

Kompozícia detektívky. Návrtný pohyb vpred

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Detektívny žáner ako naratívna forma je charakterizovaný (a definovateľný) veľmi špecifickým *typom naratívnej štruktúry*, ktorým sa odlišuje od iných naratívnych foriem. Táto špecifická naratívna štruktúra sa najmarkantnejšie manifestuje na úrovni *kompozície* textu detektívky.

Exaktný model kompozície kriminálneho románu vypracoval vo svojej práci *Poetika kriminálneho románu* chorvátsky (resp. v tých časoch juhoslovanský) literárny vedec Stanko Lasić. Metódu jeho vypracovania modelov kompozičných typov vymedzuje podtitul jeho monografie, ktorý znie: *Pokus o štrukturálnu analýzu*. Kriminálny román podľa neho „patrí do skupiny funkčných románov, v ktorých sú ťažiskom distributívne jednotky, t. j. funkcie“ (Lasić, 1976, s. 12), kombinované v striktne záväznom poradí, podobne ako v modeli čarodejnej rozprávky Vladimira Proppa v jeho práci *Morfológia rozprávky* (por. Propp, 1999, s. 28), a zoskupujúce sa do vyšších jednotiek: sekvencií a napokon naratívnych blokov. Na tejto konkrétnej úrovni je takáto formula charakterizovaná ako „súbor zovšeobecnení ohľadne spôsobu, akým sa majú skladať všetky prvky príbehu dohromady“ (Cawelti, 1976, s. 30) – čiže ako istý súbor syntaktických generatívnych pravidiel narácie. Funkcie usporadúvajú reťazec udalostí – v type funkčných rozprávání je teda dominantný motivický *plán deja*, ktorý si podriadiť ostatné roviny štruktúry (por. Lasić, 1976, s. 60).

Fabulačno-kompozičnú rovinu pokladá Lasić za „rozhodujúcu rovinu tejto štruktúry-typu“ (Lasić, 1976, s. 149) – jakobsonovsky sa dá povedať, že táto rovina detektívnej žánrovej štruktúry je jej *dominantou*, čiže „smerodajnou zložkou umeleckého diela“, ktorá „ovláda, určuje a transformuje ostatní složky. Právě dominanta zajišťuje jednotu a soudržnost struktury“ (Jakobson, 1995, s. 37). Pokiaľ v konkrétnom texte, ktorý aktivizuje (svojou štruktúrou) žánrové očakávania detektívky, prestane niesť funkciu dominanty plán deja a kompozičná štruktúra, dochádza k žánrovej transformácii – a môže sa to diať aj v podobe veľmi zaujímavého experimentu, ako napríklad v čitateľsky a literárnovedne znovuoobjavenom antidetektívnom románe Emilia Gaddu *Ten zatracený případ v Kosi ulici* (Quer pasticciaccio brutto de via Merulana. 1946; český preklad: Praha : Státní nakladatelství, 1965), kde rozkošatená stylistická rovina, preberajúc funkciu dominanty, postupne pohlcuje a rozpúšťa detektívnu zápletku, pričom prípadu vraždy sa nakoniec nedostane ani jednoznačného riešenia. Takýto typ antidetektívky nabúra detektívny žáner takým spôsobom, že „záhadný čin zostáva záhadným“ (Lasić, 1976, s. 134).

Detektívny román (a zároveň aj jeho „nadtyp“ – kriminálny román ako taký: k týmto Lasićovým rozlíšeniam sa ešte vrátim) sa predovšetkým vyznačuje istým špecifickým typom kompozície, ktorý ho štrukturálne vydeľuje oproti iným typom narácií: *lineárno-zvratnou*, resp. *lineárno-návrtnou kompozíciou*. Východiskovým bodom narácie je narušenie naratívnej rovnováhy, ktorým je v tomto type motív *tajomstva* (záhadný zločin, zväčša vražda, s neznámym páchatelom, neznámym spôsobom realizácie činu a neznámym motívom činu) a v následnom naratívnom bloku *vyšetrovania* sú distributívne jed-

notky (motívy) organizované špecifickým spôsobom – Lasićova formulácia je naozaj elegantná: „všetky jednotky smerujú do *budúcnosti* – k odhaleniu tajomstva, k spravodlivosti a trestu. (...) Máme tu teda lineárny priebeh od spoločného začiatku k spoločnému koncu. Každá jednotka je nevyhnutná v tomto smerovaní dopredu. Ale zároveň zisťujeme aj paradox: všetky jednotky vedú do *minulosti* – k východiskovému bodu, s ktorým sú neodlúčiteľne späté. Ich zmysel sa spája s východiskovým tajomstvom a hoci sa od neho vzdiaľujú, približujú sa k jeho vysvetleniu. „Utekajú“ od miesta svojho vzniku, a ich útek je návratom. Lineárny pohyb dopredu je vo svojej podstate pohybom návratným – naspäť. (...) Tento paradox je hlavnou príčinou rigorózneho kompozície kriminálneho románu: všetko je v ňom vždy situované tak, že „odkazuje“ aj dopredu, aj dozadu. Presnejšie: koniec je začiatkom a začiatok koncom“ (Lasić, 1976, s. 56).

Počas pátrania vychádzajú na povrch *nové* fakty (čo je pohyb narácie *vpred*) týkajúce sa chýbajúcej udalosti, ktorá sa odohrala v minulosti (čo je zasa pohyb *vzad*). Jeden motív (v rámci segmentu vyšetrovania) je teda *simultánne* účastný v pohybe narácie *vpred* i *vzad*, smerujú z neho súčasne dva vektory – perspektívny i retrospektívny. „Pátrání spočívá v tom, že se neustále *vracíme* k týmž událostem, ověřujeme a korigujeme nejmenší detaily, až se nakonec vyjeví pravda, správná verze téhož počátečního příběhu“ (Todorov, 2000, s. 172, zvýr. T. H.). Toto „dvojsmerné“ odkazovanie (dopredu aj dozadu) istého motívu v rámci kompozičnej štruktúry detektívky je veľmi dobre badateľné (a zároveň zmultiplikované), ak je tento motív zároveň *retrospektívou*: výpoveď svedka hovorí o tom, čo sa odohralo v minulosti a zároveň vrhá isté nasvietenie na minulú udalosť vraždy (oba odkazujúce sujetové pohyby sú pohybom dozadu), avšak táto výpoveď svedka je pre detektíva *novým faktom*, vynárajúcim sa v procese vyšetrovania (pohyb sujetu dopredu). No aj v segmente retrospektívneho rozprávania svedka (s dvojitém odkazovaním dozadu) sa aktivizuje perspektívne odkazovanie, pohyb dopredu: otázka „čo sa stane“ ďalej v rozprávanom čase (a u detektíva: čo svedok povie ďalej vo svojej výpovedi). Tento príklad je pomerne zložitou hrou prekrížovaných odkazujúcich sujetových vektorov – jeho konkrétnu podobu možno nájsť napríklad v Masonovej detektívke *Dom šípu* (The House of the Arrow, 1924; Mason, 1939, s. 115 – 116), z ktorej som ju abstrahoval.

Takýto typ kompozície, aký modeloval Lasić pre detektívku, opísal už teoretik románu realizmu Otto Ludwig v súvislosti so stratégiou, ako text programuje čitateľské napätie: „Analytická narácia vyvoláva retrospektívne napätie (t. j. čitateľ kladie otázku: čo sa stalo?, pozn. T. H.), syntetická narácia zasa napätie perspektívne (čitateľ si kladie otázku: čo sa stane?, pozn. T. H.). Ludwig navrhuje zvláštne spojenie oboch spôsobov narácie, konkrétne také, že rozvíjajúci sa tok udalostí prináša zároveň neustále rozuzľovanie záhady či odhaľovanie tajomstva, fabula sa teda rozvíja simultánne dopredu aj dozadu, až napokon rozuzlenie začiatočného zauzlenia so sebou prináša riešenie záhady zo začiatku“ (Markiewicz, 1995, s. 157 – 158). Toto rozlíšenie možno použiť nielen pri kompozícii textu, ale týka sa aj samotného fikčného sveta, úrovne deja (konštituovaného predsa textovými operáciami, čiže aj rovinou kompozície), ba dokonca v slovách Doylovho Sherlocka Holmesa je toto rozlíšenie urobené rovnakými termínmi ako u Otta Ludwiga (syntetický verzus analytický)! Už vo svojom debute pre verejnosť *Štúdia v červenom* Holmes takto popisuje svoj úsudkový mechanizmus: „*Pri riešení takéhoto problému*

mu veľmi záleží na tom, aby človek bol schopný uvažovať dozadu. To je veľmi potrebná vlastnosť (...), ale ľudia ju veľmi nepestujú. V každodenných veciach života je užitočnejšie uvažovať dopredu, a preto sa to druhé zanedbáva. Päťdesiat ľudí, ktorí uvažujú synteticky, pripadá na jedného, ktorý vie uvažovať analyticky“ (Doyle, 1957, s. 102). „Veľmi mnohí ľudia, ak im človek opisuje sled udalostí, povedia, aký bude výsledok. Vedia si tie udalosti v duchu pospájať a dokázať z nich, čo sa stane. Ale je málo ľudí, ktorí by po známom výsledku boli schopní vytvoriť zo svojho vlastného vedomia, aké kroky viedli k výsledku. Na tú schopnosť myslím, keď hovorím o uvažovaní dozadu, čiže o analytickom“ (tamže, s. 103). Táto výpoveď opisuje uvažovací postup detektíva, ale (skryto) vlastne aj postup (smerom dozadu) detektívnej kompozície narácie tzv. analytického typu (pretože konanie detektíva ako literárnej postavy je predsa „riadené“ kompozíciou textu, v ktorom vystupuje). Vidíme, že detektívny žáner bol doslova už od svojich prvých reprezentantov schopný veľmi silného uvažovania o sebe samom.

Usporiadajúca aktivita sujetu teda „prehadzuje“, prevracia chronologicko-kauzálny sled funkcií (motivických segmentov) fabuly postupom *inverzie*: najskôr distribuuje dôsledky, koniec, výsledok vražedného aktu (tajomný zločin) a až napokon – v riešiacej scéne – príčiny, „minulosť“ zločinu (kto je vrahom a akým spôsobom zločin spáchal, príp. čo k zločinu viedlo). V detektívke to býva často tak, že „*Dôvod pro tuto vraždu se nalézá v minulosti*“ (Christie, 1994, s. 183). Lasić v tejto súvislosti hovorí o „metaforizácii“ fabuly (chronologicko-kauzálneho zretiazenia udalostí) do sujetu (textového usporiadania udalostí so zamlčanou motiváciou a realizáciou vraždy a s utajenou postavou vraha) prostredníctvom syntaktických figúr inverzie a gradácie: „Prehadzujúc začiatok na koniec vytvára spisovateľ napätie, ktoré sa vyrieši prostredníctvom toho, ako bude tajomstvo dovedené do kulminačného bodu a náhleho riešenia“ (Lasić, 1976, s. 24). Preto má vzťah usporiadania motívov sujetu a fabuly detektívky križiacu sa, „romboidovú“ podobu (por. Lasićov graf na s. 23). Práve motív *tajomstva*, záhady ako východiska naratívnej štruktúry generuje tento lineárno-návratný „dvojsmer“, „pohyb“ odkazovania motívov v rámci tohto typu kompozičnej štruktúry: totižto „(...) nad akciou dominuje východiskové tajomstvo, ktoré bude rozuzlené až na konci, robiac takýmto spôsobom z lineárneho pohybu uzavretý kruh“ (Lasić, 1976, s. 61). Všetky elementy štruktúry sú podriadené zásade tajomstva (por. Lasić, 1976, s. 63) a musia sa podieľať na ekonómii jeho generovania a pracovať v ekonómii jeho vyriešenia. (Terminologická poznámka: Lasić – v línii svojej domovskej literárnovednej tradície – používa termíny „fabula“ a „sujet“ presne „balkánsky“ obrátene ako my – teda ako naše literárnovedné príručky vychádzajúce z rozlišovania napr. v Tomaševského *Teórii literatúry*. Aby nedochádzalo k nedorozumeniam, pri práci s Lasićovou teóriou tieto termíny prepisujem „po našsky“.)

Túto sujetovú inverziu formuluje Richard Alewyn vo svojej vynikajúcej štúdii *Anatómia detektívneho románu*, kde zároveň ukazuje špecifiku žánru detektívky oproti kriminálnemu rozprávaniu o zločine. Ako príklad uvádza príbeh Kaina a Ábela zo Starého zákona. Rozprávanie v Biblii je lineárnym kriminálnym rozprávaním (sujet sa kryje s chronologicko-kauzálnym rádom fabuly): Adam a Eva majú dvoch synov, Kain je roľník a Ábel pastier; obaja obetujú Jahvemu svoje „produkty“; Boh Ábelovu obeť prijme a Kainovu nie; Kain zo žiarlivosti zavraždí Ábela; Boh sa nato pýta Kaina, kdeže je tvoj

brat Ábel. Ale tento príbeh, hovorí Alewyn, sa dá vyrozprávať aj ináč, dá sa zmeniť jeho *forma*, pričom predmet rozprávania zostáva rovnaký (por. Alewyn, 1971, s. 375): začne sa motívom nájdenia mŕtvolu Ábela (por. Alewyn, 1971, s. 374). Jahve, i keď je vševědúci, začína pátrať – kladie Kainovi provokačnú otázku (podobne ako Porfirij Petrovič Raskol'nikovovi, pretože aj Porfirij Petrovič predsa *a priori* vie, že Raskol'nikov zavraždil obe stareny). Máme tu aj typický detektívny „uzavretý okruh podozrivých“ (zem bola v tých časoch izolovaná pred ostatnými ľuďmi – ešte nesplodenými – rovnako ako železničný vagón zasypaný snehom vo *Vražde v Orient-Expresse*): Adama, Evu a Kaina (a ešte Jahveho, aby sme nezanedbali ani toho najmenej podozrivého, ktorý to má predsa všetko na svedomí). „Toto rozprávanie sa začína tam, kde to druhé skončilo – zabíjateľ Ábelom. Prestáva tam, kde sa to druhé začalo – pri osobe páchatel'a a jeho motíve (...) jednu formu rozprávania možno nazvať progresívnou, ďalšiu zasa invertovanou či postupujúcou spätne (rückläufig)“ (Alewyn, 1971, s. 374). „Kriminálny román rozpráva príbeh zločinu, detektívny román zasa príbeh vyšetrovania zločinu“ (tamže, s. 375).

Túto zásadu kompozície detektívky formuloval už Régis Messac vo svojej práci o detektívnom románe a vplyve vedeckého myslenia naň z roku 1929, kde modeluje štrukturálny rozdiel konštrukcie dobrodružného a detektívneho románu: „obidva tieto romány rozprávajú ten istý príbeh, ale uchopený presne obrátene. V dobrodružnom románe je *narácia organizovaná podľa poriadku udalostí*. Prebieha od ‚predtým‘ k ‚potom‘ (...) Avšak detektívny román pripomína film premietaný od konca k začiatku. (...) Takže v detektívnom románe *narácia* (...) vychádza z udalosti, ktorá je koncom, záverom a robiac z neho premisu, vracia sa k príčinám, ktoré spôsobili tragédiu“, reformuluje to Roger Caillois vo svojej štúdii *Policajný román* z roku 1941. Špecifika detektívneho románu podľa neho „vyplýva práve z obrátenia chronológie a z toho, že poriadok udalostí je zastúpený poriadkom odhalenia. Takýto román nie je správou, ale dedukciou: nerozpráva nejaký príbeh, ale prácu, ktorá tento príbeh rekonštruje“ (Caillois, 1967, s. 169).

