

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Disertační práce

Mgr. Markéta Řadová Holanová

Cesta k žánru

K rané historii detektivky

v české literární kultuře (do roku 1928)

The Road to a Genre

The Early History of Detective Fiction

in Czech Literary Culture (Until 1928)

Vedoucí práce Ing. Pavel Janáček, Ph.D.

2018

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala zejména svému školiteli Pavlu Janáčkovi za trpělivé a laskavé vedení práce, cenné a inspirativní rady a podněty a podporu v závěrečných fázích psaní.

Dík patří též mým kolegyním a kolegům z Ústavu pro českou literaturu AV ČR, se kterými jsem jednotlivé kapitoly probírala, zvláště ochotně má vyprávění o detektivce poslouchali Stefan Segi a Michal Jareš, jemuž vděčím za tip na časopis *Maska*.

Závěrečné poděkování náleží mé rodině, především pak mému muži Janovi za toleranci a dodávání odvahy v náročných chvílích.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 27. 4. 2018

Markéta Řadová Holanová

Abstrakt

Ústředním tématem předkládané disertační práce je raná historie detektivní prózy v české literatuře a literární kultuře. Polemizujeme přitom se zažitým pojetím dějin české detektivky, které dosud převládá v literárněvědné bohemistice, jež jako první nacionalizovanou detektivní prózu označuje román *Tajemství obrazárny* Emila Vachka, který vyšel na konci dvacátých let dvacátého století. Naším cílem nebylo tento model dějin radikálně přepsat, ale spíše ho zasadit do historického kontextu – počínaje druhou polovinou devatenáctého století –, kterému byla dosud věnována pouze okrajová pozornost. Současně jsme se pokusili ukázat těsné spojení mezi představou o počátku žánru v prostředí národní literatury a vnímáním, potažmo definicí dané žánrové kategorie.

Teoretickým ukotvením disertace byly zejména novější angloamerické práce revidující starší představy o dějinách detektivky, které nejčastěji vycházely z určité normativní představy o detektivní próze. Jak upozornila novější literatura předmětu, teleologické konstrukce historie žánru – příznačné pro starší bádání – mohou z jejích dějin vyřazovat díla, která nesplňují později stanovená normativní pravidla žánru, ačkoli v době svého vzniku mohla reprezentovat dominantní žánrovou podobu.

V návaznosti na tyto koncepce detektivní žánr pojmáme jako proměňující se soubor textů i představ, jež na základě těchto textů vznikají, přičemž mezi těmito koexistujícími možnostmi nehledáme normativní variantu, ale snažíme se je popsat v jejich různorodosti, čemuž odpovídá i volba materiálu – sledujeme česky komunikovanou literaturu, tj. původní i překladovou tvorbu, která v daném období cirkulovala v české literární kultuře, literární kritiku, nakladatelské paratexty i publikační formáty.

Těžiště disertační práce pak představují čtyři výrazně kontextualizované dobové sondy, sledujících různé události, instituce a aktéry, jejichž vzájemnou interakcí se utvářelo a formovalo povědomí o detektivním žánru a precizovala se představa o podobě národní varianty detektivky. Nešlo nám tedy o podrobné a vyčerpávající „dějiny žánru detektivky“, ale spíše o zachycení významných okamžiků v procesu ustavování žánru v české literární kultuře.

Klíčová slova

Detektivní literatura, genologie, žánr, žánrové povědomí, literární kultura, knižní edice, národní varianta žánru

Abstract

This dissertation focuses on the early history of detective fiction in Czech literature and literary culture. It challenges the deeply rooted conception of the history of Czech mystery fiction that has prevailed in the Czech literary studies, wherein Emil Vachek's *Tajemství obrazárny* (*The Mystery of a Picture Gallery*), published in the late 1920s, is considered the first national variant of detective fiction. Our aim was not to radically rewrite the history of this model, but rather to put it in a historical context – starting from the second half of the nineteenth century, to which only marginal attention has been given so far. At the same time, this dissertation tries to demonstrate the close connection between the idea of the genre's origin in the environment of national literature, and the perception and definition of the genre category.

As for its theoretical foundations, this dissertation draws on recent Anglo-American works revising older conceptions of the history of detective fiction that were usually based on specific normative concepts of detective fiction. As the recent relevant sources suggest, teleological constructions of the history of a genre – characteristic of the earlier research – may disqualify certain works that do not meet the normative rules of a genre established ex post, even though that, at the time of their creation, they could have represented the dominant genre form.

Following these concepts, the detective fiction genre is therefore understood as a changing sum of texts as well as ideas based on these texts, while the aim is not to search for a normative variant among these co-existing possibilities, but rather to describe them in their diversity. The material is selected correspondingly: works of fiction communicated in Czech (i.e. original as well as translated texts present in the Czech literary culture in the given period), literary criticism, publishers' paratexts, and publication formats.

The core of the dissertation lies in four substantially contextualised analyses following various events, institutions and actors, whose interaction formed and shaped the awareness of the detective fiction genre and particularised the idea of the national variant of mystery fiction itself. Therefore, the intention was not to construct a detailed and comprehensive

“history of the detective fiction genre”, but rather to capture certain significant moments in the process of the genre’s gradual establishment in the Czech literary culture.

Keywords

Detective fiction, genre studies, genre, genre awareness, literary culture, book edition, national genre variant

Obsah

Úvod.....	12
Teoretická východiska a metodologické pozadí práce	17
I. Detektivka – její historické a teoretické pojetí v kontextu české a světové literární vědy	18
Počátky české detektivky a její specifčnost	18
Zahraniční bádání o detektivce	22
Definice detektivky	26
II. Žánr.....	29
Žánr a jeho znaky	29
Vznik a vývoj žánru	30
Axiologická osa.....	34
Žánrová krajina	36
III. Východiska předložené práce	37
1. Jak se detektivka stala detektivkou.....	39
Sonda do vývoje žánrového povědomí v české literární kultuře přelomu 19. a 20. století	39
Materiál	40
Pohled z výšky	45
Uzlové body	47
I.	47
II.	49
III.....	51
IV.	54
V.....	57
Shrnutí.....	60
2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely	62
K podobám a možnostem žánru v české literární kultuře v roce 1910	62
Maska: popis časopisu	65

Žánr, detektivka a její strukturní znaky – bloky a stopy	68
Narativní bloky.....	69
Stopy	75
Detektivka pro velkoměstského čtenáře novin	81
Dvě strukturní možnosti detektivky	88
U počátků české detektivky	89
Shrnutí.....	92
3. Lavina detektivek.....	94
Edice jako nakladatelské gesto.....	96
Detektivní próza v různých edicích a publikačních kontextech.....	98
Specializované knižní řady detektivní prózy	99
I. Rané edice detektivní literatury	100
II. Rozvoj v již ustavených rámcích.....	102
III. Potvrzení místa v české literární kultuře.....	105
IV. Rozpínání po axiologické ose	107
Shrnutí.....	111
4. Proč se u nás nepíše detektivky?	114
František Langer a detektivka v <i>Přítomnosti</i>	115
Lidumil na kříži.....	117
Hlas Emila Vachka I.	121
Tajemství obrazárny.....	123
Ohlas Tajemství obrazárny	131
Hlas Emila Vachka II.....	136
Shrnutí.....	138
Závěr	139
Možnosti dalšího výzkumu	143
Literatura.....	145
Prameny.....	145
Literatura	153

Elektronické zdroje	163
Soupis vyobrazení.....	164
Ediční poznámka.....	165
Příloha 1 - Bibliografie beletrie uveřejněné v časopise Maska.....	166
Detektivní próza	166
Ostatní beletrie	168

Úvod

Český národ nemá, jak známo, moře; nemá však také humor; ba nemá ani vlastní detektivky, ani filmy. Který z těchto nedostatků je horší – necht' rozhodnou bohové. Nedostatek vlastních detektivek už nějak oželíme; když už zátopa detektivek, tedy proč jen překlady? Že nemáme moře, souvisí, jak nás učili v zeměpisu, s naší zeměpisnou polohou. Že nemáme humor, vysvětlují znalci národní povahy hustotou krve, sklonek k rozjímavosti, těžkopádnosti a náboženskosti. Ale že nemáme původních českých detektivek, jak to vysvětliti? Celý svět ví, co je to Scotland Yard; jest to třída, kde je detektivní oddělení londýnské policie. Ale ví někdo, kromě Pražáka, co je to čtyřka z Bartolomějské ulice? A přece takový Olič, Knotek, Bubník a jiní by nebyli pro čiperného autora sousto k zahození. Snad je to ještě tradice z Rakouska, jež činí policii u nás nepopulární. Ale je fakt, že by se odtud dalo načerpat mnoho pravdivých námětů, vzatých ze života. Zatím nás krmí naši nakladatelé překlady. A český film? Dobude někdy svět? Zatím jsou to stále jen náběhy a pokusy.¹

Výše uvedená glosa vyšla na počátku února roku 1929 v časopise *Rozvoj*. Nepodepsaný autor si stěžoval na nedostatek původních detektivek a zároveň na množství překladů tohoto žánru. Shodou okolností byla na téže straně uveřejněna i jiná noticka, jejíž autor naopak v duchu jednoho z vytrvalých topoi diskursu o národní literatuře varoval před záplavou překladové literatury.² Jak naznačily obě zprávy/poznámky, byla detektivní próza na konci dvacátých let v české literární kultuře živé, komunikované téma, a to i ve vztahu k ideálu dominance původní literární tvorby v českém jazyce. Nebyl to v prostředí české literární kultury jediný názor. Zhruba o deset měsíců dříve než byly v příslušném čísle *Rozvoje* otištěny zmíněné glosy, vyšel v pražském nakladatelství Bohumila Jandy Sfinx román Emila Vachka *Tajemství obrazárny*. Záhy se objevily zprávy, že kniha byla během několika týdnů

¹ Nepodepsáno: „[Český národ...]", *Rozvoj* 36, č. 5, s. 5.

² „Obchod je obchod a dobrá detektivka je lepší než nudný psychologický román. Ale že bychom musili mít úplné vydání skoro všech detektivních knih světa, nelze rozumně tvrdit a je trochu nebezpečné.“ „[Lavina detektivek...]", *Rozvoj* 36, č. 5, s. 5.

nů úplně rozebrána a chystá se další vydání.³ Kritiky Vachkova románu se v detailech lišily, většina referentů se však shodla na tom, že jde o první úspěšný pokus o hodnotnou českou detektivní prózu.⁴ V této tezi navázala na dobovou recepci i pozdější literárněhistorická literatura, takže postavení Vachkova románu jako výchozího bodu dějin žánru je dnes v bohemistice stabilizováno.⁵

Cílem naší práce je sledovat rozpínání detektivního žánru z periferie do jednoho z center dobového literárního pole. Rozvinutí diskuzí o národní variantě detektivní prózy, jež byla nalezena ve Vachkově románu, vnímáme jako určitou manifestaci dosažení tohoto rozšíření. Budeme proto usilovat o popis procesů, aktérů a institucí podílejících se na tomto procesu. Zajímají nás různé podoby, jichž detektivní žánru v tomto období – či spíše fázi své existence – nabýval. Není naším záměrem určit normativní variantu, snažíme se spíše zachytit rozmanité fasety žánru a představit jej jako mnohohrstevnatou a členitou událost, která má svou vlastní dynamiku.

V naší práci se soustředíme především na dva směry této expanze, a to pohyb po horizontále, od jednotlivých rysů postupně krystalizujících ve stabilizovanou podobu žánru, ale rovněž pohyb po vertikále, od marginálních a marginalizovaných projevů po texty vnímané jako hodnotná součást národní kultury. Zaměřujeme se na období, jež bychom mohli označit jako „prehistorii“ – dosud jen okrajově reflektovanou část dějin žánru v prostředí české literární kultury. Zmiňovaná próza Emila Vachka, jež se z tohoto pohledu jeví jako počáteční bod vývoje, tvoří v naší práci závěrečný uzlový bod.

V průběhu dvacátých let 20. století je detektivní žánr již v centru zájmu, představuje nejen živě diskutované téma kulturní publicistiky, ale též uměleckou výzvu. Připomeňme zde

³ Např. K [= F. V. Krejčí]: „Emil Vachek: Tajemství obrazárny“, *Právo lidu* 37, 1928, č. 103, s. 9.

⁴ Viz např. František Dlouhán: „První cenná česká detektivka“, *Zvon* 28, 1928, č. 43/44, s. 615.; Emil Vachek: „Romantika neromantické doby“, *Literární noviny* 2, 1928, č. 11, s. 1–2.

⁵ Viz např. Jan Cigánek: „Minulost české detektivky“, in tentýž: *Umění detektivky*. Praha: SNDK, 1962, s. 116–125, Josef Hrabák: „Od Léona Cliftona k panu Klubíčkovi“, in tentýž: *Napínavá četba pod lupou*. Praha: Československý spisovatel, 1986, s. 83–91, Pavel Grym: „Klubíčko a spol.“, in tentýž: *Sherlock Holmes & ti druzí*. Praha: Vyšehrad, 1988, s. 259–264, Jiří Opelík: „Próza“ in Jan Mukařovský (ed.): *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 386–387, dm [= Dagmar Mocná]: „Detektivka“ in Dagmar Mocná – Josef Peterka: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004, s. 106–114.

nejviditelnější příklady – roku 1922 vyšla v časopise *Cesta* Chestertonova stať „Obhajoba detektivních románů“ v překladu Mileny Jesenské,⁶ o dva roky později publikoval v témže listu svou reflexi žánru nazvanou „Holmesiana čili o detektivkách“ Karel Čapek.⁷ V poslední třetině dvacátých let se objevily různé pokusy o tvůrčí uchopení detektivního žánru. Hoffmeisterova útlá sbírka lyrických povídek *Hledá se muž, který má dost času* s žánrově explicitním podtitulem „detektivky“ vstoupila na český knižní trh v roce 1927, o rok později následovala próza Jiřího Mařánka *Ještěrka v červeném bludišti*, rovněž s podtitulem explicitně odkazujícím k žánru, avšak modifikovaná přívlastkem „humoristická“, v roce 1929 vydalo Štorch-Marienovo Aventinum *Povídky z jedné kapsy*, pod nimiž byl podepsán Karel Čapek, záhy doplněné *Povídkami z druhé kapsy*. Roku 1930 tuto řadu uzavřel pokus nejavantgardnější – *Hrdelní pře, anebo, Příslaví Vladislava Vančury*. Výše uvedené příklady jsou pro nás signálem narůstajícího významu detektivní literatury, jež byla dobovou kritikou dosud vnímána spíše jako žánr periferní či méně hodnotný, avšak výše zmíněné prózy autorů z oblasti široce vnímané avantgardy poukázaly na potenciál tohoto žánru reflektovat a novým způsobem ztvárňovat témata a otázky spojené s literaturou uměleckou. Již ona čtyři výše uvedená díla naznačila, že detektivní žánr představoval v danou dobu poměrně heterogenní skupinu textů.

Naše pozorování neomezujeme pouze na česky psanou literaturu, sledujeme naopak českou literární kulturu v širokém slova smyslu, zahrnující česky čtené texty – tedy překlady stejně jako texty původní, přičemž evidujeme i různé reedice. Na vývoj žánru se nedíváme prizmatem předem striktně definované podoby žánru, ale zohledňujeme i varianty, které se z pohledu modelu „klasické“ detektivky zdají nekanonické (např. thriller). Tento zorný úhel nám umožňuje nahlédnout, jak rozsáhlou a strukturovanou představu o detektivce měli účastníci literární komunikace v českých zemích před tím, než svůj román vydal Emil Vachek, a také to, jak Vachek ve svém díle na tyto podněty a představy navazoval a využíval je k prosazení svého zakladatelského gesta. Stranou přitom ponecháváme

⁶ Gilbert Keith Chesterton: „Obhajoba detektivních románů“, přel. Milena Jesenská, *Cesta* 5, 1922/1923, č. 14/15, s. 196–197. V říjnu 1923 přetiskl tentýž článek časopis *Socialista*.

⁷ Karel Čapek: „Holmesiana čili o detektivkách“, *Cesta* 6, 1923/1924, č. 35, s. 497–500, č. 63, s. 513–515, č. 37/38, s. 529–532.

zejména výše zmíněné avantgardní parafráze žánru, které již podchytila sekundární literatura – zejména prózy a eseje Karla Čapka –, a soustředíme se na postižení podob architektu, který tyto texty variovaly.

V úvodní kapitole představíme teoreticko-metodologické zázemí práce, jež se dotýká dvou velkých okruhů – a to bádání v oblasti genologie a dějin detektivního žánru a uvažování o něm. Přiblížíme zde zvolený procesuální přístup k žánru, který nezohledňuje jen strukturu textu, ale též jeho recepci. Dále ve stručnosti resumujeme dějiny myšlení o detektivce, s důrazem na historii české detektivní prózy. Těžiště práce spočívá ve čtyřech historických kapitolách, jež v chronologickém sledu představují dlouhý proces vynořování se detektivního žánru, jeho usazování v prostoru české literární kultury a posléze jeho „přivlastnění“, reprezentované vznikem textu, jenž je tradičně chápán jako zakladatelský. V jednotlivých kapitolách přitom oscilujeme mezi popisem konkrétních variant žánrové struktury vyskytujících se v určitém okamžiku v literárním poli a zachycením historie užití žánrového označení, jež sledujeme zejména v oblasti recepcí textů v různých historických obdobích.

První kapitolu věnujeme otázce vývoje žánrového povědomí. Pomocí sond do recepcí čtyř „kanonických“ autorů detektivky naznačujeme chronologii „usazování“ žánrového pojmenování – tedy nalezení specifických znaků v díle jednoho tvůrce, posléze rozpoznání těchto znaků u více autorů, vyčlenění těchto textů jako vzájemně propojené skupiny jednotlivin a hledání jedinečného pojmenování pro tuto skupinu textů.

V následující kapitole se věnujeme rozboru konkrétních textů, uveřejněných v žánrově definovaném časopise, který vnímáme jako určitý uzlový bod literární komunikace, jako pokus vyjednat v žánrové krajině novou ekonomickou a kulturní příležitost. Texty otištěné v tomto časopise pak chápeme jako vyjádření představy vydavatele a redaktora o představě, kterou mají o žánru čtenáři, respektive o představě žánru, která bude pro čtenáře zajímavá natolik, aby do ní investovali svůj čas a peníze. Výklad povedeme po dvou liniích – těžiště stati spočívá v analýze narativní struktury publikovaných próz, jež nám pomůže při základním rozlišení podob, kterých žánr v období kolem roku 1910 nabýval a které byly prezentovány jako jeho součást. Druhá osa je zaměřena na tematický rozbor próz, postihující specifické rysy stojící mimo narativní strukturu, jako je např. vztah k velkoměstu či

vazba k populárnímu a periodickému tisku. Závěr kapitoly věnujeme otázkám vztahujícím se k adaptaci žánru v národním prostředí.

