

**JOSEF  
ŠKVORECKÝ**

**SPISY JOSEFA ŠKVORECKÉHO**

Nápady  
čtenáře  
detektivek  
a jiné eseje

# SPISY JOSEFA ŠKVORECKÉHO - SVAZEK 9 - NÁPADY ČTENÁŘE DETEKTIVEK

## Obsah

- Ohrožuje realismus detektivku?
- Nápady čtenáře detektivek
- Nápad 1. Edgar Allan Poe neboli Zrod detektivky z poezie
- Nápad 2. Wilkie Collins neboli Zrod detektivky z klasického románu
- Nápad 3. Sir Arthur Conan Doyle neboli Velký detektiv se stává hvězdou
- Nápad 4. Páter Knox neboli Pravidla hry
- Nápad 5. Dashiell Hammett neboli Zrod detektivky z reality
- Nápad 6. Dorothy L. Sayersová neboli Detektivka ve slepé uličce
- Nápad 7. Záhada zamčeného pokoje neboli Jak se lidé vraždí
- Nápad 8. Apologie neboli Návrat detektivky k poezii
- Nápad 9. Vypravěči těch pohádek neboli Kdo je kdo?
- Objev v Čapkovi
- Poe aneb Dobrodružství v literární vědě
- Vydavatelská poznámka
- Autorova poznámka
- Ediční poznámka
- Poznámka o vysvětlivky k jednotlivým textům
- Dodatek ke komentáři ve svazku Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty a jiné eseje
- Rejstřík

---

## OHROŽUJE REALISMUS DETEKTIVKU?

Došlo nedávno k prudkému sporu na jedné besedě se čtenáři. Vyvolalo jej prohlášení jednoho z debatujících, že prý naše (a polské a sovětské) současné detektivky znamenají kvalitativně vyšší stupeň ve vývoji tohoto žánru, neboť jsou realistické, seznamují čtenáře se skutečnými metodami boje naší bezpečnosti se zločinem, vychovávají čtenářův vkus k realistickému pochopení nutnosti kolektivní spolupráce v tomto boji (na rozdíl od individualismu západních románových detektivů) a vůbec se ve všem drží v hranicích skutečnosti, vyhýbajíce se přehánění, groteskním nepravděpodobnostem a senzácím všeho druhu, jimiž oplývá západní produkce.

Projevil jsem pochybnosti, lze-li tento typ detektivky značit za kvalitativně vyšší stupeň, a projevil jsem pochybnosti o jeho budoucnosti; zapochyboval jsem zkrátka o vhodnosti realismu v detektivce.

Tedy – zchystal jsem to. Po bouřlivé debatě jsem odcházel s nepřijemným pocitem, že jsem se odhalil jako člověk s podezřelými názory, jako nepřítel realismu!

Ale nemohu si pomoci: pokud jde o detektivku, nejsem skutečně jeho přítelem, ba považuji zde strohý realismus – ve smyslu přísného zrcadlení skutečnosti jak pokud jde o metody zločinu, tak pokud jde o metody kriminalistické práce – za nedorozumění, ne-li dokonce za krok nazpátek až někde k prehistorickému typu čtení o zločinech a jich odhalení a ztrestání, jak je první produkoval v 18. století paříž-

ský advokát Francis Goyot de Pitaval. Považuji realismus v uvedeném smyslu za smrt detektivky, protože za konec toho, co je na ní nejpůvabnější, co z ní dělá svěbytný, plnokrevný a plně hodnotný samostatný literární žánr, nikoli „pokleslou formu“, jakýsi polovičatý psychologický román o zločinu, kovbojku z pražského špiónského podsvětí nebo prostě jakousi odrůdu románu z „pracovního prostředí“, jaké už v jiných sférách vyšly z módy a které čtenáře spolehlivě uspávaly, neboť v nich nenašel dost technických informací, aby podle nich mohl opravit třeba vodovod, ale zas příliš mnoho technických informací, aby autorovi zbylo místo na lidské stránky „pracujícího“ hrdiny.