Trošku to predbežne pozmeňme, ako to budeme ešte neskôr reformulovať aj prostredníctvom koncepcie Tzvetana Todorova: detektívka rozpráva príbeh rekonštrukcie iného príbehu – príbeh vyšetrovania (čo je *sujet*) príbehu vraždy (fabuly). *Sujet* detektívky je hľadaním fabuly zločinu/vraždy a v bloku riešenia je na túto fabulu (v rezumujúcom podaní) napokon transformovaný. Príbeh vyšetrovania je hľadaním príbehu vraždy. Z toho vyplýva aj *jednota* deja, po ktorej tak volal Aristoteles v ôsmej kapitole svojej *Poetiky* (jej kritériom je – implicitne – v podstate *komutačná skúška avant la lettre*, že „ak by sa chcela premiestniť alebo odstrániť nejaká čiastka, menil a rušil by sa celok“; Aristoteles, 1993, s. 18): cieľovým bodom, koncom príbehu vyšetrovania je reštituovaný príbeh vraždy, ktorý sám obsadzuje v rámci príbehu vyšetrovania syntagmatickú pozíciu segmentu *rozuzlenia*, riešenia: spočiatku neprítomný, hľadaný príbeh vraždy je sám súčasťou príbehu vyšetrovania ako jeho koncový bod. Tento koncový bod *sujetu* – príbeh vraždy, reštituovaný záverečným riešením – je zároveň *skryto* bodom iniciálnym (jednak chronologicky, jednak naratívne: je totiž aj narušením naratívnej rovnováhy), ktorý generuje následný príbeh vyšetrovania. Príbeh vyšetrovania je teda takpovediac príbehom „parazitujúcim“ (zato však – v rámci *sujetového* príbehu – často dominujúcim), príbeh vyšetrovania sa „pripína“ na príbeh vraždy/zločinu. Boileau a Narcejac to formulujú z autorského hľadiska tak, že autor detektívky

píše *simultánne* dva príbehy (por. Boileau – Narcejac, 1967, s. 33). Pre charakter sujetu detektívky to má taký doad, že je striktné zviazaný nielen žánrovým kódom, ale aj konkrétnou fabulou vraždy, ktorá ležiacou v jeho podloží. Príbeh vyšetrovania si nemôže dovoliť žiadnu *liniu úniku*, pretože ho drží „na uzde“ príbeh vraždy, ktorý rekonštruuje. Zväzuje ho teda jednak žánrový generatívny kód, zároveň však aj istá imanencia, tkvajúca v takomto type narácie (zloženej z dvoch príbehov, v ktorej jeden príbeh rekonštruuje druhý). Skôr tu, než v akejkoľvek innej animozite, by som hľadal tie vandinovské zákazy lásky v detektívke: príbeh vyšetrovania musí pracovať v striktné ekonomickom režime z hľadiska rekonštruovania príbehu vraždy. Ak je príbeh vraždy v poriadku fabuly začiatkom, v poriadku sujetu zasa koncom príbehu vyšetrovania, a príbeh vyšetrovania sa na tento príbeh vraždy stávkne „prípina“, vyšetrujúci ho – tak – z jasná veľmi silná spätosť a previazanosť oboch príbehov: riešenie je riešením *tohto* vyšetrovania, fakty pre toto riešenie musia byť zasa dané *tu* v príbehu vyšetrovania (v zadani úhady). Ukazuje sa tu „funkčná závislosť naratívnej štruktúry na jej zakončení“ (Ronen, 2005, s. 196), ako to akcentujú štrukturalistické výskum narácie – napríklad Gerald Prince: „naratív sa často rozvíja na základe svojho zakončenia, ktoré funguje ako jeho (částečná) podmienka, jeho magnetizujúca sila, jeho organizačný princíp“ (cit. podľa Ronen, 2006, s. 196).

Caillouis vo vyššie citovanej výpovedi upozorňuje aj na zásadný charakter detektívneho románu ako „dedukcie“ (na jeho rébusový charakter), ktorému sa Lasič vo svojej koncepcii vyhýba. To neznamená, že detektívne vyšetrovanie je „nudné“, ale že samotný úvahový slohotvorný postup (detektívove úsudky, analýzy, abdukcie, indukcie – „dedukcie“) nadobúda *epickú* funkciu, že úsudok, postup odvodzovania, kde na konci „logizmu“ číha vrah, či abdukcia (nasolenie hypotézy) môžu byť prostriedkom pre vytváranie epického napätia: „Sama dedukcie nemá žiadny účel“ (Cigánek, 1962, s. 273). Celá „detektívna epika je de facto rozvinutý proces dokazovania“ (Cigánek, 1962, s. 302).

Stanko Lasič ďalej deduktívne odvodzuje ďalšie tzv. exteriorizácie tohto výhodiskového kompozičného modelu: formu vyšetrovania (práve tento typ je detektívou *sensu stricto*, ako sa bežne chápe v literárnovednej literatúre i ako žánrová etiketa v kritikopektivách), formu prenasledovania, formu ohrozenia, formu akcie a napokon falošnú exteriorizáciu – antikriminálny román. Lasičov model kriminálneho románu na svojej maloro úrovni (ako invariant spomenutých štyroch exteriorizácií) umožňuje určiť *štruktúralnu príslušnosť* medzi týmito typmi a v zásade implicitne odpovedá na otázku, prečo sa v rozprávkach o detektívke obvykle píše aj o kriminálnych románoch, v ktorých je vrah od začiatku známy a problémom je jeho únik (úspešný či neúspešný) pred spravodlivosťou, teda, prečo býva do dejín detektívneho žánru zahrnutá trebárs aj Patricia Highsmithová či James Hadley Chase. A prečo býva v dejinách detektívneho žánru obvykle aj samostatná kapitola o špionážnom románe: špión je nasadený do akcie zväčša zistiť, že sa zúčastňuje (alebo inej akcie, než do akej bol údajne nasadený, ako je to povedzme v *Zrkadlovej vojne* (Looking-glass War) Johna Le Carrého. Všetky tieto typy sa vyznačujú lineárno-zvratnou kompozíciou, kde záverečné rozuzlenie *späť* vrhá svetlo a reinterpretuje predehádzajúci sujetový príbeh. Modelovaním invariantu kriminálneho románu a jeho rozčlenením Lasič tomuto zahrňaniu dáva metodologické opodstatnenie. Avšak najstriktnejšie je lineárno-zvratná

kompozícia aplikovaná práve v rámci detektívky, pretože reinterpretujúce rozuzlenie, riešenie, musí byť už implikované v predchádzajúcom priebehu sujetu (všetky fakty, indicie a postavy, relevantné pre riešenie, sa musia v predchádzajúcom texte vyskytnúť, ako znie jedno zo základných pravidiel detektívky, pravidlo *fair play*).

Mňa však zaujíma práve jeden podtyp, *detektívka* – vyplýva to čisto len z vymedzenia môjho poľa záujmu. V detektívke sú „všetky bloky základnej kompozičnej schémy podriadené *bloku vyšetrovania*“, ktorý „vytláča prípravu-hrozbu, ako aj prenasledovanie a trest“ (Lasić, 1976, s. 74). Základná kompozičná schéma má podobu: /skrytá príprava zločinu/ – tajomný čin – vyšetrovanie – odhalenie – /prenasledovanie/ – /trest/ (Lasić, tamže). Keďže naratívne bloky (segmenty) v lomených zátvorkách sú fakultatívne, v podstate môže byť schéma redukovaná napríklad len na triadickú podobu (tie naratívne bloky, ktoré nie sú v zátvorkách, sú obligatórne, rovnako ako je záväzná aj ich syntagmatické usporiadanie, podobne ako poradie funkcií v čarodejnej rozprávke – toto *pravidlo kombinácie* konštituuje detektívny žáner: blok odhalenia nemôže predchádzať vyšetrovaniu ani spáchaniu vraždy a pod.). Ba dokonca – to však už súvisí s druhovou transformáciou detektívky, detektívnou poviedkou – môže byť kompozičná schéma detektívky redukovaná na diadickú štruktúru. Tajomný čin môže takpovediac „emanovať“: môže nasledovať ďalší tajomný čin (ďalšia vražda, prípadne sa môžu vynárať ďalšie „bočné“ záhady: prečo si sir Blyston vzal pri odchode z domu štvoro hodín v *Štvrtom hostovi* od Cartera Dicksona). To nastoľuje v priebehu vyšetrovania otázku, akým spôsobom (možno aj čisto negatívnym, niekedy zasa maskujúcim) súvisí nový tajomný čin s tým východiskovým.

Niekedy napríklad prvá vražda môže byť len maskovanou prípravou druhej vraždy: najprv bola zavraždená osoba X, potom Y pre to, že údajne niečo vedela o vražde X-a (napr. mohla byť nepohodlným svedkom): v skutočnosti však vrah mal záujem od začiatku odstrániť Y-a a krycou vraždou X-a – vlastne rétorickou figúrou *prevrátania* – zamaskoval svoju pravú motiváciu, ako je to v *Zločine v exprese* (Compartiment tueurs, 1962) od Sébastiena Japrisota, kde je východisková situácia skomplikovaná ešte *prekrižovaním* sa dvoch od seba nezávislých zločinov: v kupé vlaku je zavraždená v skutočnosti komplicita pripravovanej vraždy herečky kvôli tomu, že si náhodou kúpila víťazný lós. Ostatné postavy z kupé sú neskôr vraždené, aby sa medzi nimi „skryla“ pravá vražda (podobne ako vo *Vraždach podľa abecedy* Agathy Christie). Predbežná *krycia vražda*, predchádzajúca vraždu, o ktorú páchatelovi v skutočnosti ide, je vhodná tým, že často môže zasiahnuť hocikoho (obeť je ľubovoľná) a zároveň mení celú perspektívu, smer vyšetrovania: „Čo ste urobili, keď ste objavili Georgette Thomasovú? Viedli ste vyšetrovanie vraždy Georgette Thomasovej. Potom zabijú niekoho, kto bol v tom istom kupé. Pomysleli ste si: zabili nepohodlného svedka. (...) (vrah, pozn. T. H.) Prevrátil úlohy. Hocikto, bez motívu, sa stane obeťou. A skutočná obeť sa stane svedkom len preto, lebo cestovala v tom istom kupé, a nikomu ani na um nezide vyšetrovať jej vraždu“ (Japrisot, 1989, s. 144). Je to vlastne intertextový detektívny scenár „predbežnej krycej vraždy“ (Daniel, 1980, s. 77), ako takúto hypotézu sformuloval (azda ani nie po prvý raz) Glyn Daniel už v roku 1945.

Segment odhalenia je kulmináčnym bodom kompozičnej línie a v klasickej detektívke väčšinou v sebe kumuluje aj prenasledovanie a trest (často v reziduálnej či len anticipujúcej podobe).

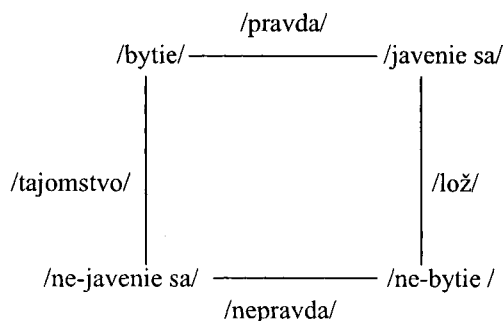
Syntagmatickú štruktúru detektívky „zvnútra“ žánru už dávnejšie reflektoval autor detektívok R. Austin Freeman v článku *Umenie detektívky* (The Art of the Detective Story) z roku 1924. Vydělil jej štyri štádiá: „1. Stanovení problému. 2. Uvedení dat k jeho rozřešení („stop“). 3. Rozřešení, t. j. detektiv ukončí pátrání a ohlásí, že případ rozřešil. 4. Důkaz rozřešení tím, že se předvedou usvědčující doklady“ (Škvorecký, 1990, s. 54). Toto modelovanie syntagmatickej štruktúry detektívky sa uňho spájalo s formuláciou zásad *fair play* autora detektívky s čitateľom, ako napríklad dôležitý postulát: „Rozřešení“, t. j. okamžik, kedy detektiv ohlásí, že závěry, k nimž došel, případ formálně uzavírají. Je naprosto nepřipustné uvádět po tomto prohlášení ještě nějaké nové skutečnosti“ (Škvorecký, tamže). V tom istom roku, ako vyšiel Freemanov článok (por. Buchloh – Becker, 1978, s. 82), sformuloval páter Knox svoje známejšie *Desatoro detektívneho príbehu*. Išlo teda o všeobecnejšiu, „nadindividuálnu“ tendenciu vývinu žánru ako takého formulovať striktné svoje pravidlá. Zásada *fair play* bola totiž formulovaná už desaťročie pred Austinom Freemanom a pátrom Knoxom. Burton E. Stevenson (nar. 1871), citovaný v práci Carolyn Wellsovej z roku 1913, hovorí: „Prvá zásada: hrať férovú hru s čitateľom, všetky karty musia byť vyložené na stole. (...) a problémom je prekvapiť čitateľa vďaka neočakávanému spôsobu, akým ich skombinujete. Čitateľ musí mať pred sebou všetky fakty, ktoré má k dispozícii riešiteľ záhady – a potom musí riešiteľ dospieť k riešeniu ako prvý“ (cit. podľa Wells, 1976, s. 295); Wellsová nikde neuvádza pramene svojich citácií, ale tento pozabudnutý detektívny autor, publikujúci v desiatych rokoch 20. storočia, bol aj autorom článku *Supreme Moments in Detective Fiction* (podľa Bookman, March, 1913). Za prvej republiky od neho vyšla v češtine detektívka *Tajemství sekretáře markýzy de Montespan* (Praha : Nakladatel Karel Voleský, 1928).

Vraciame sa naspäť k problémom naratívnej štruktúry. Ak je *začiatok* príbehu vyšetrovania zároveň *koncom* príbehu vraždy (keď je na mieste činu nájdená obeť), sú možné dva štruktúrálné varianty: výsledok vraždy – vražda ako udalosť daná vo svojej neprítomnosti *prostredníctvom* svojich „pozostatkov“, stôp – je *začiatkom* detektívnej narácie ako takej (tu by dokonale platil Lasičov bonmot „koniec je začiatkom, začiatok je koncom“) alebo vražde predchádza príprava zločinu (prvý blok Lasičovej schémy) – v detektívke však utajená, čiže *expozícia* (nenávisťné vzťahy postáv v uzavretom rodinnom sídle, dusná atmosféra, nejaká hádka alebo škandál). Takáto expozícia situovaná „pred spáchaním zločinu“ môže zriedkavo byť aj pomerne dlhá (ako napríklad v románe *Posledný víkend*/The Hollow od Agathy Christie). Už počas tejto expozície môžu byť distribuované dôležité motívy – indicie, ako aj falošné stopy. Taktiež spomínaná napokon rekonštruovaná *minulosť* môže ísť do hĺbky času: 2. časť Doylovej *Štúdie v červenom* podáva naráciu o d'alekej „minulosti“, ktorá končí motívom spáchania vraždy: 2. časť je *retrospektívou* – pokiaľ chceme rekonštruovať chronologicko-kauzálny sled, fabulu tejto novely, stačí prehodiť obe časti: na začiatok distribuovať 2. časť (prehistoriu zločinu a spáchanie zločinu) a pokračovať 1. časťou (vyšetrovaním zločinu a chytením vraha). Detektívna sujetová operácia (inverzia) prehadzuje distribúciu týchto častí. „Minulosť“ však môže byť aj takpovediac „minimálnou“ minulosťou (len spáchanie činu, bez nejakej prehistórie – k jeho spáchaniu stačí minimálna „dostatočná“ motivácia).

Po (fakultatívnej) expozícii nasleduje motív utajenej vraždy ako *epistemologická trhlina* z hľadiska subjektu vypovedania, trhlina v naratívnej štruktúre (detektívka je žánrom,

v ktorom *ex definitione* nemôže fungovať vševediaci rozprávač – perspektíva narácie je vždy s obmedzeným vedením): udalosť, ktorú *perspektíva narácie* nemohla zaznamenať – z jej perspektívy sú naporúdzi iba indexy záhadnej udalosti (bolo počuť výkrik, našlo sa telo obete atď.). Znamená to – ako píše Lubomír Doležel –, že „vedění fikčních osob je rozloženo nerovnoměrně. Tato nerovnováha vytváří základní epistemický narativ, příběh s tajemstvím (záhadou): něco, co se stalo ve fikčním světě, je (některým) obyvatelům neznámo anebo o tom mají falešné mínění“ (Doležel, 2003, s. 132). „Příběh s tajemstvím je zvláštní případ epistemického hledání, narativu, jehož modálním základem je transformace nevědění nebo falešného mínění ve vědění“ (Doležel, 2003, s. 132 – 133). Konštrukčný princíp tajomstva je teda nevyhnutne a neoddeliteľne spätý s naratívnou perspektívou, fokalizáciou rozprávania: ako píše Greimas, „Tajomstvo nikdy nie je (naratívnym, pozn. T. H.) programom samo osebe, ale je vždy vo vzťahu k niekomu a je nevyhnutne vpísané do štruktúry komunikácie“ (Greimas, 1988, s. 204). Znamená to, že takýto typ narácií s tajomstvom konštituuje „jeden alebo niekoľko *parciálnych kognitívnych priestorov*, ktoré nemusia nevyhnutne zodpovedať globálnemu kognitívnemu priestoru (por. Aristotelovo rozpoznanie)“ (Greimas, 1988, s. 62). Parciálny kognitívny priestor v detektívnej narácii je teda nevedením alebo falošným vedením vo vzťahu ku globálnemu kognitívnemu priestoru (ktorý je konštituovaný až vo fáze segmentu riešenia detektívovou perspektívou). Ak možno – podľa Todorova – charakterizovať texty aj z hľadiska prevahy istého typu naratívnej transformácie (por. Todorov, 2000, s. 235), potom je zrejmé, že v detektívke prevládajú transformácie v zdaní a transformácie v poznaní založené na paradigmatickej sémantickej opozícii medzi *byť* a *zdať sa* (por. Todorov, 2000, s. 232): „slovesa jako *všimnout si, dozvědět se, uhodnout, vědět, nevědět* popisují různé fáze a modalities poznání“ (tamže). Spočiatku je v narácii asymetrická distribúcia „tovaru“ vedenia taká, že vrah vie a detektív nie. Detektív sa usiluje vedieť (snaží sa získať objekt, ktorým je poznanie) – na záver, v riešení sa distribúcia vedenia chiazmaticky prevracia: detektív už vie a vrah to ešte netuší. Sedí medzi ostatnými podozrivými a nevie, že Hercule Poirot alebo Nero Wolfe ho práve pred všetkými usvedčí, nevie, že urobil tú chybu, ktorá sa mu stala osudnou a pod. Detektív vie v bloku riešenia viac než páchatel’ – pretože páchatel’ nevie, akým spôsobom ho detektív dokázal odhaliť, ba nechce sa mu v to ani uveriť.

