

**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 nezřídka 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, intelektuálský pan Campion a nevlídný superintendent Oates, tajnůstkářský 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 rozhrčět 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 kocouřího 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 mužiček, 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 makabroza, jimiž se Poe živil až do svého krátkého „polepšení“. Stačilo dát například 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 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, příjme-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 snažím 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 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 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 výtvoxy senzačněmakabrních 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 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. 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 neznamolost 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 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 první, 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 popření 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 prostopravdu 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,

*„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 ne právo 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 outprného 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 biřičů a katů, ale ani v dobách Pečkáren a gestapa se detektivce nedaří.\*

---

\* 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 se 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 výslechu. Musela být svěřena do rukou odborníků-policistů, jejichž zvůli omezoval přesně formulovaný zákon, příkazující 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. století slavným romanopiscem Henrym Fieldingem a jeho bratrem, a pak v 19. století 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 policii spíš pohrdal a Sherlock Holmes, třebaže vystupuje ve funkci jakéhosi soukromého konzultanta Scotland Yardu, jakéhosi nalévače rozumu do hlav přihlouplých superintendentů, je prototypem soukromníka a jeho výsměch schopnostem po-

licie 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 muži v uniformách, ale podivné figurky vyzbrojené spíš kníry než pistolemi, spíš velikým břichem než velikými přepadovými vozy. Jak doporučuje Margery Allinghamová svého detektiva přízni klientky: *Tohle je pan Champion, velice chytrý člověk, ž á d n ý p o l i c i s t a*. Čímž je řečeno vše.

Takže vyjadřují-li detektivky jako celek nějakou populární společenskou tendenci, není to nic podstatně jiného, než co vyjadřovaly historiky 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 kroutí 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 kon-

krétní, špinavý zločin a o konkrétní, pracné metody pátrání, ale o zápolení dobra se zlem ve sféře pohádkového 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 Émile 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 románě *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* Émile 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 ry- zost otázky a odpovědi zavedením různých vedlejších prv- ků, jako je psychologie (většinou dost diletantská), ale i fa- lešné stopy a všemožné digrese, poruší. Prvky „krásné“ pró- zy odvádějí pozornost od vlastního problému, román svádí autora k upovídání, rozvleklosti, emocionálnosti, zkrátka detektivní román je, dle některých teoretiků, *degenerací* po- vídky.\*

Gaboriauova vlastní inovace, spojení realistického prostře- dí s postavou Velkého detektiva, která je ve středu pozornosti, představuje, podle mého názoru, nejzazší a ideální hranici realismu v detektivce. Vyplývala, jak jsme uvedli, logicky z prodloužení textu; velké románové polohy lze stěží držet v rovině čirého neskutečna, nemají-li se proměnit v roman- tický román hrůzy, kde je moderní zjev detektiva nemysli- telný. Další krok směrem k realismu, tj. proměna Velkého de- tektiva 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 vy- líčením jednoho druhu lidské práce. Píše-li takové líčení autor třetího řádu (a génie realismu zatím detektivka příliš neláká), bývá to špatné vylíčení lidské práce, a často o nic poutavější než román o výrobě tvárnic.



---

\* Tendence k rozvlácnosti se projevuje zejména u Gaboriauových pokračova- telů 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 ten- to detektivní epos více než čtyři sta stránek tehdy užívaného mikroskopického tis- ku, který se musí číst lupou.

A přece se na úsvitu prehistorie dva autoři prvního řádu pokusili napsat detektivku jako velký společenský román: jednomu se to podařilo jen napůl a druhého zabila smrt, dříve než mohl dílo dokončit.

Rozumějte dobře: nešlo o nějaké programové nebo dokonce polemické úsilí, 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 látky, 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, mnohovýznamné 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 příběh\* a podle mnohých autorit, například 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 – *presně tato směsice je pohonnou směsí detektivky*. Autor *Měsíčního kamene* vymyslel sice geniální nové postupy (například osvětlování těžé historie výpověďmi různých lidí, které „objektivnímu“ realismu propůjčují onu žádoucí „subjektivnost“, bez

---

\* 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.

níž každý realismus schne), ale v řadě motivů, scén a postav svých románů byl asi tak 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 projev antihumánních tendencí. Sám o sobě Collins sice nevažoval 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 pachuť, že je to konstrukce. Jako by mě autor stále upozorňoval na to, že nemám zapomenout, že se cosi stalo přesně o půl třetí ve čtvrtek 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 pocíťována jako nepravděpodobnost.* To byla také výtka, kterou Collinsovi předhazovali už mnozí jeho čtenáři a proti níž on se rozhořčeně bránil: *„Kdyby si tak lidé, než taková tvrzení vypustí z úst,“* 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 beru mnoho svých námětů. Toulal jsem se jednou*

*s Charlesem Dickensem po Paříži... a v jednom krámě 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 roce 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 písemnictví – 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 buffalobillky 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 většinu 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 McGovan, 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 zápletka *Tajemství Edwina Drooda (The Mystery of Edwin Drood)* točit okolo zmizení mladého Edwina a snad jeho zavraždění rukou jeho strýce Johna Jaspéra. 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 zavraž-

díl Drooda, ano, byl-li Drood vůbec zavražděn – protože někteří tvrdí, že nebyl a že záhadný pan Datchery, který se objevuje v XVIII. kapitole, je vlastně sám Drood v přestrojení –, jaký byl vlastně motiv činu, to všechno zůstane patrně záhadou.\* To by ovšem nebyla nějaká 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.

