej ruky mu zdobil veľký diamant.

„Možno to všetko ani nemá nijaký koreň,‘ odvetil som.“¹⁶

Izba, Mesto:

Izba na Baker Street, ako každá iná izba – sídlo – detektíva klasickej detektívky je verejným priestorom, v ktorom detektív žije, pracuje, prijíma návštevy a teda stáva sa prístupným.¹⁷

Izba, byt v textoch autorov „drsnej školy“ je navonok odsunutá na okraj. Detektív je zväčša v pohybe, jeho obvyklým miestom zastavenia je jeho detektívna kancelária. Avšak detektív v stave krízy nachádza svoje posledné útočisko práve vo svojom byte, izbe, čím spomenutý priestor získava atribúty súkromia, pokoja, odpočinku a intimity.¹⁸ Byt, izba je len pre detektíva... a obvykle aj pre jeho „aktuálnu milenku“: „Ale toto bola izba, v ktorej som musel žiť. Bol to môj jediný domov. Bolo v nej všetko, čo mi patrilo, čo vo mne vyvolávalo nejaké asociácie, všetka moja minulosť, všetko, čo mi nahrádzalo rodinu. Nie veľa: pár kníh, obrazov, rádio, šachy, staré listy a podobné krámy. Nič. Ale boli v tom všetky moje spomienky.“¹⁹

„Bydlím tam. Spím rád ve vlastním bytě. To je asi tak jediná životní rutina, kterou jsem si zachoval.“²⁰

Mesto má v klasickej detektívke svoju hierarchiu (napr. Londýn): má svoje centrum (vysoké) a perifériu (nízke). Pohyb v meste detektívky autora z „drsnej školy“ sa však stáva nediferencovaným: aj v tom najcentrovatejšom centre, kde sa významné postavy a postavičky vyskytujú v preplnených výkladoch „amerického sna“ a jagavých drahých maličkostí, nachádza detektív tú najväčšiu špinu a perifériu. A naopak, aj tam, kde by sme to nečakali, vo vyladenom zapadákov sa detektív stretáva s prejavmi „ľudskosti“ a priateľstva.

Pohyb detektíva „drsnej školy“ mestom nie je dopredu určený. Pohybuje sa z jedného bodu do iného, pričom sa aj niekoľkokrát vracia naspäť. Pohyb mestom je náhodný, nediferencovaný a do veľkej miery strategický.

Spravodlivosť, Zákon:

V románoch klasickej detektívky ide o boj za zákon, ide o uplatnenie zákona v prvom rade. Spravodlivosť je druhotná, už sa s ňou a priori počíta dopredu. Spravodlivosť v klasickej detektívke je samozrejماً ... ako osud, ktorý raz musí prísť (avšak zákon musí

¹⁵ DOYLE, Arthur Conan: Stříbrný lysáček. In: *Vzpomínky na Sherlocka Holmesa*. Praha : Mladá fronta, 1972, s. 9.

¹⁶ CHANDLER, Raymond: *Zločin v Poodle Springs*. Bratislava : Práca, 1991, s. 145.

¹⁷ Pozri DOYLE, Arthur Conan: Dobrodružstvo umierajúceho detektíva. In: *Návrat Sherlocka Holmesa*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966, s. 135.

¹⁸ CHANDLER, Raymond: *Dáma v jezeře*. Praha : Mladá fronta, s. 138.

¹⁹ CHANDLER, Raymond: Veľký spánok. In: *Lord Peter Wimsey, detektív Marlowe a komisár Maigret zasahujú*. Bratislava : Smena, 1966, s. 316.

²⁰ MACDONALD, Ross: Pohled zpátky. In: *3 x Soukromý detektiv Lew Archer*. Praha : Odeon, 1981, s. 289.

byť uplatnený okamžite): „Okrem toho, ako neskôr vysvetľoval priateľovi Hastingsovi, šlo tu predsa o vraždu. Hastings naňho prekvapene pozrel a poznamenal: ‚Ale veď vtedy sa ešte nijaká vražda nestala.‘

Hercule Poirot si vzdychol: ‚Ale, mon cher, vtedy sa už jasne črtala.‘

‚Tak prečo ste tomu nezabránili?‘

A Hercule Poirot s povzdychom zopakoval, čo už predtým vyhlásil v Egypte: ak sa človek rozhodne spáchať vraždu, nie je ľahko zabrániť mu v tom. On, Poirot, sa necíti vinný za to, čo sa stalo. Podľa neho všetko bolo predurčené, nevyhnutné.²¹