Hĺbková štruktúra sémantických kategórií, týkajúcich sa kognitívnych priestorov, ako ju modeluje A. J. Greimas (1988, s. 63), je takáto:



Lož ako konanie je charakterizovaná tak, že „prezentuje to, čo *sa javí* a čo *nie je*, ako to, čo *sa javí a je*“ (Greimas, 1988, s. 69). Z uvedeného modelu vidno, že pravda je v tomto type narácie určená ako konjunkcia sémantických kategórií bytia a javenia sa – je to, povedané spolu s heideggerovskou interpretáciou predsokratckej filozofie, pravda ako *alétheia*, neskrytosť bytia: bytie sa ukazuje (*javí*) ako ono samo (konjunkcia týchto sémantických hodnôt – bytia a javenia sa – nastáva v segmente riešenia záhady a táto pravda bytia prehovára ústami detektíva). Bytie sa však, ako vieme opäť z heideggerovskej interpretácie predsokratikov, rado skrýva: a práve v tejto fáze diania bytia, vo fáze skrytosti dochádza ku konštituovaniu *tajomstva*, ktoré je konjunkciou sémantických kategórií bytia a ne-javenia sa. Tajomstvo je bytie, ktoré sa nejaví. (Príklad z poviedky Edgara Jepsóna a Roberta Eustaca *Čajový listok*, 1925: Bytie: vražda bola spáchaná ľadovým cencúľom. Ale ten sa v tele obete roztopil – doslova sa zničotnil, „nihilizoval“, takže toto bytie *sa nejaví* a nikto nevie prísť na riešenie záhady.) Detektívne tajomstvo teda nie je prázdne, nie je to postštrukturalistický nekonečný odklad lúpanej cibule, ktorá nemá jadro, iba jednotlivé vrstvy povrchu: v jeho podloží je totiž skryté bytie – a *riešenie* znamená priviesť toto bytie na svetlo, znamená *transformáciu* bytia, ktoré sa nejaví, na zjavujúce sa bytie, seba-ukazujúce sa bytie: vyriešiť záhadu znamená učiniť bytie javiacim sa; t. j. odkryť bytie, ktoré je skryté. Lož je zasa, ako vidno z Greimasovho modelu, konjunkciou sémantických kategórií javenia sa a ne-bytia. X sa javí ako nevinný, pričom nie je nevinný: jeho javiaca sa nevinnosť v skutočnosti nie je, nejestvuje – je nebytím. Alebo v Queenovom románe *Záhada egyptského kríža* (Queen, 1997) sa séria vražd *javí* podliehať istému rituálu, javí sa ako rituálna séria vražd. V skutočnosti žiaden rituál nejestvuje, je nebytím (iba maskuje). Vyriešiť záhadu potom znamená *odhaliť* – odhaliť závoj, ktorý nariasila lož, a ukázať, že pod ním nič nie je – že pod vydúvajúcim sa závojom javenia sa je len prázdnota nebytia.

Detektívna narácia (a vôbec klasický román s tajomstvom) má tú špecifiku, že série paradigmatických opozícií sú projektované na syntagmatickú os do rôznych fáz narácie jednotlivito tak, aby ich paradigmatická opozítnosť zostala zachovaná aj v syntagmatickom ráde – pomocou reštriktívneho pravidla, že sa v istých fázach narácie *nesmú* konjugovať: tak sú do naratívnych blokov „záhadný čin“ a „vyšetrovanie“ distribuované sémantické hodnoty bytia *iba* v konjunkcii s ne-javením sa (konštituujuť tajomstvo) a sémantické hodnoty javenia sa *iba* v konjunkcii s ne-bytím (konštituujuť lož) a ne-bytia s nejavením sa (konštituujuť nepravdu). *Až* v naratívnych blokoch odhalenia a riešenia môže dôjsť ku konjunkcii dvoch, počas predchádzajúcich blokov oddeľovaných sémantických hodnôt: bytia a javenia sa konštituujuť pravdu. Práve takéto je generatívne pravidlo projektovania paradigmatickej osi narácie na syntagmatickú v naráciách s tajomstvom – práve toto „pravidlo odlúčenia“ ich ako narácie s tajomstvom *konštituuje*. „Pozdržiava“ konjunkciu sémantických kategórií bytia a javenia sa, odlučujúc ich počas všetkých fáz narácie okrem tej poslednej – práve tá (segment riešenia) a žiadna iná je pre ich konjunkciu vyhradená.

Trhlinu v naratívnej štruktúre (z perspektívy vedenia rozprávača) sa bude text – ústami detektíva – snažiť *označiť*, pomenovať, a to predovšetkým vo forme príbehu (kto spáchal vraždu a akým spôsobom; ako sa mu podarilo zamaskovať stopy a zmiast’

všetkých okrem detektíva; ktoré okolnosti ho usvedčili atď.). K tomuto príbehu „pribehu vraždy“ však môže dospieť len pomocou *mechanizmu úsudkov*, odvodzovania a dokazovania, založenom na texte stôp (všetkého druhu – materiálnych i nemateriálnych, ako napr. správanie podozrivých), zozbieraných v procese vyšetrovania, ktorý v klasickej detektívke znamená obhliadku miesta činu a vypočúvanie svedkov a podozrivých. Ak je to v narácii detektívky epistemologická trhlina, ktorá konštituuje tajomstvo, ide vlastne o nedostatok evidencie, nahliadnutia: a tento nedostatok dokáže odstrániť práve mechanizmus úsudku; práve tam, kde chýba evidencia, môže nastúpiť „empiricko-rationálny spôsob dokazovania logickej hodnoty výrokov, ktorý sa krátko nazýva úsudok“ (Kraszewski, 1972, s. 26). Úsudok vlastne kompenzuje nedostatok evidencie (alebo vyvracia zdanlivú, falošnú evidenciu) – Z. Kraszewski vhodne prirovnáva mechanizmus úsudku k periskopu: „Tak ako súd – s ktorým sa, ako vieme, viaže fenomén sémantickej priezračnosti – má v sebe čosi zo zrkadla, v ktorom sa odráža nami poznávaná skutočnosť, tak zasa úsudok má v sebe niečo z periskopu. Tak ako v periskope môžeme vďaka zodpovedajúcemu nastaveniu zrkadiel pozorovať to, čo by sme v danej situácii neboli schopní bezprostredne nahliadnuť, tak v usudzovaní vďaka logickým vzťahom, ktoré sa vyskytujú medzi súdmi, sa môžeme dozvedieť to (...), čo by sme nemohli nijakým iným spôsobom poznať, zostávajúc v situácii, v akej sa nachádzame. (...) Bez úsudkov by sme v rámci nášho poznania nikdy nemohli prekročiť fragment skutočnosti, ktorý sme schopní aktuálne obsiahnuť zmyslovým poznaním“ (Kraszewski, 1972, s. 27 – 28). Číre zmyslové poznanie však detektívka, ako o tom ešte bude reč, diskredituje.

Takýmto spôsobom bude môcť text detektívky začleniť *chýbajúci motív* do svojej naratívnej štruktúry, a teda v bloku riešenia podá koherentný logicko-kauzálny príbeh bez trhliny. V istom zmysle je teda detektívka text, ktorý analyzuje a interpretuje sám seba – znaky, roztrúsené (a desémantizované, niekedy absurdné, prípadne naplnené falošným významom) počas vyšetrovania, sú usporiadané do koherentného chronologicko-kauzálneho príbehu a v začlenení doň nadobúdajú svoj *pravý význam* (otázka v Zábranovej *Vražde so zárukou*; 1964: „Kam odišla opička?“, ktorú kladie malý syn jedného z podozrivých, v konečnom dôsledku znamená, že onen podozrivý sa nedoviezol na svojom vlastnom aute, ale na požičanom aute rovnakého typu, ktoré, samozrejme, nemalo na volante zavesenú bábiku opice, čo si všimlo dieťa, zamerané – psychologicky veľmi hodnoverne – práve na takýto detail (hračku). Zistenie motívu zámeny áut hrá ďalej kľúčovú úlohu v zápletke, v odhalení vraha). Túto auto-analýzu detektívky vynikajúco uchopil Miroslav Petříček, keď – v súvislosti s detektívovou spätnou rekonštrukciou udalostí – píše, že „klasická detektívka je *implicitní teorie vyprávění* a predmetem její analýzy je sama konstrukce zápletky. Je to ale příběh, vyprávění, a to znamená: tuto analýzu neprovádí ‚teoreticky‘, (...) nýbrž zase vyprávěním; je to tedy teorie v tom smyslu, že ‚zápletky‘ zde není ‚regulativním‘ pořádaním eventuality, nýbrž tématem vyprávění“ (Petříček, 2000, s. 96).

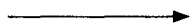
Naratívna a epistemologická trhlina je traumatizujúcou udalosťou, ktorá rozbíja naratívne porozumenie – amputuje od motívu vraždy jeho príčiny, vyvážuje túto udalosť z logiky príbehu –, rozbíja onú zrozumiteľnosť, ktorú umožňuje práve príbeh: Slavoj Žižek to formuluje takto: „problém detektívneho románu: traumatický akt (vraždu) nemôžno vpísať do zmysluplného celku príbehu o živote. Detektívnym románom preniká

sklon k autoreflexii: opisuje pokus, do ktorého sa pustil detektív, pokus vyrozprávať príbeh, t. j. zrekonštruovať to, čo „sa skutočne stalo“ pred a v súvislosti s vraždou, končí sa potom nie vtedy, keď získame odpoveď na otázku „kto to urobil?“, ale vtedy, keď je detektív napokon schopný vyrozprávať „pravdivý príbeh“ vo forme lineárnej narácie“ píše (Žižek, 2003, s. 80). Takže „nemožnosť vyrozprávať príbeh lineárnym spôsobom“ (Žižek, tamže), ktorú má detektívny román – paradoxne – spoločnú s moderným románom (Žižek, tamže), je napokon v riešajúcej scéne neutralizovaná – prinavrátenie naratívnej rovnováhy je teda viacdimenziálne: nie je len potrestaním zla, znovunastolením spoločenského poriadku, ale aj *reštitúciou koherentného lineárneho, zmysluplného príbehu*, je to integrácia vymykajúcej sa udalosti (traumatizujúco vydrapenej z kontextu zmysluplného príbehu, amputovanej od svojich príčin), vraždy (ktorá, ako nás poučajú kritici ideológie, ako sú Porter, Cawelti či Knight, je ohrozením súvekeho spoločenského poriadku) do rádu inteligibilného, jej situovanie v rámci *celku* vysvetľujúceho inteligibilného, zrozumiteľného príbehu – a práve tento celok, do ktorého sa všetky časti (tajomstvá) integrujú, im dodáva *pravý význam*. Naratívne vedenie, *príbeh*, poskytuje inteligibilnú formu, prostredníctvom ktorej možno integrovať heterogénne udalosti, odtrhnuté od svojho zmyslu – usporiadať tieto udalosti do chronologicko-kauzálneho reťazca príbehu, čiže – v prípade detektívky – dodať k dôsledkom ich *príčiny*, k záhadám ich *vysvetlenia* (všetky predmety na mieste činu i oblečenie obete boli prevrátené naruby *preto, lebo... nato, aby...*). Zápleтка *sceľuje* heterogénne vlákna dejových priebehov: zápleťka „prostředkuje medzi individuálnymi *událostmi* či príhodami a *príběhem* jako celkem (...) z rozmanitosti událostí či příhod (...) čerpá smysluplný příběh; anebo že události a příběhy mění v příběh“ (Ricoeur, 2000, s. 105 – 106). Zápleťka teda „uzmieruje“ heterogenity – udalosti a stopy prestávajú byť v segmente riešenia singularitami bezo zmyslu a stávajú sa elementmi, konfigurovanými v zmysluplnom celku príbehu, jeho súčasťami. Príbeh organizuje udalosti do pochopiteľného celku tak, že dokážeme povedať, čo je „témou“ tohto príbehu (tamže, s. 106). Túto *konfigurujúcu* funkciu, ako ešte uvidíme v ďalšom výklade, bude v štruktúre detektívneho žánru vykonávať *celková hypotéza* detektíva, ktorá *jediným aktom* svojho nastolenia *simultánne* vysvetlí *všetky* heterogénne udalosti, motívy, záhady, dosiaľ pozbavené svojho zmyslu: práve celková hypotéza všetky tieto dezintegrované detaily *umiestni* („konfiguruje“) na ich správne, zodpovedajúce *miesto* v „topológii“ príbehu. Túto celkovú hypotézu detektív podá v závere príbehu vyšetrovania ako jeho *riešenie*. Ak čitateľ nahliadne retrospektívne na detektívny príbeh po jeho ucelenom „uchopení“ z perspektívy riešenia, tak pre detektívny príbeh platí *dvojnásobne* to, čo Paul Ricoeur pokladá za charakteristické pre príbeh ako taký: „Rozumět příběhu znamená rozumět tomu, jak a proč sukcese epizod vedla k závěru, jenž není předvídatelný, a přece musí být nakonec přijatelný jako to, co je ve shodě se shromážděnými epizodami“ (Ricoeur, 2000, s. 108).

Pokiaľ je teda kompozičná štruktúra detektívky ako celku lineárno-zvratná, je to umožnené tým, že záverečné odhalenie napokon transkribuje celý sujetový priebeh do *lineárneho poriadku* (reštituuje fabulu, t. j. chronologicko-kauzálne previazanie jednotlivých motívov/udalostí a/na základe stôp). Práve iniciálne *narušenie lineárnosti* (motív záhady, telo obete: *dôsledok bez odhalených príčin*) generuje tajomstvo v príbehu. (Už

Ch. F. Horne vo svojej práci *The Technique of the Novel*, ako ho cituje Carolyn Wells vo svojej práci z roku 1913, formuluje ako charakter detektívneho románu spôsob, že „dôsledky sú najprv ukázané a potom rozpracované späť k svojim príčinám“; Wells, 1976, s. 25 – 26.) Lineárny záverečný príbeh detektívovho riešenia, naopak, tajomstvo odhaľuje, čini ho zrozumiteľným, podáva („dodáva“) príčiny. Proces transformácie, ktorým je sujet detektívky, je potom na kompozičnej úrovni takýto:

záhadný čin (skrytý páchatel' zavraždil obeť) – vyšetrovanie – odhalenie



riešenie (minulosť zločinu, odhalený páchatel', kľúčové fakty pre vyšetrovanie)

Segment (blok) odhalenia teda prepisuje detektívnu lineárno-zvratnú syntagmatickú štruktúru do lineárnej štruktúry (X naplánoval zločin, spáchal ho, a napokon bol takýmto spôsobom odhalený): v tejto chvíli už ide – v rámci naratívneho bloku odhalenia – o kriminálny „podpríbeh“ so známym páchatel'om. Môže byť podaný rozličným spôsobom: detektív môže odhaliť totožnosť vraha, potom ju podoprieť dôkazmi a následne vyrozprávať jeho spáchanie činu, alebo môže postupovať „deduktívnym“, odvodzovacím spôsobom: odvodiť, aké podmienky musí spĺňať vrah, a ukázať, ktorá z postáv všetkým týmto podmienkam vyhovuje.

