



Městská knihovna v Praze

Josef ŠKVORECKÝ

NÁPADY ČTENÁŘE DETEKTIVEK



e-kniha • Praha • 2017



Městská knihovna v Praze



ůjčujeme:

knihy / časopisy / noviny / mluvené slovo /
hudbu / filmy / noty / obrazy / mapy



přístupujeme:

wi-fi zdarma / e-knihy / on-line encyklopedie /
e-zdroje o výtvarném umění, hudbě, filmu



ořádáme:

setkání s autory / přednášky / koncerty /
filmová představení / výstavy /
aktivity pro děti a jejich rodiče / čtení

www.mlp.cz

knihovna@mlp.cz

www.facebook.com/knihovna

www.e-knihovna.cz



Nápady čtenáře detektivek

Josef Škvorecký

Znění tohoto textu vychází z díla *Nápady čtenáře detektivek* tak, jak bylo vydáno nakladatelstvím Rozmluvy v roce 1988 (ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek*. Purley: Rozmluvy, 1988. 197 s.).

§

Text díla (Josef Škvorecký: *Nápady čtenáře detektivek*), publikovaného [Městskou knihovnou v Praze](#), je vázán autorskými právy a jeho použití je definováno [Autorským zákonem](#) č. 121/2000 Sb.

Citační záznam této e-knihy:

ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek* [online]. V MKP 1. vyd. Praha: Městská knihovna v Praze, 2017 [aktuální datum citace e-knihy – př. cit. rrrr-mm-dd]. ISBN 978-80-7532-735-2 (pdf).

Dostupné z:

http://web2.mlp.cz/koweb/00/04/33/49/98/napady_cenare_detektivek.pdf.



Vydání (obálka, upoutávka, citační stránka a grafická úprava), jehož autorem je Městská knihovna v Praze, podléhá licenci [Creative Commons Uveďte autora-Nevyužívejte dílo komerčně-Zachovejte licenci 3.0 Česko](#).

Verze 1.0 z 28. 4. 2017.

OBSAH

NÁPAD 1 Edgar Allan Poe neboli Zrod detektivky z poezie	9
NÁPAD 2 Wilkie Collins neboli Zrod detektivky z klasického románu	21
NÁPAD 3 Sir Arthur Conan Doyle neboli Velký detektiv se stává hvězdou.....	33
NÁPAD 4 Páter Knox neboli Pravidla hry	54
NÁPAD 5 Dashiell Hammett neboli Zrod detektivky z reality	71
NÁPAD 6 Dorothy L. Sayersová neboli Detektivka ve slepé uličce	100
NÁPAD 7 Záhada zamčeného pokoje neboli Jak se lidé vraždí.	110
NÁPAD 8 Apologie neboli Návrat detektivky k poezii.....	130
NÁPAD 9 Vypravěči těch pohádek neboli Kdo je kdo?	148

*Ukažte mi člověka,
který nesnáší detektivky,
a já vám ukážu hlupáka;
možná chytrého hlupáka,
ale přesto hlupáka.*

– RAYMOND CHANDLER

*Františku Jungwirthovi,
starému oráči na krvavé líše*

Detektivky se čtou a většinou i píšou pro zábavu. Byl bych rád, kdyby i tahle knížka čtenáře pobavila. V žádném jiném žánru jako právě v oblasti detektivního románu není tolik odborníků mezi neli-teráty, mezi oněmi unavenými chirurgy a vysílenými vědci, jejichž pracovny vroubí tisíce těch převzácných svazečků. Já, literát, s nějakými pouhými dvěma stovkami přečtených opusů, cítím před nimi komplex nevědomosti. Kéž je jejich kritika milosrdná! Kéž pochopí nutkání člověka, který *poznáv trýzeň žízň* po informaci, poku-sil se *vykopat studnu, aby i jiní mohli z ní pít*.

Omezil jsem se většinou jen na detektivky anglo-americké. To není žádná diskriminace, ale v nich je těžiště dosavadního vývoje, a jiné dobře neznám. Okna do ostatního světa jsou však otevřena.

Chtěl bych ještě poděkovat paní Evě Outratové za půjčení a panu Howardu Haycraftovi za věnování nedostupných materiálů, a také všem cestovatelům po cizích zemích, kteří si tam kupují detektivky, pak je půjčí přátelům a pak na to zapomenou.

NÁPAD 1

Edgar Allan Poe neboli Zrod detektivky z poezie

*Má hrůza není z Německa,
ale z duše...*

– EDGAR ALLAN POE

V těch dávných a dávných časech, kdy velebnost důstojných pánů byla ještě všeobecně ctěna, vztyčoval velebný pán Meloun prst k pavučinám na stropě třídy a laskavým, avšak přísným hlasem nás varoval před hříchy. Hříchů bylo mnoho: od nevinného říkání nemravných slov, přes nectění otce svého i matky své až k hranici, za kterou už se rozkládalo peklo – k vraždě. A tenkrát, když jsem neděli co neděli sledoval podivný kontrast realismu černých šněrovacích bot důstojného pána a mystické krajkové alby, v níž ke gotické růžici v barevném okně pozdvihoval tajemný kalich, bylo všechno skutečné anebo všechno neskutečné, a v knihovně mého otce, vzadu, za spisy Aloise Jiráska, stála řada knih, kterou tam umístil Ďábel. Důstojný pán Meloun varoval před takovými knihami, a když u Vocenila, syna chudé vdovy, objevil jednou pod lavicí polorozpadlý svazeček s nápisem *Detektiv Banggs*, nechal ho stát na hanbě a o čtvrtletí mu dal dvojku z náboženství. Neboť četba těchto knih byla vlastně jakýmsi „spolupachatelstvím po dokonaném činu“, podílnictvím na hříchu všech hříchů, na vraždě, a proto, třebaže mě ta pestrá řada v otcově knihovně lákala, nedal jsem se nikdy svést. Věděl jsem, že Ďábel je mistrem sladkých pokušení.

Ty knihy jako by zrodila sama vražda. Já tehdy netušil, nemohl jsem tušit, že je ve skutečnosti zrodilo něco docela jiného a mnohem

tragičtějšího: touha po čemsi, co *okolnosti, které se vymykaly kontrole*, znemožnily realizovat chorému a nešťastnému muži v jiném století a v jiné zemi; že je zrodilo zoufalství, sen, strašlivý život, který dal světu strašlivou krásu, aby se vykoupil; že je zrodila – na počátku počátků – poezie.

* * *

Zní to možná jako paradox, ale tvůrce první detektivní povídky byl milovníkem paradoxů. Psal se duben 1841 a v časopise s dobově půvabným neekonomickým názvem *Grahamův pánský a dámský časopis* (*Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*) vyšly *Vraždy v ulici Morgue*. Můžeme-li věřit interpretaci Howarda Haycrafta, předního znalce a historika detektivního žánru, byl to vlastně výsledek morálního pádu, vystřízlivění a dobrého předsevzetí redaktora časopisu, básníka a povídkáře Edgara Allana Poea. Krátce předtím byl totiž pro soustavné opilství propuštěn z *Burtonova pánského časopisu*: octl se v situaci ztroskotaného hřištníka, a tu k němu přišel „laskavý“ pan Graham s nabídkou nového místa. Měl ovšem podmínku: Poe se zřekne démonů opilství a vykročí po cestě ctnosti a rozumu. A Poe, stále oscilující mezi extrémy nadšení a zoufalství, vděčně souhlasil. A co víc: vydal se po pěšině ctnostného rozumu nejen v životě, ale i v **literatuře**! Literatura ostatně nebyla jemu, romantikovi, něčím odlišným od života, i když nám se právě jeho typ literatury může zdát čirou fantazií. Jemu byla literatura více méně vědomou projekcí sebe samého, toho, čím skutečně žil, do světa krásných slov. A tak se nyní, na té nové cestě pravosti, proměnil ze šílených hrdinů *Zrádného srdce* a *Černého kocoura* v ono ztělesnění ctnostného rozumu, analýzy a dedukce, v onoho člověka žijícího pozorováním a logikou, v chevaliera C. Auguste Dupina, prvního Velkého detektiva světové literatury. *Namísto aby si liboval v ohyzdném zločinu*, píše Haycraft, *nový hrdina zločin britce pronásleduje*.

Nepronásledoval jej dlouho: v pouhých třech povídkách. Stejně jako Poe i Dupin tíhl *náruživě k noci, miloval samu její podstatu*, a do noci zapomenutí se po třech dobrodružstvích opět pohroužil. Vyno-

řil se z ní ovšem znovu – pod jinými jmény a v tisíci inkarnacích –, ale to bylo až mnohem později, a jeho tvůrce tehdy už dávno spolkla veliká noc všeho živého.

* * *

Zvláštní na tom je, že v deliriu dobrých předsevzetí mohl se Poe obrátit k ctihodným žánrům, které byly v bohatém výběru po ruce. Kvetla mravoličná povídka o polepšených pijanech. Kvetlo teologické nabádání k ctnostem, ilustrované příběhy ze života zpustlíků, obrácených s pomocí Kristapána a Zachovalé panny opět k dobru a spořádanosti. Kvetly církve a sekty a nakadeřená kázání byla četbou stejně oblíbenou jako makabroza, jimiž se Poe živil až do svého krátkého „polepšení“. Stačilo dát např. těmto makabrozům pedagogický nátěr. Ale nic takového Poe neudělal; místo toho si vymyslel zcela nový žánr. Proč? Co ho přivedlo na myšlenku vtělit zamýšlený boj proti zlu v sobě samém do příběhů o zločinu, jimiž se do té doby zabývaly jen pitaval, jakési prehistorické soudničky, kterým ovšem vůbec nešlo o to, jak byl zločinec vypátrán?

Odpověď najdeme v oblasti, kde bychom ji možná hledali nejméně: v jeho osobité poetice, ve způsobu, jak komponoval své básně.

Neboť byl-li Poe v soukromém životě iracionálním slabochem, podléhajícím znova a znova nekontrolovatelné vášni, byl v umělecké tvorbě ledovým racionalistou – můžeme-li aspoň věřit jeho třem esejím *Básnický princip*, *Vědecký princip verše* a *Filozofie básnické skladby*, v nichž formuloval své zásady a vyložil svou praxi.

Báseň, říká zde, nevzniká žádným nárazem mystické, náhodné inspirace, ale je plodem rafinovaně racionální úvahy, chladně zaměřené na dosažení co největšího efektu na čtenáře. Aby nezůstal jen při teorii, ilustroval tuto tezi (jeho současníkům nepochybně připadala provokativně cynická) rozbořením své vlastní veleslavné básně *Havran*.

Toto je, podle autora, její geneze: první úvaha se týkala **délky**, protože na délce závisí účinnost – nesmí být tak dlouhá, aby se nedala přečíst na jedno posezení; ideální je rozměr kolem 100 veršů

(*Havran* má 108 veršů). Další úvaha vymezila sféru básnictví na oblast **krásky** a základním tónem stanovila **smutek**. Není snad třeba zdůrazňovat romantické a subjektivní kořeny těchto kánonů; právě jejich subjektivnost je pro nás důležitá. Aby pak mohl co nejpregnantněji vyjádřit **smutnou krásu**, rozhodl se Poe jako technického prostředku použít **refrénu**, a to refrénu ideálního, sestávajícího z **jediného slova**; z důvodů zvukomalebných vybral si pak slovo *nevermore* (nikdy víc). Účin refrénu však závisí na **monotónnosti**, ale ta, přičkne-li ji lidskému mluvčímu, působí nepřirozeně, uměle. Rozhodl se tedy, že jeho refrén bude říkat nikoli člověk, ale **mluvící zvíře**, pták, havran. Potom přistoupil k otázce **nejsmutnějšího námětu**, a určil jím **smrt**. Uvažuje dále o nejsmutnější smrti, rozhodl, že je to smrt **krásné ženy**, kde motiv smutku ideálně splývá s motivem krásy. Vypravěčem básně stanovil pak toho, kdo nejprirozeněji trpí smrtí krásné ženy – truchlícího milence.

Potom začal vlastní práci na básni tím, že zkomponoval **poslední sloku** a vyšel přitom ze zásady, že v ní refrénické *nevermore*, vyslovované mechanicky ústy ptáka, musí vzbudit maximum žalu – učinil je tedy odpovědí na milencovu otázku, zda se ještě někdy, třeba v ráji, sejde se svou mrtvou milou. A teprve potom zkomponoval zbytek básně, odzadu dopředu, přičemž, jak říká, byl neustále hotov oslabit účinek kterékoliv sloky, předcházející sloce poslední, i kdyby se mu sebevíc zdařila, ukázala-li by se být efektnější než závěr celé básně. Podřídil tak apriorně stanovenému konečnému účinku s kázní přímo spartánskou všechny síly svého geniálního nadání.

Není příliš důležité, zda *Havran* skutečně takto vznikl, nebo je-li to konstrukce vybudovaná ex post milovníkem mystifikací, vědomě se snažícím vyprovokovat šosácké čtenářstvo útoky na zakořeněné „posvátné“ pojmy. Důležité je, že Poe vůbec takto uvažoval a že stejné principy očividně uplatnil i v povídce. Tam se projevy jako důraz na dokonalé zvládnutí vyprávěcí techniky, která pozvedla tehdy nejpobulárnější prozaický žánr – makabrní povídku hrůzy – z úrovně laciného lechtání nervů do sféry elegantního a poeticky vzrušivého umění.

Podobně jako v básních i v povídkách postupoval Poe zřejmě odzadu dopředu – stanovil si konečný efekt a pak konstruoval děj. Tato racionální metoda umožnila mu také stát se snad prvním velkým americkým literárním kritikem, který poměřuje technické prostředky vyprávění jejich zamýšleným účelem, dokázal např. vyzdvihnout a správně zhodnotit geniální povídky Hawthornovy a naproti tomu nemilosrdně rozcupovat výtvořky senzačně-makabrozních pisálků (ne že by se nikdy nebyl spletl, důležité je, že se nespletl v zásadních případech). Umožnilo mu to také dopustit se činu tak odvážného, jako byla kritika stavebně technických nedostatků tehdy fantasticky populárního Charlese Dickense, a provést dokonce ten husarský kousek, že – dávejte dobře pozor! – na základě analýzy dějových motivů první uveřejněné části Dickensova románu *Barnabáš Rudge*, vycházejícího na pokračování, uhodl ještě před uveřejněním dalších částí přesně vývoj děje i rozuzlení celého románu.

Ale to jen na okraj, i když epizoda s *Barnabášem Rudgem* je příznačná: podržme jen dobře v paměti Poeovu obrácenou techniku, postup **odzadu dopředu**. *Charles Dickens*, píše Poe ve své *Filozofii básnické skladby, mě v dopise, který leží přede mnou*, upozorňuje: *Mimochodem, jste si vědom, že Godwin napsal svého Caleba Williamse pozpátku? Nejprve zapletl svého hrdinu do sítě nesnází, z nichž se skládá druhý díl románu, a pak se teprve v prvním díle snažil nějak vysvětlit, jak k tomu došlo.*

Podržme opět v paměti jméno Charlese Dickense a zamysleme se. Základní Poeův axiom pro výstavbu uměleckého díla je tedy postup pozpátku, odzadu dopředu. Čemu však v životě, v lidské praxi, takový v podstatě deduktivní postup odpovídá? Nu ovšem, samozřejmě. Práci policie, která vyšetřuje vraždu. I zde je závěr tragédie dán – zavražděný. Úkolem policie je zjistit, jaké řetězce souvislostí vedly k tomuto „konečnému efektu“.

A to je zároveň konstrukční technika detektivního románu. „Vážný“ román může, a dokonce úspěšně, vznikat bez předem pečlivě promyšleného plánu, bez osnovy. Svědčí o tom řada spisovatel-

ských výpovědí, např. Galsworthyho líčení, jak mu *Sága rodu Forsythů* vznikala pod rukama, ze dne na den, práce uplynulého dne ho po ranním přečtení inspirovala k dalšímu rozvíjení děje, aniž přesně věděl, kam nakonec dojde. Galsworthyho zkušenost se podivuhodně shoduje s tvrzením jakéhosi kritika z románu *Vyfabulujte si to sám* (Plot It Yourself) od Rexe Stouta, podle něhož *romanopisec má jenom vymyslet postavy a pak je nechat, ať rozvinou akci a zápletku samy*. Stout, ústy Archie Goodwina, k tomu však poznamenává: *Napadlo mi, že detektiv pracující na případech si ho nemůže libovolně vyfabulovat. Jeho případ je už vyfabulován*. „Fabulace“ reálné vraždy je železný kauzální nexus příčin a následků, vedoucích k přesně známému výsledku. Nechat proto postavy, pátrající po pachateli fiktivní vraždy, aby samy rozvíjely akci a rozmotávaly zápletku, je (až na výjimky potvrzující pravidlo, jako je Raymond Chandler, který přiznává, že své příběhy občas sám nedovedl uspokojivě rozplést), zcela nemožné. Detektivní autor si prostě napřed musí vypracovat to, čemu říkáme třeba **negativ**, tj. přesnou konstrukci zločinu, přesnou osnovu toho, co předcházelo objevení mrtvol, mapu činnosti vraha, a na ní pak stanoví body, jimiž tento negativ v podobě „stop“ pronikne do **pozitivu**, tj. do vlastního románového vyprávění, líčícího pátrání po neznámém pachateli, které nakonec vyústí ve vyřešení případu neboli v **rekonstrukci negativu**. Ta je velmi často předváděna v souvislém vyprávění, jako jsou známé závěrečné proslovy H. Poirota v přítomnosti všech zúčastněných, i pachatele.

Věc je tedy, doufám, již jasná. Poeova skladebná technika, aplikovaná zprvu jen na poezii a na čistou povídku hrůzy, s jejími fantaskními, apriorně stanovenými efekty, přivedla ho nakonec zcela přirozeně a pod vlivem vylíčených okolností k povídce **detektivní** s jejím mnohem méně fantaskním konečným efektem (rovněž apriorně stanoveným) – dokonaným zločinem.

A v tomhle smyslu se tedy detektivka zrodila z poezie.

* * *

Přirozeně, byl tu i vliv jiných Poeových zálib a vliv reality. Poe nepochybně znal romantickou autobiografii Françoise Euqèna Vidocqa, jednoho z prvních detektivů francouzské Sûreté, vydanou v roce 1829, a snad i memoáry Bow Street Runners, předchůdců pozdějšího Scotland Yardu, které v Anglii vycházely dokonce už od roku 1827. Ve *Vraždách v ulici Morgue* se o Vidocqovi výslovně zmiňuje, ale, toho si povšimněte, ta zmínka je zároveň **kritikou**: *Vidocq měl výborný detektivní čich a byl velmi vytrvalý. Ale bez intelektuální průpravy ho právě ta jeho horlivost v pátrání ustavičně sváděla na scestí. Kazil si rozhled tím, že na všechno hleděl moc zblízka. Snad tu a tam viděl neobvyčejně ostře nějaký detail, ale právě pro něj ztrácel ze zřetele celek*. To říká chevalier Dupin. Ztotožňovat proto Vidocqa s Dupinem, jak to někteří literární historici dělají, spatřovat v něm reálnou předlohu pro Poeova pohádkového hrdinu, znamená jen dokazovat neznalost Poeovy osobnosti i podivných vlastností spisovatelského Já vůbec, které i u autorů mnohem méně než Poe kompenzujících svůj prohraný život literaturou nezadržitelně proniká do literárních postav.¹

Neboť Dupin, toť bezesporu Poe sám. Ztělesňuje Poeovy oblíbené myšlenky o nadřazenosti nadaného gentlemanského amatéra nad plebejsky profesionálním uvažováním, sklouzávajícím nevyhnutelně do vyježděných kolejí konvence, které nevedou k žádnému cíli. Jestliže už, jak poznamenává Haycraft, je nutné Vidocqa s někým identifikovat, pak ho nejspíš najdeme v nelichotivém portrétu prefekta G. z *Odcizeného dopisu*, jenž se vyznačuje přesně onou *horlivostí v pátrání*, spojenou s neschopností vidět pro detaily celek a s nechopností

¹ Ostatně skutečný Vidocq byl na hony vzdálen vzdělanému chevalierovi. Byl to syn chudého pekaře, a po pestré kariéře zloděje, cirkusáka, tuláka, galejníka a mistra v útěcích z vězení, dal se k dispozici nedávno založené Sûreté, za což byl amnestován ze všech předešlých zločinných kousků. Byl to jen napůl detektiv; napůl působil ve funkci „práškače“, využíval svých známostí s podsvětím a důvěry, jíž se v něm těšil, k sbírání informací a usvědčování pachatelů. Chlubil se, že za 18 let své policejní činnosti přivedl za mříže na 20 000 lidí, a jeho memoáry jsou směsicí pravdy, polopравdy a fantastických prášilovských historek; mnohem spíš než Poea inspirovaly Dumase, neboť v eskapádách mušketýrů není nesnadné vystopovat vliv neméně divokých dobrodružství, jaká ve své Autobiografii zachytil Vidocq.

vmyslet se svou profesionálně konvenční myslí do uvažování zločince-amatéra, jaká byla charakteristickou vlastností Vidocqovou.

A když už hledat živý vzor Dupina, nabízí se z několika možných kandidátů André Marie Jean Jacques Dupin, Poeův současník, který téměř půl století zastával v měnících se porevolučních režimech ve Francii různé významné úřady. Byl to i plodný spisovatel, kromě jiného je též autorem spisu o francouzském soudnictví, několik jeho děl bylo přeloženo do angličtiny, a jedno dokonce vyšlo r. 1839 v Bostonu. Měl také mladšího bratra, který byl významným matematikem a ekonomem. Všechno tedy nasvědčuje tomu, že tito bratři jsou vzdálenou předlohou geniálního ministra D. se zločinnými sklony z povídky *Odcizený dopis*, který se kromě politiky věnuje též *poezii a matematice* a má bratra, jenž rovněž proslul v literatuře. Takže i tady zbývá nakonec jen jméno; a to je asi všechno, co si pro svého detektiva Poe vypůjčil ze skutečnosti. Jinak je Dupin beze zbytku Poe sám, nebo lépe řečeno Poeův sen o sobě samém.

Nikoli tedy Vidocq; ten přece nemohl Poea inspirovat k onomu chvalozpěvu na analytické umění, jímž začínají *Vraždy v ulici Morgue*. Nanejvýš primitivnost jeho pátracích metod, jak ji Poe poznal z jeho paměti, mohla básníkovi vnuknout nápad předvést světu, jak by si počínal on sám, kdyby byl na místě vidocqů tohoto světa. Jeho třetí detektivní povídka *Záhada Marie Rôgetové* je ostatně aplikací „nadřazené“ myslí geniálního amatéra Dupina na skutečný zločin, jenž tehdy vzrušoval Ameriku, na vraždu Mary Cecilie Rogersové v New Yorku. Poe ji kamuflaval přesazením do Francie jen do té míry, aby se vyhnul právní závaznosti, ale jeho čtenářům bylo naprosto jasné, oč jde. Aplikace byla, podle pramenů, alespoň zčásti úspěšná, a tak Poeovi patří prvenství i v tom ohledu, že byl prvním detektivním autorem, který si své schopnosti ověřil v praxi.²

² Historie zaznamenala několik případů, kdy se autor detektivek uplatnil i v realitě. Tak Sir Conan Doyle po šestnáctiletém pátrání dokázal nevinu protiprávně odsouzeného německého žida Oscara Slatara a osvědčil se i v jiných kriminálních případech. Erle Stanley Gardner založil pro boj proti justičním omylům zvláštní sdružení

Ale jádro věci, zdroj, myšlenka je v jeho poezii, ve zvláštním mechanismu jeho poetiky. Ne v próze, ne v četbě pitavalů ani v zálibě řešit kryptogramy, jak ji projevili ve spise o *kryptografii*, ani v akrostichách, které psal. To všechno, tvrdím, bylo druhotné. Středem jeho osobnosti byla poezie a poezie je onou ztracenou oblastí tragického výroku: *Okolnosti, které se vymykaly kontrole, mi znemožnily vyvinout alespoň jednou v životě vážné úsilí v oblasti, kterou bych si za šťastnějších podmínek byl zvolil.*

* * *

A tak všechno už je v tom temném mistru noci; on je Kánon, on je Zjevení a zákon, což nad něho jest, od Dábla jest. To si dobře zapamatujme, bude o tom ještě řeč.

Napsal celkem pět detektivních povídek: *Vraždy v ulici Morgue*, *Záhadu Marie Rôgetové*, *Odcizený dopis*, *Zlatého brouka* a povídku *Vrah jsi ty!* (podle Dorothy L. Sayersové; jiní pokládají za skutečné detektivky pouze tři povídky, v nichž vystupuje Dupin). Kdo si je přečte, najde jejich nesmazatelné stopy, otisky Poeových geniálních prstů, v dílech všech pozdějších, od Émile Gaboriaua až třeba k Edmundu Crispinovi a nejsoučasnějším začátečníkům.

C. Auguste Dupin nejenže je prvním Velkým detektivem v celé plejádě následovníků, ale v jeho osobě je stanovena i základní vlastnost typu – **excentričnost**. *Docela bez zábran jsem se poddával jeho bláznivým výstřednostem, říká Dupinův nejmenovaný společník. Při prvním zásvitu jitra jsme pozavírali bytelné okenice našeho prastarého domu a zažehli dvě štíhlé, voňavé svíce, které vydávaly jen sporé a ponuré světlo. V jejich paprscích jsme se pak celou duší hroužili do snů – četli jsme, psali, rozmlouvali, dokud nám hodiny neohlásily příchod skutečné temnoty. Potom jsme jako dva blíženci vyráželi do ulic... Atmosféra excentrična je dokonalá. A stačí zůstat u té nejvšednější z všedních věcí, u detektivova příbytku, a spočítali byste na prstech, kolik slavných*

Soud posledního odvolání, jehož práce je v podstatě detektivní, a Dashiell Hammett, jak uvidíme, byl dokonce léta detektivem z povolání.

pátračů literatury bydlí jako detektivové skutečného života. Vezměte si jen pokoj v 221 B Baker Street, to výstřední skladiště starých novin a harampádí, do něhož se paní Hudsonová marně snaží vnést pořádek, a připomeňte si jeho obyvatele, který se proti všednosti života brání morfiem. Anebo obydlí Lecoqovo, podobné spíš divadelní šatně s plyšovým polštářem u zrcadla, na němž jsou špendlíky vyznačena jména hledaných; nebo rokokový příbytek Flambeauův, plný arkebuz a rarit z Východu a vyzdobený *lahvemi s italským vínem, divošskými nádobami, dlouhosrstou kočkou a malým římskokatolickým knězem, který vypadá zaprášeně a zřejmě se tam nehodí* – otcem Brownem. Či konečně dvoupatrovou vilu se soukromým výtahem, prašticím pod vahou Nerona Wolfa, jenž v něm spěje od lahví piva k orchidejím.

Ke katalogu výstředností však ještě dojdeme. Připomeňme si zatím s Dorothy Sayersovou další prvky, které se objevují u Poea a dodnes tvoří základ detektivkářské konstrukce; ba není ani přehnané říct, že vyčerpávají téměř celý arzenál triků detektivky. Především je to osvědčená formule *dialogické oscilace mezi geniálním detektivem a jeho mírně omezeným fámulem*, jenž čtenáře naplňuje uspokojením, že tváří v tvář záhadě je přece jen někdo ještě bezradnější než on sám. Sherlock Holmes a dr. Watson, Hanaud a pan Ricardo, Philo Vance a S. S. Van Dine. Otec Brown a Flambeau, M. Poirot a kapitán Hastings, Nero Wolfe a Archie Goodwin, ti všichni a mnozí jiní nejsou ničím než variantami dvojice Dupin – nejmenovaný vyprávěč, v níž ovšem není zas nic jiného než geniálně na hlavu (nebo na nohy, podle míry vaší demokratičnosti) postavený princip kontrastu Dona Quijota a Sancha Panzy.

A dál je to situace povídky *Vraždy v ulici Morgue*, označovaná dnes technickým termínem *Záhada zamčeného pokoje*, tj. místnosti uzavřené zevnitř, z níž nejde uniknout, a kde se přesto najde mrtvola bez pachatele. A pak celá řada motivů: motiv *omezené policie*, která z neschopnosti nebo z nedbalosti *přehlíží stopy*, později objevené Velkým detektivem, nebo z nich vyvozuje *falešné dedukce*, a vedena *fixní ideou o povaze zločinu nebo pachatele*, zatýká nevinné

a přizpůsobuje indicie své utkvělé představě. Tento motiv vyústil během let až v romantické schéma boje Velkého detektiva *na dvou frontách* – proti zločinci a zároveň proti neschopné nebo zaujaté policii. Stačí si přečíst kterýkoliv román E. S. Gardnera nebo Agathy Christieové, a vsadím se, že tohle všechno tam najdete.

Stejně jako motiv *neprávem podezíraného*, který lze odvodit z povídek *Vraždy v ulici Morgue* (zatčení Adolphe Le Bona), a zejména z příběhu *Vrah jsi ty!* S ním také souvisí později až zprofanovaná a všelijak varírovaná formule *nejméně podezřelé osoby* (v povídce *Vrah jsi ty!* nezištný dobrák Goodfellow). A konečně jsou v Poeovi obsažena dvě základní axiómata klasické detektivky: za prvé, že *po vyloučení všeho nemožného musí být pravda to, co zbývá, ať je to sebenapravděpodobnější*, a za druhé, že *čím fantastičtěji případ vypadá, tím snadněji je řešitelný*. První je teoretickým zobecněním Dupinova postupu, jenž vede k odhalení pachatele vražd z ulice Morgue ve velké opici, tedy v pachateli naprosto nepravděpodobném, a přece za daných okolností jedině možném. Druhý je popřením profesionálního názoru policejního prefekta z těžké povídky a z *Odcizeného dopisu*, podle něhož fantasticky vypadající zločin rozšiřuje hranice možných řešení fantasticky daleko, a tím případ ztěžuje. Dupin, sám fantasticky schopný analytik, tvrdí naproti tomu, že jen velmi málo lidí je schopno čehokoliv fantastického, a že tedy naopak hranice možných řešení fantasticky rozšiřují právě zločiny nejvšednější.

* * *

Je tedy Poe zákonodárcem v pravém slova smyslu: ostatní jsou už jen formulátory klauzulí a dodatků k zákonům. Myslím, že sotva bychom hledali obdobu tak pronikavého vlivu v próze „vážné“, ve sférách realismu.

Jak je to možné?

Snad právě proto, že ve svých povídkách nezachycoval nekonečně mnohotvárnou realitu vnějšího světa, ale fixovanou vnitřní skutečnost své ponuré a po triumfu toužící duše. Z užoučkových, ale působivých mezí této oblasti vyčerpал jeho génus vše, co tam bylo

vůbec možno nalézt. Skutečný, odporný zločin a jeho skutečné, mnohotvaré motivy ho nezajímaly. Hrál si s kombinačními možnostmi ducha, který byl jeho jedinou zbraní proti nehostinnosti světa a jehož pomocí chtěl nad světem zvítězit, jak se o to nejrozsáhleji pokusil v eseji *Eureka*. Jeho hrůza nebyla z Německa³, ale z duše, jeho zločin nebyl z análů prvních policejních úřadoven, ale z úsilí osamělé duše zvítězit nad zločinem samé existence. A byla snad Poeova bídná existence něčím jiným než zločinem světa, páchaným na jednom z těch, kteří světu dávají smysl?

A Poeův duch byl ostrou a svůdnou zbraní. Když se pak autoři menší než on, a vůbec „menší“ autoři, pokoušeli zvládnout ne už vnitřní skutečnost onoho kořenného zločinu, ale vnější skutečnost zločinu ve světě tím, že ji zachytí v uměleckém díle – a když ztroskotávali, neboť zachytit skutečnost světa kolem nás je dáno nemnohým – objevili Poeovu zbraň a s ní „zvládli“ literaturu. Chabý prozaik Doyle jí spoutal zájem publika, a po něm jiní a jiní.

Ale to už je jiná kapitola. Připočtěme k Poeovým objevům ještě to, že pokřtil detektivku dědictvím povídky hrůzy, kterou sám pěstoval, a máme v něm zdroj, z něhož můžeme, podle Sayersové, odvodit jak *klasickou, ryze intelektuální detektivku*, která nakonec ústí v extrém deduktivních šarád, připomínajících křížovky, tak *roman-tickou, senzační detektivku, thriller* nebo česky *napínák*, který strašidla gotických hradů nahradil Čínany a gangstery velkoměstského podsvětí. Neboli, řečeno s Philipem Van Dorenem Sternem: *Stejně jako knihtisk byla i detektivka zdokonalována pouze mechanicky; jakožto umělecká díla nebyla ani Gutenbergova Bible, ani Poeovy Vraždy v ulici Morgue nikdy překonány.*

³ Rozuměj z děl německých autorů makabroz, především E. T. A. Hoffmanna.

NÁPAD 2

Wilkie Collins neboli Zrod detektivky z klasického románu

*„Chystám se do Manchesteru, Liverpoolu,
Leedsu, Hullu, Huddersfieldu, Glasgowa, Chicaga –
no zkrátka do osvětlené, podnikavé, civilizované společnosti.“
„Zkrátka do toho pravého ráje zlodějů“
– GILBERT KEITH CHESTERTON*

Původ detektivky nepatří tedy do historie literárního realismu, třebaže bojovní teoretikové číslu a daty pracně dokazují souvislost té události s první zakázkou na policejní uniformy v Paříži nebo v Londýně. Ale o to přece nejde. I fantazie vzniká jedině z reality, je protikladem reality, ale tím nepřestává být nerealistickou fantazií.

Jak to, že vznikla teprve před sto dvaceti lety, je celkem jasné. *Důvod, proč se Chaucer nezmiňuje o letadlech, je, že v životě žádné neviděl. Člověk nemůže psát o policistech, dokud neexistují policisté, o nichž by se dalo psát,* formuluje tu prostopравdu anglický bibliofil George Bates. Samozřejmě, už ve starých literaturách existují deduktivní historky, často s kriminálními náměty; takový je třeba příběh o krásné Zuzaně v lázni z biblických apokryfů, kterou prorok Daniel očistí z falešného obvinění z cizoložství tak, že obratně vedeným výsledkem usvědčí oba svědky z krivého svědectví. A v Ezopovi najdeme takovouto „detektivní“ bajku: *„Proč se mi nikdy nepřijdeš poklonit?“ ptá se lev lišky. „Prosím za prominutí, Vaše Veličenstvo,“ odpovídá liška, „ale všimla jsem si stop, které po sobě zanechávají zvířata, jež k vám chodí. Vidím tam mnoho otisků kopyt, které vedou do jeskyně, ale žádné,*

které by vedly ven. Dokud zvířata, co přišla do Vaší jeskyně, zase nevyjdou, zůstanu radši venku.“

Podobné postřehy najdeme v Aeneidě, v orientálních pohádkách a leckde jinde. Existuje také velmi stará literatura o zločincích, většinou sympatických zbojnicích à la Robin Hood nebo Jánošík, v nichž se nepochybně zračí lidový odpor k zákonům, které v dobách výsad a privilegií hájí spíš neprávo než právo.

Ale detektivka, a aniž budeme příliš uvažovat o definici, myslíme tím historií pátrání po neznámém pachateli zločinu logickými metodami, nemohla vzniknout, dokud se i ve skutečnosti nezačalo po zločinu pátrat logickými metodami. Detektiv v době outrpného práva je absurdní, protože přiznání není samozřejmě ještě důkaz viny, a třebaže skřípec je v tomto ohledu zpravidla účinnější než policejní mikroskop, nepředstavuje jistě nejvyšší triumf lidského důvtipu. Nejen v dobách biřiců a katů, ale ani v dobách Pečkáren a gestapa se detektivce nedaří.⁴

⁴ Příznačné je, že ve fašistických diktaturách se vedl velice svatý boj proti detektivkám, a v Hitlerově Německu bylo dokonce výslovně zakázáno anglické detektivky překládat. Šířily, podle nacistické cenzury, *čirý liberalismus a vtloukaly do německých hlav cizácké názory*. Podobnou situaci v Mussoliniho Itálii charakterizoval americký básník Richard Armour těmito ironickými veršičky:

Kontrola všeho

V zemi, kde vládne Benito,
úřady troubí alarm hned
a vůbec vhod jim není to,
že by snad mohla utrpět

ospalá mysl mladíka,
podléhající snadno vlivu;
mají strach, že by logika
těch literárních detektivů

způsobila – vzdor mlžné cloně,
jíž fašisti bránit budou –
že aspoň něco se snad pohne
v těch mozečcích na jedno brdo.

Tedy nejprve muselo osvícenství zlikvidovat učebnice tortury pro kandidáty popravčího řemesla, nejprve musela být péče o pronásledování zločinu vyňata z pravomoci vojáků a šlechtických úředníků, kteří byli v tomhle oboru spíš ochotníky a spoléhali víc na hrubé násilí než na finesy křížového výsledku. Musela být svěřena do rukou odborníků-policiistů, jejichž zvůli omezoval přesně formulovaný zákon, prikazující vidět v obžalovaném nevinného až do chvíle, kdy se – ne *přizná*, ale kdy je mu vina nezvratně *dokázána*. Zkrátka, nejprve se po průmyslové revoluci musely velké západní státy stát *rájem zlodějů*, aby pro boj proti nim vznikla moderní policie jakožto nástroj nestranné spravedlnosti, nesloužící už nějaké privilegované vrstvě a nefungující jen příležitostně, ale sloužící všem občanům a stále: Ve Francii Sûreté, v Anglii nejprve Bow Street Runners, založení už v první polovině 18. stol. slavným romanopiscem Henrym Fieldingem a jeho bratrem, a pak v 19. stol. Scotland Yard, v Prusku Čtvrté oddělení atd.

Samozřejmě, doslova vzato je „nestranná“ spravedlnost sloužící „všem“ fikce; ale v povědomí většiny obyvatelstva západních států policie takovým nástrojem společenské spravedlnosti, povzneseným nad feudální zvůli, skutečně je. Přesto však bych si netroufal tvrdit tak zcela jednoznačně, jak to dělá Julian Symons v brožuře *Detektivka v Anglii (The Detective Story in Great Britain)*, že detektivka je *výrazem víry ve spravedlnost* společenského řádu, tím méně, že je *apoteózou třídní justice*, jak lze vyrozumět ze spisu východoněmeckého spisovatele a literárního vědce Hanse Pfeiffera (*Mumie v skleněné rakvi – Die Mumie im Glassarg*). Zdá se mi, že ve zdrcující většině případů je dobrá detektivka – a v této souvislosti nemluvíme přece o braku – pravým opakem chvály policie, myslím alespoň buržoazní policie.

Už první Velký detektiv, Dupin, byl amatér a policií spíš pohrdal, a Sherlock Holmes, třebaže vystupuje ve funkci jakéhosi soukromého konzultanta Scotland Yardu, jakéhosi nalévače rozumu do hlav přihlouplých superintendantů, je prototypem soukromníka a jeho výsměch schopnostem policie není o nic menší než

Dupinův. Historie detektivek je prostě dějinami soukromých detektivů. Občas se přirozeně vyskytne i geniální policista – Croftsův insp. French, Alleyn Ngaio Marshové či různí detektivové románů Edgara Wallace, které však je sotva možno počítat k nejlepším detektivkám. Ale jinak je detektivka doménou soukromé podnikavosti, nikoli rejdištěm policejní hierarchie. Správný detektiv by se podle Karla Čapka styděl zdolat zločince číselnou převahou, a S. S. Van Dinovi není boj organizované policie se zločincem ničím jiným než závodem *štafety proti jedinému sprinterovi*, tedy čímsi, co není fair. Čtenář detektivek, pokud to není ušlápnutý chuděra, chce vidět triumf jen takového dobra, které má rovné, nebo ještě raději **menší** šance než zlo. Zasvěcenější než já by mohli jistě sestavit přehlednou tabulku, která by srovnala počet policistů s počtem soukromých detektivů v literatuře a také prodejnost jejich dobrodružství; ať by to dopadlo jakkoli, jsem přesvědčen, že **tón** žánru udávají nepolicisté a že i policisté mají vlastnosti, charakteristiky a metody amatérů; že skutečnými reprezentanty práva a spravedlnosti nejsou ponuří muži v uniformách, ale podivné figurky vyzbrojené spíš kníry než pistolemi, spíš velikým břichem než velikými přepadovými vozy. Jak doporučuje Margery Allinghamová svého detektiva přízní klientky: *Tohle je pan Champion, velice chytrý člověk, žádný policista*. Čímž je řečeno vše.

Takže vyjadřují-li detektivky jako celek nějakou populární společenskou tendenci, není to nic podstatně jiného, než co vyjadřovaly historky o Robinu Hoodovi: lidovou touhu po *absolutní* spravedlnosti, jakou žádná skutečná policie zajistit nemůže, ať už proto, že je nástrojem pouze *třídní* spravedlnosti, nebo proto, že je nástrojem pouze *lidským*, a tedy omylným. Velký amatér je naproti tomu bytost vyššího řádu, v podstatě pohádková, a proto neomylná. Bojuje jak proti těm, kteří zákony porušují, tak proti těm, kteří je všelijak krouť a natahují. Je projekcí čehosi nerealizovatelného, v realitě nemožného. A proto je detektivka, ve své podstatě a ve svém smyslu, žánrem cizím realismu. Nestará se o konkrétní, špinavý zločin a o konkrétní, pracné metody pátrání, ale o zápolení dobra se zlem ve sféře po-

hádkového podobenství. Předpokladem jejího vzniku byl sice vznik policie a detektiva ve skutečném životě, ale od samého počátku nebyly detektivky realistickými romány o práci těchto společenských institucí. Byly buď fantastickou kritikou té práce, kontrastované s neuskutečnitelným ideálem, nebo idealizací individuálního výkonu génia, popřípadě i policejního génia, který v počátcích policejní organizace nebyl ovšem ještě šroubkem v soukolí, ale právem své geniality zcela svobodným člověkem; drobní policejní poskokové pořizovali pro něj, jak by řekl moderní Američan, všechnu „legwork“ – pochůzky za účelem získání informací, přesně tak jako poskokové Paula Drakea získávají věcné detaily Perrymu Masonovi. Prototypem tohoto pouze formálně organizovaného policisty je pan Lecoq Émila Gaboriaua, člen pařížské Sûreté, jehož metody, nafoukanost a záliba v převlecích činí z něho plnokrevného příslušníka rodu Dupinova.

Tím se vracíme k historii žánru. Pětice Poeových povídek nezbudila zvláštní pozornost a uplynulo téměř čtvrt století, než se objevili první následovníci. Ve Francii se sice Poe, zásluhou Baudelairovou, četl a pokus navázat na literární novum, které vymyslel, neudělal nikdo méně zajímavý než Alexandr Dumas, v jehož románu *Vikomt z Bragelonne* z roku 1848 funguje jako jakýsi detektiv d'Artagnan. Ale prvek dobrodružství tu zcela zatlačuje dedukci, a tak teprve *Případ vdovy Lerougeové* Émila Gaboriaua, který vyšel roku 1866, znamená skutečné pokračování v nedlouhé tradici žánru ve Francii. Émile Gaboriau byl nadaný autor a provedl jednu důležitou věc: udělal z detektivní povídky román a v něm – což ovšem vyplývalo z té formální metamorfózy – zasadil typického Velkého detektiva do rámce více méně realistického, podrobně popisovaného prostředí. Vyamputujeme-li z tohoto rámce detektivní linku, máme zcela normální společenský román; jenom mezi venkovskými hodnostáři a šlechtici a mezi velkoměstskými hejsky a jejich příživníky se tu pohybuje postava neodpovídající ničemu ve skutečném světě a slyšící na jméno Lecoq.

Proměna povídky v román – nejoblíbenější formu evropské západní literatury 19. století – je podle řady teoretiků novum značně pochybné ceny. Detektivka je prý jako vyhraněný a plnokrevný žánr udržitelná jen na malé ploše: jen jako jednoznačný problém a jednoznačné řešení. Román tuto ryzost otázky a odpovědi zavedením různých vedlejších prvků, jako je psychologie (většinou dost diletantská), ale i falešné stopy a všemožné digrese, poruší. Prvky „krásné“ prózy odvádějí pozornost od vlastního problému, román svádí autora k upovídání, rozvleklosti, emocionálnosti, zkrátka detektivní román je, dle některých teoretiků, *degenerací* povídky.⁵

Gaboriauova vlastní inovace, spojení realistického prostředí s postavou Velkého detektiva, která je ve středu pozornosti, představuje, podle mého názoru, nejzazší a ideální hranici realismu v detektivce. Vyplynula, jak jsme uvedli, logicky z prodloužení textu; velké románové plochy lze stěží držet v rovině čirého neskutěna, nemají-li se proměnit v romantický román hrůzy, kde je moderní zjev detektiva nemyslitelný. Další krok směrem k realismu, tj. proměna Velkého detektiva v policejní aparát, je krokem, jímž detektivka ztrácí svou poetickou podstatu, svou ozvěnu pohádky, absolutní spravedlnost mění se v trapný proces práva vynucovaného v soudních síních a věčný zápas Dobra se Zlem stává se vylíčením jednoho druhu lidské práce. Píše-li takové líčení autor třetího řádu (a génie realismu zatím detektivka příliš neláká), bývá to špatné vylíčení lidské práce, často o nic poutavější než román o výrobě tvárnic.

* * *

A přece se na úsvitu prehistorie dva autoři prvního řádu pokusili napsat detektivku jako velký společenský román: jednomu se to

⁵ Tendence k rozvlácnosti se projevila zejména u Gaboriauových pokračovatelů a rekordu dosáhla patrně v knize kdysi oblíbeného autora jménem Fortuné du Boisgobey *Zločin v opeře* z roku 1880. Dle údajů Johna Cartera pokrývá prý tento detektivní epos více než čtyři sta stránek tehdy užívaného mikroskopického tisku, který se musí číst lupou.

podařilo jen napůl a druhého zabila smrt, dříve než mohl dílo dokončit.

Rozumějte dobře: nešlo o nějaké programové, nebo dokonce polemické úsilí, o žádný zápas realismu s nerealismem na teoretické bázi. Oba autoři, o nichž je řeč, Wilkie Collins a jeho přítel Charles Dickens, psali v té šťastné době, kdy nebylo ještě teorie v dnešní podobě, kdy autor ještě nevěděl, co všechno musí a co všechno nesmí, a kdy – to především – nedošlo ještě k onomu osudnému rozpadu žánrů na „vysoké“ a „pokleslé“, na plnohodnotné a méněcenné; kdy se soudilo ne podle příslušnosti, ale podle výsledku; kdy se literatura dělila jen na dobrou a špatnou a detektivka byla ještě neznámý pojem, nikoli zprofanované literární zboží. Collins a Dickens ani nevěděli, že píší detektivní romány, a proto je psali tak, jako psali všechny ostatní svoje romány; chtěli v nich zachytit, co zachycovali všude, a zvláště jednu novinku své doby: detektiva a jeho boj se zločinem.

Byli to osobní přátelé; Dickens vystupoval v Collinsových hrách jako ochotnický herec, podnikli spolu cestu do Francie, a dokonce spolu napsali knihu *No Thoroughfare*. Oba jistě znali Poea; Dickens dokonce z osobního styku. Udělal s ním také onu zajímavou zkušenost s románem *Barnabáš Rudge*. Ale přímý vliv, pokud jde o detektivní látku, měl, zdá se, Poe jen na Collinse, a i ten se popírá. Myslím na seržanta Cuffa, člena sboru detektivů Scotland Yardu, a na jeho činnost (ne zcela úspěšnou) v případě *Měsíčního kamene*. Cuff se jako literární typ blíží Lecoqovi a Dupinovi, a tím vzdaluje *Měsíční kámen* (*Moonstone*) jako román realismu – alespoň pro naše oči. Jeho úloha v ději je však, na rozdíl od ústředního významu Lecoqa nebo Dupina, natolik epizodická, že dojem realistického vyprávění příliš neruší (pokud jsme Collinsovo „dickensovské“ vidění světa ochotni považovat za realistické). Cuff má typické vlastnosti Velkého detektiva: excentrickou zálibu v růžích, které ho nejvíce zajímají v nejnapínavějších okamžicích; pohrdání představitelem místní policie, vrchním inspektorem Seegravem; zjev, který připomíná spíše pátera nebo funebráka než detektiva, a záhadné, mnohový-

znamné poznámky, jimž nikdo nerozumí. Díky tomu z čtenářova povědomí zcela mizí fakt, že technicky vzato je Cuff profesionální policista.

Jinak je *Měsíční kámen* (1868) – nejlepší Collinsův detektivní příběh⁶ a podle mnohých autorit, např. T. S. Eliota, vůbec nejlepší detektivka všech dob – vynikající román ve stylu anglického realismu 19. století. Přesto je to, podle tolika autorit, plnokrevná detektivka.

Jak to srovnat s naším tvrzením, že realismus není přítelem detektivky?

Nehledě na to, že literární poznatky obecného rázu mívají ve skutečnosti platnost pouze zásadní, nikoli doslova obecnou, a že činy velkých spisovatelů, kteří jsou tu proto, aby zákony rušili, a ne je naplňovali, na ně neberou zřetel – jak je to vlastně s Collinsovým realismem?

Přítel Dickensův, vyrostlý v blízkosti jeho magické osobnosti a v atmosféře vrcholného kritického realismu, nepatřil rozhodně k nejmenším své doby. Ovšem realismus této doby, alespoň jeho dickensovská varianta, tato směsice sentimentu a rozhořčené nenávisti, reálné zkušenosti a romantických fikcí, psychologického dramatu a melodramatu, nebral sám sebe příliš dogmaticky. Kritický jistě byl, ale dovedl být také zatraceně romantický až iluzionistický, dovedl zatraceně často míchat skutečnost a projekci lepších tužeb v amalgám, stěží možný ve vážné literatuře v našem století. Collins byl realistou přesně v tomto smyslu, a – jak ještě uvidíme – **přesně tato směsice je pohonnou směsí detektivky**. Autor *Měsíčního kamene* vymyslel sice geniální nové postupy (napínavé osvětlování téže historie výpověďmi různých lidí, které „objektivnímu“ realismu propůjčují onu žádoucí „subjektivnost“, bez níž každý realismus schne), ale v řadě motivů, scén a postav svých románů byl asi tak

⁶ Napsal ještě řadu detektivních povídek a román *Žena v bílém* (1860), který časově předchází romány Gaboriauovy, je však, abychom užili charakteristiky Howarda Haycrofta, spíše *románem s tajemstvím než skutečnou detektivkou*, takže Gaboriauovo prvenství v oboru detektivního románu neruší.

realistický jako Byron v *Korsárovi*. Cuff měl prý sice vzor ve skutečném seržantu Whicherovi; ale byl-li tento praseržant ve skutečném životě takový, jaký je Cuff na panství lady Verinderové, pak lze mít oprávněné podezření, že to byl vášnivý čtenář Poea a Gaboriaua.