Třetí kapitola sleduje pohyb žánru z okraje literárního pole do jeho centra dobové literární kultury na příkladu knižních edic. V kapitole o žánrovém povědomí jsme tuto specifickou instituci, sloužící jako nástroj a výraz nakladatelského programu, prezentovali především jako nástroj potenciální intervence do žánrového povědomí, napomáhající jeho ustavení či stabilizování. V kapitole „Lavina detektivek“ pohled na knižní edice pootočíme – počet edic i dobu jejich trvání budeme nahlížet jako projev sílícího žánrového povědomí, jež se manifestuje i proměnou nakladatelství, která tyto knižnice vydávají.

Práci uzavírá kapitola věnovaná dění v české literární kultuře druhé poloviny dvacátých let, kdy se nárůst počtu detektivních děl promítl do tázání po podstatě a specifčnosti české detektivky, jež bylo živé zejména v oblasti literární a kulturní publicistiky. Uvažování o podobách, jichž by detektivní žánr měl po svém přisvojení českou literární kulturou nabýt, nikoli náhodou kulminovalo okolo první detektivky Emila Vachka. Výchozím bodem pro naše uvažování bude stať Františka Langra „Proč se u nás nepíše detektivky?“,⁸ jež nabídla pohled na dobovou situaci žánru. Zvláštní pozornost posléze věnujeme Emilu Vachkovi, jenž do diskuzí o podobě české detektivky vstupoval z různých pozic jako autor i kritik a byl tak významným aktérem formování prostoru, v němž je *Tajemství obrazárny* rozpoznáno jako první cenná česká detektivka.

⁸ František Langer: „Proč se u nás nepíše detektivky?“, *Přítomnost* 3, 1926, č. 1, s. 2.

Teoretická východiska a metodologické pozadí práce

Tématem předkládané práce je raná historie (či „prehistorie“) detektivní prózy v české literatuře a literární kultuře. Jak se pokusíme ukázat, představa o počátku či vzniku žánru v prostředí národní literatury těsně souvisí s vnímáním dané žánrové kategorie, její definicí a pojetím.

První část této kapitoly věnujeme přehledu bádání o detektivní literatuře v českém a výběrově i světovém kontextu. V druhé se zaměříme na literaturu genologickou, pokud je spjata s tzv. vznikem žánru, jeho přijetím a přisvojením cílovou literární kulturou a jeho etablováním v ní.

Výklad začínáme přehledem představ o dějinách české detektivky, přičemž se soustředíme na to, v čem dosavadní literárněhistorická literatura nacházela specifické národní rysy tohoto žánru, jak byla ve vědeckém kontextu konstruována „českost“ detektivky. Dále připomeneme pojetí dějin detektivky v kontextu světové literární vědy a pokusíme se postihnout proměnu, která se v této oblasti odehrála. Na tomto základě pak obhlédneme definice detektivní prózy a určíme pozici, z níž budeme zkoumat ranou historii žánru v české literární kultuře v této práci.

I. Detektivka – její historické a teoretické pojetí v kontextu české a světové literární vědy

Počátky české detektivky a její specifičnost

Ústřední postavou literárněhistorického vyprávění o počátcích české detektivky je až dosud Emil Vachek, autor tří detektivních románů vydaných na přelomu dvacátých a třicátých let – *Tajemství obrazárny*, *Muž a stín* a *Zlá minuta*.⁹

Kořeny teze o zakladatelské roli Emila Vachky nalezneme již v dobové publicistice. Když v první půli roku 1928 vyšel jeho román *Tajemství obrazárny*, recenzenti se vesměs shodovali, že právě tato kniha si zaslouží být označena jako první hodnotné dílo české detektivní literatury. Role samotného Vachky při prosazování této teze nebyla marginální. Záhy po vydání *Tajemství obrazárny* otiskly *Literární noviny* Vachkův článek „Romantika neromantické doby“,¹⁰ esejistickou úvahu o povaze a výhledech detektivního žánru. Vachek zde přichází s výkladem geneze svého románu, podle nějž byl k jeho sepsání vyzván literární veřejností jako osoba, která je disponována k tomu, aby první hodnotnou českou detektivku napsala. I v pozdějších vyjádřeních vyzdvihoval Vachek význam své práce pro dějiny žánru: „Byl jsem to náhodou já, který jsem napsal první českou detektivku, které byly přiznány literární hodnoty, a později jsem k ní připojil ještě dvě další,“¹¹ a důležitost *Tajemství obrazárny* jakožto zakladatelského díla „nacionalizované“, do české národní literatury integrované detektivky: „[...] i tací lidé jako Hora psali o tomto pokusu v superlativech (Hora např. napsal, že konečně máme detektivku, která se nejen vyrovná anglickým, ale je schopna býti překládána).“¹² Jedno z posledních sebepotvrzujících vyjádření tohoto typu vyšlo rok před Vachkovým úmrtím, v létě 1963, v rozsáhlém, reportážně

⁹ Kromě Emila Vachky se v pozici iniciátora české detektivní tvorby nejčastěji objevovali Karel Čapek a Eduard Fiker, viz dále.

¹⁰ Emil Vachek: „Romantika neromantické doby“, c. d.

¹¹ Emil Vachek: „Detektivka – ano či ne?“, *Naše vojsko* 3, 1957, č. 2, s. 35.

¹² Emil Vachek: „Moje cesta k detektivce“, in tentýž: *Zlá minuta*. Praha: Mladá fronta, 1958, s. 186.

stylizovaném rozhovoru, který s Vachkem vedl Miroslav Ivanov. V dvoudílném textu otištěném v časopise *Československý voják* se tvrzení o zakladatelské pozici *Tajemství obrazárny* objevilo na několika místech.¹³

Vachkovu pozici jakožto zakladatele české detektivky poté petrifikovala sekundární literatura, vydávaná od šedesátých let 20. století. Takto se o Vachkovi píše v *Umění detektivky* (1962) Jana Cigánka,¹⁴ jež zůstalo dodnes v podstatě jediným domácím komplexním pokusem o teoretické a zároveň historické uchopení detektivky v rozsahu knižní monografie. Popularizační práce Josefa Hrabáka a Pavla Gryma z osmdesátých let Vachkovo prominentní místo rovněž potvrzovaly, podobně jako v polovině devadesátých let vydaný čtvrtý díl tzv. akademických *Dějín české literatury* (vzniklý ovšem v šedesátých letech) nebo slovníkové heslo Dagmar Mocné v *Encyklopedii literárních žánrů*.¹⁵

Vachkovy detektivky nevystupují v těchto historických nástinech jako solitérní úkazy, jsou zasazeny do širšího kontextu české prózy dvacátých let 20. století, pro jejíž část se stává typickou snaha zpracovat typy četby pokládané za periferní. Pregnantně shrnuli tyto tendence autoři *Dějín české literatury*: pro rodící se českou detektivní prózu byla příznačná „jednak snaha o českost žánru, jednak snaha povýšit tento žánr na *součást vysoké literatury* [zvýr. autor]“.¹⁶

Obou procesů, o nichž se zmiňují tzv. akademické *Dějiny české literatury*, tedy přisvojení žánru národní literaturou i měnící se vertikální pozice žánru se dotýkaly i ostatní historické nástiny. Jan Cigánek načrtl triádu tvůrců a jejich děl, o kterých je možno uvažovat

¹³ „Důležité je, že se Vachkovi podařilo vytvořit první českou hodnotnou detektivku.“ Nebo „O rok dřív [než knižní vydání Čapkových *Povídek z jedné kapsy*, pozn. MŘH] se dostalo do čtenářových rukou Vachkovo *Tajemství obrazárny*. První dobrá česká detektivka.“ Miroslav Ivanov: „Jak se dělá detektivka“, *Československý voják* 12, 1963, č. 15, s. 34.

¹⁴ Šlo o jeden z prvních pokusů o uchopení detektivky jakožto problému literární vědy. Cigánkova monografie byla součástí širšího proudu diskusí, které v literární publicistice intenzivně probíhaly od konce padesátých let. Cílem byla snaha o jeho rehabilitaci a opětovné vtažení do oficiální literární komunikace.

¹⁵ dm [= Dagmar Mocná]: „Detektivka“ in Dagmar Mocná – Josef Peterka: *Encyklopedie literárních žánrů*, c. d., s. 106–114.

¹⁶ Jiří Opelík: „Próza“ in Jan Mukařovský (ed.): *Dějiny české literatury IV.*, c. d., s. 386.

jako o počátcích původní detektivky. Vzájemná pozice těchto autorů odrážela Cigánkovo pojetí o hodnotné a nehodnotné podobě detektivky.

Kromě Vachka spojoval Cigánek počátky původní detektivky i s tvorbou Karla Čapka a Eduarda Fikera. Rozdíl mezi nimi, a tedy i důvod v preferenci Vachka jakožto zakladatele české detektivní tradice spatřoval Cigánek v umělecké hodnotě. Uvedení autoři se v jeho pohledu nacházeli na různých místech axiologické osy. Nejnižší stál podle něj Fiker, jehož označil za „profesionální[ho]‘ detektivkář[e]“, autora „mnoha děl povrchních, pohybujících se na hranici braku“, po kterém však „zůstaly i cenné detektivky, které leccos objevily“.¹⁷ Čapkovy „kapesní“ povídky zaujímaly v Cigánkově výkladu postavení na opačném pólu hodnotové škály. Odhlédneme-li od ideových hledisek, to, co Cigánkovi bránilo spojit počátky české detektivky s Čapkovými povídkami, byla jejich žánrová synkretičnost, to, že nejsou jen detektivkou, ale naopak se centru žánru vzdalují a přesahují jeho hranice využitím rámců a postupů detektivního žánru ke zprostředkování filozofických témat. Meziválečná tvorba Emila Vachka se podle Cigánka v této konstelaci nacházela v takřka ideálním středním bodě. Na rozdíl od Čapka se Vachkova práce s žánrem a snaha o jeho inovaci vešla do žánrových hranic, na rozdíl od Fikera přitom nevypadávala ze sféry umělecky cenné literatury.

Podobná kritéria uplatnila na popis situace konstituování národní detektivky i Dagmar Mocná. Její heslo z *Encyklopedie literárních žánrů* lze nicméně vnímat jako určitý zlom v myšlení o dějinách české detektivky. Mocná zde začíná problematizovat dosud poměrně samozřejmou a nepříliš diskutovanou ideu „českosti“ v původní detektivní próze. Dřívější literatura předmětu v tomto ohledu spoléhala na národnost autora, sekundárně na umístění děje do českého kulturního a geografického prostředí.

Podle Josefa Hrabáka a Pavla Gryma realita české společnosti a kultury neumožňovala skutečné rozvinutí detektivního vyprávění až do první republiky, dřívější pokusy českých tvůrců o detektivku byly proto do zahraničních kulis, převážně anglických či amerických, umisťovány.¹⁸ Z demografických a sociálních příčin již Hrabák a Grym, podobně jako

¹⁷ Jan Cigánek: *Umění detektivky*, c. d., s. 124–125.

¹⁸ Podobná představa o nevhodnosti českého prostředí pro detektivní příběh se vyskytovala v literární publicistice dvacátých let, viz např. článek F. V. Krejčího „Emil Vachek: Tajemství obrazárny“, c. d.

Dagmar Mocná, evidovali pokusy psát česky detektivku na samém začátku 20. století, jejímž projevem na zdejším knižním trhu byly sešitové povídky s postavou Léona Cliftona, jejichž autorem byl český spisovatel A. B. Šťastný a které se odehrávaly v New Yorku a Chicagu.¹⁹ Přístup k těmto sešitkům dobře ilustruje měnící se náhled na problematiku „českosti“ detektivky, rysů, kterými je podmíněno začlenění žánru do systému národní literatury. Zatímco Hrabák i Grym je nepokládali za součást dějin české detektivky, Dagmar Mocná zdůraznila kritérium národnosti tvůrce spolu se snahou naplnit určitou dobově příznačnou žánrovou normu. Mocná tedy již o povídkách s Cliftonem v souvislosti s počátky české detektivní prózy uvažuje, a to jako o určitých náběžích či protopodobách české detektivky, která se však v úplnosti konstituuje až s prózami Emila Vachka.

Dobové představy o české detektivce naposledy rekapituloval Pavel Janáček ve stati „Detektivka, národní literatura a Eduard Fiker. K situaci žánru v české kultuře třicátých a čtyřicátých let 20. století“.²⁰ Poukázal na to, že stabilizované vymezení české detektivky jako „spojení žánrového syžetu, lokální tematiky, realistického slohu a deheroizovaného protagonisty“²¹ nebylo před polovinou 20. století zdaleka tak samozřejmé, jak se to jevílo později. Podle Janáčka koexistovaly ještě ve třicátých letech v české literární kultuře

dvě rovnoprávné představy české detektivky, a patrně i populární literatury jako takové. Jedna přiléhala k ideálu národní literatury jako jedinečného výrazu národního ducha, kultury, země a dějin. Druhá nevyžadovala látkovou původnost nebo estetickou specifičnost vyhovující pomyslnému národnímu kulturnímu úkolu (např. vytvořit uměleckou detektivku pro všechny čtenáře, jak to v první velké kritické úvaze nad Fikerem požadoval Bečka), postačující legitimací pro vstup do české literatury bylo pro ni češství autora, jako kritéri-

¹⁹ Tyto sešitky se objevily poprvé v roce 1906, v průběhu dvacátých a třicátých let pak byly často reeditovány. Literární publicistika je po většinu doby jejich existence vnímala jako nejméně kvalitní variantu detektivní literatury, výraz „cliftonky“ často fungoval jako synonymum tzv. literárního braku. K problematice tzv. cliftonek více viz disertace Michala Jareše *Cliftonovo století*. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2018.

²⁰ Pavel Janáček: „Detektivka, národní literatura a Eduard Fiker. K situaci žánru v české kultuře třicátých a čtyřicátých let 20. století“, *Slovenská literatura* 56, 2009, č. 5/6, s. 438–451.

²¹ Tamtéž, s. 442.

um hodnoty vnímala funkčnost syžetové výstavby a v případě detektivky i logickou koherenci fabule, tj. naplnění hlavních principů žánru.²²

Včlenění fáze „před Vachkem“ do literárněhistorické konstrukce dějin žánru, naznačené v encyklopedickém hesle Dagmar Mocné, má v současnosti určité pokračování v antologii *Lupiči nedobytných pokladen* sestavené Michalem Jarešem, zpřístupňující vybrané texty z poslední třetiny 19. století a počátku 20. století.²³ Jako příspěvek k poznání této fáze je koncipována i naše práce.

Zahraniční bádání o detektivce

Snahu o literárněvědné uchopení detektivního žánru od přelomu 19. a 20. století. Mezi první knižní studie věnované detektivní literatuře patřila *The Literature of Roguery* (1907) komparatisty Franka W. Chandlera a *The Technique of the Mystery Story* (1913) Carolyn Wellsové. Již tyto rané práce signalizovaly tenzi, odrážející širší možných definic detektivky a projevující se mimo jiné postulováním rozdílů mezi „kriminální“ a „detektivní“ literaturou – Chandlerova studie se v této souvislosti zabývala poměrně širokou oblastí literatury tematizující zločin, zatímco Wellsová zkoumala užší oblast prózy s tajemstvím a soustředila se především na její formální analýzu.

Vyjasňování vztahu mezi „detektivní“ a „kriminální“ literaturou se stalo jedním z leitmotivů dalších úvah o detektivce. Tendence vnímat „kriminální“ literaturu jako širší pojem, zastřešující různé druhy vyprávění o zločinu, a vyhrazovat termín „detektivní“ literatura pro takové texty, v nichž se uplatňuje jeden specifický narativní vzorec,²⁴ je patrná

²² Tamtéž, s. 449–450.

²³ Michal Jareš (ed.): *Lupiči nedobytných pokladen*, Praha: Knižní klub, 2015.

²⁴ K jejich diferencii též viz úvod Michala Sýkory „K teorii detektivního žánru“, in Michal Sýkora a kol.: *Britské detektivky. Od románu k televizní sérii*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 7–24. Sýkora zde odkazuje na monografii Johna Scaggse *Crime Fiction* (London – New York: Routledge, 2005), podobné rozlišení nalezneme též v úvodu Martina Priestmana *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003). Také *Slovník literární teorie* evidoval rozdíl kriminální – detektivní: termín kriminální označoval literaturu zabývající se zejména psychologickou motivací zločinu, čerpající z materiálů dokumentujících skutečné případy. Detektivní literatura se posléze vyvinula z této oblasti, odlišu-

do současnosti. Pokud však nahlédneme do kritické recepce poslední třetiny 19. a první třetiny 20. století, fungovala obě označení spíše jako synonyma, jako stylistické varianty.

Ve dvacátých letech 20. století, v době velké čtenářské popularity tzv. klasické detektivní povídky, debata o detektivním žánru nabyla na intenzitě a zejména v anglickojazyčném prostředí se projevila i různými apologetickými a normativními texty. Jejich autory byli nikoli náhodou často sami spisovatelé – Dorothy Sayersová²⁵ či S. S. Van Dine. Tyto diskuze odrážely pohyb žánru na axiologické ose, jehož součástí či podmínkou však bylo i marginalizování možností žánru, které se do aktuálního vyprávění o „hodnotné“ detektivce nehodily.

Značnou roli v dějinách myšlení o detektivní literatuře sehrál Howard Haycraft – roku 1941 vydal knihu *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*, která resumovala dosavadní primární a sekundární literaturu, o pět let později publikoval antologii esejů o detektivní próze, pojmenovanou *The Art of the Mystery Story*. Jak si všiml Maurice Ascari, Haycraft vytyčil prostor pro jedno specifické vyprávění o dějinách detektivní prózy i pro jednu určitou normativní představu žánru. Podle Ascariho přispěl Haycraft k tomu, že v literární vědě druhé poloviny 20. století byly upřednostňovány varianty detektivky založené na analýze a racionalitě, jejichž ideálním prototypem se staly Poeovy detektivní povídky, a s tím související koncepce žánrové genealogie. Mimo pozornost badatelů se v důsledku toho dostalo celé široké pole literatury o zločinu, užívající fantaskní a senzační elementy, a byl marginalizován vliv těchto linií na detektivku.