Veľmi voľne sa inšpirujúc freudovskou koncepciou dodatočnosti (*Nachträglichkeit*) – čo je „idea *Nachträglichkeit*, oneskorená revízia významu, ktorá udeľuje zmysel minulým udalostiam, prvotne sa prezentujúcim ako nezrozumiteľné“ (Bielik-Robson, 2004, s. 417) – treba túto naratívnu logiku detektívneho riešenia formulovať ako *logiku dodatočnosti, oneskorenia*: tá vyplýva zo *spojenia* motívu vraždy s konštrukčným princípom tajomstva (že vražda je stajomnená). Vražda sa v detektívke neodohráva v plnej prítomnosti ako „zmysluplná“ (á la „zavraždil XY z takéhoto dôvodu a každá stopa má určitý konkrétny význam“, ako tomu môže byť v istých typoch kriminálky) – ale naopak, vrah je utajený a stopy sú pozbavené významu. Toto je *štrukturálna* nevyhnutnosť detektívneho žánru – že vražda *nemôže byť* prítomná v parúzii svojho zmyslu. Vrah *zo zásady* chce svoju vraždu utajiť (zavraždiť bez svedkov) a zmiasť stopy (pretože, ako hovorí Jordan Chimet, zločincovi je „myslenie v záhadách (...) vlastné“; Chimet, 1984, s. 55). Dodatočne prepracúvaná býva podľa psychoanalýzy práve „traumatizujúca udalosť“ (Laplanche – Pontalis, 1996, s. 73) – a tou vražda nepochybne (pre spoločnosť i detektíva) je. Vražda je absurdná a stopy sú úplne nezmyselné – *potom* prichádza detektív, či v diskurze psychoanalýzy „subjekt“, ktorý „dodatočne prepracúva minulé udalosti a (...) práve toto prepracúvanie im dodáva zmysel“ (Laplanche – Pontalis, tamže). Detektív vždy prichádza *post factum*, po čine, a *dodatočne* vysvetlí minulú udalosť, ktorú už nemožno odčiniť. Nikdy „nedobehne“ udalosť – vraždu, ktorá je *vždy už* minulá –, môže ju len *dodatočne*, oneskorene „spracovať“ tým, že ju vyrieši (a teda jej dodá zmysel a skonštituuje koherentný príbeh) a poskytne priestor pre výkon práva (nie spravodlivosti, pretože vražda sa už stala, obeť je mŕtva a neoživí ju nijaký trest na svete). Detektív vždy prichádza k vraž-

de prineskoro, pretože sa už stala. V detektívke je *fokalizácia*, perspektíva narácie *rozštiepená* do dvoch hierarchických úrovní: perspektíva *videnia* je vždy vydaná napospas klamu – udalosť vraždy dokonca môže *vidieť* očitý svedok: v poviedke *Svätýňa bohyně Astarty* od Agathy Christie je vražda spáchaná pred očami viacerých svedkov, ale nik si to nevšimne, pretože ich čítanie *významu* celej scény je kanalizované falošným smerom; perspektíva *videnia* je teda odtrhnutá od perspektívy *poznania* (napriek tomu, že svedok „videl“ akt, *nechápe ho*). Vražda či zločin, alebo aspoň činy s nimi súvisiace, sa teda v detektívke nemusia nevyhnutne odohrať v neprítomnosti dosvedčujúcich postáv, ale iba v ich, takpovediac, „gnozeologickej“ neprítomnosti: to sú všetky tie zámeny osôb u Agathy Christie (napríklad *Zlo pod slnkom*, *Vražda v Mezopotámii*), optické ilúzie u Carra, napríklad pomocou zrkadiel (*Tri rakvy*), či napokon očitá svedkyňa, ktorá vidí inú postavu v jednej z prvých detektívok *Mesačný kameň* (*The Moonstone*) spáchať krádež mesačného kameňa, pričom *napriek tomu* je všetko inak (údajný „zlodej“ vykonal tento akt v stave tranzu pod vplyvom drogy, ópia, a nie vedomie). Takáto *udalosť* „sa deje v intenzívnom momente ‚teraz‘, jej zmysel však zostáva skrytý a ukazuje sa až neskôr“ (Bielik-Robson, 2004, s. 419). Až detektívovo *opakovanie* udalosti – avšak opakovanie nie ako návrat totožného, ale *opakovanie ako návrat iného* (detektív predsa sám nevraždi obet’ po druhý raz, ale vnáša do opakovania istú diferenciu: *rekonštruuje* minulú vraždu) – až toto opakovanie obdaruje udalosť zmyslom. Bez tohto dodatku/oneskorenia, akým je opakovanie, by udalosť (utajenej vraždy) nemohla nadobudnúť zmysel – nevysvetlilo by sa, ako a prečo prebehla, aký zmysel majú všetky stopy. „Zmysel sa odhaľuje až v opakovaní alebo – ako by povedal Freud – v oneskorenej revízii“ (Bielik-Robson, 2004, s. 420). Zmysel udalosti prichádza vždy až po nej – dodatočne, oneskorene, „*nachträglich*“.

V *Svätyni bohyně Astarty* sa karnevalovo zamaskovaná malá spoločnosť vydáva k svätyni zlovestnej bohyně. Jedna zo žien, zamaskovaná za kňažku Astarty, vystúpi zo svätyně a hovorí, že kto sa k nej priblíži, zomrie. Jej obdivovateľ sa vydá smerom k nej a zrazu ako podťatý padne na zem. Spoločnosť sa k nemu rozbehne, prevrátia ho – je mŕtvy, v tele má zabodnutú dýku. Udalosť sa javí ako nadprirodzená – dýka ani čo by padla z nebies... Takáto je perspektíva *videnia* svedkov. Slečna Marplová, najplátnejší člen Utoňajšieho klubu, podáva riešenie, ktoré demaskuje falzifikát *videnia*. Ako východiskový predpoklad riešenia *musí* abdukciou nastoliť ingerenciu náhody: obet’ – ctiteľ „kňažky“ – kráčal ku svätyni s pohľadom upretým na ženu pred svätyniou, a preto zakopol. Spadol a stratil pritom vedomie. Ten zo spoločnosti, ktorý k nemu pribehol ako prvý, ho prebodol dýkou. Bol v maske vodcu lúpežníkov, preto k jeho výbave patrila aj nôž. Príležitosť v tomto prípade – dvojnásobne – robí vraha. Nešlo o plánovanú vraždu, ale o využitie naskytajúcej sa príležitosti, o improvizáciu.

Hovoril som už o kognitívnych sémantických kategóriách, ktoré vytvárajú paradigmatickú os narácií s tajomstvom. Na tomto detektívnom prípade ich možno demonštrovať: *omdletie* obete je non-životom, avšak svedkovia si ho zamieňajú so smrťou – ide o vizuálny klam (konjunkciu javenia sa a ne-bytia: omdletie sa javí ako smrť, avšak ňou nie je). Udalosť svedkovia nechápu – javí sa im ako zásah nadprirodzených síl, a to vo fikčnom svete klasickej detektívky, v ktorom už takéto zásahy možné nie sú (odkazujem na svoju štúdiu *Zrod detektívky z duchov fantastiky*, Horváth, 2006) – táto udalosť je teda

traumatizujúca, je to škandál, rozbíjajúci porozumenie (kultúrnemu) svetu. Až *oneskorene* ju prirodzeným spôsobom vysvetľuje slečna Marplová. V tomto konkrétnom prípade je dodatočné, oneskorené detektívovo riešenie, „spracovanie“, homologické so samotným spôsobom vraždy, ktorá tiež prichádza dodatočne, *ex post*: keď obeť padá na zem, nie je mŕtva. Dodatočná vražda *spätne* vrhá svetlo na sekvenciu videnia svedkov, ktorí si myslia, že keď obeť padla na zem, bolo to preto, že bola práve zabitá nožom (zatiaľ čo bola nožom prebodnutá až dodatočne): podobne ako vo sne, ktorý preruší buchnutie dverí – a táto posledná udalosť spätne prepíše snovú sekvenciu ako smerujúcu k završujúcemu, rozuzľujúcemu výstrelu (tento príklad uvádza Boris Uspenskij, 2003, s. 241: „*Předcházející* události tedy paradoxně vyprovokovalo *finále*, přičemž v syžetové kompozici, kterou vidíme ve snu, je *finále* spojeno s předcházejícími událostmi kauzálními vztahy“; Uspenskij, tamže).

Nepřítomná udalost', ktorú sa vyšetrovanie snaží rekonštruovať, onen „minulý zločin“ môže siahať naozaj veľmi hlboko do minulosti – v žánrovej transformácii historickej detektívky Josephine Teyovej *Dcéra času* (*The Daughter of Time*, 1951, slovensky pod titulom *Vrah či obeť?*), kde sa pátrači stávajú vlastne historikmi, skúmajúc dobové dokumenty, keď sa usilujú vyriešiť záhadu, či bol Richard III. vinný alebo nevinný. Funkciu výpovedí svedkov v takomto prípade plnia historické pramene a dokumenty. (Na takomto princípe sú založené aj „historické detektívky“ Miroslava Ivanova.) A opäť sa tu preukazuje analógia historika s detektívom, na ktorú upozorňovali Robin G. Collingwood, Marc Bloch či H. G. Gadamer (k tomu por. Horváth, 2002, s. 40 – 41).

Lasičom modelovaná kompozičná schéma, ktorú som uviedol vyššie, však modeluje štruktúru detektívky len na veľmi vysokom stupni abstrakcie, pretože nič nehovorí o charaktere bloku vyšetrovania, ani o charaktere riešenia záhady – napríklad o jej „vstupných dátach“ a úsudkových mechanizmoch riešenia a pod. V zásade sa takouto kompozičnou štruktúrou vyznačuje aj román s tajomstvom, ktorý však nedodržiava všetky konštitutívne pravidlá detektívky (napr. desatoro pátra Knox) – napríklad, že všetky stopy musia byť uvedené a popísané. Názov Lasičovej práce sľubuje o dosť viac ako reálne ponúka: skôr by mal zniesť „Kompozícia kriminálneho románu“, pretože práve touto *jedinou* rovínou štruktúry žánru sa – hoci nepochybne brilantne – zaoberá. Avšak táto rovina nevysvetľuje fakt, že riešenie je už implikované v zauzlení, ani to, ako môže byť modelový čitateľ prekvapený riešením, na ktoré sám – tak je jednoducho predprogramovaný textom – nedokáže prísť, ako je modelový čitateľ navigovaný vo svojich hypotézach falošnými smermi a pod.: jednoducho, je potrebné zostúpiť na ešte nižšiu úroveň a zaoberať sa *rébusom*, ktorý je do tejto abstraktnej kompozičnej schémy votkaný. To práve veľmi dobre robí – ako jedna z mála – monografia Jana Cigánka *Umění detektivky* (1962). Napríklad Lasiča pri analýze *Smrti na Níle* zaujíma jej vejárovitá, zbiehajúca sa kompozícia v úvodnej časti, ale vôbec sa nezaobera jej rafinovaným „grifom“ riešenia. Jednoducho, po makrofyzike kompozičnej analýzy prichádza rad na *mikrofyziku zápletky*. Tú sa pokúsím načrtnúť v ďalšej kapitole (por. Horváth, 2007).

Vráťme sa však ešte k „*dvom príbehom*“, integrovaným v texte detektívky klasickej školy. Tzvetan Todorov formuluje ich vzťahy: „První příběh, to jest historie zločinu,

skončil pred začiatkom druhého príbehu (a celého knihy). (V druhom príbehu – pozn. T. H.) postavy tohto druhého príbehu (príbehu vyšetrovania) nijak nejednajú, pouze *se dozviďajú*. (...) První příběh, příběh zločinu, je vlastně absencí, neboť jeho nejdůležitější vlastností je to, že se hned nemůže v knize objevit“ (Todorov, 2000, s. 104 – 105). K prvému tvrdeniu treba dodať, čo som už hovoril vyššie – totiž, že motív vraždy neznámych páchateľom nezriedka nasleduje až po expozícii, exponujúcej vzťahy postáv; čiže oba príbehy sa môžu – chronologicky – na malom úseku prekrývať. „Prvý príbeh“ nemusí teda striktné skončiť *pred* začiatkom „druhého príbehu“, ale stačí, ak je – z epistemologickeho hľadiska – utajený, stajomneý, keďže je narráciou nevypovedaný. Touto Todorovovou schémou možno Lasiečovu schému obohatiť: „druhý príbeh“ postupuje lineárne dopredu v procese „dozvedania sa“ – avšak dozvedania sa *zvratným pohybom* o prvý (minulom, absentujúcom) príbehu zločinu. Tieto dva príbehy fungujú v dvoch režimoch – režimoch zjavného (príbeh vyšetrovania) a skrytého (hľadaný príbeh vraždy). V teoretickej reflexii detektívneho žánru túto „dvojpríbehovosť“ detektívky ako jej žánrový dištingktívny príznak sformuloval český filmový teoretik (a neskorší autor sci-fi) Jaroslav Boček vo svojej štúdii *Detektivka aneb návrat rozumu* z roku 1966: „Od jiného zločineckého nebo kriminálního příběhu se detektivka – historie s otázkou ‚kdo je pachatel?‘ – liší ‚dvíjím dějem‘. První je děj zločinu, který je zahalen tajemstvím. Druhý je děj pátrání, při němž se jaksi zpětně odvíjí děj zločinu a tajemství se odhaluje“ (Boček, 1968, s. 91). Bočekova formulácia navyše čím explicitnou aj prepojenosť „dvojdejovosti“ detektívky so spracovaným pohybom kompozície.

Ťažko však možno súhlasiť s Todorovom, že postavy v príbehu vyšetrovania nejednajú a že tento príbeh je v zásade bezvýznamný (Todorov, 2000, s. 104). Príbeh blok vyšetrovania je priestorom pre dejom nabitý strategický súboj medzi detektívom a skrytým páchateľom, ktorý detektívovi nastražuje falošné stopy a nevedomky zanecháva tie pravé, a keď aj detektív nastražuje pasce na páchateľa. Je to blok *zvrátov* vo vyšetrovaní: objavuje sa ďalšia vražda; ďalší zavraždený môže byť ten, kto sa – naopak – doteraz javil ako najpodozrivejší; nový fakt obracia vyšetrovanie iným smerom; cez prístup nového faktu sa v *spätnom pohybe* lineárno-zvratnej kompozície predchádzajúce fakty javia v inom svetle, nadobúdajú *iný* význam; vyšetrovanie sa ocitá v slepej uličke (segment *krízy*); objavuje sa nový fakt, ktorý posúva vyšetrovanie novým smerom, resp. detektív nastolí novú hypotézu (segment *peripetie*) – sú to tzv. orientačné detaily, ktoré „sehrávajú úlohu kritických obrát – neboť přinášejí zvrát v pátrání detektiva“ (Cigánek, 1962, s. 259); a to všetko počuť v vypätých vzťahoch postáv, škandálov, hysterických výstupov, výbuchov nenávisti, vzájomného obviňovania sa a atmosféry upodozrievania. Nie je preto div, že Jan Cigánek, modelujúci podľa Pociových zásad schému detektívnej osnovy, ukazuje stupňovanie, nárast napätia, ako aj regresívne prvky (falošné stopy vedú k domnelým páchateľom) a – respektíve – podľa vzoru schémy klasicistickej tragédie – *dramatickú krivku* stupňovania napätia s kulmináčnym bodom nepredvídaného riešenia (Cigánek, 1962, s. 81).