* * *

Ostatně, Collinsův realismus se nezdál ani jeho současníkům, a ti hříchy proti skutečnosti nepovažovali ještě za projevy antihumánních tendencí. Sám o sobě Collins sice neuvažoval jako o autorovi nějakého „pokleslého“ žánru, a nebyl také za něho pokládán. Přesto už jeho současník Anthony Trollope vycítil v jeho dílech vadu (kterou my už zase téměř necítíme, neboť jsme si zvykli na mnohem hrubší a výraznější manifestace toho defektu): *Konstrukce jeho příběhů je naprosto přesná a obdivuhodná. Ale já se nikdy nezbavím pachuti, že je to konstrukce. Jako by mě autor stále upozorňoval na to, že nemám zapomenout, že se cosi stalo přesně o půl třetí ve čtortek ráno nebo že nějaká žena zmizela přesně patnáct yardů za čtvrtým patníkem. Člověk je vyveden z míry záhadami a ohromen potížemi, jenomže ví, že záhady se vyjasní a potíže překonají na konci třetího svazku. Tady máme vlastně první kritiku detektivky (dřív než vznikl sám pojem „detektivka“) jakožto literárního typu psaného „podle formule“, a tedy nějak nutně vzdáleného realitě. Každý děj je nevyhnutelně fantastický, poznamenává Karel Čapek, a fantazie ve struktuře realisticky se tvářícího románu je pociťována jako **nepravděpodobnost**. To byla také výtku, kterou Collinsovi předhazovali už mnozí jeho čtenáři a proti níž on se rozhořčeně bránil: „Kdyby si tak lidé, než taková torzení vypustí z úst,“ vykřikl zlostně, píše jeho vrstevník Wybert Reeve, „rozmysleli, co říkají nebo píší. Vím jen o několika málo případech, kdy byla fikce nepravděpodobnější než skutečnost. Řeknu vám, odkud беру mnoho svých námětů. Toulal jsem se jednou s Charlesem Dickensem po Paříži... a v jednom krámkě jsme našli několik polorozpadlých svazků zápisů o zločinech ve Francii. Řekl jsem Dickensovi: ‚To je kořist!‘ A taky byla. Našel jsem v nich několik svých nejlepších námětů.“*

„Zápisy o zločinech ve Francii“ byly nepochybně některé z mnoha vydání popisů kriminálních případů z pera pařížského právníka z 18. století Françoise Goyota de Pitavala, nebo nějaká jejich pozdější imitace, které jsou jedním z hlavních pramenů moderního kriminálního románu. Zde je tedy důkaz jejich přímého vlivu i na jednoho z tvůrců detektivky. Ale polemické rozhořčení „realisty“ Collinse se mívá účinkem. Jak poznamenává Dorothy Sayersová: v jednotlivostech Collins jistě meze reality, a tedy realismus, nepřekročil. Ale kumulací těchto jednotlivostí do jediné historie jsou meze reality překročeny mimo diskusi.

Jenže právě tato kumulace je hlavním hříchem, nebo chcete-li hlavním půvabem, detektivek hodných toho jména.

* * *

Jestliže se Wilkie Collins zajímal o pitavaly, zajímal se Charles Dickens přímo o policii a o policejní práci. V r. 1845 vznikl zárodek pozdějšího Oddělení pro vyšetřování kriminálních případů, když Sir James Graham oblékl dvanáct mužů londýnské uniformované policie do civilních šatů s tvrdáky a stvořil tak první „fízly“. (Slovo „detektiv“ se – podle Oxfordského slovníku – objevilo v tisku poprvé roku 1843; znamenalo tedy původně jen uniformovaného detektiva.) Dickens ihned vzplanul zájmem a později o nich a o jejich činnosti napsal čtyři články do svého časopisu *Household Words* (červenec až září 1850). A nejen to: v románě *Ponurý dům* (1852 až 1853) vytvořil epizodní postavu inspektora Bucketa ze sboru detektivů – prvního detektiva anglické literatury vůbec – vykreslenou podle Dickensova přítele inspektora Charlese Fredericka Fielda, a celou jednu kapitolu věnoval vylíčení inspektorových dedukcí. A nejen to; jeho zájem o kriminální látky, souběžně se zájmem veřejnosti, neustále vzrůstal.

V šedesátých letech rozkvetla totiž v Anglii literatura, o níž historie písемnictví – a obvykle i historie detektivního žánru – mlčí. Snad proto, že to byly šestákové sešitky, „yellow books“, které v propadlišti dějin zmizely stejně jako staré nickcarterovky

a buffalobilky našeho mládí; nikomu totiž nestálo za to, schovávat si je do knihovny. Ale – můžeme-li věřit odborníkům – nepochybně to byly detektivky: hrubé, primitivní, senzační a většinou toho typu, jemuž se dodnes daří v USA pod názvem „pravdivé detektivky“. Někdy to byly skutečné, ale v naprosté většině fiktivní paměti různých detektivů, policejních i „soukromých“ (po rozpuštění předchůdců policejního sboru Bow Street Runners zařídili si totiž někteří jeho bývalí příslušníci jakési „soukromé detektivní kanceláře“). Mezi nejznámějšími autory se uvádějí William Russell, který psal pod pseudonymem „Waters“, se svými *Vzpomínkami policejního detektiva* (*Recollections of a Detective Police Officer*, 1856), dále Charles Martel, Andrew Forrester, James McGowan, William Henderson a jiní. Jména už neříkají nic, ale Dickens je nepochybně znal, a podle všeho i četl. A tak konečně na podzim roku 1869 začal pracovat na románu, který měl být jeho první detektivkou a který se zásahem osudu stal jeho posledním románem vůbec. Vlastně jen torzem románu, protože při práci na něm Dickens 9. června 1870 náhle zemřel. Tím se postaral o jednu z největších záhad detektivní literatury.

* * *

Podle poznámek, které ústním podáním zachovali Dickensovi přátelé, měla se zápleтка *Tajemství Edwina Drooda* (*The Mystery of Edwin Drood*) točit okolo zmizení mladého Edwina a snad jeho zavraždění rukou jeho strýce Johna Jaspera. K odhalení skutečného vraha mělo však dojít až na samém konci vyprávění, a to na základě usvědčujícího svědectví zlatého prstenu, který odolal rozkladným účinkům vápna, do něhož pachatel hodil mrtvolu.

Víc nevíme a víc se patrně nikdy nedozvíme. Kdo zavraždil Drooda, ano, byl-li Drood vůbec zavražděn – protože někteří tvrdí, že nebyl a že záhadný pan Datchery, který se objevuje v XVIII. kapito-

le, je vlastně sám Drood v přestrojení – jaký byl vlastní motiv činu, to všechno zůstane patrně záhadou.²

To by ovšem nebyla nějaká zvláštní škoda. Edwin Drood je postava z románu a jeho vražda může klidně zůstat nepomstěna. Škoda je jenom nedokončené práce; každé nedokončené práce, tím spíše práce umělce formátu Dickensova.

Protože kdo ví – snad právě tenhle román mohl zabránit odštěpení detektivky od hlavního proudu krásné literatury a jejímu poklesu do provenience kapesních sešitků, které lidé tajně čtou a po použití tajně zahazují. Mohl jí, autoritou i uměním svého autora, definitivně zjednat dobré jméno, které pomalu získávala, ale které brzy nato – současně se svým prvním velikým triumfem – na mnoho let, a pro mnoho lidí navždycky, ztratila.

² O rozluštění záhady se přirozeně snažili všemožní pisálkové i autoři zcela úctyhodní. Ještě v roce 1870 vyšel *Ďábel; anglický román, postavami, zvyky a nomenklaturou přizpůsobený americkému prostředí* od autora jménem Orpheus C. Kerr (*The Cloven Foot; an adaptation of the English Novel to American scenes, characters, custom and nomenclature*). Manželé Manfordovi v New Yorku vydali rok nato dílo *Tajemství Johna Jaspéra (John Jasper's Secret)*, které bylo roku 1901 vydáno znovu s překvapujícím odhalením, že je napsali Wilkie Collins a Charles Dickens mladší. Podobných „dokončení“ je celá řada, nejabsurdnější je snad kniha s pompézním názvem: *Záhada Edwina Drooda odhalena*. Díl druhý. *Duchovním perem skrze médium napsal Charles Dickens (The Mystery of Edwin Drood Complete. Part the Second. By the Spirit Pen of Charles Dickens through a Medium)* vydaná v Brattleborough ve Vermontu, USA, roku 1873. Kromě podobných senzací existují ovšem i vážné rozborly Drooda a pokusy o rekonstrukci děje. Ve vlastnictví „Dickensova domu“, který pečuje o autorovu pozůstalost, je jich několik set, některé až třisetstránkové, a mezi jejich autory najdeme např. i G. K. Chestertona. Zatím poslední: Felix Aylmer: *Případ Drood (The Drood Case, 1965)*.

NÁPAD 3

Sir Arthur Conan Doyle

neboli Velký detektiv se stává hvězdou

Nic není nepřirozenějšího než všednost
– SIR ARTHUR CONAN DOYLE

Detektivky Poea, Dickense, Collinse a Gaboriaua nepokládali ani jejich autoři, ani jejich čtenáři za něco podstatně odlišného od ostatní literární tvorby seriózních prozaiků. I pohnutky, které vedly Poea k vytvoření C. Auguste Dupina nebo Collinse k fiktivnímu portrétu seržanta Whichera, byly zcela „seriózní“; to znamená, že element ziskuchtivosti nebyl primární a ve spleti motivů, jež vedou spisovatele k práci, byl zastoupen jen přiměřenou měrou.

Docela jinak tomu bylo v případě irského lékaře Arthura Doylea, který se dosti neúspěšně snažil získat klientelu v předměstí Southsea. Lékařem se stal ostatně jen proto, že byl zdravý a silný, výborně hrál ragby, dobře se učil a nečekalo ho žádné dědictví: vlastnosti, které podle představy doby jednoznačně předurčovaly syna nepřiliš zámožné, ale dobré staré rodiny s rodokmenem k dráze doktora medicíny. V podstatě byl Doyle rozený spisovatel a od mládí se také aktivně pokoušel o literaturu.

Měl za sebou už několik uveřejněných povídek, když se mu dostala do ruky úspěšná detektivka osmdesátých let *Záhada fiakru* (*The Mystery of a Hansom Cab*) od Fergusse W. Huma. Byl to jakýsi viktoriánský bestseller a chudému lékaři vnukl nápad, jak si opatřit peníze. Dobře znal a miloval Poea; znal a měl rád Gaboriauova Lecoqa; vládl obratným perem a v medicíně se mu nedařilo. Zkombinoval tedy dohromady dosavadní detektivy fikce, propůjčil vzniklé kreaci

vzezření a některé vlastnosti svého učitele z Edinburské lékařské fakulty Dr Josepha Bella,⁸ zvýraznil některé rysy, zejména výstřednost a logičnost, a výsledek pokřtil jménem Sherrinford Holmes. Pak si ale vzpomněl na svou irskou vlast a křestní jméno změnil na staré irské Sherlock. Vypůjčil si také Poeova bezejmenného vypravěče a – další, bezděčně geniální čin – i jeho obohatil jménem, a to jménem svého souseda a přítele z lékařské profese Jamese H. Watsona. Po krátké úvaze mu ponechal i přítelovu – a svoji – profesi. A tak roku 1887 napsal první román o slavném detektivovi *Studie v šarlatové* (*A Study in Scarlet*). Měl typický osud děl, která znamenala epochu: řada nakladatelů jej odmítla, a nakonec se autor spokojil s honorářem 25 liber, jen aby se mohl věnovat literatuře podle svého gusta – historickému románu.

Studie v šarlatové nebyla zprvu žádný úspěch; úspěch se ironií osudu dostavil až s vydáním Doyleva prvního historického románu *Micah Clarke*, který byste dnes marně hledali v knihkupectvích a v knihovnách jiných, než jsou odborné knihovny literárních seminářů. Umožnil však Doylevi zanechat roku 1889 lékařské praxe a věnovat se jen literatuře.

⁸ Zdá se, že Bellovy rady mladému medikovi ovlivnily pátračskou metodu Holmesovu zcela mimořádně. Dr. Bell například zdůrazňoval svým posluchačům, že cvičené oko umožní lékaři stanovit diagnózu, jakmile pacient vstoupí do dveří. Těžko říct, jak se takové diagnózy dařily Dr. Doylevi; jisté je, že Sherlock Holmes v nich vynikal – stačí připomenout virtuózní dedukci, jak ji předvádějí bratři Holmesové (Doyle obdařil svého energického detektiva stejně schopným, avšak příliš líným a pohodlným sourozencem Mycroftem) v povídce *Překladatel z řečtiny*:

„Vidím, že to je starý voják,“ pravil Sherlock.

„A byl demobilizován velmi nedávno,“ poznamenal Mycroft.

„Jak vidno, sloužil v Indii.“

„Řekl bych, že u Královského dělostřelectva,“ pravil Sherlock.

„A je to vdovec.“

„Ale má dítě.“

„Děti, chlapče, děti.“

To vše po jediném spatření dotyčného.

Věc napsaná pro peníze tedy peníze nevynesla; finanční zabezpečení přišlo s první „vážnou“ knihou – a tohoto osudného rozlišení, které pochází přímo od Doyle, si povšimněme. Autora to jen utvrdilo v jeho literárním vkusu a plánech. Ponořil se proto do práce na dalším historickém románu, tentokráte ze 14. století, *Bílá společnost* (*The White Company*), ale protože to vyžadovalo dlouhá a pracná historická studia, a finanční hotovost docházela, uchýlil se Doyle k druhému „nevážnému“ pokusu o snadný zisk a na objednávku amerického časopisu Lippincot's Magazine velice rychle sepsal druhý holmesovský román *Znamení čtyř* (*The Sign of Four*); a pak v klidu dokončil *Bílou společnost*.

Druhé Holmesovo dobrodružství mělo už ohlas a autor, přes značný odpor k tomuto druhu psaní, podlehl novým žádostem a od dubna do srpna 1891 napsal celkem šest dalších holmesovských příběhů. Charakteristické je, že to byly už jen povídky. Rozhodující bylo jistě, že vznikaly na objednávku časopisu, ale není vyloučeno, že k zpětné metamorfóze detektivního románu v povídku přispěla i autorova nechuť zabývat se Velkým detektivem víc, než je absolutně nutné.

Tato nechuť se vbrzku změnila v myšlenku zbavit se Velkého detektiva navždycky, protože mu začínal vadit ve „vážné“ práci. Ale to nebylo tak snadné. Holmes měl tou dobou už obrovský úspěch, a když mělo vyjít nové číslo *Strand Magazinu*, kde se jeho dobrodružství tiskla, tvořily se před prodejnami novin dlouhé fronty, snad první knihkupecké fronty historie. S úmyslem zabít svého detektiva se Doyle svěřil také vlastní matce, ale ta se mezitím do kuriózního duchovního dítko svého syna tak zamilovala, že o něčem podobném nechtěla ani slyšet. Doyle tedy Holmesa neslýchaně zdrazil v naději, že zájem vydavatelů opadne; požadoval plných 1000 liber za jednu povídku. Dostal je.

A tak váhal a váhal, a při tom váhání psal jeden příběh za druhým.

Ale nakonec se přece jen vzmužil a dal Holmesovi zahynout v potyčce s „Napoleonem zločinu“ profesorem Jamesem Moriartym

u Reichenbašských vodopádů ve Švýcarsku v povídce *Konečný problém* (*The Final Problem*) roku 1893. Už mi tak lezl z krku, napsal v dopise příteli, že jsem vůči němu choval asi takové pocity jako vůči pâté de foie gras, kterého jsem se jednou přejedl, takže i jméno samo mi dnes zvedá žaludek.²

* * *

Na londýnských ulicích se objevily davy se smutečními páskami na kloboucích. Před tiskárnou, kde se tiskl *Strand Magazine*, se vršily věnce, a na jednom z londýnských hřbitovů odhalili Velkému detektivovi pomník. Anglický národ tiše i nahlas protestoval proti krutému osudu, který postihl jejich miláčka.

Ale Doyle odolával. Napsal několik dalších „vážných“ románů, zúčastnil se búrské války jako lékař a vydal o ní knihu, v níž hájil čest kritizovaných britských vojáků (budiž mu ovšem připsáno k dobru, že v jiné knize *Zločin v Kongu*, *The Crime of the Congo*, zcela jednoznačně odsoudil bílou krutovládu v té zemi). Čtenáři však byli neodbytní. Doyle se tedy nejprve odhodlal nikoli ke vzkršení Holmese, ale k „objevení“ starých zápisků Dr. Watsona, a napsal *Psa baskervillského* (*The Hound of the Baskervilles*). Jenomže boj s populárním vkusem byl marný. V roce 1903 přišla zoufalá žádost z Ameriky a současně s ní velkomyslná nabídka 5000 dolarů za povídku, dojde-li k zmrtvýchvstání. Doyle, zmítaný dilematem „vážné“ a „spotřební“ tvorby, ten zázrak nakonec provedl. Ještě toho roku vyšla ve *Strand Magazinu* povídka *Prázdný dům* (*The Empty House*), kde Watson objeví v postavě starého knihkupce svého

² Byl prvním, ale zdaleka ne posledním autorem, který se pokusil zlikvidovat své duchovní dítko, když mu začalo jít na nervy. Každá postava, která zůstává statická až na jistý repertoár triků a póz, říká Dorothy Sayersová, se nutně proměňuje v monstrum, jež svého tvůrce unavuje k smrti. Proto také Sayersová začala román *Prudký jed* (*Strong Poison*) psát proto, aby Lorda Petra zlikvidovala tím, že ho ožení, a tak hodí na krk jiné ženě. Na ženitbu Perryho Masona pomýšlel i E. S. Gardner, ale rozhodl se proti z důvodů jiných než Sayersová: *Jsem sám zamilován do Delly Streetové a nehodlám ji oddělat. Konečně i Raymond Chandler uvažoval o vraždě Marlowa, ale usoudil, že z obchodních důvodů... je ten chlápek příliš cenný, abych ho nechal umřít.*

přestrojeného přítele, který při pádu do propasti zázrakem unikl smrti a tři roky se pak inkognito toulal po různých zemích světa, aby unikl pronásledování Moriartyho mstitelů.

* * *

Taková je tedy historie zrodu literární postavy, jež měla rozhodující měrou přispět ke krystalizaci žánru a k nesmírnému vzrůstu jeho popularity. Nebyla, jak jsme viděli, dítětem lásky, ale vypočítavosti. Jenže sňatky z rozumu bývají často úspěšnější než manželství z vášnivě náklonnosti; taková je krutá praxe tohoto světa, i jeho ironie – zatímco na „vážné“ romány nešťastného lékaře svět dávno zapomněl, postava, která mu zvedala žaludek, žije dodnes, a dokonce už nejen v literatuře.

* * *

A přece je to v hrubých rysech jen o málo víc než plagiát. Vnější vzhled zdědil od seržanta Cuffa. Cuff je *velmi hubený, úplná kost a kůže, Holmes tak přehnaně hubený, že vypadá vyšší, než je*. Oči má Cuff šedivé jako ocel, Holmesovy šedivé oči se zas lesknou jako ocel. Cuff má *ostře řezanou tvář* a vypadá jako přesný opak *velkého tělnatého inspektora Seegrava*; Holmes má *v bystré, rozhodné tváři tenký, jestřábí nos* a je také pravým opakem *velmi tělnatého hromotluka* policejního inspektora Athelneyho Jonese, v oboru mdlé inteligence zdatného soupeře Seegravova.

Setkání s Watsonem je zas nápadnou variantou setkání Dupina s nejmenovaným vyprávěčem. Ten, stejně jako Watson, hledá *pohodlný, ale laciný byt*, a toto pátrání je svede s jejich budoucími mistry a učiteli. Poeova vyprávěče s chevalierem Dupinem *v jedné zastrčené knihovně*, Watsona s Holmesem *v chemické laboratoři nemocnice sv. Bartoloměje v Londýně*. Povšimněme si ovšem, že v tomto setkání, jakkoli je mechanicky téměř totožné, je dán charakteristický rozdíl: Dupin pátrá po jakémsi *vzácném, velmi zajímavém spise*, Sherlock Holmes *se sklání nad třepotavým plaménkem Bunsenova hořáku se zkumavkou v ruce*. Je to logický rozdíl půlstoletí, které značně změnilo

svět: Dupin je ještě knižní učenec, Holmes už přírodovědec. V tom je snad i jeden z mnoha důvodů různého masového ohlasu obou pátračů; knižní učenost nikdy nepronikla k masám do té míry jako předžvýkaná přírodní věda, kterou populární časopisy brzo tak zprofanovaly, že se stala denním chlebem diletantských nadšenců.

Zato udivující postřeh a nadlidskou schopnost dedukce z maličkostí zdědil Holmes od Dupina téměř beze změny. Srovnejme jenom dvě charakteristické scény z povídky *Vraždy v ulici Morgue* a z románu *Znamení čtyř* (obě poněkud zkrácené):

Jedné noci jsme se procházeli špinavou ulicí poblíž Palais Royal. Oba jsme se v duchu něčím obírali a aspoň čtvrt hodiny nikdo z nás nepromluvil. Znenadání přerušil Dupin ticho slovy:

„Je opravdu mrňavý, hodil by se spíš do varieté.“

„To dá rozum,“ řekl jsem bezděčně. Vzápětí jsem se však s ohromením vzpamatoval.

„Dupine,“ řekl jsem, „jak jste to věděl, že myslím na –“

„– na Chantillyho,“ pravil. „Právě jste si v duchu říkal, že na tragické role má poněkud zakrslou postavu.“

Mé myšlenky se opravdu točily kolem toho námětu. Chantilly býval příštipkářem v ulici St. Denis, pak se zbláznil do divadla, troufl si na titulní roli v Crébillonově tragédii Xerxes a za svou námahu stržil nehoráznou ostudu.

„Povězte mi, proboha, jakou metodou jste dokázal přesně vyhmátnout mé myšlenky!“

„To ten ovocnář vás přivedl k závěru, že švec na Xerxa dost nevyrostl –“ odpověděl přítel.

„Ovocnář? Kde se vzal jaký ovocnář?“

„Ten člověk, co do vás vrazil, když jsme zahýbali do téhle ulice – je to snad čtvrt hodiny.“

Tu jsem si vzpomněl, že jakýsi ovocnář mě opravdu nechtě div neporažil. Co to však mělo společného s Chantillym?

„Abyste to pochopil,“ řekl Dupin, „probereme si pozpátku sled vašich myšlenek, od okamžiku, kdy jsem na vás promluvil, až ke srážce s ovocnářem: Chantilly, Orión, doktor Nichols, Epikur, stereotomie, dla-

žební kameny, ovocnář. Než jsme odbočili z postranní ulice, hovořili jsme, pokud vím, o koních. Pak se přihnál ovocnář a odstrčil vás na hromadu kamení – spravují tam totiž chodník. To vás popudilo, něco jste zamručel, a pak jste nerudně těkal po dírách a výmolech v dlažbě – takže jsem věděl, že stále ještě myslíte na kamení – až jsme dorazili k uličce, kterou pokusně vydláždili do sebe zapadajícími stmelenými bloky. Tady se vám toař vyjasnila a pohyby vašich rtů mi prozradily, že jste zamumlal slovo ‚stereotomie‘ – výraz velmi přiléhavý pro ten druh dláždění. Věděl jsem, že od stereotomie musíte nutně přejít na atomy, a od nich je jen krůček k Epikurovu učení; a protože jste při naší nedávné debatě nadhodil, jak poslední výzkumy nebulární kosmogonie jednoznačně potvrdily dohady toho Řeka, tušil jsem, že vzhlednete k velké mlhovině Oriónu. Také jste vzhlédl. Pak jsem si vzpomněl na hanopis ve včerejším čísle Musée, kde tak ukrutně rozcupovali Chantillyho. V ošklivé narážce na to, že si příštipkář změnil jméno, sotoaže si nazul koturny, ocitoval kritik jeden latinský verš, o kterém jsme už často hovořili: Perdidit antiquum litera prima sonum. Řekl jsem vám, že se vztahoval na Orión, který se dříve psával Urión, a protože s tímto výkladem souvisely jisté břitkosti, věděl jsem, že jste na to nezapomněl, a že se tedy nevyhnete spojení představy Oriónu s Chantillym. A že jste je opravdu spojil, poznal jsem z úsměvu, který se vám mihl na rtech. Myslel jste na oběť, kterou ten chudák švec podstoupil. Až dosud jste se při chůzi hrbil, najednou jste se ale vypjal a napřímil. Nabyl jsem jistoty, že jste si vybavil zakrslou postavu Chantillyho. A v tom okamžiku jsem vaše úvahy přerušil poznámkou, že je opravdu mrňavý...”

A nyní Holmes. Povšimněte si, jak se v jeho podání mění asociační psychologická teorie z myšlenkového eskamotérství, založeného většinou na knižní zkušenosti, v daleko logičtější spoje drobných postřehů, vycházejících ze životní praxe a z *common sensu* – ale brilantní schopnost překvapivé dedukce je neomylně z téhož rodu.

V rozhovoru Holmese s Watsonem přijde řeč na to, že jakýkoliv předmět osobní potřeby je, jak tvrdí Holmes, do té míry poznamenán osobními vlastnostmi a historií svého majitele, že bystrý pozorovatel z něho dokáže vyčíst o majiteli téměř vše. Watson chce Hol-

mese vyzkoušet a podá mu své hodinky. Holmes nejprve prohlásí, že na hodinkách *téměř žádné čitelné stopy* nejsou, samozřejmě jen proto, aby tím ještě zvýšil efekt dedukce, která následuje. Proto také poznamená, že hodinky byly nedávno vyčištěny, takže si Watson začne myslet, že Holmes se snaží zakrýt neschopnost vyčíst z hodinek něco skutečně mimořádného každému dostupným pozorováním. Tento dojem Holmes ještě zvýší tím, když podle iniciál a data na plášti uhodne, že hodinky původně patřily Watsonovu staršímu bratrovi. Až dotud je všechno naprosto všední, zcela zklamávající. Ale potom: „*Byl to nepořádný člověk,*“ řekl Holmes. „*Velmi nepořádný a nedbalý. Zdědil do života dobré vyhlídky, ale každou příležitost zahodil, nějakou dobu žil v chudobě s občasnými krátkými intervaly blahobytu, a nakonec se dal na pití a zemřel. Víc z těch hodinek nevyčtu.*“

Vyskočil jsem rozhořčeně z křesla.

„*To bych do vás nikdy neřekl, Holmesi,*“ pravil jsem zklamaně. „*Vy jste se někde vyptával na osud mého nešťastného bratra, a teď předstíráte, že je to dedukce. Přece vám nebudu věřit, že tohle všechno jste poznal ze starých hodinek!*“

„*Milý doktore,*“ pravil Holmes přívětivě, „*ujišťuji vás, že jsem o existenci vašeho bratra neměl vůbec tušení, dokud jste mi nepodal ty hodinky.*“

„*Tak odkud máte ta fakta? Jsou absolutně přesná.*“

„*Ach, to je šťastná náhoda. Mohl jsem zaručit jenom pravděpodobnost. Nečekal jsem, že to uhodnu tak přesně.*“

„*Ale nebylo to jen hádání?*“

„*Ne, ne; nikdy nehádám. To je strašný zlozvyk a ničí logickou schopnost. To, co se vám zdá tak zvláštní, je zvláštní jen proto, že nesledujete můj myšlenkový pochod, ani si nevěšíte malých faktů, na nichž mohou záviset velké souvislosti. Například: řekl jsem nejprve, že váš bratr byl nepořádný. Když si všimnete dolního okraje pláště, uvidíte, že je nejen na dvou místech promáčklý, ale že je celý pokryt škrábanci, což zavínil zvyk nosit v těžé kapse ještě jiné tvrdé předměty jako mince nebo klíče. Jistě to není žádný zvláštní výkon předpokládat, že člověk, který zachází s hodinkami v ceně padesát guinejí tak kavalířsky, musí být nedbalý. A také*

není za vlasy přitažené se dohadovat, že člověk, který zdědí předmět tak cenný, je i jinak velmi dobře zaopatřen.“

Přikývl jsem, abych mu naznačil, že sleduji jeho dedukci.

„V anglických zastavárnách je zvykem, že na zastavené hodinky vyškrábou špendlíkem číslo zástavního lístku, a to na vnitřní stranu pláště. Pod lupou jsou na těchto hodinkách viditelná nejméně čtyři taková čísla. Dedukce – váš bratr byl často na mizině. Druhotná dedukce – čas od času měl období blahobytu, jinak by hodinky nemohl vyplatit. A konečně se podívejte na vnitřní kryt a všimněte si tisícových drobných škrábanců kolem klíčové dírky – jak po něm sklouzl klíč. Mohl tyhle rýhy vyřýt klíč strážlivého muže? Ale na opilcových hodinkách je najdete vždycky. Kde je tu tedy jaká záhada?“

„Je to nad slunce jasnější,“ odpověděl jsem.

Snad pro anděly, pro nadlidi. Muž vybavený takovými schopnostmi má jisté právo být domýšlivý. A on také je. Naneštěstí nepramení ta domýšlivost ani tak ze Sherlockových vlastních schopností jako z dědictví po Dupinovi a po Lecoqovi. Podobně jako Lecoqa hrály komplimenty u srdce, tak je Holmes, pokud jde o jeho umění, stejně citlivý na lichotky jako kterékoliv děvče, pokud jde o jeho krásu. Přirozeně, člověk se nerad hlásí k nepůvodnosti a vlivy se zdánlivě nejjednodušeji popřou pohrdáním vzory. Proto je Holmesova domýšlivost vybudována na přezíravých výrocích o těch, kdož byli před ním. Dupin byl velice podprůměrný člověk, vyjadřuje se v *Studii v šarlatové*, a Lecoq byl dokonce ubohoučký packal. Jenomže přes takovou povýšenost hárají v hlavách Holmese i Lecoqa podobné myšlenky. Víte, Watsoně, říká např. Holmes v povídce *Charles Augustus Milverton*, přiznám se vám, že jsem se vždycky zabýval myšlenkou, jaký se ze mne mohl stát nesmírně schopný zločinec! a doktor Watson sám, ve *Znamení čtyř* při pohledu na Holmesovo obratné počinání v pokoji, kde došlo k vraždě, uvažuje: Nemohl jsem se ubránit myšlence, jaký by z něho byl strašlivý zločinec, kdyby svou energii a ostrovtip obrátil proti zákonu, místo aby je vynakládal na obranu zákona. A Lecoq?

Nikdo z nás není dokonalý, svěruje se svému příteli. Lámal jsem si hlavu, jak rychle zbohatnout. Je na to jen jedna metoda: přivlastnit si cizí peníze, a to tak, aby člověka nechytli. Přemýšlel jsem o tom ve dne v noci... Kdyby existovalo víc zlodějů mého kalibru, mohl byste slovo „majetek“ vymazat ze slovníku... Jednoho dne jsem se polekal vlastních myšlenek. Právě jsem vymyslel trik, jak by člověk mohl okrást každého bankéře o dvě stě tisíc franků, aniž by to bylo riskantnější než zvednout tenhle šálek. A tehdy jsem si řekl: „Chlapče, když budeš ještě chvíli takhle pokračovat, dojde k okamžiku, kdy přejdeš od teorie k praxi.“... A tak jsem dal sbohem zaměstnavateli a šel jsem na prefekturu. Strach, abych se nestal lupičem, mě zahnal do služeb policie.

Není to nápadné? A není nápadné, že oba hrdinové sdílejí i umění přestrojovat se a že důvod k němu mají přesně stejný: aby unikli pomstě zločinců, které přivedli do kriminálu? Takových podobností je celá řada a táhnou se, jak uvidíme, celým pokolením Velkých detektivů až do současnosti. O zálibě v kuriózním bydlení jsme už mluvili. „Charakteristické“ vlastnosti Doyle znatelně vylepšil: kdežto Lecoq jenom neustále cucal cukrátku, Holmes si píchá morfiiové injekce a užívá kokain. Podobně jako seržant Cuff používal služeb kancelářského poslíčka „Žabáka“, pomáhá Holmesovi celá banda pouličních otrhánků Baker Street Irregulars, vedená klukem Wigginsem. A konečně, aby podobnosti nebyly tak monotónní, Lecoqovo notorické sukničkářství přidelil Doyle Watsonovi, který má *bohaté zkušenosti se ženami tří světadílů*, kdežto Holmes je ke krásnému pohlaví chladný jako rampouch – či snad spíše jako chevalier Dupin?

* * *

Co je tedy na Holmesovi tak původního, a hlavně tak půvabného, že na celé čáře zvítězil? Když ještě navíc nehraje ve svých případech zdaleka takovou fair play se čtenářem jako Dupin nebo Cuff? Holmes, říká Sayersová, je *triumfem epigramu*. Jeho autor psal čistým, střízlivým profesionálním stylem, vtipně, nenadužíval senzacnosti ani patosu, jeho romantika je *romantickým dobrodružstvím rozumu*.

Holmes není ani tak *abstraktní jako Dupin*, ani tak *nedisciplinovaně vášnivý* jako hrdinové jeho anglických předchůdců na poli detektivního románu, příliš poplatných gotické tradici, jako byla paní Henry Woodová a Sheridan Le Fanu (o nichž jsme se nezmiňovali, neboť jejich díla nelze opravdu považovat za detektivky; příliš často se uchylují k nadpřirozeným efektům a jde jim více o atraktivnost zločinu než o jeho detekci). Holmes a Watson je prostě *zlidštělá a způvabnělá* dvojice Dupin a jeho přítel.

To všechno je pravda. Hlavní důvod jde však, řekl bych, hloub do života té doby a dál od literatury. Devatenácté století je přece stoletím nejradikálnějších změn v životě lidstva. Vznikají obrovská průmyslová města, proletariát a početná nižší střední třída, a s tím i nový, nepřilíš vášnivý životní styl maloměšťáka bez dostatečně bohatých životních prostředků. Rodí se tísnivá nuda, vražedná šed' všedního života. Objevuje se odcizení. Mnoho lidí přestává reálně žít – skutečný život, tj. ten, který člověk chce žít **skutečně**, stěhuje se do denního snu. Vzkvétá a masově se šíří spotřební zábavná literatura. Víc a víc času tráví lidé, zejména méně majetní lidé, dřepěním nad knihou nežli sportem, cestováním, společenskými styky, zkrátka aktivnějšími způsoby zábavy; ty zůstávají náplní života šlechty a boháčů. Dny v šerém kontoáru a pusté tovární hale musí nahradit noci romantických dobrodružství. Vlastní život se z radosti existence proměňuje v cosi v nejlepším případě nezajímavého, nedávajícího možnost člověkovým schopnostem a fantazii, v nejhorším v cosi neúnosného, odporného, v čirý nesmysl. A tu přijde jakýsi Sherlock Holmes s podivuhodně přesným vyjádřením pocitu, který jistě musel být pocitem obecným. *Podívejte se z okna. Existoval někdy pochmurnější, nevlídnější, neužitečnější svět? Pohleďte, jak se žlutá mlha válí v ulicích a zalévá šedivě hnědé domy. Co může být beznadějněji prozaičtějšího a materialističtějšího? Jaký má smysl mít schopnosti, doktore, když člověk nemá, na čem by je uplatnil? A proto užívám kokain.*

Kokain si méně majetné masy nemohly dovolit, zato jim byly dostupné laciné sešity *Strand Magazínu*. A tak se Sherlock Holmes stal přesně tím, čím o třicet let později první filmové hvězdy: projekcí

romantických tužeb ušlápnutého velkoměstského človíčka, realizací jeho snu.

* * *

Brzy byl předmětem kultu, v ničem se nelišícího od kultu hollywoodských hvězd. Dodnes existuje londýnská *Společnost Sherlocka Holmese* a její pobočka v Americe, dodnes vydávají časopis, věnovaný „holmesovským a watsonovským studiím“. Vzhled *Bakerstreetského časopisu* má staromilský ráz, užívá se secesních typů písma, inzeráty jsou stylizovány do podoby *fin de siècle*. Holmes i Watson jsou chápáni jako historické osobnosti; vědeckou metodou byly z různých narážek v „posvátných knihách“ rekonstruovány jejich životopisy, diskutuje se o datech jejich narození, metodou biblické kritiky se smiřují rozpory v textových zmínkách.¹⁰

V londýnských místnostech Společnosti lze spatřit „autentické“ relikvie i voskové figury Holmese, Watsona i jejich bytné, paní Hudsonové. K rozsáhlé „holmesologické“ – a k jenom o málo menší „watsonologické“ – literatuře přispěli autoři tak významní jako Sayersová a tato literatura má i své skandály, z nichž největší má na svědomí Rex Stout, sám otec jiného Velkého detektiva, Nerona Wolfa.

Při večeri holmesovského spolku Baker Street Irregulars v New Yorku 31. ledna 1941 pronesl řeč, po jejímž skončení musel prý z místností společnosti tajně uprchnout. Spolek se toho večera zabýval osobností druhé Watsonovy manželky, o níž je pouze temná zmínka v jedné povídce, ale jejíž jméno Watson nikde neuvádí.

¹⁰ A holmesovské povídky poskytují vskutku bohaté loviště rozporů. Doyle je psal z jedné vody na čisto, a tak se mu stalo, že třeba zapomněl Watsonovo křestní jméno a v pozdějších povídkách ho pokřtil jinak než původně a posunul mu také jizvu po zranění z jednoho ramene na druhé. Holmes, jehož výrazným rysem je naprostá neznalost věcí nepotřebných k jeho povolání (mezi něž patří literatura), začne zas najednou z ničehož nic citovat Petrarku a Meredith. V jedné povídce se dokonce změní čas děje z července na září, v jiné se mění povolání epizodní postavy. Protože Doyle všechny tyto nedůslednosti ponechal i v knižních vydáních, je na místě pokládat to za dobrý důkaz, že si svého detektiva literárně vůbec nevážil.

(Watsonova první manželka Mary Morstanová, do níž se zamiloval v průběhu dobrodružství se *Znamení čtyř*, zemřela, neznámo proč, někdy mezi lety 1891–1894.) Nuže, prohlásil v úvodu svého diskusního příspěvku Rex Stout, žádná druhá Watsonova manželka neexistovala, a co víc, neexistoval ani žádný Dr. Watson!

Zde je Stoutova argumentace: začalo mu být nápadné, že autor Holmesových příběhů Dr. Watson věnuje neobvykle mnoho pozornosti detailním popisům večerí, snídaní, uspořádání nábytku, deštivým večerům doma, a to v něm vzbudilo temné podezření. Podezření se změnilo téměř v jistotu, když narazil na tuto větu: „Zřídka kdy zůstával (Sherlock) vzhůru po desáté večer, a vždycky se nasnídal a odešel z domu, dříve než jsem já ráno vstal.“ – To mě nepopsatelně šokovalo, říká Stout. Přečtěte si to znovu. Nade vši pochybnost zde mluví žena o svém muži nebo milenci! (Je ovšem třeba mít na paměti, že z anglického textu – stejně tak jako ze jména Watson – nelze poznat pohlaví mluvčího.) V řadě dalších citátů dokazuje pak Stout svou tezi s komickou, leč nezvratnou přesvědčivostí, vrcholící zejména ve dvou pasážích; první, z povídky *The Empty House*, popisuje setkání obou „přátel“ po letech odloučení, kdy Holmes byl pokládán za mrtvého, druhý je z povídky *The Creeping Man* (pro dosažení stejného efektu, jaký je v angličtině, přimyslete si ke slovesům ženské koncovky):

Sherlock Holmes stál přede mnou a usmíval se na mne... vztyčil(a) jsem se, v bezbřehém údivu jsem na něho několik vteřin zíral(a), a pak, jak se zdá, jsem omdlel(a)...

V oněch posledních dnech byl náš vztah podivný. Holmes měl spoustu návyků, pevných a malicherných návyků, a já se proměnil(a) v jeden z nich. Jakožto součást inventáře jsem se podobal(a) houslím, dýmkovému tabáku, staré černé lulce, zápisníkům a jiným, možná méně nezbytným předmětům...

Není tedy pochyb – udánlivý Dr. Watson byla prostě žena, Holmesova manželka nebo milenka. Ale proč by se nepřiznala? Proč by

musela před čtenáři vystupovat jako mužský přítel velkého detektiva? I to Stout vysvětluje: Holmes žil prostě s touto ženou **neoddán**, a s něčím takovým se ve viktoriánské Anglii žádná žena nechlubila.

Jak se však tato Watsonová jmenovala křestním jménem?

K rozřešení tak vážného „watsonologického“ problému použil Stout metod známých z praxe baconiánců, podivínů, kteří se snaží dokázat, že spisy připisované Shakespeareovi napsal vlastně Lord Bacon (eventuálně jiní alžbětinci), a to dešifrováním tajných vzkazů, údajně ukrytých do textů her. Hledáme jméno ženy, která sepsala Holmesovy příběhy; jelikož jde o jméno, tedy o jakýsi *titul*, musíme odpověď hledat v titulech.

Seřaďme proto nejprve všech šedesát povídek v chronologickém pořadí. Protože pisatelka nás chtěla *mystifikovat*, vyjděme od *nejmystičtějšího* čísla, to jest od sedmičky. A abychom měli naprostou jistotu, násobme je sebou samým: sedm krát sedm jest čtyřicet devět. Devětačtyřicátá povídka se jmenuje *The Adventure of the ILLUSTRIOUS CLIENT*. První čtyři mechanická slůvka vypustíme a máme: ILLUSTRIOUS CLIENT.

Nejnápadnější rys Watsonova vyprávění je neustálá snaha čtenáře přesvědčit, že všechny příběhy se staly přesně tak, jak jsou vyličený, že jsou absolutně správné (anglický idiom „they are on the square“); „square“ znamená ovšem v angličtině také „druhou mocninu“, a Stout tedy dovozuje: první druhá mocnina celého čísla je 4. Titul čtvrté povídky je RED-HEADED LEAGUE.

Postupme k vylučování. Ze všech činitelů úspěchu Holmes nejvíc vylučoval štěstí. Ve hře v kostky jsou nejšťastnější čísla 7 a 11. Sedmičku jsme už použili, zbývá 11. Jedenáctá povídka je ENGINEER'S THUMB.

Když se Holmes nastěhoval do Baker Street, bylo mu sedmadvacet – povídka NORWOOD BUILDER. A Watsonovi bylo tehdy šestadvacet – EMPTY HOUSE. Seřaďme nyní tituly povídek pod sebe a čteme první písmenka jako akrostich:

Illustrious Client
Red-Headed League
Engineer's Thumb
Norwood Builder
Empty House

A máme křestní jméno slečny Watsonové: IRENE! A nyní už je všechno – pro znalce Holmesova života – jasné. Jediná žena, o níž v povídkách mluví s úctou, je Irene Adlerová; byla to totiž jediná žena, která na něho vyvrála a přelstila ho v povídce *Skandál v Čechách*. Její podobizna stála od té doby na krbové římse v Baker Street; v Holmesových očích *převyšovala a zastiňovala všechny ostatní příslušnice svého pohlaví*.

* * *

Nejenom pseudověda, také parodie a napodobeniny originálu jsou neklamným znakem vrcholné popularity. Ještě za Doylova života měl veliký úspěch jakýsi John Kendrick Bangs parodiemi shrnutými do sbírky *Posmrtné paměti Shylocka Homese* (*Shylock Homes: His Posthumous Memoirs*, 1903) a vytvořil později také postavu Rafflese Holmese, syna Sherlocka Holmese a vnuka A. J. Rafflese, populárního lupiče-gentlemanu z povídek E. W. Hornunga. Detektivní autor Robert Barr napsal povídku o muži jménem Sherlaw Kombs, Bret Harte (v povídce *Ukradená cigártaška*) o Hemlocku Jonesovi, O. Henry o Shamrocku Jonesovi, Maurice Leblanc o Holmlocku Shearsovi a R. C. Lehmann o Picklocku Holesovi (česky asi jako Šperhák Díra). Vážného napodobování Holmese se zúčastnil dokonce i Mark Twain v povídce *Dvouhlavňová detektivní povídka* (*A Double-Barrelled Detective Story*).

Byla to tedy sláva, jakou Anglie nepoznala od doby pana Pickwicka, a není odvážené tvrdit, že aura tohoto tlustého smolaře bledne před nebetyčným věhlasem chladného muže z Baker Streetu. Neboť ten byl projekcí romantických tužeb právě takových tlustých, ušlápnutých smolařů, a těch je všude plno.

* * *

C. Auguste Dupin byl ještě projekcí tužeb pouze jednoho nešťastného muže, který byl z důvodů více méně individuálních mimořádným vydědencem života; proto byl také aristokrat, životu vzdálený knižní učenec a podivín. Holmes už je projekce masová; sen o sobě samém, jaký chovaly statisíce vydědenců zcela nemimořádných, odříznutých od krás života krutě obecnými podmínkami. Proto je přírodovědec, proto stojí oběma nohama v romantických dobrodružstvích maloměšťákových představ o světě.

* * *

Samozřejmě, všechno je to dost složité. Existovaly i jiné předlohy snu: rytíři romantických historií, hrdinové románů hrůzy, námořní kapitáni pirátských příběhů, dokonce i první hrdinové moderní science-fiction. Proč tedy právě detektiv?

Asi proto, že nejlepší sen je ten, který se nevzdaluje **příliš** za hranice reálných možností. Být rytířem je už v devatenáctém století vyloučeno. Strašidelné hrady a krvácející jeptišky patří rovněž do středověku. Námořnický život vyžaduje tělesnou zdatnost, nedostupnou obyvatelům kancelářů a obchůdků, a let na Měsíc je pouze pro boháče. K vypátrání vraha stačí však mozek, a ten má i podúředník Sudích dvorů; tělo může být zničeno kokainem. Molekuly mají všichni a všichni jsou poněkud chytřejší než přihloupý Watson, všichni se tedy alespoň o milimetr blíží Holmesovi.

Navíc tento romantický rytíř v civilních šatech nepěstuje dobrodružství pro dobrodružství, ale zjednává cestu právu. A čtenář, který ví, jak je cesta práva ve skutečném životě zavalena balvany privilegií, korupce, předsudků a policejní neschopnosti nebo zvrle, přirozeně obdivuje tohoto neohroženého, neúplatného, idealistického bojovníka. Tím spíš, že nejen přivádí za katr zločince, ale také zesměšňuje policii, která téměř každému čtenáři alespoň někdy ztrpčila život – neboť jsme v Anglii velkých krizí, obchodních úpadků a stávek, v Anglii, která se ještě dobře pamatuje na dlužnická vězení. A Sherlock Holmes vyslovuje jen nejtajnější myšlenky svých životem spoutaných čtenářů, když říká: *Několikrát v mé kariéře se mi*

stalo, že odhalením zločince jsem spáchal větší zlo, než spáchal on svým zločinem. Teď jsem už opatrnější a radši bych oklamal anglické zákony než své svědomí. Anebo dokonce: myslím, že existují jisté zločiny, na něž se zákon nevztahuje, a které proto do jisté míry opravňují soukromou pomstu.

Jak tohle muselo mluvit z duše bezejmennému chudákovi ze sklonku století! Stejně, ne-li více než podobná slova, která o půl století později pronášel jiný, zlověstnější muž úchylné spravedlnosti, Mike Hammer, o němž ještě bude řeč.

* * *

Holmes tedy zastával v duchovním životě mas na sklonku století stejnou funkci, jakou mají dnes filmové hvězdy nebo hvězdy populární hudby. Doyle v jeho postavě provedl další důležitou inovaci v technice detektivní prózy: všechnu svou spisovatelskou schopnost soustředil zcela na protagonistu; v jeho hubeném stínu ztrácejí důležitost melodramatické vedlejší postavy, za vlasy přitažené zápletky a za vlasy ještě přitaženější řešení. Magická impozantnost Holmesa zastihne i všemožné prohřešky proti detektivní fair play, povážlivé trhliny v jeho logice, nesrovnalosti v chronologii jeho životních osudů, všechno. Sherlock Holmes, Velký detektiv, se stává *raison d'être* detektivního příběhu, prostředkem hypnózy, nutící čtenáře kupovat a hltat stále nové a nové varianty dosti stereotypních zápletek a podezřelých dedukcí, jak je na běžícím pásu prožívají Holmesovy děti pan Poirot, komisař Maigret, inspektoři French, Bonaparte nebo Alleyn, Mr. Moto nebo pan Campion a na periférii žánru Tom Shark, detektiv Banggs a desítky, ne-li stovky ostatních. Velký detektiv se stal vlastním smyslem detektivky a totálně z ní vytlačil realismus. Neboť čtenář se čerta stará o skutečný svět a jeho přepestré zločiny, které zná dost dobře z vlastní zkušenosti; co chce, je jeho vlastní zromantizované ego, Hloupý Honza, vyrostlý z dětských kalhotek pohádky, zesměšňující mocné tohoto světa a triumfující nad zlem, které tak často triumfuje nad čtenářem.

* * *

Právě: Hloupý Honza. A to je další, poholmesovské, zlepšení modelu Velkého detektiva. Předpoklady jsou ovšem dány už v hubeném muži z Baker Streetu: jsou v jeho excentrickém podivínství, dědictví po Cuffovi, který miloval růže, Lecoqovi, který miloval cukrátku, a Dupinovi, který miloval noc. Nevadí, že hraje virtuózně na stradivárky, zatímco kupec, hltající jeho příběhy při svíče, nezná ani noty; vždyť je – plesej, kupecká duše! – vyfoukl hloupému židovskému kramáři na Tottenham Court Road za pouhých pětapadesát shillingů, ačkoliv mají cenu nejméně 500 guinejí. Nevadí ani jeho genialita; má ostatně školácké trhliny, zcela podobné trhlinám ve vědomostech našeho romantického kupce, a jeho reakce, když je odhalen, je příznačná pro reakci „člověka praktického života“. *Moje překvapení dosáhlo vrcholu, říká Watson, když jsem zjistil, že nemá zdání o Koperníkově teorii a o složení sluneční soustavy. „Zdá se, že se divíte,“ řekl mi, když jsem mu vysvětlil její princip. „Teď, když to vím, přičiním se ze všech sil, abych na to zas zapomněl. Je velmi důležité nedovolit zbytečným faktům, aby člověku vypudila z hlavy fakta užitečná.“ – „Ale sluneční soustava!“ zvolal jsem rozhořčeně. „Co mi je sakra do ní?“ odsekl. „Vy říkáte, že se otáčíme kolem Slunce. Kdybychom se otáčeli kolem Měsíce, nemělo by to za groš vlivu na mě a na mou práci.“*

Předpoklad „hloupého honzovství“, které se dokonale snoubí s Čapkovou *enšpíglovskou mazaností*, je tedy dán už ve velkém vzoru. Doylovi následovníci správně vystihli, že právě v tomto bodě je hlavní pramen původu, a chopili se ho. Podivínství proměnili ve vyloženou **bezbrannost**, neboť vytušili, že ušlápnutý človíček, směšný před tvářmi mocných tohoto světa, bude milovat směšnost triumfující.