Od sedmdesátých let 20. století se podle Ascariho začal prosazovat jiný přístup k žánru, v jehož důsledku se poeovský kánon rozvolňoval. S touto proměnou souvisela revize raných dějin žánru, umožňující poodstoupit od lineárního výkladu

je se zejména typickou dějovou linií, ličící postupné odhalování tajemství, a zakotvením ve fikci; kriminální literatura naopak preferuje dokumentárnost. Zároveň však heslo upozorňovalo na dobovou praxi užívat termín „kriminální“ i pro populární fikci, zobrazující různé detektivní a špionážní historie. Více viz tb [= Jiřina Táborská]: „Kriminální literatura“ in Štěpán Vlašín a kol.: *Slovník literární teorie*, Praha: Československý spisovatel, s. 188.

²⁵ Dorothy L. Sayers: „Sport vznešených duší“, přel. Hana Novotná, *Rozpravy Aventina* 5, 1929/1930, č. 39/40, s. 492–493.

k mnohohvrstevnaté představě zohledňující různé linie i inspirační zdroje. Ascari to s odkazem na jiného badatele, Martina Kaymana, formuloval takto:

Zatímco se mnozí badatelé rozhodli vysledovat vlastnosti tohoto již plně zformovaného modelu zpět k jeho více či méně „nedokonalým“ předchůdcům, Kayman popisoval tuto „anachronickou analýzu“ jako nebezpečnou, protože „rozkládá období před Holmesem a přepisuje jej na pouhé očekávání, jehož význam je ceněn pouze retrospektivní teleologií“.²⁶

Široké pojetí dějin žánru, odrážející se v soustředění na kriminální literaturu, crime fiction jako pojem nadřazený literatuře detektivní, pomohlo prosadit vydání rukověti *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (2003), již připravil kolektiv autorů vedený Martinem Priestmanem. Priestman v úvodu upozornil na nebezpečí zúžení žánrového kánonu pouze na sledování těch textových elementů, které jsou příznačné pro díla Arthura Conana Doylea či Agathy Christie. Takový postup podle něj hrozí prosazováním teleologických konceptů, které do literární komunikace zpětně promítají vybrané morfologicko-taxonomické pohledy a odsouvají do pozadí ve své době silně rezonující texty, které se z dnešního pohledu jeví jako méně důležité.²⁷ Na podobný moment upozorňuje Tomáš Horváth: „referenčný“ žánr (detektivka) ovplyvňuje jeho [literárního vědce, MŘH]

²⁶ „While many scholars had chosen to trace the characteristics of this fully formed model back to its more or less ‘imperfect’ antecedents, Kayman described such ‘anachronistic analysis’ as dangerous ‘because it collapses and rewrites the period prior to Holmes as a mere anticipation whose significance is valued only through the retrospective teleology.“ Martin Kayman: *From Bow Street to Baker Street: Mystery, Detection and Narrative*. London: Macmillan, 1992, s. 105. cit dle Maurice Ascari: *A Counter-History of Crime Fiction. Supernatural, Gothic, Sensational*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007, s. 6.

²⁷ Více viz Martin Priestman: „Introduction“ in tentýž (ed.): *The Cambridge Companion to the Crime Fiction*, c. d., s. 3.

Lineárně kauzální postup je příznačný zejména pro práce popularizačního či esejistického charakteru, viz například Škvoreckého *Nápady čtenáře detektivek*: „Pětice Poeových povídek nevzbudila zvláštní pozornost, a uplynulo téměř čtvrt století, než se objevili první následovníci. [...] a tak teprve Případ vdovy Lerougeové Emila Gaboriaua, který vyšel roku 1866, znamená skutečné pokračování v nedlouhé tradici žánru ve Francii.“ Josef Škvorecký: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 29–30.

pohľad na staršie žánre, keď ich číta ako genealogickú vetvu neskoršieho žánru – to spôsobuje zápletku, do ktorej svoje rozprávanie o týchto starších žánroch zauzlil (a ktorej pomenovanie znie: dejiny detektívneho žánru). V inej zápletke (perspektíve) by bol význam týchto starších žánrov iný“.²⁸ Vedomí problematičnosti lineárných modelů se v Horváthově vyčerpávající studii projevuje snahou neredukovat počátek dějin žánru pouze na prózy Poeovy, ale poukázat na hlubší kořeny detektivky, transformací jejichž prvků postupně vznikla – tzv. newgatský román,²⁹ senzační román,³⁰ pitavalý³¹ apod.

Obě představy – zjednodušeně řečeno Haycraftova a Priestmanova – vycházejí z textově středně orientovaných modelů žánru. V prvním případě sledujeme postupný nárůst variací odvozených od jednoho prototextu, který si zhmotňujeme jako zakladatelský text žánru. Metonymicky lze tento proces popsat jako větvení se delty řeky s jedním nepochybným pramenem. Druhá představa tuto představu reviduje ve směru obrazu řeky, která se napájí z řady pramenů a po délce svého toku přijímá další přítoky nebo se také rozptyluje do odbočujících a slepých ramen.

²⁸ Tomáš Horváth: *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava: Veda, 2011, s. 128.

²⁹ Newgatské romány (*Newgate novel*) přinášely příběhy slavných zločinců z londýnské věznice Newgate, jejich předchůdcem byl tzv. newgateský kalendář, měsíčník o popravách v této věznici. První číslo newgateského kalendáře vyšlo v roce 1773, newgateský román byl na vrcholu popularity zejména ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století. Více viz kapitola Lyn Pikettové: „The Newgate novel and sensation fiction“; in Martin Priestman (ed.): *The Cambridge Companion to the Crime Fiction*, c. d., s. 19–39.

³⁰ Senzační román (*sensation novel*) sestával ze směsi melodramatické a napínavé četby, největší obliby dosahoval kolem roku 1860, více viz úvod Pamelý K. Gilbertové v antologii *A Companion to Sensation Fiction* („Introduction“; in táž (ed.): *A Companion to Sensation Fiction*. Malden: Willey-Blackwell, 2011, s. 1–10) či již zmíněný text Lyn Pikettové (L. Pikett: „The Newgate novel and sensation fiction“, c. d.).

³¹ Pitavalý byly sbírky skutečných kriminálních případů, paměti policistů apod. Jméno dostaly podle francouzského právníka Françoise Gayota de Pitaval, který od roku 1734 vydával Slavné a zajímavé případy a rozsudky, jimiž byly rozhodnuty (*Causes célèbres et intéressantes, avec les jugemens qui les ont décidées* (1734–1741). Více viz Tomáš Horváth: *Tajomstvo a vražda*, c. d., s. 128–139, případně též Josef Hrabák: *Napínavá četba pod lupou*, c. d., s. 12.

Definice detektivky

Různé modely dějin detektivní literatury vnímáme také jako ilustrace různých přístupů k žánru v obecnosti. Pro starší konstrukty detektivky je příznačné její pojetí jako zřetelně vymežitelné i vymezené, stabilizované a vnitřně strukturované oblasti literatury, jež je diferencována jak ve směru své horizontální osy, akcentující žánrovou čistotu, či naopak synkretičnost, tak ve směru osy vertikální, spojené s hodnocením a hodnotou. Aktuální pohledy charakterizuje otevřenější přístup a snaha o postižení širšího žánrového okolí.

Definice detektivní prózy, jak s ní operují dosud citované literárněvědné práce, se od sebe zásadně neliší: Jde o příběh objasňování tajemného zločinu, jehož vysvětlení se zdá být v prvních okamžicích nemožné, ale racionální úvahou se k jejímu řešení mohou postavit vyprávění i čtenář dohromady. Z širokého okruhu prózy tematizující zločin se pak má detektivka vyčleňovat specifickou konstrukcí vyprávění, jež zahrnuje narativní mezeru (skrytou totožnost pachatele), typické postavy, kompozici a styl.³²

Monografie LeRoye Lad Panka a Mary M. Bendel-Simsové *The Essential Elements of the Detective Story, 1820–1891*, se zabývá tematickými prvky, jež byly příznačné pro detektivní příběhy vycházející v průběhu 19. století v amerických novinách a časopisech. Prvním krokem autorů práce bylo sestavení korpusu textů podle kritérií, která popisují následovně:

Mnoho příběhů, které jsme objevili, bylo označeno jako detektivní povídky na ístě své původní publikace, takže to nebyl problém. Některé však nebyly. Mnoho z nich se týkalo činů postav, které se nazývaly detektivy, takže to bylo rovněž snadné. A pak se objevily příběhy, ve kterých někdo, komu se neříká „detektiv“ (právník, lékař, amatér) dělá to, co dělají detektivové – řeší skutečný nebo zdánlivý kriminální problém.³³

³² Viz dm [= Dagmar Mocná]: „Detektivka“, c. d., též např. Michal Sýkora: „K teorii detektivního žánru“, c. d.

³³ „Many of the stories we have discovered were labeled as detective stories in their original publications, so they weren't a problem. But some weren't. Many of those were about actions of characters specifically called detectives, so they were easy. And then there were stories in which someone not called 'a detective' (a lawyer, a physician, an amateur) does what detectives do – solves real or imagined crime problems.“ LeRoy

Toto pracovní vymezení kombinuje několik hledisek. Nejobecnějším signálem je žánrová dedikace v podtitulu, jež však nemusí nikterak odkazovat k vlastnostem textu. Dále je pozornost věnována textům se specifickou postavou – detektivem –, autoři již tedy odkazují k narativní struktuře a k tematické výstavbě textu. Poslední rozšíření odkazuje k příběhu detektivního pátrání.

Skutečnou definici detektivního žánru, založenou na textově-imanentních charakteristikách předložil ve své monografii *Tajomstvo a vražda* Tomáš Horváth. Horváth tak při svém vymezení akcentuje syntakticko-sémantické složky žánru a soustředí se na způsoby, jakými je detektivka konstruována: jak vypadá jeho typická narativní struktura či jakým způsobem je v detektivce vystavěna zápleтка. Na základě tohoto modelu pak načrtává dějiny detektivního žánru a jeho postupné diferenciaci od jiných žánrů s podobnými tematickými prvky.

Horváth syntetizoval z předchozího teoretického uvažování o detektivce tři znaky žánru, jež se realizují na různých úrovních textu. Na úrovni uspořádání je to specifická, lineárně-zvratná kompozice, dále je to rozčlenění vyprávění na tři bloky a jejich seskupení a na nejnižší úrovni pak motivický element stopy a určitý způsob, jímž je v textu realizován.

Podstatou lineárně-zvratné kompozice je neustálé referování o uplynulých událostech, jejichž smysl je vyprávěním ozřejmován. Nové informace, získané pohybem vyprávění vpřed, doplňují a vysvětlují události v minulosti, jednotlivé motivy jsou tedy současně perspektivní i retrospektivní.³⁴ Jak Horváth připomíná, k podobnému pohybu odkazuje i typologie detektivní prózy Tzvetana Todorova,³⁵ v jejímž centru je představa dvou příběhů –

Lad Panek – Mary M. Bendel-Simso: *The Essential Elements of the Detective Story, 1820–1891*, Jefferson: McFarland, 2017, s. 1.

³⁴ Tomáš Horváth: *Tajomstvo a vražda*, c. d., s. 23.

³⁵ Tzvetan Todorov: „Typologie detektivního románu“ in tentýž: *Poetika prózy*. Přel. Libuše Valentová, Praha: Triáda, 2000, s. 99–111.

příběhu zločinu (syžet) a příběhu vyšetřování (fabule).³⁶ S odvoláním na Stanka Lasiće Horváth popisuje narativní schéma složené z následujících bloků: tajemný čin – vyšetřování – odhalení.³⁷ Tyto narativní bloky jsou dle Horvátha pro detektivku více méně obligatorní, závazné je též jejich syntagmatické uspořádání.³⁸

Na motivické úrovni hrají v detektivním žánru prominentní roli stopy a jejich interpretace v průběhu vyprávění. Tomáš Horváth detektivku charakterizuje jako

text, ktorý analyzuje a interpretuje sám seba – znaky, roztrúsené (a desémantizované, niekedy absurdné, prípadne naplnené falošným významom) počas vyšetřovania, sú usporiadané do koherentného chronologicko-kauzálneho príbehu a v začlenení doň nadobúdajú svoj pravý význam.³⁹

Význam jednotlivých znaků-stop je však nutno vysvětlit simultánně, jinak nedochází k potvrzení zformulované hypotézy.⁴⁰ Pro naše téma nabývá na významu též otázka, jakým způsobem jsou stopy – tyto „singularity beze smyslu“ – zapojovány do vyprávění a stávají se smysluplnými prvky celku příběhu,⁴¹ ale také míra zpřístupnění těchto znaků čtenáři, tedy do jaké míry může čtenář participovat na interpretaci těchto znaků.

Otázka interpretace stop přivádí detektivní žánr do blízkosti sémiotiky, jejímž ústředním tématem je právě znak i způsoby, jak znaku rozumět, jak s ním spojovat význam. Způsob, jímž je stopa v detektivce interpretována, odpovídá peirceovskému procesu abdukce, tedy zformulování „celkové nečekané (interpretačně pravděpodobné, avšak nezaručené) hypo-

³⁶ „Sujet detektívky je hľadáním fabuly zločinu/vraždy a v bloku riešenia je na túto fabulu (v rezumujúcom podaní) napokon transformovaný. Príbeh vyšetřovania je tak hľadáním príbehu vraždy.“ Tomáš Horváth: *Tajomstvo a vražda*, c. d., s. 26.

³⁷ Zmiňuje též tyto fakultativní bloky: skrytá příprava zločinu, pronásledování, trest. Více viz tamtéž, s. 27.

³⁸ Zároveň však upozorňuje na druhovou transformaci detektivky do rozměru povídky, jež toto kompoziční schéma redukuje na dva členy: záhadu a její vyjasnění. Více viz tamtéž, s. 28. a s. 38.

Specifickou pozici má v této triádě středový blok vyšetřování, který tvoří těžiště většiny detektivních próz, je však v této syntagmatické struktuře možno eliminovat, respektive přesunout jeho obsah do expozice, kde je zločin prezentován a jsou zde vlastně poskytnuty všechny informace potřebné k vyřešení záhady.

³⁹ Tamtéž, s. 32.

⁴⁰ Tamtéž, s. 34.

⁴¹ Tamtéž, s. 33.

tézy, res. hypotetického zákona, který daný fenomén vysvětlí“.⁴² Na formulaci takto pravděpodobného, ne však logicky nevyhnutelného řešení se tak podílí zkušenost s fungováním reálného světa a logická úvaha postav příběhu či čtenáře detektivní prózy.

Jak konstatuje například Petr Málek, v reflexích detektivního žánru se často poukazuje na analogii postavy detektiva a čtenáře. Některé z těchto textů transparentnost stop formulují přímo jako normu: „Čtenář musí mít stejnou příležitost vyřešit záhadu jako detektiv. Všechny stopy musí být uvedeny jasně a popsány.“⁴³ Většina z těchto reflexí však pochází z pozdějšího období. Z konce dvacátých let jsou nám známy nejméně dva texty formulované jako závazné „zákony“ žánru, jak ostatně naznačují již jejich názvy – Dvacet pravidel pro psaní detektivek S. S. Van Dina (1928) a tzv. Desatero pátera Knoxe (1929; objevilo se v předmluvě antologie *Nejlepší detektivní povídky*, jejímž spolueditorem Ronald Knox byl).

II. Žánr

Žánr a jeho znaky

Kategorie žánru patří mezi nejstarší a nejvlivnější pojmy literární vědy, je ústředním zájmem genologie neboli žánrosloví. Jak upozorňuje Pavel Šidák, „genologie jako samostatná disciplína je velmi mladá: pojem ‚genologie‘ se objevil teprve roku 1938 v článku francouzského literárního vědce Paula Van Tieghema [...] a jakožto autonomní vědní oblast se genologie konstituovala po roce 1939, kdy se ve francouzském Lyonu konal III. kongres Mezinárodní komise současné literatury věnovaný otázce literárních druhů“.⁴⁴ Otázky,

⁴² Petr Málek: „Čapkova poetologická reflexe detektivky aneb detektiv jako čtenář“, *Slovo a smysl* 9, 2012, č. 18, s. 55–75, dostupné též online: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/400>, přístup: 1. 2. 2018, k abdukci též Eliška Kočí: „Abdukce“, in *Encyklopedie lingvistiky*, dostupné online <http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5/Abdukce>, přístup 1. 2. 2018. K problematice sémiotiky a detektivní literatury více viz Umberto Eco – Thomas A. Sebeok (eds): *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

⁴³ Petr Málek: „Čapkova poetologická reflexe detektivky aneb detektiv jako čtenář“, c. d.

⁴⁴ Pavel Šidák: *Úvod do studia genologie*. Praha: Akropolis, 2013, s. 9.

kterými se genologie zabývá, však nalezneme již v antických poetikách, intenzivně jsou možnosti kategorizace a hierarchizace literatury promýšleny i například u německých romantiků.⁴⁵ V současné literární vědě figuruje věda o žánrech v „paradoxní dvojpodobě (jednak jako praktická, v zásadě poetologická disciplína, jednak jako filozofičtěji založená teorie)“.⁴⁶

Pavel Šidák definuje žánr následovně: „Žánr je souhrn recepčně-genetických vztahů a signálů, provázaný systém autorských výzev, čtenářských instrukcí, interpretačních i formálních a funkčních složek uměleckého díla svázaný s širším uměleckým i mimouměleckým kontextem.“⁴⁷ V centru žánru je jeho ideální podoba, tzv. architext,⁴⁸ tvořená souhrnem všech znaků daného žánru, který však reálně neexistuje. Jde o určité pozadí, na něž se promítají všechny konkrétní textové realizace,⁴⁹ jež však naplňují tyto znaky vztahují různou měrou. Znakem, definujícím žánr, může být v podstatě jakákoli složka uměleckého díla. Ve vztahu k literatuře uvažujeme nejčastěji o tématech, motivech, narativní či strofické struktuře apod.

Vznik a vývoj žánru

Otázka vzniku či geneze žánru představuje komplexní a složitý problém genologie. Pavel Šidák jedno z možných řešení spatřuje ve dvojsložkové definici žánru, kterou představil Ivo Pospíšil. V řadě textových realizací je možné ve vztahu k žánru odlišit dvě složky – invariantní (konstantní) a historickou (doprovodnou). Konstantní složka představuje červenou nit, jež prochází všemi textovými realizacemi a na jejímž základě je možné tyto realizace přiřadit k určitému žánru. Složka doprovodná tuto identitu transformuje pro určitou

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ PŠ [= Pavel Šidák]: „Žánr“ in Jan Matonoha a kol.: *Za (de)konstruktivismem: kritické koncepty (post)poststrukturální literární a kulturní teorie*. Praha: Academia, 2017, s. 92.

⁴⁷ Pavel Šidák: *Úvod do studia genologie*, c. d., s. 66.