Neboť detektivka – podle mě – je hra, hra s poměrně přesnými pravidly, a to je její podstata a hlavní rys. Láká především ty autory, kteří nejsou dost dobrými pozorovateli života, aby mohli psát „vážné“ romány, ale mají zas příliš sebekritiky, příliš dobrého odhadu vlastních sil, aby psali „vážné“ literární břechky. Nebo chcete-li, je detektivka – jak říká Jan Zábrana – pohádka pro dospělé; tedy rovněž jistá forma literární hry, kde král nemůže Honzovi dát ani více ani méně úkolů než tři, kde Hloupý Honza vždy potře zlé síly, byť měly sedm dračích hlav, a mají-li tam králové, princezny, ježibaba a čarodějníci nějakou psychologii, pak ta psychologie ani autora ani čtenáře nezajímá.

Detektivka – to, co já rozumím detektivkou v celém tomto článku, a říkejme tomu třeba „klasická“ detektivka – byla vždycky hrou, hrou s omezeným počtem motivů a s pravidly, během vývoje jenom mírně pozměňovanými. Vždyť většinu jich vycítil a do praxe geniálně uvedl už její geniální zakladatel Edgar Allan Poe a v jeho pěti kriminálních povídkách se poprvé setkáváme například s klasickým technickým problémem detektivky, s tzv. „záhadou uzavřeného pokoje“, s motivem neprávem podezíraného, s dedukcí ze stop, které „nedbalá“ policie přehlédla, a ze svědectví, jejichž význam pod vlivem fixní ideje viny podezřelého opominula, s motivem nejnepravděpodobnější osoby jako pachatele, s formulací axiomat, připisovaných obvykle až Agatě Christii, že

totiž po vyloučení všeho nemožného platí to, co zbude, byť to bylo sebenepřavděpodobnější, a že čím fantastičtější zločin, tím jednodušší musí být řešení, a nade vše a především s oním nemožným, nesvětským, nezdravým hrdinou štítícím se denního světla, s C. Auguste Dupinem, stejně morbidním, jako byl jeho tvůrce, a s jeho (nejmenovaným) obdivovatelem a vypravěčem v praroli dr. Watsona. Všechny tyto motivy a jen několik málo dalších žijí v detektivce dodnes – a detektivka přesto žije! Žije, vytvářejíc literární záhadu živého schematismu. Pravda, schémata se všelijak obměňují: tak třeba schéma nejméně podezřelého vylepšil geniálně Chesterton jednoduchým trikem, totiž tím, že pachatel má být v průběhu děje alespoň jednou podezřelý, pak má být dokonale z podezření očištěn a nakonec překvapivě usvědčen; dogma, že pachatelem nesmí být vypravěč, vyvrátila Agatha Christie ve *Vraždě milionáře Ackroyda*, a nakonec, jak zjišťuje Dorothy Sayersová, došlo dokonce k tomu, že čtenářifandové přestali spolu s autorem pátrat po vrahovi, ale pídí se, proti autorovu záměru, po jeho metodě šílení čtenáře.

Ale v podstatě je to pořád ta stará detektivka, ať ji přenesete z venkovského sídla Lady Verinderové do kalifornské soudní síně, kde se tvrdohlavě shazuje burácivý Hamilton Burger, ta stará milá detektivka, kde proti geniálnímu a nezřídká výstřednímu zločinci stojí stejně geniální a obvykle ještě výstřednější detektiv, za chabé a zmatené asistence bezradné policie.

Máte je přece, pokud milujete detektivky, v živé paměti: seržanta Cuffa, jenž pěstuje růže, dítko onoho klasika nad klasiky Wilkieho Collinse; Gaborieauovu zkříženinu fantazie a skutečnosti Lecoqua (vzniklého smíšením Poeova Dupina s reálným M. Vidoquem, zakladatelem francouzské Sûreté); starého dobrého morfinistu a houslového virtuóza Sherlocka Holmese i Dr. Watsona, muže s inteligencí (přesně v intencích pozdějších detektivních desater) mírně pod průměrem inteligenčního kvocientu průměrného čtenáře; i všechny ty další kouzelně nesourodé dvojice, ať je to kníratý hypochondr Poirot a jeho ostrovně připitomělý kapitán

Hastings, žravec a chlastoun Nero Wolfe a jeho přičinlivý a uhoněný Archie Goodwin, intelektuální pan Campion a nevlídný superintendent Oates, tajněstkářský Donald Lam a vzteklá a hamižná Bertha Coolová, nebo konečně onen chodící manekýn Perry Mason a jeho nestárnoucí milá, Della Streetová. Pamatujete si přece všechny ty ostatní podivné kreace fantazie, často zdánlivě naivní, slepého Maxa Carradose, myslící stroj Van Dusena, geniálního velebníčka Browna, suchého Philo Vance, australského míšence Napoleona Bonaparta, estéta lorda Petra Wimseyho, podšitou starou panu slečnu Marplovou, obklopenou krvavými hrůzami a zároveň veršíky dětských pokojů, sukničkáře a alkoholika Lemmyho Cautiona anebo bitého a melancholického Phila Marlowa. Jaká to galerie neskutečnosti, jaký to svět sám pro sebe, jaké to postavy ze sna, nikoli z tohoto světa.