A tak je historie Velkých detektivů zároveň i historií podivnosti a historie boje se zločinem zároveň i historií potyček s policií. Snad jedině v tom posledním se pokřiveně zračí skutečnost, neboť spravedlnost a zločin jsou v tomto světě, jak říká Chandler, jen *dvě špinavé stránky téhož špinavého dolaru*.¹¹

¹¹ Proto se také moderní detektivka často vracela k prastaré koncepci lupiče-dobrodince, lupiče-gentlemana, prostě k lidové robinhoodovské tradici: zmíněný

Proto se v tom světě, plném nastavených nohou, tak dobře uplatnili i slepí detektivové: z celého zástupu ční dva: Thornley Colton Clintona H. Stagga a především Max Carrados Ernesta Bramaha, který jemnými prsty dovede přečíst obyčejným perem psané písmo na obyčejném papíře. Proto nad brunátnými policajty triumfuje sešlý a zchátralý Stařec v koutě čajovny baronky Orczyové, řešící spleť zločinů na dálku, stejně jako tlustý poloanalfabet Jim Hanvey Octava Roye Cohena nebo obrýlený, popletený starý mládenec Malcolm Sage Herberta H. Jenkinse. Povšimněte si jejich „excentrických“ vlastností a máte typické „vlastnosti“ prostého stárnoucího muže: zchátralost, nevzdělanost, popletenost, bezbrannost. A co Hercule Poirot, plešatý hypochondr, hlasitě požadující zavření všech oken, aby na něj netáhlo, a zženštile srkající čokoládu? Co malý, zaprášený velebníček Otec Brown, v jehož hlavě, naplněné naivní vírou, nehledá ani zločinec Flambeau, ani nikdo jiný tak překvapivě logické mohutnosti? Co nehybný dvoumetrákový Nero Wolfe, pro něhož je obtížné přejít přes pokoj a který, kromě cuffovské záliby v květinách, miluje zejména hlavní rozkoš malých a chudých, dobré jídlo? Co – v řadách policistů – nijaký, bezbarvý Trent E. C. Bentleyho, všední jako kterýkoliv hokynář, nebo puntičkářský dřích inspektor French Freemana Willse Croftse, cifršpión v policejní uniformě, který jako by byl živým dokladem kondelíkovské moudrosti, že trpělivost přináší růže? Co koneckonců inspektor Bonaparte Arthura Upfielda, australský černošský míšenec ve světě, kde přílišný pigment je handicap větší než chudoba? Co Japonec Mr. Moto J. P. Marquanda nebo Charlie Chan E. D. Biggerse, Číňan směšně komolící angličtinu („*Opusťte palnou zbraň, pane Jennisone, jinak budu nucen učiniti osudnou vložku do důležitého orgánu těla ve vašem majetku!*“).

Nikdo z nich by nemohl triumfovat ve skutečném životě; proto triumfují v literatuře. Na těchto orgiích absurdního triumfu se přiži-

Raffles E. W. Hornunga, Arsène Lupin Maurice Leblanca, Philip Collin Franka Hellera, Jimmie Dale Franka L. Packarda, Simon Templar, řečený „Svatý“, Leslie Charterise nebo Alonzo MacTavish Petra Cheyneyho jsou jen nejznámější z mnohých.

vují i detektivové handicapovaní tradičními předsudky – ženy: Violeta Strangeová Anny Kathariny Greenové, Lady Molly baronky Orczyové, Dorcas Deneová Georga R. Simse, Constance Dunlopová Arthura B. Reeva, Millicent Newberryová Jeanetty Leeové, Judita Leeová Richarda Marshe, a zejména podšitá, všemi mastmi mazaná stará panna slečna Marplová Agathy Christieové.

Zajisté impozantní galerie fyzické nebo společenské „méněcnosti“. Může být výmluvnější důkaz pro to, co je vlastně detektiv v literatuře, a vůbec: co je vlastně detektivka?

A síť vlivů a souvislostí prochází celým tím početným davem samozvaných strážců vyšší spravedlnosti. Tradici Dupinovy vzdělanosti, kterou ve zdigestované formě rozvinul Veliký Holmes, povýšil do sfér důstojné vědy dnes už zapomenutý detektiv Almack E. H. Cragga a po něm zejména lékař a právník Dr Thorndyke R. Austina Freemana, vydržující si skvěle vybavenou laboratoř s obratným fámulem Poltonem a vlekoucí s sebou neustále v příručním kufříku mikroskopu a daktyloskopická zařízení, živá encyklopedie mladé přírodní vědy. Ale ani humanitní učenost Dupinova nebyla zapomenuta; pokračuje v ní Van Dinův Philo Vance, znalec řečí, kultur, malířství a starých prvtisků, a polyhistorickou moudrost pozdvihl k varietní absurdnosti profesor, MUDr., PhDr., JUDr. etc. Augustus S. P. X. Van Dusen Jacquese Futrella, který do svých služeb dokáže zapojit i vězeňské myšky. Tradici Lecoqovy chlubitivé ješitnosti nedal zahynout jeho pozdější kolega ze Sûreté Hanaud A. E. W. Masona (*Já, nesrovnatelný, velký Hanaud – Já, Lecoq, o nic horší než Gevol, oblíbený žák Táty Tabareta*), který, podobně jako před ním Lecoq a po něm Poirot, vypadá jako úspěšný komik, neboť je výhodné být inteligentní, ale nevypadat na to, a v domýšlivosti má rovnocenného soka snad jen v orientálním Chanovi (*„Chan ví všechno!“* říká obdivovatel. – *„Lichotíte mi velice. Některé věci mi nejsou zcela známé,”* praví Chan).

A tak bychom mohli pokračovat: modernější detektivové jsou si ce poněkud střízlivější, ale nikdo z nich není úplně normální. Pan Champion Margery Allinghamové je bázlivý, až zbabělý, dopouští se

společenských *faux pas*, je drobný a sehnutý a skromně poslouchá v koutě – pravý typ podúředníka, který se omylem octl v lepší společnosti – a jeho byt v **Bottle** Street je samozřejmě reminiscencí na **Baker** Street. I jinak je vybaven složitým dědictvím. Jeho obrovitý sluha Lugg, polepšený zločinec, není přece nikdo jiný než nová inkarnace polepšeného kasaře Flambeaua, který tak trapně naletěl malinkému velebníčkovi.

Marně pátráte po realistickém vlivu života, zato skrz naskrz nacházíme pletence vlivů a závislosti literárních. Tlustý Gideon Fell (a jak častá je mezi detektivy obezita) Johna Dicksona Carra se chlubí mohutným banditským knírem a je naň stejně ješitný jako Poirot na svou pečlivě navoskovanou ozdobu; a srká-li malý Francouz čokoládu, pojíždá Fell pro změnu čokoládové cigarety. Nevím, kdo spatřil světlo světa dřív, zda Fell, nebo Nero Wolfe, ale pohyby obou zachytili autoři obrazem totožným: *Kráčí, jako když jede válečná loď*. Ellery Queen, celkem střízlivý mladík, má alespoň nemoderní skřípec, oxfordský amatér Nigel Stangeways Nicholase Blakea popíjí velika množství čaje a Norman Conquest Berkeleyho Graye si alespoň dovoluje charakteristický vtip, když se podepisuje rébusovitým 1066 (datum bitvy u Hastingsu, která rozhodla o normanském záboru – *Norman Conquest* – britských ostrovů).

* * *

Jsou tedy pro život vybaveni pouze defekty, a přece žijí více než zdatně. Holmese nikdy nezničí sebevětší dávka kokainu, Wolfe se nikdy neuchlastá pivem ani Lemmy Caution whisky, Poirota neskládá průvan ani slečnu Marplovou sešlost věkem. Jsou, ne-li jednotlivě, tedy v druhu, který představují, věční; nezemřou nikdy, jako asi nikdy neuhasne touha bezprávných triumfovat nad bezprávím, touha omezených zvítězit nad chytrostí.

NÁPAD 4

Páter Knox neboli Pravidla hry

*Opravdu dobrá detektivka může
jen získat dotykem bizarnosti.*

– EDGAR WALLACE

Detektivka hodná toho jména nebyla tedy nikdy poskvrněna skutečnou krví. Před ní a současně s ní existovala kriminální literatura; pitavaly ve Francii, memoáry a „pravdivé detektivky“, jaké psal v Anglii zmíněný Waters a v Americe Allan Pinkerton, zakladatel slavné soukromé detektivní agentury v Chicagu a osobní strážce prezidenta Lincolna ve válce Severu proti Jihu (*Třicet let detektivem; Thirty Years a Detective*, 1884); „nové“ pitavaly v Německu (*Aktenmäßige Darstellung merkwürdiger Verbrechen*, 1828, Anselma von Feuerbacha nebo *Neuer Pitaval* Willibalda Alexise) a samozřejmě i kriminální exkurze velkých autorů, vedené většinou úmysly osvěcenskopedagogickými, jako byl např. Schillerův *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (1786).

Detektivka se však čím dál tím víc distancovala od těchto ponurých svědectví lidské mravní bídy a mravní ubohosti společenského řádu. Mělo to, chceme-li tento proces nějak hodnotit, svoji dobrou i špatnou stránku. Osvícenci typu Schillera nebo Alexise psali svá líčení mordů s nejlepšími úmysly usvědčit řád a osvětit neosvícené, ale obávám se, že jejich práce sloužily jistě také, ne-li především, jako zdroj sadistické zábavy. Přes svou evangelickou upřímnost zastávaly nepochybně i funkci dnešních vražednických senzací západního světa, kterou na nejnižší úrovni poeticky plnily kramářské

popěvky. Apelující na rozum ve smyslu výzvy k reformě společenských absurdností, apelovaly chtíc nechtíc i na temnější stránky v člověku; na ty, které přiváděly zvědavé davy na popraviště, aby se tam s vyvalenýma očima kochaly mukami čarodějnic, poskakujících po rozžhavené hranici.

Detektivka naproti tomu rezignovala na společenskokritické nebo reformní poslání. Jistě, v Doylovi i v jeho předchůdcích a následovnicích najdeme jednotlivé kritické šlehy. Známy je třeba žlučovitý výpad Lecoqův proti *bankéřům, zkrachovaným obchodníkům a makléřům hazardujícím na burze, kteří by si připadali kompromitováni, kdyby je někdo viděl na ulici s detektivem, ačkoli detektiv je poctivý pracující*, ale i ten má spíše charakter soukromé obrany než obecného odsudku.

V podstatě ovšem iektivka apelovala na rozum. Ne však proto, aby burcovala, ale aby bavila; ne na rozum – reformátora, ale na rozum – dokonalý stroj; na schopnost člověka hrát si nezávazně s myšlenkami, podle pravidel, která téměř bere zbytku formuloval už Aristoteles. Neměla tedy nikdy ten výrazně společenskokritický charakter osvícenských kriminálrománů, ale nikdy také nepřitahovala sladkou vůní zohavených mrtvol a pachem lidské patologie. Mrtvoly se v ní proměnily v neutrální rekvizitu, vražda se stala pouze jakýmsi zahájením hry, jako když v šachu táhnete prvním pěšákem. Z čisté literatury se rodil jakýsi literární sport, a čím víc se detektivka připodobňovala hře, tím víc nacházela své pravé specifikum.

Přirozeně, jako všechno v životě, byl to proces složitý a živelný. Příliš mnoho autorů pokládalo pořád detektivku za pouhý druh napínavé dobrodružné četby a víc než na logické lince záleželo jim na senzačních efektech. Ale logická linka je páteří detektivky, a pomalu se prosazovala; současně s tím se svět detektivního románu měnil v pouhé jeviště, lidé v loutky a jejich osudy v pohyby šachových figurek.

Jenže to byl zatím šach bez přesných pravidel; nejen literární brak typu sešitků o Nicku Carterovi, které vycházely v Americe od poloviny osmdesátých let, ale ani autoři nejserióznější neměli zcela jasno o zásadách hry, jíž se oddávali. V proslulém, za klasický považova-

ném románě Chestertonova přítele E. C. Bentleyho *Trentův poslední případ* (*Trent's Last Case*, 1913) najdeme např. hned několik prohrěšků proti dobrým mravům detektivky; před čtenářem se tu zcela nebo částečně zamlčují důležité stopy, ukazující na pachatele, zločin nemá zcela jasný motiv a Velký detektiv nemá vlastně v pátrání úspěch (což je ovšem spíš prohrěšek proti etice kultu než proti fair play).

Bylo tedy otázkou času, kdy si autoři uvědomí, že to, co vyrábějí, není ani tak román jako šachová úloha, a kdy se najde formulátor pravidel hry.

První – alespoň pokud se mi podařilo zjistit – upřesnil nejobecnější zásady detektivní partie tvůrce Dr. Thorndyka R. Austin Freeman v jedné z nejranějších apologií žánru nazvané *Umění detektivky* (*The Art of the Detective Story*) z roku 1924. Své názory na etiku hry tu shrnuje do pouhých čtyř bodů, které podle něho odpovídají čtyřem stadiím detektivního děje: 1. Stanovení problému. 2. Uvedení dat k jeho rozřešení („stop“). 3. Rozřešení, tj. detektiv ukončí pátrání a ohlásí, že případ rozřešil. 4. Důkaz rozřešení tím, že se předvedou usvědčující doklady.

K jednotlivým bodům Freeman, mimo jiné, poznamenává:

1. Problém se obvykle týká zločinu, ne proto, že zločin je nejefektivnější námět, ale protože skýtá nejpřirozenější záminku k tomu druhu šetření, jaké detektivka vyžaduje. Z téhož důvodu – protože je to nejprůhodnější – zločin proti osobě se užívá častěji než zločin proti majetku, a vražda je obvykle nejvhodnější ze všech zločinů.

2. Většina díla se má zabývat vyprávěním příběhu, během něhož se čtenáři, co nejnapadněji, předkládají data neboli „stopy“. Přitom musí být data uvedena jasně a nedvojsmyslně, pokud jde o jejich zásadní vlastnosti. Autor má hrát úzkostlivě čistou hru. Má se vyhýbat falešným stopám, v nichž si, dle Freemana, libovaly starší romány, i všem trikům na oklamání čtenáře a na svedení čtenáře na špatnou stopu. (V tomto bodě svých pravidel je Freeman značně idealistický a jeho názory většina autorů ignorovala, zejména pokud jde o triky na oklamání čtenáře, jak ještě uvidíme.) Uvést nejdůležitější fakta až skoro na konci příběhu – například očitého svědka zlo-

činu apod. – je naprosto nepřípustné a rovná se porušení „smlouvy se čtenářem“.

3. „Rozřešení“, tj. okamžik, kdy detektiv ohlásí, že závěry, k nimž došel, případ formálně uzavírají. Je naprosto nepřípustné uvádět po tomto prohlášení ještě nějaké nové skutečnosti. Čtenáři je dáno na srozuměnou, že nyní má před sebou všechny důkazy vedoucí k závěru a že závěr je zcela obsažen v těchto důkazech. Jestliže tomu tak není, autor nezvládl konstrukci a podvedl čtenáře. Dramatický efekt řešení závisí na jeho intelektuální přesvědčivosti.

4. Důkaz řešení. To je specialita detektivky. V normálních románech představuje konec příběhu zároveň jeho vyvrcholení, klimax, a každé další pokračování působí jako antiklimax. Ale detektivka má podvojný charakter. Je to jednak příběh, který má své dramatické napětí, avšak v něm je takřkajíc uzavřen logický problém. Vyvrcholení příběhu nemusí ještě znamenat řešení problému. Pak je povinností autora zdůraznit prostřednictvím detektiva řešení tím, že detektiv provede analýzu faktů a předvede důkazy. Musí čtenáři dokázat, že závěr je přirozeným a rozumným následkem známých faktů a že žádný jiný závěr není možný (zase ideál, jehož jen málo autorů skutečně dosahuje).

Tolik Freeman. O dvě léta později najdeme podobné a ještě stručnější shrnutí hlavních zásad v Chestertonově předmluvě k detektivce Waltera S. Mastermana *The Wrong Letter* (1926). Chesterton zde v podstatě říká, že dobrý detektivní autor *nedělá věci, které se dnes všude dělají a které znamenají zkázu opravdové detektivní tvorby a ztrátu tohoto legitimního a rozkošného literárního druhu. Nedává do příběhu obrovitou, ale neviditelnou tajnou společnost s odbočkami všude na světě, s hrdlořezy, kteří na požádání udělají vše, a s podzemními sklepeními, jichž se dá použít k ukrytí kohokoliv. Neznehodnocuje líbezné linie klasické vraždy nebo loupeže tím, že by je omotával špinavými a ulepenými techtlemechtlemi mezinárodní diplomacie; nestrhává naše vznešené pojmy o zločinu na úroveň zahraniční politiky. Nepřivádí náhle a až na konci na scénu něčího bratra z Nového Zélandu, který je mu podoben jako vejce vejci. Nevypátrá kvapně na posledních několika stránkách pachatele v nějaké*

naprosto bezvýznamné postavě příběhu, kterou jsme vůbec nepodezírali, protože jsme si ji vůbec nezapamatovali... Nepřivede na scénu profesionálního zločince, který by pykal za soukromý zločin; to je zcela nesportovní jednání a jenom další důkaz, jak profesionalismus ničí náš národní smysl pro sport. Nepřivede na scénu nějakých šest lidí, jednoho po druhém, aby každý přišel se svou troškou do mlýna jediné malé vraždy: jeden aby přinesl dýku, druhý aby ji namířil a ještě jeden, aby ji podle předpisu zabodl. Ne-prohlásí, že to byl všechno omyl a že vlastně nikdo neměl nikdy v úmyslu nikoho zavraždit, neboť to by bylo vážné zklamání pro všechny humánně založené sympatizující čtenáře...

Oba tyto pokusy jsou ovšem formulovány spíše esejisticky, ne jako pravidla. První, kdo z poznatku o detektivce jako hře vyvodil logický důsledek a pokusil se o soupis pravidel, byl vážený americký literární kritik Willard Huntington Wright, jenž se sám hráčské detektivní vášni oddával pod pseudonymem S. S. Van Dine. Jeho *Dvacet pravidel pro psaní detektivek* (*Twenty Rules For Writing Detective Stories*) se objevilo v časopise *American Magazine* v září 1928 a jsou, pokud vím, prvním právnicky formulovaným zákoníkem. Jako všechny zákoníky světa i tenhle je samozřejmě od toho, aby byl překračován, a zejména paragrafy 3, 7, 16 a 19, poznamenává Haycraft, obražejí myšlení trochu příliš dogmatické; proto je také praxe nejčastěji porušovala.

Dejme tedy slovo Van Dinovi:

1. Čtenář musí mít stejnou příležitost vyřešit záhadu jako detektiv. Všechny stopy musí být uvedeny jasně a popsány.
2. Vůči čtenáři nesmí být použito žádných jiných triků a podvodů než těch, k nimž se zákonně uchyluje zločinec, aby přelstil detektiva.
3. Nesmí se vyskytovat láska. Jde o to, dostat zločince za mříže, ne o to, dostat tokajíc párek k oltáři.
4. Pachatel by neměl být nikdy zjištěn v samém detektivovi nebo v některém z lidí oficiálně pověřených šetřením. To je zcela zřejmý podfuk, jako když někomu nabídnete místo zlatého pětidolaru vyblýskanou penci.

5. Pachatel musí být nalezen logickými dedukcemi – nikoli náhodou, shodou okolností nebo nemotivovaným přiznáním... To, podle Van Dina, není řešení, ale kanadský žertík.

6. V detektivce musí být detektiv, a detektiv není žádný detektiv, pokud dělá něco jiného, než že shromažďuje stopy, které nakonec povedou k odhalení toho, kdo spáchal svinstvo popsané v první kapitole; a jestliže detektiv nedojde k závěru analýzou těch sebraných stop, vyřešil problém asi tak, jako když školák vyřeší rovnici pomocí taháku.

7. V detektivce prostě musí být mrtvola, a čím mrtvější, tím lepší. Zločin menší než vražda je nedostačující. Tři sta stránek je příliš mnoho povyku pro nějaký jiný zločin, než je vražda.

8. Problém musí být vyřešen čistě přirozenými prostředky. Metody jako píšící duchové zavražděných, čtení myšlenek, spiritistické seance, nahlížení do skleněných koulí apod. jsou tabu. Čtenář má rovnou šanci, když měří svůj ostrovtip s racionálně uvažujícím detektivem, ale když se musí potýkat se světem duchů, je už předem poražen.

9. Přípustný je pouze jeden detektiv – to jest pouze jeden protagonista detekce – jediný deus ex machina. Svěřit řešení problému třem, čtyřem nebo někdy celé tlupě detektivů znamená nejen rozptýlit pozornost a zpřetrhat přímou nit logiky, ale osobovat si také neoprávněné výhody před čtenářem. Je-li v knize víc než jeden detektiv, čtenář neví, kdo je vlastně jeho soupeř v dedukci.

10. Pachatel musí být zjištěn v osobě, která v příběhu hrála víceméně prominentní roli – to jest v osobě, která je čtenáři dobře známa a o níž se zajímá.

11. Jako pachatele nesmí autor zvolit nikoho ze služebnictva... To je příliš snadné řešení. Pachatel musí rozhodně být někdo... kdo by za normálních okolností nemohl upadnout v podezření.

12. Musí být pouze jeden pachatel, ať je spácháno sebevíc vražd. Pachatel může přirozeně mít pomocníka nebo spoluspiklence; ale celá vina musí spočívat na jedněch bedrech; čtenářově nenávisti musí být dovoleno, aby se mohla soustředit na jedinou černou duši.

13. Tajné společnosti, mafie atd. nemají v detektivce místo. Takovéto vinictví ve velkém zničí nad všechnu možnost nápravy každou fascinující a opravdu krásnou vraždu. Vrahovi má být poskytnuta sportovní šance, to je pravda; ale je přehnané povolovat mu tajnou společnost, k níž se může utéci o pomoc v nouzi. Žádný sebedbalý vrah by si nepřál mít takové výhody.

14. Způsob vraždy a způsoby detekce musí být racionální a vědecké. V detektivním románě nelze tolerovat pseudovědecké a čistě fantastické prostředky. Jakmile se autor jednou vznese do říše fantazie à la Jules Verne, překročil hranice detektivky a pohybuje se v nezmapovaných mořích dobrodružství.

15. Pravdivá odpověď na problém musí být celou dobu zřejmá – za předpokladu, že čtenář je dost mazaný, aby ji viděl. Chci tím říci tolik: kdyby si čtenář potom, co se dověděl rozuzlení, přečetl knihu znovu, zjistil by, že měl řešení, v jistém smyslu, před nosem – že všechny stopy opravdu vedly k pachateli – a že kdyby byl býval stejně chytrý jako detektiv, rozluštil by záhadu sám a nemusel by číst až do konce.

16. V detektivce by neměly být dlouhé popisné pasáže, žádné literární babrány ve vedlejších věcech, žádné rafinovaně vypracované povahové analýzy, žádné vytváření „atmosféry“. Takové věci nemají životně důležitou funkci v záznamu o zločinu a dedukci. Zdržují děj, vnášejí do něho motivy, které nemají význam pro vlastní smysl knihy; ten je ve stanovení problému, v jeho analýze a v úspěšném vyřešení. Přirozeně, román musí obsahovat dostatečné popisy a skici charakterů, aby působil pravděpodobně.

17. Tíha zločinu v detektivce nesmí být nikdy svalena na bedra profesionálního zločince. Zločiny lupičů a zlodějů spadají do sféry činnosti policie – ne do sféry činnosti autorů a brilantních soukromých detektivů.

18. Ze zločinu se v detektivce nesmí nikdy vyklubat nešťastná náhoda nebo sebevražda. Ukončit odyseu pátrání takovým antiklimaxem znamená dělat si legraci z důvěřivého a laskavého čtenáře.

19. Motivy všech zločinů v detektivkách mají být osobní. Mezinárodní pikle a válečná politika patří do jiného prozaického žánru... Historka o vraždě musí zůstat tak říkajíc *gemütlich*. Musí se v ní obrazet čtenářovy denní zkušenosti a musí mu dát jistou možnost vykompenzovat si vlastní potlačené touhy a city.

20. A nakonec (aby zaokrouhlil počet paragrafů svého kréda na kulaté číslo) uvádí Van Dine seznam několika věcí, jichž žádný sebedbalý autor detektivek nepoužije. Vyskytly se prý už příliš často a každý milovník literárního zločinu je příliš dobře zná:

a) Identifikovat pachatele srovnáním oharku cigarety, kterou zapomněl na scéně zločinu, s cigaretou, kterou kouří někdo z podezřelých. b) Předstíraná spiritistická seance, která má pachatele vystrašit tak, aby se přiznal- c) Padělané otisky prstů- d) Alibi za pomoci umělé figuríny- e) Pes, který neštěká, a tím prozradí fakt, že neznámý vetřelec je známá osoba- f) Hodit nakonec zločin na krk dvojčeti nebo příbuznému, který vypadá přesně jako podezíraná, ale naprosto nevinná osoba- g) Injekční stříkačka a uspávací kapky- h) Spáchat zločin v zamčeném pokoji poté, co do něho už vnikla policie- i) Slovně asociační test jako důkaz viny. j) Zašifrovaný dopis, který detektiv rozluští.

Jak jsme řekli, pravidla jsou k tomu, aby se porušovala, a ctižádostí autorů se brzo stalo např. to, jak originálně a zábavně použít něco ze seznamu zprofanovaných prostředků z bodu 20 nebo jak legálně obejít bod 4. A pak – dvacet paragrafů není, přes svou zaokrouhlenost, dobré číslo. Neodpovídá numerickému citění evropského člověka, odchovaného křesťanskou civilizací, a proto fixovaného na židovská čísla 3, 7 a 10. Pravděpodobně je tedy zcela zákonitě, že nejproslulejší pravidla dal detektivní hře katolický kněz, náboženský apologeta a příležitostný autor detektivek monsignore Ronald Knox. A proto také není divu, že mají magickou podobu Desatera přikázání.

Knox, vědomý zastánce hry, zdůrazňoval, že jeho pravidla nelze chápat jako pravidla literární *v tom smyslu, jako má pravidla poezie, ale ve smyslu pravidel kriketu. Zde jsou:*

1. *Zločinec musí být někdo, o němž je zmínka brzo na začátku příběhu, avšak nesmí to být nikdo, jehož myšlenky bylo čtenáři umožněno sledovat.*

2. *Všechny nadpřirozené nebo nepřirozené faktory jsou zcela vyloučeny.*

3. *Není přípustná víc než jedna tajná místnost nebo tajná chodba. Knox toto pravidlo upřesňuje vysvětlením, že tajná chodba je přípustná pouze tehdy, odehrává-li se děj ve stavbě, kde lze taková zařízení předpokládat; např. ve starém hradě nebo vůbec ve staré budově, o níž čtenář ví, že jí užívalo nějaké podzemní hnutí, státem potlačovaná sekta a pod.*

4. *Nesmí být použito žádného „dosud neobjeveného“ jedu ani přístrojů a metod, které vyžadují dlouhého vědeckého vysvětlování na konci příběhu. V podstatě je prohrěšek proti tomuto pravidlu prohrěškem proti příkázání č. 8 – látka nebo přístroj, u nichž lze předpokládat, že by průměrný čtenář znal jejich funkci nebo účinky, nejsou stopy „odhalené čtenáři“.*

5. *V příběhu nesmí vystupovat žádný Číňan. To není projev rasismu, jen výraz dobové averze proti nejzprofanovanější rekvizitě senzačních šestákových detektivek. Jakmile narazíte na nějakou zmínku o „šikmých očích Čin-lu“, raději hned knihu odložte; je špatná, poznamenává k tomuto bodu Knox.*

6. *K řešení nesmí detektivovi dopomoci náhoda ani nesmí být veden ne-vysvětlitelnou intuicí, která, jak se později ukáže, byla správná.*

7. *Pachatelem nesmí být sám detektiv.*

8. *Detektiv nesmí odhalit žádnou stopu, aniž ji hned neodhalí také čtenáři.*

9. *Duchem chudý přítel detektivův, jeho watson, nesmí zatajit žádné myšlenky, které se mu honí v hlavě; musí mít inteligenci mírně, ale jen velmi mírně podprůměrnou.*

10. *Nesmí se vyskytovat dvojčata nebo dvojníci, pokud na jejich výskyt nebyl čtenář rádně připraven.*

* * *

Zákonodárnou činností Freemana, Chestertona, Van Dina, Knoxe a řady dalších byla tedy přesně vymezena oblast detektivky: což znamená, že z ní byli vyloučeni nejen všichni nepoctivci a lajdáci,

ale i ti, které příliš sváděla nekontrolovaná fantazie, a nebyli proto ochotni podrobovat se řádům a ustanovením. Z „pravověrných“ autorů se stala řehole a kritika jejich výkonů se brzy podobala spíš prokurátorské analýze než literatuře.

Řehole a její řeholní sliby měly zprvu velký úspěch. V románech se, těsně před koncem, počal objevovat řádek, vysázený odlišnými typy: VÝZVA KE ČTENÁŘI – a pod ním poučení, jaké najdeme třeba v Queenově *Záhadě mandarinku* (*The Chinese Orange Mystery*): *Tvrdím, že na tomto místě máte v ruce všechna fakta, nezbytná pro jasné rozřešení záhady... Dovedete si je dát dohromady... a dojít logickou úvahou k jedinému a jedině možnému řešení?* Většinou nedovedeme, ale nevadí.

A řehole vzrůstala; měla své ortodoxní muže, jako byl Freeman Wills Crofts, jehož inspektor French se specializuje na rozbíjení vzduchotěsných alibi pomocí pečlivého srovnávání časových údajů, anebo John Dickson Carr, který řešil zas Záhady uzamčených pokojů. Jiní byli G. D. H. a M. Coleovi, E. R. Punshon, J. Connington a samozřejmě páter Knox sám. Nadšení šlo tak daleko, že se řehole etablovala i právně, a je jen příznačné pro všechna ortodoxní hnutí, z jejichž nejpravověrnějších stoupenců se časem stávají heretikové a jiní liberálové, že ji založil Anthony Berkeley, jeden z pozdějších vůdců anglické revolty proti klasické detektivce. Došlo k tomu roku 1928 a předsedou byl zvolen G. K. Chesterton.¹² Po vzoru zednářských lóží byl *The Detection Club* společnost ryze výběrová a členství v ní bylo známkou vysokého literárního standardu. Klub měl své sídlo a svůj přijímací rituál, který svou ironickou pompézností napovídá mnoho o povaze anglosaského člověka. Je založen na Knoxově desateru a vypadá asi takhle:

Vladař: Přisaháte při všem, co je vám svaté, že před čtenářem nikdy nezatajíte důležitou stopu?

¹² Podobná organizace vznikla v Americe pod názvem *Mystery Writers of America, Inc.* Uděluje každoročně za nejlepší detektivku roku tzv. Edgara (obdoba hollywoodského Oskara) – bustu, zachycující mírně zkarikované poprsí Edgara Allana Poea.

Kandidát: Přisahám.

Vladař: Přisaháte, že se budete mírnit v užití gangů, spikleneckých organizací, smrtících paprsků, duchů, hypnotismu, padacích dvířek, Číňanů, zločinných nadlidí a šilenců a že se naprosto a navždy zříkáte tajemných jedů vědě neznámých?

Kandidát: Přisahám.

A tak dále. Celý rituál pak končí zapřísaháním:

... a porušíte-li svůj slib, nechť jiní spisovatelé připadnou na vaše zápletky dříve než vy, nechť vás nakladatelé vezmou na hůl, nechť vás neznámí lidé žalují pro hrubé pomluvy, nechť se vaše stránky hemží tiskovými chybami a nechť vám neustále klesá počet prodaných výtisků. Amen.

* * *

Desatera zasadila poslední ránu realismu. Logika příběhů byla čím dál zřetelněji pouze formální, všechno v nich klapalo pouze za **určitých předpokladů**, které však samy obvykle neklapaly, asi tak jako v parodii českého detektivního autora: *V detektivkách byl čtenář ze všeho úplně perplex a nakonec detektiv železnou logikou, opřenou o stopy rouge na nedopalcích cigaret a velejemné rozpory ve výpovědi komorné a prezidenta akciové společnosti, zjistil, že vraždu spáchala jednooká babička, která se půl hodiny před vraždou objevila v Savoy hotelu v Londýně, na místo činu, vzdálené odtud sedmdesát mil, odjela potom černým rolls-roycem, v němž se za jízdy převlékla za muže, během třiceti vteřin spáchala vraždu, nasedla, poodjela dalších sto pětadvacet mil a v novém převleku vyzdvihla šperky ze sejfu banky v Shotlandu, načež se, hodinu po vraždě, objevila v obvyklém úboru jednooké babičky znovu v Londýně, na schůzi Květinového výboru pro kráslení pomníků padlých hrdinů, jehož byla předsedkyní. Když si člověk vzal tužku a papír, zjistil, že všechno přesně vychází za několika malých předpokladů, jako že se babička řítí průměrnou rychlostí sto třiatřiceti mil za hodinu... že ve svých třiasedmdesáti letech byla tělesně svěží jako třicetiletý umělec v převlékání, že měla nervy jako Dr. Caligari a byla otrlá jako Babinský...*

Brzy proto nestačil prostý revolver, dýka nebo jed; o tom se poúčíme v kapitole o metodách vraždy. Bizarnost zločinů rostla geo-

metrickou řadou a naprosté odtržení od skutečnosti začalo přece jen autorům sahat do svědomí. Došlo k zajímavému jevu, který nazvěme bez obav *Špatné svědomí detektivky*.

Projevuje se dvěma způsoby: jednak horečným zdůrazňováním, že to nebo ono, ačkoliv **je to fakt**, je tak nepravděpodobné, že by se to mohlo stát jen v detektivce. Autoři se patrně domnívají, že si tím vytvářejí jakési alibi a že sebevětší nehoráznost je pak předem omluvena. Tato forma špatného svědomí se probudila velmi brzy; už ve *Studii v šarlatové* Holmes Watsonovi připomíná Dupina z povídek Edgara Allana Poea, čímž je v převrácené logice detektivkářského čtenáře dokázána Holmesova pravost a věrohodnost. Vyprávěči Freemanova románu *Jako zloděj v noci* připadá zas Thorndykova činnost jako šarlatánské počínání detektiva z nějakého románu a Agatha Christieová, aby omluvila trapnou tajnou chodbu v *Tragédii o třech dějstvích* (*The Three-Act Tragedy*) – a zároveň se ovšem satiricky otřela o největšího pěstitele Číňanů v anglické literatuře – nechává jednoho z účinkujících poznamenat: *Připomíná to trošku Edgara Wallace, ale ta chodba skutečně existuje*. J. D. Carr charakterizuje zas ústy románové postavy z knihy *Dokud nás smrt nerozloučí* (*Till Death Do Us Part*) situaci jako oživilou detektivní historku a šílený nápad Dr. Fella je odvozen z lacinějších napínáků, kde se může stát vše. Okno v jednom románě Michaela Innese bylo otevřeno trikem převzatým spíše z románů než z vážné lupičské praxe a jeho Velký detektiv Appleby v knize *Smrt v prezidentově apartmá* (*Death at the President's Lodging*) uvažuje nad mrtvolou, obklopenou nevysvětlitelnými rozházenými kostmi, že tu byl v činnosti mozek, přemýšlející v pojmech Edgara Allana Poea. Otec Queen se zas nedůvěřivě obrací na syna Elleryho s otázkou: *Tohle skutečně děláš proto, abys rozřešil ten případ? Nebo si chceš vyzkoušet nějaký za vlasy přitažený nápad z detektivky, abys ho mohl použít ve své příští knize?* Zločin v románě *Květiny pro soudce* (*Flowers for the Judge*) Margery Allinghamové je dokonce, jak zjistí pan Campion, proveden podle návodu detektivky „Zemřel v sobotu“, kterou vydalo nakladatelství patřící zavražděnému, a J. D. Carr v románě *Tři rakve* (*The Three Coffins*) odhazuje už nepokrytě jakoukoliv masku pseu-

dorealismu, když Dr. Fell na otázku, proč mluví nad mrtvolou o detektivkách, odpovídá: *Protože jsme tady v detektivním románu a čtenáře neoblafnem předstíráním, že nejsme.*

Druhý projev špatného svědomí příliš hazardně hrajících spisovatelů je to, že do svých děl překvapivě často uvádějí postavu detektivního autora. Obvykle v ní satirizují své povolání, někdy dokonce sami sebe osobně, jako Agatha Christieová v románě *Smrt posluhovačky* (*Mrs. McGinty's Dead*); paní Oliverová, starší, korpulentní autorka krváků, naprosto zmatená tváří v tvář skutečnému zločinu, je nepochybně satirickým autoportrétem královny detektivek.

Ale komického autora žánru má skoro každý: Profesor Fen, Velký detektiv Edmunda Crispina, pozoruje např. v románě *Pohřben pro radost* (*Buried for Pleasure*) podivné počínání spisovatele Judda, píšícího pod jménem Anette de la Tour, který si možnost provedení vymyšlené vraždy ověřuje směšnou pantomimou u odlehlého rybníčku. Hrdina knih Elleryho Queena je sám přímo autorem detektivek, detektivní autorka Isobel Sedbusková vystupuje v románě Francise Illese *Před spácháním činu* (*Before the Fact*), Dick Markham z Carrova *Dokud nás smrt nerozloučí* je úspěšný detektivkář a podobně Innesův prof. Gott.

Jak zdůrazňování místo zakrývání nepravděpodobnosti, tak zesměšňování nerealistických autorů detektivek v postavách románů jsou tedy jakousi omluvou spisovatelů za to, že nejsou dost realističtí, projevem jejich špatného svědomí. Je to ovšem pošetilé a nelogické počínání, a první to nahlédl J. D. Carr; přešel tedy, podle mého názoru správně, z obrany do útoku: *To, že rádi čteme detektivky, říká, má z velké části důvod v tom, že máme rádi nepravděpodobnost. Když A je zavražděn a B a C jsou v silném podezření, je NEPRAVDĚPODOBNÉ, že pachatelem by mohl být neviňoučký D. Ale on je. Jestliže G má dokonalé alibi... je NEPRAVDĚPODOBNÉ, že mohl spáchat zločin. Ale on ho spáchal. Jestliže detektiv sebere na pobřeží sazi, je NEPRAVDĚPODOBNÉ, že tak malicherná věcicka může mít nějakou důležitost. Ale ona má. Krátce a dobře dojdete k místu, kdy slovo nepravděpodobnost začíná být bezobsažné... Neexistuje nic takového jako nepravděpodobnost, až teprve na konci.*

A pak, chcete-li, aby zločin spáchala nejméně podezřelá osoba, sotva si můžete stěžovat, že jednala na základě motivů méně pravděpodobných nebo méně jasných než původní podezřelý.

To se ovšem týká autora i čtenáře. Detektivka je koneckonců jedním z prostředků moderního člověka na zahánění nudy, a jenom to, co je fantastické, neobvyklé, a v tomto smyslu tedy „nepravděpodobné“, dokáže nudu úspěšně zahnat. Tato fantazie může *ovšem* být i onou *pravdou pravdivější nežli pravda* realistických děl. Prvotřídních umělců realismu je však málo, spotřeba detektivek je velká. Fantasmagorie jejich zločinů je tedy zcela legitimním prostředkem těch, kteří by jistě většinou rádi dělali vážnou literaturu, ale protože poznali své meze, dělají půvabné spotřební čtení.

* * *

Najde-li se však v jejich hájemství někdo, kdo vládne oním magickým perem literatury, může se stát, že chápaje život, nepochopí půvaby té prosté hry s krvavými pimprlaty. A pak si třeba napíše vlastní pravidla, kde paragrafy ztrácejí právnicko-náboženský ráz přikázání monsignora Knoxe, a naplňuje je skeptická moudrost, která bývá na dně poznání – jako je tomu v desateru jedné z relativně realistických bílých vran detektivní literatury, Raymonda Chandlera, z r. 1949:¹³

1. Detektivní román musí mít věrohodnou motivaci jak výchozí situace, tak řešení. Náplní díla musí být přijatelné činy přijatelných lidí v přijatelných situacích, přičemž se nesmí zapomínat, že přijatelnost je většinou otázkou stylu... Jako všude jinde je tedy přijatelnost záležitostí efektu, ne líčených skutečností, a jeden spisovatel může mít úspěch s věcmi, které by v rukou menšího umělce působily prostě nesmyslně.

2. Technická stránka vražd a detekce musí být v detektivce věrná. Žádné fantastické jedy... žádné tlumiče revolverů (stejně nefungují,

¹³ Autorské komentáře k jednotlivým bodům všech „desater“, uvedených v této kapitole, jsou zkráceny.

protože nábojová komora a hlaveň netvoří jeden celek), žádní hadi šplhající po laně. Je-li detektivem školený policista, musí se jako takový chovat a musí mít duševní a fyzické vybavení, jaké je k tomu řemeslu nutné. Je-li to soukromý detektiv, musí mít dostatečné vědomosti o policejní práci, aby se neblamoval. Detektivka musí brát v úvahu kulturní vyspělost svých čtenářů; co bylo přijatelné u Sherlocka Holmese, není přijatelné u Sayersové, Christieové nebo u Cartera Dicksona.

3. Musí být, pokud jde o hrdiny, prostředí a atmosféru, realistická. Musí pojednávat o skutečných lidech ve skutečném světě. Přirozeně, v detektivce se uplatňuje fantastický element. Stlačením času a prostoru uráží detektivka pravděpodobnost. A proto čím přehnanější je výchozí premisa, tím přesnější a věrojatnější musí být jednání, které z ní pramení. Velmi málo detektivních autorů má aspoň trochu talentu k psychologickému vytváření postav, ale to neznamená, že je to cosi zbytečného. Ti, kdož říkají, že problém zastíňuje všechno, snaží se jen zakrýt vlastní neschopnost vytvořit postavu nebo atmosféru. Postavu lze vytvořit rozličnými způsoby... ale ať použijete kterékoliv metody, charakter postav musíte vytvořit, jestli máte dosáhnout vůbec nějaké úrovně.

4. Detektivka musí mít solidní hodnotu jakožto příběh, nezávisle na elementu tajemství. Některým klasicistům připadá tahle myšlenka revoluční a všem druhořadým autorům připadá odpuzující. Ale přesto je zdravá. Všechny opravdu dobré detektivky čtou lidé znovu, některé mnohokrát... Detektivky, které jsou ještě po letech živé, mají zřetelné hodnoty dobré prózy. Detektivka musí mít barvu, nesmí být přízemní a musí mít rozumný spád. Vyvážit nudný styl vyžaduje nesmírnou technickou obratnost, ačkoliv čas od času to někdo dokázal, zejména v Anglii.

5. Pokud jde o strukturu, musí být detektivka v podstatě dost jednoduchá, aby bylo možno v pravý čas problém snadno řešit. Ideální řešení je takové, kde se jednou kratičkou akcí všechno vyjasní. Ale tak dobré nápady jsou vzácné... Vysvětlení nemusí být krátké a často ani nemůže být krátké. Důležité je, aby bylo samo o sobě

zajímavé, aby to bylo něco, na co je čtenář zvědav, ne nový příběh s novou, nerozeznatelnou skupinou postav, které tam autor zavlekl jen proto, aby nějak ospravedlnil děravou zápletku. Také to nesmí být jenom nafouklý soupis nepatrných maličkostí, u nichž nelze předpokládat, že si je čtenář zapamatoval. Zdařilé vysvětlení je vůbec nejtěžší věc. Řeknete-li dost, abyste upokojili hloupého čtenáře, řekli jste taky dost, abyste rozzuřili čtenáře inteligentního; to je jen potvrzením základního dilematu detektivního autora... pologramotní nečtou Flauberta a intelektuálové zpravidla nečtou tlustospisy, pojednávající o dějinách viděných z rychlíku, které se tváří jako historické romány. Ale každý čte detektivky... Zvládnout vysvětlení tváří v tvář tomuto tak rozličně vzdělanému publiku je téměř neřešitelný problém.

6. Řešení záhady musí uniknout průměrně inteligentnímu čtenáři. To a problém poctivosti jsou dva nejvíce matoucí prvky psaní detektivek. Některé z nejlepších detektivek neudrží čtenáře v nevědomosti až do konce (například knihy Austina Freemana) ... Ale není nutné ani žádoucí přelstít vášnivého milovníka žánru úplně. Napůl uhodnutá odpověď na záhadu je napínavější než záhada, v níž je čtenář úplně vedle...

7. Jakmile seznámíte čtenáře s řešením, musí vypadat naprosto nevyhnutelné. Aspoň polovina dnes vydávaných detektivek tento zákon porušuje. Jejich řešení jsou... příliš okatě násilná, protože autor zjistil, že jeho původní vrah začal být moc zřejmý.

8. Detektivka se nesmí snažit dělat všechno najednou. Je-li to románová křížovka, odehrávající se v chladném duchovním klimatu, nemůže to být zároveň divoké dobrodružství a vášnivá romance. Atmosféra děsu je zhoubná pro logické myšlení...

9. Zločinec musí být v detektivce potrestán, ať už jakkoliv, a nemusí to být před soudem. Přes obecné mínění nemá to co dělat s morálkou. Je to součást logiky žánru. Bez toho působí příběh jako nevytaděný akord. Člověku zůstává pachuť pobouření.

10. Detektivka musí být vůči čtenáři rozumně poctivá... Nestačí uvést fakta. Je nutné je uvést otevřeně a musí to být fakta, z nichž lze

něco vydedukovat. Nejenom že se... stopy nesmějí čtenáři zatajit, nesmějí být ani zkresleny falešným důrazem. Nedůležitá fakta nesmějí být prezentována tak, aby vypadala smysluplně... Utopit hlavní klíč k řešení do louže povídání o ničem je přípustný trik tehdy, když spád děje vytvořil dost velké napětí, aby čtenář nastražil uši... U čtenáře se nesmí předpokládat vzácné nebo příliš odborné vědomosti... jestliže např. skutečná hodina vraždy je podmíněna tím, že oběť trpěla hemofilií, nelze očekávat, že si s tím čtenář poradí, pokud neví, co je hemofilie... Celá otázka nepoctivosti je záležitostí záměru a důrazu. Čtenář očekává, že bude převezen, ale nikoli maličností. Očekává, že si některé stopy vysvětlí špatně, ale ne proto, že nestačil ovládnout chemii, geologii, biologii, patologii, metalurgii a půl tuctu jiných věd najednou. Očekává, že zapomene na nějaký detail, který se později projeví jako důležitý, ale ne za cenu toho, že by si musel zapamatovat tisíc maličností, které nemají vůbec žádnou důležitost... Existují ovšem jemné triky, jež jsou žánru vlastní... Protože skrytí pravdy se předpokládá, musí existovat prostředky takového skrytí... Všechna vyprávění v první osobě mohou být např. nařčena z jemné nepoctivosti, neboť se tváří naprosto otevřeně a přitom jsou schopna potlačit detektivovy úvahy, ačkoliv jasně zaznamenávají jeho slova, činy a mnohé z jeho citových reakcí. V určité chvíli musí detektiv přestat myslet nahlas... Ale dokonalost není možná. Naprostá upřímnost by zničila záhadu...

NÁPAD 5

Dashiell Hammett

neboli Zrod detektivky z reality

*... svěřil vraždu zase těm,
kteří ji páchají z dobrých důvodů,
ne čistě jen proto,
aby spisovatelé opatřili mrtvolu...*
– RAYMOND CHANDLER

Dashiell Hammett zemřel v lednu 1961. V nekrologu, který otiskl časopis amerických knihkupců *Publisher's Weekly*, se píše mimo jiné:

Po druhé světové válce přestal p. Hammett psát a věnoval se politické činnosti, většinou v levicových skupinách. V roce 1951 si odpykal šestiměsíční trest v jedné státní věznici, protože před soudem odmítl uvést jména osob, které přispěly na kauci, na niž měli být propuštěni z vazby čelní komunističtí funkcionáři. V roce 1953 odmítl p. Hammett před senátní komisí vypovídat, zda je nebo byl členem komunistické strany. Na příkaz státního departementu byly potom jeho knihy vyřazeny z amerických knihoven v zahraničí.

Myslím, že není třeba komentáře. Současně vyšel v *Les Lettres Françaises* nekrolog Louise Aragona, který možná leckoho překvapil: *Zdá se, že přísloví „Nikdo není prorokem ve své vlasti“ bylo vymyšleno pro americké spisovatele. Bez Francouzů by byl Edgar Allan Poe nikdy neza-
ujal své místo ve světové literatuře. A kolik času bylo potřebí k tomu, aby Herman Melville stanul v literatuře 19. století po boku Whitmana. I spisovatelé, kteří od té doby získali široký okruh čtenářů, jako Mark Twain, Jack London nebo Frank Norris, byli jako umělci uznáváni pouze v cizině. A tak je historie americké literatury poznamenána těmito prokletými jiného druhu, a nutno říci, že Dashiell Hammett tady zaujímá své*

místo, jako otec diskreditovaného žánru, který však podle mého názoru dominuje tomuto století víc než Faulkner nebo Hemingway, aniž bych chtěl jejich dílo znevažovat. Vzpomínám si na pocit nevolnosti, který přepadl Kongres amerických spisovatelů v New Yorku v roce 1939, když jsem toto řekl nahlas. Nezměnil jsem názor. Romány – abych tak řekl „alžbětinské“ – Dashiella Hammetta mě poučily o povaze moderní společnosti víc než rozsáhlá pojednání, a Rudá žeň zůstává velkým románem o zrození zla, o fašismu, jak se ve svých vzdálených počátcích vynořil ve Spojených státech jako produkt války z r. 1914. Takový román lze pouze překrouceně interpretovat jako román detektivní. Bude třeba, aby Dashiell Hammett čekal na uznání tak dlouho jako Stendhal? Rudá žeň – toť Červený a černý a Italské kroniky zároveň.

Nemohu připustit, aby jeho hrob zahalilo mlčení, aniž bych toto řekl.

* * *

Muž, který leží v tomto hrobě, se narodil 27. 5. 1894 v Marylandu a prožil dětství v kraji neworleanském, v onom koutě Spojených států, kde se mísí francouzská, španělská, anglosaská a černošská krev, jazyk a tradice a který dal Americe jazz a úctyhodnou řadu velkých spisovatelů. Hammettova rodina byla původu francouzského – jeho americky kuriózní křestní jméno je zkomolenina francouzského příjmení d'Chiel – a Hammettovi předkové bojovali, jak říká, *v kdejaké válce a nikdy nevyhráli*. Školu opustil ve třinácti letech a po vzoru většiny velkých amerických spisovatelů vystřídal pak četná povolání: byl kamelotem, dělníkem na dráze, poslíčkem, přístavním nosičem, reklamním agentem jakéhosi sanfranciského klenotnictví, až konečně přijal zaměstnání u slavného Pinkertonova detektivního ústavu v Chicagu a pracoval pro něj jako detektiv osm let. Byl ve své profesi úspěšný – proslavil se např. v aféře kolem vraždy, do níž byl zapleten proslulý tlustý komik němých grotesek Fatty Arbuckle – a byl by možná u detektivní praxe zůstal, nebýt světové války. Sloužil v ní (podobně jako Hemingway) v hodnosti četaře motorizované ambulance, a na frontě dostal tuberkulózu, z níž se sice časem vyléčil, ale která mu znemožnila pokračovat

v kariéře praktického detektiva. Sedm let strávil v sanatoriu, a tam se vrhl na literaturu. Četl všechno, klasiky i modernisty, Američany i Evropany. Jak říká ve svém nekrologu Martine Monodová, tuberkulózní sanatorium se stalo jeho univerzitou. Nakonec se oženil se svou ošetřovatelkou a začal psát.

Nejdřív básně – jeho velkým vzorem zůstal až do konce života temný a nádherný Robinson Jeffers. Potom se redakce listu *New York Evening Post* rozhodla využít jeho odborných znalostí a angažovala ho jako recenzenta detektivních románů. A tak začal Hammett číst detektivky.

Znám jen jednu jeho recenzi, ale už z té si lze snadno domyslet, co si pinkertonovský praktik myslel o tehdejších románech. Vrcholila právě éra detektivních her, desatera zahнала detektivy do čiré fantazie, a lidé, kteří je psali, neměli přirozeně o skutečné detektivní práci ani ponětí. Univerzitní doni, kteří se neodvažují předstoupit před veřejnost jako romanopisci, a tak pod pseudonymem vytvářejí komplikované detektivní šarády (J. B. Priestley), ovládli pole, a Američané je zdatně napodobovali; hvězdou na americkém nebi byl tehdy Van Dine, jehož Philo Vance podle Hammetta *dokazuje neplatnost teorie, že někdo, kdo mluví dost dlouho o jakémkoliv předmětu, musí nakonec, třeba náhodou, říct něco ne zcela nepravdivého, protože on říká nesmysly, obvykle směšné, neustále*. Pinkertonovu detektivu byla prostě tato literární tradice cizí a připadala mu absurdní.