⁴⁸ Terminologie Gérarda Genetta, viz *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

⁴⁹ Pavel Šidák: *Úvod do studia genologie*, c. d., s. 88.

historickou a kulturní situaci, vnáší do žánru vývoj či dynamiku⁵⁰ – a umožňuje také úvahy o vzniku i vývoji žánrové kategorie, „definuje konkrétní podobu těchto realizací v dané historické epoše“.⁵¹

Šidák pokládá za okamžik vzniku žánru ten okamžik, kdy „někdo, kdo jednoznačně pojmenoval, jako žánr vymezil a předmětem zájmu literárněvědné reflexe učinil již stávající textový typ. [...] Analogicky se pod souslovím ‚vznik žánru‘ míní spíše moment, kdy se tento žánr dostává do centra literární struktury, kdy je výrazněji šířen a recipován, nebo dokonce moment, kdy se dostává do pozornosti literární vědy [...]“.⁵²

Jak připomíná Dalibor Tureček,⁵³ význam recepce pro genologické bádání zdůraznil již Jan Mukařovský: „zařazení díla do druhu se neděje toliko na základě jeho obsahu, ba ani ne převážně, neboť změna druhového zařazení, jaká byla ukázána na předchozím příkladu [recepce povídek O'Henryho v Americe a v Rusku, MŘH], se neudála na základě změněného chápání obsahu, nýbrž vyplynula ze změněného pojmání formy.“⁵⁴ Tento aspekt zmiňuje též Josef Hrabák, který rozlišuje dvě složky existence žánru: konkrétní intertextovou vazbu mezi texty (tzv. objektivní moment) a uvědomování si této vazby „celou pospolitostí, k níž se literatura obrací, nebo aspoň naprostou většinou této pospolitosti“⁵⁵ a chápání této vazby jakožto zvláštní kategorie (tzv. subjektivní moment).

Podnětným příspěvkem do diskuze o roli recepce v genologickém uvažování vstoupil americký filmový vědec Rick Altman. Altman se ve svém bádání nejprve soustředil na rozbor formální stránky filmů pomocí analýzy sémantických a syntaktických složek žán-

⁵⁰ Pavel Šidák: *Úvod do studia genologie*, c. d., s. 106.

⁵¹ PŠ [= Pavel Šidák]: „Žánr“ in Jan Matonoha a kol.: *Za (de)konstruktivismem: kritické koncepty (post)poststrukturální literární a kulturní teorie*, c. d., s. 90.

⁵² Pavel Šidák: *Úvod do studia genologie*, c. d., s. 110.

⁵³ Dalibor Tureček: *Fejeton Jana Nerudy*. Praha: Arsci, 2007, s. 34–35.

⁵⁴ Jan Mukařovský: „O současné poetice“; in tentýž: *Studie z poetiky*; ed. Hana Mukařovská [Květoslav Chvatík]. Odeon: Praha, 1982, s. 31–32.

⁵⁵ Josef Hrabák: „Vztah verše k literárním žánrům“, in tentýž: *Z problémů českého verše*. Praha: SPN, 1964, s. 23.

ru⁵⁶ a posléze svou pozornost přesunul k oblasti recepce a pragmatiky. V knize nazvané *Film/Genre* sledoval působení žurnalistického a průmyslového diskurzu na ustavení a (vy)užívání žánrů a pozoroval genezi toho, jak jsou žánry pojmenovávány.

Altman zdůrazňuje fungování žánrových označení v konkrétním historickém čase a kulturním prostoru. Vyzdvihuje procesuální podstatu žánrového označení, jež se ustavuje v prostoru kulturní praxe:

Existence žánru vyžaduje, aby poměrně velké množství textů bylo produkováno, distribuováno a recipováno širokým publikem, a to vše relativně homogenním způsobem. Žánr se nenachází v některé dílčí části tohoto procesu, ale v cirkulaci významu, který je součástí tohoto procesu. [...] Pro adekvátnější porozumění žánrům je potřeba přijmout přístup orientovaný výrazněji na uživatele a na diskurzivitu, věnovat pozornost tomu, že žánry se ocitají v různém kontextu a jsou různě používány.⁵⁷

Altman se věnuje například stylistice žánrových pojmenování. Povšiml si například charakteristické role podstatných a přídavných jmen ve vývoji žánrových pojmenování: „První užití termínu bývá vždy adjektivní povahy a popisuje či specifikuje již zavedenou širší kategorii. [...] Pozdější užívání se vyznačuje uplatňováním samostatných podstatných jmen, což provází i odpovídající změna statutu nové kategorie.“⁵⁸ Tento proces nazval Altman zžánrověním (anglicky gentrification). Jak však Altmanův výzkum také ukázal, praxe hollywoodských studií šla částečně proti tomuto principu, respektive narušovala stabilitu žánrových kategorií, neboť tato stabilita působila proti ekonomickým zájmům jednotlivých filmových studií, jejichž cílem bylo vytvořit

cykly, které budou představovat úspěšný, snadno využitelný model, spojený s jediným studiem. Tyto cykly staví do popředí specifické prostředky daného studia (smluvně vázané

⁵⁶ Viz Rick Altman: „Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru“, přel. Vlastimil Zuska, *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 17–29.

⁵⁷ Pavel Skopal: „Psát dějiny použití filmových žánrů“, *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 132–136.

⁵⁸ Rick Altman: „Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace“, přel. Jakub Kučera, *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 7.

herce, nezcizitelné postavy, rozpoznatelné styly), zároveň se však vyznačují i obecnějšími rysy, které mohou ostatní studia napodobit (náměty, typy postav, modely zápletky).⁵⁹

Jakmile se však z tohoto cyklu stal žánr, tedy obecně sdílená kategorie, snažila se studia vytvořit cyklus nový, jenž by byl spojen pouze s jednou filmovou společností. Tato procesuálnost a proměnlivost významu žánrových označení vede ke vzniku překrývajících se žánrových map. Altman ukazuje tento problém na studiích zabývajících se užitím termínu melodrama v kritické praxi. Z pohledu kritiky se tento termín jeví jako jasně vymezený a stabilní, výzkum jeho používání v minulosti doložil zásadní proměnu významu: zatímco ve dvacátých a třicátých letech byl jako melodrama typicky označován snímek obsahující akci a dobrodružství, v průběhu čtyřicátých a padesátých let se charakteristikou melodramu stal patos a romantika.⁶⁰

Na podobný problém s retrospektivním fungováním žánrových označení odkazuje studie Charlese Mussera „The Travel Genre in 1903–1904: Moving Towards Fictional Narrative“, na niž upozornil Pavel Skopal. Musser ve svém textu vychází od filmu E. S. Portera *Velká vlaková loupež*, jež bývá pokládán i za první filmový western. Po důkladném zmapování dobového kontextu – hereckého obsazení, režie a způsobů propagace apod. – se však ukazuje, že snímek byl v době svého uvedení vnímán v kontextu jiných žánrů, zejména cestovatelských snímků, železničních filmů a tzv. filmu o zločinu. Svými formálními charakteristikami se tento snímek k zařazení do westernového žánru zpětně nabízí, v danou dobu však nebyl pojem filmového westernu ještě konstituován a snímek nemohl být jeho prizmatem vnímán.⁶¹

⁵⁹ Rick Altman: „Obaly na vícero použití“, c. d., s. 15.

⁶⁰ Tamtéž, s. 27.

⁶¹ Viz Pavel Skopal: „Psát dějiny použití filmových žánrů“, c. d., s. 132–136, zejm. však Rick Altman „Obaly na vícero použití“, c. d., s. 5–39.

Axiologická osa

Problematika axiologické osy úzce souvisí s hierarchizací umění na tzv. vysoké a nízké, představou, jež pól vysokého spíná s kvalitou a vysokou uměleckou hodnotou, nízké charakterizuje naopak jako nekvalitní, populární, pomíjivé. Jak dále píše Pavel Šidák, „stratifikace literární struktury na vysoké a nízké nezakládá samostatnou genologickou typologii“, ale diferencuje „jisté funkční celky, k nimž mohou konkrétní žánry tendovat“.⁶² Pro klasicistní pojetí žánrů bylo toto hledisko zásadní a definovalo celý žánrový systém. Žánry považované za nízké (např. idyla, madrigal, satira, vaudeville) se zabíraly „nízkými“ tématy, typicky šlo o výjevy z každodenního života, žánry vysoké (tragédie, epos) akcentovaly témata vysoká, např. zobrazení bohů či aristokracie. V pozdějších obdobích bylo s tímto pojetím často polemizováno a docházelo k různému mísení.⁶³

Představa axiologické stratifikace umělecké tvorby pracuje nejčastěji s tříčlenným, respektive dvojčlenným modelem, odlišujícím dvě, potažmo tři roviny: vysoká – (střední) – nízká. Tyto póly neoznačují primárně „dobré“ a „špatné“, ale slouží k rozlišení funkcí, jež jsou s určitými žánry či díly v kulturní praxi asociovány. Osa vertikální s pólem uměleckým a populárním implikuje existenci osy horizontální, „která představuje dělení druhové a žánrové, generační, skupinové aj.“.⁶⁴ Diferenciace pomocí těchto os umožnila přesnější popis literárního prostoru, jak ukázaly práce Pražské školy, zejména Felixe Vodičky a Jana Mukařovského.

Jak dále tvrdí Pavel Šidák, uspořádání žánrového systému pomocí těchto dvou os vyžaduje uvědomit si, že „žádný žánr (stejně jako žádný generační jev) není nutně a priori spojen s určitou funkcí a nemá žádnou apriorní axiologickou hodnotu“.⁶⁵ Výsostným příkladem je právě detektivka, kterou provází silná tradice spojování s pólem nízkého, zároveň však i neméně silná tradice vyzdvihování mezi díla „esteticky funkční“, jak to formuluje Šidák.⁶⁶

⁶² Pavel Šidák: *Úvod do studia genologie*, c. d., s. 202.

⁶³ Více viz tamtéž.

⁶⁴ Tamtéž, s. 205.

⁶⁵ Pavel Šidák: *Úvod do studia genologie*, c. d., s. 205.

⁶⁶ Tamtéž.

Pohyb žánrů po axiologické ose patří k typickým předmětům zájmu genologie. K vy-
zdvihování žánru směrem výše, k pólu uměleckému, dochází v jednotlivých pokusech spi-
sovatelů pomocí různých prostředků (např. „diegesis, kompoziční rámcování, ironizace
a parodizace, znejistění či symbolizace významové roviny, upozad'ování dějové linie
atd.“).⁶⁷ V případě detektivního žánru se tato potencialita pohybu vzhůru po axiologické
ose projevuje již v jeho počátcích. Šidák připomíná Poeovy povídky, ale též řadu příkladů
z české literatury: kromě povídek a některých románů Karla Čapka jde například o *Hlavní
přelíčení* Karla Poláčka či *Žháře* Egona Hostovského. Možnost posunu je dle Šidáka dána
již tematickým východiskem žánru:

Kompoziční základ, zločin, respektive tajemná událost a její řešení, je nosným princi-
pem vyprávění; přesune-li se však zájem z vyřešení záhady (zločinu) k procesu řešení sa-
mého, dotýkáme se najednou filozofické roviny (tak zejména u Čapka) a jsme jednoznačně
mimo nízký pól literatury, typicky v blízkosti románu filozofického, reflexivního, psycho-
logického aj.⁶⁸

Těmto aspektům a potencialitám detektivního žánru se ostatně věnuje celá řada sekun-
dární literatury, z české literární vědy uveďme například studii Dagmar Mocné „Dvě po-
divné ‚detektivky‘ (Čapkův *Hordubal* a *Jméno růže* U. Eka)“,⁶⁹ stať Petra Mála „Čapko-
va ‚metafyzická detektivka‘“,⁷⁰ která zájemce odkazuje na množství filozofických uchope-

⁶⁷ Tamtéž, s. 215.

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ Dagmar Mocná: „Dvě podivné ‚detektivky‘ (Čapkův *Hordubal* a *Jméno růže* U. Eka)“, *Česká literatura* 53, 2005, č. 4, s. 465–492.

⁷⁰ Petr Málek: „Čapkova ‚metafyzická detektivka‘“, in: Tomáš Kubíček – Jan Wiendl (eds.): *Moderna – Moderny*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 36–65.

ní detektivního žánru zejména v německojazyčném intelektuálním prostředí,⁷¹ či monografii Miroslava Petříčka *Majestát zákona. Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*.⁷²

Žánrová krajina

V duchu saussurovské sémiotiky nemůže žánr existovat sám o sobě. O systému prvků téhož typu můžeme uvažovat jako o systému, ale také jako o žánrové krajině.⁷³ Značnou pozornost věnoval tomuto druhému pohledu Pavel Šidák, z jehož definice vycházíme. V kontextu prostorové metafory žánrové krajiny nejsou žánry vnímány jako jasně oddělené kategorie, obsahující „čisté“ ukázky jednotlivých žánru, ale existují zde jako určitý „zdroj“ či „pramen“ žánrových principů. V centru tohoto „zdroje“ se nacházejí žánrové principy v takřka ideální podobě, směrem pryč od tohoto „pramene“ jejich čistota slábne a začínají naopak silněji působit charakteristické rysy žánrů jiných, přičemž se mohou různě mísit a prolínat.⁷⁴

⁷¹ Např. Ernst Bloch: „Philosophische Ansicht des Detektivsroman“ in Jochen Vogt (ed.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Funk, 1998, s. 38–51 či Siegfried Kracauer: „Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat“ in tentýž: *Schriften I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, s. 105–204.

⁷² Miroslav Petříček: *Majestát zákona: Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*. Praha: Herrmann & synové, 2000.

⁷³ Pavel Šidák: *Úvod do studia genologie*, c. d., 67, 70.

⁷⁴ Více viz PŠ [= Pavel Šidák]: „Žánrová krajina“ in Jan Matonoha a kol.: *Za (de)konstruktivismem. Kritické koncepty (post)poststrukturální literární a kulturní teorie*, c. d., s. 92–93.

III. Východiska předložené práce

Rámec našeho uvažování o detektivním žánru vychází z problematiky časového rozměru recepční události, který rozpracoval v české literární vědě Dalibor Tureček.⁷⁵ Využil pro to koncept události v pojetí Ladislava Hejdánka, jež problematizuje jednoduché lineární chápání plynutí času a ve svém modelu poukazuje na to, že počátek události je pouze jejím prvním vyjevením, zvnějšněním. Skutečný počátek události se však nachází ve vrstvě nezvnějšněné a zvenku nepostižitelné. Je proto třeba počkat, až se událost více rozvine a překoná hranici reaktibility událostí okolních.⁷⁶

Proces ustavování žánru v určité literární kultuře se pak jeví jako mnohovýrobový, vnitřně členitý proces, na nějž působí řada různých činitelů, přičemž může docházet k rozličným antecendencím, ale zároveň zpožděním. Část tohoto procesu zároveň probíhá bez zřetelných či jednoduše přiřaditelných vnějších příznaků. Pro zaregistrování probíhající události je tak třeba větší množství podobných prvků, jejichž počet postupně narůstá, čímž rovněž modifikuje prostředí, ve kterém získává určitou pozici.

Pro naše pojetí kategorie žánru je důležitý důraz na procesualnost a proměnlivost, jež však nepopírají představy stability a kontinuity. Žánr chápeme jako prostor v dané literární kultuře, jehož podoba je v podstatě permanentně vyjednávána v literární komunikaci a na utváření této podoby se podílejí jak formální vlastnosti daného textu (resp. daných textů), tak způsoby, jakými jsou v konkrétní literární kultuře komunikovány. Vycházíme tak z realistické genologie, současně však přisuzujeme značný význam recepci, jež jednoznačné vymezení kategorie rozmýšlí. Tím činíme úrok směrem k nominalistické koncepci žánru.

Charakteristické textové prvky, jež konkrétní text odlišují od jiných textů a zařazují jej do jiné žánrové kategorie, chápeme jako jeho sémanticko-syntaktickou složku (tzv. objektivní složku žánru v pojmech Josefa Hrabáka). Velký význam zároveň přikládáme žánrovému povědomí (Hrabákovými slovy: „subjektivní“ složce žánru), „historicky se utvářející

⁷⁵ Dalibor Tureček: „Synopticko-pulzační model českého literárního romantičtva“, in tentýž a kol.: *České literární romantičtvo*. Brno: Host, 2012, s. 92–142.

⁷⁶ Ladislav Hejdánek: *Úvod do filosofování*. Praha: Oikúmené, 2012, s. 36–37, 41.

představě o uměleckých žánrech (uměleckých žánrových formách), jejich funkcích a sdělovacích možnostech, žánrovém systému (systému uměleckých forem)⁷⁷. Konstantní i historicky proměnlivé součásti žánrové struktury působí na etablování a formování žánrového povědomí, to však není jejich pasivním odrazem, nejrůznější diskursy o žánru a jiné projevy žánrového povědomí, jaké představuje například činnost nakladatelů, působí na žánrovou strukturu jak v okamžiku geneze, tak i recepce literárního díla.

Při našem pozorování pracujeme s širokým pojetím literární kultury, v jehož důsledku bereme v úvahu nejen texty česky psané, ale všechny texty česky čtené, ať už jde o primární původní i překladovou detektivní produkci, ale též o literárněkritické nebo literárněhistorické texty. Pracujeme současně s širokou definicí detektivní prózy, která nezužuje ranou českou detektivku jen na poeovskou linii klasické detektivní povídky, ale bere v úvahu i další ramena kriminální literatury, která do procesu ustavování žánru od poslední čtvrtiny 19. století do dvacátých let 20. století vstupovala. Výsledkem je model akcentující roli recepce v procesu formování žánru.

V práci využijeme strukturálního popisu žánru představeného Tomášem Horváthem, na jehož základě věnujeme pozornost přítomnosti, či absenci a také podobám tří znaků žánru: lineárně-zvratné kompozici, členění do tří narativních bloků ve specifickém seřazení a motivickému prvku stopy i způsobům, jak je stopa v textu inscenována. Pro naše téma nabývá na významu též otázka, jakým způsobem jsou tyto „singularity beze smyslu“ zapojovány do vyprávění a smysluplnými prvky celku příběhu,⁷⁸ ale také míra zpřístupnění těchto znaků čtenáři, tedy do jaké míry může čtenář participovat na interpretaci těchto znaků.

Široké pojetí detektivní prózy vycházející z recepce zdůrazňuje v naší práci význam konceptu žánrové krajiny, jež nám pomáhá zachytit rozmanité fasety žánru a představit jej jako mnohohvrstevnatou a členitou událost.