Todorovovo tvrdenie o „bezvýznamnosti“ druhého príbehu, príbehu vyšetrovania, nás však môže navigovať správnym smerom, ak sa spýtame na *funkciu* tohto príbehu vyšetrovania v ekonomickom celku detektívky. Touto funkciou je naozaj „dozvedanie sa“ –

čiže funkciou príbehu vyšetrovania, pátrania je poskytnúť detektívmu a zároveň čitateľovi dáta záhady. To nás nevyhnutne musí viesť k záveru, že dokonca aj naratívny blok vyšetrovania (i keď vo väčšine detektívok *ťažiskový*) je v syntagmatickej naratívnej štruktúre detektívky – ak prihladneme na niektoré extrémne prípady – *fakultatívnym členom*: jeho funkciou je totiž poskytnúť, verbalizovať *zadanie* detektívneho rébusu – poskytnutie zadania rébusu, dát potrebných na vyriešenie záhady, môže byť *presunuté* aj do iného naratívneho bloku, napríklad do bloku skrytej prípravy zločinu, čiže expozície. Takáto operácia *kontrakcie* (jeden naratívny blok je v zásade vylúčený, pričom jeho funkciu naplňa iný naratívny blok) kráča zväčša ruka v ruke s druhovou transformáciou detektívneho žánru – detektívnou poviedkou. Na krátkej ploche poviedky je pátranie minimalizované, respektíve môže byť aj úplne anulované, ak je zadanie detektívneho rébusu spolu s dátami potrebnými na jeho riešenie distribuované už do samotného zauzlenia, do samotnej štruktúry záhady. Detektív vtedy nepotrebuje získavať viac informácií prostredníctvom pátrania – nepotrebuje vypočúvať svedkov, ani objavovať nové stopy –, pretože v samotnej realizácii zločinu už implicitne tkvie jeho riešenie. Príkladom môže byť poviedka Agathy Christie *Problém na mori* (Problem at Sea, 1936, In: *Jedenadvacet detektívů*, Ostrava : Domino, 2003), kde najväčšiu plochu zaberá expozícia, vzťahy postáv, potom nasleduje motív vraždy a Hercule Poirot vzápätí podáva riešenie: všetky indície už totiž boli podané v segmente expozície: napr. že manžel zavraždenej pracoval kedysi v kabarete (z čoho Poirot vyvodzuje, že môže mať aj bruchovravecké schopnosti) – to rozbíja jeho alibi, že sa v izbe rozlúčil s manželkou ešte ako živou, keď svedkovia počuli jej hlas: v skutočnosti bola vtedy jeho manželka už mŕtva a on jej hlas napodobnil. Práve na takejto kontrahovanej syntagmatickej štruktúre sú založené detektívne poviedky Bustosa Domecqa (čo je pseudonym spoluautorov Borgesa a Bioya Casaresa) *Šesť prípadov pre dona Isidra Parodiho*, čo vyplýva z toho, že don Isidro je pohovkovým detektívom, zavretým vo väzení (nemôže teda „pátrať“). Vypočuje si zadanie prípadu a následne podá riešenie. Na rovnakej schéme sú založené i príbehy starca v kúte od barónky Emmusky Orczyovej z roku 1909.

Tento realizovaný postup kontrakcie v texte detektívky nám napokon umožňuje určiť ešte základnejšiu, abstraktnejšiu naratívnu syntagmatickú schému detektívky pozostávajúcu z dvoch členov, „makrosegmentov“, na ktoré sa *vždy* dá zredukovať: *zadanie detektívneho rébusu – riešenie*. Táto syntagmatická schéma detektívky je *nukleárna*, už ďalej neredukovateľná. Spadá pod typ fabulačných figúr, ktoré Kazimierz Bartoszyński vydelil ako poznávacie: „Ich základné usporiadanie spočíva na nastolení problému alebo záhady, ukázaní radu ‚výskumných‘ či ‚dešifrujúcich‘ úkonov (...) a na prezentácii dosiahnutého riešenia“ (Bartoszyński, 1985, s. 167). Funkcia „zadania“ môže byť distribuovaná v rámci blokov „skrytá príprava zločinu“ (expozícia), „tajomný čin“, „vyšetrovanie“ – a to buď v rámci všetkých troch (v detektívnom románe), alebo kontrahovane v rámci prvých dvoch alebo len v druhom (v bloku „tajomný čin“) – ak ide o detektívnu poviedku. Takáto *asymetria* medzi sekvenciou udalostí a *funkciou*, akú táto sekvencia udalostí naplňa v rámci ekonómie naratívnej štruktúry, sa vyskytuje aj v iných žanroch formulovej literatúry – konkrétne pre horor zasa platí opačne, že „v niektorých situáciách môže byť vyjadrená rovnakou sekvenciou udalostí viac než jedna funkcia“ (Carroll, 2004,

s. 197). Podobne aj horor podtypu štruktúry odhaľovania, charakterizovaný sekvenciou funkcií uvedenie – odhaľovanie – potvrdzovanie – konfrontácia (Carroll, 2004, s. 170 a ď.), môže vylúčiť alebo naopak zmnožovať niektoré z týchto funkcií v ich vzájomnej kombinácii, z čoho sa potom odvodzujú rozličné typy dramaturgických štruktúr tohto typu hororu (por. Carroll, 2004, s. 197). *Zakázanou* voľbou pri generovaní naratívnej štruktúry detektívky je *len* distribúcia nejakej morfémy zadania rébusu do bloku riešenia, ako to implicitne zakazujú všetky „pravidlá“ detektívneho žánru – od R. Austina Freemana cez pátra Knoxa až po Van Dina. (Samozrejme, s tým zásadným *zakladajúcim* obmedzením, o ktorom už bola reč na začiatku: že segment odhalenia nesmie byť distribuovaný pred zadaním prípadu, pretože to by viedlo k prestupu do príbuzného žánru – kriminálneho. V naratívnej štruktúre hororu zasa – bez ohľadu na to, ktorá/é z funkcií je/sú vynechaná/é, je ich poradie v poriadku fabuly záväzné, nemôže byť prehodené, pretože by to odporovalo elementárnej logike udalostí – funkcie však môžu byť premiestnené v rámci sujetu; por. Carroll, 2004, s. 199 – 200.)

Tie najkratšie detektívne poviedky medzivojnového obdobia vývinu žánru „sa nepokúšali o niečo viac, než len vypovedať rébus a jeho riešenie“ (Symons, 1972, s. 165). Julian Symons dokonca pokladá poviedku za vhodnejšiu pre tento druh písania než román (tamže). Niektorí o detektívnom románe hovoria, že je – štrukturálne – v podstate len „roztiahnutou“ poviedkou, keďže ho na ňu možno prepísaním zredukovať. (Rozdiel medzi detektívnou poviedkou a detektívnym románom je na úrovni zápletky len kvantitatívny – v *zmnožovaní* iniciálnej záhady, v jej komplikovaní –, nie kvalitatívny.) A zasa naopak „väčšina Carrových poviedok sú skomprimovanými verziami jeho románov so záhadou zamknutej miestnosti“ (Symons, tamže). Opačným prípadom je zasa Berkeleyho klasická *Záhada otrávenej bonboniery*, ktorá vznikla rozpracovaním (dodaním iných možností riešenia) poviedky *Náhoda mstí*. V zásade *dĺžka*, textový rozsah klasickej detektívky (či už pôjde o poviedku, novelu či román) závisí od miery, „rozpätia“ bloku *vyšetrovania* (ten môže byť elidovaný alebo naopak môže byť ťažiskovým blokom sujetu) a od konštrukcie dramatickej krivky tohto bloku (od distribúcie odhaľovania jednotlivých indícií).

Pomocou takýchto diferenčných príznakov sa nám artikulovala podoba druhového rozdielu (román/poviedka) v rámci detektívneho žánru. Detektívny román – na rozdiel od postupu *kontrakcie*, aplikovanom v rámci literárneho druhu detektívnej poviedky – pracuje reverzným postupom *expanzie*: zadanie detektívneho rébusu – jeho jednotlivé morfémy – je postupne distribuované do viacerých naratívnych blokov, zachovávajúc dramatickú krivku (stúpanie napätia, zvraty vo vyšetrovaní), a je komplikované (novými záhadami, „emanujúcimi“ zo záhady iniciálnej). Blok vyšetrovania sa dokonca môže stať dominantným – jeho smery (falošné i ten správny), detektívovo rozhodovanie sa, ktorú líniu stôp sledovať, slepé uličky pátrania a pod.

Oba modálne (pretože ide o mieru) protipólne princípy generovania detektívneho sujetu, princípy expanzie a kontrakcie, sú aplikované kvôli špecifike hermeneutického kódu (nastolenia otázky a podania odpovede, príp. nastolenia záhady a jej riešenia; Barthes, 1999, s. 51): keďže „hermeneutické elementy formujú tajomstvo v zhode s očakávaním a túžbou po jeho vyriešení“ (Barthes, 1999, s. 112), je potrebné „*udržať*“ tajomstvo vo východiskovom nedostatku odpovede“ (Barthes, tamže), čo hermeneutický kód

dosahuje prostredníctvom toho, že *medzi* svoje koncové členy (otázku a odpoveď) distribuuje *morfémy odkladu* – ako sú pasca, dvojznačnosť, čiastočná odpoveď, blokovanie (Barthes, tamže): toto sú morfémy „hermeneutickej vety“, distribuované v syntagmatickom ráde (por. Barthes, 1999, s. 252 – 253). V „expandovanom“ detektívnom príbehu túto funkciu odkladu plnia zvraty vyšetrovania (viacznačnosť stôp, falošné riešenia, nepravdivé výpovede atď.). I v tej najviac kontrahovanej detektívnej poviedke je situovaná *epistemologická ruptúra* medzi položením otázky a podaním odpovede – napríklad aspoň taká, že detektív pozve zúčastnených a vyhlási, že prípad vyriešil. Lenže my ešte riešenie nepoznáme (a práve tu je situovaná ruptúra) a až po tomto vyhlásení detektív podáva riešenie. Aj samotný segment riešenia je založený na *odklade*: preplietame sa húštinou úsudkov a argumentov (a ešte stále netušíme, kto nás na jej konci čaká), detektív často najprv zamietá nesprávne teórie; napríklad u Agathy Christie sa často stáva, že detektív formuluje riešenie – pričom osoba označená za vraha je patrične pobúrená –, a vzápätí podá argumenty, prečo je toto riešenie nesprávne. Správne riešenie podá až potom. Takže u Agathy Christie si čitateľ nikdy nie je istý, či riešenie detektíva, ktoré číta trebárs aj tri strany pred koncom knihy, je tým *posledným*, správnym. Áno, posledné je správne: titul jednej detektívky Agathy Christie síce znie *Nakoniec pride smrť* (Death comes as the End), ale v detektívnej narácii tým, čo prichádza nakoniec, je pravda. „pravda, hovoria nám rozprávania, sa nachádza na konci očakávania“ (Barthes, 1999, s. 113). Barthes v práci *S/Z* ďalej rozvíja svoju tézu homológie rozprávania s vetou z *Úvodu do štruktúrálnej analýzy rozprávania*, aplikujúc ju na hermeneutický kód: „Rozprávať (klasickým spôsobom) znamená klásť otázku ako podmet, od ktorého sa odsúva prísudok; a keď sa nakoniec prísudok (pravda) objavuje, veta aj rozprávanie sú skončené“ (Barthes, 1999, s. 119; por. tiež Barthesov diagram na s. 122).

Niektorí literárni vedci zaoberajúci sa detektívkou, ako napr. Alma Murchová, pokladajú druh *poviedky* dokonca za vhodnejší pre štruktúru detektívneho žánru: detektívne rozprávanie, koncentrované na okolnostiach prípadu, je zo svojej podstaty epizodické. V románe nastáva konflikt medzi riešením problému pomocou usudzovacích „mohutností“ a tematikou ľudskej drámy (por. Murch, 1968, s. 126).

Špecifická situácia „dvojpríbehovosti“ nastáva pri type Doylových holmesovských poviedok, avšak dá sa integrovať do vyššie načrtnutej schémy, vychádzajúcej z Lasičovej monografie. Za Sherlockom Holmesom štandardne prichádza klient, ktorý – ako zadávateľ úlohy (prípadu) – Holmesovi vyrozpráva svoj „príbeh“ (sekvencia „príbeh klienta“): je to séria záhadných, bizarných, nevysvetlených udalostí (preto som napísal príbeh v úvodzovkách: je to skôr *útržok* príbehu – séria záhadných udalostí, pozbavených príčin a motivácie). Čiže nie je to vždy „koniec“ – vražda, ale *vždy* je to rad udalostí, zbavených motivácie, a tým aj *zmyslu* (čo znamenajú, prečo sa dejú: prečo osamotenú cyklistku opakovanne prenasleduje maskovaný muž a keď sa tá obráti opačným smerom, uteká pred ňou pre zmenu on? Prečo istý muž, ktorému treba tlmočiť do gréčtiny, má tvár oblepenú lepiacou páskou?). V *Dobrodružstve Krvavej bučiny* (The Copper Beeches, 1892) má guvernanka, najatá vo vidieckom sídle za príliš vysoký plat (jej zamestnávateľ jej urobil ponuku okamžite, ako ju zahliadol), plniť isté „čudné“ priania zamestnávateľovej man-

želky: ešte pred príchodom si musí dať nakrátko ostrihať svoje krásne dlhé vlasy, nosiť zeleno-sivé šaty, ktoré patrili ich dcére, čo je teraz odcestovaná vo Filadelfii, v istom čase musí sedávať chrbtom k oknu... Pri tejto príležitosti raz v malom zrkadielku uvidí z okna muža na ceste, ktorý ju zvonku pozoruje, v dome v zamknutej zásuvke nachádza svoje ostrihané vlasy (nemôžu byť jej, avšak sú s jej vlasmi identické), roztomilý malý „šibal“, o ktorého sa stará, prejavuje značné sklony k brutalite, v dome je zamknuté krídlo so zabarikádovanou izbou, z ktorej guvernantka začuje kroky... Sama hovorí, že medzi jej príhodami je *málo súvislosti*. Holmes svojou abdukciou (hypotézou, vysvetľujúcou reťazec čudných nesúvislých udalostí) dodá jednak „minulosť“ – príčiny, motivácie daného „bizarného útržku“ príbehu (čiže vlastne skonštituuje chronologicko-kauzálny príbeh), a tým aj rieši problém klienta (ochráni ho pred zločinom, ktorý mu hrozí): „*je tu len jeden prijateľný výklad. Vás tam zamestnali len preto, aby ste niekoho nahradili, a tá skutočná osoba je uväznená v tej izbe. (...) je to dcéra (...), o ktorej vám povedal, že odišla do Ameriky. Vás si, bezpochyby, vybrali, pretože sa jej podobáte výškou, postavou a farbou vlasov. Jej ostrihali vlasy, veľmi pravdepodobne v nejakej chorobe, ktorú prekonala (...) Zvláštnou náhodou ste jej vlasy našli. Chlap na ceste bol bezpochyby jej priateľ – možno jej snúbenec (...) bezpochyby bol presvedčený podľa vášho smiechu, vždy keď vás videl, a potom podľa vašich gest, že slečna Rucastlová sa má celkom dobre a že už nestojí o jeho pozornosť*“ (Doyle, 1957, s. 345). (Umberto Eco upozornil, že metóda Sherlocka Holmesa, ktorú on sám nazýva dedukciou a pozorovaním, je v skutočnosti usudzovaním, veľmi blízkym peirceovskej abdukcií; Eco, 2002, s. 218.)

Sherlock Holmes teda – prostredníctvom nastolenej abdukcie – transformuje akauzálne rozprávanie reči klienta na chronologicko-kauzálny príbeh, ktorý usporadúva a vysvetľuje všetky dovtedy *poprehadzované* morfémy narácie – skladá z nich koherentnú sémantickú výpoveď, naráciu. (Analýzou Chestertonovej poviedky *Známene zlomenej šable* som sa pokúsil ukázať, ako detektív otec Brown transformuje sériu záhadných udalostí, zbavených svojich motivácií, na príbeh – v štúdiu *Známene pravdivého príbehu*, In: Horváth, 2002, s. 25 – 42.) Povedané slovami samotného doyllovského diskurzu: udalosti, medzi ktorými je „*málo súvislosti*“ (Doyle, 1957, s. 340), Holmes bude „*schopný vložiť do jediného súvislého príbehu*“ (Doyle, 1957, s. 474). Robert Champigny dokonca rovno hovorí, že detektív ako Sherlock Holmes počúvajúc príbeh klienta (ktorému a ktorého pamäti verí) neanalyzuje skutočnosť, na ktorú klientovo rozprávanie referuje, ale analyzuje samotné klientovo *rozprávanie*: Holmes „neinterpretuje indikátory minulých udalostí kauzálnym spôsobom. V rámci teórie môžu byť chápané ako dôsledky – pamäťové stopy atď. –, ale detektív ich využíva ako jazykové alebo obrazné (ikonické) znaky, nie ako kauzálne signály“ (Champigny, 1977, s. 108).