A protože měl literární sklony, začal psát sám. To, co napsal, znamenalo nic menšího než průlom do dosavadní tradice, určené Anglií, a zrod původního amerického stylu detektivního románu, vyznačujícího se poprvé v dějinách detektivky naprostou převahou drsného realismu. Vyrosl v něm prostě spisovatel, který zrušil dosavadní pojmy a představy jedinečným neopakovatelným uměleckým činem. Jeho knihy o policejní korupci, o brutalitě a násilí života v USA, o politickém zákulisí zločinů a o *sladké mluvě peněz*, tedy o věcech, které v té době odhalovali jen „vášní“ naturalisté ze školy „kydačů hnoje“ (*muckrakers*), přerostly rámec oddychové četby a staly se závažným dokumentem o závažných společenských jevech dvacá-

tých let. Oproti muckrakerům dosáhly navíc fantastických nákladů – celkem se prodalo přes pět miliónů výtisků – a zasáhly tak nejširší čtenářskou obec. Jejich hrdiny už nebyli jasnozřiví salonní elegáni à la Philo Vance, ale dělníci detektivní profese. Neodehrávaly se ve venkovských sídlech, ale ve skutečných městech Spojených států v éře masového gangsterismu.

* * *

Vzpomínáte si na expozice detektivek našeho mládí? Na bouřlivé noci a na detektiva rozjímajícího v šeru Baker Street? Na záblesky dýky v černé ložnici a na komorníka s nehybnou tváří?

První román Dashiella Hammetta Rudá žeň začíná takhle: *Po čtyřicet let vlastnil starý Elihu Wilson – otec muže, který byl dnes v noci zavražděn – město Personville se vším všudy: jeho srdce, duši, kůži i vnitřnosti. Byl prezidentem a držitelem většiny akcií Personvillské důlní společnosti a právě tak První národní banky, patřil mu Morning Herold a Evening Herald, jediné místní noviny, a byl přinejmenším zčásti majitelem všech ostatních alespoň trochu důležitých místních podniků. Kromě toho vlastnil jednoho senátora Spojených států, dva poslance, guvernéra, starostu a většinu funkcionářů státní legislatury. Elihu Wilson byl Personville a byl to téměř celý stát.*

Za války zorganizovalo I. W. W.¹⁴ ... dělníky Personvillské důlní společnosti. Společnost dělníky příliš nehýčkala, a oni užili své nezvyklé síly k tomu, aby žádali věci, o které stáli. Starý Elihu jim dal, co musel, a hrál to na výdrž. Jeho doba přišla v roce 1921... Roztrhal úmluvy, které uzavřel se svými zaměstnanci, a začal je zahánět zpět k předválečným poměrům... A tak dělníci stávkovali. Stávka trvala osm měsíců. Obě strany se hodně zakrvoácely. Dělníci museli krváct sami. Starý Elihu najal pistolníky, stávkokaze, národní gardisty, a zčásti dokonce i pravidelnou armádu, aby krvácela za něho... Jenomže starý Elihu neznal své Italské kroniky. Stávku vyhrál, ale ztratil moc nad městem a nad státem. Aby porazil horníky, musel svým najatým hrdlořežům dát volnou ruku. Když bylo po boji, nemohl se

¹⁴ Industrial Workers of the World – velmi radikální odborová organizace z počátku století.

jich zbavit. Dal jim své město, a nebyl dost silný, aby jim je zase vzal. Jim se v Personville líbilo, a tak ho převzali. Vyhráli Elihuovi jeho stávu a jako kořist si vzali jeho město...

Tohle je přece jen něco jiného než expozice našich šachových partií. Problém starého Elihua vyřeší nakonec nejmenovaný detektiv agentury Continental, který vymyslí odvážný plán: město ovládají tři velké gangy, v jejichž čele stojí pašerák lihovin Pete, zvaný Fin, gangster Lew Yard a zabiják Max Thaler, zvaný pro hlasovou vadu Šepták. Čtvrtou veličinou krvavé hry je zkorumpovaný velitel městské policie Noonan. Obratnou machinací dosáhne detektiv toho, že tři dosud spolupracující gangy se zneprátelí a vypukne mezi nimi zběsilá válka. Následuje dlouhá řada vražd – celkem je jich ve stoosmdesátistránkové knize asi šestadvacet – až posléze hekatombou skončí tím, že se gangy navzájem vybijí, město obsadí Národní garda, je vyhlášeno stanné právo a Personville, jak detektiv v závěru ironicky poznamenává, se promění v *libě zavánějící záhon růží*.

Jsme tu tedy na hony vzdáleni „provinilým farnostem“ anglických románů křížovkářské školy a jsme tu též vysoko nad jejich obvyklou literární úrovní. Dějem nabitá kniha je vzorně nekomentující, ale usvědčující próza velkého stylu. Hammetta mnozí pokládají, pokud jde o styl, za žáka Hemingwayova, a časopis *Bookman* kdysi dokonce vyslovil mínění, že *je otázka, napsal-li někdy Hemingway působivější dialog*. Ať je to nadsázka, nebo ne, jisté je, že kulometný styl Hammettův, jeho *filmový styl... jenž světlem stejně nemilosrdným jako sluneční paprsek osvětluje krutý svět hořkou a chmurnou pravdou* (Martine Monodová) si v ničem nezadá s uměním legitimních mistrů. Historik „drsné školy“ Philip Durham dokonce dokazuje, že Hammett k „objektivnímu stylu“ dospěl zcela nezávisle na Hemingwayovi a současně s ním“. Buď jak buď, díla obou dotýkají se často „čtvrté dimenze“ a u Hammetta představují i náležitě krvavé čtení.

* * *

Ale vtip je v tom, že je to nepochybně pravda. Historie zaznamenala celou éru tzv. gangsterských válek, kdy se v Chicagu a v jiných vel-

koměstech vybíjely gangy Al Capona nebo Dillingera přesně takovým způsobem. Jenomže historie je suchá a Hammett je živý. Logicky dal detektivce další ryze americkou variantu Velkého detektiva – **tuhého chlapíka**.

Ne ovšem jenom v postavě Velkého detektiva Sama Spadea, Ned Beaumonta nebo Nicka Charlese. Mnozí Hammettovi tuzí chlapíci jsou gangsteři, ti absurdní bojovníci pro peníze a za peníze, odváží statečnosti bez smyslu a cíle. Hammett je uvedl do detektivní literatury tak, jak je poznal v letech praxe u Pinkertona: jsou to drsní, mlčenliví muži, nedávající najevo city ani strach ani lásku ani neklid ani radost. Zkamenělí lidé – ale jen takoví mohli pravděpodobně zůstat naživu a při zdravém rozumu v krvavých Poisonvillech (nepřeložitelná Hammettova slovní hříčka s jménem města *Personville*; v americké výslovnosti se *person* vyslovuje téměř jako *poison* – *jed*). Jejich vynikajícím portrétem je v Rudé žni Reno Starkey. Na posledních stránkách románu je čtyřikrát střelen do břicha, ale ani v nejmenším nedá najevo bolest a klidně rozmlouvá s detektivem: *Odmlčel se a předstíral, že ho zajímá tovar rudé kalužiny pod ním. Věděl jsem, že ho umlčela bolest, ale věděl jsem, že začne zas mluvit, jen co se trochu sebere. Chtěl umřít tak, jak žil; v tvrdé skořápce. Mluvit mu působilo muka, ale kvůli tomu on nepřestane, dokud se na něho někdo dívá. On je Reno Starkey, který dovede přijmout všechno, co si na něho svět vymyslí, a vydrží to až do konce.*

* * *

Typ tuhého chlapíka americké čtenáře doslova zhypnotizoval. Zalidnil knihy desítek Hammettových epigonů a nakonec zdegeneroval v patologického zabíječe Mike Hammera. Stojí za to se u něho zastavit, neboť má hluboké kořeny v americké historii.

Upton Sinclair v polemice s marxisty vysvětloval kdesi některé specifické rysy amerického kapitalismu tím, že v Americe vznikl kapitalismus z divoké pionýrské demokracie, kdežto v Evropě se vyvinul z dekadentního feudalismu. Z těchto specifických rysů soudí ovšem Sinclair neoprávněně na zcela odlišnou **podstatu** americ-

kého kapitalismu, ale jeho postřeh o odlišné prehistorii obou totožných ekonomických soustav je důležitý, chceme-li Americe, její psychologii a jejím ideálům, opravdu porozumět.

Každý národ si vytváří jisté ideální typy, kterým se potom jednotlivci snaží přizpůsobit. To je klidný Angličan s lulkou, to je jiskřivý Francouz, půvabně obtěžující dámy, to je natvrdlý Němec v latí s nablýskanými púllitry. Neodvažují se skoro říct, že je to také Josef Švejk, na něhož nikdo nevyzraje. V Americe to je tuhý chlapík, který byl v dobách osídlování nezbádaného kontinentu i později v odlehlých končinách Divokého západu skutečností a **nutností**. Neboť muž, který se v krytém voze probíjel divočinou a zápasil s hladem, zimou a nelítostnými indiány,¹⁵ nemohl být citlivka. Muž, kterého ještě nechránil složitý a nákladný policejní aparát moderního státu, musel umět vlastnoručně zabíjet a za první ctnost přirozeně pokládal umění umřít. Podmínky, v nichž se žilo v krajích „zákona kultů“, si vytvořily zvláštní normy chování: klid v každé situaci, sebeovládání, nemluvnost, chlad a připravenost zabít bez rozmýšlení.

Hrdina těchto vlastností pak měl od prvních dob své místo v americké literatuře: už Brom Bones Washingtona Irvinga je v podstatě takový a po něm psanci povídek Augustuse Longstreeta, Charlese Webbera a Josepha Baldwina z 19. stol., pistolníci proslulé knihy *Desperáti z Jihozápadu* (*Desperados of the South West*) Alfreda Arringtona, i hrdinové šestákových sešitků z šedesátých let, až k moderním kovbojským kreacím Owena Wistera a Zane Greye.

„Zákony kultů“ přežily do Chicaga dvacátých let, do města bitev nad pašovanou whisky, a s nimi i živý typ tuhého chlapíka. V té době byl však už tento typ nemluvného muže s tvrdou a pohotovou pěstí národním ideálem. Když nastal soumrak gangů, převzala jeho pěstění zcela záměrně armáda a z oblasti ideálu jej do oblasti skutečnosti, aspoň v podobě pózy, přenesla druhá světová válka. Pama-

¹⁵ I ti měli vliv na vytvoření ideálu bílého muže; je známo, nebo se alespoň od času Jamese F. Coopera traduje, že nejvyšší mužskou ctností bylo nehnout ani brvou, upadl-li člověk do zajetí a byl připoután k mučednickému kůlu.

tujete se přece na ně. Úmyslně a elegantně neukáznění, pravý opak prušáckých loutkových řad, švihajících nohama do rytmu bubnů a píštal, se zlověstnými helmami i tam, kde např. sovětským vojákům stačily čepice, s čelistmi pomalu, líně žvýkajícími a s pistolemi nízko u boku, v lenivých postojích, s nohama na stole, s lenivou, střídou, nesrozumitelnou mluvou, pronášenou koutkem úst, v chladném, smrtelném klidu. *Tough guys*.

Pak následovala korejská válka a po ní řada krizí: na Středním východě, na Tchaj-wanu, v Laosu, v Berlíně. A všude stejné fotografie stejných urostlých mužů v rozhalenkách, s nehybnou tváří pod helmou, s čelistmi žvýkajícími pravidelně, pomalu, klidně... Z životní nutnosti se stala **prázdná** norma chování, která ztratila své oprávnění a proměnila se v nebezpečnou pózu. Z pionýra, jemuž klid tváří v tvář zběsilému nájezdu indiánů mohl zachránit život, se stal pilot tryskového bombardéru, jemuž klid tuhého chlapíka maskuje otázky a nejistotu, neboť se od něho očekává, že bude stejně pohotový zabít jako jeho dávný pravzor s koltem proklatě nízko po boku.

Westerns, kovbojské romány, tento ideál už před Hammettem oslavily. Hammett jej uvedl na scénu detektivky a podal jeho kriticky přesný obraz v nových společenských poměrech.

* * *

Je nepochybné, že Hammett viděl americkou společnost velmi jasně. Kdyby byl napsal čistý společenskokritický román, na který se chystal, ale neodvažoval, mohlo by to být pravděpodobně dílo, jež by podalo kritiku mnohem soustavnější, než jakou nacházíme v jeho detektivkách.

Ale Hammett psal detektivky, a chtěl nechtěl musel se podrobit jistým formálním zákonitostem žánru: a tak je jeho kritika nepřímá, roztroušená, ne vždy na první pohled patrná. Ale nenapsal ani jednu knihu, která by neměla to, čemu Američané říkají *social significance* – sociálně kritický podtext. Především je jasné, že Hammett vý-

borně porozuměl zvláštní funkci peněz jako základního nositele společenského zla a dovedl to originálně vyjádřit:

„Kdybyste mluvil mým jazykem,“ protáhla Dinah a zadívala se na mě přimhouřenýma očima, „možná že bych vám pomohla.“ „Snad kdybych věděl, co je to za jazyk?“ – „Peníze,“ vysvětlila mi. „Čím víc peněz, tím líp.“

Anebo jinde:

Muže, který stál ve dveřích, jsem neznal. Byl to hubený mladík v křiklavých šatech...

„Já jsem Ted Wright,“ řekl a podal mi ruku, jako kdybych byl rád, že se s ním setkávám. „Asi ste slyšel Šepťáka vo mně mluvit.“

Podal jsem mu ruku, pustil jsem ho dovnitř, zavřel jsem dveře a zeptal jsem se:

„Vy jste Šepťákův kamarád?“

„To si pište.“ Zdvihl dva tenké prsty, přitisknuté k sobě. „Von a já sme jako tyhle dva prsty.“

Neřekl jsem nic. Rozhlédl se po místnosti, nervózně se usmál... olízl si rty a udělal mi nabídku.

„Vodkrouhnu vám ho za půl tácu.“

„Šepťáka?“

„Jo. To máte skoro zadarmo.“

V letech pinkertonovské praxe nahlédl Hammett hluboko do mašinerie vydělávání peněz a odhalil některé z jeho nejcyiničtějších způsobů. Tohle říká gangsterská dívka Dinah detektivovi: *„On si myslí, že jsem na Billovi (odborářský předák, který byl jejím milencem) nevydělala,“ naklonila se ke mně a položila mi ruku na koleno. „Představte si, že byste se dost dopředu dověděl, že zaměstnanci nějaký společnosti budou stávkovat, a kdy, a potom, taky hodně předem, kdy stávkovat přestanou. Co myslíte: Nemoh byste s touhle informací a s nějakým kapitálkem zajít na burzu a trochu si přilepšit tím, že byste si pohrál s akciemi tý společnosti? To si pamatujte, že byste moh,“ uzavřela vítězně. „A tak si nemyslete, že*

*Bill se mi nevyplatil.“ Ba, máme dokonce plné právo se domnívat, že uvažoval o radikálním řešení společenského problému, i když ve svém literárním díle to naznačil jen aforisticky a pouze na okraj: Muž, jehož jméno mi uniklo, pravil: „Přijde revoluce a první, co udělají, bude, že nás všechny postaví ke zdi.“ Zdálo se mi, že to pokládá za dobrý nápad. Skvěle také porozuměl doporučenému „drsnému“ individualismu, když jej ústy jedné ze svých nejodpornějších postav, tlusťocha Caspera Gutmana z románu *Maltézský sokol* (*The Maltese Falcon*, 1930), bez komentáře odsoudil: Mám rád lidi, kteří řeknou rovnou, že se starají jen o sebe. Copak to neděláme všichni? Kdo říká, že to nedělá, tomu nevěřím. A nejvíc nevěřím tomu, kdo mluví pravdu, když říká, že to nedělá, protože to je osel a jedná proti přírodním zákonům. A měl konečně také smysl pro zvláštní suchý humor; zahájil v detektivním románě módu *wisecracks*, vtipných, často cynických poznámek, jaké k dokonalosti přivedl potom Chandler: *Don Wilson se odebral na nebesa, aby usedl po pravici boží, jestli ovšem Pánu Bohu nevadí, že by se musel dívat na dírky po střelách.**

* * *

Celá jeho románová produkce vyšla během tří let 1929–1932. Od té doby až do své smrti nenapsal už žádný román. Téhož roku jako *Rudá žně* vydal román *Prokletý rod* (*The Dain Curse*), v němž počet vražd, počítal-li jsem je správně, dosáhl pouze čísla 12 (zato jednoho z nebožtíků vrah, trosečník na voru, sní). Uvedl zde na literární scénu zvrácený sexuální vztah, motiv, který jeho epigoni potom vydatně využili a zneužili. Většina zmíněných vražd totiž nějak souvisí s úsilím zvrhlého spisovatele Owena Fitzstephana získat náklonnost morfinistky Gabriely Leggetové. Osnovatel vražd je nakonec znetvořen výbuchem bomby a dívka je detektivem společnosti Continental nejen zachráněna, ale také vyléčena z narkomanie.

Ta dívka – stejně jako gangster-girl Dinah Brandová z *Rudé žně* – není krasavice. Obě tyto ženy jsou psychologicky velmi věrohodné portréty skutečných lidí, nikoli pouhé loutky. A přece Hammett – jistě proti svým záměrům – velmi přispěl k etablování postavy vra-

cející se v detektivce s neodbytností malárie: krásné klientky soukromého detektiva. Stalo se tak v jeho třetím románě *Maltézský sokol* z roku 1930, jmenovala se Brigid O'Shaughnessyová a byla zrzavá (jako tak mnohé z pozdějších krásných klientek Gardnerova Perry Masona nebo Chandlerova Phila Marlowa), ale na rozdíl od většiny těch pozdějších svůdných nevinátek vyklubala se z ní nakonec vražedkyně.

Jinak je ovšem *Maltézský sokol* opět rafinovanou psychologickou studií moci peněz: banda hrdlořezů se snaží zmocnit nesmírně historicky i materiálově cenné zlaté sošky sokola, kterou řád maltézských rytířů věnoval ve středověku francouzskému panovníku. Protože v průběhu honby za soškou byla spáchána vražda, z níž podezření padá na detektiva Sama Spadea, pokusí se vůdce bandy Casper Gutman detektiva přemluvit, aby za podíl na zisku táhl s bandou. Spade je srozuměn, ale s podmínkou, že místo něho se policii předhodí jiný člen bandy Wilmer Cook a vražda se pověsí na krk jemu. A vůdce bandy Gutman – souhlasí! Nakonec ovšem vyjde najevo, že soška je bezcenný padělek, a Spade předá celou společnost, včetně Brigid O'Shaughnessyové (která doufala, že ji zachrání, protože se s ní předtím vyspal), policii. Zrazený Wilmer Cook pak ještě před zatčením Caspera Gutmana zastřelí.

Sam Spade byl některými kritiky označen za prototyp amorálního detektiva a přímého předchůdce Spillaneova Mike Hammera. Ovšem Spadeovo svědomí je přece jen značně jiného řádu. Ano, na rozdíl od obtloustlého, už postaršího pátrače Continentalu je Spade blond d'ábel a má neodolatelné kouzlo pro ženy – manželka jeho společníka Milese Archera se např. kvůli němu chce dát rozvést a klientka Brigid, jak jsme viděli, mu s chutí fyzicky podlehne – ale s jeho amorálností to naprosto není tak jasné. Jsou chvíle, kdy se zdá, že potáhne se zločinci, jenže nakonec, když se ho Brigid ptá: „Řekni, provedl bys mi to, kdyby Sokol býval pravý a kdybys dostal své peníze?“ odpovídá: „Co na tom teď záleží? Nebud' si tak příliš jista tím, že jsem takový lotr, jak se o mně říká. To je totiž pověst, která možná přispívá mému obchodu – angažují mě za velké peníze a líp se mi pak jedná

s nepřitelem.“ Spadeova amorálnost je tedy spíše jakýsi detektivův obchodní trik, a ani Spade, ani zaměstnanec Continentalu, ani Hammettův třetí detektiv Nick Charles nejsou v nejmenším maniac-ko-depresivní zabijáci typu Mike Hammera: „Jsem jenom námezdný dělník a o vaše trampoty mám jenom zájem námezdného dělníka,“ říká sice detektiv Continentalu Gabriele Leggettové, ale přitom ji s velkou námahou a nezištně dokáže vyléčit z morfinismu. A tentýž detektiv uvažuje nad hromadou mrtvol v *Rudé žni* takto: „Podíval jsem se na Noonana a věděl jsem, že nemá vůbec šanci přežít ještě jeden den, kvůli tomu, co jsem mu provedl, a zasmál jsem se a bylo mi dobře. To nejsem já. Všechno, co mi zbylo z duše, potáhla hroší kůže, a po dvaceti letech patlání se zločinem se můžu dívat na jakoukoli vraždu a neuvidím v ní nic než svůj chleba, svou každodenní všední práci. Ale mít takovéhle potěšení z plánování vražd, to u mě není přirozené. To ze mě udělalo tohle město.“

Detektiv Continentalu není tedy vlastně ani tuhý chlapík klasického střihu.

Následující román *Skleněný klíč* (*The Glass Key*, 1931) měl Hammett sám nejradši a obvykle je také pokládán za vrchol jeho tvorby. Je to vlastně jeden z prvních románů ze zákulisí americké volební mašinérie a příběh vraždy senátorova syna je organicky spjat s intrikami politické opozice, vedené gangsterem O'Rorym, která chce vraždy využít k diskreditování vůdce protivné strany Paula Madwiga, snoubence senátorovy dcery. Prostředí, atmosféra, děj, vše je naprosto autentické, realistické a usvědčující. Je to jeden z prvních velkých románů o politické korupci v USA.

Přesto však dávám přednost *Rudé žni*, která má, myslím, větší spád, větší dramatickosti a naléhavější, sugestivnější atmosféru. Proto jí také dávám přednost před posledním, „nejdetektivnějším“ Hammettovým románem *Hubený muž* (*The Thin Man*, 1932), kde bývalý soukromý detektiv Nick Charles odhalí pachatele několika vražd, jejichž motivem je onen klasický a nejprízemnější – a také nejčastější – motiv zločinu v Americe: snaha zmocnit se majetku zavražděného. Román měl sice senzační úspěch a byl také velmi úspěšně zfilmován, ale myslím, že je to nejslabší Hammettova práce.

A snad si to myslel i jeho autor sám, protože po něm se definitivně odmlčel.

* * *

Takový to byl tedy spisovatel a takový to byl člověk. Před *McCarthyho komisi*, napsala Martine Monodová, *se choval tak, jak to od něho bylo možno očekávat: jako člověk bez iluzí, ale odmítající zbabělost. A to je i vlastností jeho díla. Viděl věci, jaké jsou: bez servility a bez pesimismu.*

* * *

Způsobil pravou revoluci v detektivním žánru. To ovšem neznamená, že neměl předchůdce. Carroll John Daly napsal pravděpodobně vůbec první román „drsné školy“ *Bílý kruh* (*The White Circle*) v roce 1926, tedy tři roky před *Rudou žní*, a první povídku s detektivem Race Williamsem, raným náznakem tuhých chlapíků detektivní branže, dokonce už roku 1922, nejméně rok před povídkami Hammettovými. Ale *Hammettovi rozhodně patří největší díl zásluh*, říká autorita nejpovolanější, Raymond Chandler. Pod vlivem Hammettovy svérázné umělecké osobnosti se *hard-boiled school* oddělila jako samostatný, ryze americký žánr, který záhy začal být napodobován i v Anglii a záhy také v rukou komerčních autorů zdegeneroval v moderní krvák. Ale přesto zůstala „drsná“ škola doménou několika spisovatelů, kteří hammettovský žánr udrželi na literární úrovni a občas svůj vzor, alespoň v jednotlivostech, i překonali; jako byli Ross MacDonald, Raoul Whitfield, George Harmon Coxe, W. R. Burnett, Jonathan Latimer nebo Peter Cheyney, a zejména a především Raymond Chandler.

* * *

Je otázka, byl-li to lepší spisovatel než Hammett. Někteří to tvrdí. Jeho romány ovšem často nemají dobrou stavbu, řešení zápletek mu dělala potíže, někdy jsou i nesrozumitelná. Někdy mu také chybí onen filmový *drive*, Hammettův „kulometný styl“, ženoucí čtenáře

událostmi s naléhavostí filmového střihu. V některých ohledech často podlehl módnímu klišé, ale zato má jeho próza ještě magičtější přísvit osudové naléhavosti, zato je v ní ještě víc vyslovené a jedovaté kritiky amerického *statu quo*, víc lyrické schopnosti a „čtvrté dimenze“ filozofického podtextu a také cílevědomě vytvořená, nová a zajímavá varianta Velkého detektiva bez geniality a bez „charakteristických“ vlastností Velkých detektivů anglické školy šarád; Phil Marlowe. Přečtěme si scénu, která se odehrává na policejní strážnici v románě *Sbohem buď, láska má* (*Farewell, My Lovely*):

Po vyleštění desce psacího stolu seržanta Rondalla lezl pomalu lesklý černý brouk s růžovou hlavou a s růžovými tečkami na ní a mával tykadly, jako by zkoušel, odkud vane vítr, aby se mohl vznést do vzduchu. Jak tak lezl, trochu vrávorál, podoben stařeně nesoucí příliš mnoho balíčků. Nějaký neznámý poldík seděl u druhého stolu a mluvil a mluvil do staromódního telefonu s nasazeným tlumičem, takže jeho hlas zněl, jako když někdo šeptá v tunelu. Mluvil s přivřenýma očima, velkou zjizvenou ruku měl položenou před sebou na stole a mezi kotníčky prostředníku a ukazováčku držel hořící cigaretu.

Brouk došel na okraj Randallova stolu a vymaširoval rovnou do vzduchu. Spadl na záda na podlahu, chabě zamával několika tenkýma sešlýma nožičkami ve vzduchu, a pak začal dělat mrtvého. Nikdo se o něj nestaral, tak se pustil znova do mávání nožičkami a nakonec se s námahou překotil na břicho. Pomalu se odštrachal do rohu, směrem k žádnému cíli, na pochodu nikam...

... růžový brouk dosáhl rohu kanceláře a vystrčil tykadla, aby našel nějaké vhodné místo ke startu. Zdálo se, že trochu pozbyl odvahy. Kráčel podél lišty k druhému rohu...

... Ohlédl jsem se a hledal jsem pohledem brouka s růžovou hlavou. Vyzkoušel už dva rohy kanceláře a teď se bezútešně ubíral do třetího. Přistoupil jsem k němu, sebral jsem ho do kapesníku a přinesl jsem ho zpátky ke stolu...

Vyšel jsem z radnice a položil jsem růžového brouka opatrně na trávník vedle jednoho keře. Když jsem jel domů taxíkem, přemýšlel jsem, jak dlouho mu potrvá, než zase doleze do kanceláře oddělení vražd.

A ten brouk, to je Phil Marlowe, soukromý detektiv beze všech atributů geniálních detektivů starší fikce, poctivý a skeptický dřič, plahočící se smutně svými zamotanými případy, které řeší po mnoha omylech, často ztýraný, zmlácený zločinci, nezřídka i policií.

Jenomže boj detektiva na dvou frontách, tato stará tradice detektivního románu, není u Chandlera motivem ryze **literárním**, a nemá proto také podobu nevinného soutěžení a vzájemného častování ironickými poznámkami. Scény s policií tu páchnou reálným prožitkem a jejich forma je proto drsně realistická:

Degarmo vstal a přistoupil ke mně. „Řekni mi to ještě jednou,“ pravil tiše.

Řekl jsem to ještě jednou.

Dal mi facku. Skoro mě otočila. Tvář mi polilo horko a cítil jsem, že mi puchne.

„Řekni to ještě jednou,“ pravil tiše.

Řekl jsem to znovu. Máchl rukou a zase mě ranou skoro otočil.

„Řekni to ještě jednou.“

„Houby. Do třetice všeho dobrého. Třeba byste se netrefil.“

Začal jsem si tvář třít rukou.

Nakláněl se ke mně s pootvořenými ústy, takže mu bylo vidět zuby, s tvrdým zvířecím pohledem ve velmi modrých očích.

„Vždycky, když budeš takhle mluvit s poldou,“ řekl, „víš, co tě čeká. Zkus to ještě jednou, ale to už nebude facka.“

Kouzl jsem se do rtů a třel jsem si tvář.

„Zkus ještě jednou strkat nos do našich záležitostí, a vzbudíš se v kanále a kočky na tebe budou vejrat.“

To je něco jiného než spor Holmese s Athelneyem Jonesem. U starých mistrů, ale mnohdy ani u Gardnera a téměř nikdy

u Stouta, není soutěž detektiva s policií motivována něčím, co bychom jasně mohli chápat jako závislost policie na vládnoucích silách toho kterého státu. Chandler je v tomto bodě zcela jednoznačný: „*Co Steelgrave?*“ ptá se Marlowe v románě *Sestřička* (*The Little Sister*) herečky Mavis. „*Měl někdy nějaké potíže?*“ – „*Kdo nemá?*“ odpovídá herečka. „*Myslím s policií.*“ Herečka naň vyvalí oči a ironicky se zasměje: „*Nebuďte směšný. Ten člověk váží nejmíň dva milióny dolarů.*“ V jiném románě *Loučení s Lennoxem* (*The Long GoodBye*) odváží se policista Big Willie Magoon napadnout milionářského šéfa gangu obchodníků s omamnými jedy a je na místě krutě zmlácen. Gangster Mendy o tom říká Marlowovi. „*Ta záležitost s Magoonem byla čistě obchodní věc. Začal si myslet, že do mě může strkat – do mě, kterej mu kupuje šaty a autáky a nACPává mu kapsu a platí za něj hypotéku na dům! Tihle milánkové z protidrogové čtyry jsou všichni stejní. Já dokonce platil školné jeho parchantům. Člověk by si myslel, že ten pitomec bude aspoň trochu vděčný. A co von udělá? Vrazí do mý soukromý kanceláře a dá mi facu před mejma vlastníma zaměstnancema!*“

Aby bylo jasno: nejde jen o jednotlivé izolované postřehy. V Marlowovi je překvapivě často moudrost stopaře, jemuž drsné povolání umožnilo nahlédnout příliš hluboko pod chromovanou pokličku systému, v jehož principu se skrývá nemožnost uchovat si čisté ruce: *Přemýšlel jsem o poldech, tuhých poldících, které jde podmazat, a přece to vůbec nejsou špatní chlapi jako Hemingway (postava z románu Sbohem buď, láska má). O tlustých zazobaných poldech s hlasy jako členové obchodní komory, jako je náčelník Wax. O prohnaných, mazaných a smrtonosných poldech, jako je Randall, kterým ani jejich mazanost a smrtonosnost nepomůže, aby mohli odvést čistou práci, udělanou čistým způsobem. Ano, Marlowe příliš dobře rozumí světu, v němž žije, aby někoho bezhlavě odsuzoval. Ví, že poldíky utváří způsob jejich života, okolnosti, za nichž jsou nuceni pracovat: Měli ty klidné, větrem ošlehané tváře zdravých mužů v těžkých životních podmínkách. Měli oči, jaké mají vždycky, mračné a šedivé jako mrznoucí voda. Pevná sevřená ústa, ostré jemné vrásky v koutcích očí, tvrdý prázdný, nic neříkající utkvělý pohled, ne zrovna krutý, a tisíc mil vzdálený jakékoliv laskavosti. Bez-*

toaré konfekční šaty, které nosí bez elegance, jako by jimi pohrdali; vzezření mužů, kteří jsou chudí, a přesto pyšní na svou moc, neustále ve střehu, aby jim neušla jediná příležitost, jak ji dát člověku pocítit, jak ji uplatnit, aby se mohli šklebit a dívat se, jak se člověk kroutí; bezohlední bez zlé vůle, krutí, a přece ne vždy nelaskaví. A co od nich člověk může očekávat? Civilizace pro ně nemá smysl. Nevidí z ní nic než ztroskotance, špínu, odpadky, zvrhlosti a znechucení. A nakonec, ústy kapitána Webbera z románu Dáma v jezeře (Lady in the Lake) Chandler konstatuje: Policejní povolání je zatracený problém. Po mnoha stránkách je to stejné jako s politikou: vyžadují nejlepší lidi, ale není na nich nic, co by nejlepší lidi přitahovalo. A tak musíme pracovat s tím, co sem dostaneme, a dostáváme tohleto.

Jenže Marlowe se nezastavuje pouze u příznaků nemoci. Jeho alkoholický mozek podivuhodně jasně osvětluje, proč je zločin v podmínkách jeho světa nezničitelný. „Zločin není nemoc, ale symptom nemoci,“ říká Marlowe. „Poldíci jsou jako doktor, který by dal člověku na mozkový nádor aspirin, jen s tím rozdílem, že polda by takovou věc léčil spíš pendrekem... Organizovaný zločin je prostě jen špinavá stránka tvrdého dolaru.“ – „A co je čistá stránka dolaru?“ ptá se jeho partner a Marlowe odpovídá: „Tu jsem jakživ neviděl. Pojd'te, napijem se.“

Tedy tón skepse, skepse v rámci žánru jistě víc než oprávněné, skepse, která koneckonců ví, že v této společnosti je marné hlásat ušlechtilé ideály, protože tu není půda, kde by mohly zapustit kořeny. „Jeden nemůže zůstat poctivej, i kdyby chtěl,“ říká policista Hemingway. „To je vono. Jinak s tebe solíknou poslední kalhoty. Musíš klamat tělem, jinak nemáš co do huby. Všelijaký parchanti si myslej, že nepotřebujem nic než mít devadesát tisíc agentů FBI s čistějma límečkama a aktočkama... Volovina! Víš, co si myslím? Myslím si, že bude potřebej celej tenhle náš malinkej svět znova zgruntu předělat.“

Tady Chandler, ačkoliv sám nebyl marxista, naopak, o komunismu se vyjadřoval velmi ironicky, došel k poznání v podstatě „neamerickému“: zgruntu předělat, nikoli vylepšit, co je „zgruntu dobré“.

Ale snad je zgruntu dobré alespoň právo, které přece stojí nad zkorumpovanou policií a které je v osobách soudců nezávislé a v osobách poroty má vyjadřovat vůli lidu. „Musím zavolat policii,“ říká jedna z postav románu *Loučení s Lennoxem*: „Existuje přece něco jako právo.“ A Marlowe odpovídá: „Nic takového neuděláme. Nemáme dost důkazů, ani abychom usvědčili mouchu. Nechte lidi, kteří mají zjednat cestu právu, ať se pustí do své špinavé práce. Ať se do toho dají advokáti. Oni píšou zákony, aby je jiní advokáti mohli rozcupovat před jinými právníky, kterým se říká soudci, aby jiní soudci mohli říct, že ti první soudci se spletli, a aby Nejvyšší soud mohl říct, že se spletli ti druzí. Jistě jistě. Něco jako právo existuje. Vězíme v tom až po uši. Je to dobré nanejvýš k tomu, že z toho mají advokáti živobytí. Co myslíte, jak dlouho by vydrželi gangsterští hlaváci, kdyby jim advokáti neradili, co mají dělat?“ Je-li ovšem tohle právo, pak není jistě nemístný cynismus Vivian Reganové, když jí v románu *Hluboký spánek* (*The Big Sleep*) Marlowe vysvětluje některé výrazy gangsterského argotu: „Co je to buchar?“ – „Chlap s revolverem.“ – „Jste vy buchar?“ – „Jasně. Ale přesně řečeno buchar je ten, kdo je na nesprávné straně plotu.“ – „Hm. Já si často říkám, jestli nějaká nesprávná strana vůbec existuje.“

Myšlenka jistě zajímavá, kterou Marlowe domýšlí do všech důsledků. Velmi odvážně, neboť se nezastavuje ani před nejposvátnějším pojmem amerického způsobu života, před pojmem *business*. Dr. Veringer v *Loučení s Lennoxem*, jemuž pro dluhy zabavili pozemek a za babku jej prodali jakémusi milionáři, říká trpce: „On na něm teď vydělá milión ročně čistě jen z toho, že ho rozparceluje na vilovou čtveř. To je ten rozdíl mezi zločinem a obchodem. K obchodu musí mít člověk kapitál. Někdy si myslím, že to je jediný rozdíl.“ A v románu *Sbohem buď, lásko* má uvažuje poctivec Red takto o gangsterech: Pokud jde o ty hlaváče mezi gangstery, jako je Brunette, ti se nevyšvihli nějakým vražděním lidí. Dostali se tam, protože měli odvahu a filipa... Ale především to jsou obchodníci. Co dělají, dělají pro peníze. Jako každý jiný obchodník.

Čtenář Chandlera tedy brzo pozná, že Marlowovi není neznámo, kdo rozhoduje v americké demokracii. Jsou to bohatí, a Marlowe sám je pravým opakem boháče, a tedy pravým opakem amerického

společenského ideálu, jak jej v oblasti detektivní branže ztělesňuje Perry Mason. Je typickým Hloupým Honzou čtenářských autoprojekcí, je poněkud romantickým kovbojem, který bere zákon do svých rukou v drsné přerii velkoměst. Přesto jej realismus poznamenává mnohem víc než detektivy šarád. Vezměme si jen popis jeho kanceláře, a máme rozdíl obou škol jako na dlani. Tentam je procovský příbytek Nerona Wolfa nebo malebný nepořádek bytu v Baker Street. Marlowova úřadovna je nevzhledná, pustá místnost s rozvrzanou otáčecí židlí, telefonem a třemi tvrdými křesly pro zákazníky. Není tu ani diktafon, ani telefonistka, ani krásná sekretářka. Kancelář není také umístěna v moderním paláci, ale v jednom z těch lidských mravenišť amerických velkoměst, která Chandler umí tak skvěle popsat:

Stockwell Building byla barabizna s trafikou u vchodu a s ručně obsluhovaným výtahem, který se kymácel a málokdy zastavil v úrovni podlahy. Chodba v šestém poschodí byla úzká a ve dveřích byly tabulky z neprůhledného skla... Budova byla přecpána lékaři, zubaři, léčiteli Křesťanské vědy, kterým se moc dobře nevedlo, právníky, jaké doufáte má váš protivník, lékaři a zubaři, kteří se taktak drží nad vodou. Nejsou příliš šikovní, nejsou příliš čisti, nepoužívají nejmodernější metody, tři dolary, a račte prosím zaplatit ošetřovatelce. Znavení, zakřiknutí muži, kteří vědí přesně, jak na tom jsou, jaké pacienty mohou očekávat, a kolik z nich mohou vymáčet. Nežádejte prosím o úvěr! Dr. XY je v ordinaci, Dr. XY je na pochůzce. Ta stolička se vám ale pěkně viklá, paní Kazinská. No, tak jestli si račte přát tu novou amalgámovou plombu, která je naprosto stejně trovanlivá jako zlatá inlay, můžu vám ji udělat za čtrnáct dolarů. Jestli si přejete novokainovou injekci, to budou dva dolary extra. Doktor XY je v ordinaci. Dr. XY je na pochůzce. Tak to máme tři dolary. Račte, prosím, zaplatit ošetřovatelce!

Marlowova taxa je ubožácká. Bere 25 dolarů za den, a když se zákazník zdráhá, je ochoten jít až na dvacet, včetně výloh a diet. Často si proto postěžuje. Marlowe umí všechno, jenom ne se slušně užít.

vit. Nevychází mu to ani na hrachovou kaši (Vysoké okno, The High Window). Sem tam se mu sice podaří ukrást polibek některé z krásných klientek, jednou dvakrát se s nimi i vyspí. Ale jeho úspěch není nikdy trvalý. Nemůže být. O tom, proč ne, referuje smutně v závěru novely Obchoduji s maléry (Trouble is My Business): Dvakrát jsem si s ní vyšel do společnosti a dvakrát jsem seděl u ní doma a popíjel její whisky. Bylo to hezké, ale já neměl peníze ani šaty ani čas ani vybrané způsoby. Potom přestala chodit do baru El Milano a já se doslechl, že odjela do New Yorku.

Ne, Phil Marlowe rozhodně nepatří k boháčům a jeho mínění o nich není valné. „K čertu s boháči. Je mi z nich špatně,“ říká v románu *Hluboký spánek*, když blíže pozná rodinu milionářského generála Sternwooda, jehož jedna dceruška je morfinistka a exhibicionistka a druhá hazardní hráčka. Tento chudobný detektiv své milionářské klienty nenávidí stejně jako zločince, neboť v jeho očích nejsou vlastně nic jiného. „Neexistuje vydělat poctivě milión,“ říká v románu *Loučení s Lennoxem* poctivý policista Ohls. „Člověk, který je nahoře, si možná myslí, že má čisté ruce, ale někde v té velké pyramidě přimáčkli nějakého chlápka ke zdi, jeho malému hezkému obchůdku vzali pěst pod nohama a musel ho prodat za pár šestáků, slušní lidé přišli o místa, akcie na burze se podvodně vyhnaly nahoru, zástupce akcionářů někdo podplatil a pětiprocentní střihači kupónů a velké právnické firmy dostali sto tisíc palmáre za to, že porazili nějaký návrh zákona, který vyžadoval lid, ale který se nehodil pracháčům, protože by jim zmenšoval zisky. Velké peníze znamenají velkou moc a velká moc vede vždycky k zneužívání. Takový už je náš systém. Možná nejlepší, jaký je k mání, ale mně z něho přesto není do smíchu.“

Jsou tohle ještě vůbec citáty z detektivky? A k tomu z detektivky „krvákové“ školy? Na jiném místě téhož románu definuje milionář Potter americkou demokracii takto: *Žijeme v systému, kterému se říká demokracie, vláda lidu prostřednictvím většiny. Ušlechtilá myšlenka, kdyby byla proveditelná. Lid volí, ale partajní mašinérie nominuje, a aby byla partajní mašinérie výkonná, potřebuje hromadu peněz. Někdo jim je musí dát, a ten někdo, ať už je to jednotlivec, finanční skupina, odborová organi-*

zace, nebo co jiného, očekává, že za to na revanš něco dostane. Já a lidé jako já očekáváme, že nám bude umožněno žít v slušném soukromí. Já vlastním noviny, ale nemám je rád. Pokládám je za neustálou hrozbu tomu zbytku soukromí, který máme. To, jak neustále štěkají o svobodě tisku, neznamena nic jiného – až na několik čestných výjimek – než svobodu roztrubovat senzační skandály, vraždy, sexuální aféry, nenávisť, osočování a propagandu politických a finančních skupin.

Myslím, že tohle už není citát z detektivky, alespoň ne z toho, co jsme zvyklí si pod pojmem detektivka představovat. Ale je to skutečně Chandler, a není pak divu, že o usvědčené vražednici, které se podařilo uprchnout před zatčením, Marlowe říká: „Jestli ji chytí, co se stane? Museli by odsoudit dvacet miliónů dolarů a hezký obličej. Bude to zatracená práce usvědčit ji z vraždy Mariotta.“ V povídce *Obchoduji s maléry* se na toto téma vyjadřuje ještě jasněji: „V tomhle městě nemůžete odsoudit dva milióny za vraždu.“ A v románě *Případ naruby* (*Playback*) rozděluje lidi s jemnou ironií na ty, kteří jsou bohatí, a ty, kteří pracují. Vrchní číšník v přepychové restauraci v lázeňském letovisku v témže románě říká zas filozoficky: *Jedna z nejpozoruhodnějších věcí na tomhle městě je to, že lidé, kteří tu pracují, si nemohou dovolit tu žít.* A poctivý policista kapitán Gregory v závěru románu *Hluboký spánek* filozofuje nad Spojenými státy: *Já jsem polda: Jenom obyčejný polda. Rozumně poctivý. Tak poctivý, jak můžete chtít na člověku, který žije ve světě, kde poctivost vyšla z módy... Chtěl bych, abyste mi věřil, že jako polda rád vidím, když vyhraje zákon. Moc rád bych viděl ty naparáděné rošťáky, jako je Eddie Mars, jak si ničí manikúru v lomu ve Folsomu po boku těch chudáků tvrdých hochů, které vychovala periférie a které lízli při první fušce a od té doby už jim nedali pořádnou šanci. To bych viděl moc rád. Jenomže vy i já jsme už moc dlouho na světě, abysme si mysleli, že se toho dožijeme. V tomhle městě ne, ani v žádném městě, které je jen z poloviny tak velké jako tohle, nikde v těchhle široších, kvetoucích, překrásných USA. My prostě nemáme tu naši zemi na tohle zařízenou.*

Věc je teď myslím zcela zřejmá: námětem Chandlerových románů nejsou už efektní vražedné šarády, ale spíš kořenné zlo západního světa, vyplývající z překotné a často naprosto nesmyslné honby

za dolarem. V Marlowovi není pranic amerického ve smyslu zesnulého senátora McCarthyho, ale je zato bytostně americký tím krásným způsobem Theodora Dreisera, Johna Steinbecka, Warrena Millera a vůbec všeho, co v americké literatuře za něco stojí. Způsobem Dashiella Hammetta.

* * *

Otázkou zůstává, proč autor s tak silným smyslem pro realitu a s tak rozjitřeným sociálním citem zůstal u žánru, jenž se v nejlepších případech dotýká reality jen okrajově. Odpověď najdeme v jeho dopisech. Vysvětluje z nich, že Chandler si jako spisovatel nevěřil. Nepokládal se za nadaného, a ještě ve věku šestašedesáti let napsal, že je kdykoliv připraven zanechat psaní a žít se něčím jiným. Myslím, že se podceňoval neprávem. Daly by se citovat desítky a desítky stránek, které svědčí o neobyčejně barvitém vidění tohoto chmurného autora, desítky pasáží, v nichž jsou jakoby světlem reflektoru ozářena zákoutí kalifornských měst, z nichž dýchá atmosféra letních večerů nad dalekými autostrádami, desítky scén neobyčejného psychologického napětí a jemné a výrazné kresby postav.

Ale Chandler psal jenom detektivky. Své spisovatelské povolání bral však vážně a odpovědně, a úspěch, který měl u čtenářů, ho těšil. *Může se člověku, jako jsem já, napsal, který není příliš nadaný, ale má porozumění, dostat většího zadostiučinění, než že vzal omšelý, laciný a úplně ztracený literární žánr a udělal z něho něco, o co se přou vzdělání lidé?*

Opravdu, není to dost?¹⁶

Jenomže Chandler je bohužel spíš výjimka. Je vzácným zosobněním onoho zřídka se vyskytujícího spisovatelského typu, který v sobě kombinuje protichůdné vlastnosti, jejichž symbióza je však *conditio sine qua non* detektivky. Je to schopnost chladně logické konstrukce i oné nevšední spisovatelské mohutnosti *vidět, slyšet, učit se*

¹⁶ Literární kvality Chandlerovy stačily např. vkusu Williama Faulknera; spolupracoval alespoň na scénáři pro film podle románu *Hluboký spánek*.

a rozumět: a psát, je-li tu něco, co znáte (Hemingway). Sám o tomto základním dilematu realismu v detektivce napsal: *Chladný konstruktér se nevyskytuje ve spojitosti s živými postavami, břitkým dialogem, smyslem pro spád a přesným užitím odpozorovaných detailů. Přísný logik má asi tolik atmosféry jako rýsovací prkno. Vědecký detektiv vlastní hezkou, novou, nablýskanou laboratoř, ale jeho obličej si bohužel nejsem s to zapamatovat. Chlápek, který vám napíše živou a barvitou prózu, se jednoduše vykašle na takovou dřinu, jako je vyvracení nezvratných alibi.*

A to je ono; je to tak prosté a dokonale známé. Člověk, který dovede zachytit dech skutečnosti, se obvykle nezajímá o pohádky pro dospělé. A pohádková literatura, jak známo, rozkvétá tam, kde autorům něco brání zachytit svět, jaký je; ať je to jejich vlastní neschopnost, nebo neschopnost světa najít odvahu k pohledu do zrcadla.

* * *

Realismus „drsné“ školy byl ovšem fundovaným realismem pouze ve vrcholných románech Hammettových; jinak to byl realismus toliko ve smyslu zrcadlení **základní atmosféry společnosti a doby**, nasáklé gangsterismem a hrubým násilím. Autoři – stejně jako jejich angličtí kolegové – neměli většinou osobní zkušenosti se zločinem. Tak hned zakladatel „drsné“ školy C. J. Daly byl *tuhý duchem, ale tělesně křehký* (Gardner), žil uzavřen ve své pracovně a v zimě vůbec nevycházel ven. *Race Williamse*, pokračuje Gardner, *používal jako prostředku k ukojení podvědomých impulsů, které, jak viděl, mu nikdy nebude dopřáno ukojit ve skutečném životě.* A třebaže ostatní příslušníci školy nebyli takoví poustevníci, jejich síla je prostě v tom, že vrátili zločin zase těm, kteří jej páchají z *dobrých důvodů*, a zachytili je v jejich autentickém prostředí.

Jinak je i jejich realismus realismem *kompromisu* a takový je i realismus Chandlerův, ačkoliv to nebyl člověk právě chudých životních zkušeností a věděl velmi mnoho a z první ruky o kriminálním zákulisí života. Ale v podstatě je typus jeho románu stejný jako u Collinse nebo Gaboriaua: autentické prostředí a v něm figura detek-

tiva. Chandlerova figura je – podobně jako jeho prostředí – nejrealističtější z dosavadních detektivních figur a nepravděpodobné je na ní vlastně jen její obligátní vítězství nad zločinem i nad policií.

Formule tohoto specifického kompromisu detektivky našla ovšem své dokonalé manekýny, zejména v proslulé Gardnerově loutce Perryym Masonovi.

Gardner, zvláště v knihách o detektivní dvojici Donald Lam a Bertha Coolová, psaných pod pseudonymem A. A. Fair, prozrazuje nemalý vliv koncepce *hard-boiled school*. Byl také členem skupiny soustředěné kolem její kolébky, časopisu *Černá maska* (*Black Mask*), kam psal povídky pod pseudonymem Charles M. Green. Znal se s Dalym a s Hammettem a dlouhá léta udržoval přátelské styky s Chandlerem. Právě v Donaldu Lamovi je možno dost zřetelně vystopovat styl Chandlerova pera. Bertha Coolová je ovšem jakýsi ženský Nero Wolfe bez Wolfovy inteligence a má v příbězích pouze úlohu komické staré, ale Lam v románech jako *Blázni umírají v pátek* (*Fools Die on Friday*), *Vydržované ženské nemohou odejít* (*Kept Women Can't Quit*) nebo *Vrány neumějí počítat* (*Crows Can't Count*) je hodně blízkým příbuzným Phila Marlowa.