⁷⁷ Jiří Pavelka: „Žánry a architektura počítačových systémů“, in Danuše Kšicová – Ivo Pospíšil (eds.): *Alexandr Veselovskij a dnešek. Materiály konference konané ve dnech 22.–24. října 1996*. Brno: Masarykova univerzita, s. 63.

⁷⁸ Tomáš Horvát: *Tajomstvo a vražda*, c. d., s. 33.

1. Jak se detektivka stala detektivkou

Sonda do vývoje žánrového povědomí v české literární kultuře přelomu 19. a 20. století

Obecná definice detektivní prózy se ve většině odborné literatury zásadně neliší: jde o příběh objasňování tajemného zločinu, jehož vysvětlení se zdá být v prvních okamžicích nemožné, ale racionální úvahou se k řešení dobrat lze. Sekundární literatura se rovněž shoduje na čtveřici autorů, jejichž texty chápe jako počátky dějin detektivky: jako zakladatelské jsou čteny povídky s postavou Augusta Dupina z pera Edgara Allana Poea (1809–1849), které vytyčují narativní půdorys detektivky — tedy objasňování záhadného zločinu za pomoci dedukce —, tuto strukturu dále rozvíjejí romány Émila Gaboriaua (1832–1873) a Wilkieho Collinse (1824–1889), ve kterých je tento narativní rámec uplatněn v rozsáhlejším prozaickém útvaru. Povídky Arthura Conana Doylea (1859–1930) s postavou Sherlocka Holmese výše zmíněný vzorec „stabilizují“ a naplňují jeho formulový potenciál⁷⁹ prostřednictvím seriálové publikace.

V této kapitole se pokusíme prezentovat pohled, jenž „doplňuje“ výše načrtnutou linii textostředně orientovaných dějin detektivního žánru o dimenzi recepce. Výsledkem tak nebudou nové či upravené dějiny žánru, ale model akcentující recepci žánru, kterou budeme nazývat žánrovým povědomím. Jde nám o vytvoření jakési metareflexe — prostřednictvím sond do recepčního ohlasu děl konstruujeme uzlové body vývoje povědomí, jejichž výsledkem je ustálení konkrétního žánru v prostředí české literární kultury.

⁷⁹ K dějinám detektivky viz zejména první dvě kapitoly z monografie Johna Scaggse *Crime Fiction* (c. d.) či počáteční kapitoly antologie *The Cambridge Companion to Crime Fiction* editované Martinem Priestmanem (c. d.). Z české produkce připomeňme jednu z prvních rozsáhlejších reflexí žánru, *Nápady čtenáře detektivek* Josefa Škvoreckého (c. d.), *Umění detektivky* Jana Cigánka (c. d.) či heslo „Detektivka“ Dagmar Mocné v *Encyklopedii literárních žánrů* (c. d.). K formulové literatuře viz monografie Johna Caweltiho *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1976).

Materiál

Model žánrového povědomí budujeme na základě heterogenní množiny textů s různou pragmatikou — v centru našeho zájmu stojí recenze či biografické články, nevyhýbáme se však ani inzerci, v daném literárním poli pochopitelně působí též vydávané překlady primárních textů. Schéma vývoje žánrového povědomí se skládá z několika uzlových bodů, které popisujeme jako relativně oddělené, avšak v jednotlivostech se pochopitelně mohou překrývat — zejména na rovině časové. Tyto uzlové body konstruujeme na základě sond do recepce českých překladů čtyř výše zmíněných autorů, kteří jsou v dějinách detektivky chápáni jako zásadní: Edgara Allana Poea, Émila Gaboriaua, Wilkieho Collinse a Arthura Conana Doylea. Proto nyní alespoň ve zkratce shrneme českou publikační historii těchto autorů, kterou přizpůsobujeme tématu, a soustředíme se zejména na díla dnes přijímaná jako detektivky a výběr omezuje též časově — ohlasy sledujeme nejpozději do roku 1918.⁸⁰

Tvorba Edgara Allana Poea byla v českých zemích přítomna nejpozději od roku 1853, kdy v časopise *Lumír* vychází na pokračování povídka „Zlatý chrobák“,⁸¹ která se vyskytuje na pomezí poeovského „detektivního kánonu“.⁸² První vydání „kanonické“ detektivky

⁸⁰ Korpus textů, které v rámci kapitoly zkoumáme, si v žádném případě nedělá nárok na úplnost. Byl sestaven na základě dvou hlavních zdrojů — Retrospektivní bibliografie české literatury 1775–1945 a Digitální knihovny NK ČR (Kramerijs). V jeho rámci nerozlišujeme mezi označením detektivní a kriminální, k jejich rozlišování viz kapitola „Teoretická východiska a metodologické pozadí práce“, případně úvod Michala Sýkory „K teorii detektivního žánru“, c. d.

⁸¹ Povídka v češtině vyšla také pod názvem „Zlatý skarabeus“, pro vydání v *Lumíru* ji přeložil František Šebek. K překladům a ohlasům tvorby Edgara Allana Poea více viz dizertační práce Aleny Fryové *Recepční proměny Edgara Allana Poea v rukou jeho českých překladatelů a vykladačů*. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2014.

⁸² Do centra poeovského detektivního kánonu jsou kladeny povídky s postavou Augusta Dupina, tedy „Vraždy v ulici Morgue“, „Tajemství Marie Rogetové“, „Ukradený dopis“; dále právě „Zlatý chrobák“, který v Čechách rezonoval poměrně silně, v širším okruhu Poeových detektivek se nachází povídka „Muž davu“ a „Vrah jsi ty!“ (viz např. Benjamin F. Fisher: *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*. New York: Cambridge University Press, 2008, s. 58–62 či J. Gerald Kennedy (ed.): *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. New York: Oxford University Press, 2001, s. 161, 175–176).

z pera E. A. Poea se v českém prostředí objevilo výrazně později, až v roce 1880 vyšla (opět na pokračování) první povídka s postavou Augusta Dupina, „Vraždy v ulici Morgue“, a to v časopise *Světobzor*⁸³ pod názvem „Vražda v ulici Morgue“, jako překladatel byl uveden J. Sever. V roce 1894 byly vydány v nakladatelství Františka Šimáčka⁸⁴ dva povídkové soubory Poeovy tvorby — *Zlatý chrobák a jiné novely*⁸⁵ a *Vraždy v ulici Morgue*, tuto povídku ve svazku doplnila ještě „Studna a kyvadlo“. O pět let později otisklo *Vraždy v ulici Morgue* jako četbu na pokračování *Právo lidu*, povídka byla publikována téhož roku také knižně. Roku 1910 vydal pražský nakladatel Rudolf Brož⁸⁶ soubor *Tajemství Marie Rogetové — Ukradený dopis*. V roce 1918 vyšel „Zlatý chrobák“ v pražském nakladatelství Rytíř — Springer; společně s prózami „Odcizený dopis“, „Von Kempelen a jeho objev“ a „Mystifikace“ vytiskla „Zlatého chrobáka“ rovněž Kamilla Neumannová.

Historie českých překladů detektivních próz Émila Gaboriaua počala rokem 1888, kdy v *Zábavných listech* vyšla jeho povídka „Malý stařec batignollský“ s podtitulem „Kapitola z pamětí policejního jednatele“.⁸⁷ Jen o rok později otiskl časopis *Vesna* jeho povídku „Zmizel“, která českému prostředí poprvé představila Gaboriauova hrdinu — policistu Lecoqua. Z románů vyšla v Čechách nejdříve *Aféra vdovy Lerougeové* — pod názvem *Osudnou stopou* ji v roce 1890 vydala Národní tiskárna a nakladatelstvo, poté v roce 1903 pod názvem *Otec Tabaret* jevíčský nakladatel Ferdinand Boháček. Boháčkovo vydání již

⁸³ *Světobzor* (1867–1899), reprezentativní rodinný časopis, v dané době byl jeho redaktorem a vydavatelem Primus Sobotka, básník a překladatel, též redaktor Ottova Slovníku naučného, více viz vf [= Vladimír Forst]: „Primus Sobotka“; in Luboš Merhaut (ed.) a kol.: *Lexikon české literatury* 4/I (S–T), Praha: Academia, 2008, s. 238–239 a jz [= Jiří Zizler] – zp [= Zdeněk Pešat]: „Světobzor (2)“, in tamtéž, s. 452–458.

⁸⁴ Nakladatelství F. Šimáček fungovalo v letech 1871–1919, přinášelo ceněnou původní i překladovou tvorbu. Obě knihy vyšly v edici Levné svazky novel, která otiskovala překlady z různých jazyků, více viz az [= Aleš Zach]: „F. Šimáček“, tamtéž, s. 598–604.

⁸⁵ Soubor obsahuje ještě povídky „Zrádné srdce“ a „Maska červené smrti“.

⁸⁶ Nakladatelství Rudolfa Brože existovalo v letech 1909–1912, v jeho produkci lze nalézt politickou publicistiku a původní i překladovou beletrii, profilovalo se vyhraněným edičním plánem a péčí o vnější úpravu knih (více viz Aleš Zach: „Dr. R. Brož“ in tentýž: *Slovník českých nakladatelství 1849–1949*, 2012, dostupné online: <http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/dr-r-broz.html>, přístup 25. 1. 2017).

⁸⁷ Émile Gaboriau: „Malý stařec batignollský“; přel. J. Al. Unzeitig, *Zábavné listy* 10, 1888, č. 19, s. 443.

neslo podtitul „detektivní pařížský román“ — v korpusu našich dat jde o jedno z prvních užití slova *detektivní* ve smyslu žánrového označení. Do roku 1920 vyšel knižně ještě *Zločin v Orcivalu* — roku 1905 pod názvem *V bludišti vášně*⁸⁸ a o čtyři roky později jako *Ženy oklamané*. Pod shodným názvem byla tato kniha publikována ještě roku 1916.⁸⁹ Tato nakladatelská praxe, tedy vydávání stejných titulů s různými názvy, se stala také terčem kritiky.

Překlady románů Wilkieho Collinse označovaných jako detektivky, tj. zejména *Žena v bílém* i *Měsíční kámen*,⁹⁰ vyšly nejprve na pokračování v *Národní politice* (první zmiňované pod názvem *Bílá paní* [1888], druhé jako *Žlutý dým* [1896]), posléze byly vydány též knižně. Z Collinsovy tvorby byla v českém prostředí známa také dramata (*Kainovo znamení* [prem. 1876] či Jeřábková adaptace *Magdalena našeho věku* [prem. 1897]). Jako prozaik byl českému čtenáři prezentován téměř výhradně v kontextu tzv. senzačního románu. Jednou z prvních zmínek byl článek v *Národních listech* (20. 3. 1865),⁹¹ jehož autor se při popisu senzačního románu soustředil zejména na širokou čtenářskou základnu, žánr samotný zhodnotil jako „nezdárný směr“ a pochvaloval si odmítání tohoto typu prózy anglickou kritikou.⁹²

⁸⁸ Fanouškovská databáze Pitaval.cz registruje též vydání v Místodržitelské knihtiskárně, v nakladatelství Dennice Novověku a v nakladatelství I. L. Kobera, dostupné online <https://www.pitaval.cz/kniha/1465-zlocin-v-orcivalu/vydani#zalozky>, přístup 25. 1. 2017.

⁸⁹ Toto vydání eviduje *Věstník obecní král. hlav. města Prahy* 25, 1918, č. 5, 7. 3., s. 89. Jde pravděpodobně o nové vydání překladu Julia Paška z roku 1909. Ve Věstníku je jako překladatel uveden J. Pašík, jméno autora je psáno chybně jako Gaborian.

⁹⁰ K prvkům detektivky v tvorbě Wilkieho Collinse viz stať Roberta P. Ashleyho: „Wilkie Collins and the Detective Story“, *Nineteenth-Century Fiction* 6, 1951, č. 1, s. 47–60.

⁹¹ Primus Sobotka: „Literatura anglická IV“, *Literární příloha k Národním listům* 2, 1865, s. 137.

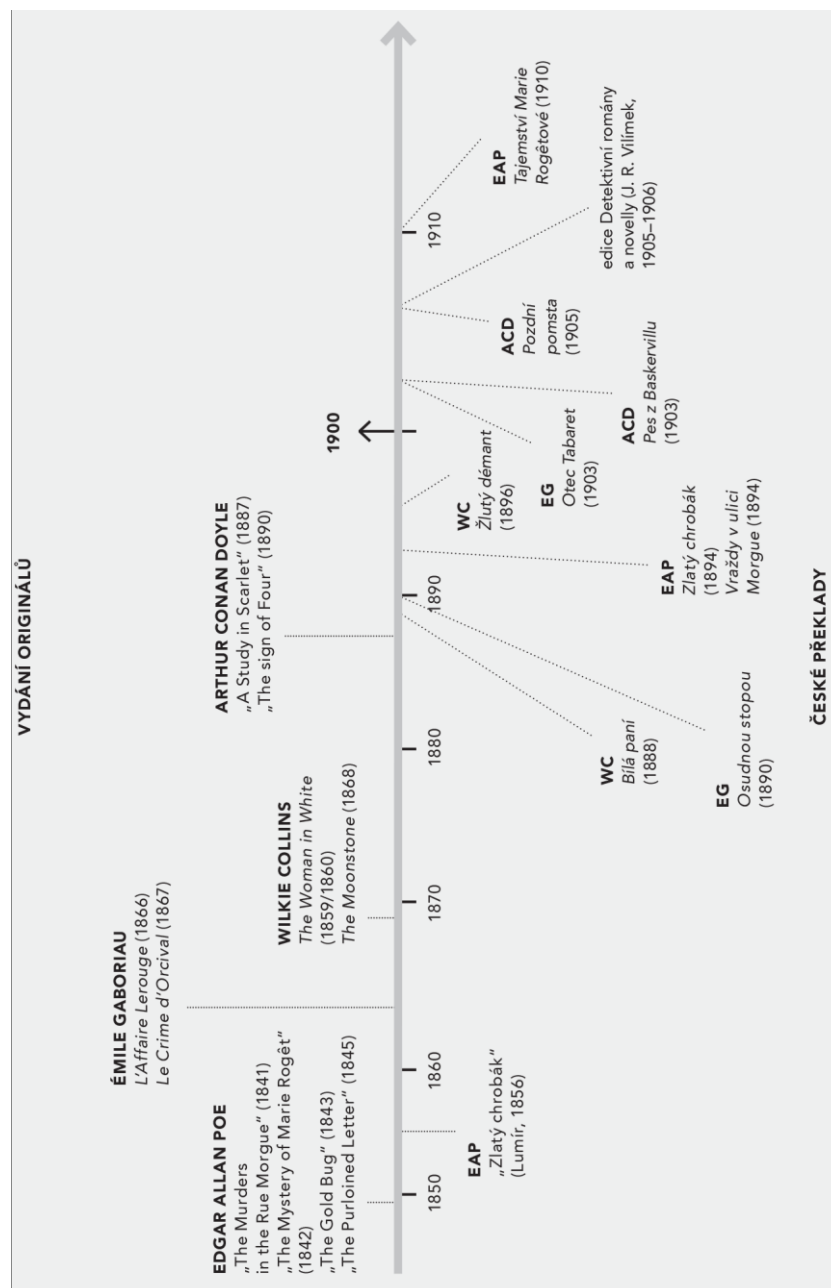
⁹² Mezi další autory jsou kromě Collinse řazeni George Augustus Sala, Mary Braddonová a Ellen Woodová. Sala (1828–1898) byl anglický novinář, proslavil se zejména spoluprací s novinami *Daily Telegraph*, Braddonová (1835–1915) a Woodová (1814–1887) patřily ke klíčovým autorkám žánru (viz Pamela Gilbert: *A Companion to Sensation Fiction*, c. d., s. 123nn). Nejslavnější román Woodové, *Tajemství lady Audleyové* (1861), vyšel v českém překladu v roce 1874, prózy Woodové v češtině knižně publikovány nebyly.

S dílem Arthura Conana Doylea se český čtenář seznámil nejpozději v roce 1903 překladem románu *Pes z Baskervillu*, který vyšel v pražském *Světě zvířat*. O dva roky později zahájil J. R. Vilímek⁹³ edici Detektivní romány. Její páteř tvořily právě Doylovy holmesovské prózy, jež byly doplňovány romány zejména francouzské provenience — díly Maurice Leblanka a Gastona Leroux.⁹⁴ V kontextu české literární kultury šlo o jednu z prvních edic věnovaných detektivnímu žánru. V roce 1906 vycházely povídky s Sherlockem Holmesem na pokračování v *Lidových novinách*. Po roce 1910 začaly vycházet též historické a vědecko-fantastické prózy Conana Doylea — např. roku 1912 román *Napoleon Bonaparte* či v roce 1915 próza *Na podmořské lodi. Odvážné výpravy kapitána Jana Siria*.

Pro rámcovou představu o časových obdobích vkládáme na následující stranu časovou osu, která zachycuje zejména první vydání sledovaných próz.

⁹³ Jedno z největších českých nakladatelství působilo v letech 1872–1949, jeho produkce byla orientována na nejširší čtenářské vrstvy. Ve zmiňované době jej vedl syn zakladatele Josef R. Vilímek ml. (více viz az [=Aleš Zach]: „Jos. R. Vilímek“; in Luboš Merhaut (ed.) a kol: *Lexikon české literatury* 4/II (U–Ž). Praha: Academia, 2008, s. 1339–1350).

⁹⁴ Edice existovala do roku 1910 (více viz tamtéž, s. 1342).



Obrázek č. 1 – časová osa prvních vydání originálů a překladů sledovaných próz

Pohled z výšky

Než se zaměříme na konkrétní uzlové body ve vývoji žánrového povědomí, přehlédneme „z výšky“ jeho prostor. Chápeme tento krok jako první seznámení s materiálem, jako povšechné zorientování se v soudobé kulturní encyklopedii, které se posléze pokusíme zpřesnit. Z tohoto důvodu využijeme nikoli specializované literárněhistorické příručky, ale dvě české encyklopedie — Riegrův a Ottův *Slovník naučný* —, které vnímáme jako souhrn standardního dobového vědění zejména pro druhou polovinu 19. století. Původní svazky Riegrova *Slovníku* vycházely v letech 1860–1874, díl zahrnující opravy a doplňky byl vydán v roce 1887. O rok později bylo zahájeno vydávání Ottova *Slovníku naučného*, jeho doplňkový svazek vyšel v roce 1909. Zajímá nás, o kom z námi sledovaných autorů referují a jakým způsobem.