A přece žijí, více než realističtí staršinové oněch přesných románů o přesných metodách. Přece, jako filmové hvězdy dávno před filmem, získávají statisícové fanouškovské obce, jež dychtivě očekávají každé jejich nové dobrodružství, ano, jež si dokonce nová a nová dobrodružství teroristicky vynucují. „Mám ho už po krk,“ napsal sir Conan Doyle o Sherlocku Holmesovi. „Mám vůči němu takový pocit jak vůči jídlu, kterého jsem se přejedl, a stačí mi jeho pouhé jméno, aby se mi zvedl žaludek.“ Proto také z vůle sira Conana Sherlock Holmes zahynul při železničním neštěstí ve Švýcarsku. Ale nebylo mu to nic platné. Z vůle lidu, z vůle své čtenářské obce musel nakonec zázračně vyváznout, musel se znovu posadit do černé drožky a rozhrčít se deštivou Baker Street za novými neodhalenými zločinci. Právě tak monsieur Poirot, který byl už v roce 1920 stařec na penzi, žije proti vůli znavené autorky, ale po vůli čtenářů ještě v roce 1962, stále stejně hypochondrický i ve – střízlivě počítáno – stém druhém roce svého věku; a krásná Della Streetová dosud doufá, že uloví do manželské sítě švarného Masona, ačkoli jí musí táhnout už sedmý křížek.

Co to všechno znamená? Myslím to, že půvab detektivky zřejmě nespočívá v realismu jejích hrdinů, a tím méně v hrůze

vražď, v krvi a sadismu, ale v kouzlu osobnosti, která vlastně není osobností, v magickém kouzlu pohádkového hrdiny, který je všechno to, čím nikdo ve skutečnosti není, géniem s darem věčného mládí a věčného úspěchu, hrdinou obklopeným věčným vzrušením, jemuž se všední den a jeho všední trampoty vyhýbají. Tedy romantickým výtvořem umělecké geniality autorovy.

Neboť genialita detektivky je v jejím hrdinovi, ne v logice jeho dedukcí (s tou by to většinou špatně dopadlo pod lupou přísné kritiky; většinou je to logika formální, logická jen za mlčenlivého uznání jistých dohod mezi autorem a čtenářem, typu takové dohody, že platí-li, že  $1 + 1 = 3$ , pak lze vyvrátit třeba Pythagorovu větu), ale v triumfu slov, z nichž je stvořen; není ani v zachycení prostředí (pokud to není prostředí stejně nereálné jako deštivá Baker Street), protože detektivka tu není od zachycování prostředí ani od psychologické hloubkověby postav, neboť *Zločin a trest* není detektivka.

Přitom ovšem detektivka může být a bývá pohádkou v reálném a realisticky zachyceném prostředí. Amerika Perryho Masona, její pekuniární motivy v pozadí každého zločinu, její nerozhodné poroty a výmluvní, bezcharakterní právníci, to vše je skutečně reálný svět, vytvořený realistickou metodou zkušeného pozorovatele světa, jakým nesporně je advokát Erle Stanley Gardner. A tento svět se s časem mění jako svět skutečný. Mění se dvouplošníky, jimiž létal za důležitými svědky Perry Mason v letech třicátých, v trysková velkoleadla, jimiž je dopravován na místo činu v roce 1962 – ale dopravovaný sám se nemění. Je to stále stejný ideální manekýn amerických představ dokonalého mužství, opakující stále stejně pochybné duchaplnosti; a měnlivými realistickými kulisami prochází stále stejná Della Streetová a stále stejně bulíkováný slon mezi porcelánem, prokurátor Hamilton Burger, pro stručnost zvaný Hamburger. A také Nero Wolfe za těch třicet let, co prolévá hrdlem baterie piv, byl by se dávno uchlastal, a třebaže kalifornské mrakodrapy Raymonda Chandlera jsou přímo fotograficky přesné, je chybný Marlowe vybaven štěstím zcela nerealistickým.