Gardner však si umělecky nedůvěřoval ještě víc než Chandler, a tak v kombinaci detektivního manekýna s realistickým (ovšem značně stereotypním) prostředím našel ideální východisko. A jestliže jsme v souvislosti se Sherlockem Holmesem mluvili o kultu hvězd, je Perry Mason už vyložená hollywoodská star, jakýsi Robert Taylor nebo Clark Gable detektivky. Je to ideál Američana v nejlepší filmové prezentaci: hezký, urostlý mladý muž, který se líbí ženám, ale je k nim za všech okolností korektně dvorný a svého půvabu nezneužívá rabijáckým způsobem Mike Hammera. Je, na rozdíl od Marlowa, vybaven přepychovou kanceláří s diktafonem, telefonistkou a hezkou, do něho po uši zamilovanou sekretářkou Dellou Streetovou. Sám není detektiv, ale právník, a používá proto nákladných služeb mamutí soukromé detektivní kanceláře Paula Drakea, ale může si to snadno dovolit, protože jeho příjmy jsou takové, o jakých průměrný Američan jenom sní. Přitom

ovšem, všechna čest, se vždy příčinlivě ujímá nemajetných klientů, zvláště chudých dívek, a řeší jejich případy gratis (obvykle je ovšem stejně odškodněn z vypsané odměny nebo ze zabaveného majetku vrahova). Střídmě pije, ale zato rád jí ve vybraných restauracích. V nejlepší tradici soukromých pátračů konkuruje policii, avšak jeho utkání s představiteli zákona (zvláště se zavilým a přihlouplým prokurátorem Hamiltonem Burgerem, zvaným Masonovými fandý v Americe „Hamburger“, tj. asi jako „Karbanátek“, podle podobnosti se jménem populárního amerického jídla) jsou čistě slovní a mají formu logicko-intelektuálního klání, nikoliv dopadu tvrdé pěsti na měkký nos. Tedy, jak jsem řekl, magazínový společenský ideál, zhmotnělý sen neúspěšných, nehezských, špatně placených obchodních příručích. Sen, nikoli člověk.¹⁷ Zub času na něho, stejně jako na většinu papírových detektivů, nemá vlivu, a tak kdežto Amerika jeho rytířské působnosti se během let jeho advokátsko-detektivní praxe na stránkách knížek mění (první masonovka vyšla roku 1933 a nově vycházejí dosud), Perry Mason zůstává stále stejný. Mění se dvouplošníky, jimiž létal za důležitými svědky v letech třicátých; stávají se z nich trysková letadla, která ho dopravují na místo činu v roce 1964 – ale dopravovaný sám v čase ustrnul. Je to stále stejný idealizovaný zlatý hoch konjunktury, opakující stále stejné pochybné duchaplnosti, a měnlivými realistickými kulisami prochází i jeho věčně doufající a nikdy nezoufající Della, pořád stejně krásná a žádoucí i ve svých, střízlivě počítáno, padesáti letech.

A zcela podobně je tomu s tlustým milovníkem orchidejí Nero-nem Wolfem z románů Rexe Stouta, který je o tolik fantastičtější než Phil Marlowe, o kolik prořidlejší realismus obklopuje jeho pohádkovou vilu, v níž sídlí užvaněný watson Archie Goodwin, osobní kuchař Fritz Brenner a kam docházejí tři nájemní poskokové Saul Pan-

¹⁷ Nechtěl bych ovšem vzbudit dojem, že knihy E. S. Gardnera jsou oproti Chandlerovým románům nějaký reakční iluzionismus. Mason je sice manekýn, ale tendence příběhů je téměř vždy hluboce kritická a knihy napadají zejména praktiky americké třídní justice.

zer, Fred Durkin a Orrie Cather. A stejně tak je střížen sukničkář a alkoholik Lemmy Caution z románů Angličana Petra Cheyneyho nebo vtipálek Shell Scott z humoristických krváků Richarda S. Prathera. Formule trixfilmu, kombinace loutky s reálným prostředím, potvrdila prostě v moderní americké detektivce svou neobyčejnou životaschopnost.

* * *

A zrodila ovšem i onu zlověstnou postavu potenciálního amerického fašismu, proslulého Mike Hammera, duchovní dítko neúspěšného bombardovacího letce Mickeyho Spillana. V ní došlo k projekci nejprimitivnějších atavistických tužeb člověka spoutaného společností. Tradice je ovšem nesporně americká – západní „zákon“, který pionýři brali do svých rukou“ – a už Race Williams se kochal pohledem na *díрку, která se objevila v mužově čele, a výrazem překvapení, který se mu objevil na tváři, než mu oči začaly skelnatět*; ale své podhoubí má i u klasiků detektivního žánru. Gaboriau jako by mluvil ústy Mike Hammera, když říká: *Zákon nás nutí používat pouze slušných zbraní proti těm, jimž jsou dovoleny všechny zbraně. Není to snad nepřímá výzva k použití hammerovské pěsti? Ani Sherlock Holmes není ortodoxním ctitelem psaných zákoníků. Citovali jsme už jeho výrok, že by raději podvedl zákony Anglie než své vlastní svědomí, a stejně dvojsečné je i jeho filozofování. Myslím, že jsou jisté zločiny, na které zákon nepamatuje a které do jisté míry ospravedlňují soukromou pomstu.* V povídce *The Abbey Grange* přechází Holmes od teorie k praxi: rozhoduje se, že policii neprozradí vrahy Sira Eustace Brackenstalla, a v *Charlesu Augustu Milvertonovi* najdeme dokonce scénu jako vystřiženou ze Spillana; mladá dáma zde zastřelí vyděrače, který zavinil smrt jejího manžela, a zaboří mu podpatek do obličeje – a přece ji Holmes, jat odporem k vyděrači, neprozradí. Ne zcela loajálně a podobně jako Hammer postupuje i Max Carrados, když lapenému vrahovi místo zatčení nařídí sebevraždu (a docela stejně se v *Zločinu v Orcivalu* zachová Lecoq). Dashiell Hammett posadí dokonce

v jedné povídce zločince na elektrické křeslo za čin, který nespáchal, protože jeho skutečnou vraždu mu nemůže před soudem dokázat.

Přímým předobrazem Mike Hammera jsou i hrdinové některých románů Edgara Wallace, např. spiklenci, kteří vlastní rukou provádějí ortel smrti na ministrovi, prosazujícím nesprávný zákon, v knize *Čtyři spravedliví*. To je už čistý případ spillanovské identifikace soudce s katem, prokurátora se soudcem, detektiva s vrahem, tak příznačný pro fašistické pojetí justice. Ještě výraznější, ale ovšem do roviny předdetektivní romantiky posunutý, je *Zelený lučištník*, oběť zlosyna Bellamyho, který neohlížeje se na oficiální ramena spravedlnosti, vykonává svou starobylou spravedlnost romanticky starodávnou zbraní.

Vraťme se však k relativní střízlivosti normální detektivky. De facto už sama instituce románového soukromého detektiva se svou základní tendencí konkurenčního boje s policií obsahuje výrazný prvek „braní zákona do vlastních rukou“. Téměř v každém dobrodružství nejenom Perryho Masona nebo Phila Marlowa, ale i Normana Conquesta nebo takových zákona dbalých detektivů, jako je Lord Peter Wimsey nebo bývalý policista pan Poirot, najdeme situace, kdy se detektiv pohybuje na samé hranici legality a nezřídka ji alespoň krůčkem překročí, zejména tím, že před policií tají některá zjištěná fakta nebo jejich aspekty, nezákonně vyjednává se se zločincem a podobně.

Filozofie Mike Hammera má tedy svou genealogii i v literatuře; je vlastně jen dovedením základních tendencí, spojených s funkcí Velkého detektiva, do krvavých důsledků. Výchozí úvahy Spillanova zabijáka nejsou samy o sobě nesympatické nebo nesprávné: kdo má peníze a vliv, říká Hammer, najme si nejlepší advokáty, podplatí úřady a ze všeho se vyseká. Naše soudní a do značné míry i politické zřízení neslouží obyčejným Američanům, ale je prolezlé korupcí a zrádci. Tedy podobný poznatek jako Chandler, jenomže Spillane nekončí Chandlerovou kritickou skepsí, ale má po ruce radikální řešení: je-li justice zkorumpovaná, vezmi zákon do svých rukou a *zabíjej! zabíjej! zabíjej!* Příznačné přitom je, že Hammerovy

oběti nejsou příslušníky vrstvy, která skutečně korumpuje americký život, tedy vrstvy vybavené penězi a vlivem, ale komunisté, homosexuálové, pašeráci drog a členové obskurních tajných organizací. Už v tomto spojení se zračí demagogický politický záměr, který není ničím jiným než krystalickým fašismem. Vychází ze správných postřehů o společenské degeneraci, míchá je však se zlovolnou fantazií a jako lék nabízí metody, které by vedly k degeneraci vůbec všeho toho, co je ve společnosti ještě zdravé: např. nedokonalého sice, jenže aspoň pevně formulovaného právního řádu. Jestliže akceptujeme Spillanovu filozofii, pak se nemůžeme pozastavovat nad detektivkami tak zcela nezastřeně fašistickými, jako je třeba román Cleve F. Adamse *Hop! Vyskočí ďábel!* (*Up Jumps the Devil*), libující si, dle Anthony Bouchera, v rasistické terminologii (židé, makaróni, sazouni). Adamsův detektiv pojme chabě fundované podezření proti jedné z postav knihy, unese ji a dá ji mučit gangstery, až se přizná. Když agent FBI protestuje proti takovým gestapáckým metodám, soukromý detektiv pateticky prohlásí: *Víte, co my tady zatraceně potřebujeme? Americké gestapo!*

* * *

Ale i Spillane je – alespoň doufejme – výjimka potvrzující pravidlo. Ve svém celku znamená „drsná“ škola nesporný úspěch, pokud jde o přiblížení detektivky k jisté formě realismu. V první řadě tu zřejmě působil talent obou čelných představitelů, o nichž jsme psali; i menší autoři směru dovedli dobře využít stylistických novinek, které Hammett s Chandlerem zavedli. Poučení filmem naučili se prozaické ekonomii (ovlivnila je ovšem i vše ovlivňující síla Hemingwaye); v jistém smyslu to byl i návrat k úspornému stylu Sira Conana Doylea z povídek o Holmesovi. Z dědictví viktoriánského napínáku vyloupili smysl pro melodram a vytvořili tak vedle detek-

tivky typu *hard-boiled* také *action story*,¹⁸ příběh, kde se pořád něco děje, román se silným akcentem na rychlé střídání působivých scén, krátkých dialogů a napínavých situací, v němž je potlačena drobnomalba a odbočky, zbytečné pro rozvíjení děje filmovým střihem, a kde psychologie postav je omezena na nejnutnější míru, ale přitom výrazně načrtnuta. Také pro tuto formální stránku byla jejich revolta proti anglické škole tak úspěšná.

Rozhodující vliv tu ovšem měl svět, v němž žili: Amerika, dynamická země boomu dvacátých let, kde život letěl jako divoký ragtime, kde velká města byla jako karneval a kde se zámožná vilová zákoutí střídala se špinavými slums a romantickými čínskými čtvrtěmi jako ve filmové montáži. A jistě tu sehrála své i americká tradice energického životního tempa činorodé, neústupné podnikavosti.

Anglie třicátých let byla pravým opakem tohoto kypícího světa, a proto také její pokus o realismus, revoltující proti literatuře detektivních šarád, vypadal zcela jinak.

¹⁸ Ovšem, jak upozorňuje Gardner, romány *hard-boiled school* jsou téměř vždy komponovány jako *action story*, ale *action story* nemusí nezbytně spadat do *hard-boiled school*; to nejlépe dokazují právě masonovky.

NÁPAD 6

Dorothy L. Sayersová

neboli Detektivka ve slepé uličce

*Člověk není schopen napsat román,
pokud nemá co říct o životě...*
– DOROTHY L. SAYERSOVÁ

Pro anglickou literární kritiku a „vážné“ spisovatele přestala detektivka v období šarád existovat; už proto, že valná většina jejích autorů na něco víc než na prozaickou křížovku nestačila, neboť svou zdánlivou literární „lehkostí“ lákal nový populární žánr prozaiky druhého a třetího řádu. Hammett reagoval na tento stav pokusem o realistické vyličení milieu a vycházel přitom především ze svých bohatých **osobních zkušeností** u Pinkertona; pokud jde o koncepci, navazoval – patrně podvědomě – i na tradici pistolnického westernu, a v jeho pokusech jsou rozeznatelné i literární vzory – skvělé literární vzory, zejména Hemingway. Ale úvahy, které ho přivedly k literatuře, nebyly nijak literátské. Literární inspiraci je u něho rovnocenná inspirace životem, hektickou Amerikou dvacátých let, kusou mluvou drsných lidí. Pokud jde o obsah, ožila v knihách *hard-boiled school* Amerika v podobě pro tu dobu nejpříznačnější; velkoměsto, gangy, prohibice, masový zločin – tedy fenomény výrazně **společenské**, ukazující jasně na jádro společenské problematiky dějinné éry. A v Anglii? *Žádný literární druh dlouho nevydrží*, napsala žena, která vedla útok, Dorothy L. Sayersová, *je-li odříznut od velkých otázek lidstva a od hlavního proudu současné literatury*. Běřeme-li detektivky jen jako druh literatury, a ne jako druh hádanky (které se nikdy nedotkly „velkých otázek“, a přece jsou staré jako lidstvo sa-

mo), nelze přirozeně než souhlasit. *Nadešel čas*, uvažovala Sayersová jinde, *vrátit se k viktoriánské koncepci detektivky jakožto zároveň psychologického a společenského románu*. Od úvahy přešla k činu a napsala první román o Lordu Petrovi Wimseym *Vražda žádá metodu* (*Whose body?*).

Je tu tedy, hned na začátku, důležitý rozdíl v přístupu k věci. Sayersová, dcera duchovního, absolventka oxfordské univerzity, věřící křesťanka a pozdější autorka několika teologických pojednání a náboženských her, literárně kultivovaná žena, napojená tradicí *novel of manners*, románu psychologicko-společenské drobnomalby – a na druhé straně Hammett, muž devatera řemesel, voják, samouk a Pinkertonův detektiv. Sayersová, třebaže vytýká detektivce „odživotnění“, vychází především ne ze života, ale z literárních tradic; na žánru, pro nějž se rozhodla, jí vadí spíš to, že má hezky mizernou reputaci a neočekává se, že by měl obsahovat něco, co by si čtenář mohl splést s „vážnou“ literaturou, než to, co vadí Hammettovi: že takhle se zločin ani nedělá, ani neodhaluje.

Ovšem, Sayersová ani nemohla vycházet ze života, to jest z té jeho sféry, v níž se dělá a odhaluje zločin, protože o ní prostě nic nevěděla. Kritizuje-li „křížovkářskou“ detektivku z hlediska „velkých otázek lidstva“, pak tyto otázky zná spíš z klasické literatury, jíž se věnovala na univerzitě, než z reality světa. Pokouší se vytvořit něco, na co nestačí a nemůže stačit; „vážnou“ realistickou literaturu v oblasti, jejíž ústřední problematiku z reality nezná, román o skutečných lidech a jejich skutečných vztazích s ústředním hrdinou, jehož ve skutečném životě nikdy nepotkala.

Po letech si to Sayersová sama uvědomila. Byla už tehdy úspěšnou autorkou, uskutečnila hodně ze svých plánů, především to, že anglické detektivce vrátila v očích kritiky literární reputaci – ale mistrovské dílo, které by zlomilo poslední předsudky a námitky, se od ní, jak říká Julian Symons, čekalo marně. Nikdy je také nenapsala; posledních dvacet let života se věnovala jen teologii, literárnímu bádání a překladům *Písně o Rolandovi* a *Božské komedie*. Na sklonku své detektivní kariéry v roce 1937 (zemřela roku 1957) napsala

v půvabném a trochu žensky sentimentálním zamyšlení nad osudy Lorda Petra¹⁹: *Když jsem se před patnácti lety lehkomyšlně pustila do psaní první knihy o Lordu Petrovi, vedla mě k tomu snaha vytvořit něco, co by bylo „mín konvenční detektivka a víc román“.* Když nyní z časového odstupu čtu znovu „Vraždu, která žádá metodu“, pozoruji s politováním, že je konvenční, až Bůh brání, a že se románu nepodobá o nic víc než já Heraklovi. To mě ovšem nijak nepřekvapuje: člověk není schopen napsat román, pokud nemá co říct o životě, a já o životě tehdy neměla co říct, protože jsem nic nevěděla.

Přirozeně, nechci tvrdit, že se Sayersová nic nenaučila o životě jen proto, že nikdy neprolézala Soho v přestrojení za číšnici. Pro umění je život stejně zajímavý a stejně důležitý ve všech svých podobách. Sayersová byla dokonce velmi vnímavá pro společenské nešvary a nedokonalosti a některé detektivky napsala vědomě jako mírnou společenskou kritiku, ovšem z tradičně konzervativního stanoviska (*Vražda potřebuje reklamu, Murder Must Advertise*, aj.). Spišovatel jistě může psát i o těch odíózních „nudících se paničkách“ stejně společensky významně jako o hornících. Vtip je v tom, že aby to byly skutečné nudící se paničky, musí je znát z vlastní zkušenosti.

Jenže Sayersová si vybrala detektivní činnost, o níž věděla jen to, co si přečetla v knížkách, které podle ní samy byly *odříznuty od velkých otázek lidstva a od hlavního proudu literatury*.²⁰ Vytvořila postavu Velkého detektiva přesně stejného jako všichni ostatní a pokusila se ho zasadit do **skutečného** prostředí – tedy totéž, co dělají autoři „drsné“ školy – jenomže si zvolila prostředí, kde je vražda kuriozitou, výjimkou spíš než pravidlem, a co nejdůležitějšího, položila

¹⁹ Mimochodem: Lord Petr velmi výrazně potvrzuje naši tezi o Velkém detektivovi jakožto projekci podvědomých tužeb autora i čtenáře. Je *jednou z nejryzejších ukázek ztělesnění ženského ideálu muže literaturou* (Symons).

²⁰ A že byla v detektivkách sčítlá, potvrzuje několik jejích skvělých antologií, k nimž napsala obdivuhodné předmluvy. Vůbec se mi zdá, že hlavní význam Sayersové zůstane v její literárně historické a teoreticko-esejistické činnosti v oblasti detektivky. Tady se mohla plně uplatnit kultivovaná erudice literární badatelky a pochybuji, že by se jí na tomto poli někdo vyrovnal.

hlavní důraz ne na Velkého detektiva, ale na **prostředí** a jeho realistické **obyvatele**, na jejich psychologii, tedy na věci v detektivce **vedlejší**. A tak se jí, a hlavně jejím následovníkům, Velký detektiv utopil v omáčce popisů, úvah a konverzací a jeho činy ztratily nutné tempo a soustředěnou zacílenost. Hammett vrátil zločin těm, kdož ho skutečně dělají; Sayersová ho de facto ponechala v rukou těch, jimž ho přisoudila spisovatelská snaha pobavit čtenáře hlavolamem, a kreslila je stylem „vážných“ autorů. Proto si stěžuje – v jejím povzdechu vystrkuje růžky Chandlerovo dilema – na potíže, které má se svými postavami: *buď jejich city zatlačí detektivní zájem, nebo se jich detektivní zájem zmocní tak, že jejich city vypadají papírově*. Hammett je prvním moderním autorem detektivek, píšícím z osobního prožitku. Jeho a Chandlerova revolta nebyla, podíváme-li se pozorně, tak radikální v odporu proti **pravidlům**; porušili vlastně jen jedno – sedmnáctý bod Van Dinova dvacatera (*Tíha zločinu v detektivce nesmí být nikdy svalena na bedra profesionálního zločince*) – a právě to je vlastně přivedlo k *velkým otázkám*. Zásady životně důležité pro ideální **formu** žánru, pro jeho dramatickост, spád, soustředěnost k problému, podvědomě zachovali. Sayersová, při všem odporu k neživotnosti dosavadních detektivek, zachovala věrnost právě sedmnáctému Van Dinovu paragrafu a osudně porušila bod třetí (*Nesmí se vyskytovat láska*) a šestnáctý (*Žádné dlouhé popisné pasáže, žádné literární babrány ve vedlejších věcech, žádné rafinovaně vypracované povahové analýzy*). Neudělala vlastně nic podstatně jiného, než že – po dlouhých letech, kdy se žánru věnovali většinou jen spisovatelé amatéři – propůjčila konvenční formě šarm své kultivované osobnosti, svého intelektu, školeného na klasických vzorech. Povznesla čistě literární, stylistickou a kompoziční stránku detektivky na vyšší, místy značně vysokou úroveň, občas ji kromě společenské konverzace naplnila také společenskou kritikou, ne ovšem kritikou oblastí společensky nejžhavějších. *Pokusila se o skok od detektivky ke společensko-psychologickému románu, píše Chandler, a chtěla přitom vzít detektivku s sebou... Nepodařilo se jí to, protože román, jaký chtěla psát, je sám o sobě záležitost příliš mělká, aby mohl být významný*. Proto také, jak

poznává Symons, čtou se její „realistické“ romány někdy spíš jako konverzace Bertíka Woostera s komorníkem Jeevesem z ustrnulých komických situacek P. G. Wodehousa, které jsou ovšem čirým vaudevillem. Přes všechny dobré úmysly a snahu nenajdeme v jejích knihách ony velké existenciální a společenské otázky, jaké detektivce chtěla navrátit; zato jsou tu téměř všechny „hříchy“ staré křížovkářské školy: za vlasy přitažené zápletky, fantastické metody zločinu a detektivovy komické idiosynkrazie. Často jsem slýchal lidi říkat, že Dorothy Sayersová píše dobře, říká slavný americký literární kritik Edmund Wilson, *ale ve skutečnosti příliš dobře nepíše: je prostě jen uvědoměle literárnější než většina ostatních detektivních spisovatelů, a tak vzbuzuje pozornost v oblasti, která má většinou podliterární úroveň. V jakémkoli vážném literárním druhu by její psaní nevypadalo nijak pozoruhodně. Přitom ovšem, ať je jakkoliv praobyčejná, působí dojmem brilantního talentu, postavíme-li ji vedle slečny Ngaio Marshové...* Tvrdá slova, která možná trochu ubližují Sayersové, ale která, myslím, dobře vystihují příčinu neúspěchu tendencí, jež Sayersová v anglické detektivce vyvolala v život; tendencí, které nakonec vedly až k téměř úplnému potlačení detektivního elementu a ke vzniku formy, jež není ani ryba, ani rak, ani dobrá „vážná“ literatura, ani dobrá detektivka.

Sayersová tu neblahou tendenci naznačila v podtitulu jednoho svého románu, který je *milostným příběhem s detektivními vložkami*. To je ještě aspoň milostný příběh. Romány – zejména pozdější – Margery Allinghamové jsou prostě už jen společenskými konverzačkami, z nichž nelogicky trčí pan Campion jako pozůstatek lepší minulosti; přiznám se, že pro nudu jsem některé nedokázal přečíst do konce. Také romány nelichotivě zmíněné Ngaio Marshové, které kdysi patřily k poutavým hlavolamům zejména z divadelního prostředí, zaměňují čím dál tím víc křížovkářskou zajímavost za konverzační bonmoty. O mnoho víc mě nelákají ani knihy velmi chválené Josephiny Teyové, neboť i v nich je mechanismus napínavých atmosfér, jaký tak výborně ovládá Agatha Christieová, nahrazen ne dost zajímavou společensko-psychologickou omáčkou v konvenčním „literárním“ rouše.

A v dílech nejsoučasnějších reprezentantů této pseudospolečenské detektivky, jejichž čistě technický spisovatelský um stojí obvykle ještě pod zručností Allinghamové nebo Teyové, dostáváme už vyložené nezajímavé hybridy; třebaže – z mně nepochopitelných důvodů – občas vyznamenávané Edgarey. Tak některá naivní líčení spoléhají např. na účín nápadu, že detektivem je mladý chlapec, a pro samý realismus zapomínají, že to je starý trik, použitý už v 19. století mnohem úspěšněji. Vzpomeňme jen na Toma Sawyera, který si také zafušoval do detektivního řemesla. V románu Edgarem poctěné Mary Kellyové *The Spoilt Kill* spíš než patologicko-psychologické důvody vraždy zaujme čtenáře popis výroby anglického porcelánu. Ale kdo bude číst detektivku proto, aby se dozvěděl, jak se vyrábějí čajové servisy?

* * *

Ještě jedno nedorozumění poznamenalo anglickou „realistickou“ revoltu proti křížovkám: mezi autory se stalo jakýmsi sportem úmyslně porušovat „pravidla“. Jenže „chyba“ křížovkářů nebyla v pravidlech, ale v tom, že pro hru příliš totálně zapomněli na život. Hammett a Chandler také podstatné zásady fair play přísně dodržují. Angličané se programovým zájmem o porušování pravidel nepřiblížili životu, ale zůstali vlastně zase ve sféře pravidel; jenom ze hry udělali jakousi „antihru“. Slavný je případ *Vraždy milionáře Ackroyda* (*The Murder of Roger Ackroyd*) Agathy Christieové, kde je provokativně porušena zásada, že vrahem nesmí být detektiv ani jeho watson.²¹ To ovšem není ještě pravidlo zásadní důležitosti; a Christieová jinak v knize dodržela všechny zásady fair play. Sayersová proto správně poznamenává, že *Ackroyd* je v pořádku, protože čtenáři jsou prezentována všechna data, z nichž může usoudit, že vrahem není nikdo jiný než Poirotův příležitostný watson Dr. Sheppard. Je to

²¹ Ve starých detektivkách bývalo porušováno dost často. Tak v románě Castona Leroux *Záhada žlutého pokoje* odhalí Rouletabille vraha v detektivovi vyšetřujícím zločin. Podobně v Mastermanovi, v H. C. Bailey a jinde.

pocitivá hra, i když hra *va banque*, jako tak mnohé příběhy slečny Marplové, kde pachatelé aranžují své zločiny podle dětských říkaček, včetně kolíků na prádlo, které sadisticky strkají obětem na nos (*Hrst žita – A Handful of Rye*). Christieová mně, na rozdíl od tvrzení Juliana Symonse, vůbec připadá jako autorka, která nepřišla zákon rušit, ale naplnit. Občas přirozeně provokativně přestoupí spíš „dobré mravy“ než pravidla; tak káže-li Chesterton, že slušný detektivní autor *nepřivede na scénu nějakých šest lidí, jednoho po druhém, aby každý přišel se svou troškou do mlýna jedné malé vraždy*, Christieová jakoby natruc napíše příběh o *Vraždě v Orient-expressu* (*Murder in Orient Express*), kde se zařídí přesně podle Chestertonem pranýřovaného nápadu. Ale zachovává něco mnohem důležitějšího z dobrých mravů hry: její podstatu. Nesnaží se totiž nikdy být realistkou v míře přesahující žánrový realismus detektivního pozadí; nesnaží se o psychologizující prózu, plnou efemérní společenské konverzace. Píše koncizně, jadrně, s humorem, nevyhýbá se napínákovým efektům, nezastírá pohádkový charakter žánru, jehož je, v tom nelze než souhlasit s Mariettou Šagiňanovou, nekorunovanou královnou. Slečna Marplová z knížek, jako je *Třináct problémů* (*The Thirteen Problems*), řešící zázračnou dedukcí z pouhého vyprávění svědků dávno vykonaného zločinu nejzáhadnější vraždy, není přece nic jiného než vědma z pohádky, a v *Záhadném panu Quinnovi* (*Mysterious Mr. Quinn*) máme hrdinu ryze neskutečného, který ani nepředstírá, že není bytostí z nadpřirozeného světa, protože se objevuje vždy v nouzi nejvyšší, neznámo proč, neznámo odkud, a po odhalení zločince opět neznámo kam zmizí jako duch, jako anděl, jako dobrý kouzelník z nějakého vyprávění bratří Grimmů nebo Boženy Němcové.

A tak si myslím, že mnohem horší než efektní a úmyslné hříchy paní Agathy je pokoutní porušování zásad tak eminentní důležitosti, jako je pravidlo, že detektiv nesmí před čtenářem zatajit žádnou stopu; že kdykoliv detektiv „cosi“ zdvihne se země, musí to čtenáři ihned ukázat k prohlídce. Dělá to např. Nicholas Blake, jeden z předních reprezentantů anglické detektivní moderny, v románě

Otázka důkazu (A Question of Proof), kde detektiv Strangeways najde pachatelův deník, ale s jeho obsahem, který podstatně osvětluje pozadí vraždy, seznámí čtenáře teprve v závěrečné vysvětlující dedukci. Arcipříkladem takového nedbání zásad, s nimiž detektivka, ať realistická, nebo jaká jiná, stojí a padá, je román dosti populárního současného autora Michaela Underwooda *Dívka byla nalezena mrtva (Girl Found Dead)*. Tady spisovatel zneužil dávného Collinsova objevu – sledovat historii pátrání přes myšlenky jednotlivých účastníků – k vyložení podvodu na čtenáři. V jedné scéně tu předvádí milence zavražděné dívky, který v duchu přísahá, že jejího vraha dožene před soud. Čtenář jej přirozeně ihned vypustí ze seznamu kandidátů, ale nakonec zjistí, že právě tento milenec je vrahem. Jak je to možné? Inu, milenec prostě považoval za vraha v jakémsi „filozofickém“ smyslu muže, s nímž mu milenka byla nevěrná, a který tedy vzbudiv v něm žárlivost, vlastně „vedl jeho ruku“, když dívku rdousil.

Tady ovšem už detektivka přestává. Přestává však i tehdy, když cesta rafinovanosti a neortodoxnosti se hledá nikoli v překračování pravidel, ale v zavádění neobvyklých nových postupů, jako je postup „obrácený“. Vynalezl jej už R. Austin Freeman v povídkové sbírce *Zpívající kost (The Singing Bone)*. Všechny povídky se zde skládají ze dvou částí; první obsahuje detailní popis, jak byl zločin spáchán, druhá přesné vylíčení detekce. Napínavost, píše Freeman, spočívala zde na kalkulaci, že čtenáře tak zaujme zločin, že přehlédne stopy, které po sobě pachatel zanechává, a jejich důležitost pro odhalení. Ale tady pracoval ještě Dr. Thorndyke, který se nezanášel psychologii a milostnými zápletkami. Charakter detektivky, byť detektivky naruby, tu ještě dominuje. Zato v psychopatologických studiích Francise Ilese²² *Před spácháním zločinu (Before the Fact)* a ještě výrazněji v *Premeditované*

²² Je to pseudonym zakladatele Detection Clubu Anthonyho Berkeleyho, který mnohem ryzejší detektivky psal pod vlastním jménem. Jeden z nejlepších anglických detektivních románů vůbec je, myslím, jeho *Případ otrávené bonboniery (The Poisoned Chocolates Case)*, který nabízí několikero řešení (jako správné se ovšem nakonec ukáže jen jedno) a je v podstatě čistou detektivkou křížovkářského typu.

vraždě (*Malice Aforethought*) nelze než spatřovat návrat – rafinovaný a solidně umělecký návrat – k předdetektivnímu kriminálnímu románu, jemuž nešlo o detekci, ale o vyličení vraždy a psychologie zločince. Kniha *Před spácháním zločinu* má ještě jistý element detektivní záhady; hrdinka totiž teprve průběhem let z různých drobných pozorování zjistí, že její muž zavraždil pro peníze nejdříve jejího otce, potom svého nejlepšího přítele a nyní se chystá zavraždit i ji (a toto poznání zbaví Linu McLaidlovou vůle k životu, takže nakonec přijme z rukou manžela otrávenou sklenici s mlékem jako Sokrates číši bolehlavu). *Premeditovaná vražda* je však od první věty (*Teprve několik týdnů poté, co se Dr. Bickleigh rozhodl zavraždit svou ženu, podnikl první aktivní kroky k tomu cíli*) až po větu poslední (2. června byl Dr. Bickleigh pro vraždu Dennise Herberta Blaize Bourny popraven. Do posledního okamžiku prohlašoval, že je nevinný) typickým kriminálním románem, plným sice psychologické hloubky a filozoficky laděné ironie, ale přece jen kriminálním románem, nikoli detektivkou. Zdánlivě revolučním činem zbavil tak Iles Berkeleyho možnosti získat silou originálního talentu, jaký projevil v *Otrávené bonboniěře*, detektivce reputaci jakožto detektivce, ne jako kriminálnímu románu, k němuž jej přivedlo jeho přesvědčení, že *detektivka se vyvíjí v román s detektivními nebo kriminálními motivy, který přitahuje čtenáře spíš psychologickými než matematickými pouty*. Nebyl to příliš šťastný krok; ostatně přes úspěch, který měl, zůstal v hlubokém stínu mistra, jenž se rovněž věnoval krimirománu – Grahama Greena. Jeho úděsné příběhy o *Revolveru na prodej* (*A Gun for Sale*) a o *Černém chlapci* (*Brighton Rock*) daleko překonávající výkony Ilesovy a zůstávají tím nejlepším, co bylo v Anglii o zločinu napsáno; snad proto, že na rozdíl od hrdinů Ilesových je patologie jejich vraždících prominentů patologií v podstatě společenskou, a to je přibližuje románům Hammettovým. Detektivky to ovšem nejsou.

Kriminální román, zásluhou Ilesovou a Greenovou, získal v Anglii znovu velkou oblibu a píše se dodnes. V posledních letech měla např. úspěch kniha předního současného zastávce posunu detektivky směrem k „společenské angažovanosti“ Juliana Symonse

Postup jednoho zločinu (Progress of a Crime). Nemohu si však pomoci, toto dílo jen dokazuje poznatek, že pokusy o realismus v rukou menších autorů bývají v detektivce vykupovány příliš drahο, aby se vyplatily. Je to, jak naznačuje název, vlastně jen prosté líčení, jak byla zatčena parta chuligánů, kteří při lidových radovánkách v den Guyho Fawkesa zavraždili ze msty městského radního. Bohužel, Symons rozhodně není Greene a jeho román nejenže vůbec není detektivka, ale zejména tam, kde do děje uvádí magazínový milostný element, působí spíš jako zvětralá limonáda než jako společenská kritika.

* * *

Pokus o etablování detektivky jako jednoho typu „vážné“ prózy nebyl tedy v Anglii korunován úspěchem. Autoři jako by zapomněli, že detektivka je především zdokonalením, zintelektualizováním dobrodružného románu, povýšením prostého fyzického dobrodružství na *romantické dobrodružství rozumu* (Jacques Barzun). „Povýšení“ detektivky na víceméně vtipný společensko-psychologický román, na *novel of manners*, je spíš slepá ulička. A tak anglický detektivní román, koketující s nevšimavou literární kritikou *Times Literary Supplementu*, buď zůstal dál ve sféře zábavné hry, anebo připodobniv se vzhledem „vážné“ próze, ztratil svou vlastní tvář.

NÁPAD 7

Záhada zamčeného pokoje neboli Jak se lidé vraždí

*Vraždy mají své nepatrné
odstíny v provedení...*
– THOMAS DE QUINCEY

Vražda je „společenská objednávka“ detektivky. Proč, těžko přesně říct. Existují mystické odpovědi; jednu dává např. západoněmecký eseista Kurt Seeberger, podle něhož vražda představuje výzvu dopátrat se odpovědi nejen na otázku, kdo je pachatel, ale na základní otázku života vůbec, na mystérium smrti. *Co je to za netvora, který se odvažuje brát život nevinnému? táže se Seeberger. Tato otázka se klade duši a duše požaduje řešení křížovky Smrti.* Snad; ale přestože mezi autory detektivek najdete hodně nábožensky založených lidí, a dokonce vysvěcených kněží, není nebezpečí, že byste si jejich díla spletli s katechismem.

Oproti ztěžklé německé mystice tvrdí střízlivý Anglosas R. Austin Freeman, že vrah je prostě náš detektivní protihráč, *a protože chceme, aby hrál vabank, musí na sebe brát přiměřené riziko. Hrdelní zločin nám poskytuje protivníka, který hraje o svůj život, a následkem toho představuje nejvhodnější objekt pro dramatické zpracování.* Rozhodněte sami, podle svého filozofického založení.

Pro případ, že byste se nemohli rozhodnout, máme zde odpověď křesťana W. H. Audena, který modifikuje problém do jakéhosi kompromisu, neboť zajímavě spojuje náboženskou mystiku s anglosaským common sense. Existují, říká, tři druhy zločinů: A. proti Bohu a bližnímu nebo bližním, B. proti Bohu a společnosti,

C. proti Bohu. Vražda je příslušníkem, a to jediným příslušníkem kategorie B. Společnou vlastností zločinů třídy A je, že je možné, alespoň v teorii, postiženého odškodnit (např. vrátit ukradený majetek), nebo že postižený může zločinci odpustit (např. při znásilnění); společnosti jakožto celku se tyto zločiny týkají jen nepřímo; v zájmu postiženého jednají společenské orgány (policie apod.). Vražda je jedinečná v tom, že poškozeného ničí, takže společnost se musí postavit na místo oběti a žádat odškodnění jejím jménem nebo jejím jménem odpouštět; je to jediný zločin, na němž má společnost přímý zájem.

Jistě zajímavá teorie. Osobně však dávám přednost obchodně praktickému zdůvodnění S. S. Van Dina, který prostě a jednoduše soudí, že jde-li v románě o vraždu a pátrání po vrahovi, má čtenář pocit, že vynaložil námahu na něco, za co to stojí – co ho odškodňuje za duševní úsilí, které při čtení dobré detektivky musí vyvinout.

* * *

Buď jak buď, vražda se stala konvencí, neodmyslitelnou součástí hry; v tom detektivka rozhodně nešla ve šlépějích velikého Sherlocka Holmese, kterého hrdelní zločin příliš nevzrušoval, protože nejpodivuhodnější a nejoriginálnější události vyskytují se velice často ne ve spojení s velkými, ale s drobnými zločiny, a občas... i tam, kde je otázkou, zda byl vůbec nějaký zločin spáchán. Sherlock Holmes byl ovšem laibovník logiky; moderní čtenáře, zdá se, začíná logika zajímat teprve tehdy, když je trochu pokropená krví.

A tohle zjištění nám dává také odpověď na otázku po **motivech vraždy** v detektivce. Protože jediným skutečným motivem je čtenářská poptávka, bývají to motivy slabé, slaboučké. Psychologická motivace, která byla hlavním námětem starého románu kriminálního, je veličina téměř zanedbatelná a R. Austin Freeman může lehkomyšlně prohlásit, že s předpokladem postačujícího důvodu a opravdové příležitosti neznám ani jediného člověka, jenž by nebyl schopen spáchat zabití, které je v zákonitém smyslu úkladnou vraždou. Proto v románech tak často, tak dobře, tak rafinovaně, vynalézavě a riskantně vraždí staré panny, dobromyslné tetičky, vážení milio-

náři, ctihodní lordi a vůbec spořádaní občané. Vraždí totiž čistě pro zábavu, jejich smrtící zbraně neuvádějí v činnost hlubinné pohnutky společensko-psychologické patologie skutečného života.

Výslovně se ovšem vražda pro zábavu v detektivkách příliš nevykytuje. Autoři většinou simulují reálné motivy. *Za vraždou co vždy?* klade lámanou řečnickou otázku Charlie Chan (jehož čeština, kdyby někdy promluvil česky, by naše jazykové citlivky – soudě dle zkušeností s poměrně vzdělaným Poirotem – dovedla patrně k vraždě na překladateli) a odpovídá: *Nenávist, pomsta, potřeba umlčet odpraveného. Snad i nezřízená chtivost peněz?* Pořadí, diktované Chanovou orientální emotivností, obrací pak Philo Vance charakteristicky v tento žebříček: 1. vražda pro zisk, 2. vražda ze žárlivosti, 3. vražda z pomstychtivosti, 4. vražda kvůli kariéře, 5. abnormální vražda z vlnosti.

To všechno je ovšem, zdůrazňuji, pouhá simulace. Motiv má v detektivce vždycky výrazně dvojí stránku: údajnou a skutečnou. Skutečná, tj. paradoxně řečeno nereálná stránka motivu vystupuje nejzřetelněji na povrch u většiny tzv. „dodatečných“ vražd, tj. vražd spáchaných během vyšetřování po vraždě „úvodní“. K nim se vrah uchyluje ne tak proto, aby umlčel nepohodlného svědka (resp. druhého, třetího atd.) zločinu, ale aby opatřil důvtipnému detektivovi nové a tučné stopy. „*Vaše teorie byla správná,*“ říká klient Neronu Wolfovi. „*Jenom škoda, že ta Ogilviovic holka musela umřít, aby to dokázala.*“ Taková vražda coby důkaz hypotézy o vrahovi je zajisté stopa, kterou těžko přehlédne i ten nejnechápatější policista, a je s podivem, kolik dodatečných vražd spotřebuje často Velký detektiv, než najde odpověď na vraždu úvodní. U takového Horlera nebo Wallace to bývají dvojciferná čísla.

Občas, u nejsvědomitějších detektivkářů, najdou se však i motivy z hlediska hry rozkošně poctivé. Tak ve zmíněném románě Agathy Christieové *Tragédie o třech dějstvích* je napřed zavražděn dobrácký starý farář, nevinný jako lilie, a to jen proto, že si vrah potřeboval vyzkoušet riskantní metodu, které pak použil na vlastní oběti.

* * *

A tady jsme u té pravé rozkoše, již dobrá detektivní vražda skýtá, neboť – abych použil geniálního Procházkova překladu prvního románu Sayersové *Whose Body?* – *Vražda žádá metodu*.

Obyčejný revolver, dýka nebo jed už dávno nestačí. Velice dávno. Tak dávno, že už zakladatelka moderní americké detektivky Anna Katharine Greenová použila na sklonku devatenáctého století způsobu, pro nějž J. D. Carr razí technické označení *rampouchový zločin* a který poskytuje vrahovi tu vzácnou výhodu, že se totiž nemusí starat o ukrytí nebo zničení inkriminující vražedné zbraně. V jejím románě *Pouze iniciály* (*Initials Only*) najde se probodená mrtvola, ležící v kalužině vody. Bystrý detektiv nakonec vydedukuje – právě z té kalužiny – že nešťastník byl proboden ledovým rampouchem, který pak tělesnou teplotou roztál.

V praxi se tento zaručený způsob sice neujal, zato literatura nám skýtá četné varianty: zmiňuje se o něm, dle Fleminga Stona, už starořímský satirik Martialis; v povídce E. Jepsona a R. Eustace *Čajový lístek* (*The Tea Leaf*) usvědčí lístek čaje, nalezený na dně bodné rány, pachatele, který po vykonání činu odvážně setrval se zavražděným v zamčené kabině parních lázní. Spoléhal totiž na nemožnost důkazu – vraždil rampouchem vyrobeným z chemikálie, která se tělesným teplem dokonce vypařuje a nezanechává ani zrádnou loužičku. Naneštěstí přinesl zbraň s sebou v termosce od čaje, a tak na hrotě rampouchu utkvěl osudný čajový lístek. V jiných příbězích se rampouch mění v ledovou střelu, ve střelu z kamenné soli, která se rozpouští v krvi, a dokonce ve střelu vyrobenou ze zmražené krve, předem získané od budoucí oběti.

V románech se vůbec střelíjí roztodivné věci roztodivným způsobem. Ve Freemanově *Aluminiové dýce* je to, jak titul naznačuje, dýka uzpůsobená tvarem profilu hlavně starodávné muškety a vstřelená do oběti otevřeným oknem z protějšího domu, což má přirozeně za následek značné zmatení policie. Velmi bravurní je také střelba injekčních stříkaček naplněných jedem, a prakem se opět vymršťují jedovatí hadi do vyšších poschodí.

Tito jedovatí hadi byli svého času – po světovém úspěchu Poeova břitvy ovládajícího orangutana – vůbec oblíbeným poslem smrti: prolézali krbovými komíny, kanály a trubicemi potrubní pošty, bývali posíláni v doporučených i obyčejných zásilkách poštou i poslem jako živé pekelné stroje. V podobné funkci posloužili i jiní reprezentanti živočišné říše: kočky a psíci s otrávenými drápy, koně, do jejichž sedel byly zapuštěny jedovaté hroty, krysy, štěnice a komáři infikovaní různými bacily; v povídce Arthura Wynna dokonce i včely – jeho oběť byla totiž alergická na včelí píchnutí.

Jed, další důležitý a výhodný prostředek k snadnému usmrcení, lze do těla vpravit také nejrůznějšími cestami. Nejjednodušší jsou samozřejmě otrávené koláče nebo šálky kávy, ale žádný slušnější autor se k nim už neuchyluje. Mnohem modernější jsou zubní plomby, pod něž vrah-zubař nakapal jed, který pacienta otravuje nenápadně a pomalu. V zubařích se románovým travičům vůbec zalíbilo. V knize *Hle, tu je jed! (Behold, Here's Poison)* vraždí autorka Georgette Heyerová své oběti pastou na zuby, obsahující koncentrovaný nikotin, jenž se s katastrofálními následky vstřebává ústní sliznicí; John Dickson Carr usmrcuje zas v jedné povídce, rovněž za pomoci dentisty, jakéhosi nebožáka lahví whisky smíchané s jedem curare, přestože tento jed je při pouhém průchodu zažívacím traktem zcela neškodný. Musí se dostat do krve, a proto si oběť v den vraždy dala vytrhnout zub a bolest pak doma umrtvovala lahví otráveného alkoholu.

Značné medicínské vědomosti vyžaduje též metoda užitá Agathou Christieovou v její první detektivce *Záhadná událost ve styleském sídle (The Mysterious Affair at Styles)*. Spočívá v tom, že se vyhlédnuté oběti podávají – třeba ve formě léku – dvě látky samy o sobě neškodné, které se mění v prudký jed teprve smíšením. To nastane v tomto případě v žaludku. Také je možné podstrčit oběti poštovní známky s jedovatým lepem nebo dětský balónek nafouknutý prudce jedovatým plynem (ovšem těžším vzduchu, jestli o nějakém takovém víte). Originální, i když ne zcela spolehlivé, je vstříknutí bubliny do žíly pomocí injekční stříkačky, což způsobí srdeční mrtvici.

Provádí to vražedkyně v povídce Dorothy Sayersové *Nepřirozená smrt* (*Unnatural Death*). Ještě riskantnější pak je instalovat do bytu sousedícího s bytem oběti aparát na vysílání radioaktivních paprsků; je tu nebezpečí nežádoucích vedlejších účinků na obyvatele sousedních bytů. Člověka lze usmrtit i leknutím, vhozením do zkapalněného vzduchu nebo do královské lučavky²³, anebo se doporučuje, zuří-li zrovna válka, poslat oběť do předem ztraceného útoku (způsob posvěcený klasickým zpracováním v Chestertonově povídce *U zlomené šavle* nebo v *Deseti malých černoušcích*, *Ten Little Niggers*, Agathy Christieové), anebo v případě kosmonautické detektivky, uvést oběť na oběžnou dráhu, která se po několika letech přiblíží zemské atmosféře, kde kosmonaut třením vzduchu shoří (zaručeně beze stopy). Konečně také, jestliže k vám jsou přírodní zákony aspoň trochu tolerantní, můžete se zákeřně přiblížit k oběti a prudce jí přitisknout na ústa láhev, z níž jste předem vývěvou vyčerpali vzduch (a pokud z ní těsně před provedením činu stihnete ďábelsky rychle vytáhnout zátku). Oběť zemře na rozedmu plic jako několik ubožáků, jejichž vraha v povídce *Záhadná zbraň* (*The Mysterious Weapon*) odhalil „Myslící stroj“ Van Dusen Jacques Futrella.

Vraťme se však k střelné zbraní; skýtá možnosti zábavy mnohem větší než jen pouhé stisknutí kohoutku. Vrah může pistoli spojit s teploměrem, který ji odpálí, když teplota v noci klesne na jistý stupeň. Může od spouště pistole vést šňůrku do nádoby s vodou,

²³ Tyto metody jsou zvláště výhodné, protože řeší často se vyskytující nerudovský problém všech vrahů: Kam s ním? (rozuměj s mrtvým). Je ovšem možný tajný pohřeb nebo pohřeb pod falešným úmrtním listem, eventuálně výměna za jinou, legálně sešlou mrtvolu; je také možné zavražděného nagalvanizovat nebo navoskovat a umístit do panoptika, rozsekat na malé kousky a uschovat v několika zavazadlech na nádražích cizích měst nebo rozházet z letadla na lince Praha-Havana, spálit mrtvého v kotli ústředního topení, či předhodit k sežráním předem vyhladovělým loveckým psům, máte-li hraběcí psinec. Nejjistější však je chemická proměna skupenství: má svůj pravzor ve skutečném životě, neboť jí použil chicagský velkovýrobce párků Luetgert, který rozpustil manželku v lázni z hydrátu draselného a proměnil ji tak v hnědou tekutinu; naneštěstí v ní plavaly dva nerozpuštěné zlaté prsteny. Na to pozor!

a když voda v noci zmrzne, roztahující se led uvede zbraň v činnost. Může použít budíku, který střílí při natahování, anebo stojacích hodin, z nichž vylétne dýka, když si oběť stoupá na špičky, aby zastavila zvonek umístěný nahoře. Může pistoli, jako Ngaio Marshová, ukrýt do pianina a spoušť spojit šňůrkou s pedálem, takže se klavírista při hře zastřelí sám. Může použít revolveru ve tvaru telefonního aparátu jako vrah G. D. H. a M. Coleových z povídky *V telefonní kabině* (telefon se také hodí k vraždě elektrickým proudem, jak ji provedli Wallacovi *Čtyři spravedliví*). A může to konečně zařídit tak složitě jako Melville Davisson Post v *Doomdorfově záhadě* (*The Doomdorf Mystery*), kde je využito sluneční energie. Slunce, které totiž v jistou hodinu zasvitne do pokoje, projde lahví kořalky na stole, fungující jako spojná čočka. Soustředěné paprsky pak zapálí rozbušku náboje ve zbrani visící na stěně, a detektive, lámej si hlavu, kdo zastřelil muže v posteli!

Samozřejmě, detektiv je přeborník v lámání hlavy a přijde na všechno. I na to, že dýka, již byla zavražděna oběť ve zmíněné Freemanově povídce, byla vystřelena otevřeným oknem z protějškého domu – a tím se dostáváme k nejoblíbenější lokalizaci románových vražd, k oříšku, na němž si od *Vražd v ulici Morgue* brousí zuby všichni Velcí detektivové a který se v detektivní literatuře označuje technickým termínem *Záhada zamčeného pokoje*.

* * *

Má – podobně jako vzduchotěsné alibi a fantastické zbraně – své vyložené specialisty, z nichž nejvýznamnější je John Dickson Carr (alias Carter Dickson). Tento mistr vtělil přímo do děje svého románu *Tři rakve* (*The Three Coffins*) vyčerpávající analýzu problému, která může myslím, zejména našim adeptům detektivkářského řemesla, posloužit jako užitečný manuál a nebude snad bez zajímavosti ani pro ostatní čtenáře.

Na záhadu zevnitř zamčené (závorou nebo jinak zavřené) místnosti, v níž je nalezen zavražděný, ale nikoliv vrah, lze podle něho dát celkem devět odpovědí. Zde jsou:

1. Do místnosti vede tajná chodba. To je ovšem metoda naprosto podvodná, nečistá, zavánějící románem hrůzy z 18. století, a žádný slušný moderní vrah jí nepoužije. Stejně unfair jsou i varianty: vysouvací panel, jímž lze prostrčit ruku se zbraní, díra ve stropě, kterou se spustí nůž nebo shodí tupý předmět, apod.

2. Nejde vůbec o vraždu v zamčeném pokoji. Oběť byla napadena a zraněna dříve, než se v pokoji zamkla. Teprve pak podlehně následkům zranění nebo v návalu slabosti upadne na ostrou hranu nábytku či hroty krbového zábradlí apod. a způsobí si smrtelnou ránu.

3. Jde o vraždu, ale oběť je donucena zabít se sama nebo klesnout do náruče smrti způsobené nešťastnou náhodou. Dá se to zařídit uvedením neurotického kardiaka do pokoje, v němž straší, nebo naplněním pokoje plynem; oběť podlehně panice a zdemoluje zařízení – takže se potom zdá, že v místnosti došlo k zápasu – a nakonec zahyne vlastní rukou: buď se probodne nožem, ostrým hrotem svícnu, oběsí se, nebo se dokonce vlastníma rukama uškrtí.