V klasickej detektívke tak v prvom rade ide o uplatnenie zákona, ktorý má svoje pravidlá, a tak sa Veľký detektív cynicky stavia do úlohy hráča (ktorý však obvykle vždy vyhrá). Úloha hráča je preto cynická, pretože detektív berie zločin ako hru – avšak hru na spôsob šachu, je to šachový hráč –, z ktorej môže kedykoľvek vystúpiť a dívať sa na priebeh udalostí s odstupom, detektív si môže dokonca počkať na zločin, alebo je sám vykonávateľom rozsudku (známe prípady, keď Holmes, Poirot, Wimsey dajú nakoniec vrahovi na výber, pričom ten si z nutnosti „vyberá“ smrť): ‚Ja hrám len pre radosť z hry,‘ povedal. ‚Ale problém má rozhodne niekoľko zaujímavých stránok a rád sa doň pustím. Ďalšie fakty, prosím!‘²²

Naopak, v detektívkach „drsnej školy“ je detektív tou osobou, ktorá musí bojovať aj so zákonom (jeho predstaviteľmi) a v prvom rade mu ide o uplatnenie spravodlivosti, pričom nemá tento pojem dopredu vymedzený. Spravodlivosť sa v detektívkach „drsnej školy“ „vytvára“.

‚Dělá to na mě ten dojem, že některé věci jsou předem určeny. Co myslíte?‘

‚Samozřejmě. Místem, dobou a rodinou, ve které se narodíte. Tyhle věci určují většinu lidí.‘

‚Mrzí mě, že jsem se zeptala. Svou rodinu nemám vůbec ráda. A taky se mi nijak zvlášť nelíbí místo ani doba.‘

‚Můžete se proti nim vzbouřit.‘

‚Vy to děláte?‘

‚Snažím se o to.‘²³

Polícia, Zločinci, detektív:

Klasická detektívka má svojho Veľkého detektíva s celým arzenálom excentrických vlastností – takouto exemplárnou figúrkou je napríklad aj Poirot: ‚Poirot na túto posmešnú poznámku odpovedal celkom vážne. ‚Zapamätajte si, že ja viem všetko.‘²⁴

‚V mojom povolani som uznávanou autoritou... možno povedať najuznávanejšou autoritou. V skutočnosti mám nadanie, aké nemá páru!‘²⁵

Veľký detektív pracuje väčšinou so svojím zvyčajne „zaostalým“ partnerom. Aj polícia je detektívovým pobočníkom, s ktorým je detektív zadobre. Aj keď polícia je v po-

²¹ Christie, c. d. 1, Zlo pod slnkom, s. 34.

²² DOYLE, Arthur Conan: Dobrodružstvo s Bruce – Partingtonovými plánmi. In: *Návrat Sherlocka Holmesa*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966, s. 111.

²³ MACDONALD, Ross: Modré kladivo. In: *3 x Soukromý detektív Lew Archer*. Praha : Odeon, 1981, s. 435.

²⁴ CHRISTIE, Agatha: *Vražda Rogera Ackroyda*. Bratislava : Tatran, 1967, s. 92.

²⁵ CHRISTIE, Agatha: Po pohrebe. In: *Zlo pod slnkom. Po pohrebe. Mačka medzi holubmi*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979, s. 355.

rovnání s Velkým detektivom „menej schopná“, vždy pracuje ako spoľahlivý stroj. Do veľkej miery sa Veľký detektív obmedzuje na malý počet pravidiel, ktoré riadia jeho konanie: „*Věřim na starou teorii, že vyloučíme-li vše, co nepřichází v úvahu, zůstane potom pravda, i když vypadá jakkoli nepravděpodobně.*“²⁶

Detektív „drsnej školy“ pôsobí „menej elegantne“, teda pôsobí skôr ako „nezamestnaný“ a „znužený“ a „sentimentálny človek“ (vandrák), ktorý má síce pravidlá, ale tie sa priebežne menia – tieto atribúty sa najviac hodia na Chandlerovho Phila Marlowa: „*Nemám peniaze. Nemám vyhliadky. Mám len seba. Mám len zopár mojich súkromných pravidiel, podľa ktorých sa riadim.*“²⁷

Detektív „drsnej školy“ berie prípad, na ktorom pracuje, nie ako každý iný, ale berie ho „osobne“ – priamo sa ho dotýka. Ako zdôrazňuje Miroslav Petříček vo svojej knihe, prípad sa stáva detektívovou „vlastnou vecou“. Každý prípad je preto jedinečný, a teda si vyžaduje vždy iný prístup a preformulovanie si základných pravidiel a princípov, podľa ktorých sa riadi:

„*Kam musíš íst?*‘

„*Bude lepší, keď ti to nepoviem.*‘

„*Do čoho si sa zaplietol, Bill?*‘

„*Do ničoho. Je to len ďalší prípad.*‘

„*Neverím. Niečo sa ti stalo, tebe osobne.*‘

„*Nepriamo. Dostal som sa do nezvyčajných situácií a stretol som všelijakých ľudí.*“²⁸

Ako sme už spomínali, detektív „drsnej školy“ hľadá spravodlivosť, nanovo ju formuluje. Polícia a inštitúcie s ňou súvisiace, ktoré tak dobre „fungovali“ v klasickej detektívke, sú v detektívke „drsnej školy“ len ďalšou prekážkou, s ktorou sa musí detektív vysporiadať. Polícia je skorumpovaná, pričom sa riadi presnými a ustrnutými pravidlami, ako ich formuluje zákon – preto je pre nich primárne naplnenie zákona, spravodlivosť nehľadajú: „*Já se snažím vyřešit dvě vraždy a něco se mi v tom pokouší zabránit. Něco, co vypadá jako zákon a mluví jako zákon, ale nepáchne jako zákon. Aspoň ne mému nosu. Páchne to jako prašivý chlap. Prašivý chlap, který bere státní peníze a sedí za stolem v soudní budově a předstírá, že je úřední osoba.*“²⁹

Pohyb detektíva je preto, preberajúc interpretáciu Miroslava Petříčka, podobne ako deridovská différance, náhodný a strategický: pravidlá pre svoju prácu formuluje za pochodu:

„*Nehovorím, že som nadšený, ale azda by sme mohli spolu dobre vychádzať, ak necháte policajné záležitosti polícii.*‘

„*Rád by som, ale nikdy neviem zistiť, kde presne sa mám zastaviť.*“³⁰

„*No zároveň som sa ešte väčšmi utvrdil v tom, že nepustím prípad z ruky a budem si konať svoju povinnosť. Problém bol v tom, ako určiť, kde sa začína a kde sa končí moja povinnosť.*“³¹

²⁶ DOYLE, Arthur Conan: Berylová korunka. In: *Příběhy Sherlocka Holmese*. Praha : Mladá fronta, 1971, s. 407.

²⁷ CHANDLER, Raymond: *Zločin v Poodle Springs*. Bratislava : Práca, 1991, s. 157.

²⁸ MACDONALD, Ross: Fergusonova aféra. In: *3 x proti zločinu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987, s. 572.

²⁹ MACDONALD, Ross: Najít oběť. *3 x Soukromý detektiv Lew Archer*. Praha : Odeon, 1981, s. 121.

³⁰ CHANDLER, Raymond: *Zločin v Poodle Springs*. Bratislava : Práca, 1991, s. 15.

³¹ MACDONALD, Ross: Fergusonova aféra. In: *3 x proti zločinu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987, s. 504.

Tvár:

V klasickej detektívke má motív tváre niekoľko funkcií:

1. Tvár ako reprezentácia, povrchový odraz vnútorných dejov.

„Rysy tváre byly člověku dány k tomu, aby jimi vyjadřoval své pocity, a vaše tvář je vašim věrným služebníkem.“³²

2. Tvár ako typizácia: a) Holmes s maskou indiánskej nehybnosti,³³

b) typizovanie zločinca podľa tváre: „Hrome, chlape – podívejte se jim do obličeje!“ křikl Holmes úsečně.³⁴

3. Holmes – preoblečenia: „S každou novou rolí, kterou na sebe vzal, jako by se změnil i jeho výraz, chování, celá jeho duše.“³⁵

4. Holmes ako iný človek – tento posledný prípad je najmenej zastúpený a takpovediac je aj najtajomnejší, pretože nie je až taký typický pre „klasickú detektívku“ ako predchádzajúce príklady. Tvár, ktorá sa premieňa, je však napokon vždy už istým predošlým typom typizácie zločinca (Christie), a teda ešte má „ďaleko“ k tvári, s akou sa pracuje v detektívke „drsnej školy“:

„Pustí-li se Sherlock Holmes takto po stopě, stal se z něj úplně jiný člověk. Kdo by ho znal jak tichého myslitele a logika z Baker Street, teď by ho určitě nepoznal. Tvář se mu zarděla a potěměla. Obočí se stáhla do dvou tvrdých černých linek a oči pod ním svítily ocelovým leskem“;³⁶ „(...) a jeho jemně se usmívající tvář a hloubavé zasněné oči tak málo připomínaly Holmese – stopaře, Holmese, nemilosrdného, bystrého a obratného pronasledovatele zločinu, až bylo téměř k nevíře, že jde o jednoho a téhož člověka.“³⁷

„Zbadal tvár Arleny Marshallovej a zišlo mu na um, že táto tvár pripomína úlisnú šťastnú mačku – bolo v nej oveľa viac živočíšneho ako ľudského (...) Patrick Redfern vstal. Jeho pekná tvár sa zmenila, bola naliata krvou, oslepená nenávisťou. Bola to tvár vraha – tigra, zabijaka.“³⁸

Ako to brilantne vystihol Miroslav Petříček v knihe *Majestát zákona*, tvár v detektívke „drsnej školy“ sa opäť ešte len „vytvára“: tvár ako stávanie, vtláčanie inej tváre do tváre Phila Marlowa: vrah Canino a obeť Harry Jones.³⁹

³² DOYLE, Arthur Conan: Domáci pacient. In: *Vzpomínky na Sherlocka Holmese*. Praha : Mladá fronta, 1972, s. 150.

³³ DOYLE, Arthur Conan: Mrzák. In: *Vzpomínky na Sherlocka Holmese*. Praha : Mladá fronta, 1972, s. 132.

³⁴ DOYLE, Arthur Conan: Reigateské panstvo. In: *Vzpomínky na Sherlocka Holmese*. Praha : Mladá fronta, 1972, s. 123. Ďalšie príklady: Gloria Scottová, s. 78; Makléřův úředník, s. 64. In: *Vzpomínky na Sherlocka Holmese*. Praha : Mladá fronta, 1972.

³⁵ DOYLE, Arthur Conan: Skandál v Čechách. In: *Příběhy Sherlocka Holmese*. Praha : Mladá fronta, 1971, s. 214.

³⁶ DOYLE, Arthur Conan: Záhada Boscombského údolí. In: *Příběhy Sherlocka Holmese*. Praha : Mladá fronta, 1971, s. 268.

³⁷ DOYLE, Arthur Conan: Spolek ryšavců. In: *Příběhy Sherlocka Holmese*. Praha : Mladá fronta, 1971, s. 233.

³⁸ CHRISTIE, Agatha: Zlo pod slnkom. In: *Zlo pod slnkom. Po pohrebe. Mačka medzi holubmi*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979, s. 45, s. 171.

³⁹ CHANDLER, Raymond, Veľký spánok. In: *Lord Peter Wimsey, Detektív Marlowe a komisár Maigret zasahujú*. Bratislava : Smena, 1966, s. 333.

Tvár sa stáva opäť jedinečným úkazom, ktorý sa vtláča do obrazu prípadu, ktorý berie detektív „do vlastných rúk“: ako píše Miroslav Petříček, detektív zastupuje obeť, nie je dôležité nájsť a potrestať vraha, ale predovšetkým urobiť zadosť obeti. Nie je rozhodujúce, „čo je dobré“ a „čo je zlé“, alebo „čo je pravdivé“ a čo „nepravdivé“, ale dôležité je, čo je správne. Prípad sa tak stáva singulárnym, udalosťou a správne je zastúpiť obeť a spraviť všetko, aby ju detektív „vykúpil“, aby na prípad tak dopadlo svetlo spravodlivosti. Detektív zastupuje obeť, a tak sa stáva vražda viditeľnou: „*Naklonil jsem se, abych se jí podíval do obličeje. Do očí mi vstoupily slzy a skoro mě oslepily. Ne že by pro mě něco znamenala. Jakživ jsem Anne Meyerovou neviděl, leda na fotografii, jak se smála do slunce. Cítil jsem však zlost na bezmocnost mrtvé i svou vlastní bezmocnost. Nad námi kroužili luňáci ve váhavých kruzích jako podnapilí funebráci. Bláznivé červené oko slunce nakouklo přes okraj kaňonu.*“⁴⁰

„*Betty byla mladá a čistá. Francine Chantryová celá desetiletí žila hluboko zabředlá ve vědomí vraždy. Začínalo se to projevovat i v jejím obličeji a těle, stahovalo ji to k zemi jako gravidita.*“⁴¹