V původních svazcích Riegrova *Slovníku naučného* nalezneme pouze medailon E. A. Poea, a to v šestém díle (1867). Nepodepsané heslo silně akcentovalo Poeovu biografii, pasáže popisující jeho prozaickou tvorbu uznávaly jistou uměleckou úroveň povídek, které však nebyly hodnoceny kladně — pro českého čtenáře se jevily jako příliš fantastické, groteskní a nedbající na morální poučení, v hesle byly explicitně zmíněny prózy „Vraždy v ulici Morgue“ a „Odcizený dopis“,⁹⁵ tedy povídky z poeovského „detektivního kánonu“. Doplňkové svazky obsahovaly medailony dalších dvou sledovaných autorů — v desátém díle (1873) portrét Wilkieho Collinse, který zde byl charakterizován jako novelista a dramatik, výčet Collinsových děl zahrnoval mimo jiné *Ženu v bílém* a *Měsíční kámen*, tedy romány dnes považované za detektivní, dvanáctý svazek (1887) doplnil tento souhrn o překlady do češtiny.⁹⁶ Tentýž svazek obsahoval též krátký portrét Émila Gaboriaua, „francouzského romanopisce“, za samotným heslem následoval výčet románů, ovšem bez jakékoli bližší žánrové charakteristiky.

⁹⁵ Nepodepsáno: „Poe Edgar Allan“; in F. L. Rieger, Jakub Malý (eds.): *Slovník naučný. Díl 6., P–Quousque tandem*. Praha: I. L. Kober, 1867, s. 504–505.

⁹⁶ [YPSILON] [= Ignát Herrmann]: „Collins“; in F. L. Rieger a J. Malý (eds.): *Slovník naučný, díl 12. Doplňky a opravy*. Praha: I. L. Kober, 1887, s. 572–573.

Ottův *Slovník naučný* (1888–1909) zahrnul hesla všech čtyř sledovaných autorů. V pátém díle (1892) vyšel medailon Wilkieho Collinse, prezentovaného jako přední představitel tzv. senzačního románu, autor hesla vyzdvihl Collinsovu schopnost stvořit poutavý a napínavý děj, který však v pozdějších dílech zabíhal až do „chorobné napínivosti“.⁹⁷ V hesle byla zmíněna *Žena v bílém* jako jedna z čtenářsky nejoblíbenějších Collinsových knih. Medailon Edgara Allana Poea (1902), jehož autorem byl F. X. Šalda, shrnul jeho prozaickou tvorbu v celku, Šalda zdůraznil zejména logiku, racionálnost a analytičnost, které dle něj tvoří klíčovou součást Poeových próz.⁹⁸

V hesle Émila Gaboriaua, které vyšlo v devátém dílu (1895), nacházíme explicitní reference k detektivnímu žánru: „Ze starších románů jeho vzbudila pozornost teprve *L'affaire Lerouge* (uveřejněná v „Pays“), **typ to napínavého románu kriminálního** [zvýr. MŘH], v němž se má vysvětliti tajemný zločin.“⁹⁹ Jak vidíme, je zde vymezen širší žánr — román —, a v tomto okruhu je vymezen nový podžánr, který však zatím není obecně známý, a je tedy nutno navrhnout pojmenování a přiblížit jej prostřednictvím opisu. Bezmála o patnáct let později se již situace změnila — v hesle Arthura Conana Doylea (1909) nacházíme žánrovou charakteristiku bez vysvětlivek či opisů: Conan Doyle je zde popisován jako „lékař a romanopisec“, kterému jeho největší úspěch přinesly „detektivní romány: *The signe of Four* (1889); *Adventures of Sherlock Holmes* (1891) a *The Memoires of Sherlock Holmes* (1893).“¹⁰⁰

Výše zmíněná hesla způsoby referování o námi sledovaných autorech rámuji období, kdy proběhly změny, které zasáhly do obecného povědomí o detektivní próze. Polovina devadesátých let přinesla „zvnějšnění události“, jak vidíme v medailonku Émila Gaboriaua — vyčlenění skupiny textů na základě společných vlastností a její zvýznamnění unikátním

⁹⁷ vm. [= Václav Emanuel Mourek]: „C. [Collins] William Wilkie“, in *Ottův slovník naučný. Díl 5., C–Čechůvky*. Praha: J. Otto, 1892, s. 515

⁹⁸ šld. [= F. X. Šalda]: „Poe Edgar Allan“, in *Ottův slovník naučný. Díl 19., P–Pohoř*. Praha: J. Otto, 1902, s. 1038.

⁹⁹ Nepodepsáno: „Gaboriau Emile“, in *Ottův slovník naučný. Díl 9., Falšování potravin a pochutin– Genrista*. Praha: J. Otto, 1895, s. 810.

¹⁰⁰ „Doyle Arthur Conan“, *Ottův slovník naučný. Díl 28. Doplnky*. Praha: J. Otto, 1909, s. 285–286.

pojmenováním. Na konci prvního desetiletí 20. století byl již tento intertextový korpus v literárním poli plně etablován a pro jeho charakteristiku zcela dostačoval žánrový atribut — slovo *detektivní*. Z tohoto úzkého vzorku můžeme usuzovat, že těžiště události se bude pravděpodobně nacházet v rozmezí let 1895–1909, což se pokusíme zpřesnit a doložit následujícím výkladem.¹⁰¹

Uzlové body

I.

První uzlový bod klademe do období padesátých a sedmdesátých let 19. století, kdy vyšly první překlady sledovaných děl a objevily se první ohlasy. Nedlouho po vydání „Zlatého chrobáka“ uveřejnil *Lumír* i Poeův portrét, jehož autorem byl Edmund Břetislav Kaizl.¹⁰² Kaizlův medailon nahlížel Poeovy dobrodružné a tajemné povídky jako zajímavé,¹⁰³ zvláštní pozornost upřel na dvojici dupinovských próz, v jejichž charakteristice intuitivně vystihl detektivní prózu: „The Murders of rue Morgue“ (Vraždy v ulici Morgue) a pokračování „The Mystery of Marie Roget.“ — Tyto poslední učinily náramný povyk, sahající v obor policejní praxe; jest to důmyslné vypátrání, kterakým způsobem vykonány byly přepodivné vraždy.“¹⁰⁴

„Vraždy v ulici Morgue“ a „Odcizený dopis“ vyzdvihl jako specifickou část Poeovy tvorby také Jakub Arbes v rozsáhlém textu uveřejněném v časopise *Květy*, který vyšelo

¹⁰¹ Dalším krokem pro zpřesnění výkladu, ale též jeho obohacení by byla komparace s německojazyčnou literaturou, kterou pro tuto chvíli ponecháváme stranou. Srovnání s německojazyčným prostředím by nám mimo jiné mohlo naznačit potenciální specifičnosti vývoje povědomí v české literární kultuře.

¹⁰² Edmund B. Kaizl (1836–1900), básník, znalec a překladatel angloamerické poezie (více viz jc [= Jarmila Cinková]: „Edmund Břetislav Kaizl“; in Vladimír Forst (ed.) a kol: *Lexikon české literatury 2/II* (K–L). Praha: Academia, 1993, s. 613–614.

¹⁰³ Píše o těchto prózách: „The Descent into the Maëlstrom“ (Sestoupení v Maelstromu.) — „The Premature Burial“ (Přečasný pohřeb). — „The Purloined Letter“ (Ukradený list). České názvy jsou Kaizlovy pracovní překlady.

¹⁰⁴ Edmund Břetislav Kaizl: 1856 „Edgar Allan Poe. Básník severo-americký“, *Lumír* 6, 1856, č. 44, s. 1048.

patnáct let později než Kaizlův medailon, tedy v roce 1871. Podobně jako v případě Kaizlova článku šlo spíše o intuitivní popis:

V jiných povídkách převládá bystrozrak, ostrovtip a analyzující rozum. Obrav si za předmět tajemnou vraždu, líčí podrobnosti její s mistrností budící úzkost a hrůzu, že **nena-lezneš v světové literatuře tomu nic podobného** [zvýr. MŘH]. Rek povídky jest zosobněný rozum, a není divu, že podivuhodnou kombinací logickou vypátrá, kdo vraždu spáchal.¹⁰⁵

Právě Arbesova tvorba představovala v prostředí české literární kultury orientační bod, v jehož kontextu je detektivka čtena a rozeznávána. Jeho romaneto podobně jako detektivka nabízí příběh s tajemnou zápletkou, jež je objasňována pomocí logické úvahy, ústřední děj však doprovází řada fantaskních motivů.¹⁰⁶ Právě v sedmdesátých letech jsou romaneta v literárním poli nejživěji přítomna — „Svatý Xaverius“ vychází roku 1873 v *Lumíru*, o pět let později již vychází první souborné vydání¹⁰⁷ —, později se tak děje prostřednictvím reedicí a ohlasů. Zmínky o blízkosti romanet a Poeových próz nacházíme od konce sedmdesátých let, viz např. fejeton Serváce Hellera z *Národních listů* právě z roku 1878: „On [Arbes, MŘH] nemá v českém písemnictví sobě příbuzných, a kdybychom v cizích literaturách hledali, našli bychom jakousi příbuznost jen u Edgara Poe. Ale nic více než příbuznost!“¹⁰⁸ S dalšími doklady souputnického postavení detektivky a romaneta se setkáváme v roce 1913, tedy čtyřicet let po vydání *Svatého Xaveria*, kdy shodou okolností

¹⁰⁵ Jakub Arbes: „Poe a jeho báseň Havran“, *Květy* 6, 1871, č. 7–č. 10, s. 52–54, 60–62, 68–70, 75–78.

¹⁰⁶ K Arbesovu romanetu více monografie Jaroslavy Janáčkové *Arbesovo romaneto. Z poetiky české prózy*. Praha: Univerzita Karlova, 1975. K našemu tématu viz zejm. oddíly „II. Dobové prameny“ a „III. Trojí literární inspirace“.

¹⁰⁷ Ve svazku je kromě *Svatého Xaveria* zařazen *Sivooký démon* a *Newtonův mozek*. Vyšlo nákladem knihkupectví dra. Grégra a Ferd. Dattla, v témže roce následoval ještě druhý svazek obsahující *Ukřižovanou, Ďábla na skřipci* a *Akrobaty*, poslední, třetí byl vydán roku 1884 a jeho součástí jsou *Zázračná madonna, Elegie o černých očích* a *Můj přítel — vrah*.

¹⁰⁸ Servác Heller: „Romanetta“, *Národní listy* 18, 1878, č. 289, s. 1.

opět vychází Arbesova *Ethiopská lilie* a *Tajuplné příběhy* Conana Doyle.¹⁰⁹ Recenzent *Českého deníku* psal o Doylovi jako o autoru detektivní literatury, „která však stojí nepoměrně výše, než obvyklé škváry běžné výroby tohoto druhu“,¹¹⁰ (tantris 1913: 3–4), viděl též příbuznost s Julesem Vernem. Arbesovu *Ethiopskou lilii* hodnotil recenzent jako dílo promyšlenější, zručněji napsané, ale zejména oceňoval jeho domácí původ, samotného autora pak charakterizoval jako zdejšího předchůdce Conana Doylea.

Na konci sedmdesátých let zachycujeme též první domácí pokusy o detektivní prózu. Jedním z prvních textů, které žánr tematizovaly, byla povídka Karla Hostinského, jež vyšla ve *Vlastenském kalendáři na obyčejný rok 1877* s názvem *Klamem za stopou* a podtitulem „kriminální novela“. O rok později se v české literární kultuře objevil jeden z prvních detektivů — a to v povídce Josefa Štolby „Clarkson, detektiv“.¹¹¹

II.

Další uzlový bod se v našich pozorováních vyjevuje zhruba v polovině devadesátých let 19. století. V roce 1895 vyšla v *Literárních listech* recenze na knižní vydání souboru povídek E. A. Poea (svazek obsahuje „Vraždy v ulici Morgue“ a „Jámu a kyvadlo“, zde pod názvem „Studně a kyvadlo“). Jindřich Vodák v ní trefně postihl formulový potenciál Poeových próz: „Čím více Poeových novel přečtete, tím zřejměji napadají vám lákavé výhody, jichž poskytují řemeslné literární routině. Hlavně neobyčejná snadnost, s jakou se při docela prostřední zručnosti Poeova **žánru** [zvýr. MŘH] může zmocniti.“¹¹² Obě prózy viděl jako odlišné žánrové typy (psal o dvou „poeovských receptech“ na úspěch),¹¹³ mezi kterými však není velký rozdíl (obě pracují s postupně gradovaným napětím). Význam Vodákovy recenze pro naše téma spočívá zejména ve dvou důvodech: autor užil pro vyčlenění

¹⁰⁹ Soubor povídek, jednotlivé texty žánrově oscilují mezi detektivkou, sci-fi a hororem.

¹¹⁰ Tantris: „Nové knihy“, *Český denník* 2, 1913, č. 148, příloha, 1. 6., s. 3–4.

¹¹¹ Oba texty dostupné v antologii *Lupiči nedobytných pokladen* (ed. Michal Jareš, Praha: Knižní klub, 2015), Štolbova povídka vyšla poprvé v *České včele*, později ji autor zařadil do souboru *Americké povídky* (1882).

¹¹² jv [= Jindřich Vodák]: „E. A. Poe: Vraždy v ulici Morgue. Studně a kyvadlo“, *Literární listy* 17, 1895/1896, č. 10, s. 173–174.

¹¹³ Tamtéž, s. 174.

skupiny textů slovo *žánr* a naznačil také postupnou expanzi žánru, poukázal tedy na existenci většího množství próz s podobnou strukturou vyprávění či pracujících s podobnými tématy a motivy. Konkrétně šlo o odkaz na knihu Julese Lermíny *Bud' — anebo*, jež vyšla ve stejné edici jako Poeovy povídky (Lerminova próza byla vydána u téhož nakladatele znovu v roce 1921, avšak již s podtitulem „detektivní román“).

V témže ročníku, jen o čtyři čísla později, otiskly *Literární listy* Poeův rozsáhlý portrét z pera Ludvíka Lošťáka. Lošťák líčil povídky „Vraždy v ulici Morgue“, „Tajemství Marie Rogetové“, „Odcizený dopis“ a „Předčasný pohřeb“ jako „nejduchaplňší práci čistého rozumování“¹¹⁴ a upozornil na význam analytického řešení tajemství, jež je v prózách exponováno.

V devadesátých letech lze nalézt rovněž první ohlasy díla Wilkieho Collinse. Českému čtenáři byl představen jako autor tzv. senzačního románu. Václav Emanuel Mourek v *Přehledu dějin literatury anglické* popsal tento žánr následovně: „V oboru románu senzačního, v němž hrají hlavní úlohy sociální spory vznikající hlavně z tajných zločinův (černých skutkův) se vyznamenal nad jiné Collins, jehož způsob vypravovací je skutečně znamenitý, motivování a překvapování úchvatné, ale také vypočítavé.“¹¹⁵

O šest let později, v roce 1896, začala *Národní politika* na pokračování otiskovat Collinsův román *Měsíční kámen* (Žlutý démant). Prózu inzerovala krátkým textem, který můžeme číst jako odkaz k oběma žánrům, tedy detektivce i senzačnímu románu: „Málo jest románů, jež by v té míře vynikaly napínavostí děje, jako toto dílo, obsahující líčení osudů podivuhodného klenotu, jenž z místa na místo přenášen, stále jest sledován tajemnými strážci a k němuž připoutány jsou osudy celé řady lidí. Jsme přesvědčeni, že překladem díla toho svému čtenářstvu se velmi zavděčíme.“¹¹⁶ Senzační román byl vedle romaneta dalším „pojmenovaným“ žánrem, který se v blízkosti detektivky ve sledovaném období v české žánrové krajině vyskytl, na rozdíl od romaneta však vzájemnost senzačního

¹¹⁴ Ludvík Lošťák: „Edgar Allan Poe: Studie životopisná“, *Literární listy* 17, 1895/1896, č. 23/24, s. 394.

¹¹⁵ vm. [= Václav Emanuel Mourek]: *Přehled dějin literatury anglické*. Praha: J. Otto, 1890, s. 317.

¹¹⁶ „Různé zprávy“, *Národní politika* 14, 1896, č. 178, s. 1 [inzerát].

románu a detektivky nebyla příliš tematizována. Jak již naznačily citované zdroje,¹¹⁷ vzbuzoval senzační román svou napínavostí a dramatickým dějem jisté obavy znad potenciálním neblahým působením těchto textů.

Přesto však Collinsovo jméno mohlo být kladeno do blízkosti detektivního žánru, jak napověděl fejeton z *Národních listů* z roku 1893: „Je to sice poněkud nápadná věc, že na vlas podobnou historii vypravuje Wilkie Collins v jednom ze svých kriminálních románů, jenom s tím rozdílem, že se odehrála kdesi v Americe a ne v Rusku.“¹¹⁸ Ve fejetonu je vazba Collinsovy tvorby k žánru vyjádřena explicitně, v kontextu námi zkoumaného materiálu šlo však o singulární výskyt v podstatě bez odezvy. Když se však podíváme za hranice našeho korpusu textů, nalezneme několik dalších podobných jednotlivin — viz např. knihu Mary E. Wilkinsové s názvem *Dvě detektivní novely* z roku 1895, tedy o dva roky mladší než zmíněný fejeton — v nakladatelství Františka Šimáčka, téhož podniku, kde byl vydán soubor Poeových povídek a také román Julese Lermíny, na který upozornil Jindřich Vodák ve výše citované recenzi. Zvyšující se počet těchto singularit chápeme jako přibližování se momentu zvnějšnění, atakování hranice reaktivity události.

III.

Po roce 1900 začal být „nový“ žánr systematicky vidět — velice zřetelně prostřednictvím edičních řad, které se na knižním trhu v této době objevily. Roku 1902 registrujeme jednu z prvních — Po stopách zločinů pražského nakladatelství I. L. Kober,¹¹⁹ mezi „pio-

¹¹⁷ Primus Sobotka: „Literatura anglická IV“, c. d., V. E. Mourek: *Přehled dějin literatury anglické*, c. d., a tentýž: „C. [Collins] William Wilkie“, c. d.

¹¹⁸ Fejeton je stylizovaný jako dopis přítelkyně přítelkyni, která převypravuje zážitky jiného cestovatele z Ruska, kde jsou prý cizinci zavražděni a poté ještě oloupeni. Vylíčená situace vzdáleně připomíná některé motivy z *Měsíčního kamene*, který se odehrává v Indii a Velké Británii. Julka: [„Milá Karlo!...“], *Národní listy* 33, 1893, č. 133, s. 1.

¹¹⁹ Nakladatelství I. L. Kober působilo v letech 1846–1949, stálo mj. za projektem Riegrova *Slovníku naučného*. Od roku 1896 patřilo Vilému Nesslovi a Josefu Salačovi st., pokračovalo ve vydávání započatých beletristických edic zejména překladové literatury, spíše oddechové četby (P. de Kock, H. de Balzac, C. Mendes ad.). Kromě řady Po stopách zločinů byla v portfoliu nakladatelství edice Detektivní a rozmarné povídky

nýrské“ můžeme zařadit též edici J. R. Vilímka Detektivní romány (zahájenou v roce 1905), jež českému čtenáři přinesla většinu povídek Sherlocka Holmese.