4. Jde o vraždu provedenou mechanickým zařízením, jež bylo v místnosti předem instalováno a skryto, jako jsou různé přístroje, uvádějící v činnost kamuflované pistole, popsané na předchozích stránkách. Ale může to být také např. postel, z níž se uvolňuje smrtící plyn, jakmile je zahřáta tělesným teplem, svíčky ze směsi vosku a látky proměňující se v jedovatý plyn hořením, čajové konvice, pohrabáče, šachovnice a jiné předměty, do nichž je zaveden elektrický proud, atd.

5. Jde o sebevraždu, maskovanou úmyslně jako vražda. Lze to provést zmíněným ostrým rampouchem, anebo též pistolí, připevněnou na gumičce protažené krbovým komínem, jejíž druhý konec je upevněn na nedalekém stromě; v takovém případě je zbraň po použití vymrštěna komínem z dohledu policie.

6. Jde o vraždu provedenou za pomoci nějaké mystifikace, jako uměle vzbuzené iluze nebo impersonace. Například: oběť, o níž se předpokládá, že je dosud naživu, leží už bezpečně mrtva v pokoji, jehož dveře zvenčí hlídá detektiv, policie nebo příbuzní. Vrah, buď

přestrojený za oběť, nebo považovaný za oběť (protože se šikovně ukáže jen zezadu a jen na krátký okamžik), vejde dovnitř hlídanými dveřmi. V pokoji se rychle přestrojení zbaví, otočí se a vyjde ve své pravé podobě okamžitě ven. Vzbudí tím iluzi, že se s obětí pouze setkal mezi dveřmi, což mu poskytne jakés takés alibi, takže když je mrtvola později objevena, předpokládá se, že k vraždě došlo až poté, co domnělá oběť (ve skutečnosti přestrojený vrah) vstoupila do pokoje.

7. Jde o vraždu, spáchanou sice někým, kdo v pokoji nebyl, která však vypadá, jako by ji provedl někdo, kdo musel být uvnitř. Carr nazývá tento výkon zločinem na dálku a klasický příklad je Freemanova aluminiová dýka, vpálená otevřeným oknem ve třetím poschodí přes frekventovanou ulici, jež vylučuje možnost, že by vrah, nepozorován, vylezl oknem a slezl po fasádě. Jiný způsob je probodení tenkou plochou šavlí nebo jehlicí skrze spuštěné žaluzie, anebo popsaná vražda za pomoci slunce a láhve kořalky.

8. Jde o vraždu založenou na iluzi, která je opakem iluze popsané v bodě 6. Zde se předpokládá, že oběť zemřela dříve, než zemřela skutečně. Leží např. v zamčeném pokoji, omámena drogami nebo ponořena v tvrdý spánek. Přátelé marně buší na dveře, a tu zasáhne vrah: vyrazí dveře, vnikne do pokoje první a spícího rychle probodne nebo podřízne, ovšem opatrně, aby to ostatní nepozorovali. Původcem této náročné metody je prý vážný spisovatel Izrael Zangwill.

9. Jde o vraždu, po jejímž provedení vrah nějakým trikem zamkl dveře nebo okna zvenčí. Lze to, dle Carra, provést nejméně pěti známými způsoby, ale skutečný počet možností závisí na mezích lidské mechanické vynalézavosti.

a) Buď se klíč, vězící zevnitř v zámku, sevře jemnými kleštěmi, prostrčenými zvenčí klíčovou dírkou, a otočí. Nebo se užije kovové tyčinky na provázku, která se prostrčí okem klíče, vězícího zevnitř v zámku, provázek se podvlékne pod dveřmi, dveře se zavrou a zatažením za provázek se uvede v činnost kovová tyčinka, působí-

cí jako páka. Ta otočí klíčem a vypadne a špagátkem je možno ji vytáhnout z takto zamčeného pokoje.

b) Dveře se jednoduše sejmou z pantů, zamknou a znovu nasadí – za předpokladu, že panty jsou zvenčí.

c) Dveře zamčeny nejsou, ale zevnitř je zastrčena závora. Otevřít lze různými, víceméně složitými mechanismy z nití, provázků, špendlíků a drátů. Klasickou metodu vypracoval Philo Vance. Ellery Queen použil dokonce v románě *Záhada mandarinku* (*The Chinese Orange Mystery*) k zastrčení závory mrtvolu zavražděného, opřené o knihovnu a stojícího na rohožce, částečně prostrčené ven pode dveřmi. Po zavření dveří vrah škulbl za rohožku, mrtvola se zhroutila a provázek, upevněný na závoře a na dvou oštěpech, prostrčených rukávy saka zavražděného, závoru, podle zákonů o skládání sil na kladkostroji, zastrčil. Provázky pak byly vytaženy pode dveřmi jako u ostatních popsanych případů.

d) Uzavření vertikální závory (západky). Dá se provést obyčejně tak, že se něco pod závoru podloží, a pak se to zvenčí vytáhne; např. neocenitelný kus ledu, který se v létě, nebo když se v bytě topí, ani nemusí vytahovat. Nebo lze mechanismus uzpůsobit, aby se zavřel sám, když se dveřmi určitou silou bouchne.

e) Jednoduchá iluzivní metoda: vrah zamkl po spáchaném zločinu dveře zvenčí a klíč strčil do kapsy. Všichni předpokládají, že klíč trčí zevnitř v zámku. Vrah sám spustí poprask, rozbije skleněnou výplň dveří, sáhne dovnitř a klíčem, schovaným v dlani, dveře odemkne zevnitř.

* * *

To je všechno jistě krásné a v zájmu napínavosti žádoucí, ale přesto – nebo právě proto – způsobuje detektivce takhle nespoutaná fantazie *fatální úraz*. Čím je *záhada napínavější*, říká Karel Čapek, *tím hrozněji zklame řešení*. Proč?

Jako v detektivce skoro na všechno, i na tento neblahý fenomén upozornil už Edgar Allan Poe. V eseji o literární metodě Charlese Dickense píše: *Obratné náznaky hrůzných záhad vyvolávají efekt, který*

závěr veškerého efektu zbavuje... Jsou chvályhodné jen tehdy, když v knize nedochází k jakémukoliv řešení – když se ponechá čtenáři, aby si záhadu vysvětlil sám.

Poe tím, mimovolně, postihl Achillovu patu detektivky: autor detektivního románu si totiž nemůže dovolit, aby vysvětlení záhady nechal na čtenáři, i když ovšem místo jednoznačného závěru, k jakému nutno dojít ve skutečném životě, má-li být pachatel usvědčen před soudem, a jaký lze vyjádřit větou *takhle se to muselo stát*, dává čtenáři obvykle pouze závěr *takhle se to mohlo stát*. Musí prostě příběh dokončit, třebaže *jej dokončit nelze, je-li na začátku dostatečně zkomplikován* (Stephen Leacock). Ať se tedy namáhá sebevíc, na čtenáře nakonec vždycky padne to, čemu Edmund Wilson říká *detektivková deprese*; z té není úniku, neboť zejména u vražd v Zamčeném pokoji je efekt tak magický, že čtenář podvědomě očekává také magické metody. Když pozná, že to nebyly čáry a kouzla, říká tomu *podvod*, a to od něho není *fair* (J. D. Carr).

Fair nefair, přesto se detektivky čtou. Což je, alespoň pro mne, důkazem, že *romantické dobrodružství rozumu* je v první řadě **dobrodružství** a že detektivka, spíš než by oslňovala logikou, **hypnotizuje** filmovou osobností Velkého detektiva, tohoto *člověka prvotního, lovce a stopaře*, jak mu říká Karel Čapek a v němž je ztělesněno lepší, zajímavější, chytřejší a spravedlivější Já každého z nás.

* * *

Proto v ní, de facto, ani tak moc o logiku nejde. Většinou ostatně ani nemůže jít, neboť, praví Chandler, *jestliže problém neobsahuje dost proků pravdy a pravděpodobnosti, není to vlastně problém; jestliže jeho logika je iluzí, není co dedukovat*. Na druhé straně lze ovšem právě proto vydedukovat téměř všechno téměř z ničeho, jak jsme to poznali na příkladu Watsonových hodinek. Ideální dedukce by podle Sherlocka Holmese byla, kdyby detektiv, *jemuž by byl předložen jediný fakt ve všech svých souvislostech, dokázal z něho vydedukovat nejenom řetěz událostí, který vedl k tomuto faktu, ale i všechny následky z něho pramenící*. Stejně jako Cuvier dokázal správně popsat celého živočicha

z jediné kosti, tak i pozorovatel, který dokonale porozuměl jednomu článku v řadě událostí, měl by být schopen přesně vyličít všechny události, jež předcházely i následovaly. Takové dokonalosti ovšem Holmes sám, jak skromně poznamenává, nedosáhl. Přesto je jeho metoda založena na pozorování maličností, a vlastně na poznání, že pro velkou mysl není nic maličkého.

Následovníci velkého narkomana se chutě chopili této perličky jeho filozofie – v *Případu chromého kanárka* (*The Case of the Lam Canary*) od E. S. Gardnera závisí řešení na délce kanářích drápků –, a proto hlavní věc, po které se čtenář v detektivkách má pídit, jsou stopy, nepatrné stopy, zcela nepatrné, téměř nepozorovatelné stopy.

Jsou neodmyslitelnou součástí detektivky a vlastním předmětem hry – detektivka je hravý souboj čtenáře s autorem, spočívající v střetnutí dvou důvtipů: v důvtipu stopy zakrývat a v důvtipu je odkrývat.

Na kamufláž stop má autor plné právo, omezené ovšem přísným osmým příkázáním pátera Knoxe: *Detektiv nesmí odkrýt žádnou stopu, aniž ji ihned neodhalí také čtenáři*. Musí si proto, po způsobu mazanějších jezuitů, vymýšlet všemožné mentální rezervace, jimiž lze příkázání obejít.

Dle specialistky na tento obor duševní akrobacie Marie F. Rodellové jsou tři hlavní způsoby přípustného matení čtenáře:

1. Kouzelnická technika

Spočívá v tom, že ihned po odhalení stopy následuje nějaká hodně napínavá a vzrušující scéna, takže čtenář na předchozí letmou zmínku o stopě prostě zapomene. Označení metody je odvozeno ze známého triku varietních kouzelníků, kteří když potřebují odvést divákovu pozornost od toho, co právě dělají, nechají na jeviště vstoupit hezkou dívku v krátkých sukýnkách.

2. Technika pohřební

Zde autor „pohrbí“ stopu mezi několik stejně všedních věcí, které pro vyřešení záhady nemají význam. Jakmile v detektivce narazíte

na výčet obsahu aktovky, dámské kabelky nebo kapsy zavražděného, zásuvky nebo předmětů visících na stěnách pokoje, zastavte se a přečtěte si pasáž ještě jednou. Téměř určitě se vám to vyplatí.

3. Technika načasování

V tomto případě stopu a její „aplikaci“ odděluje několik, někdy i velmi mnoho stránek. Jestliže si obě zmínky dáte dohromady, okamžitě se vám objeví jejich význam. Jenomže vy si je asi dohromady nedáte, protože když dospějete k druhé zmínce, na první jste už dávno zapomněli (zejména bylo-li načasování zkombinováno s některou z předchozích metod). Na str. 20 je třeba zmínka o zabláceném autě v garáži, ale zmínka o tom, že majitel auta, známý úzkostlivou péčí o čistotu svého vozu, už měsíc s autem nevyjel, je až na str. 120, oddělena stem stránek zamotaných dějů a napínavých situací. Metoda načasování skýtá autorovi největší možnosti.

Ovšem, ne všichni souhlasí s přípustností popsaných způsobů. *Nestačí jenom uvést fakta, říká např. Chandler v citovaném desateru, fakta musí být uvedena poctivě a musí to být taková fakta, z nichž lze vůbec něco vydedukovat.* Což velmi často, aspoň pro normální lidský mozek, nejsou.

A jaká tedy jsou? V podstatě lze mluvit o dvou druzích:

1. Materiální stopy

Vedou obvykle *od zločinu k pachateli* – od otisku prstu na vražedné zbraně k majiteli té zbraně – a někdy mohou mít podobu na první pohled zcela nemateriální. *Je tu ještě něco, na co byste mě chtěl upozornit?* ptá se insp. Gregory Sherlocka Holmese v jedné povídce. *Ta zvláštní příhoda se psem v noci*, poznamená Holmes. *Pes v noci nic nedělal*, diví se inspektor. *To je ta zvláštní příhoda.*

Pro můj vkus a pro poctivost fair play jsou myslím materiální stopy nejideálnější. Jejich výklad, pokud jste ho schopni, bývá jednoznačný, nezávisí na znalostech psychologie a na složitých pova-

hových pozorování. Materiální stopy jsou proto základním kamenem „vědeckých“ detektivek, tak oblíbených zejména v době, kdy byla kriminalistická věda teprve v plenkách a kdy mikroskop, chemický rozbor a triumfy daktyloskopie nebyly ještě nudným denním chlebem. Uveďme alespoň klasický příklad z Freemanova románu *Jako zloděj v noci*; má veškerý půvab dávného okouzlení vědou, která mívala kdysi šarm dobrodružství.

Stella Keenová zemře v tomto románě na příznaky otravy arzenikem. Pachatelka Barbara Monkhousová, na niž má Dr. Thorndyke důvodné podezření, byla však v době Stelliny smrti v cizině. Thorndyke vychází ze tří vesměs materiálních stop: ze Stelliných vlasů, ze svíček, jimiž si svítila a které jí opatrovala Barbara vždy, než odjela, a ze srovnání záznamů o jednotlivých záchvatech záhadné „nemoci“ a o pobytech paní Monkhousové mimo Londýn. Rozborem vosku svíček zjistí arzenik, který se uvolňoval hořením a který oběť, ležící v posteli, vdechovala. Arzenik, jakmile jednou vnikne do těla, ukládá se zejména ve vlasech. Protože vlasy ale rostou, jsou jednotlivé vrstvy arzeniku ve vlasech nestejně, podle toho, v jakých intervalech byl požíván. A to je vše. Dr. Thorndyke nyní sestaví tři diagramy:

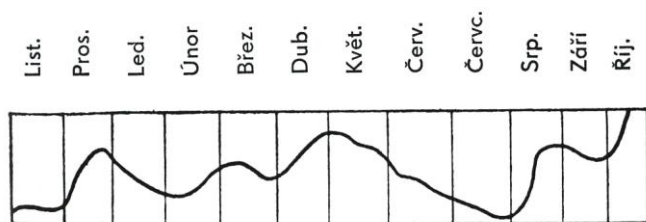


Diagram A. Ukazuje kolísání Stelliny nemoci v období jednoho roku, který předcházel její smrti v říjnu.

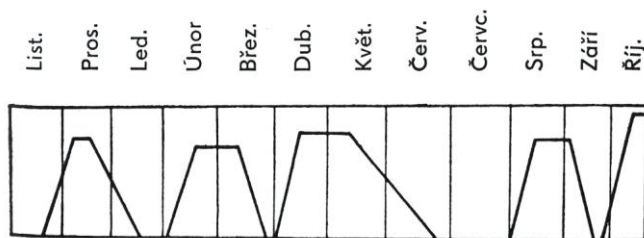


Diagram B. Ukazuje uložení arzeniku ve vlasech. Příkře stoupající čáry představují náhlé objevování arzeniku, čáry klesající jeho postupné mizení.



Diagram C. Ukazuje různá období, kdy byla Barbara Monkhousová mimo Londýn. Každá její nepřítomnost je představována černým sloupcem.

Souvislost všech tří jevů je tak nápadná, že z ní lze dedukovat jediné: Barbara spáchala předem promyšlenou, rafinovanou vraždu.

Samozřejmě dnes, kdy laboratorní analýza není už čímsi podobným zázraku, dedukce z materiálních stop poněkud zevšedněla. Ale má pořád svůj zásadní význam, protože ve sféře nezměnitelných a jednoznačných faktů se logice daří nejlépe.

2. Nemateriální stopy

Oproti materiálním stopám, ukazujícím od zločinu k pachateli, vedou tyto stopy naopak *od pachatele ke zločinu* – krutost, kterou osoba románu projeví třeba ke zvířatům, může detektiva přivést k podezření, že je pachatelem sadistické vraždy.

Už z tohoto příkladu je patrné, že nemateriální stopy jsou málokdy jednoznačné a průkazné; slouží spíš k zacílení pozornosti detektiva a čtenáře, a jsou opět v podstatě dvojího druhu:

a) Bud' odhalují nějaké *charakterové vlastnosti* pachatele – např. žárlivost. Detektiv pak obvykle dedukuje *motiv* vraždy z řečí podezřelého a z jeho chování vůči ostatním postavám dramatu.

b) Nebo odhalují určité *mechanismy v chování* pachatele – muž ozdobený knírem má ve zvyku se za něj popotahovat; aby ho tento mechanismus neprozradil, dá se oholit, ale přesto si každou chvíli mimovolně sahá směrem k hornímu rtu. Usvědčí ho tedy mechanismus zbavený smyslu. Pachatel si ovšem může být vědom tohoto nebezpečí, a potom proti němu bojuje. Rodellová uvádí příklad: vrah má zlozvyk cinkat v kapse drobnými penězi. Ví o tom, a tak začne drobné pečlivě schovávat do peněženky, přitom však podvědomě každou chvíli zajede rukou do kapsy. I to si uvědomí, a dá si proto do kapsy špendlík, aby se vždycky píchl. Detektiv si povšimne opakovaného drobného zranění, a vyvodí z toho správné závěry. Jenomže čtenář závěry obvykle nevyvodí. Většinou se o to ani nepokouší; *vědom si své omezenosti, odváží se jen tu a tam vlastního dohadu*, píše Čapek. Pravda, občas trénovaný čtenář detektivek pachatele uhodne, jenže *uhodnout* je něco zcela jiného než dojít k pachateli cestou *logické úvahy*. Neříká to nic o dedukční schopnosti, nanejvýš je to dokladem sčtetlosti v žánru.

Ale právě sčtetlost proměnila časem hru ze souboje detektiva s vrahem v souboj autora se čtenářem. Bývaly časy, kdy pachatel byl zřejmý na první pohled a dedukce byla jen jakýmsi okrajkováním zcela přehledného melodramatu – v dřevních dobách detektivky to byl zpupný zhýralec nebo ponurý hrbáč. Oblíben býval i zvrhlý učenec, vilně pokukující po sličné hrdince, zlikvidovaný urostlým mladíkem, nejlépe šlechtického původu. S vývojem Poeovy normy o nejméně podezřelém vraždívala křehká stařenka nebo ušlechtilý gentleman-lidumil. Chesterton navrhl zlepšení: nejméně podezřelý má upadnout aspoň jednou v průběhu děje do těžkého podezření, z něhož má být dokonale očištěn, aby ho nakonec detektiv přece jen

usvědčil. U jiných autorů – chcete-li hrát tuto zvláštní odrůdu detektivní hry – můžete se spolehnout, že pachatelem je ten, kdo má nejlepší alibi. A u jiných zas ten, kdo k vraždě neměl pražádný důvod. Na základě těchto tří typů kamufláží vraha ujal se v odborně fandovské literatuře dělení na *whodunity*, *howdunity* a *whydunity*, podle toho, jak je kladena ústřední otázka románu: „*Who's done it?*“ („*Kdo to udělal?*“), „*How's he done it?*“ („*Jak to udělal?*“) a „*Why's he done it?*“ („*Proč to udělal?*“).

Takovéto hádání ze spisovatelských manýr je ovšem právě jen hádáním, a čtenářův apetýt nijak neumenšuje. V podstatě není vlastně vůbec žádoucí, aby čtenář pachatele ryze logicky vydedukoval. To je výkon vyhrazený Velkému detektivovi, a kdyby ho byl schopný i čtenář, Velkého detektiva by to do jisté míry diskreditovalo. Což by bylo zklamání nesrovnatelně větší než to, které se dostavuje po seznámení s dedukcí na konci knihy.

* * *

Detektivova aura má totiž zásadní význam. Aby ji zvětšili, mají Velcí detektivové ve zvyku prohlašovat naprosto temné události za události nad slunce jasné. Je to někdy přímo obsese. Už Lecoq při pohledu na záhadné stopy v rozházené ložnici, které po sobě zanechali pachatelé, jimž jest vraždu dokázat, prohlašuje: *Je to snadný důkaz a tato úmyslně rozházená postel by nepřelstila desetileté dítě.* Jinde zas by zmatek ještě záhadnější neoklamal školáka. Čtenáře sice oklameme, ale přesto mu nevadí, že je mu tím vlastně přisouzena inteligence dítěte předškolního věku, neboť je naplněn úctou. *Ach, copak to nechápete?* obrací se v románě *Ve vile Rose* (*At the Villa Rose*) Hanaud na svého watsona Ricarda. *Vždyť je to přece zcela jasné a zřejmé!* A zase není nic jasné, tím méně zřejmé. Ale nevadí. Nevadí ani, prohlásí-li Dr. Thorndyke na počátku knihy: *Je to případ neobyčejně záhadný a zmatený*, aby jej na konci téže knihy označil za *školácky prostý*. Velkému detektivovi je vše dovoleno.

Třeba to, jak často a rád dělá záhadného. *Máte nějakou představu, jak byl spáchán tento neobyčejný zločin?* ptá se Lord Ashe Dr. Fella.

Nikdo ze zúčastněných, včetně čtenáře, samozřejmě žádnou představu nemá. Dr. Fell však praví typicky: *Ano. Myslím, že na to přijdu, jestliže se dozvím několik odpovědí, které v nejbližší době očekávám.* Jaké odpovědi? Na co odpovědi? Vše je naprostá záhada. Nakonec Dr. Fell ty odpovědi skutečně dostane v podobě „dodatečných vražd“. Ale nevádí; Velký detektiv pouze melancholicky poznamená, že to *stálo lidské životy*, a na zdvořilé ujištění obdivujícího nevinně podezíraného: *Tomu jste nemohl zabránit!* odtuší s filozoficky smutným úsměvem: *Kdo ví...* A zase to nevádí. Podivuhodná tupost detektivova, zavinující nové a nové vraždy, je zcela omluvena prostým postesknutím: *To jsem měl předvídat!* Jistěže, veliký Sherlocku, snad jste mohl, snad jste dokonce měl – ale kdo by se to od Vás odvážil žádat. Jistě ne čtenář, nepředvídající pranic a vrávorající v bludišti záhad jako Alenka v říši divů.

* * *

Protože všechno, na čem nakonec záleží, je, aby byl vrah usvědčen – pardon! Aby se *přiznal*. I pro nejanglosaštější detektivku je dost dobrá soudní teorie Vyšinského. Neboť dedukce detektiva je sice brilantní, ale důkazy o vině, které by šly předložit soudu, obvykle pokulhávají. Rozborem celé řady proslulých a klasických detektivek to přesvědčivě dokázal profesor John Barker Waite z právnické fakulty Michiganské univerzity a autoři si to většinou sami uvědomují. Proto také zdrcující většina románů nekončí soudním procesem, ale zatčením, a pak eventuálně zmínkou o vykonání spravedlnosti. Jsou ovšem výjimky – Gardnerovy romány se dokonce nejméně z jedné třetiny odehrávají v soudní síni – ale ty spíš jen potvrzují pravidlo. Stačí tedy přiznání: po něm zhusta následuje provedení ortelu, a to buď rukou boží (mrtvice, oblíbená zejména ve starých detektivkách), nebo rukou mstitelů, eventuálně rukou detektiva samého, a nejčastěji ovšem rukou vlastní, neboť sebevražda je – alespoň podle detektivní logiky – nejvyšší formou přiznání. Veliké množství zlosynů schází ze světa dřív, než byli předáni příslušným orgánům – od Poeova Goodfellowa a Collinsova Ablewhita až po smut-

né hrdiny Mickeyho Spillana; veliké množství obrací zbraně proti sobě nebo se vrhá do skalnatých propastí – od Gaboriauova Trémorla až po Chandlerova poručíka Degarma.

* * *

A koncem vraha také detektivka končí, a má končit. Tedy nikoli sňatkem, dlouhým polibkem nebo vášnivým objetím. Ve správné detektivce nemá se láska vůbec vyskytnout, alespoň ne ve spojení s detektivem. Představuje, jak říká Chandler, element *napětí antagonistického detektivovu úsilí vyřešit problém*, komplikuje dle Karla Čapka *celou intelektuální situaci fatálními vztahy sentimentálními*; tím, že byla uvedena do románů o vražedné nenávisti, jak to provedli moderní Angličané, *končí se epocha detektivky. Jen kýč zůstává*.

Možná, že se to zdá absurdní, ale takové jsou zákony žánru, který se neřídí zákony života, ale pravidly hry. Detektiv může mít starou, dávno mrtvou, a proto neškodnou lásku z mládí jako Nero Wolfe; může mít také nějaký ženský ideál, o němž se čas od času zmíní, a jehož fotografii má dokonce stát na krbové římse, jako Sherlock Holmes, ale tento ideál musí zůstat ve sféře ideálů a neplést se detektivovi do výkonu jeho povolání.²⁴ Detektiv může být také ženatý jako insp. Alleyn Ngaio Marshové, a může být dokonce otcem mnoha dětí, jako havajský pátrač Charlie Chan, nebo může mít svou stárou a nestárnoucí dívku, jako je Della Streetová Perryho Masona. Takové ženy představují usedlý element, klidnou manželskou lásku, která detektivův mozek nezahaluje růžovou mlhou sladkého šílenství, a nebrání mu proto v soustředění. Ale hrdinky, klientky, krásné oběti zlosynů jsou pro detektiva tabu. Nesmí vůči nim podlehnout milostné vášni, neboť *láska je citová záležitost, a cokoli je citové, překáží onomu jedině pravému, chladnému rozumu, jehož si cením nade vše*. Tak praví Sherlock Holmes, a nikoli Sir Arthur Conan Doyle, ale moder-

²⁴ Na krbové římse v 221 B Baker Street je fotografie zmíněné Ireny Adlerové, jediné ženy, která ho – v povídce *Skandál v Čechách* – přelstila, a tím si získala jeho obdiv. Její fotografie si *cení nad drahokamy*, ale zdá se, že ani v tomto případě nezapůsobily na Holmesovu vnady krásné intrikánky, ale důvtip jejího mozku.

ní erotičtí reformátoři doplácují na to, že jejich detektivové nejsou tak klasicky frigidní. Čím víc se zajímají o krásné pohlaví, tím méně zájmu jeví o ně čtenáři, o to méně jsou jim věrní. Neměli by, myslím, zapomínat na prastaré poučení Genese, týkající se ženských a jejich role v mužově životě, tím méně na zkušenost Holmesovu, *jemuž nejpříťažlivější ženu, jakou v životě poznal, pověsili za to, že otrávila tři děti pro životní pojistku.*

NÁPAD 8

Apologie

neboli Návrat detektivky k poezii

*Záleží vždycky na tom, kdo to píše
a co v něm je, z čeho to píše...*

– RAYMOND CHANDLER

Když se první odvážné ženy někdy v devatenáctém století objevily u Vltavy v koupacích úborech, musely dlouho vysvětlovat pohoršeným návštěvníkům bordelů, že nejde o výstřelky nemravné neřesti, ale o zdravotně sportovní zájem, a že dotyk slunečních paprsků na kůži je stejně prospěšný ženskému jako mužskému tělu. První sportovci měli vůbec dost práce, než dokázali, že jejich nepochopitelná činnost s míčem není dílo ďáblovo, vedoucí ke zhrubnutí lidského plemene, ale zdraví užitečný tělocvik, docela nevinná hra.

Detektivní hra měla podobný, ne-li horší osud, a dodnes naráží na předsudky. A podobně jako masové rozšíření sportu vytvořilo zvláštní odrůdu teoretického sportovce, který sám do míče neumí kopnout, ale vyzná se dokonale ve všech finesách boje, vznikl i teoretický vrah, detektivní fanda, kriminální odborník nad odborníky, který když mu synáček vyfoukl prkenici, vyhodil služebnou. Fandovství má kromě mnoha špatných jednu dobrou vlastnost: člověk zůstává předmětu své fanatické náklonnosti skálopevně věrný. A tak se *detektivky píšící pro čistě profesionální publikum*, říká Philip Van Doren Stern, a tišším hlasem dodává: *proto se také nevyvíjejí*.

Bohužel, musím se přiznat, že sám cítím jakýsi podrážděný odpor k „pokroku“ na tomto poli. *Vpád Lásky, Humoru, Politiky*

a Sociologie do detektivky naplňuje její přívržence hněvem. Dejte nám Velkého detektiva v čisté formě! volají. Dejte nám Hádanku, Klíče k Záhadě, Dedukci a Řešení – a ozdobné sarapatičky si nechte! Jinými slovy: Dejte nám Sherlocka Holmese! (Lee Wrightová). Ano, něco na tom je. Neboť čtu-li tato díla, naplněná výpůjčkami z jiných žánrů, jaká dnes píše Margery Allinghamová, Hillary Waugh, Sarah Woodsová a jiní reformátoři hádanky a měnitelé napínavé hry v nudnou vážnou záležitost, zvedá se ve mně charakteristická nostalgie po zlatých starých časech, tak příznačná pro každé reakcionářství.

Ale co když to ani není reakcionářství, ale jen touha po čistotě věci, neznešvažené falešnou literární ctižádostivostí? Po ideálu, jehož bylo už kdysi dosaženo, ale pak byl zapomenut?

Anebo je to ještě něco jiného – a horšího? *Pro mne, stejně jako pro mnoho jiných, začíná svou esej Provinilá farnost (The Guilty Vicarage) W. H. Auden, je čtení detektivek jakýsi návyk, podobně jako kouření nebo pití alkoholu. Má stejné symptomy: Za prvé: intenzivní nutkavost žádosti – mám-li něco na práci, musím si dát pozor, aby se mi do ruky nedostala nějaká detektivka; jakmile ji jednou začnu číst, neustanu, dokud ji nedočtu. Za druhé: specifická žádost – příběh se musí odvíjet dle jistých formulek (velice nesnadno se mi např. čtou detektivky, které se neodehrávají na anglickém venkově). A za třetí: přechodnost žádosti – na příběh zapomenou, sotva jsem dočetl poslední stránku, a nemám chuť přečíst si ho někdy znova.*

Je to nepříjemné, ale něco na tom je. Vždyť podobně soudí i mnozí jiní. *Na autorech se žádá, aby opakovali staré formulky, potvrzuje Audena Van Doren Stern, protože pro narkomana není nic nepřijatelnějšího než změna narkotika. Originalita je potlačována, absolutním vládcem je ortodoxie.*

A tak člověka trochu zamrazí, když si uvědomí, čemu propadl. Ani mu příliš nepomůže, přečte-li si útěšná slova prof. Kolumbijské univerzity Harrisona B. Steevese: *Pro mne jsou detektivky narkotikem, mírným stimulans, které se má užívat, cítíte-li pokles tvůrčí energie, třebaže je pronáší význačný znalec „vážné“ anglické literatury, a začne se skoro zapřisahat, že Už nikdy! seznámí-li se*

s argumentací ještě daleko věhlasnějšího esejisty Edmunda Wilsona: *Četba detektivek je prostě druh neřesti; pokud jde o pošetilost a nepřiliš velkou škodlivost, stojí někde mezi křížovkami a kouřením... Jeden z čtenářských dopisů, který jsem dostal jako odpověď na své články,²⁵ ukazuje narkomana v nejčistším a v nejbezostyšnějším stadiu... Pisatelka uvádí, že přečetla stovky detektivních románů, ale že je překvapující, „jak málo by jich doporučila druhým. Avšak špatná detektivka je lepší než žádná. Zkuste to znova. Budete-li mít trochu štěstí, najdete knihu, která se vám zalíbí a kterou budete obdivovat. Potom i Vy se stanete Detektivkářským fandou“. Ten dopis, dodává Wilson, mi zpěnil krev: přesně tak nabádá člověk propadlý opiu novice, aby si z toho nic nedělal, když se mu po první dýmce zvedne žaludek. A celou esej – která se jmenuje *Koho zajímá, kdo zavraždil Rogera Ackroyda? (Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?)* – končí Wilson slovy, jež ve čtenáři probouzejí špatné svědomí: *Těm sedmi pisatelům, kteří jsou se mnou a kteří mi v několika případech poděkovali, že jsem jim pomohl zbavit se návyku... pravím: Přátelé, představujeme menšinu, ale Literatura je na naší straně. Na světě je tolik skvělých knih, které jsme ještě nepřečetli, neprozkoumali a nepoznali, takže není třeba nudit se těmito odpadky.**

* * *

Snad jsem to neměl citovat. Doufám, že se čtenář nyní nerozhodl vyloučit navždy detektivky ze své četby. Bylo by to předčasné; mějme na paměti, že v literatuře není nic definitivního, že názory se zde sice pohybují v extrémech, ale pravda bývá uprostřed, že vždycky záleží spíš na subjektivních vlastnostech autora než na ob-

²⁵ Wilson, hlavní literární kritik časopisu *The New Yorker*, uveřejnil tam v letech 1944–45 tři články, ostře namířené proti detektivkám; podrobil v nich zničující kritice hlavně styl a psychologii knih Sayersové, Christieové, Hammetta, Stouta, Marshové (viz citát z jednoho článku na straně 117) a Futrella. Milost získal v jeho očích pouze Raymond Chandler, jehož román *Sbohem buď, láska má*, přečetl prý s potěšením a jeho autora typem přiřadil ke Grahamu Greenovi (i když pod jeho úroveň), a samozřejmě Sir Conan Doyle. Jemu věnoval celý poslední článek, kde došel k závěru: *Sherlock Holmes je literatura na nízkém, nikoli však zahanbujícím stupni, kdežto detektivní autoři, kteří jsou dnes nejvíc v módě, literatura nejsou.*

jektivních vlastnostech žánru a že během svého víc než stoletého vývoje našla detektivka i mocné přímluvce a skvělé pěstitele.

Faktem ovšem je, že to není žánr, který by zcela uspokojil příliš mnoho opravdu velkých spisovatelů – což není než další důkaz pro naši teorii hry jakožto podstaty detektivky. Téměř tragický podtext mají třeba mnohé úvahy Raymonda Chandlera, tohoto z největších kumštýřů žánru. Napsal sice, jak už jsme uvedli, rozšafná slova: *Může se člověku, jako jsem já, který není příliš nadaný... dostat většího zadostučinění, než že vzal laciný... žánr a udělal z něho něco, o co se přou vzdělání lidé, ale pročítáme-li jeho dopisy, zjistíme, že je to jen sebeutěšování* (Rozumějte mi dobře: subjektivně vzato sebeutěšování. Objektivně vytvořil Chandler dílo, za něž se ani on, ani americká literatura rozhodně nemusí stydět). *Asi jsem z téhle věci už vyrostl, píše. Přišel jsem se svou troškou do mlýna a mnoho spisovatelů uznává... že se mi podařilo osvěžit unavený žánr... ale otázka je, co psát dál? ... Musím napsat nějakou knihu, než budu zapomenut!*

Tato kniha měl být „vážný“ román, ale zachoval se jen náčrt obsahu a název *Anglické léto* (*English Summer*). Aby Chandler mohl plán realizovat, potřeboval věc, na jejímž nedostatku ztroskotalo tak mnoho talentů i příslibů – peníze.²⁶ *V příštích dvou letech bych měl dokončit tři detektivky. Jestli na nich vydělám dost, abych mohl odjet do Anglie, zapomenout na psaní detektivních románů a pokusit se o „Anglické léto“, pustím se do nich... Jestli bude mít „Anglické léto“ senzační úspěch,*

²⁶ Obvykle panuje představa, že detektivkami lze na Západě vydělat jmění. Pravdou je opak; až na výjimky lze jmění vydělat výhradně „vážnou“ literaturou. Jako žánr je detektivka nesmírně populární, ale jednotlivě se nikdy nestane bestsellerem; už z toho prostého důvodu, že detektivky si lidé v USA většinou jenom půjčují z veřejných knihoven (mít je v knihovně je příznak „nekulturnosti“). Maximální náklad proto nepřesáhne – podle údajů Jamese Sandoe – 15 000 výtisků vázaného vydání. Vydání paperbacková dosahují sice nákladů kolem 100 000 i víc, ale stojí průměrně pouze 35 centů. Protože autorské honoráře dělají maximálně 15% z **prodaných** výtisků (údaj Malcolma Cowleyho z r. 1950), lze si snadno domyslet, proč jsou detektivkáři tak plodní. Chtějí-li dosáhnout slušné životní úrovně, musí ročně vydat asi dva romány.

budu se nadále věnovat jen dramatické a fantastické literatuře²⁷... anebo sem tam napíšu nějakou příjemnou detektivku, čistě jen pro zábavu.

Čistě jen pro zábavu, protože to, co píšu a co jde na odbyt, není to, co chci psát (Dopis Georgi Harmonovi Coxeovi).

* * *

Ale nedejme se deprimovat. Sem tam si Chandler postěžoval, ale když šlo o věc, dovedl detektivky velmi duchaplně a odhodlaně hájit. Především tím, že uměl vyhmátnout jisté nesporné hodnoty, které přes všechny vnější znaky narkomanie zařazují detektivku přece jen do jiné kategorie lidské zábavy, než jsou kouření a chlást.

Hájil především detektivní román jakožto **literaturu**. Ať už od Tebe neslyším takové žvásty, jako že „jakožto literatura moje spisy zavánějí“, píše rozhořčeně příteli E. S. Gardnerovi. Říkat, že to, co píšeš, není literatura, je jako říkat, že kniha, která v člověku vzbuzuje chuť si ji přečíst, nestojí za nic. Jestliže nějaká kniha, jakákoliv kniha, dosáhne jisté intenzity uměleckého účinku, stává se literaturou. Tato intenzita může být záležitostí stylu, situací, postav, emocionálního tónu nebo myšlenky nebo půl tuctu jiných věcí. Může to být také schopnost dokonalé kontroly nad spádem příběhu, podobná schopnosti ovládat míč. A to právě Ty ovládáš víc než co jiného a víc než kdo jiný.

Myslím, že právě zde Chandler vystihl to nejcennější, co detektivka uchovala a čím působila v dobách, kdy „vážná“ literatura tento rys zcela potlačila: **děj**, který zůstává podstatou detektivního románu, přes všechny zhybridizované pokusy; epický, rychlý, spádový a strhující děj. Byly doby, (nejsem si jist, že jsou už za námi), kdy bylo zcela oprávněné tvrzení Marjorie Nicholsonové z Kolumbijské univerzity, známé historičky science-fiction, že *detektivka je jediný druh prózy, kde je pořád ještě možné vyprávět nějaký příběh*. Detektivka

²⁷ V Chandlerově pojmosloví znamená „dramatický román“ prostě psychologický román, zachycující konflikt charakterů, jak je to zřejmé z náčrtku obsahu *Anglického léta*: Vnější téma je příběh Američana v Anglii, dramatické téma je úpadek zjemnělého charakteru, kontrastovaný s duchaplným, poctivým, zcela neohroženým a šlechetným Američanem nejlepšího typu.

vskutku na děj nezapomněla, jako by si vzala k srdci starou Aristotelovu poučku (a pokud si ji nevzala k srdci, přestala být sama sebou), že postavy dramatického díla *nejednají proto, aby vyjevovaly charakter, ale mají charakter proto, aby rozvíjely děj*. A tak mohl Karel Čapek s dobrým svědomím prohlásit: *Měl bych nyní napsat studii o Úpadku Epična čili o vymírání Děje... Avšak já věřím, že nezahyne. Ujala se ho detektivka.*

* * *

Ukázali jsme, že detektivka, zejména v postavě Velkého detektiva, je typickým uměním útěku od skutečnosti do snu, od šedivosti tohoto k fantazii vysněného světa, od únavy po práci k osvěžujícímu odpočinku. Dnes, když jsme se na umění přestali dívat ponurými brýlemi nedůvěřivého dogmatismu, není myslím už třeba hájit právo eskapistické literatury na alespoň jedno skromné místo v orchestru. Ko-neckonců, dá se jí také říkat „zábavná“ nebo „oddychová“ četba, a říkejme jí tak, neboť slovo „eskapismus“, třebaže přesné, nezní dost pěkně uším vlivných sucharů. Nuže, detektivka není jen romantickým útekem od neromantického všedního života, ale ve smyslu naznačeném v předchozí pasáži také jistým *útěkem od literatury* – to jest od té literatury, která přestala plnit jednu ze svých pravekých funkcí: *přestala lidi bavit*. Nesmírný vzrůst popularity detektivek po první světové válce, doprovázející nástup čtenářsky velmi náročné moderní prózy a poezie, byl způsoben mimo jiné i odvratem čtenářů *od přehnané subjektivnosti k žádoucí objektivnosti, od rozoleklého rozpínavání citů k přímému apelu na rozum; od opětovného zdůrazňování, že lidé jsou oběťmi buď prostředí, nebo vlastních žláz, k názoru, že lidé dovedou vědomě kout pikle a vědomě plánovat; od „proudu vědomí“, který nás jako Léthé hrozí zaplavit monotonií, k analýze příčin, kontrolované a řízené přemýšlejícím mozkiem; od beztoávnosti k formě; od nedospělého k dospělému; a především od chytrého a snadného pesimismu, který lidi a vesmír vykládá v pojmech nemorální nesmyslnosti, k nové víře ve vesmír ovládaný příčinami a následky* (Marjorie Nicholsonová).

Je to možná trochu přehnané, ale znovu opakuji, že v oblasti literárních sporů ocitáme se v říši extrémů, neboť koneckonců *umělci musí zacházet příliš daleko, aby ostatní došli dost daleko* (Joseph Barry). Pravda bývá uprostřed, a pravda o detektivce – jako ostatně pravda o všech literárních druzích – je v osobě autora.

Už klasik R. Austin Freeman upozorňoval, že pohrdání detektivkou je zaviněno *tendencí začátečníků nesmyslně užívat právě této obtížné a složité formy k učednickým pokusům*, a také zvláštním předsudkem literární historie, která jiným žánrům *přiděluje v literatuře místo podle jejich mistrovských děl, kdežto detektivka se posuzuje podle propadáků. Status celého žánru se stanoví dojemem, založeným na jeho méněcenných příkladech.*

Pravdivost obou postřehů nevyvrací ani náš dnešek. Redakční stoly pražských nakladatelství plní výtvary fušerů, kteří k „vážné“ literatuře nemají odvalu, a třebaže v poslední době se detektivky recenzují, je pořád ještě pravidlem, že se to odbývá patnácti řádky petitu, kdežto pseudopoetickým výlevům kdejakého vážně se tvářícího veršotepce věnují se celé půlstránky. V tom jsme dohonili Ameriku, kde autor detektivek, *ať píše sebelíp a sebef profesionálněji, dočká se recenze zděli jednoho odstavečku, kdežto půldruhého sloupce zdvořilé pozornosti je věnováno čtvrtoradému, špatně vystavěnému, pseudovážnému popisu party česáčů bavlny na Hlubokém Jihu* (Chandler). A také u nás, stejně jako v Americe *povyšují snobi už pouhou definici podřadného „vážného“ romanopisce beze stylu a bez skutečného talentu nad autora detektivek, který možná přispěl k renesanci literatury jako celku.*

Opakuji: pohybujeme se v extrémech zaujetí a předpojatosti, ale je tu racionální jádro: detektivka jistě zplodila hodně špatného, ale kdo může říct, jestli přinejmenším stejné množství mizerných knih nezplodila také „vážná“ literatura. Navíc špatná detektivka je jenom špatná literatura: nudí a člověk nad ní lituje času a peněz. Ale je to *pohádka pro dospělé*; nikdo se zdravým rozumem od ní nečeká odpověď na velké otázky člověka a doby. Tu čekáme od „vážné“ literatury; je-li to však špatná vážná literatura, dává nám místo odpovědi

něco, co nelze nazvat jinak než lež o životě – byť to neschopný autor myslel sebelíp. A pak už nejde jen o špatnou literaturu.

* * *

Může se to zdát přehnané, ale Chandlerova zmínka o *renesanci literatury*, k níž přispěly „pokleslé“ žánry, není neoprávněná. Byli jsme a jsme svědky podobných renesancí v různých dobách a v různých uměleckých odvětvích. Jazz, typická „malá“ hudební forma, která, jak experimenty dokázaly, nesnáší dobře velké symfonické plochy, přispěl víc než výrazně k růstu největších moderních skladatelů i celých hudebních směrů, a obohatil výrazový rejstřík „vážné“ hudby víc než „návraty ke klasikům“. Vliv jiného pokleslého žánru, science-fiction, má na svědomí *Krakatit*, *Válku s mloky*, H. G. Wellse a všemožné břitké utopie moderní doby. Vítězslav Nezval a celá plejáda báječných talentů poetismu a surrealismu je sotva myslitelná bez umění kramářských písniček, bez primitivních malířů a „malých“ uměleckých forem divošských národů.

Vtip je v tom, že tvůrci malých forem se nesnaží (anebo když se snaží, nejsou schopni) proměnit je ve formy „velké“; v rukou velkého umělce mohou se však tyto drobnosti stát něčím víc, než se zdá, že jsou. Úsilí řady jazzových skladatelů napsat jazzovou symfonii ztroskotalo; ale Stravinskij by sotva byl Stravinským bez Buddyho Boldena. Je to krutá ironie života, že sebeobětavější snahy „afficionados“ získat předmětu své lásky úctyhodnost příliš nepomáhají – a pak přijde někdo odjinud, s chladným rozumem (ovšem i s chápavým srdcem) vezme to, co v lásce budí lásku a co aficionado, oslněný svým šílenstvím, nedovede rozeznat od nepodstatného, a vytvoří věc, která je *radostí navěky*. Přesně jako Shakespeare, jenž *vzal falešné bohy a zgruntu je předělal; vzal běžný žánr a udělal z něho něco, co menší duchové nikdy nepokládají za možné* (Chandler) – nebo jako Dürrenmatt, který chce vytvářet *umění tam, kde je nikdo nehledá*.

Což není než varianta dávného poznatku Karla Čapka, že *kdyby se mělo zrodit nové lidové, to jest lidem prožívané umění... bylo by nutno dobývat ho z kýče, a nikoliv z oblasti exkluzivních výtvorů; bylo by třeba*

ohlédnout se po všelijakých prastarých tradicích (k nimž počítám i soudní síň, film, hrdinné eposy, kolportážní romány a jiné, nedosti oceněné zdroje) a pak udělat z toho umění. Ach, kdybych tak mohl prorokovat, jak se to udělá, nepsal bych tento článek, nýbrž napsal bych román; bylo by tam o lásce a hrdinství a jiných velkých ctnostech, a bylo by to tak krásné, tak sentimentální a povznášející, že by každý výtisk koloval z ruky do ruky, z ruky rozpíchané, rozleptané od prádla, rezavé cihelným práškem, potřísněné inkoustem do rukou označených zase jiným těžkým životem, až by se u všech výtisků ztratil titulní list a nikdo by nevěděl, kdo to napsal. Bylo by také zbytečné vědět to, neboť každý by tam našel sebe sama... Být obecný, být nekonečně a svatě vulgární: to je nedostižná dokonalost, před níž jest nám zoufati.

Ale nebud'me tak zcela pesimističtí. Ani Čapek se nevzdával, a detektivkáři se také nevzdávají, neboť přese všechno věří, že detektivka může být víc než řemeslně vyráběné stimulons unavených nervů. Záleží prostě na *tom, kdo to píše*; musí to být umělec, to jest člověk, který má světu říct něco víc než jen to, že – třeba detektivkář – umí psát kultivovaně a duchaplně. Pak snad může sebrat odvahu a přihlásit se k Dürrenmattovu soudu, že *literatura musí být lehká, aby nic nevážila na váze současné kritiky; jedině tak znovu získá svoji váhu.*

* * *

Jenomže to už asi nebude detektivka, nanejvýš román inspirovaný detektivkářskou technikou, a ten není předmětem této knížky. Detektivka má být zábavné čtení, a to by měla být i tahle – dá-li se to tak nazvat – studie. Má-li ještě nějaký jiný smysl, pak je to pokus přispět aspoň trochu k tomu, co snad je už skoro zbytečné: k obhajobě detektivky jako žánru, který má právo na život, i když funkci vážné literatury suplovat nemůže a nemá.

Chceme-li se však pokusit o takovou apologii, musíme se chtít nechtět znovu dotknout problému realismu v detektivce. Nejsem literární teoretik a přiznám se, že příliš nerozumím protahovaným sporům o náplň pojmu realismus. Jsou jistě důležité proto, aby člo-

věk mohl psát jinak, než psali klasikové, aniž má pocit, že dělá něco protizákonného. Ale literaturu dělají dobří spisovatelé a dobré spisovatele dělá život, a pak teprve literatura. Jako člověk, který se pokouší psát „vážnou“ prózu, zatraceně dobře vím, že realismus je nejtěžší věc slovesného umění, a znamená prostě psát to, co se spisovatel, po zvážení všech osobních zkušeností i zkušeností ostatních lidí, jak jsou zčásti zachyceny v knihách, jeví jako pravda. Tedy psát pravdu, nikoli dobře či špatně míněné, vážně se tvářící pohádky (černou nebo bílou lakýrovku, realismus omezený všelijakými adjektivy, o němž jeho, podle teoretiků hlavní praktický tvůrce kdysi řekl, že *Čort znájet, co to je*).

Mluvíme však o detektivkách; kdyby zachycovaly pravdu o zločinu, mohly by zajímat ty milióny svých čtenářů? A kdyby je proto zajímaly, co by to vlastně bylo za lidi?

Nechce se mi věřit, že *Vraždu, která potřebuje reklamu*, si v Klubu čtenářů objednalo sto šedesát tisíc sadistů. Rozhodně ne, protože *je-li detektivka vůbec realistická, je psána s jistou povzneseností nad realitu: jinak by ji chtěli psát a číst jenom psychopati* (Chandler).

A detektivka je nad realitu skutečně povznesená, alespoň a právě v ústředním bodě, okolo něhož se točí její děj. *Nevážnost detektivky*, píše H. R. Steeves, *je zřejmě především v tom, jak nonšalantně, a dokonce se sardonickým humorem se staví k zločinu*. Vražda v ní není tím, čím ve skutečném životě, ani tím, čím byla v předdetektivním kriminálním románě. Jejím hlavním motivem je „společenská objednávka“, a proto v ní reálné motivy tak často chybějí. To není, jak to absurdně shledává u Poea Hans Pfeiffer, projev nějakých *nehumánních tendencí*, ale jen křestní mince, vložená do velké detektivní hry.

Pfeiffer, jinak velmi sčtělý a fundovaný historik a veliký obhájce realismu v detektivním žánru, dopouští se vůbec, podle mého názoru, dvou omylů: jednak nepokládá detektivku za samostatný, nový a plnokrevný žánr, ale jen za buržoazně zdegenerovanou formu kriminálního románu, jednak projevuje absolutní nedostatek smyslu pro základní tón žánru, který, řečeno slovy Arthura Machena, *pramení ze spojení vraždy s legrací*.