Krutosť prejavujúca sa v povahe dieťaťa Holmesovi spätne (po genetickej dráhe) označuje skrytú krutosť jeho navonok dobráckeho otecka: tu vstupuje do hry Holmesových inferencií dobový kultúrny kód vedenia o *dedičnosti*, ako bol formulovaný napríklad v Lombrosových prácach o dedične predurčenom „zločineckom type“ s vrodenými biologickými vlastnosťami zločinctva, ktorého antropologický typ rozlíšil na základe antropometrických meraní rozmeru a tvaru lebky (por. Lombroso, 1987, s. 2, tiež Ricardo, 1921, s. 102 – 103). Frenológia nastoľuje striktný anatomický determinizmus – psycho-

lóg Moritz Benedikt tvrdil: „Člověk myslí, cítí, chce a jedná výlučně tak, jak jest anatomicky založen a fyziologicky vyspělý jeho mozek“ (cit. podľa Ricardo, 1921, s. 76), pričom frenológia (na rozdiel od neurológie) k tomuto – zrejme ani z dnešného pohľadu nie absurdnému – tvrdeniu dodáva premisu, že anatomická a fyziologická vyspelosť mozgu sa premieta na tvar lebky, že sa na ňu dá z tvaru lebky a fyziognómie usudzovať. Eco ukazuje aj pozitívny charakter istej črty frenológie pre ďalší rozvoj neurológie: „Gall je svým spôsobom predchúdcem výzkumů o mozkových lokalizaciích, zkoumá hrboly, které jsou na různých místech lebky příznakem převahy takové nebo onaké schopnosti“ (Eco, 2002, s. 66). A „*zákony fyziognómie*“ sa už dávno – konkrétne u Balzaca v *Temnom prípade* (Une Ténébreuse Affaire) – usídlili v literárnom diskurze, v tomto konkrétnom prípade v diskurze kriminálnej literatúry („*Keby bolo možné získať presnú kresbu tváří tých, čo umierajú na popravisku (...) Lavaterovo i Gallovo učenie by nezvratne dokázali, že hlavy všech těchto lidí, aj těch nevinných, mají podivné znaky*“; Balzac, 1958, s. 11 – pretože vo fyziognómii sa údajne zrkadlí aj osud človeka). Alma Murchová v tejto súvislosti upozorňuje, že to bol práve Balzac, kto ako prvý implantuje do fikcie technický jazyk (por. Murch, 1968, s. 58), imputuje do literatúry vedecký diskurz ako jej segment. Tento postup bude pre ďalší vývin detektívneho žánru (v prípade tzv. vedeckých detektívov) charakteristický. Frenológia sa počas viktoriánskej éry etablovala ako seriózna vedná disciplína, spojená práve s kriminalistikou – bol tu seriózny záujem skúmať fyziologické rysy tváří a lebiek známych zločincov (por. Altick, 1970, s. 64). V súvislosti s dedičnosťou súveková kriminalistická psychopatológia hovorila o dedičnosti sklonov i duševných vlastností: „Podle zákonů zjištěných jesuitou Mendelem se dědí tělesné i duševní vlastnosti a abnormality. Stejně je děditelno také povahové založení“ (Šejnoha, s. 106) – pričom F. Galton tvrdil, že po otcovskej línii sa dedí práve charakter (por. Ricardo, 1921, s. 44). Preto synčekova krutosť odkazuje na dobráckeho otecka, a nie na utrápenú mamičku.

V rozprávaní klientky sú udalosti distribuované zámerne práve tak, aby bolo medzi nimi „*málo súvislostí*“ (Doyle, 1957, s. 340) – sú distribuované v sujete práve v tom poradí (a bez pravej motivácie), ako sa s nimi protagonistka konfrontuje: z hľadiska chronologickej kauzality a ich zmyslu sú poprehadzované, *premiestnené*. Sherlock Holmes ich *usporadúva* do správneho „celkového obrazu“ vďaka hypotéze *zamlčanej postavy* (tajomstvu), ktorej „výrazom“ vlastne všetky záhadné udalosti boli (a tým na ňu skryto poukazovali). Jednotlivé jazykové znaky v rozprávaní klientky, fungujúce ako motívy-indície (zamestnávateľ chce guvernantku hneď, ako ju zbadá; príliš vysoký plat; šaty po dcére; ostrihané vlasy; uzavretá izba; neprítomná dcéra; človek vonku; krutosť dieťaťa), šifrujú (krypticky označujú) postavu „väznenej dcéry“ a *len* takýmto spôsobom (ak detektív nastolí takúto hypotézu) sa dajú usporiadať do *zmysluplného celku*. Slečna Marplová vo *Vražde na fare* (1930) – prvej detektívke, v ktorej sa táto prefikovaná stará slečna objavuje – hovorí, že *správna hypotéza* je tá, ktorá vysvetlí zároveň *všetky* prvky, detaily prípadu (čiže: *integruje* ich): „*Spočívá to v tom, že se musí najít vysvětlení pro všechno. Každá maličkost musí být dostatečně uspokojivě vysvětlena. Máte-li teorii, která odpovídá všem faktům – dobrá, musí být správná*“ (Christie, 1998, s. 219). A Hercule Poirot za zasa pri riešení pýta: „*Vysvětlovalo toto řešení vše? Ano, vysvětlovalo*“ (Christie, 1994, s. 210). *Falošné riešenia* vždy vysvetľujú *len* určitý prvok – a ich falošnosť sa preukazu-

je tak, že *nedokážu vysvetliť* iné prvky záhady, sú s nimi v rozpore. Správna hypotéza integruje prvky tak, že ich – ako už bolo povedané – popreskupuje všetky „na správne miesto“. Viktor Šklovskij píše o *rozlúštení* hádanky (a detektívky sú podľa neho „niekoľkokoposchodovými“ hádankami; por. Šklovskij, 1973, s. 92): „Úlohou rozlúštenia je obnova významu prostredníctvom *preskupenia znakov*“ (Šklovskij, 1973, s. 90, zvýr. T. H.). „Stopy sa predkladajú spôsobom, ktorý čitateľa nabáda k tomu, aby prišiel k nejakému záveru. Na konci príbehu preskupí zvrat všetky informácie do nového a odlišného kontextu, tak aby sa stal hodnoverným celkom odlišný príbeh, zložený z rovnakých prvkov ako ten prvý“ (Radford, 2004, s. 89). Táto záverečná transfigurácia, kde sa práve aktom preskupenia informácií ukáže ich pravý zmysel, je typom *regresívneho rozuzlenia*, „ktoré všetkým motívom, uvedeným v novele, dáva nový význam a nové objasnenie“ (Tomaševskij, 1971, s. 280). Slavoj Žižek upozornil na analógiu scény zločinu s mechanizmom snovej práce a na analógiu detektíva s psychoanalytikom: „Scéna zločinu obsahuje mnoho stôp, zbavených zmyslu, rozptýlených detailov, ktoré sa neskladajú do žiadnej očividnej schémy (ako ‚voľné asociácie‘ pacienta v psychoanalytickom procese), *detektív zasa samotnou svojou prítomnosťou spôsobuje, že všetky tieto detaily nadobúdajú spätne význam*“ (Žižek, 2003, s. 93). („*Je to všetchno jak ve snu (...) Je to absurdní – nepravděpodobné – nemůže to být. (...) A přece se to stalo, příteli. Faktům neuniknete*“; Christie, 1994, s. 135.) Jednotlivé udalosti v rozprávani klientky boli – presne ako to robí mechanizmus snovej práce a mechanizmus hádanky – *premiestnené* a zbavené svojho pravého významu. Riešenie je teda transfiguráciou, premenou (Champigny, 1977, s. 109) – ako vyzýva svojho čitateľa Ellery Queen: „*spousta vodítek, dávám Vám svoje slovo; a když se složí dohromady ve vhodném pořádku a podrobí nevyhnutelné dedukci, ukáží rozhodně na jednoho jedině možného zločince*“ (Ellery Queen, 1999, s. 495, zvýr. T. H.).

Otázkou potom vždy býva, *odkiaľ* má detektív začať s riešením, ktorým vchodom vstúpiť do labyrintu s týmto „množstvom vodidiel“, od ktorej indicie začať (to je ten queenovský „vhodný poriadok“), rozvíjať vyvodzovanie (toto je zasa tá „nevyhnutná dedukcia“), vyvodzovanie vrahovej totožnosti. Často to býva jeden *čudný detail* (stopa), ktorý akosi nezapadá do celkového (nainscenovaného, zdanlivého) obrazu (o tom ešte neskôr). A potom štandardné otázky: Aký môže byť motív vraždy? Aké kritériá musel spĺňať vrah? Keďže tých kritérií je viac, musí klásť otázku, v ktorej postave sa *kumulujú* všetky, ktorá postava je *konjunkciou* predpokladaných vlastností vraha? Takto *identifikácia* jednej postavy s aktantom vraha postupuje prostredníctvom *pripisovania vlastností*: schematicky vzaté – z okolností, ktoré vysvitli počas vyšetrovania, vyplýva, že vrah musí kumulovať vlastnosti a, b, c. X má vlastnosti a, b, avšak nie c. Jedine Y v sebe kumuluje *všetky* vlastnosti a, b, c. Ergo, vrahom je Y.

Pre utajenie riešenia (pred čitateľom a predbežne i pred postavou detektíva) je strategicky vhodná čo najväčšia „vzdialenosť“ vlastností páchatel'a od motívov, z ktorých sa na tieto vlastnosti dajú usudzovať (je to otázka *sujetovej distribúcie* motívov a indícií): napríklad, že vrah musí byť ľavák, vyplynie z nenápadného detailu a rovnako nenápadný detail prezradí o jednom z podozrivých, že je ľavák. Ak sa v *Karibskom tajomstve* (A Caribbean Mystery) Agathy Christie major Palgrave kamsi uprene pozerá cez *pravé* rameno slečny Marplovej (ale slečna Marplová, keďže bola k majorovi obrátená tvárou, nevidela, čo tam

zbadal), tak orientačný detail, že major má *ľavé* oko sklené, musí byť distribuovaný v značnej vzdialenosti od tohto motívu pohľadu a spomenutý čím najnenápadnejšie – najlepšie vo vedľajšej vete, ako hovorí Šklovskij. Slečna Marplová tiež musí vykonať zložitý úkon modelovania v štýle: moja pravá strana je tvoja ľavá strana. Major teda musel niekoho (koho spoznal, a preto aj bol neskôr zavraždený) vidieť *len* pravým okom – a teda za *ľavým* ramenom slečny Marplovej. A všetci čitatelia vieme, kto z tej strany prichádzal... Niekedy býva vrah usvedčený (resp. detektív je upozornený na to, že táto postava klame), ak je jeho výpoveď *skryto* nekoherentná s overenou výpoveďou inej postavy. Tento efekt je opäť dosiahnutý pomocou vzdialenej distribúcie: vrah vypovie výrok P, iná postava – v značne vzdialenej distribúcii – zasa vypovie výrok Q *odporujúci* výroku P. Výrok Q bude – opäť vzdialene od jeho distribúcie – *potvrdený* „stavom vecí“ sveta fabuly alebo výpoveďou inej postavy. Takto sa výpoveď P *vo vzťahu* k týmto dvom ďalším motívom (výpovedi Q a motívom potvrdzujúcim pravdivosť Q) preukáže ako falošná. Vo *Vražde v Orient-Expresse* Agathy Christie je výpoveď tajomníka zavraždeného, že mu robil tlmočníka, pretože zavraždený neovládal žiadny jazyk okrem angličtiny, v rozpore s výpoveďou sprievodcu, že mu údajne obeť odpovedala cez zavreté dvere francúzskou frázou. Avšak – a v tom spočíva viacnásobné zakódovanie, hra so znalosťou kódu detektívneho žánru u Agathy Christie – aj táto rozporná výpoveď je len strategicky vypočítaná páchatelom, aby zmiatol detektíva Hercula Poirota (Poirot má na jej základe nadobudnúť nesprávne presvedčenie, že obeť bola v tom čase už mŕtva, zatiaľ čo bola len omámená).

Rovnakú funkciu – funkciu usvedčenia prostredníctvom rozporu – má *prerieknutie sa*. Je to opäť častý konštrukčný *topos* v detektívke: postava povie informáciu, ktorou môže disponovať *iba* páchatel', respektíve informáciu, ktorou by *táto* konkrétna postava disponovať nemohla, pokiaľ by sama nebola páchatel'om. Prvý prípad nastáva napríklad v detektívke švédskeho autora Bena Van Eysselsteijna *Romanca v F-dur*, kde detektív hovorí o odhalenom vrahovi: „*Řekl doslova toto: Když Purcell sám klečel před krásnou paní Duboisovou a byl zasažen šípem Amorovým, netušil nikdo z nás, že téhož večera bude klečet před svou postelí, zasažen jiným výstřelem. – Tím se prozradil. Protože nikdo nevěděl, že byl Erik Purcell zabit výstřelem nebo že klečel. Nikdo kromě policie. A – pachatele*“ (Eysselsteijn, 1946, s. 171). Príklad na druhý prípad vidíme v detektívke Mignon C. Eberhartovej *Kým chorý spal*. Utajený vrah sa pýta: „*Kto ho zastrelil? Adolph Federie však ležal na schodoch dolu tvárou a v takej polohe nebolo vidieť, že ho zastrelili. Dimuck by si bol mohol myslieť, že je chorý, alebo že umrel prirodzenou smrťou (...) To stačilo, aby som sa začal oňho zaujímať, najmä potom, keď povedal, že ho zobudil výstrel. (...) som urobil pokus a zistil som, že v jeho spálni na druhom konci chodby výstrel nepočul*“ (Eberhartová, 1968, s. 233 – 234). Ostatní mohli počuť výstrel (mohol ich zobudiť), ale práve páchatel', keďže mal izbu situovanú ďalej než ostatní, nie.

Formálne tento postup možno zahrnúť pod invariant určovania totožnosti vraha pomocou pripísaných vlastností: znamená to, že zatiaľ ešte *prázdny* aktant „vrah“ je určený istou konjunkciou vlastností (respektíve len jednou význačnou vlastnosťou) a riešenie potom preukáže, ktorá postava ako jediná spĺňa podmienku, že jej možno pripísať tieto usvedčujúce vlastnosti. Túto tézu ešte rozvediem na interpretačnom príklade hneď v nasledujúcom odseku.

Často teda, ako bolo povedané, riešenie treba začať abdukovať od čudného, zdanlivo absurdného detailu, ktorý býva vstupom do labyrintu „rozhádzaných“ stôp, tým vstupom, ktorý môže viesť k riešeniu. Ved' proces abdukcie začína detektív-interpretátor práve vtedy, keď narazí na *anomáliu* (Radford, 2004, s. 84), „ktorá vzniká vo chvíli, keď určité pozorované javy prestanú byť v súlade s bežným alebo prijímaným vzorom uvažovania. Abdukcia (...) je prostriedok, ktorý nás privedie k hodnoverným vysvetleniam prekvapujúcich udalostí“ (Radford, 2004, s. 84).

Demonštrujme si to na príklade. V detektívke Ivana Marka *Vrah prichádza pozdĺž* (1948) je *klúčom* k riešeniu v zjavnom pláne absurdná indícia (toto je onen „čudný detail“), že vrah sa na mieste činu snaží odstrániť zo steny izby zelené škvrny od postriekanej farby (obeť totiž maľovala obraz). Takto sa konštituuje morféma tajomstva: prečo vrah práčne odstraňoval škvrny od farby (ktorú vlastnila obeť), keď ho tieto škvrny nemohli nijakým spôsobom ohroziť? Odpoveď na takto nastolenú otázku môže dať iba *abdukcia* – hypotéza, ktorá vysvetlí, ako došlo k danému stavu vecí: „*Celá moje teória bola vybudovaná na predpoklade, že vrah je farbosllepý*“ (Mark, 1948, s. 195). Táto hypotéza dostatočne vysvetľuje pokus vraha odstrániť škvrny po zelenej farbe takou motíváciou, že vrah nerozoznával zelené škvrny od farby krvi, a teda ich pokladal za stopy krvi. Toto je onen „predpokladaný zákon“ abdukcie pochádzajúci z kultúrnej encyklopédie, ktorý vysvetľuje tento konkrétny prípad (por. Eco, 2002, s. 217): farbosllepý nerozlišuje zelenú od červenej. „*Vychádzel jsem z předpokladu, že vrah odstraňoval ze zdi zelenou barvu v domnění, že je to krev*“ (Mark, 1948, s. 193). (Analogický príklad sa nachádza v *Tajomstve troch izieb* Svena Elvestada. Absurdita, že starý Aakerholm spáva vždy sám zamknutý a do dvoch izieb susediacich s jeho spálňou nesmie nikto vkročiť, je vysvetlená abdukciou, že Aakerholm, ktorý kedysi spáchal vraždu, rozpráva zo sna; por. Elvestad, 1926, s. 104). Ďalšou premisou (ku ktorej detektív dospel obhliadkou miesta činu) v Markovom románe je, že obeť takmer nekrvácala. Z tejto premisy vyplýva, že ak sa na mieste činu malo vyskytnúť nejaké väčšie množstvo krvi (a na mieste činu sa zároveň nachádzali *len* vrah s obeťou – to je ďalšia premisa záhady) – ako to predpokladal vrah, keďže stieral zelené škvrny v domnienke, že ide o krv –, musela by patriť iba vrahovi samotnému, a z toho zasa vyplýva, že musel byť počas zápasu s obeťou zranený (dodávam – za predpokladu, že nebol zranený ešte predtým). Zelené škvrny na stene potom pokladal vrah za *svoju vlastnú* krv. Aktant vraha je teda určený (identifikovaný v rámci fikčného sveta) prostredníctvom pripísania dvoch *vlastností*: je farbosllepý a má drobné zranenie, pravdepodobne na ruke. Tieto vlastnosti ho zároveň konštituuju ako individuum. Treba si totiž uvedomiť, že individuá sú v rámci možného sveta, i v rámci sveta fikčného určené *len* svojimi vlastnosťami, sú „konglomerátom vlastností“ (por. Eco, 1994, s. 190 – 193). Detektív potom nájde v okruhu podozrivých postavu s konjunkciou týchto dvoch vlastností, čo zabezpečí identifikáciu tejto postavy s aktantom „vrah“. V rámci teórie možných svetov ide vlastne o *medzi-svetovú identifikáciu* (čiže identickosť) individua prostredníctvom jeho podstatných vlastností – individua z možného sveta detektívovej hypotézy s vlastnosťami „farbosllepý“ a „zranenie na ruke“ s individuom s identickými vlastnosťami z fikčného sveta, sveta fabuly – za predpokladu, že sa vo svete fabuly nachádza *práve jedno* individuum (por. Eco, 1994, s. 209) určené konjunkciou