V roce 1902 doprovázel vydávání knižnice Po stopách zločinů¹²⁰ inzerát v *Národní politice*:

Po stopách zločinů jest název nové sbírky vynikajících románů cizojazyčných, **tak zvaných kriminálních** [zvyř. MŘH], kterou vydává nakladatelství Koberovo v Praze. Nelze popřít, že u nás hojně ještě bují román krvavý s divoce fantastickým dějem, plným nemožných obrátů, psaný slohem bídným, zhoubně působící na mysl čtenářů, většinou lidí mladých. Nová sbírka Po stopách zločinů hověti má choutce čtenářstva, které dychtí po četbě napínavé, ale přinášeti bude jenom díla s tendencí ušlechtilou, mluvou vytríbenou a dějem pravděpodobným, namnoze ze života vzatým.¹²¹

Vilímkova edice — vycházela od roku 1905 — byla inzerována v řadě listů, a to poměrně rozsáhlými texty, například *Moravská orlice* otiskla na Detektivní romány tuto reklamu, kde je již explicitně pojmenována hlavní postava těchto próz — detektiv:

Tajuplně zmizelý poklad za okolností, které zúčastněným osobám zdají se být úplně nevysvětlitelnými, náhlé zmizení bohatého dědice, úklady osob, jež v okamžiku mizejí, jako se byly objevily — toť předměty pátrání detektivova. Není divu, že zprávy o událostech toho druhu a o způsobu, jakým viníci byli objeveni, nalézají zvláštní obliby u čtenářů denních listů. Nalezne-li se pak obratný romanopisec, jenž dobrodružnou příhodu dovede odíti rouchem pěkného vypravování, má zájem pro svou práci zajištěn, proto také „Detektivní romány“, z nichž první, Conan-Doyleův „Pes baskervillský“, právě počal vycházeti, nalez-

(1916–1921, 8 svazků [více viz oh [= Oleg Homola]: „Ignác Leopold Kober“, in: Vladimír Forst (ed.) a kol: *Lexikon české literatury 2/II (K–L)*. Praha: Academia, 1993, s. 746–752]).

¹²⁰ Edice existovala v letech 1902–1920 a vyšlo v ní celkem 8 svazků od autorů dnes již v podstatě neznámých: H. Malot, T. S. Agart (viz tamtéž, s. 750). Podle inzerátu v *Národní politice* však měla edice obsahovat prózy od Émila Gaboriaua či Marka Twaina (viz „[Po stopách zločinů...]“, *Národní politika* 19, 1901, č. 310, s. 10.

¹²¹ „[Po stopách zločinů...]“, c. d.

nou jistě široký kruh čtenářů. Předností sbírky je, že cena sešitu je opravdu mírná — 24 hal. Přednost tím větší, že touto dobrou a levnou četbou snáze bude možno čeliti plodům krvavé literatury.¹²²

Jiný typ reklamy na Vilímkovu edici nalézáme v témže roce v *Národní politice*, inzerát byl v tomto případě stylizován jako zahraniční ohlas Doylovy tvorby, stejně jako v *Moravské orlici* byla zdůrazněna umělecká hodnota nejen právě vydávaného *Psa baskervilského*, ale celého Doylova díla, jež má díky autorovým schopnostem „přímo **klasickou uměleckou formu**.“¹²³

V inzertních textech na obě ediční řady vystupují zřetelně zejména dvě funkce reklamy, a to informační, která představuje daný „produkt“ ve chvíli jeho vstupu na trh, a přesvědčovací, jež je často užívána v konkurenčním prostředí. Naše příklady takovéto situaci odpovídají. V případě edice *Po stopách zločinů* lze tušit ještě drobné zaváhání při pojmenování, vyjádřené spojením *tak zvaných*, Vilímek již pracoval s žánrovým označením přímo v názvu knihovny. Obě dvě nakladatelství přišla se svými řadami do prostoru, který znal srovnatelné typy zábavné četby (v tomto případě tzv. krvavé romány) — a nově přichodící bylo třeba proti již známému vymezit, ve zmíněných reklamách se tak dělo zdůrazněním umělecké hodnoty románů.

Ustálení pojmenování „nového“ žánru potvrdil mimo jiné i Pařízkův článek otištěný v roce 1906 v *Rozhledech* a pojmenovaný jednoduše „Detektivní romány“. Žánr prezentoval jako značně rozšířenou a módní četbu rozličné hodnoty, jejímž hlavním představitelem byl Arthur Conan Doyle. Pro náš pohled je tento článek důležitý z několika důvodů: pojem *detektivní* vidíme již v názvu textu, což naznačuje rozšíření a etablování pojmu (autor ostatně explicitně komentuje množství této četby na trhu); dále se zde otevírá otázka rozpínání žánru na vertikální ose (tomuto tématu se budeme důkladněji věnovat v následujícím uzlovém bodu), Pařízek ostatně spojil umístění žánru na této ose mimo jiné s publikační

¹²² Nepodepsáno: „[Tajuplně zmizelý poklad...],“ *Moravská orlice* 43, 1905, č. 223, příl. Nedělní čtení, s. 5.

¹²³ „[Ještě tři hlasy ciziny],“ *Národní politika* 23, 1905, č. 276, s. 12 [inzerát].

formou: „dříve tvořily detektivní romány jen přílohu denních listů, čím byl jim vtisknut ráz méněcennosti, vydávají se nyní **samostatné sbírky takových románů** [zvýř. MŘH].“¹²⁴

IV.

V předchozí podkapitole jsme prostřednictvím paratextových odkazů sledovali ustalování povědomí o novém žánru a hledání jeho specifického pojmenování. Částečně bychom tuto situaci mohli přirovnat k procesu akrece či narůstání, kterým se v oblasti astrofyziky popisuje gravitační proces formování planet z prachu a plynu — pohybující se částice se působením gravitačních sil srážejí a postupně na sebe nabalují další a další částice; při určité velikosti dojde k částečnému natavení jádra a vzájemným působením gravitace přítomných těles se růst postupně zastaví. Výše popsané fáze procesu (popis typické struktury, evidování textů s podobnou strukturou, jejich usouvztažňování apod.) vidíme jako nárazy jednotlivých zrněk prachu: v tomto prostoru se pohybují a působí jak sama díla, tak jejich reflexe v podobě glos, recenzí či reklam, následně dochází k proměně struktury, kdy se z mozaiky jednotlivin stává kompaktní „hmota“.

Fáze, jež jsme popisovali v předchozích podkapitolách, se z našeho pohledu jeví jako dostředné, směřující k vymezení a pojmenování. Ve chvíli, kdy došlo k pojmenování jevu, jako by se proces v určitém ohledu obracel — kolem jádra čili pojmenovaného žánru vystávají „hranice“ a místo zahrnování a přirovnávání nacházíme zmínky o vymezování a odlišnostech. Zřetelněji se tak před námi vyjevuje žánrová krajina a okolní žánry, tedy osa horizontální. Nový žánr však expanduje též po ose vertikální, spojené s axiologickou hodnotou, která osciluje mezi „vysokým“ a „nízkým“.

V případě detektivky rezonovala zejména otázka vertikálního umístění, ohledávání hranice mezi literaturou a neliteraturou, jak ostatně již naznačily jak předcházející uzlový bod, tak glosy komentující odlišnosti díla A. Conana Doylea od tzv. krvavé literatury. Inzerce, která tvořila podstatnou část zkoumaného materiálu, kladla nový žánr typicky na vysokou axiologickou hladinu, zdůrazňovala kvalitu Doylových prací, rovněž upozornila na ekonomickou úspěšnost próz (potažmo tedy jejich módnost a čtenářskou oblíbenost), viz

¹²⁴ Dr. Pařízek: „Detektivní romány“, *Rozhledy* 17, 1906, č. 6, s. 134–136.

např. inzerát v *Humoristických listech* z roku 1907, u kterého byla pozoruhodná i jeho velikost — šlo o celostránkovou reklamu se dvěma poměrně rozsáhlými ilustracemi.¹²⁵

V témže roce nacházíme v *Obnově* delší text „Dopis z Prahy“. Jeho autor komentoval módu četby detektivních románů, zejména Doylových, které považoval za kvalitní a téměř výchovné:

Z překladů v poslední době dobyly si myslí čtenářů detektivní kousky anglického spisovatele Doyleho, jehož hrdina, detektiv Sherlock Kolmes [sic!] přioděn jest již rouchem popularnosti. [...] A věru, nejsou to **detektivní romány ceny ledajaké, není to jarmareční zboží řemeslně vyráběné** [zvýr. MŘH]. Knihy jeho nejen baví, ale cvičí a tříbí usuzování, všude v nich rozborné úvahy o příčinách a výsledcích, jež usnadňují rozřešení rafinovaně spáchaných zločinů. [...] Mnohá pozorování ve knihách těch uložená poslouží nejednomu čtenáři k zbystření pozorovací a usuzovací mohutnosti v mnohých jeho vztazích životních.¹²⁶

Výše zmíněná ukázka tvořila v analyzovaném materiálu spíše výjimku, obvyklejší bylo umístění detektivky naopak do pater nižších, respektive na několik pozic na této ose. Například František Sekanina v článku nazvaném „Hnus“ přiznal jisté kvality textům Arthura Conana Doylea, „**který přivedl do literatury novou detektivní** [zvýr. MŘH], tak jako založil Wells román vědecko-fantastický a Jules Verne či Haggard dobrodružnou fantasmagorii“, ale šmahem odbývá ostatní produkci „detektivních“ knihoven s mřížemi na obálce i bez nich, které zachytivše nejhorší literární brak a nejotravnější slátaninu, značně ublížily C. Doyleově pověsti.“¹²⁷ Sekanina zde pravděpodobně narážel na tzv. sešitové povídky, mezi kterými nalezneme řadu příběhů s postavami různých detektivů, jež se v tomto období objevily v české literární kultuře. Nejpozději od roku 1906 byla na knižním trhu dostupná i původní variace těchto povídek, která čtenářům přinesla napínavé příběhy

¹²⁵ „[Detektivní romány a novelly]“, *Humoristické listy* 50, 1907, č. 5, s. 77 [inzerát].

¹²⁶ Nepodepsáno: „Dopis z Prahy“, *Obnova* 13, 1907, č. 13, s. 2.

¹²⁷ František Sekanina: „Hnus“, *Národní politika* 27, 1909, č. 314, příloha, s. 1.

amerického detektiva Léona Cliftona, jehož jméno se postupem času stalo synonymem celého publikačního typu.¹²⁸

Podobně se k rozmachu děl hlásících se k novému žánru stavěl i autor medailonku k 100. výročí narození Edgara Allana Poea, který vyšel v *Rudých květech*:

[...] píše novelly založené na detektivním ostrovtipu, matematické takřka metodě, neduchaplnější kousky důmyslu („Zlatý chrobák“), takže tato stránka činnosti Poeovy nalezla největší množství napodobitelů, ovšem z větší části velmi pochybných schopností. Z duchaplných novell Poeových staly se v rukou napodobitelů duchaprázdné novelly kriminální a detektivní, nejhorší to moderní zboží literární.¹²⁹

Kriticky přijat byl i román Émila Gaboriaua *Ženy oklamané (Zločin v Orcivalu)*, hlavním důvodem byla zde nakladatelská politika — román vyšel česky již potřetí a pokaždé pod jiným názvem. Autor glosy odsoudil nejen tuto praxi, ale rovněž čtenářský zájem o tento typ četby:

Nár. tiskárna a nakladatelství JUDra. Jana Baštýře & spol.¹³⁰ v Praze začala nedávno vydávat Vybrané detektivní a jiné romány všech literatur, hodlajíc patrně těžit z nezdravé poptávky po detektivní literatuře. Důrazně však nutno odsoudit způsob, jakým se to děje. [...] Tento román přeložen byl do češtiny už třikrát a vždy vpašován čtenáři pod jiným jménem. [...] Ostatně vem d'as čtenáře podobných škvárů!¹³¹

¹²⁸ Obálku s mřížemi, kterou zmiňuje Sekanina, měla například i edice Světové detektivní romány a novelly, již v letech 1907–1909 vydávalo nakladatelství Aloise Hynka, cliftonky byly v horní části obálky zdobeny bílými čtverci na tmavém pozadí, které též připomínaly mříž.

¹²⁹ Nepodepsáno: „Edgar Allan Poe“; *Rudé květy* 8, 1908/1909, č. 9, s. 144.

¹³⁰ Podle údajů Souborného katalogu Národní knihovny působilo toto nakladatelství v letech 1904–1911, vycházela zde původní i překladová literatura (zejména romány ze společnosti), ekonomické či právní příručky a rozličné příležitostné tisky. K beletristické produkci viz *Seznam románů a knih vydaných nákladem Národní tiskárny a nakladatelství JUDr. Edvard Jan Baštýř a spol. v Praze*. Praha: E. J. Baštýř a spol., [mezi 1903 a 1918].

¹³¹ Nepodepsáno: „Literární neřád“, *Čas* 23, 1909, č. 72, s. 6. Téměř shodný komentář nacházíme také v listu *Žďár* v nepodepsané noticce „Poznámky“ (*Žďár* 8, 1909, č. 14, 3. 4., s. 2.).

Všechny výše uvedené citáty různým způsobem variovaly téma vertikálního postavení žánru v rámci literárního pole či jeho vnitřní diferenciaci na základě umělecké hodnoty. Ta byla některým textům připisována nejen reklamními paratexty, ale též částí kulturní publicistiky, která byla ochotna jim přiznat jistou estetickou hodnotu, zatímco v dalších autorech vzbuzovaly detektivní prózy obavu či přímo znechucení.

Ve všech zkoumaných článcích lze však již vysledovat jistou míru povědomí o vnitřní podobnosti těchto literárních textů, které se jeví jako součást nového žánru. Výše popsaná ambivalentní axiologie pak detektivní žánr provází do dnešních dní a stává se jednou z jeho charakteristik.

V.

Ke konci prvního desetiletí 20. století se v korpusu materiálu začaly objevovat náznaky náčrtů dějin žánru. Jednu z prvních explicitně formulovaných vazeb nacházíme v našem materiálu v roce 1908 v inzerátu na *Ženy oklamané*:

Emil Gaboriau náleží ke spoluzakladatelům francouzského detektivního románu a práce jeho, jež vzbudily zaslouženou pozornost svou zajímavostí, překládány do všech literatur. [...] Se stejnou prozíravostí i duchaplností jako Sherlock Holmes, hlavní hrdina románů anglického spisovatele Conana-Doylea, počíná si i detektiv Lecoq, uváděje čtenáře z údivu do údivu — až posléze předkládá mu rozluštění záhady, jež dopadlo zcela jinak, než jak čtenář očekával.¹³²

Émile Gaboriau byl sice v úryvku postaven do role zakladatele národní varianty žánru, avšak v prostoru české literární kultury náležela centrální pozice jinému autoru a postavě — Arthuru Conanu Doylovi a Sherlocku Holmesovi. Pro představu čtenáře a ujištění jeho očekávání byl proto Gaboriau a jeho hrdina přirovnán k těmto ústředním figurám žánru. Postavení Sherlocka Holmese v českém kulturním prostoru bylo v této době velice silné,

¹³² Fred. M. White: *Rudá orchidea*. Praha: Ed. J. Baštyř, 1908 [inzerát na poslední straně svazku].

jak ostatně dokládá vznik řady textů napodobujících či parodujících Doylova hrdinu.¹³³ V roce 1909 vyšel již výše citovaný článek F. Sekaniny, který Conana Doylea jasně pasoval do role zakladatele. Pokud bychom se pokusili tuto situaci popsat pomocí termínů Ladislava Hejdánka, můžeme ohlas tvorby Conana Doylea označit jako rozpoznaný či zvnějšněný počátek události, ovšem ukazuje se, že v jejím kontextu existuje počátek doposud nerozpoznaný, k jehož zpředmětnění však vlivem okolních událostí dojít může. Do pozice počátku tohoto zpředměťování můžeme situovat právě tvorbu Émila Gaboriaua, jejíž začlenění do dějin detektivního žánru se záhy odkrývá, a která se tak rovněž stává zpředmětněným počátkem.

Na týž rok 1909 však připadlo i 100. výročí narození Edgara Allana Poea, jehož významnou iniciační pozici v kontextu dějin detektivky uznává i současná literatura předmětu. Jak bylo zmíněno výše, o Poeovi se v této době (tedy v prvním desetiletí 20. století) uvažovalo jako o autorovi detektivních próz, tedy jako o autorovi specifického typu textu. Poe však nebyl spojován s texty Doylovými, ani Doyle nebyl prezentován jako pokračovatel tradice, jejímž zakladatelem je Poe.

Pohyb mezi póly zvnějšněného a nezvnějšněného počátku nastal znovu nejpozději v roce 1915, kdy nacházíme první ohlasy, ve kterých se povědomí o dějinách detektivního žánru začíná překrývat s tím, které známe ze současné odborné literatury. V glose o vydání *Podivuhodných historií* byl do role „otce žánru“ postaven právě Edgar Allan Poe:

Mnohé z těchto kusů skvostné logiky Poeovy a jeho ocelově chladné rozumové invence jsou prosluly již déle než půlstoletí, nabyvše této proslulosti dříve v Evropě, ve Francii, **kde zakládaly školy ctitelů a vyznavačů, ale také marných napodobitelů a plagiátorů** [...], ale doposud neztratily nic ze svého kouzla a z podmanivé síly úžasné logiky a matematicky přesné bystrosti. I dějová napínavost některých těch povídek [...] ukazuje nejenom, jak je E. A. Poe duševním otcem **genru groteskní fantastiky i detektivní novely**

¹³³ Viz např. parodická povídka Ignáta Herrmanna „Sherlockové Holmesové“ (*Národní listy* 48, 1908, č. 53, s. 9) či próza Hugo Vavrise „Finis Sherlock Holmes“ (*Lidové noviny* 17, 1909, č. 168, 20. 6., s. 9–11) explicitně dedikovaná Doylovu jubileu, a anekdoty karikující detektivovy metody apod.