Diferenciácia, ktorú sme práve predviedli medzi klasickou detektívkou a detektívkou „drsnej školy“, vychádzala zo známych otázok: „kto“ a „ako“ spáchal zločin (klasická detektívka) a „prečo“ bol zločin spáchaný („drsná škola“). Domnievame sa, že základný rozdiel medzi oboma technikami písania spočíva práve v týchto otázkach. Otázky sú radikálne odlišné, a preto sú odlišné aj „nástroje“ na „zhotovenie“ „odpovede“, ktorou je ten ktorý príslušný detektívny príbeh. Odlišnosť týchto dvoch základných druhov detektívky nie je ontologická (nie je tu nejaký pôvod, alebo bod, v ktorom by sa nejaká „pradetektívka“ bola rozčlenila), ale ako sme spomínali, skôr operatívna a teda technická.

PRAMENE

- DOYLE, Arthur Conan: *Príběhy Sherlocka Holmese*. Praha : Mladá fronta, 1971.
DOYLE, Arthur Conan: *Údolí strachu*. Praha : Mladá fronta, 1974.
DOYLE, Arthur Conan: *Vzpomínky na Sherlocka Holmese*. Praha : Mladá fronta, 1972.
DOYLE, Arthur Conan: *Návrat Sherlocka Holmese*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966.
HAMMETT, Dashiell: *Tři krvavé historie*. Praha : Odeon, 1987.
HAMMETT, Dashiell: *Sklenený kľúč*. Bratislava : Smena, 1972.
CHANDLER, Raymond: *Sestřička*. Praha : Odeon, 1992.
CHANDLER, Raymond: *Dáma v jezeře*. Praha : Mladá fronta, 1967.
CHANDLER, Raymond: *Rozlúčka nadlho*. Bratislava : Smena, 1967.
CHANDLER, Raymond: *Zbohom, moja krásna. Žena v jazere*. Bratislava : Československý spisovateľ, 1985.
CHANDLER, Raymond: *Playback*. Bratislava : Tercia, 1998.
CHANDLER, Raymond: *Vysoké okno*. Praha : Argo, 1992.
CHANDLER, Raymond – PARKER, Robert B.: *Zločin v Poodle Springs*. Bratislava : Práca, 1991.
CHESTERTON, Gilbert Keith: *Príhody pátra Browna*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967.
CHRISTIE, Agatha: *Zlo pod slnkom. Po pohrebe. Mačka medzi holubmi*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979.
CHRISTIE, Agatha: *Vražda Rogera Ackroyda*. Bratislava : Tatran, 1967.

⁴⁰ MACDONALD, Ross: Najít oběť. In: *3 x Soukromý detektiv Lew Archer*. Praha : Odeon, 1981, s. 150.

⁴¹ MACDONALD, Ross: Modré kladivo. In: *3 x Soukromý detektiv Lew Archer*. Praha : Odeon, 1981, s. 591.

Lord Peter Wimsey, detektiv Marlowe a komisár Maigret zasahujú. Bratislava : Smena, 1966.
MACDONALD, Ross: *3x proti zločinu.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987.
MACDONALD, Ross: *3x soukromý detektiv Lew Archer.* Praha : Odeon, 1981.
POE, Edgar Allan: *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky.* Praha : Mladá fronta 1964.
SAYERSOVÁ, Dorothy: *Vražda potřebuje reklamu.* Bratislava : Tatran, 1967.

LITERATÚRA

CIGÁNEK, Jan: *Umění detektivky. O smyslu a povaze detektivky.* Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.
CURTIUS, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk.* Praha : Triáda, 1998.
ECO, Umberto: Rozprávačské štruktúry v diele I. Fleminga. In: *Revue svetovej literatúry*, roč. 3, 1967, č. 3, s. 178 – 181.
GRYM, Pavel: *Sherlock Holmes & ti druzí. Čtení o detektivech a detektivkách.* Praha : Vyšehrad, 1988.
PECHLIVANOS, Miltos – RIEGER, Stefan – STRUCK, Wolfgang – WEITZ, Michael: *Úvod do literární vědy.* Praha : Herrmann & synové, 1999.
PETŘÍČEK, Miroslav: *Majestát zákona. Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce.* Praha : Herrmann & synové, 2000.
RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění.* Brno : Host, 2001.
ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Teória prózy.* Bratislava : Tatran, 1971.
ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek.* Praha : Československý spisovatel, 1965.
TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy.* Praha : Triáda, 2000.
Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu. Brno : Host, 2002.

Mgr. Martin Hudymač, Ph.D.
www.pisacky.blogspot.com
Krakov, Poľsko
e-mail: hudymac@gmail.com