Ano, realismus má jistou roli i v detektivce, ale je to role podružná, jakýsi rám nebo pozadí, na němž tím více vynikne surrealistický knír Hercule Poirota. A kouzlo je v kníru, nikoli v prostředí, v metodách nebo v morálce.

Viděl jsem kdysi český detektivně-špionážní film; od samého začátku byl v něm divák svědkem, jak naše Bezpečnost krok za krokem sleduje nepřátelského agenta od překročení hranic ve východním Berlíně až po dopadení na střeše jakéhosi pražského činžáku. Na tomto sledování se podílí početný aparát uniformovaných i neuniformovaných příslušníků, gigantické radiolokátory nebo jak se tomu říká, desítky hezkých dívek se sluchátky na uších, skryté kamery i policejní psi a vůbec všechny triumfy kriminalistické vědy. Naše kritika potom zdůrazňovala, jak tento film zajímavým způsobem ukazuje vědecké metody naší Bezpečnosti, jak divákovi zdůvodňuje vědecký a realistický názor, že proti zločinci, vyzbrojenému moderní technikou, lze bojovat pouze kolektivním úsilím; a z toho pak vyvodila výchovný účín filmu.

Ale já – snad bych to neměl říkat – ale já si v duchu přál, aby proti tomuto zločinci, vyzbrojenému nejmodernější technikou Made in USA, bojoval nějaký tlustý, fousatý, žravý inspektor Jan Werich, vyzbrojený pouze „malými šedivými buňkami“ svého mozku. Nějak – a to bych asi teprve neměl říkat – mi bylo skoro líto toho pitomého diverzanta, té nic netušící myšičky, bedlivě sledované ostražitým gigantickým kocourem a příčinnivě lezoucí rovnou do kocouřního chřtánu.

Asi bych to opravdu neměl říkat, ale mám dojem, že teze o kolektivním boji proti zločincům je jistě správná v kriminalistické praxi, ale v detektivce je pochybná. Neboť je-li detektivka hrou, je-li pohádkou pro dospělé, potom v ní samozřejmě jde o variantu symbolického boje Dobra se Zlem, a potom v ní oba soupeři musejí mít stejné šance. Ba dokonce je dobře, má-li v ní Dobro šance menší. Neboť čtenář je na straně Dobra ne ani tak proto, že je to Dobro, ale protože čtenář vždycky drží palce tomu malému Hloupému Honzovi, bojujícímu se sedmihlavou saní; šance tu nejsou ani fif-



ty-fifty, ale vysoko ve prospěch Zla, které má všechny výhody na své straně, především neznámo, anonymitu, často i peníze a moc. A nestojí proti němu – totiž ve skutečnosti ne-skutečného detektivkového děje – inspektoři a štáby strážníků, ale směšný plešatý mužíček, který se většinu času halasně dožaduje naprostého uzavření oken a dveří, aby nechytil průvan.

Toto je schematismus, který miluji; schéma, které nikdy nezestárne. Toto není nic víc a nic míň než *raison d'être* detektivky.

A proč jsem to vlastně všechno napsal? Věřte mi, ne proto, že bych byl proti další práci na románech o skutečných metodách naší bezpečnosti, na příbězích bez fantastických detektivů, ale zato působících silou autenticity. Nechť se píšící, a ony se budou psát a číst bez ohledu na moji filipiku, a já sám si jimi budu zpříjemňovat cesty tramvají, budou-li dobré. Ale realistické příběhy o pátrání po realistických zločincích u nás nepotřebují apologetu; zato, jak se mi aspoň někdy zdá, potřebuje ho můj dávný přítel Klubíčko, můj osvěžující dekadent Dupin a moje rozkošná stará slečna Marplová.

A proto jsem to tedy napsal: protože mám někdy tak trochu strach, aby nedomyšlené teze o realismu v oblasti detektivky nezavraždily toho milého stoletého staříka Poirota a všechny jeho – dosud možná nenarozené – bratry a sestry.