K tomu prvnímu: Kriminální román sehrál v dějinách literatury jistě svou společenskokritickou úlohu, zejména u německých osvícenců, jako byl Schiller, Anselm von Feuerbach nebo Georg Büchner.²⁸ V podstatě ideologické poučení, jehož chtěli tito autoři dosáhnout, se tu nenásilně a formou senzačně zábavného čtení dostávalo do rukou širokých vrstev, jinak zavalených **apolitickou, ryze únikovou** literaturou. To si zapamatujme. Ale už od poloviny 19. století etablovala se detektivka jako samostatný žánr a od té doby existuje **vedle** kriminálního románu. Romány o zločinech jakožto prostředky společenského protestu se nepřestaly psát; jen v americké literatuře by tvořily hezky dlouhý seznam od Craneovy *Jiřího matky* (*George's Mother*), přes Dreisera, přes Wrightova *Syna černého lidu* (*Native Son*) až po třeba *Zabít ptáčka* (*To Kill a Mockingbird*) Harper Leeové. Formy kriminálního románu, neomezeného pravidly, jež jsou nutná u příběhů, kde jde o vypátrání záhady, používali autoři, zejména autoři větší potence, stále a bez přerušování.

Ale detektivka se od krirománu oddělila jako žánr zcela specifický. Možná, že je pravda, jak píše Pfeiffer, že *v průběhu stále většího upevňování kapitalistického pořádku ztrácí se čím dál tím více společenský obsah detektivky. Jevilo se trapným příliš zřetelně poukazovat na společenskou funkci policisty, který není ničím jiným než hlídacím psem buržoazního pořádku. A tak bylo společenské čím dál víc eliminováno... Detektivní romány upadly k formálně logické konstrukci hravé fantazie, a tím opět sloužily zájmům buržoazie, která chtěla udržet masy v nevědomosti*. Možná že je to pravda. Dejme tomu, že někdy před Doylem existovala škola *detektivek* s obrovským společenským obsahem, burcujičím lid

²⁸ Pro přesnost znovu: kriminální román chápeme s Pfeifferem (*kriminální román vypráví historii nějakého zločinu*) jakožto román zabývající se zločinem, kde spisovatele zajímá společensko-psychologická geneze tohoto zločinu, nikoli metody pátrání po něm (vrah je od začátku znám), a koncipovaný v nejlepších případech jako prostředek společenské kritiky. Patří sem proto i díla jako Dreiserova *Americká tragédie* nebo Dostojevského *Zločin a trest*. Detektivního spisovatele naproti tomu zajímají výhradně metody a průběh pátrání po neznámém pachateli známého zločinu.

z nevědomosti; nevím o ní, ale nedělám si patent na vševědoucnost. Dejme tomu, že Siru Conanu Doylevi nebo R. Austinu Freemanovi bylo trapné prezentovat policistu jako hlídačeho psa buržoazie, a **proto** ho proměnili v geniálního podivína z *commedie dell'arte*. Ale je opravdu vznik něčeho tak svěžího a zcela nového, zábavného a životaschopného; něčeho ve svých počátcích tak úzce souvisejícího s poezií a s okouzlením probouzejícího se moderního člověka logikou a rozumem, je opravdu možné něco takového označit prostě za degeneraci? Je vůbec možno označit něco, co **výrazně rozšiřuje rejstřík jakéhokoliv umění**, za úpadek?

Jenomže, co je to vlastně umění v pojetí Pfeifferové? *Zábava bez poučení je prázdná. Poučení bez zábavy je nudné, říká. Umění je zábavné poučování.*

Tedy: Co není zábavné, není umění. Co nepoučuje, také není umění. Chopí-li se této veledefinice kulturní byrokrat, vyloučí podle ní z umění jak Kafku, tak detektivky. Protože **pouze zábavná** detektivní hra pak ovšem umění není. A tak Pfeiffer, vycházející z této pozdně osvícenské myšlenky, doporučuje jako **jediný typ socialistické detektivky** zábavně poučnou melanž, realisticky se zabývající reálným zločinem, který ovšem *v socialismu není už nutný, protože tady každý jednotlivec může rozvinout své schopnosti a sklony*. Právo na existenci pak Pfeiffer detektivce vymezuje i časově: jenom pokud budou v socialismu *rozvíjet své schopnosti a sklony* také zloději a vrazi (uvádí dojemný případ jakéhosi realistického autora kriminálních reportáží, který se raduje, že přijde o chleba, protože zločinnost, zřejmě už brzo, vymře). A po tuto kratičkou dobu (než žijící autor přijde o chleba) může detektivka existovat jako *literární prostředek osvětlení, jako prostředek poučení a výchovy, spojený s napětím a zábavou*. Maně si představuji nebožtíka Emila Vachka v roli šprýmujícího učitele, a nevím, nevím...

Vypadá to krásně, ale mimo zákonitosti ryze literární to ignoruje jeden základní rozdíl mezi kapitalismem a socialismem. Je jistě škoda, že detektivky jakožto prostředku politického osvětlení použilo tak málo autorů v kapitalismu, kde – alespoň před lety

a v koloniálních státech dodnes – je dělnická třída pologramotná, dezorientovaná školní výchovou a ohlupovaná masovým šířením bezideového braku ve filmu, v televizi i v literatuře. Tady je naprostoto na místě použít všech prostředků pro osvětlení, protože jich nikdy není dost. Ale plnit detektivky poučováním u nás, kde člověk od jeslí prochází systematickým školením? Není to – i z pedagogického hlediska – trochu neprozíravé?

A pak: staré kriminální romány odhalovaly vraždu jako přirozený důsledek **vládnoucích společenských zákonitostí**. Mohly tedy riskovat nepříjemně patologický vedlejší účinek realisticky krvavého čtení, protože jejich věc stála za riziko. Ale v naší společnosti, kde vražda je už projevem ryze psychopatologickým (sexuální vraždy, žárlivost, patologická ziskuchtivost, chorobná asociálnost) a nejsou k ní „rozumné“²⁹ důvody, je riziko příliš veliké a zisk příliš malý. O čem tu chcete zábavně poučovat?

Můžete ovšem psát o drobných zlodějinkách, kterých je pořád dost. Ale nevím, vystačí-li vám to na román; historie žánru s dostatek dokázala, že pobertové mohou být nanejvýše smutnými hrdiny soudniček.

Ne, nemohu než opakovat, že důsledný realismus detektivce prostě nesvědčí. Až to pochopí Hans Pfeiffer, pochopí i to, *proč se až dosud ani jediný detektiv naší nové kriminální literatury nestal nezapomenutelnou, pevně ztvárněnou, typickou postavou jako kdysi Sherlock Holmes, proč se dosud socialistický Sherlock Holmes nenarodil.*

Protože ani kapitalistický Sherlock Holmes se nenarodil jako fotograf boje se skutečným zločinem, ale jako vylepšení půvabného nápadu dávno mrtvého básníka.

Ještě kurióznější než schematické brýle je Pfeifferova totální absence smyslu pro legraci. I ta ovšem pramení z jeho pojetí detektivky jako zdegenerovaného „vážného“ žánru. Proto pokládá napří-

²⁹ V kapitalismu je jistě „rozumným“ důvodem k vraždě tučné dědictví; ale vraždil by u nás „rozumný“ člověk proto, aby zdědil činžák? A lze v tomto smyslu za rozumnou pokládat vraždu kvůli dvěma tisícovkám?

klad hrůzně komické *tours de force* Agathy Christieové *Deset malých černoušků* (*Ten Little Niggers*) za snad *nejpříšernější román detektivní literatury*, proto může o tak typických produktech anglosaského humoru, jako jsou *Jezinky a bezinky* (*Ladykillers*), nebo o filmu *Pět lupičů a stará dáma* zcela vážně napsat, že představují ironií olemované barbarství, že absolutní zločinnost je tu romantizována a ironizována, čímž se stává ještě barbarštější. Neboť když se špásově ukazuje, jak dvě staré dámy ve spolku s bláznem otráví arzenikem tucet svých podnájemníků jednoho po druhém... pak je to jen projev sadismu. Tady už ovšem jsme v situaci onoho staročeského poslance, který bral vážně *Stranu mírného pokroku v mezích zákona*.

* * *

Vždyť přece detektivka skýtá tak nádherné možnosti legrace, které by těžkopádný realismus přirozeně musel vyloučit; nad důchodcem, připraveným o život chuligány pro padesát korun, se opravdu nelsuší žertovat. Ale zámožní gentlemani, otrávení kvůli dvěma či třem miliónům liber svými vnuky, kteří sázejí na koně? *Mrtvola ženy – to je tragédie*, říká Stephen Leacock, sám známý komik v detektivním žánru. *Mrtvola dítěte – to je děsivá hrůza! Ale mrtvola postaršího gentlemana? No co – to je docela v pořádku. Koneckonců, není to už žádný mladík – a v životě si užil... Stejně to byl asi zhýralec... Má větší cenu mrtvý než živý.*

* * *

Jsme tedy proti jakémukoliv realismu v detektivce a požadujeme čistou fikci? Přirozeně že ne, ale byli bychom rádi, aby se nezapomínalo na specifikum klasické detektivky a na její relativní nesmrtelnost. Na to, že v dobré detektivce musí být vždycky *kapka černé magie* (Edmund Wilson), i když se v ní, jak říká Nicholas Blake, *nekupí fantazie na fantazii, ale uvážlivě mísí možné s nemožným*.

Možné s nemožným: nepouštějme to nikdy ze zřetele. Charakterizovali jsme to jako *ideální pohonnou směs* detektivky, když jsme mluvili o dickensovském realismu jakožto směsici kritického realis-

mu a romantického iluzionismu; dokazuje to dnes nejúspěšnější detektivní autor světa E. S. Gardner, jehož romány jsou stříženy dle tohoto receptu; krevní skupina Sherlocka Holmese i Nerona Wolfa, otce Browna i Philo Vance, Rouletabilla i záhadného pana Quinna mu odpovídá. Nebude-li mu odpovídat i humorální složení socialistického Velkého detektiva, patrně se nikdy nenarodí.

Může být vržen do skutečné Prahy těchto let, ale vyžaduje spíš ruku Josefa Skupy než Karla Nového. Neboť to nebude nic jiného než loutka, krásná a kuriózní loutka, a nás bude bavit *dívat se na pohyby té loutky, za jejíž nitky chytře tahá schopná a silná ruka, protože náš vlastní zájem nebude patřit té loutce, ale mozku, který si ji vymyslel* (Marjorie Nicholsonová).

Protože detektivka, koneckonců, je psána a čtena jako lék proti dlouhé chvíli a osvěžení po namáhavé práci. Proto patří mezi její největší znalce tolik lékařů a matematiků. Působí svou přímočarostí, potlačením všeho složitě citového, hlubinně psychologického a formálně náročného. Jejím ideálním materiálem je onen dávno zapomenutý a v detektivkách nenápadně k životu vzkríšený žánr – **melodrama** – což není nic jiného než *přehnutí násilí a strachu za mez, jaké dosahují v normálním životě. Prostředky, jakých přitom spisovatel používá, říká Chandler, jsou realistické v tom smyslu, že se takové věci takovými lidem a v takovém prostředí stávají; ale tento realismus je povrchní, potenciál vzrušení je nadsazený, stlačení činu a času je znásilněním pravděpodobnosti, a třebaže se takové věci stávají, nestávají se tak rychle a v tak těsném rámci logiky skupince lidí, spjaté mezi sebou tak úzce.*

Tohle říká muž, který byl v americké detektivní literatuře hlavním koryfejem realismu. Jeho esej *Prosté umění vraždy* (*The Simple Art of Murder*) je pravděpodobně nejprudším výpadem proti anglické konstrukční detektivce vůbec, obsahuje zdrcující rozbor knih, pokládaných za klasické, jako *Záhady červeného domu* (*The Red House Mystery*) A. A. Milnea nebo *Trentova poslední případ* (*Trent's Last Case*) E. C. Bentleyho, provedený z hlediska realismu, ironické komentáře o homicidní technice v románech Freemana Willse Croftse, Dorothy Sayersové a Agathy Christieové, a jedovaté charakteristiky

Velkých detektivů (Philo Vance – *pravděpodobně nejoslovitější osobnost detektivní literatury*). A přece tento zdatný polemický bijec byl natolik realistou, aby sám sobě přiznal, že to, co dělá, není realismus ve smyslu realismu Dreiserova, Steinbeckova nebo Lewisova.

Je to jen jistý druh krásného pseudorealismu. *Zjistil jsem, říká, že nejzapeklitější problém naší techniky je poradit si se situacemi hraničícími s nepravděpodobnostmi, které však při čtení vypadají naprosto skutečné. To výborně uměl Dumas. A taky Dickens... Jsou lidé, píše v jiném dopise, kteří si myslí, že si libuju v ošklivých stránkách života. Bůh jim pomoz! Kdyby tak měli tušení, jak málo jsem jim o nich pověděl! A ještě v jiném dopise označuje hrdinku svého románu Sestřička (The Little Sister), pokládanou kritiky za realistické zpodobení jeho zkušeností, za nejpomilovanihodnější kurvičku, jakou jsem v životě nepotkal.*

Nad tím vším spisovatelské srdce jihne potěšením. Nikdo neví líp než spisovatel – nemyslím tím génia realismu, ale nás, prosté přida-vače – jaký je to problém; jak naše „umění“ tak často spočívá v umění obratně zatajit, co všechno o životě nevíme. Jak prohlašovat se za realistu je vlastně sebechvála (a olfaktorické vlastnosti sebechvály jsou všeobecně známé), neboť realismus není směr, škola nebo direktiva, ale kvalita, a to velmi vysoká, těžko dosažitelná kvalita poctivého psaní.

* * *

Nakonec Chandler napsal: *Polemický článek, jako je „Prosté umění vraždy“, nesmíte brát tak příliš doslova. Mohl jsem stejně snadno napsat taky propagaci anglické detektivky. Všechny polemické články jsou přehnané... Bylo by skvělé, kdyby se dnes objevil někdo s dobrou anglickou detektivkou; k čertu s napětím a duchaplným dialogem, vraťme se k základním věcem, abychom se osvěžili. Celý žánr nějak zabloudil, důraz se přesunul na nepodstatné věci.*

* * *

O co mu tedy vlastně šlo? O co vůbec jde v detektivce, běřeme-li ji ne jako čistě jen spotřební čtivo, ale jako jedno z menších umění?

Chtěl jsem probouzet pocity dialogem a popisem... Když jsem začal psát, nešlo mi o nic než o to, že jsem si chtěl hrát s fascinujícím novým jazykem, abych se přesvědčil, co to udělá, použiju-li ho jako vyjadřovacího prostředku, který by zůstal na úrovni neintelektuálního myšlení, a přesto nabyl síly říkat věci, jež se obvykle říkají jenom ve vysoké literatuře. Nezáleželo mi na tom, jaký žánr dělám.

Tedy zájem v podstatě jazykový, zdánlivě zcela formální – a přece jak blízko má k zájmu Hemingwayovu o *pročištění jazyka*, o uvedení slov, která *žijí v ústech lidí*, do literatury. Připusťme, že je to zájem formální; jenomže právě tenhle „formální“ zájem je specifikum umělce. Může se přetrhnout samou ochotou změnit svět, jakmile bude koktat, bude mu ochota málo platná. Literatura je v prvé řadě umění slov, a tím spíš na umění slov záleží v žánru, který nemůže působit ohromující skutečností, skrytou za slovy.

Jsme tedy zase někde u Edgara Allana Poea, jenž první vyšel po té úzké a nebezpečné stezce detektivky. Historie ziskuchtivosti a diletantství ji později zprofanovala, předsudky ji opředly trním nedůvěry. Skutečnost na ní nabízí jen patologii, ušpiněné výhledy do ušpiněných dušiček. *Jenom umění slov zachraňuje spisovatele, který se po ní pokouší jít*, říká Jacques Barzun. Ale já věřím, že ho zachrání, vloží-li do slov vše, čeho je schopen, jako by byl Homérem a psal Iliadu, jako by na vyladění slov závisel osud světa. Neboť, řečeno verši W. H. Audena:

Čas, který nepardonuje
nevinné ani heroje
a který se vždy odvracel
přes noc od krásy lidských těl,

ctí jazyk, a je milostiv
k těm, ve kterých je jazyk živ;
odpouští pyšným, zbabělým,
své pocity k nohám klade jim.

Omluví, všemu navzdory,
i Kiplingovy názory;
Claudela také jedenkrát
za to, že uměl dobře psát...

* * *

A tak když v duchu vidím varovně vztyčený prst důstojného pána Melouna, hrozící řadě těch krvavých knížek v otcově knihovně, musím se usmát. Protože za nimi už se mi neskrývá hřích ani odporná patologie špinavých pokojů, kde lidské zrůdy vraždí pro peníze, ale ta podivuhodná historie poetického nápadu chorého básníka, který zkušená ruka a vtipná mysl mohou proměnit i dnes *v jistou kratochvíli; nebo řekněme v jakési potěšení*. A věřím s Karlem Čapkem, že *umění má nadto jiné, velké a bojovné úkoly, ale tento není z posledních*.

NÁPAD 9

Vypravěči těch pohádek neboli Kdo je kdo?

*Ve světle stolní lampy zvedl knihu
a já viděl, že to je nějaký román od Simenona.
To mě poněkud povzbudilo –
pokládal jsem to za důkaz lidskosti jeho zájmů.
– GRAHAM GREENE*

Na přání čtenářů žíznících po faktografické informaci připojuji k druhému vydání *Nápadů* autorský slovníček. Zařadil jsem do něho, až na několik výjimek, pouze autory anglosaské, a to ještě jen ty, kteří se už nesporně zapsali do historie žánru. Slovníček má přirozeně svá omezení: nedostatek informací z větší části vyloučil uvést spisovatele zcela současné, pokud se objevili až po druhé světové válce, nebo dokonce v posledních letech; je jich příliš bohatá plejáda, neprošli ještě kritickým sítem času a pouhá konzumace jejich prvo-
tin by si vyžádala celoživotní práci. Nedostatek místa nedovolil hesla tak obsáhlá, jak bych si já i čtenáři přáli. Nedostatek vlastních znalostí nevylučuje, že překlady některých titulů, které neznám z vlastní četby, jsou chybné; tlumočit název díla bez znalosti obsahu je vždycky ošidná věc, ale nechtěl jsem nechat tituly nepřeložené (tam, kde jsem zjistil, že dílo česky vyšlo, používám existujícího českého názvu, i když se mnohdy pronikavě liší od názvu originálu). Ve slovníčku nepíši také o klasikách první velikosti (Poe, Dickens), o nichž čtenář snadno najde informaci jinde.

Při posuzování významu autora se člověk ovšem nevyhne subjektivnosti, a omlouvám se proto předem, nenajdete-li zde spisova-

tele, kterého hledáte. Doufám, že přes všechna tato omezení vám slovníček bude k užítku.³⁰

* * *

Allingham Margery (1904 v Londýně, 1966), dcera spisovatele, vydala svůj první (dobrodružný) román ve věku šestnácti let. Úspěch se dostavil, když stvořila VD³¹ jménem Albert Campion. Je to mírnoučký, nesmělý, tichý a obrýlený detektiv, který až do roku 1934, kdy vyšel román *Smrt ducha* (*Death of a Ghost*), řešil své případy v nepsychologické, pikareskní tradici detektivky-hry. Potom zpsychologičtěl, jeho dobrodružství se čím dále tím více měnila ve společenské satirky, až se nakonec stala prototypem detektivky zkombinované s psychologicko-společenským románem, která zachází na úbytě, neboť se z ní povážlivě vytrácí napětí. Allinghamová napsala mimo jiné *Zločin v Black Dudley* (*The Crime at Black Dudley*, 1929), *Květiny pro soudce* (*Flowers for the Judge*, 1936), *Zas práce pro funebráky* (*More Work for the Undertaker*, 1949), *Tygr v kouři* (*The Tiger in the Smoke*, 1952) aj. Je také autorkou několika historických děl.

Bailey Henry Christopher (1878–1961), narozen v Londýně, studoval klasickou filologii v Oxfordu, kde se také dal na literaturu (vážnou) a ještě jako student napsal historický román *My Lady of Orange*, který měl úspěch jak v Anglii, tak v Americe. Bailey proto pokračoval v psaní historických románů a jinak se živil žurnalismem. Ten ho také zavedl, jako válečného zpravodaje, na fronty první světové války, a tam, „aby si odpočinul“ (jak sám uvádí), vytvořil svého VD jménem Reggie Fortune, obtloustlého lékaře a příležitostného detektiva. Fortune prochází dlouhou řadou knih, povídek i románů, a časem začal poněkud připomínat Chestertonova Otce Browna: i on spoléhá hodně na intuici a jeho

³⁰ Dovolili jsme si doplnit nebo aktualizovat u některých autorů biografická data, resp. datum úmrtí. *Pozn. red.*

³¹ VD – Velký Detektiv. Tuto zkratku používám ve slovníčku všude.

příběhy jsou napsány se značnými literárními ambicemi. Nejznámější jsou *Seznamte se s panem Fortunem* (*Meet Mr. Fortune*, 1924) a *Zavolejte pana Fortuna* (*Call Mr. Fortune*, 1920). Znuděn dobrotivým doktorem stvořil Bailey ještě detektiva-lumpa jménem Joshua Clunk, pokryteckého pámbíčkáře, který obratně odhaluje jiné lumpy, pokud z toho sám má – ne vždy legální – prospěch.

Clunk se v několika příbězích střetává s panem Fortunem; sám pracuje zejména v románech *Sirotek Anička* (*Orphan Ann*, 1941) nebo v *Garstonově vraždě* (*The Garston Murder Case*, 1930).

Barr Robert (1850–1912), narozen v Glasgowě, v dětském věku se s rodiči přestěhoval do Kanady, kde se stal nejdřív učitelem, pak novinářem, v této funkci (jako dopisovatel) se vrátil do Londýna, a tam získal popularitu jako humoristický povídkář. Detektivce přispěl postavou VD Eugène Valmonta z knihy *Triumfy Eugène Valmonta* (*Triumphs of Eugène Valmont*, 1906), jejíž nejzdařilejší povídky se stále přetiskují v antologiích. Barrův význam spočívá hlavně v tom, že Valmont je první humorně pojatý (nikoli nechtěně humorný) VD, a zdá se, že pan Poirot vděčí za mnohý komický rys jemu. Vznikl jako reakce na vážně míněné (i když dnes už nechtěně komické) „geniální mozky“, které byly v módě v holmesovském období a jejichž vyvrcholením byl Prof. Dr. Van Dusen (viz heslo Futrelle Jacques).

Bentley Edmund Clerihew (1875–1956), narozen v Shepherd's Bush u Londýna, studoval na střední škole St. Paul's School, kde se sprátelil (na celý život) s G. K. Chestertonem. Pokračoval ve studiích v Oxfordu a stal se právníkem a novinářem. Literární kariéru nastoupil knihou tzv. *nonsense verse*, paradoxně nesmyslných veršů *Biografie pro začátečníky* (*Biography for Beginners*, 1905), kterou mu ilustroval Chesterton. Ten jej také přivedl na myšlenku napsat detektivku, neboť oba se bavili tím, že si utahovali z tehdejších smrtelně vážných a křiklavě senzačních výplodů. Kniha *Trentův poslední případ* (*Trent's Last Case*, 1913) porušila ce-

lou řadu dotehdejších norem: byla vyprávěna mírně nevážně, mírně parodicky a vytříbeným „literárním“ stylem bez senzačnosti. Navíc se její VD Philip Marsham Trent, nevýrazný, civilní, nenápadně anglický detektiv (pravý opak barvitých pátračů bulvárních detektivek) zamiloval do podezřelé. Román měl obrovský úspěch a jeho autor se po smrti Chestertonově stal druhým předsedou *Detection Clubu*, třebaže se až do své smrti vrátil k detektivce už jenom dvakrát: v roce 1936 románem *Trentův vlastní případ* (*Trent's Own Case*) a v roce 1938 sbírkou povídek *Trent zasahuje* (*Trent Intervenes*).

Berkeley Anthony (1893–1971), povoláním žurnalista a vlastním jménem Anthony Berkeley Cox, podle pramenů svůj soukromý život tají, a tak o něm nic bližšího nevím. Jisté je, že byl vlastním původcem myšlenky založit *The Detection Club* a že byl jedním z vůdců hnutí za reformu detektivky z románu-hry na román psychologizující. Naštěstí psychologizování v jeho vlastních produktech (psaných, jak přiznává, pro peníze) nepřekročilo únosnou mez, a tak jeho detektivky patří k nejlepším. Zejména *Případ otrávené bonboniéry* (*The Poisoned Chocolates Case*, 1929), ale i *Zkouška a omyl* (*Trial and Error*, 1937), *Druhý výstřel* (*The Second Shot*, 1930). VD je tu poněkud arogantní Roger Sheringham. Snaha udělat ze žánru vážnější a psychologickou záležitost přivedla Berkeleyho k napsání několika „obrácených“ detektivek, líčících psychologii zločinů a pohnutky, které k nim vedly; vydal je pod pseudonymem Francis Iles a jsou to *Premeditovaná vražda* (*Malice Aforethought*, 1931), *Před spácháním činu* (*Before the Fact*, 1932) a *Pokud jde o ženu* (*As for the Woman*, 1939). Prostřední z nich byl velmi úspěšně zfilmován Alfredem Hitchcockem pod názvem *Podezření* (*Suspicion*, 1941).

Biggers Earl Derr (1884–1933), narozen ve Warrenu v Ohio, studoval na Harvardově univerzitě a hodlal se stát dramatikem. Napsal řadu her a v roce 1913 první detektivní román *Sedm klíčů k Baldpate* (*Seven Keys to Baldpate*). Díru do světa jím neudělal

a úspěch přišel teprve později, s chvályhodným nápadem. Biggers si všiml, že Číňané jsou v detektivkách vždy líčeni jako zločinní lotři posledního řádu (viz Desatero pátera Knoxe na str. 68), a protože sám znal několik Číňanů, např. honolulského detektiva Changa Apanu, kteří byli lidé milí a čestní, rozhodl se, že vytvoří VD Číňana. Je to Charlie Chan, humorný, neúplatný otec mnoha dětí a spořádaný manžel, hovořící snad nejkurióznější angličtinou ze všech kuriózních angličtin. Objevil se poprvé v roce 1925 v románě *Strážce klíčů* (*The House Without a Key*) a prošel pak velikou řadou knih. Ještě větší slávy si získal ve filmové podobě, a na plátně prožil rovněž dlouhou řadu dobrodružství. Biggersovy detektivky jsou prosté, poněkud primitivní, bez literárních ambic a silně poznamenané americkou sentimentalitou.

Blake Nicholas (1904 v Ballitogher v Irsku, 1972) je pseudonym významného básníka, který se jmenuje Cecil Day Lewis a je po matce přímým potomkem možná ještě významnějšího anglického básníka Olivera Goldsmitha (1728–1774). Syn duchovního, studoval v Oxfordu a působil pak nějakou dobu jako učitel. S přáteli básníky W. H. Audenem a Stephenem Spenderem založili skupinu, jejíž poetická produkce měla silný sociálně kritický tón a patřila k nejvlivnějším v třicátých letech. Lewis se pustil do detektivek – jako tak mnozí –, aby si vydělal peníze a mohl odejít na volnou nohu. Dokonale se mu to podařilo; jeho VD Nigel Strangeways patřil svého času k nejpobulárnějším. Je to detektiv z rodu pana Campiona, nenápadný, zdánlivě nedbalý, bez senzacně barvitých vlastností. Důraz klade na poznání lidského charakteru a cestu k řešení hledá přes psychologii. Přesto se jeho střídme napsané příběhy nezvrhávají v psychologické pseudostudie. Nejslavnější jsou *Otázka důkazu* (*A Question of Proof*, 1935), *Bestie musí zemřít* (*The Beast Must Die*, 1938), *Usměvavý člověk s nožem* (*The Smiler With a Knife*, 1939), *Zášť v říši divů* (*Malice in Wonderland*, 1940 – v originále slovní hříčka, narážka na slav-

nou Alenku [Alice] v říši divů Lewise Carrolla), *Případ odporného sněhuláka* (*The Case of the Abominable Snowman*, 1941) aj.

Bramah Ernest (1868–1942), vlastním jménem Ernest Bramah Smith, věnoval se původně sedlačení, ale nemohl se tím uživit, takže napsal knihu *Anglické zemědělství a proč jsem se na ně vykašlal* (*English Farming and Why I Turned It In*, 1894). Nějaký čas pobyl v Číně, kde načerpal inspiraci k sérii knížek o žertovném pseudočínském filozofovi Kai Lungovi, v nichž obvykle používal formy orientálních bajek. Ještě většího úspěchu však dosáhl se svým slepým VD jménem Max Carrados, skromným, tichým mužem, jenž ztrátu zraku nahradil fantasticky zvětšenou mohutností ostatních smyslů. Carrados vystupuje v knihách *Max Carrados* (1914), *Oči Maxe Carradose* (*The Eyes of Max Carrados*, 1923) a *Záhady Maxe Carradose* (*Max Carrados Mysteries*, 1927). Všechno jsou to sbírky povídek, román s Carradosem Bramah nenapsal. Jeho dílem končí pionýrské období detektivky, označované někdy jako období doylovské.

Carr John Dickson (1905 v Uniontown v Pennsylvánii, 1977), syn kongresmana Spojených států, měl se věnovat právům, ale místo toho zběhl k žurnalistu a odstěhoval se do Anglie. Začal s historickými romány sentimentálního rázu, pak to zkusil s detektivkou, a jeho prvním, nepříliš úspěšným VD byl Bencolin, příslušník pařížské policie (romány se odehrávaly ve Francii). Úspěch přišel teprve s romány z Anglie. Jejich VD je Dr. Gideon Fell, tlustý, hřmotný pátrač, a Sir Henry Merrivale, který se od Dr. Fella příliš neliší, až na to, že jeho příběhy sepisuje Carr pod pseudonymem Carter Dickson. Z románů o Dr. Fellovi jsou nejznámější *Vražda tisíce a jedné noci* (*The Arabian Nights Murder*, 1936), *Císařova tabatěrka* (*The Emperor's Snuff-Box*, 1943), *Spící sfinga* (*The Sleeping Sphinx*, 1947), *Stráž u mrtvého* (*Death Watch*, 1953) a mnoho jiných. Sir Henry Merrivale vystupuje v knihách *Deset čajových šálků* (*The Ten Teacups*, 1937), *Zrádné okno* (*The Judas Window*, 1938), *Kostlivec v hodinách* (*The Skeleton in the Clock*, 1949)

a v mnoha dalších. Carr napsal také životopis Sira Conana Doylea (1949) a pokusil se o znovuvzkříšení Sherlocka Holmese v knize *Hrdinské činy Sherlocka Holmese* (*The Exploits of Sherlock Holmes*, 1949, ve spolupráci s Adrianem C. Doylem). Carrovy detektivky, v podstatě tradiční, spojují typ románu hrůzy s detekcí. Zločin je často prezentován jako zdánlivý následek nadpřirozených nebo zcela nevysvětlitelných okolností, a pak naprosto racionálně vysvětlen. Carr je zejména specialistou na „záhadu zamčeného pokoje“.

Cole George Douglas Howard (1889 v Ealingu, 1959), absolvent Oxfordské univerzity, významný ekonom (profesor ekonomie v Oxfordu), fabiánský socialista a jeden z vůdčích duchů Labour Party. Napsal řadu politických prací a děl o historii britského dělnického hnutí. I on se k detektivce dostal přes nemoc: lékaři mu zakázali pracovat, a tak Cole pro zábavu a osvěžení zosnoval román *Brooklynská vražda* (*The Brooklyn Murder*, 1923). Věc se zalíbila jemu i čtenářům a výsledek byla dlouhá řada značně nevyrovnaných, avšak velmi úspěšných knih, které už všechny napsal se svou manželkou Margaret Isabel roz. Postgateovou, rovněž přesvědčenou socialistkou a pracovnící dělnického hnutí. Nejlepší je *Vražda v lomu* (*Death in the Quarry*, 1934), z ostatních aspoň *Smrt milionáře* (*The Death of a Millionaire*, 1925), *Nůž ve tmě* (*Knife in the Dark*, 1942), *Smrtelné hračky* (*Toys of Death*, 1948) aj. Z VD manželů Coleových je nejúspěšnější superintendent Wilson, původně příslušník Scotland Yardu, který však udělal tu neprozřetelnost, že usvědčil z jakési neplechty bývalého ministra vnitra vlády Jeho Veličenstva, byl proto dán do penze a stal se soukromým detektivem.

Collins William Wilkie (1824–1889), jeden z otců žánru. Narodil se v Londýně, byl synem známého malíře. Vzdělával se soukromě a velmi nesoustavně, jako dítě strávil s rodiči řadu let v Itálii a pak nastoupil dráhu právníckou. Ale už předtím se zapsal do análů literatury: nejprve dvoudílným životopisem svého otce

(1848) a pak nezdařeným historickým románem *Antonina* (1850). Rok nato se seznámil s Dickensem, jehož sestra si vzala Collinsova mladšího bratra. Nezůstali však spřízněni pouze formálními svazky – stali se z nich nejlepší přátelé a spolupracovali na několika knihách. Roku 1868 vydal Collins *Měsíční kámen* (*The Moonstone*), podle T. S. Eliota (a nejen podle něho) *první* (to je omyl, viz heslo *Gaboriau*), *nejdelší a nejlepší detektivku všech dob*. Protože jej Collins psal v té šťastné době, než došlo k „poklesu“ žánru, je to plnokrevný společenský román velkého stylu, o jaký dnes (podle mého mínění neúspěšně) usilují někteří soudobí autoři, např. Allinghamová; Collins jej tvořil ještě bez trémy a literárního komplexu méněcennosti. Uvedl v něm (jako postavu dost vedlejší) VD seržanta Cuffa a použil techniky několika vyprávěčů téže události, kterou později jiní autoři bohatě exploatovali. *Měsíční kámen* je – kromě několika povídek – Collinsova jediná skutečná detektivka. Z ostatních děl jsou nejvýznamnější *Žena v bílém* (*The Woman in White*, 1860), *Hra na schovávanou* (*Hide and Seek*, 1854), *Bez jména* (*No Name*, 1862) a *Armada* (1866).

Crispin Edmund (1921–1978), vlastním jménem Bruce Montgomery, pianista a skladatel, autor intelektuálních detektivek, často z univerzitního prostředí; proslul jako tvůrce jediného úspěšného VD zrodivšího se po druhé světové válce, Dr. Gervase Fena, profesora anglické literatury v Oxfordu. Crispin zdůrazňuje v příbězích typem podobných knihám Innesovým bujný, často situační humor. Z románů alespoň *Pohyblivý hračkářský krám* (*The Moving Toyshop*), *Pohřben pro radost* (*Buried for Pleasure*), *Dlouhý rozvod* (*The Long Divorce*), *Příliš často pohřební vůz* (*Frequent Hearses*) a *Svaté nepořádky* (*Holy Disorders* – nepřeložitelná slovní hříčka: *Holy Orders* znamená *duchovní stav*).

Crofts Freeman Wills (1879–1957), narozen v Dublinu jako syn lékaře, povoláním železniční inženýr. Jinak další oběť nemoci: v roce 1919, kdy se dlouho a těžce zotavoval z vážné choroby, napsal sám pro sebe, aby si zkrátil dlouhou chvíli, detektivní román *Sud*

(*The Cask*, 1520). Použil v něm, snad jako první, faktografické metody popisující detailně zdlouhavou a úmornou práci skutečných policistů, řešících složitý případ. Této metody se přidržel i ve všech svých dalších románech, napsaných suchým, šedivým, faktografickým stylem, ale postupujících s tak železnou logikou, že přes literární nezajímavost upoutávají. Specializoval se na rozbíjení „neprodyšných“ alibi a jeho VD je inspektor French, příslušník Scotland Yardu, stejně suchý a šedivý jako Croftsův styl. V románu *Sud* ještě nevystupoval, je však hrdinou všech dalších Croftsových příběhů, počínaje druhým: *Největší případ inspektora Frenche* (*Inspector French's Greatest Case*, 1924). Nejznámější jsou *Starvelská tragédie* (*The Starvel Tragedy*, 1927), *Vraždy u pokladen* (*The Box Office Murders*, 1929), *Náhlé úmrtí* (*Sudden Death*, 1932), *Odlet ve 12.30* (*The 12.30 from Croydon*, 1934), *Zkáza lodi Jane Vosper* (*The Loss of Jane Vosper*, 1936) a *Kurs 125* (*Death of a Train*, 1946).

Dickson Carter – viz J. D. Carr.

Doyle Sir Arthur Conan (1859–1930), uznávaný otec žánru. Narozen v Edinburghu v rodině irských katolíků, stal se lékařem a brzo se věnoval literatuře. Detektivky psal zprvu proto, aby získal obživu a mohl se zabývat vážnými romány. Sherlock Holmes vystupuje ve čtyřech románech: *Studie v šarlatové* (*A Study in Scarlet*, 1882), *Znamení čtyř* (*The Sign of Four*, 1890), *Pes baskervillský* (*The Hound of the Baskervilles*, 1902) a *Údolí strachu* (*The Valley of Fear*, 1915) a v pěti knihách povídek: *Dobrodružství Sherlocka Holmese* (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1892), *Paměti Sherlocka Holmese* (*The Memoirs of Sherlock Holmes*, 1894), *Návrat Sherlocka Holmese* (*The Return of Sherlock Holmes*, 1905), *Jeho poslední poklona* (*His Last Bow*, 1917) a *Zápisník Sherlocka Holmese* (*The Case-Book of Sherlock Holmes*, 1927). Doyle dosáhl úspěchu také v oboru dobrodružné science-fiction romány *Zmizelý svět* (*The Lost World*, 1912) a *Jedovatá šerpa* (*The Poison Belt*, 1913), v nichž hraje prim nesnášenlivý profesor Challenger. Z vážných románů měly největší úspěch *Micah Clarke* (1889), příběh boxera *Rodney Stone* (1896), historické romány *Bílá*

společnost (*The White Company*, 1890) a *Sir Nigel* (1906) a humorná dobrodružství mladého Napoleonova důstojníka *Hrdinské činy brigádyra Gerarda* (*The Exploits of Brigadier Gerard*, 1895).

drsná škola, *hard-boiled school* – zprvu skupina autorů píšících pro magazín *Black Mask* (*Černá maska*, zal. 1919), později nejvýznamnější a specificky americký typ detektivky. Ovlivněn tehdy novou technikou filmového střihu vyšel ze zásady tzv. objektivního psaní, jak ji v americkém žurnalismu prosazoval zejména novinář *Lionel Calhoun Moise*: žurnalista si podle něho má nechat od cesty komentáře k událostem, zejména sentimentální výlevy, má stroze a nezáživně popisovat to, co viděl nebo co se dozvěděl. První, kdo tohoto způsobu užil v detektivce, byl *Carrol John Daly* v povídce *The False Burton Combs*, 1922. Redaktoři *Černé masky* *George Sutton*, *Phil Cody* a zejména *Joseph T. Shaw* brzy rozpoznali originálnost a působnost nového stylu a začali k němu záměrně vést své autory. Tak vznikl typ povídky, kde je důraz místo na psychologii a komplikovanou zápletku položen na rychlou akci s nádechem drsného realismu, často s rysy sociální kritiky. Škola se později rozrůznila na pěstitele *action story*, povídky filmového střihu s rychlým spádem, avšak bez zdůraznění surovostí, jaké píše např. *E. S. Gardner*, a na vlastní *hard-boiled story*, přidávající k spádu hojné porce tělesného násilí. Jejimi nejvýznamnějšími zástupci jsou *Dashiell Hammett*, *Raymond Chandler*, *Raoul Whitfield*, *George Harmon Coxe*, *W. R. Burnett*, *Jonathan Latimer* a *Peter Cheyney*. Škola má své exponenty i v oblasti „vážné“ prózy, jako je např. *James Mallahan Cain*, jenž se proslavil zejména románem *Pošťák vždycky zvoní dvakrát* (*The Postman Always Rings Twice*, 1934), kriminálně psychologickým příběhem o surové vraždě a úsilí pachatelů uprchnout před zákonem. U *Caina* je zřejmý vliv *Hemingwayův*, avšak je mylné tvrzení, že drsná škola vznikla jako sdružení *Hemingwayových* epigonů. V pozdějších letech měl na ně jistě vliv, ale výrazná tvář *hard-boiled* stylu vykryštovala už před vydáním prvních *Hemingwayových* povídek.

Hemingway i drsná škola vyšli prostě ze společné základny: z objektivního stylu amerického novinářství (Hemingway osobně znal Moiseho), jak se etabloval kolem první světové války.

Fair A. A. – viz **Erle Stanley Gardner**.

Fletcher Joseph Smith (1863–1935), narozen v Halifaxu jako syn duchovního. Stal se novinářem na volné noze a vyprodukoval přes sto knih poezie, životopisných děl, detektivek, historických románů aj. Je jedním z posledních významných představitelů doylovské romantizující školy; jeho nejúspěšnější díla vyšla až ve dvacátých letech. Nejznámější jsou *Vražda v Middle Temple* (*Middle Temple Murder*, 1918), *Záhada Charing Crossu* (*The Charing Cross Mystery*, 1923), *Vražda v statkářově kostelní lavici* (*Murder in the Squire's Pew*, 1932) aj.

Freeman Richard Austin (1862–1943), narozen v Londýně, povoláním lékař, působil nějaký čas v Západní Africe, kde těžce onemocněl. Zase stará historie: pro špatné zdraví se musel vzdát medicíny, a aby se uživil, věnovat se detektivkám. Vytvořil postavu lékaře-detektiva Dr. Thorndyka, obdařeného dvěma watsony Dr. Jervisem a Poltonem. Je to první opravdu vědecký detektiv a svými metodami pomohl zařadit Freemanovo dílo do kategorie moderní detektivky, třebaže literárně vzato jsou to romány silně poznamenané viktoriánským romantismem. Nejznámější z mnoha knih jsou *Stopa červeného palce* (*The Red Thumb Mark*, 1907), *Případy Johna Thorndyka* (*John Thorndyke's Cases*, 1909), *Oko Osirise* (*The Eye of Osiris*, 1911), *Záhada velkého portrétu* (*The Great Portrait Mystery*, 1918), *Jako zloděj v noci* (*As a Thief in the Night*, 1928) aj. Zajímavé jsou povídky *Zpívající kost* (*The Singing Bone*, 1912), které se skládají ze dvou částí (*inverted stories*): v první je podrobně popsáno provedení zločinu, v druhé stejně podrobně pátrání, vedoucí k odhalení pachatele. Napětí vzniká z toho, že se čtenář snaží uhodnout, které pachatelovy počiny představují stopy, jež povedou policii k řešení.

Futrelle Jacques (1875–1912), přes francouzsky znějící jméno stoprocentní Američan, narodil se v Pike County v Georgii, stal se divadelním ředitelem a roku 1906 dostal šťastný nápad, že do děje běžného dobrodružného románu *Honba za zlatou deskou* (*The Chase of the Golden Plate*) uvede jako jednu z postav *Myslící stroj*, nadpřirozeného veleučence jménem (a *pleno titulo*) S. F. X. Van Dusen, Ph. D., LL. D., F. R. S., M. D. a M. D. S., z kterýchžto označení vyplývá, že Dusen byl doktorem filozofie, literárních věd a medicíny a členem Královské společnosti věd. V postavě této hříčky přírody vyvrcholil vývoj detektiva-vědce redukcí ad absurdum: Futrelle je prostě chodící mozek. Přesto jsou však povídky o něm napsány velmi svěže, úsporně a podivuhodně logicky, takže s poněkud přimhouřenýma očima působí téměř věrohodně. Vyšly ve dvou sbírkách *Myslící stroj* (*The Thinking Machine*, 1907) a *Myslící stroj se ujímá případu* (*The Thinking Machine on the Case*, 1908). Povídka *Problém cely č. 13* (*The Problem of Cell 13*) je snad nejslavnější husarský kousek světové literatury; Van Dusen v ní, na základě sázky, unikne ze zcela beznadějného postavení v těžce hlídané cele pověstného vězení, a to za pomoci vězeňských myší. Kuriózní a zcela originální talent Futrellův sliboval mnoho; bohužel Futrelle tragicky a předčasně zemřel jako oběť velké námořní katastrofy parníku Titanic, chovaje se dle svědectví zachráněných do poslední chvíle jako hrdina.

Gaboriau Émile (1832–1873), narozen v Saujonu v Charente-Inférieure jako syn notáře, jeden z otců žánru a vlastní tvůrce detektivky jako románu. Měl se stát právníkem, ale aby takovému osudu unikl, vstoupil do armády jako kavalerista, nespokojen s postupem zanechal vojančiny, a vystřídal pak různá povolání v Paříži (psal např. vtipná motta na dortové polevy pro velkou cukrářskou firmu a texty k pouličním písničkám). Nakonec se stal sekretářem slavného autora Paula Févala a všechno nasvědčuje tomu, že byl často i jeho *ghost writerem*, tj. že nejenom sháněl po soudních sítích materiál pro oblíbené fejetony svého zaměstnavatele, ale čas-

to je za něho i psal. Brzo však začal publikovat pod vlastním jménem senzační romány na pokračování pro bulvární plátky; denně byl nucen dodat text předepsané délky, přičemž každé pokračování muselo končit navozením nové záhady. Vytrénován touto tvrdou formální školou vyprodukoval za třináct let jedenadvacet románů, a právě když jeho námaha začala nést ovoce finanční i literární, zemřel vyčerpáním ve věku devětatřiceti let. Pět z jeho jedenadvaceti románů lze považovat za detektivky, i když jsou to díla archaická, značně odlišná od dnešní podoby detektivního románu. První z nich, *Případ vdovy Lerougeové* (*L’Affaire Lerouge*, 1866), je, jak jsme řekli, vůbec prvním detektivním románem světové literatury. Následovaly *Spis č. 113* (*Le Dossier 113*, 1867), *Zločin v Orcivalu* (*Le Crime d’Orcival*, 1868), *Pan Lecoq* (*Monsieur Lecoq*, 1869) a *Pařížští otroci* (*Les Esclaves de Paris*, 1869). Tyto romány, jejichž zápletky se vesměs točí okolo nějakého rodinného skandálu, jsou v podstatě dobové společenské příběhy, které rozvíjejí – na sobě téměř nezávisle – jednak linku detekce, jednak linku rodinné nebo milostné historie protagonistů. Rozuzlení zločinu přichází často dávno před koncem románu, v knize *Pan Lecoq* končí např. detekce v závěru prvního svazku, celý druhý díl je věnován vylíčení rodinné kroniky postižených. Takový typ příběhu se v detektivkách neudržel, zato postava Velkého detektiva, kterou Gaboriau převzal zčásti z Poeova Dupina, zčásti ji vykreslil podle skutečného agenta Sûreté Vidocqa, se stala institucí. Gaboriauův první VD byl Tatík Tabaret (*Père Tabaret*), bohatý bibliofil, který přesně podle vzoru Poeova zámožného diletanta Dupina má o zločin zájem čistě akademický a pro potěšení se obírá pamětní policejních agentů. Vystupoval v *Případu vdovy Lerougeové*, kde se v několika kapitolách objevil i policista Lecoq, který se pak stal hlavním hrdinou ostatních Gaboriauových románů. Podobně jako skutečný Vidocq i Lecoq se dostal k policii proto, že měl neobyčejný zločinecký talent a poznal, že je výhodnější využít jej k boji proti lumpům než sám lumpem být. Je to mistr v převlékání, excentrik cucající cukrátku, domýšlivý přeborník

v logice, vypůjčené sice z Poea, ale aplikované na barvité, konkrétnem zavánějící případy. Třebaže jeho nejbližší následovník Sherlock Holmes jím pohrdá, připravil půdu jemu i mnoha dalším výstředníkům, kteří dodnes na stránkách knih svádějí úspěšný zápas se zlem.

V *Nápadech* by si Gaboriau zasloužil celostránkový portrét jako ostatní zakladatelé žánru. Bohužel, zachovala se pouze jediná miniaturní podobizna, z titulní stránky laciného vydání *Případu vdovy Lerougeové*, která nesnese velké zvětšení, a proto ji z tohoto čistě technického důvodu zařazujeme mezi portréty menších autorů.³²

Gardner Erle Stanley (1889 v Maldenu v Massachusetts, 1970), syn horníka, v sedmnácti letech odešel jako zlatokop do Klondyky. Později vystudoval práva a provozoval po dvaadvacet let právní praxi v Kalifornii. Psát začal v roce 1921 pro *Černou masku*, magazín věnovaný detektivkám, ale úspěch se dostavil teprve roku 1932 s prvním románem o právníku-detektivovi Perrym Masonovi *Sametový spár* (*The Case of the Velvet Claws*). Do dnešního dne jich vyšlo asi sedmdesát, všechny mají stereotypní název (*The Case of the...*) často aliterovaný (*Případ Nedbalé nymfy* – *Negligent Nymph*, *Rozverné rudovlásky* – *Restless Redhead*, *Bázlivé bardámy* – *Hesitant Hostess*), ve všech pomáhají Perrymu dva watsoni: Della Streetová, jeho sekretářka, a Paul Drake, majitel velké soukromé detektivní kanceláře. Gardner napsal ještě dva téměř stejně úspěšné seriály: o prokurátorovi Douglasu Selbym s názvy rovněž stereotypními jako *Okresní prokurátor to dovede* (*The D. A. Holds a Candle*, 1938), *Okresní prokurátor tomu říká vražda* (*The D. A. Calls it Murder*, 1937), *Okresní prokurátor láme pečeť* (*The D. A. Breaks a Seal*) atd., a (pod jménem A. A. Fair) seriál o dvojici soukromých detektivů jménem Bertha Cool (tlustá, zlostná, lakomá) a Donald Lam (sarkastický „tuhý“ chlapík). I názvy těchto románů

³² V tomto vydání nejsou portréty autorů z technických důvodů zařazeny vůbec. Pozn. red.

nů zachovávají stereotyp: *Blázni umírají v pátek* (*Fools Die on Friday*), *Vrány neumějí počítat* (*Crows Can't Count*), *Vydržované ženské nemohou odejít* (*Kept Women Can't Quit*) aj. Celkem vyprodukoval Gardner už přes sto románů; pracuje pomocí diktafonů a sekretářek, píše prý vždy čtyři romány současně, varíruje je pouze podle společné synopse. Vydobyl si nemalé zásluhy o americkou justici, např. založením *Soudu posledního odvolání* (*Court of Last Resort*), soukromé instituce, která se zabývá odhalováním a napravováním justičních křivd.

Green Anna Katharine (1846–1935), zvaná často babičkou detektivky, dcera známého obhájce z Brooklynu, začala psát detektivky jako přípravu na básnickou dráhu, která pak vyvrcholila sbírkou *Obrana nevěsty a jiné básně* (*The Defense of the Bride and Other Poems*, 1882). Ironií osudu uvízla však v paměti čtenářů jako autorka detektivek s VD Ebenezerem Grycem a detektivkou Violetou Strangeovou. Nejznámější jsou *Případ Leavenworth* (*The Leavenworth Case*, 1878), *Doktor, jeho žena a hodiny* (*The Doctor, His Wife, and the Clock*, 1895), *Dům u šeptajících borovic* (*The House of the Whispering Pines*, 1910) aj.