tých istých vlastností, kýmí je určené individuum v možnom svete detektívovej hypotézy. Bartoszyński píše, že „toto riešenie spočíva na zásade nastolenia znaku rovnosti medzi rôznymi elementmi tvoriacimi fabulačnú figúru: postava X sa ukazuje byť totožnou s postavou Y (napr. zlí čínec je identický s jednou spomedzi predstavených postáv), činnosť *n* sa ukazuje byť identickou s činnosťou *m* (...)“ (Bartoszyński, 1985, s. 167) – oba prípady znamenajú transformáciu zo zdanía na bytie. Možný svet detektívovej hypotézy sa verifikuje (a teda sa ukazuje ako totožný so svetom fabuly) v motíve, keď je na základe *predikcie*, hypotézy postava s danými podstatnými vlastnosťami nájdená vo fikčnom svete fabuly. Práve fikčný charakter detektívových inferencií vytvára jedno spojivo s vedeckým myslením: vedecká „teorie je zobená pozorovanými faktami. Na jejich základe predpovedá budúci stav. Jestliže se předpovědi potvrdí a navíc ještě předpoví existenci dosud neznámých jevů, je teorie uznána za správnou“ (Lem, 1995, s. 146). Takáto verifikácia „výstupmi“ detektívovej teórie, čiže „faktmi, ktoré predpovedá“ (tamž., s. 206), je potrebná, pretože z motívu odstraňovania škvrín po zelenej farbe zo steny vyplýva logicky nevyhnutne, že vrah bol farboslep – ako veľmi správne hovorí Marko detektív, táto téza bola iba jeho *predpokladom*; abdukcía je vždy hypotézou, ktorú ešte treba overiť. Brilantné riešenia Sherlocka Holmesa – v jednom som sa už zmienil – preukazujú Holmesovu genialitu predovšetkým preto, lebo ňu abdukcíou, ktorá takmer vždy „vyjde“ (abdukcii sa vymyká iba tá, ktorá je preňho známa – Irene Adlerová). Holmes dosahuje úspechy (jeho abdukcie vychádzajú) vďaka i tej základnej vlastnosti fikčného sveta holmesovskej ságy, ako ju formuluje Stanisław Lem: „(Holmes) dosahoval úspechy, pretože vo viktoriánskom svete bola záväzná kauzalita – predzjednané – ho dokonalého determinizmu“ (Lem, 1988, s. 119). Takáto príčina *vždy* s sebou nesie tento dôsledok; tento index *vždy* znamená toto. Sploštené brušká prstov Holmesovej klientky indexálne predzjedzajú iba ten význam, že buď píše na stroji, alebo je hudobníčka (žiadny iný význam v tomto „tvrdom“ viktoriánskom kóde nie je možný). Túto dilemu rozhodne ďalší index – jej preduchovnený výraz tváre: ergo, musí sa venovať hudbe. Dennis Porter ukazuje ideologické dôsledky takéhoto „predzjednaného“ determinizmu fikčného sveta: „V pohľade od tajomstva k objasneniu a od zločinu k trestu, je komunikovaný zmysel mechanizkej nevyhnutnosti, ktorý znovupotvrdil silu práva“ (Porter, 1981, s. 219). V *Dobrodružstve Krvavej bučiny* sa – tak ako v drvišej väčšine holmesových prípadov – hypotéza robitelky zločinu, stolená výkonom abdukcie verifikuje vo fikčnom svete fabuly: guvernánka mala naozaj nahradiť väznenú dcéru. Veľmi podobnú abdukcíu Sherlock Holmes robí v poviedke *Žltá tvár* (*The Yellow Face*): na základe tajných oznámení odchodu manželky od manžela do susednej vily a na základe toho, že manželka bola predtým už raz vydatá, nastoľuje hypotézu, že vo vedľajšej vile sa skrýva bývalý manžel. A na základe desivej „žltej tváre“, ktorú Holmesov klient zahliadol v okne, sa domáha, že bývalý manžel trpí nejakou (azda tropickou) chorobou. Táto hypotéza (a Holmes ju podáva, ako to on už zvyknúť, s nezvratnou istotou) sa ukáže byť nesprávnou: vo vile sa skrýva dieťa manželky z prvého manželstva a toto dieťa je čiernej rasy, preto sa pri pohľade z okna tvár skrýva za masku.

To, že detektívova abdukcía je správna, že jeho hypotéza „vyjde“, teda musí verifikovať fikčný svet fabuly: u vraha je na základe detektívovej predikcie nájdený usvedčujúci

júci predmet, resp. usvedčujúca vlastnosť (zranenie na ruke v príklade Markovho románu), vrah sa pokúsi utiecť, zabitá alebo unesená obeť je naozaj nájdená na mieste, ktoré detektív určil a pod. Táto verifikácia je nevyhnutná, aby sa detektívova hypotéza potvrdila ako správna (aby nebola len jednou z mnohých *možných* hypotéz) – a *potreba* takejto verifikácie je vpísaná ako štrukturálna nevyhnutnosť do samotného charakteru výkonu abdukcie: „Detektívovo rozuzlenie *neodhaľuje* pravdu, môže ju len *postulovať*“, berie si Gary P. Radford (2004, s. 90) epistemologické ponaučenie z Ecovho postmoderného románu *Meno ruže* (1980). Verifikácia možného sveta abdukcie pomocou fikčného sveta fabuly, čiže samotná *falzifikovateľnosť* abdukcie ako taká, zabezpečuje *koherenčný* vzťah abdukcie s fikčným svetom (že abdukcia je „pravdivá“, že možný svet abdukcie *zodpovedá* fikčnému svetu fabuly). Táto korešpondencia abdukcie s fikčným „stavom vecí“ (teda jej účasť v korešpondenčnom režime pravdy) však musí byť „podložená“ *koherenciou* tejto abdukcie (hypotéza musí vysvetliť *všetky* detaily „jedným ťahom“). Napríklad inou motiváciou tohto záhadného motívu z Markovho románu by mohla byť možnosť, že zelenú farbu obeti daroval vrah a že táto zelená farba sa vyznačovala istou špecifickou vlastnosťou, ktorá by na vraha poukazovala (napr. mohla byť dostupná v predaji iba v istej zahraničnej krajine, z ktorej sa vrah prednedávnom vrátil). Prípadne mohla škvrny od zelenej farby zo steny odstraňovať obeť sama ešte predtým, než ju navštívil vrah... Vzťah medzi znakmi v detektívke teda nie je nevyhnutý, „deduktívny“ (ako v holmesovskom univerze), ale *hypotetický*: až keď je hypotéza detektívom v záverečnom segmente verifikovaná (nájdenie individua so zodpovedajúcimi vlastnosťami), vzťah medzi týmito znakmi *retrográdne* nadobudne zdanie logickej nevyhnutnosti. Detektívka „objeví schéma logické nutnosti tam, kde vidíme najčastejši jedinečný a nahodilý prípad“ (Cigánek, 1962, s. 260 – 261). Vynikajúco to formuloval Miroslav Petříček: „příběhem detektivky (...) je *formálně* událost konverze induktivního postupu v deduktivní závěr (a to znamená: *nutný* analyticky); díky této konverzi *vyplývá* vrah (jako závěr) z premis *nutné*“ (Petříček, 2000, s. 87). Táto konverzia sa dá vidieť už pri tých najzákladnejších detektívnych tzv. dedukciách: ak Sherlock Holmes v *Striebornom lysákovi* aplikuje „všeobecný zákon“, že strážny pes šteká alebo napadne neznámeho, na tento „zvláštny prípad“ (pes v noci nerobil nič), jeho odvodzovací postup je naozaj deduktívny. Avšak k tomuto „všeobecnému zákonu“ – keďže je súčasťou kultúrnej encyklopédie, všeobecného vedenia – bolo možné dospieť len induktívnym postupom (na základe „pozorovania, zameraného na určitú kategoriálne určenú oblasť skutočnosti, a to spôsobom vylučujúcim náhodnosť“; Zawadowski, 1966, s. 109). Takáto dedukcia nastoľuje ako svoje premisy isté zákonitosti kultúrneho sveta, ku ktorým bolo predtým potrebné dospieť prostredníctvom induktívneho postupu (ale my už cestu indukcie zväčša neopakujeme, pretože tieto zákonitosti tvoria našu „kultúrnu výbavu“, naše encyklopedické vedenie). Takéto premisy v detektívkach teda nie sú axiómami (axiómy sú „prijaté ako vyjadrujúce niečo, čo sa nedá ani pozorovať, ani dokázať, ani na čo nemožno usudzovať, ale je pravdou“; Zawadowski, 1966, s. 110), ale sú buď výsledkom pozorovania, alebo indukcie, alebo vyplývajú z usudzovania, keď sú tieto premisy závermi predchádzajúcich úsudkov. „Usudzovanie (...) si vyžaduje premisy, ktoré treba odniekiaľ mať: z usudzovania *samotného* nemôže vyplývať nič. A samozrejme, k dedukcii už treba mať výrok, týkajúci sa všetkých exemplárov triedy“

(Zawadowski, 1966, s. 110). Samozrejme, v takýchto inferenciách týkajúcich sa sveta, ktoré nie sú striktné formálne (iba kopírujú formálny spôsob odvodzovania), nemôže platiť logická nevyhnutnosť; vždy sa v nich otvárajú „zadné vrátka“ pre vyskočenie z nich: napríklad pes mohol byť omámený alebo napríklad „podplatený“ klobásou. Detektívna „dedukcia“ sa snaží, aby v jej rámci „pravidlá kultúrneho sveta“ nadobudli nezvratnú axiomatickú platnosť: všetky psy sa správajú za daných okolností rovnako, výnimky neexistujú – hlavnou premisou dedukcie je, že „každý exemplár istej triedy má istú vlastnosť“ (Zawadowski, 1966, s. 105, zvýr. T. H.).

Úsudkový výkon abdukcie v detektívke bude podstatnou mierou konštituovať jej poetiku: takáto abdukcia je vlastne istým spôsobom tropologická a má vlastnosť, ktorá ju kladie do analógie s metaforou. Po prvé, absurdný detail, *anomália*, ktorú treba vysvetliť nastolením abdukcie, je v podstate realizáciou poetiky toho, čo ruskí formalisti nazývali ozvláštnením: významová jednotka je vytrhnutá z praktického obvyklého kontextu a situovaná do nepatričnej pozície – na miesto, kde by nemala byť (pes neurobil nič, a práve to je tá zvláštna vec). Po druhé, podobne ako čudessná, novátorská (neošúchaná) metafora nastoľuje *nečakanú* súvislosť medzi sémantickými jednotkami (nachádzajúc ich neočakávaný *priesečník*, v ktorom sa sémantické polia zdanlivo disparátnych semém pretínajú: *priesečník*, ktorý je ich spoločne zdieľanou vlastnosťou porovnávacieho základu), abdukcia zasa nastoľuje *nečakanú* hypotézu, *nečakaný* zákon, ktorý zdanlivo absurdný, čudessný fakt vysvetlí, učiní zrozumiteľným: vpíše ho do rádu inteligibility. K nastoleniu abdukcie je potrebný akt invencie – invencie, ktorou vládne detektív, nie však modelový čitateľ: predpokladaný čitateľ nevie v kultúrnej encyklopédii vyhľadať a nastoliť zákon, ktorý by vysvetlil absurdný fakt.

Ešte poznámka k *identifikácii*: tartuský semiotik I. I. Revzin pokladá za jeden z konštrukčných princípov detektívky *skladanie*: vytriedil invariantné typové figúry (typy postáv), ktoré sa v rámci riešenia skladajú do jednej: napr. figúra „pomocník detektíva“ je vo *Vražde Rogera Ackroyda* Agathy Christie identifikovaná s „figúrou vraha“; figúra „osoba plánujúca vraždu“ nemusí byť nevyhnutne „zložená“ s figúrou „vraha“, ale môže sa stať sama obeťou atď. (por. Revzin, 1991, s. 133 – 134): na príklade *Zločinu v exprese* sme videli, že sa figúra „prvej obeť“ zložila s figúrou „komplica vraha“. Tento postup skladania pokladá Revzin za analogický (nám už dobre známej) homonymii (Revzin, 1991, s. 135).

Vraciame sa zase späť do *Krvavej bučiny*, pretože všetky jej temné tajomstvá sme ešte neodhalili. Najviac *desivým* (v striktné freudovskom zmysle) zážitkom guvernantky je ten, keď v izbe, v ktorej je ubytovaná, odomkne zamknutú zásuvku: „*som si istá, že by ste nikdy neuhádli, čo to bolo. Moje vlasy*“ (Doyle, 1957, s. 341) – áno, práve ten okamih, keď nachádza v zamknutej zásuvke *svoje vlastné vlasy*, ktoré tam však *nemôžu* byť! Tento dejový zvrat pripomína scénu z neskoršieho filmu Fritza Langa *Tajomstvo za dverami* (*Secret Beyond the Door*, 1948), ktorý interpretuje Žižek: hrdinka Celia nachádza v dome, v ktorom žije s manželom (vyšinutým zberateľom izieb, v ktorých sa odohrali vraždy), za záhadnými zamknutými dverami repliku svojej vlastnej izby. „Najznámejšie predmety nadobúdajú črty desivosti, keď ich nachádzame na inom, ‚nie správnom‘ mieste. Odtiaľ potom aj tá triaška, že to, čo je známe, nachádzame na zakázanom mieste – toto je

ideálna demonštrácia zásadnej dvojznačnosti vpísanej do freudovského pojmu *das Unheimliche*“ (Žižek, 2003, s. 217). Potom však guvernantka v *Krvavej bučine* vytiahne zo svojho kufra svoje vlastné ostrihané vlasy: teraz už vie, že v zásuvke našla „*cudzie vlasy*“, avšak „*boli totožné*“ (Doyle, 1957, s. 341) s jej vlasmi. Zamknutá zásuvka v guvernantkinej izbe obsahujúca vlasy uväznenej dcéry (jej synekdochickú reprezentáciu) metaforicky označuje zamknuté dvere izby, v ktorej je dcéra uväznená. Zamknutá zásuvka s vlasmi hovorí (Sherlockovi Holmesovi, ktorý jediný vie prečítať, dešifrovať jej posolstvo): „Väznia ma, zamkli ma do zásuvky!“ Keďže táto zásuvka, ktorá je šifrou väznenia, je umiestnená metonymicky v izbe guvernantky, transferuje význam väznenia aj na obyvateľku tejto izby: aj guvernantku v dome väznia (zamestnávateľ sa jej vyhráza krvilačným psom, ktorého púšťajú na noc). Zároveň metonymia naznačuje *kauzálny* vzťah: guvernantka svojou prítomnosťou v sídle (nevedomky) napomáha väzneniu dcéry Alice (keďže ju *zastupuje* pred jej snúbencom).