1963

---

## NÁPADY ČTENÁŘE DETEKTIVEK

*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 neliteráty, 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 *poznává trýzeň žízně* po informaci, pokusil 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, vztyčovával velebný pán Meloun prst k pavučinám na stropě třídy a laskavým, avšak přísným hlasem nás varoval před hříchy. Hříchů byl 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 malby, v níž ke gotické růžici v barevném okně pozdvíhoval tajemný kalich, bylo všechno skutečné anebo všechno neskutečné, a v knihovně mého otce, vzadu, za spisy Aloise Jiráska, stála řada knih, kterou tam umístil Dábel. Důstojný pán Meloun varoval před takovými knihami a když u Vocenila, syna chudé vdovy, objevil jednu 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 Dábel je mistrem sladkých pokušení.

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

ného 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 hříšníka 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 extrémny 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 stílených hrdinů *Zrádného srdce* a *Černého kocoura* 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. Vynořil 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 makabróza, jimiž se Poe živil až do svého krátkého „polepšení“. Stačilo dát například těmto makabrózářům 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 pitavaly, 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 *Filosofie básnické skladby*, v nichž formuloval své zásady a vložil 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) rozbořem 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 *krásy* 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 nejpřehledněji vyjádřit *smutnou krásu*, rozhodl se Poe jako technického prostředku použít *refrénu*, a to refrénu ideálního, sestávajícího z *jediné slova*; z důvodů zvukomalebných vybral si pak slovo *nevermore* (nikdy víc). Účin refrénu však závisí na *monotónnosti*, ale ta, přířkneme-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 nepřirozeněji 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 projevily jako důraz na dokonalé zvládnutí vyprávěcí techniky, která pozvedla tehdy nejpopulárnější prozaický žánr – makabrozní 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 mu také umožnila stát se snad prvním velkým americkým literárním kritikem, který, poměřuje technické prostředky vyprávění jejich zamýšleným účelem, dokázal například vyzdvihnout a správně zhodnotit geniální povídky Hawthorenovy a naproti tomu nemilosrdně rozcupovat výtvořky senzačněmakabrozních 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 *Filosofii 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 axióm 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. Úko-

lem 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 spisovatelských výpovědí, například 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) zhora nemožné. Detektivní autor si prostě napřed musí vypracovat to, čemu říkáme třeba *negativ*, tj. přesnou konstrukci zločinu, přesnou osnovu toho, co předcházelo objevení mrtvolý, 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 M. 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 Poeových zálib a vliv reality. Poe nepochybně znal romantickou autobiografii Françoise Eugène 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 scesti. Kazil si rozhled tím, že na všechno hleděl moc zblízka. Snad tu a tam viděl neobyčejně 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 neznamolnost 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.\*

---

\* 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 „práskače“, 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, polopravdy a fantastických prášilovských historek; mnohem spíš než Poea inspirovaly Dumase, neboť v eskapádách mušketýrů není neškodné vystopovat vliv neméně divokých dobrodružství, jaká ve své autobiografii zachytil Vidocq.

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 neschopností 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 po-revolučních 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 roku 1839 v Bostonu. Měl také mladšího bratra, který byl významným matematikem a ekonomem. Všechno tedy nasvědčuje tomu, že ti bratři jsou vzdálenou předlohou geniálního mistra D. se zločiny skloný 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 chvalo zpěvu na analytické umění, jímž začínají *Vraždy v ulici Morgue*. Nanejvýš primitivnost jeho pátracích metod, jak ji Poe poznal z jeho pamětí, 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 Rogétové* je ostatně aplikací „nadřazené“ myslí geniálního amatéra Dupina na skutečný zločin, jenž tehdy vzrušoval Ameriku, na vraždu Mary Cecilie Ro-

gersové v New Yorku. Poe ji kamufloval 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.\*

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 projevil 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 nasmazatelné stopy, otisky Poeových geniálních prstů, v dílech všech pozdějších, od Emile 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

---

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

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 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 připomeňme 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, praštícím 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 vypravěč, 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 v 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 s e b e n e p r a v d ě p o d o b n ě j š í*, a za druhé, *že čím fantastičtější 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 téže povídky a z *Odčizeného 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 génius 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 nejzrozsáhleji pokusil v eseji *Eureka*. Jeho *hrůza nebyla z Německa\**, ale z duše, jeho zločin nebyl z analů 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 zachytit 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.

---

\* Rozuměj z děl německých autorů makabráz, především E. T. A. Hoffmanna.



Ale to už je jiná kapitola. Připočtème 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 romantickou, senzační detektivku, thriller*, nebo česky *napínák*, který strašidla gotických hradů nahradil Číňany 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.“*

---

**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 čísla 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 realistickou 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 křivého 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,