---

\* 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 z 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 rozbory Drooda a pokusy o rekonstrukci děje. Ve vlastnictví „Dickensova domu“, který pečuje o autorovu pozůstalost, je jich několik set, některé až třísetstránkové, a mezi jejich autory najdeme např. i G. K. Chesterton. Zatím poslední: Felix Aylmer: *Případ Drood (The Drood Case, 1965)*.

---

### NÁPAD 3

#### SIR ARTHUR CONAN DOYLE NEBOLI VELKÝ DETEKTIV SE STÁVÁ HVĚZDOU

*Nic není nepřírozenějšího 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 pohutky, 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 nepřilíš 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 Ferguse 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\*, 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 Doylova prvního historického románu *Micah Clarke*, který byste dnes marně hledali v knihkupectvích a v knihovnách jiných, než jsou odborné knihovny literárních seminářů. Umožnil však Doylovi zařechat roku 1889 lékařské praxe a věnovat se jen literatuře.

---

\* 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. Doylovi; 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 *Řecký tlumočnick*:

„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 Doylea, si povšimněme. Autora to jen utvrdilo v jeho literárním vkusu o plánech. Ponořil se proto do práce na dalším historickém románu, tentokrát 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 *Podpis 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 dobu už obrovský úspěch, a když mělo vyjít nové číslo *Strand Magazine*, kde se jeho dobrodružství tiskla, tvořily se před prodejny 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 dítky svého syna tak zamilovala, že o něčem podobném nechtěla ani slyšet. Doyle tedy Holmese neslýchaně zdrazil v naději, že zájem vydavatelů odpadne; 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.“\*



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 jeho 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 vzkříšení Holmese, ale k „objevení“ starých zápisů 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 záznak nakonec provedl. Ještě toho roku vyšla ve *Strand*

---

\* 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 Dolly 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*.

Magazínu povídka *Prázdný dům* (*The Empty House*), kde Watson objeví v postavě starého knihkupce svého 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 vášnivé 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 ostré 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 vypravěčem. Ten, stejně jako Watson, hledá *pohodlný, ale laciný byt*, a toto pátrání je svede s jejich budoucími mistry a učiteli. Poeova vypravěče 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, jak-

koli je mechanicky téměř totožné, je dán charakteristický rozdíl: Dupin pátrá po jakémisi *vzácném, velmi zajímavém dopise*, 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 přežvikaná přírodní věda, kterou populární časopisy brzo tak zprofanovaly, že se stala denním chlebem diletantských nadšenců.

Zato udivující postřeh a nadlidskou schopnost dedukce z maličností zdědil Holmes od Dupina téměř beze změny. Srovnáme jenom dvě charakteristické scény z povídky *Vraždy v ulici Morgue* a z románu *Podpis 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 tyto 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 příštípkářem 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 nechť div neporazil. 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, dlažební kameny, ovocnář. Než jsme odbočili z postranní ulice, hovořili jsme, pokud vím, o koních. Pak se přihnul 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 stmelеныmi bloky. Tady se vám tvář 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 nebularní kosmogonie jednoznačně potvrdily dohady toho Řeka, tušil jsem, že vzhlédnete 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 příštípkář změnil jméno, sotvaže 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 naotech. 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 Holmese 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 poznamenává, 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 nevšímáte 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 škrábanici, což zavinil zvyk nosit v téže 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 kavalírsky, musí být nedbalý. A také není za vlasů 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 vyrýt klíč střízlivého 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 jistě 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 nejednodušeji popřou pohrdáním vzory. Proto je Holmesova do-

mýšlivost vybudována na přezíravých výrociích o těch, kdož byli před ním. „*Dupin byl velice podprůměrný člověk,*“ vyjadřuje se v *Studii v šarlatové*, a Lecoq byl dokonce „*ubohoučkový packal.*“ Jenomže přes takovou povýšenost hárají v hlavách Holmesa i Lecoqa podobné myšlenky. „*Víte Watsone,*“ říká například Holmes v povídce *Charles Aurustus Milverton*, „*přiznávám se vám, že jsem se vždycky zabýval myšlenkou, jaký se ze mne mohl stát nesmírně schopný zločinec!*“ a doktor Watson sám, v *Podpisu čtyř* při pohledu na Holmesovo obratné počínání 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,*“ svěřuje 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 morfiové injekce a užívá kokain. Podobně jako seržant Cuff používal slu-

žeb kancelářského poslíčka „Žabáka“, pomáhá Holmesovi celá banda pouličních otrhánků Baker Street Irregulars, vedená klukem Wiggensem. A konečně, aby podobnosti nebyly tak monotónní, Lecoqovo notorické sukničkářství přidělil 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 senzačnosti 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 *zlidštitelá 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 nejradiálnějších změn v životě lidstva. Vznikají obrovská průmyslová města, proletariát a početná nižší střední třída, a s tím i nový, nepříliš 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. „*Podívejme 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 Magazinu*. 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.\* 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 večeři holmesovského spolku Baker Street Irregulars v New Yorku 31. ledna 1941 pronesl řeč, po jejímž skončení musel prý z místnosti 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. (Watsonova první manželka Mary Morstanová, do níž se zamiloval v průběhu dobrodružství s *Podpisem 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 večeří, 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 pochyb-*

---

\* A holmesovské povídky poskytují vskutku bohaté loviště rozporů. Doyle 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 změnil 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 za dobrý důkaz, že si svého detektiva literárně vůbec nevážil.

*nost 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 nade mnou a usmíval se na mne... vztýčil(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 – zdánlivý 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 Shakespearovi 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 jakýsi *titul*, musíme odpověď hledat v titulech.

Seřadme proto nejprve všech šedesát povídek v chrono-

Toto je pouze náhled elektronické knihy. Zakoupení její plné verze je možné v elektronickém obchodě společnosti eReading.