V segmente riešenia, v rámci dodanej minulosti (predchádzajúcej motívy začiatku príbehu guvernantky) sa otec slečny Alice druhýkrát oženil so ženou, nie omnoho staršou ako jeho vlastná dcéra. Keď sa dcéra chcela vydať, pokúšal sa ju prinútiť, aby podpísala listinu, v ktorej mu dovoľuje disponovať jej peniazmi. Nechcela na to pristúpiť, „*stále ju trápil, až dostala zápal mozgu*“ (Doyle, 1957, s. 348). Koncom tohto príbehu kolízie medzi otcom a dcérou je motív otcovho uväznenia dcéry a nájdenia jej náhrady, vonkajšej reprezentácie (guvernantky). Tento *koniec* (zamlčaného, utajeného) príbehu kolízie otca s dcérou je zároveň *začiatkom* guvernantkinho záhadného príbehu („príbehu klientky“). Takto teda môžeme na konkrétnom prípade interpretačne verifikovať Lasičovu schému kompozície a zároveň ju doplniť (vždy konkrétnym) rébusom, ktorý je do tejto schémy dosadený. Keďže však v prípade detektívky ide, ako už bolo povedané, o tzv. žánr-formulu, nie je invariantnou len jeho kompozičná schéma, ale aj na nižšej, „mikrofyzickej“ úrovni prebieha konštrukcia konkrétneho rébusu prostredníctvom využitia prvkov z istej variety, paradigmy (zásobárne) ustálených (kodifikovaných) literárnych postupov.

Pod príbehom, ktorý rekonštruje viktoriánsky Sherlock Holmes, možno však pohľady prečítať aj iný príbeh (tentoraz sa zasa detektívova analýza nespustí až k tej psychoanalytikovej): otec si nachádza náhradu za dcéru („*od tých čias, čo sa jej otec znova oženil. Akoby ju boli odstrkovali*“, tamže), ale nechce sa jej vzdať v prospech iného muža (dcérine peniaze zastupujú dcéru samotnú), fetišisticky si privlastňuje jej vlasy (tie jej museli ostrihať kvôli chorobe, ktorú predsa vyvolal on sám). Inak, zápletku o dievčine, ktorej ostrihali krásne zlaté vlasy, aby nahradila – pre zločinný cieľ – inú dievčinu, poskytl Doylovi jeho matka (por. Green, 1998, s. 383). Medzi mnohými intertextovými fóliami pre túto poviedku spomína Richard Lancelyn Green aj rozprávku bratov Grimmovcov *Rapunzel*, v ktorej sa nachádza spojenie motívov ostrihania dievčenských vlasov a zameny postáv (por. Green, 1998, s. 384).

Zároveň sa nám na uvedenom príklade identifikovali niektoré tropologické presuny významov (tu metonymický a synekdochický). Aj genealogická línia dedičnosti od otca k synovi, o ktorej bola reč, funguje zasa v rétorickom režime podobnosti (synove *zjavné* vlastnosti na osi podobnosti šifrované označujú *skryté* vlastnosti otca). Aj v ďalších analýzach iných textov detektívneho žánru uvidíme viaceré tropologické presuny významov:

popri homonymickom princípe, vyzdvihnutom Viktorom Šklovským (por. Šklovskij, 1948, s. 127 – 129), to bude *metonymický presun významu* generujúci riešenie (v Doylovom *Údolí hrôzy*, ako o tom hovorím v štúdiu o Sherlockovi Holmesovi, rkp.), či napríklad dvojito kódovaná performativita výpovedí Leblancovho Arséna Lupina a proleptická štruktúra motívu, pripravujúceho iný, hlavný motív (por. moju štúdiu *Vývinové dráhy detektívnej fikcie po Doylovi*, rkp.). Ak sa občas zvykne hovoriť obrazne o „poézii“ detektívky, dá sa o nej teda hovoriť aj veľmi konkrétne: text detektívky je, rovnako ako každý poetický text, scénou, na ktorej sa odohrávajú rozmanité figuratívne presuny. Jeho špecifikou je, že tieto figuratívne presuny sa neodohrávajú len na rovine verbálnej, ale zasahujú predovšetkým vyššiu úroveň – úroveň epickú, úroveň dejových motívov.

Nielen čudné, bizarné stopy na mieste činu sú pozbavené svojho zmyslu. Často býva pozbavené zjavného zmyslu i konanie detektíva, aj ono samo je nezriedka súčasťou štruktúry záhady: detektív sa dovŕti viac než Watson a čitateľ – a jeho strategické, avšak v zjavnom pláne (zdanlivo) absurdné konanie sleduje istý skrytý zámer. Tak v Doylovom *Dobrodružstve so zlatým cvikrom* (The Adventure of the Golden Pince-Nez, 1904; In: Doyle, 1965) Holmes pri návšteve v profesorovej izbe pri prehliadke a výsluchu dychtivo fajčí profesorove cigarety a odklepáva popol kade-tade po koberci. Jeho konanie má istý skrytý strategický *zmysel*: v dome bol bodnutím noža zavraždený profesorov asistent a pri jeho mŕtvoľe sa našiel ženský škripec so silnými dioptriami. Posledné slová umierajúceho mladíka sú: „Bola to ona.“ Sherlock Holmes zhromažďuje indície a uvažuje na ich základe takto: na trávniku pri úzkom chodníku neboli žiadne stopy – ale žena s takými silnými dioptriami by sa bez svojho cvikra nedokázala takto držať záhradného chodníka. Druhá indícia – Holmes zdanlivo absurdne upozorňuje na veľmi dôležitú skutočnosť, že chodba vedúca k profesorovej pracovni je vystlaná rovnakým kobercom ako chodba vedúca von z domu. Ďalšou, opäť zdanlivo absurdnou Holmesovou výpoveďou je otázka adresovaná slúžke, či profesor nestratil po vražde chuť do jedla. Odpoveďou je, že naopak, teraz si kázať nosiť viac jedla než dosiaľ. V tej chvíli je Holmes už s prípadom hotový: jeho abdukcia je obdobná ako v *Dobrodružstve Krvavej bučiny*, o ktorom som už hovoril, ako aj v *Dobrodružstve s norwoodským staviteľom* (The Adventure of the Norwood Builder, 1903). Žena, ktorá zabila asistenta, sa dosiaľ skrýva v profesorovej izbe, v tajnom kumbáli za knižnicou. Nemohla totiž bez cvikra odísť z domu bez toho, aby neurobila na trávniku stopy (kvôli svojej silnej krátkozrakosti). Keďže sú obe chodby – tá vedúca k východu, i tá vedúca do profesorovej izby – vystlané rovnakým kobercom, krátkozraká žena bez cvikra si na úteku pomýlila cestu a vošla do profesorovej pracovne. Odtiaľ nemohla odísť, pretože dom po vražde stráži polícia. To preto Holmes rozsýpal po koberci cigaretový popol – aby sa mu prostredníctvom neho zviditeľnili ženine stopy, šľapaje. To preto sa pýtal, koľko jedla konzumuje profesor – objednával totiž od slúžky jedlo pre dvoch ľudí.

Popri *základnej*, štruktúrálnej „dvojpríbehovosti“ detektívneho žánru (príbeh vyšetovania – príbeh zločinu) sa v konkrétnych realizáciách tieto dva základné príbehy môžu ďalej zmnožovať, rozkladať na viacero menších príbehov, napríklad ak je rekonštruovaný príbeh zločinu dostatočne komplikovaný. Martin Hudymač ukázal vo svojej štruktúrálnej analýze Doylovej poviedky *Trvalý pacient* (The Resident Patient, 1893), ako sa rekon-

štruovaný príbeh zločinu skladá z troch – zviazaných – „podpríbehov“: príbehu lúpeže, príbehu zrady a príbehu transformácie, zmeny identity zločinca (Hudymač, rkp., s. 13 – 14).

Detektívka – ako žáner vyznačujúci sa vysokým stupňom žánrovej autoreflexie –, samozrejme, nemusela čakať, kým jej lineárno-zvratnú kompozíciu a dvojpríbehovosť odhalia literárni vedci – štrukturalisti. Nie práve najznámejší a nie práve prvotriedny (pravdepodobne nemecký) autor s prazvláštnym pseudonymom H. de Vere Stacpoole necháva hovoriť svojho detektíva Freybergera: „Každý zločin je príbeh, v němž je hrdina, často i hrdinka, a větší nebo menší sbírka podřadnějších postav. Příběh se končí vykonáním zločinu hrdinou-zločincem.

Když jsem povolán k opravdu spletitému případu, jsem jako osoba, které byla podána poslední kapitola nějakého románu. Poručím si napsat román od začátku“ (Stacpoole, 1929, s. 56). Niekedy dokonca dramatická krivka vyšetrovania, horúčkovitá kumulácia ďalších udalostí spôsobuje, že detektívka môže nadobúdať až „dobrodružno-románový“ drive, keď je spätný pohyb odkazovania k iniciálnej záhade („čo sa stalo?“) vytláčaný nadchádzajúcimi udalosťami („čo sa stane?“): „*Neměl kdy ptát se ‚jak‘, neboť se už ptal ‚co dále?‘*“ (Mason, 1939, s. 93).

Štúdia je súčasťou individuálneho grantového projektu *Detektivny žánr – model a história žánru*. VEGA 2/4107/24. Riešiteľ Mgr. Tomáš Horváth, PhD.

LITERATÚRA

- ALEWYN, R.: *Anatomic des Detektivromans*. In: VOGT, J. (Hrsg.): *Der Kriminalroman*. Zv. II. München : Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- ALTICK, R.: *Victorian Studies in Scarlet*. New York : W. W. Norton & Company, Inc., 1970.
- ARISTOTELES: *Poetika*. Praha : Gryf, 1993.
- BALZAC, H. de: *Temný prípad*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958.
- BARTHES, R.: *S/Z*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 1999.
- BARTOSZYŃSKI, K.: *Teoria i interpretacja*. Warszawa : PWN, 1985.
- BIELIK-ROBSON, A.: *Duch powierzchni*. Kraków : Universitas, 2004.
- BOČEK, J.: *Kapitoly o filmu*. Praha : Orbis, 1968.
- BOILEAU – NARCEJAC: *Der Detektivroman*. Neuwied und Berlin : Luchterhand, 1967.
- BUCHLOH, P. G. – BECKER, J. P.: *Der Detektivroman*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.
- CAILLOIS, R.: *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa : PIW, 1967.
- CARROLL, N.: *Filozofia hororu*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2004.
- CARTER DICKSON: *Štvrtý host*. Bratislava : Bibliotheka, (bez datovania).
- CAWELTI, J. G.: *Adventure, Mystery and Romance*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1976.
- CIGÁNEK, J.: *Umění detektivky*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.
- DANIEL, G.: *Vraždy v Cambridgi*. Praha : Mladá fronta, 1980.
- DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica*. Praha : Karolinum, 2003.
- DOYLE, A. C.: *Pes baskervillský (Výber z noviel)*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1957.
- DOYLE, A. C.: *Dobrodružství Sherlocka Holmesa*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965.
- DOYLE, A. C.: *Návrat Sherlocka Holmesa*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966.
- EBERHARTOVÁ, M.: *Kým chorý spal*. Bratislava : Smena, 1968.
- ECO, U.: *Lector in fabula*. Warszawa : PIW, 1994.

- ECO, U.: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha : Mladá fronta, 2002.
- ELVESTAD, S.: *Tajnost' 3 izieb*. Bratislava : Nakladateľstvo detektívnych a dobrodružných románov, 1926.
- EUSTACE, R. – JEPSON, E.: Čajový lístok. In: *Jedenadvacet detektivů*. Praha : Odeon, 1967.
- VAN EYSELSTEIJN, B.: *Romance v F-dur*. Praha : Plzákovo nakladatelství, 1946.
- GREEN, R. L.: Explanatory Notes. In: DOYLE, A. C.: *The Adventures of Sherlock Holmes*. New York : Oxford University Press, 1998.
- GREIMAS, A. J.: *Maupassant*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1988.
- HORVÁTH, T.: *Rétorika histórie*. Bratislava : VEDA, 2002.
- HORVÁTH, T.: V srdci záhady. Tajomná vražda literárneho kritika. In: *Slovenská literatúra*, roč. 54, 2007, č. 3, s. 196 – 205 a č. 4, s. 255 – 275.
- HORVÁTH, T.: Zrod detektívky z duchov fantastiky. In: *Slovenská literatúra*, roč. 53, 2006, č. 5, s. 329 – 367.
- HUDYMAČ, M.: *Naratívna gramatika klasickej detektívky*. Rukopis.
- CHAMPIGNY, R.: *What will have Happened*. Bloomington : Indiana University Press, 1977.
- CHIMET, J.: *Hrdinové, fantomy, myši*. Praha : Vyšehrad, 1984.
- CHRISTIE, A.: *Vražda v Orient-Expresu*. Praha : Knižní klub, 1994.
- CHRISTIE, A.: *Vražda na faře*. Praha : Knižní klub, 1998.
- CHRISTIE, A.: *Karty na stole*. Praha : Knižní klub, 2002.
- JAKOBSON, R.: *Poetická funkce*. Jinočany : H & H, 1995.
- JAPRISOT, S.: *Zločin v exprese*. Bratislava : Pravda, 1989.
- KNIGHT, S.: *Form and Ideology in Crime Fiction*. Bloomington : Indiana University Press, 1980.
- KRASZEWSKI, Z.: *Metodologia filozofii*. Warszawa : PWN, 1972.
- LAPLANCHE, J. – PONTALIS, J.-B.: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava : VEDA, 1996.
- LASIĆ, S.: *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa : PIW, 1976.
- LEM, S.: *Filozofia przypadku*. Zv. II. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1988.
- LEM, S.: *Summa technologiae*. Praha : Magnet-Press, 1995.
- LOMBROSO, C.: *Geniusz i obłąkanie*. Warszawa : PWN, 1987.
- MASON, A. E. W.: *Tajemství šípu*. Praha : ČIN, 1948.
- MARK, I.: *Vrah přichází pozdě*. Praha : Nakladatelství B. Stýblo, 1948.
- MARKIEWICZ, H.: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa : PWN, 1995.
- MURCH, A.: *The Development of the Detective Novel*. London : Peter Owen, 1968.
- PETŘÍČEK, M.: *Majestát zákona*. Praha : Herrmann & synové, 2000.
- PORTER, D.: *The Pursuit of Crime*. New Haven and London : Yale University Press, 1981.
- PROPP, V.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany : H & H, 1999.
- QUEEN, E.: *Tři případy a Ellery Queen*. Český Těšín : Oddych, 1997.
- RADFORD, G. P.: *Eco*. Bratislava : Vydavateľstvo PT, 2004.
- REVZIN, I. I.: K semiotičeskému analýze detektivov. In: *Tartusko-moskiewska szkoła semiotyki*. Kraków : Uniwersytet Jagielloński, 1991.
- RICARDO, F.: *Kranioskopie*. Kr. Vinohrady : Sfinx, 1921.
- RICOEUR, P.: *Čas a vyprávění I*. Praha : OIKOYMENH, 2000.
- RONEN, R.: *Možné světy v teorii literatury*. Brno : Host, 2006.
- STACPOOLE, H. de Vere: *Tajemný zločin*. Praha : Nakladatel Jaroslav Salivar, 1929.
- SYMONS, J.: *Bloody Murder*. London : Faber and Faber, 1972.
- ŠEJNOHA, J.: *Systém kriminalistického vzdělání a vědeckého poznání člověka*. Praha : Nakladatel Fr. Kodym (bez datácie; z 30. rokov 20. storočia).
- ŠKLOVSKIJ, V.: *Theorie prózy*. Praha : Melantrich, 1948.
- ŠKLOVSKIJ, V.: *Tetiva*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973.
- ŠKVORECKÝ, J.: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha : Nezávislé tiskové centrum, 1990.
- TODOROV, Tz.: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000.
- TOMAŠEVSKIJ, B.: *Teória literatúry*. Bratislava : Smena, 1971.
- USPENSKIJ, B. A.: Historie a sémiotika. In: *Exotika*. Výbor z prací Tartuské školy. Brno : Host, 2003.
- ZAWADOWSKI, L.: *Lingwistyczna teoria języka*. Warszawa : PWN, 1966.
- ŽIŽEK, S.: *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2003.

SUMMARY

The story level of composition in the detective genre is dominant. It dominates over other elements in the structure and keeps coherence of it. Stanko Lasić characterises that composition of a detective story (and also criminal genre) as linearly-reflexive. The starting point of narration is breaking the narrative balance, which is based on a motive of secrecy (mysterious crime, mostly murder with unknown criminal) and in the following block of searching the motives are organised in a specific way – during investigation new facts are revealed (that is the linear narrative movement forward). The revealed facts concern an event from past (that means retrospective movement back). One motive within a segment of investigation is simultaneously participating also in both perspective and retrospective movement; that means it contains two contrary vectors.

Arranging activity of plot reverses chronologically causal order of motives in the story through inversion: first it distributes consequences, the result of a murdering act (mysterious crime) and only then – in the scene of solution – the causes, “past” of the crime. Detective story is based on another story – the reconstruction of that story. It is a story of investigation (that is the story) of the story of murdering (plot). The story board of the detective story is searching of the plot of the crime and in the book of solution it is transformed into that plot (in a summary of the acts and events). The beginning of the story of investigation is at the same time the end of the story of murdering.