Hammett Samuel Dashiell (1894–1961), přední představitel „drsné“ školy americké detektivky. Narozen v Marylandu, ve třinácti letech odešel ze školy, vystřídal řadu zaměstnání, osm let pracoval jako detektiv soukromé Pinkertonovy agentury: znal tedy zločin a zločince z první ruky. K „drsnému“ názoru na život přispěla také první světová válka, jíž se zúčastnil jako dobrovolník-řidič ambulance. Uhnal si tam tuberkulózu a dalších sedm let strávil v sanatoriu, kde se začal hlouběji zabývat literaturou. První povídky uveřejnil časopis *Black Mask*, kolébka „drsné“ školy, a Hammett se záhy stal jeho hlavním autorem. Celá jeho románová produkce se skládá z pěti románů: *Rudá žeň* (*Red Harvest*, 1929), *Prokletý rod* (*The Dain Curse*, 1929), *Skleněný klíč* (*The Glass Key*, 1931), *Maltézský sokol* (*The Maltese Falcon*, 1930) a *Hubený muž* (*The Thin Man*, 1932). V postavách svých detektivů – bezejmen-

ného Zaměstnance agentury Continental (v *Rudé žni* a v *Prokletém rodu*), Sama Spadea (v *Maltézském sokolu*), Nicka Charlese (v *Hubeném muži*) a dobrodruha Neda Beaumonta (ve *Skleněném klíči*) – kodifikoval Hammett typ „tuhého“ chlapíka (*tough guy*), muže s ctnostmi zálesáka, který nedává najevo pražádné hnutí mysli, ani strach, ani radost, a řeší své případy vedle logiky často také tvrdou pěstí. Hammettovy stylisticky velmi disciplinované knihy nejsou vždy čisté detektivky a bývají brány na milost i ve vážných literárních dějinách, i když jejich cílevědomý „objektivní“ styl, navazující na nejlepší tradici amerického žurnalistu, někteří kritikové (např. Edmund Wilson) nepochopili.

hard-boiled school – viz heslo **drsná škola**.

Hornung Ernest William (1866–1921), narozen v Middlesborough v Yorkshiru, ze zdravotních důvodů pobyl několik let v Austrálii, kde vytěžil látku k vážným románům *Nevěsta z buše* (*A Bride from the Bush*) a *Pán Taroomby* (*The Boss of Taroomba*, 1894). Pak se vrátil do Anglie a tam ho potkal osud v podobě Constance Doylové, sestry Sira Conana. Podrážděn švagrovou kreací, Sherlockem Holmesem, vymyslel si Hornung jakýsi Holmesův protipól, A. J. Rafflese, lupiče-gentlemana, zmodernizovaného Jánošíka. Tento lump střídal s velkým čtenářským úspěchem páchání zločinů s jejich odhalováním v řadě knih. Poprvé se objevil v díle *Kasař amatér* (*The Amateur Cracksman*, 1893) a pokračoval ve sbírkách *Raffles* (1901), *Zloděj v noci* (*A Thief in the Night*, 1905) a *Pan soudce Raffles* (*Mr. Justice Raffles*, 1909). Hornung se zúčastnil první světové války jako správce pojízdné polní knihovny a napsal o tom půvabnou knížku vzpomínek *Poznámky muže, který táhl za armádou na západní frontě* (*Notes of a Camp Follower on the Western Front*, 1919).

Chandler Raymond (1888–1959), patrně nejlepší umělec mezi detektivkáři. Narozen v Chicagu, matkou po rozvodu rodičů odvezen do Anglie, kde vystudoval exkluzivní Dulwich College. Začal jako autor intelektuálních článků v předních magazínech, celou

válku bojoval v zákopech, po válce vystřídal řadu zaměstnání v USA, usadil se v Kalifornii. Krize ho přivedla na mizinu, a tak se vrátil k psaní, tentokrát detektivek. Brzy se stal jednou z hvězd „drsné“ školy (*hard-boiled school*) a je veden i ve většině vážných literárních slovníků. Postupy drsné školy (prudká akce, prudké násilí) pozdvihl uměním slov na poetickou úroveň, a kromě řady povídek vydal celkem sedm románů, v nichž vystupuje VD Phil Marlowe, sarkastický glosátor amerického způsobu života, skromný, neambiciózní, poctivý a často zle bitý dříč detektivního řemesla. Jsou to romány *Hluboký spánek* (*The Big Sleep*, 1939), *Sbohem buď, lásko má* (*Farewell My Lovely*, 1940), *Vysoké okno* (*The High Window*, 1942), *Dáma v jezeře* (*The Lady in the Lake*, 1944), *Sestřička* (*The Little Sister*, 1949), *Loučení s Lennoxem* (*The Long Good-Bye*, 1953) a *Případ naruby* (*Playback*, 1959).

Chesterton Gilbert Keith (1874–1936), narozen v Campden Hill, v Londýně. Jeden z nejvýznamnějších anglických spisovatelů 20. století. K detektivce ho přivedla konverze ke katolicismu; když ho roku 1922 jeho přítel páter O'Connor pokřtil, Chesterton se mu odměnil tím, že jej zachytil v postavičce VD Otce Browna, patrně nejroztomilejší kreaci mezi pátrači. Otec Brown, drobný filozof v kněžské sutaně, je přitahován zejména morálními a náboženskými aspekty zločinu, vychází ze znalosti lidské povahy (a jako kněz a zpovědník je dokonale obeznámen zejména s její černou stránkou) a případy řeší velmi často spíše intuicí než přísnou dedukcí. Přesto je to snad nejoblíbenější detektiv vůbec, a vystupuje celkem v padesáti povídkách, obsažených v knihách *Nevinnost Otce Browna* (*The Innocence of Father Brown*, 1911), *Moudrost Otce Browna* (*The Wisdom of Father Brown*, 1914), *Nedůvěřivost Otce Browna* (*The Incredulity of Father Brown*, 1926), *Tajemství Otce Browna* (*The Secret of Father Brown*, 1927) a *Skandál Otce Browna* (*The Scandal of Father Brown*, 1935). Kromě úspěšného velebníčka vytvořil Chesterton ještě dva detektivy: Horne Fishera v knize *Muž, který věděl příliš mnoho* (*The Man Who Knew Too*

Much) a Pana Ponda z díla *Paradoxy pana Ponda* (*The Paradoxes of Mr. Pond*, 1936). Oba jsou jenom stínem osobnosti i metod nezapomenutelného kněze.

Cheyney Peter (1896–1951), vlastním jménem Reginald Evelyn Peter Southhouse-Cheyney, narozen v Londýně, absolvent Londýnské univerzity, byl novinářem, hercem, básníkem a právníkem a bojoval v první světové válce, která ho inspirovala ke sbírce *Milostné a válečné básně* (*Poems of Love and War*, 1916). Do literatury se však zapsal teprve detektivními romány, v nichž vystupovali VD Slim Callaghan a zejména Lemmy Caution. Třebaže Brit, bývá Cheyney počítán do americké „drsné“ školy: nejen proto, že Lemmy je agent FBI, ale zejména proto, že Cheyney dokonale přijal za svůj styl školy. Lemmy Caution je alkoholik a sukničkář a vypráví svoje příběhy barvitým americkým slangem. Za druhé světové války to byl nejoblíbenější VD amerických vojáků. Z celé řady románů aspoň: *Tenhle člověk je nebezpečný* (*This Man Is Dangerous*, 1936), *Slečnám to nevadí* (*Dames Don't Care*, 1937), *Abyste mi rozuměli* (*Don't Get Me Wrong*, 1938), *Drobné si nemůžete nechat* (*You Can't Keep the Change*, 1940), *Promiňte, že jsem obtěžoval* (*Sorry You've Been Troubled*, 1943), *Temná dvojice* (*Dark Duet*, 1943), *Tanec bez hudby* (*Dance Without Music*, 1947) aj.

Christie Agatha (1891 v Torquay v Devonu, 1976), nejúspěšnější detektivní autorka vůbec. Otec byl Američan, ale brzo zemřel a úzkostlivá matka vychovávala dceru téměř výhradně doma. Vzbudila v ní brzy umělecké zájmy a Agatha studovala rok operní zpěv v Paříži. Když vypukla válka, vdala se za mladého důstojníka Archibalda Christieho a sama nastoupila službu v Torquayské nemocnici jako dobrovolná ošetřovatelka. Po vyčerpávající práci četla detektivky a poznala jejich zvláštní cenu jako rozptylovače starostí. V roce 1920 vydala první vlastní dílo *Záhadná událost ve styleském sídle* (*The Mysterious Affair at Styles*). Kniha měla jakýs takýs úspěch, a vystupoval v ní už VD Hercule Poirot, belgický detektiv na penzi, hypochondrický, výstřední,

kníry opatřený piják čokolády a hlasatel teorie o „malých šedých buňkách“ mozku, které jsou účinnější než celý Scotland Yard. Rozhodující úspěch přišel s románem *Vražda milionáře Ackroyda* (*The Murder of Roger Ackroyd*, 1926), v němž Christieová poprvé učinila vrahem vyprávěče příběhu, a tím zavdala podnět k nejslavnější diskusi v dějinách detektivky. Roku 1927 se rozvedla a v roce 1930 si vzala archeologa Mallowana, s nímž navštívila řadu odlehlých míst, kde manžel konal vykopávky; tato zkušenost se promítla do některých příběhů s pozadím archeologických výprav. Napsala už celkem přes sto románů, a kromě pana Poirota vytvořila ještě několik detektivů, z nichž nejúspěšnější jsou slečna Marplová, podšitá stará panna, v které by nikdo nehledal nadpřirozené detektivní schopnosti, a záhadný pan Quinn, postava opravdu záhadná a patrně nadpřirozená. Z nepřehledné řady děl jmenujme alespoň: *Lord Edgware umírá* (*Lord Edgware Dies*, 1933), *Vraždy podle abecedy* (*The ABC Murders*, 1936), *Smrt na Nilu* (*Death on the Nile*, 1937), *Deset malých černoušků* (*Ten Little Niggers*, 1940) – ale je jich skutečně příliš mnoho a bude snad zajímavější uvést, že Agatha Christie je snad jedinou autorkou světové literatury, která pod vlastním jménem píše detektivky, kdežto pro vážné romány používá pseudonymu. Napsala ovšem jen dva *Nepřítomna na jaře* (*Absent in the Spring*, 1944) a *Růže a tis* (*The Rose and the Yew Tree*, 1948) pod jménem Mary Westmacott.

Iles Francis – viz **Anthony Berkeley**.

Innes Michael (1906 poblíž Edinburghu, 1994), vlastním jménem John Innes Mackintosh Stewart, je typickým produktem anglického akademického světa. Vzdělán v Oxfordu, učil angličtině v Leedsu a dostal konečně místo profesora na universitě v Adelaide v Austrálii; po válce se vrátil a stal se (1949) profesorem nejtradičnější a nejvznešenější university Oxfordské. Jako takový publikoval vědecké práce z oboru literární vědy, např. *Postava a motiv u Shakespeara* (*Character and Motive in Shakespeare*, 1949). Jinak se zase opakuje historie: aby si zkrátil dlouhou

a nudnou cestu lodí do Austrálie, napsal pro vlastní potěšení detektivní román *Sedm podezřelých* (*Seven Suspects*, 1936). Vydatně si v něm utahoval ze života anglických universitních kruhů a představil čtenářstvu svého VD inspektora Johna Applebyho, neobyčejně (a klasicky) vzdělaného policistu, jenž, zejména v posledních dílech, trpí vyloženou citátománií (výhradně z klasiků, zejména z Homéra, Danta a Shakespeara). Většina Innesových detektivek se odehrává v akademickém prostředí a trpí nesmírně složitou konstrukcí; k řešení často inspektoru Applebymu napomohou právě jeho klasické vědomosti. Patrně nejlepší jsou *Pomsta, Hamlete!* (*Hamlet, Revenge!*, 1937) a *Nářek nad Stvořitelem* (*Lament for a Maker*, 1938), z ostatních aspoň *Komedie plná hrůz* (*A Comedy of Terrors*, 1940 – slovní hříčka, narážka na Shakespearovu *Comedy of Errors* – *Komedii plnou omylů*), *Co se stalo v Hazlewoodu* (*What Happened at Hazlewood*, 1946), *Váha svědeckví* (*The Weight of Evidence*, 1944), *Operace Pax* (*Operation Pax*, 1951), *Muž z moře* (*The Man from the Sea*, 1955) aj.

Knox Ronald Arbuthnot (1888–1957), odchovanec Etonu a Oxfordu, kde vystudoval anglikánskou teologii. V roce 1917 konvertoval ke katolicismu, byl vysvěcen na kněze a udělal pozoruhodnou církevní kariéru. Přeložil do angličtiny bibli a sepsal dlouhou řadu teologických děl i několik vážných sbírek esejů. Do historie detektivek se zapsal jednak satirickou esejí o Holmesovi, která vlastně založila „holmesologii“ jako pseudovědeckou disciplínu, jednak duchaplným formulováním desatera, které bylo v podstatě přijato za závazné *Detection Clubem*, a konečně několika romány, jež však nedosáhly zvláštní popularity. Jsou to *Vražda pod viaduktem* (*The Viaduct Murder*, 1925), *Kroky u zámku* (*Footsteps at the Lock*, 1928) a *Mrtvola v silu* (*The Body in the Silo*, 1933).

Leblanc Maurice (1864–1941) byl žurnalista a neúspěšný vážný romanopisec (pro zajímavost: jeho sestra Georgette, herečka, byla dlouhá léta milenkou Maurice Maeterlincka, který pro ni napsal řadu her). Pak jej potkal osud v podobě objednávky dodat pro ča-

sopis *Je sais tout* detektivní povídku. Leblanc byl v tomto oboru, a samozřejmě i v kriminalistice, naprostý ignorant, a tak podlehl okamžitému nápadu a ze žertu napsal první příběh nikoli detektiva, ale lupiče-gentlemana Arsène Lupina. Je to daleko nejúspěšnější ze všech jánošíků: vynesl svému tvůrci po letech dokonce francouzský Řád čestné legie – snad proto, že pod umravňujícím vlivem horlivého čtenářského zájmu prošel pozoruhodným vývojem. V první knize povídek *Arsène Lupin, lupič gentleman* (*Arsène Lupin, Gentleman-Cambrioleur*, 1907) chová se ještě podle svého titulu a vesele páře pokladny. V druhém období své evoluce už napravuje chyby a omyly policie, obvykle bez jejího vědomí a k velkému vzteku přitroublých detektivů. A konečně v posledním svazku vystupuje zcela veřejně na straně zákona. Třebaže tedy došel k takto hořkému konci, patří Lupin dodnes k nejoblíbenějším postavám žánru, a zájem o něj, v souvislosti s módou absurdity, černého humoru a literárních kuriozit, stále roste. Je, alespoň pro mne, potvrzením domněnky, že realismus detektivce nesvědčí. Neboť ať jsou lupičova pikareskní dobrodružství sebekurióznější a překypují za vlasy přitaženými nepravděpodobnostmi, žijí dodnes svěžím životem pohádky. Lupinovy příběhy jsou většinou povídky, někdy poloromány, složené z řady volně spojených epizod. Nejlepší z nich je patrně, podle většiny kritiků, *Hodiny byly osmkrát z roku* 1922.

Leroux Gaston (1868–1927), novinář a autor bulvárních románek, napsal roku 1907 detektivku *Záhada žlutého pokoje* (*Le Mystère de la chambre jaune*) s VD novinářem jménem Joseph Rouletabille. Ná sledovala série jiných Rouletabillových dobrodružství, ale úspěšný byl už jen román *Parfém dámy v černém* (*Le parfum de la dame en noir*), v pořadí druhý. *Záhada žlutého pokoje* se do dějin žánru zapísala jako jedno z klasických děl, a patrně vůbec nejbrilantnější *záhada zamčeného pokoje*; dodržuje úzkostlivě zásady fair play se čtenářem dávno před formulováním desater. Je tu jen jeden – a to ještě sporný – prohřešek: pachatelem zločinu je policejní detektiv.

V době, kdy kniha vyšla, byl to ovšem prvek zcela originální; méně originální byl Leroux v jiných ohledech: nejenže opatřil Rouletabilla nadmíru obdivujícím watsonem jménem Sinclair, ale zneužívá hojně náhody, jeho hrdinové se příliš často uchylují k nepravděpodobným převlekům a falešným jménům, a celá zápletky je vybudována na tradičním, zvětralém motivu rodinného skandálu. Také Lerouxův styl je příliš poznamenán školou bulvárního románu; hýří zvoláními a citoslovci. A tak jeho dílo zachraňuje jen brilantní logika a románský esprit velkého Rouletabilla. To však koneckonců snad stačí; vždyť ho měl rád nikdo menší než Karel Čapek.

MacDonald Philip, data narození žádná příručka neuvádí³³ – potomek starého skotského rodu, který se vyznamenal ve válkách s Angličany. Za první světové války sloužil u jízdy v Mezopotámii a napsal o tom vážný román *Patrola* (*Patrol*, 1928), ale v širší známost vešel sledem znamenitých detektivek s VD plukovníkem Anthony Gethrynem. První z nich byla *Rašple* (*The Rasp*, 1924), následovaly např. *Bílá vrána* (*The White Crow*, 1928), *Smyčka* (*The Noose*, 1930), *Vražda zešilela* (*Murder Gone Mad*, 1931), *Únik* (*Escape*, 1932), *Smrt po levici* (*Death on my Left*, 1931) a *R. I. P.* (1933).

Marquand John Phillips (1893–1960), narozen ve Wilmingtonu v Delaware, absolvent Harvardovy univerzity a nositel Pulitzero-
vy ceny za literaturu (za román *Nebožtík George Apley* – *The Late George Apley*, 1937). Vážný spisovatel, jehož do tohoto slovníčku zařazují jen proto, že je tvůrcem Mr. Moto, kdysi (ve filmové podobě) populárního i u nás. Mr. Moto je zřetelně inspirován Charliem Chanem; je to podšitý Japonec a pracoval např. v románech *Díky, pane Moto* (*Thank You, Mr. Moto*, 1936), *Koukejte myslet, pane Moto* (*Think Fast, Mr. Moto*, 1937) nebo *Kdo se směje naposled, pane Moto* (*Last Laugh, Mr. Moto*, 1942).

³³ MacDonald Philip (1900–1980). Pozn. red.

Marsh Ngaio Edith (1899 v Christchurch na Novém Zélandě, 1982), potomek staré rodiny pirátů de Mariscos, pánů z Lundyjských ostrovů, chtěla být nejprve malířkou, pak dramatickou, a stala se nakonec herečkou. Opět stará písnička; aby si zkrátila dlouhou chvíli na cestách s kočovnou společností, napsala detektivní román *Ležel tam mrtvý muž* (*A Man Lay Dead*, 1934) a jím začala teprve svou vlastní kariéru velmi úspěšné spisovatelky. Její VD se jmenuje inspektor Roderick Alleyn a je šlechtického původu, což mu otevírá dveře i tam, kam by se plebejský policista nedostal. V tom bodě je poněkud podobný Lordu Petru Wimseymu Dorothy Sayersové. Na rozdíl od něho pracuje však zcela přízemními, reálnými policejními metodami, a řeší velmi často vraždy spáchané v divadlech nebo související nějak se světem prken znemanajících svět. Z dlouhé řady románů jmenujme třeba: *Vstupuje vrah* (*Enter a Murderer*, 1935), *Smrt ve fraku* (*Death in a White Tie*, 1938), *Předehra ke smrti* (*Ouverture to Death*, 1939), *Poslední opona* (*Final Curtain*, 1947), *Premiéra* (*Opening Night*, 1951) aj. Podivné křestní jméno populární autorky se vyslovuje „nájou“ a maorsky znamená „světlo nad vodami“.

Mason Alfred Edward Woodley (1865–1948), narozen v Dulwich, odchovanec Oxfordu, jedna z největších postav prvního raného podoylovského období. Napsal řadu vážných historických románů, byl hercem, poslancem za Coventry a za první světové války šéfem anglické námořní špionáže. Je autorem celkem pěti detektivních románů, v nichž vystupuje VD Hanaud, člen pařížské Sûreté, a jeho watson, piják vína pan Ricardo. Romány se vyznačují výbornou atmosférou, psychologickým ponorem a vůbec značnou literární úrovní; Hanaud, jakési znovuvtělení Gabo-riauova Lecoqa, je bystrý tloušťík, značně ješitný na svou slávu a výborný znalec lidské psychologie; pátrá v knihách *Tajemství vily Rose* (*At the Villa Rose*, 1910), *Dům šípu* (*The House of the Arrow*, 1924), *Žádný jiný tygr* (*No Other Tiger*, 1927) a *Zajatec v opálu* (*The Prisoner in the Opal*, 1929).

McBain Ed (1926–2005), druhé já vážného spisovatele Evana Huntera, jenž se proslavil sociálně kritickým románem *Školní džungle* (*The Blackboard Jungle*, 1954), který měl na americkou veřejnost podobný účinek jako Sinclairovy *Jatky* nebo Steinbeckovy *Hrozny hněvu*. Kromě několika vážných románů píše pravidelně jako Ed McBain detektivky navazující na styl drsné školy, v nichž se snaží vyhýbat jejím senzačním výstřelkům a zdůrazňuje spíše realistické líčení života velkoměstského podsvětí. Knihy mají stereotypní názvy jako *Fízl* (*The Con Man*, 1956), *Prodavač narkotik* (*The Pusher*, 1956), *Buran* (*The Heckler*, 1960), *Vrahoun* (*The Mugger*, 1956) aj. nebo *Zabijákova volba* (*Killers's Choice*), *Zabijákova mzda* (*Killer's Payoff*), *Zabijákův klín* (*Killer's Wedge*) aj.

Milne Alan Alexander (1882–1956), narozen v Londýně, vážný anglický básník a významný dramatik. Do dějin detektivky zasáhl jedinou, zato velmi důležitou knihou *Záhada červeného domu* (*The Red House Mystery*, 1922) s VD Antony Gillinghamem. Je to první detektivka vyloženě humoristického typu, typická „legrace okolo mrtvoly“, v níž hraje prim komický VD. Pro divadlo napsal Milne ještě „obrácenou“ detektivní hru *Dokonalé alibi* (*The Perfect Alibi*, 1928), kde jsou diváci nejprve svědky zločinu a potom jeho logického odhalování.

Morrison Arthur (1863–1945), narozen v Kentu, povoláním žurnalista, autor řady vážných románů a čtyř knih o VD Martinu Hewitovi a jeho watsonovi, novináři Brettovi. Jsou to: *Vyšetřující: Martin Hewitt* (*Martin Hewitt, Investigator*, 1894), *Kronika Martina Hewitta* (*Chronicles of Martin Hewitt*, 1895), *Dobrodružství Martina Hewitta* (*The Adventures of Martin Hewitt*, 1896) a *Červený trojúhelník* (*The Red Triangle*, 1903). První tři jsou sbírky povídek, poslední je román. Hewitt představuje jakýsi spojovací článek mezi Sherlockem Holmesem jako typem podivínského detektiva a Dr. Thorndykem Austina Freemana jako typem detektiva vědeckého. Byl koncipován jako vědomá reakce na příliš excentrické detektivky Doylových imitátorů a autor velmi často zdůrazňu-

je jeho naprostou všednost, obyčejnost a nenápadnost. Morrison byl také významným sběratelem čínského a japonského umění a uveřejnil dvousvazkové dílo *Malíři Japonska* (*The Painters of Japan*, 1911).

Orczyová baronka Emmuska (1865–1947), maďarská šlechtična, v dětství osobně poznala Wagnera, Liszta, Gounoda a jiné slavné skladatele, kteří byli přáteli jejího otce, rovněž tvůrčího hudebníka. V Londýně studovala výtvarné umění a provdala se za malíře, ve spolupráci s ním napsala proslulý dobrodružně-humoristický román z Francouzské revoluce *Červený bedrník* (*The Scarlet Pimpernel*, 1905) a několik jeho pokračování. Protože ráda četla detektivky, rozhodla se, že to zkusí taky, a vytvořila postavu VD starce v koutě čajovny a s ním zvláštní typ tzv. „lenoškové“ metody. Detektiv totiž se v těchto příbězích vůbec nedostává na místo činu; řeší své případy v londýnské čajovně, ze zpráv lelkujících svědků a pomocí nadpřirozené logiky (a obvykle také osvícením). Vlastní inspirací lenoškové metody byl patrně výrok Sherlocka Holmese o jeho obtloustlém starším bratru Mycroftovi: *Kdyby detektivní umění začínalo a končilo uvažováním a dedukcí v lenošce, byl by můj bratr největším detektivem, jaký kdy žil. Ale on nemá za nehet tížádnosti ani energie. Za nic na světě by se neobtěžoval někam zajít, aby si ověřil svá řešení, a je mu milejší, když si o něm lidé myslí, že se mýlí, než aby se namáhal dokázat, že má pravdu.* (Ve světle těchto slov se nám jiný mistr lenoškové metody, Stouťův Nero Wolfe, jeví jako nové vtělení Mycrofta Holmese – viz heslo *Rex Stout*.) Orczyová napsala o starci v koutě dvě knihy povídek *Stařec v koutě* (*The Old Man in the Corner*, 1909) a *Rozmotané uzly* (*Unraveled Knots*, 1909). Podnícena úspěchem a inspirována vlastním pohlavím napsala ještě knihu o aristokratce, která konkuruje mužským detektivům, *Lady Molly ze Scotland Yardu* (*Lady Molly of Scotland Yard*, 1910).

Post Melville Davisson (1871–1930), narozen poblíž Clarksburgu v Západní Virginii jako syn farmáře, chodil do venkovských škol,

vystudoval nakonec práva a řadu let provozoval advokátskou praxi. Svých podrobných znalostí kliček zákona využil v krátkých povídkách knihy *Podivné intriky Randolpha Masona* (*The Strange Schemes of Randolph Mason*, 1896) a v jejích dvou pokračováních *Muž posledního odvolání* (*The Man of Last Resort*, 1897) a *Upravovatel osudů* (*The Corrector of Destinies*, 1909). Pranýřoval tu podvodné praktiky, možné v americké justici, a vytvořil postavu geniálního lumpa Masona, ne nepodobnou Rafflesovi nebo Arsènu Lupinovi. Ale veřejné mínění se tak bouřilo, že se Mason v poslední knize nakonec polepší a dá se bez výhrad na stranu zákona. Povídky o Masonovi nebyly skutečné detektivky, ale Post si na nich ověřil jisté postupy, jichž pak plně využil v příbězích strýčka Abnera, který patří k největším VD literatury. Je to zemitý farmář jeffersonovské éry, znalec svého rodného kraje a jeho lidí, praktický moralista, řešící své případy, jež se týkají vesměs obyvatel jeho okresu, s paternalistickou moudrostí. Postovy povídky představují jeden z vrcholů chytré zápletky a překvapivého rozuzlení, po technické stránce se jim sotva co v oboru detektivní historiky vyrovná. Navíc mají skvěle zachycenou atmosféru starobylého amerického venkova, která naznačuje, že v Postových literárních silách bylo mnohem víc než jen tyto chytré, ale koneckonců čistě formální hříčky. O strýčku Abnerovi napsal řadu povídek, shrnutých v knize *Strýček Abner, mistr záhad* (*Uncle Abner, Master of Mysteries*, 1918), ale podnikem úspěchem nesetřval bohužel u tohoto sukovitého Novoangličana, nýbrž vytvořil ještě dalších pět VD. Jsou to zmíněný Randolph Mason (jenom v poslední knize a jen do určité míry; ani tam nejsou jeho příběhy čisté detektivky); Sir Henry Marquis z knihy *Pátrač z náměstí sv. Jakuba* (*The Sleuth of St. Jame's Square*, 1920) a z *Bradmoorské vraždy* (*The Bradmoor Murder*, 1929); Monsieur Jonquelle z knihy *Monsieur Jonquelle, pařížský policejní prefekt* (*Monsieur Jonquelle, Prefect of Police of Paris*, 1923); Walker z *Walker od tajné služby* (*Walker of the Secret Service*, 1924) a plukovník Braxton z *Mlčenlivého svědka* (*The Silent Witness*, 1930).

Queen Ellery, pseudonym bratranců Frederica Dannaye a Manfreda B. Leeho (oba nar. 1905³⁴). Lee byl nadaný hudebník a po absolvování univerzity se živil psaním reklamních textů pro film; Dannay byl výtvarným ředitelem reklamní firmy. Z recese sepsali detektivní román, neboť se dočetli o soutěži, vypsané jakýmsi časopisem. Vyhráli, časopis se položil, ale román vydalo jiné nakladatelství; jmenoval se *Zločin v divadle* (*The Roman Hat Mystery*, 1929) a založil společnou slávu obou bratranců. Dlouho tajili svou identitu; na společenské večírky chodil vždy buď jeden, nebo druhý, opatření černou maskou. To bylo nepohodlné; aby mohli na veřejnosti vystupovat oba současně, začali psát jinou sérii románů pod pseudonymem Barnaby Ross a v řadě veřejných vystoupení spolu diskutovali jako Queen a Ross. Nakonec ovšem mystifikace zanechali, založili časopis *Ellery Queen's Mystery Magazine*, vydali řadu detektivních antologií a napsali množství knih. Časopis vykonal nesmírný kus práce pro zvýšení úrovně a statutu detektivky: jednak poskytl autorům místo k publikaci povídek, které se jinak těžce umísťují, jednak po rozsáhlé badatelské práci vyhrabali jeho redaktoři ze zapomenutých publikací velikou řadu prvotřídních a zcela zapomenutých děl, mezi jiným překvapivé množství detektivních povídek vážných a velkých autorů, jež by nikdo z takové neřesti nepodezíral. Bratrancům se soustavným publikováním těchto tajných hříšků z per géníů podařilo vzbudit dojem, že není autora vážné literatury, který by nenapsal alespoň jednu detektivku (a je otázka, je-li to pouze dojem). Touto systematickou činností pomohl magazín jednak značně zvýšit literární úroveň detektivní produkce, jednak jí získal jistou vážnost mezi literárními pracovníky. VD Elleryho Queena je Ellery Queen, úpravný, poněkud výstřední mladík s cvikem, který je v detekci amatér, ale když jde do tuhého, využívá služeb newyorské policie, kde jeho tatínek, Queen starší, vede kriminální oddělení. VD Barnabyho Rosse je Drury Lane,

³⁴ Manfred B. Lee (1905–1971), Frederic Dannay (1905–1982). *Pozn. red.*

bývalý představitel shakespearovských rolí, který musel zanechat herecké činnosti, protože ohluchl. Z dlouhého seznamu děl – napsali jich přes sto – jmenujme alespoň *Záhada siamského dvojčete* (*The Siamese Twin Mystery*, 1933), *Calamity Town* (1942), *Tajemství řecké rakve* (*The Greek Coffin Mystery*, 1932), *Skleněná vesnice* (*The Glass Village*, 1954), *Poslední případ Druryho Lanea* (*Drury Lane's Last Case*, 1933) a dvě sbírky povídek *Dobrodružství Elleryho Queeny* (*Adventures of Ellery Queen*, 1934, 1940). Queenovy detektivky, zejména pozdější, představují jakýsi kompromis, nebo lépe řečeno přechod mezi „drsnou“ školou a detektivkou ryze konstrukční, jak ji v USA reprezentuje S. S. Van Dine. Jsou vystavěny přísně logicky, mají přitom dost akce a často se v nich traktují i vážné společenské problémy.

Quentin Patrick označení autorského týmu, v němž se různě kombinují síly tří spisovatelů jménem Richard W. Webb, Martha Mott Kelley a Hugh Callingham Wheeler a který produkuje rovněž pod pseudonymem Q. Patrick nebo Jonathan Stagge. Některé romány jsou společnou prací všech tří, některé jsou sólová vystoupení, na jiné se spojovali v různé dvojice. Tato mnohotvárnost zračí se i v mnohotvárné úrovni výsledků. Nejlepší, v nichž se snoubí anglická kombinační hra s americkým psychologicky podloženým thrillerem, patří k nejzajímavějším výtvorům americké detektivky, např. *Muž v síti* (*The Man in the Net*), *Zelenooká příšera* (*The Green-Eyed Monster*), *Vražda na lodi* (*The S. S. Murder*, 1933) nebo *Podezřelé okolnosti* (*Suspicious Circumstances*). Tam, kde je kombinace příliš mechanická a kde se autoři příliš spolehli na senzační efekty (např. kuriózně provedené vraždy), ohrožuje napětí nuda, jako v seriálu se stereotypními názvy *Hádanka pro loutky* (*Puzzle for Puppets*) z prostředí cirkusového, *Hádanka pro bláznky* (*Puzzle for Fools*, 1936) z prostředí sanatoria pro duševně choré, *Hádanka pro herce* (*Puzzle for Players*, 1938) z prostředí broadwayského divadla aj.

Rinehart Mary Roberts (1876–1958), po Anně Katharine Greenové druhá slavná americká autorka detektivek a zakladatelka typu ženské detektivky. Povoláním ošetřovatelka, dohnala k oltáři svého nadřízeného Dr. Stanleyho Marshalla Rineharta. Když v r. 1903 při krachu na burze přišli o úspory, dala se do psaní – zprvu povídek pro ženské magazíny, ale záhy detektivek – a v roce 1908 měla rozhodující úspěch románem *Točité schody* (*The Circular Staircase*). Brzo se stala nejlépe placenou americkou autorkou vůbec. Její popularita trvala až do druhé světové války. Z románů (mnoha) jmenujme: *Muž v dolní desítce* (*The Man in the Lower Ten*, 1909), *Překvapující dobrodružství Letitie Carberryové* (*The Amazing Adventures of Letitia Carberry*, 1911), *Červená lampa* (*The Red Lamp*, 1925). Napsala také humoristický seriál s výstřední starou pannou Tishovou, např. *Tishová přijímá hru* (*Tish Plays the Game*, 1926). Knihy Rinehartové jsou na pomezí detektivky a zamilovaného románu se záhadou. Většinou v nich vystupují dva detektivové: oficiální policista a vypravěčka příběhu, obvykle romantická stará panna, která chce ochránit mladý párek, upadnuvší do podezření z vraždy. Tato vypravěčka střídavě detektivovi pomáhá a střídavě mu práci ztěžuje, podle toho, jak to v jejích představách prospěje jejím chráněncům. Motiv „dodatečné“ vraždy nevystupuje nikde tak křiklavě jako u Rinehartové; proslula výrokem jedné své vypravěčky: *Kdybych si jen na tu hloupost byla vzpomněla, mohly být zachráněny čtyři lidské životy!* Také velmi zneužívá konvence „nejméně podezřelého“, a pachatelé bývají u ní často osoby nejen duševně, ale i fyzicky nezpůsobilé vraždu provést. Uplatňuje se rovněž mnoho náhod a jiných hříchů proti desaterům. Přesto měla Rinehartová obrovský vliv: hlavně na ženské autorky, které, jak se zdá, v detektivkách pomalu ovládají pole.

Ross Barnaby – viz **Ellery Queen**.

Sayers Dorothy Leigh (1893–1957), narodila se v Oxfordu jako dcera ředitele školy, absolvovala Oxfordskou univerzitu a získala tam,

jako jedna z prvních žen, akademický titul. Několik let psala reklamní hesla pro velkou londýnskou reklamní agenturu, a protože dostávala neobyčejně malý plat a žila velmi nuzně, vysnila si šlechtického hrdinu Lorda Petra Wimseyho, jenž měl vše, co ona sama postrádala: bohatství, společenské postavení, bezstarostný život. A napsala o něm první román *Vražda žádá metodu* (*Whose Body?* 1923). Dosáhla úspěchu, ale na rozdíl od většiny úspěšných detektivkářů nespokojila se obratným varírováním formule, nýbrž učinila odvážný pokus vrátit detektivku – na úrovni literatury 20. století – tam, odkud vyšla: do hájemství vážného románu, společenského a psychologického. Zprvu se zdálo, že se experiment daří, a kritika byla nadšena. Romány Sayersové, s velmi realistickým pozadím a vedlejšími figurami, napsané citlivou rukou intelektuálně vyspělé a literárně vytríbené autorky, přinášející stále nová a barvitě viděná prostředí, zdály se vskutku být „vážnou“ literaturou. Jenomže brzy se z nich začaly vytrácet elementy pro život žánru eminentně důležité, hlavně napětí a důraz na řešení záhady. Neboť akcent se časem přenesl na problémy sice „věčné“, ale v detektivce zbytné: v románě *Prudký jed* (*Strong Poison*, 1930) se Lord Petr zamiloval do Harriety Vaneové, detektivní autorky, podezřelé z vraždy, a úspěšně ji z podezření očistil; v románě *Veselá noc* (*Gaudy Night*, 1935) ji už velmi intenzívně a nakonec úspěšně uháněl, takže v knize ani nezbyl čas na vraždu, a konečně román *Líbánky lorda Petra* (*Busman's Honeymoon*, 1937) líčí především svatební radovánky Harriety a Lorda Petra a vražda je tam čistě na okraji. Pokus povznést detektivku na vysokou úroveň tedy ztroskotat: Sayersová stvořila hybridní útvar, který není ani plnohodnotným „vážným“ románem, ani plnohodnotnou detektivkou. Přesto jsou její zásluhy nesmírné: čistě literárně detektivku skutečně pozdvihla na výši předtím nebývalou a značně omezila vyhlídky braku; stala se učitelkou moderní anglické školy, jejíž literární tvář je na hony vzdálena primitivnosti a senzační křiklavosti někdejších vražedných historek. Sayersová také napsala několik skvělých esejů o historii detektivky (většinou jako předmluvy

k antologiím, které sama sestavila). Když však vydělala dost peněz – roku 1937 dostala například Velkou detektivní cenu 10 000 liber –, jako detektivní autorka se odmlčela a poslední třetinu života věnovala psaní náboženských her, teologických esejů a překladům Dantova *Pekla* a *Očistce*. Její VD Lord Peter Wimsey je šlechtický estét s monoklem, připomínající poněkud postavy grotesek P. G. Wodehousa. Má ryze wodehousovského komorníka Buntera a soupeři (i spolupracuje) s inspektorem Parkerem ze Scotland Yardu, jenž je zprvu jeho watsonem, a později se stane jeho švagrem. V několika povídkách vytvořila Sayersová ještě – zřejmě jako kontrast k urozenému Lordu Petrovi – detektiva Montagu Egga, cestáka ve víně a likérech, ale ten nikdy nedosáhl Lordovy popularity. Kromě jmenovaných románů napsala *Mračna svědectví* (*Clouds of Witness*, 1926), *Vražda potřebuje reklamu* (*Murder Must Advertise*, 1933), *Devět krejčí* (*The Nine Tailors*, 1934) aj.

Simenon Georges (nar. 1903 v Liège, 1989), věnoval se zprvu žurnalistice, ale brzy se pustil do románů – ve věku devětatdvaceti let měl jich za sebou už neuvěřitelnou řadu (kolem dvou set pod šestnácti pseudonymy). Byla to většinou díla, jimž sám říká „komerční“, zaměřená na jistý, ne zvlášť vytríbený čtenářský vkus. Pod vlivem spisovatelky Colette, a když se dost finančně zajistil, začal se pak literaturou zabývat seriózněji, což poněkud zpomalilo jeho výrobní tempo: vydal od té doby už jenom asi padesát románů. I tuto novou žeň dělí opět – podobně jako Graham Greene – na kriminálně detektivní romány míněné vážně, např. *Bratři Ricové* (*Les frères Rico*, 1952), *Ztracená klisna* (*La jument perdue*) nebo *Dno láhve* (*Le fond de la bouteille*, 1948) – a na příběhy určené více méně ryzí zábavě, jako je dlouhý detektivní seriál s inspektorem Maigretem, např. *Maigretova dýmka* (*La pipe de Maigret*), *Maigret a stará dáma* (*Maigret et la vieille dame*), *Maigret má strach* (*Maigret a peur*), *Maigret se mýlí* (*Maigret se trompe*), *Maigret se baví* (*Maigret s'amuse*), *Maigretův revolver* (*Le revolver de Maigret*) aj. Maigret je typ VD „všedního dne“; drobný, nenápadný fran-

couzský buržoa, žijící v poklidném manželství, od kteréžto idylky se tím více odráží jeho pátračská dobrodružství. Jeho příběhy – podobně jako Simenonovy „vážné“ romány – bývají poměrně krátké: Simenon věří, že román je moderní náhrada za klasickou řeckou tragédií, a má proto mít jen takový rozsah, aby se dal přečíst na jedno posezení. Velice mu záleží na atmosféře, neboť (zejména ovšem ve vážných románech) usiluje o „třetí dimenzi“, spočívající dle něho v osobitém a výrazném autorském vidění světa. Odlesk tohoto umění atmosféry i Simenonova neliterátského, spartánsky prostého stylu najdeme někdy i v maigretovkách.

Stagout Jonathan – viz **Quentin Patrick**.

Stout Rex Todhunter (1886 v Noblesville v Indianě, 1975). Do školy chodil v Kansasu a po maturitě, přes svůj kvakerský původ, vstoupil do válečného námořnictva Spojených států. Po dvou letech však moře opustil, nějaký čas studoval práva, pak vystřídal řadu zaměstnání, která ho přivedla až do Paříže, kde napsal svůj první (vážný) román, psychologický příběh *Jak Bohu podoben* (*How Like a God*). Kniha byla příznivě přijata kritikou a Stout vydal několik dalších vážných románů, ale čtenářský úspěch neměl. Zato jeho první detektivka *Fer-de-lance*, kterou – zase stará historie – sepsal z existenčních důvodů za velké krize, jej okamžitě proslavila. Uvedl zde na scénu tlustého, nepohyblivého a žravého milovníka orchidejí a mistra „lenoškové“ detektivní metody, soukromého detektiva Neronu Wolfa a jeho watsona Archieho Goodwina, jenž Wolfova dobrodružství vypráví svěžím, hovorovým a květnatým jazykem i v dlouhé řadě dalších Wolfových eskapád, z nichž jmenujme alespoň: *Liga vystrašených mužů* (*The League of Frightened Men*, 1935), *Příliš mnoho kuchařů* (*Too Many Cooks*, 1938), *Pohřbený Caesar* (*Some Buried Caesar*, 1939), *Jen přes mou mrtvolu* (*Over My Dead Body*, 1940), *Černé orchideje* (*Black Orchids*, 1942), *Příliš mnoho žen* (*Too Many Women*, 1947), *Zlatí pavouci* (*The Golden Spiders*, 1953), *Černá hora* (*The Black Mountain*, 1954),

Právo na smrt (*A Right to Die*, 1964) a zatím poslední *Někdo zazvonil u dveří* (*The Doorbell Rang*, 1965). Nero Wolfe je původem Černohorec; Stout napsal však také tři příběhy o VD indiánského původu jménem Tecumseh Fox: *Smrt ve dvou* (*Double for Death*), *Rozbitá váza* (*The Broken Vase*) a *To není dobré pro obchod* (*Bad for Business*), i několik knih s jinými detektivy, např. *Ruka v rukavici* (*The Hand in the Glove*), *Horská kočka* (*Mountain Cat*) aj. Byl oblíbeným detektivním autorem W. Faulknera.

Tey Josephine (1897–1952), vlastním jménem Elizabeth Mackintosh, narozena v Inverness, povoláním profesorka tělocviku. V prvním, ještě ne ryze detektivním románě *Muž ve frontě* (*The Man in the Queue*, 1929) představila VD inspektora Granta, jenž se později stal hrdinou řady detektivek, uveřejňovaných již pod pseudonymem Teyová, např. *Šilink za svíčky* (*A Shilling for Candles*, 1936), *Slečna Pymová v tom udělá pořádek* (*Miss Pym Disposes*, 1947), *Milovat a být moudrý* (*To Love and be Wise*, 1950), *Dcera času* (*The Daughter of Time*, 1951) aj. Všechny jsou typickými ukázkami moderní anglické společensko-psychologické školy. Ještě většího úspěchu než v oboru detektivky dosáhla Mackintoshová jako dramatička pod jménem Gordon Daviot, zejména historickými hrami *Richard z Bordeaux* (*Richard of Bordeaux*, 1933), *Skotská královna* (*Queen of Scots*, 1934) aj.

Upfield Arthur (1888–1965), narozen v Gosportu u Portsmouthu. Po studijním neúspěchu poslán znechuceným otcem r. 1911 do Austrálie, která se pak stala jeho domovem i dějištěm jeho knih. Začal od píky: byl pasákem, zlatokopem, australským kovbojem a lovcem perel. Pod vlivem australské literární renesance, vyznačující se zájmem o lokální kolorit a folklór, vytvořil svého značně originálního VD jménem Napoleon Bonaparte, syna australské černé domorodky a bělocha, a naplnil svých čtrnáct románů barvitým a sugestivním líčením australské přírody, psychologie jejích původních obyvatel a zvyků bílých osadníků i domorodců. Upfield hraje přísnou fair play klasického evropského stříhu, ale

často u něho převažuje zájem právě o realistické vystižení prostředí a myšlení lidí; protože však nikdy neupadá do psychologizování, jako jeho moderní ostrovní kolegové, protože knihy mají poněkud exotický kolorit a protože v neposlední řadě se v nich projevuje talent hodný „vážného“ autora, dovede většinou udržet zájem, i když ryze detektivní napětí se z jeho románů často vytrácí. Nejznámější jsou *Vdovy z Broome* (*The Widows of Broome*, 1943), *Čarovná kost* (*The Bone is Pointed*), *Zánik jezera* (*Death of the Lake*, 1961) aj.

Van Dine S. S. (1888–1939), vlastním jménem Willard Huntington Wright, narodil se v Charlottesville ve Virginii, vystudoval Harvardovu univerzitu a snažil se o kariéru literárního a výtvarného kritika. Zprvu úspěšně: redigoval intelektuálský magazín *Smart Set*, který po něm převzal slavný ikonoklast a jedovatý satirik H. L. Mencken; spolu s ním a s jiným intelektuálním spisovatelem Georgem Jeanem Nathanem napsal Wright knihu *Evropa po 8,15* (*Europe After 8:15*, 1913). V roce 1916 vydal první vážný román *Slibný muž* (*The Man of Promise*), propadák (velmi chválený kritikou) tak dokonalý, že propadl dokonce i podruhé, když jej nakladatel vydal znovu v roce 1930, spoléhaje na to, že Wright (jako Van Dine) byl tehdy na vrcholu slávy. V letech 1923 až 1926 byl Wright, po nervovém zhroucení, upoután na lůžko a lékaři mu zakázali „vážnou“ četbu: a je to neuvěřitelné, ale historie se opět opakuje: pro zábavu si Wright (na základě četby obsáhlé vlastní sbírky detektivních románů) vymyslel první detektivku, a aby neupadl v opovržení u vzdělaných kolegů, vydal ji pod starým rodinným jménem, v němž si změklil y: S. S. Van Dine. Byla to *Bensonova vražda* (*The Benson Murder Case*, 1926). Estét Wright si předsevzal, že americkou detektivku pozdvihne z bahna braku, a šel na to hlavně tím, že jeho VD Philo Vance je supervzdělaný knihomol a snob, který oplývá citáty, svědčícími o encyklopedických vědomostech. Abychom mu neublížili: nejen tím. Vnesl do americké detektivky noblesní, vytríbený styl, dokonalou dějovou

konstrukci, přísnou fair play (o jeho zevrubném, přímo vědeckém studiu žánru svědčí skvělá analytická studie, otištěná jako předmluva k antologii detektivních povídek, kterou sestavil). Van Dine, vypravěč příběhů, funguje jako Vanceův Watson, a VD má spolupracovníky a protihráče v okresním prokurátorovi Markhamovi a v seržantu Heathovi. Postihl jej ovšem smutný osud všeho příliš snobského: dnes, po letech, je jeho nadřazená moudrost směšná. Wright sám kdysi prohlásil, že i nejgeniálnější autor má náměty pouze na šest dobrých detektivek, a nechtěl jich proto sám původně napsat víc. Nakonec jich vytvořil přesně dvakrát tolik, a jako na potvrzení vlastního pravidla, druhá šestice je opravdu o hodně slabší než první. Philo Vance byl na krátkou dobu nejslavnějším VD v USA, ale jeho popularita, zejména po nástupu „drsné“ školy, stejně rychle upadla, a tak Wright zemřel v roce 1939 jako slavný muž minulosti. Hlavní slabinou jeho knih je přílišná překomponovanost a značná stereotypnost formule: pozorný čtenář může, po přečtení dvou tří Vanceových příběhů, snadno označit vraha, dokonce i předpovědět, v které kapitole vrah vstoupí na scénu. Stereotypní jsou (tady je to ovšem konvence, bohužel ne českých překladů) i názvy románů: *The „Canary“ Murder Case*, 1927 (*Vražda Markéty Odellové*), *The Greene Murder Case*, 1928 (*Vyvrždění rodiny Greenů*) a dále: *The Bishop*, 1929, (*Královské vraždění*), *Scarab*, 1930 (*Vražda v muzeu*), *Kennel*, 1932 (*Záhada zavřených dveří*), *Dragon*, 1933 (*Dračí stopa*), *Casino*, 1934 (*Hazardní hráč*), *Garden*, 1935 (*Klidná mysl*), *Kidnap* (1936) a konečně *Winter* (1939) *Murder Cases*.

Wallace Richard Horatio Edgar (1875–1932) narodil se v Greenwichi jako nemanželský syn herce, mládí prožil v chudobě, podobně jako Dickens byl v Londýně poslíčkem, kamelotem, dělníkem a tiskařským učněm. Potom se dal najmout na vojnu a sedm let strávil v Jižní Africe, kde psal kiplingovské básně, jež mu vynesly pochvalu velitele a umožnily nastoupit po propuštění novinářskou kariéru. Brzo se však zapletl do soudních sporů (jako novi-

nář byl značně neseriózní), v hazardních hrách prohrál všechno, co měl, a upadl do dluhů. Aby z nich vybředl, napsal román *Čtyři spravedliví* (*The Four Just Men*, 1905) a měl s ním senzační úspěch. Využil jej však jen k dalšímu hazardnímu hraní a k investicím do boxerských zápasů, takže zakrátko byl zase po uši v dluzích. Proto se opět věnoval literatuře a vydal první knihu, inspirovanou vojenskou službou v Africe, humorné a dobrodružné povídky o vojáku z povolání Sandersovi *Sanders* (*Sanders of the River*, 1911). A pak už u literatury zůstal: publikoval celkem na 170 knih a po léta nabízel odměnu 1000 liber tomu, kdo dokáže, že k psaní svých opusů najímá (jak se tvrdilo) anonymní autory. Byl to skutečně svého druhu génius: když chtěl, dovedl nejen nadiktovat písarce (britské rekordwoman v psaní na stroji) celý román za dva a půl dne nebo celovečerní hru za čtyři dny, ale dokázal občas stvořit i texty tak živé, literárně zvládnuté a půvabné, že není ani nadsázkou výrok Edgara Shankse, podle něhož byl Wallace „ztraceným Dickensem“. Většina Wallacova díla jsou ovšem dobrodružné a senzační romány, jakým se dnes říká „thrillers“. Ry- zích detektivek napsal poměrně málo, ale oživil je zato sympatic- kým a plasticky vykresleným VD J. G. Reederem, opatřeným buřinkou, licousy, deštníkem a omluvným úsměvem. Nejlepší jsou patrně *Pokoj č. 13* (*Room 13*, 1924), *Mysl pana J. G. Reedera* (*The Mind of Mr. J. G. Reeder*, 1925), *Kriminální zápisník J. G. Reedera* (*The Murder Book of J. G. Reeder*, 1929) a *Pan Reeder se vrací* (*Mr. Reeder Returns*, 1932). Obrovské pracovní vypětí Wallacovo přineslo zlé plody: na vrcholu slávy zemřel v Hollywoodu na cukrovku, spo- jenou se zápallem plic, který vysílený organismus nevydržel.

Josef Škvorecký
Nápady čtenáře detektivek

Edice E-knihovna
Redakce Jaroslava Bednářová

Vydala **Městská knihovna v Praze**
Mariánské nám. 1, 115 72 Praha 1

V MKP 1. vydání
Verze 1.0 z 28. 4. 2017

ISBN 978-80-7532-735-2 (pdf)