[zvýr. MŘH], v níž se po něm tolik nahřešilo, nýbrž i jak vysoko stojí jeho básnická inven-
ce nad pracemi chabé vynalézavosti a nemožného vkusu.¹³⁴

Podobnou charakteristiku nacházíme i v anonymní glose o edici čtyř Poeových povídek v knižnici Kniha dobrých autorů nakladatelství Kamilly Neumannové,¹³⁵ jež vyšla v roce 1918. Stejně jako v předchozí noticce, byla i zde připomenuta vertikální osa žánru a Poe-ova zakladatelská pozice:

V „Knihač dobrých autorů“ (K. Neumannová cena 3 K) vyšel překlad čtyř povídek Edgara Allana Poe: „Odcizený dopis“. Přeložené povídky, mezi nimiž je i známý „Zlatý chrobák“, náležejí do skupiny Poeových „detektivních“ povídek, jež usilují o vyřešení tajemných případů matematikou rozumu a jejichž hlavním kouzlem je odvážnost, jemná přesnost a kombinační bohatost logických soudů. V těchto svých povídkách **Poe první se pokusil užití logické indukce a dedukce k vzbuzení uměleckých účínů a pocitů hrůzy a stal se tak nejen zakladatelem nové umělecké techniky, nýbrž i zdrojem, z něhož čerpá, mnohdy ovšem velmi nezdařile, moderní kinematografie ve svých detektivních hrách** [zvýr. MŘH].¹³⁶

Poněkud jinou vývojovou linii načrtl v roce 1910 ve fejetonu „Vítězství romantiky“ J. F. Karas, jenž postavy soudobé populární četby chápal jako pokračování romantických hrdinů: „Sherlock Holmes je vlastním synem houževnatého detektiva z Hugových Bídníků, Arsen Lupin měl předchůdce v Nielovi, hrdinovi jednoho z lepších románů Montépino- vých. A i Lerouxův Rouletabile tu již byl, přichází jen v nové a obměně, sebevědomější a podnikavější.“¹³⁷ Karas zde upozornil na přítomnost prvků, jež byly pro detektivku zá-
sadní, v textech obecně známých, zároveň poukázal na postavy, reprezentující jinou typo-

¹³⁴ Nepodepsáno: „[Podivuhodné historie]“, Zlatá Praha 32, 1915, č. 4, s. 48.

¹³⁵ Nakladatelství spjaté s okruhem Moderní revue působilo v letech 1905–1931, v edici Kniha dobrých auto-
rů vycházela ceněná díla překladové literatury, více viz az [= Aleš Zach]: „Kamilla Neumannová“, in Jiří
Opelík (ed.) a kol.: *Lexikon české literatury 3/I (M–O)*. Praha: Academia, 2000, s. 516–518.

¹³⁶ Nepodepsáno: „Z kulturního života. Co týden dal“, *Národní listy* 58, 1918, č. 93, 24. 4., s. 2.

¹³⁷ J. F. Karas: „Vítězství romantiky“, *Moravská orlice* 48, 1910, č. 15, 19. 1., s. 1.

logickou oblast detektivního žánru — Arsena Lupina¹³⁸ a Rouletabilla,¹³⁹ kteří se v české literární kultuře postupně stali postavami srovnatelnými s Sherlockem Holmesem.¹⁴⁰

Shrnutí

V předcházejících kapitolách jsme se pokusili představit model vývoje žánrového povědomí, který vychází z analýzy recepce žánru detektivní prózy v české literární kultuře. Tento proces se skládá z několika uzlových bodů, které bychom mohli shrnout následovně: (1) rozpoznání struktury v díle jednoho tvůrce; (2) rozpoznání této struktury v dílech jiných tvůrců a její zobecnění; (3) zvýznamnění struktury pomocí specifického a jedinečného pojmenování; (4) ustálení pozice žánru v žánrové krajině; (5) historické usouvztažnění jednotlivých tvůrců a postupné formulování dějin žánru.

Na časové ose se tyto uzlové body vyjevily přibližně takto: s fázemi rozpoznávání struktury a jejího zobecňování se setkáváme v sedmdesátých a devadesátých letech, a to zejména v souvislosti s dílem E. A. Poea. Následující fáze zachycujeme v poměrně rychlém sledu po roce 1900. První četnější výskyty pojmenování nového žánru (1903–1905) posléze umožňují jeho účinnější diferenciaci v žánrové krajině. Kolem roku 1909 pak nacházíme první náčrty dějin žánru.

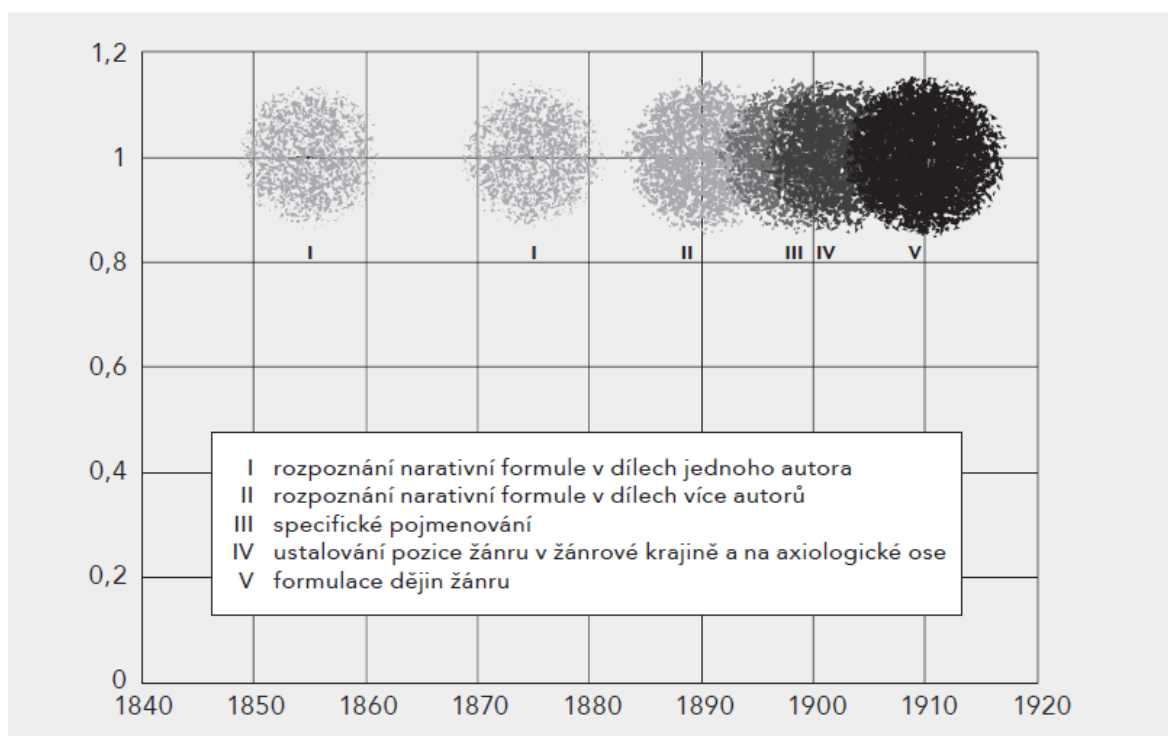
V období po roce 1900 také zřetelněji vystupuje usazování žánrového povědomí v prostoru dvou os — horizontální a vertikální. Horizontální osu chápeme jako žánrovou kraji-

¹³⁸ Autorem postavy Arsena Lupina, lupiče-gentlemana, je Maurice Leblanc. Ve Francii vycházela Lupinova dobrodružství od roku 1907 (časopisecky však byla publikována od roku 1905), v českém překladu se poprvé objevila v roce 1908 ve Vilímkově edici Detektivní romány a novelly, v tomto kontextu připomeňme zejména titul *Arsen Lupin proti Herlocku Sholmesovi*.

¹³⁹ Joseph Rouletabille, hrdina románů Gastona Leroux. První ze sedmi románů, *Tajemství žlutého pokoje*, vyšel ve Francii v roce 1907, v Čechách o dva roky později pod názvem *Tajemství žluté komnaty*, opět u J. R. Vilímka.

¹⁴⁰ Podobně přistupuje k dějinám detektivky (a k tomuto žánru) později i Karel Čapek ve své esejí „Holmesiana čili o detektivkách“. Poukazuje na přítomnost detekce a pátrání v antických a středověkých památkách; tento „původ“ poté opravňuje přítomnost (minimálně části) produkce detektivek v oblasti hodnotné literatury, viz Karel Čapek: „Holmesiana čili o detektivkách“, c. d.

nu, v jejímž prostředí se detektivka postupně diferencuje vůči podobným textovým korpusům, v případě našeho materiálu se v jejím nejbližším okolí objevovalo zejména Arbesovo romaneto, tzv. krvavá literatura a senzační román. Dimenze vertikální, tedy umístování na škále mezi póly „vysoké“ a „nízké“ je v námi sledovaném korpusu výrazněji tematizována po roce 1900, souběžně se stoupajícím počtem edic i jednotlivě vydávaných titulů. Kolem roku 1910 již vidíme první formulování dějin žánru, které chápeme jako vrchol procesu formování žánrového povědomí — česká literární kultura rozeznává a pojmenovává intertextově propojený blok děl a uvědomuje si jeho časovou dimenzi.¹⁴¹



Obrázek č. 2 – grafické zachycení jednotlivých fází etablování žánrového povědomí

¹⁴¹ Za výrazné potvrzení přítomnosti jasně vymezeného, „nového“ žánru v české literární kultuře pak považujeme vznik časopisu *Maska*, jenž byl založen v roce 1910 a nesl podtitul „jediný illustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní novelly a romány“. Detailně tento časopis analyzujeme v následující kapitole.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

K podobám a možnostem žánru v české literární kultuře v roce 1910

Druhý lednový čtvrtek roku 1910 vstoupil na pražský trh periodik časopis s názvem *Maska*, dle podtitulu „jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely“. Zodpovědným redaktorem nové tiskoviny, apelující na potenciální čtenáře i kupce svou výjimečnou literární specializací, byl Antonín Nixbauer. Patřil k typu podnikatelů, jejichž prostředí utvářel nástup nového bulvárního tisku před koncem 19. století. Z mimořádně kusých informací, které jsou zatím pro poznání jeho aktivit dostupné, se zdá, že se v nově etablovaném segmentu tiskového trhu řadil do kategorie vydavatelů pokoutních, kteří s politicky i kulturně strukturovanými emocemi městského masového publika experimentovali s notnou dávkou improvizace a avanturismu, neumožňující dlouhodobější úspěch.¹⁴²

Prodejní cenou čísla, ale především tématy zejména publicistických článků se časopis vztahoval k tzv. pikantním tiskovinám. Produkce pikantních časopisů vrcholila kolem roku 1913, v tomto období vycházelo v Praze minimálně šest senzačně-pikantních týdeníků.¹⁴³ V době vycházení *Masky* působily v pražském prostředí zejména dva časopisy, a to *Mládenc* a *Pikantní svět*, oba se objevily v roce 1907 a zanikly v roce 1915 (*Mládenc*)

¹⁴² V letech 1906–1910 vydával Nixbauer ostře protiklerikální časopis *Kacířské epištol*. Během své existence byly často cílem útoků konzervativního a klerikálního tisku (*Čech*, *Věstník katolického duchovenstva*), ale též různých cenzurních zásahů. Během prvních dvou let existence postihlo prý *Kacířské epištol* padesát konfiskací, jak tvrdila noticka uveřejněná ve *Volné myšlence* (Nepodepsáno: „[Padesát konfiskací...]“, *Volná myšlenka* 4, 1908/1909, č. 10, s. 314).

Maska, jež na vydávání *Kacířských epištol* chronologicky navázala, udržovala v publicistických rubrikách protiklerikální diskurz, jež doplňovalo bulvární zpravodajství z Prahy.

¹⁴³ Více viz Jakub Machek: *Počátky populární kultury v českých zemích. Tištěná média a velkoměstská kultura kolem roku 1900*, zejména kapitola „Velkoměstská sportovní, pikantní a senzační periodika“, Praha: Pistorius & Olšanská, 2017, s. 145–176.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

a 1916 (*Pikantní svět*), tedy na počátku světové války. Cena těchto listů činila 10 haléřů za číslo (při distribuci mimo Prahu 12 haléřů). Jakub Machek v periodickém tisku na počátku 20. století rozlišuje dva typy senzačnosti, a to „tradiční“, zaměřenou „na neštěstí, nehody a krvavé zločiny posbírané po celém světě“ (jejím reprezentantem byl např. *Pražský ilustrovaný kurýr*, ale též různé rubriky novin, kde nositelem příslušných tematických a stylových struktur byla černá kronika či zprávy ze soudní síně), a senzačnost „pikantních časopisů, lákajících své čtenáře na lokální společenské skandály s erotickým podtextem a pikantní příhody a povídky“.¹⁴⁴ V obsahu *Masky* nalezneme oba typy senzačnosti – otiskovanou detektivní prózu můžeme chápat jako beletrizovanou podobu senzačnosti tradiční, zatímco nedetektivní próza a zvláště publicistika v *Masce* silně akcentovala nové, pikantní prvky.

Už samo gesto založení specializovaného časopisu, spojujícího svůj komunikační záměr s detektivním žánrem, naznačuje významný okamžik v kontextu sledované recepční události, v ustavování žánrového povědomí detektivky. Manifestuje se jím situace, kdy v českojazyčné Praze existuje nakladatel přesvědčený o dostatečně široké čtenářské základně, pro niž by takto žánrově definovaný titul mohl být atraktivní. Význam období kolem roku 1910 pro dějiny žánru potvrdila též předcházející kapitola – „nový“ žánr byl v této době již pojmenován, ve veřejném prostoru cirkulovaly první náčrty jeho dějin a na jejich základě se konstituovalo povědomí o příčinných vazbách a časových následnostech mezi jednotlivými texty řazenými do tohoto žánru.

Detektivní literatura se v tuto dobu ke čtenáři v českém jazyce dostávala stále ještě především jako próza na pokračování otiskovaná v řadě denních listů. Intenzivnější přítomnost detektivky však v české literární kultuře evidujeme již od roku 1905, kdy se zde objevily první žánrově definované edice próz (Detektivní romány a novelly vydávané pražským populárním nakladatelstvím J. R. Vilímek a zpřístupňující zejména prózy A. Conana Doylea s postavou Sherlocka Holmese),¹⁴⁵ ale též inscenace divadelních her inspirovaných

¹⁴⁴ Jakub Machek: *Počátky populární kultury v českých zemích*, c. d., s. 171.

¹⁴⁵ První svazky vyšly v roce 1905, edice existovala do roku 1910, její páteř tvořily prózy Arthura Conana Doylea s postavou Sherlocka Holmese, v pozdějších letech vyšly pod hlavičkou této knihovny též romány Maurice Leblanca a Gastona Leroux.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

detektivkami¹⁴⁶ a zejména sešitkové řady detektivních povídek, jež se v tomto období etablovaly ve střední Evropě a konkrétně i v českých zemích, původně importované jako mediální typ i jako textový podklad ze Spojených států.¹⁴⁷

Roku 1906, tedy čtyři roky před vznikem *Masky*, zahájil pražský nakladatel Rudolf Storch vydávání Detektivních novel s postavou Léona Cliftona. Námětem těchto sešitků byla napínavá dobrodružství amerického detektiva, pro něž je příznačná bizarní exotika, příběh založený na tělesné akci a zejména výrazná role náhody při řešení jednotlivých případů.¹⁴⁸ Jejich úspěch byl inspirací i pro další nakladatele – roku 1907 se na českém knižním trhu objevily edice Světové detektivní romány a novelly nakladatelství Aloise Hynka a Tajuplné a dobrodružné povídky nakladatelství M. Knappa, o rok později ještě Detektivní romány a povídky kriminální z jilemnického nakladatelství Aloise Neuberta.¹⁴⁹ Všechny tyto sešitové edice vycházely též periodicky, řada s Cliftonem byla vydávána s týdenní periodicitou. Oproti těmto povídkovým sériím byla *Maska* dražší – stála 20 haléřů, za stej-

¹⁴⁶ V dobovém tisku evidujeme inzerci představení *Sherlock Holmes* Arthura Conana Doylea a Williama Gilleta (nové městské divadlo v Plzni, 1906) či *Detektiv Frank* Mathiase Blanka a Lothara Mayringa (divadlo Urania, 1906). V dobovém tisku je o těchto představeních často referováno jako o parodiích, což rovněž chápeme jako příznak intenzivní přítomnosti žánru, vzhledem ke specifické povaze parodie, jež vyžaduje „komparativní způsob čtení, vnímání na pozadí parodované předlohy, čtenářem rozpoznané (dm [= Dagmar Mocná]: „Parodie“ in Dagmar Mocná – Josef Peterka a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*, c. d., s. 441).

¹⁴⁷ Do českého prostředí se šířily především z Německa, zejména z Drážďan, kde sídlil Alwin Eichler, jeden z hlavních nakladatelů tohoto typu produkce. K problematice německých sešitových románů více viz přehledovou publikaci Heinze J. Galleho *Groschenhefte. Die Geschichte der deutschen Trivialliteratur*. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1988, k období počátku 20. století zejm. druhý svazek trojdílné monografie *Volksbücher und Heftrömane – Vom Kaiserreich zum „Dritten Reich“*. Lüneburg: Dieter von Reeken, 2009, případně bibliografická příručka Petera Wanjeka mapující první polovinu 20. století *Der deutsche Hefroman. Ein Handbuch der zwischen 1900 und 1945 im Deutschen Reich erschienenen Romanhefte*. Wilfersdorf: Hobby-Nostalgie-Druck – Ganzbiller, 1994.

¹⁴⁸ Více viz Michal Jareš: „Krvavý masopust oregonský aneb Svět ‚amerického‘ detektiva Léona Cliftona jako exotika pro nenáročného čtenáře“ in Kateřina Bláhová – Václav Petrbok (eds.): *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století*. Praha: Academia, 2008, s. 330–335, rovněž též disertace Michala Jareše *Cliftonovo století*, c. d.

¹⁴⁹ Více viz Michal Jareš: *Cliftonovo století*, c. d.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

nou cenu se prodávaly Knappovy Tajuplné a dobrodružné povídky, nejlevnější byla Neubertova edice (12 haléřů), cliftonky stály 15 haléřů a Hynkova řada byla ještě o haléř dražší, k ceně sešitových edic se *Maska* přiblížila až od 11 čísla, kdy bylo číslo zlevněno z 20 haléřů na 14 (což lze chápat i jako určitý signál potíží s odbytem ambiciózního pokusu).

V následujícím výkladu se zaměříme na rozbor sémanticko-syntaktické složky žánru, na konkrétní prvky v textu, jejichž přítomností je realizována příslušnost k žánru. Budeme sledovat, které elementy se v tomto konkrétním textovém korpusu jeví jako příznačné pro krystalizující žánr. Časopis se pro toto zkoumání jeví jako vhodný materiál, chápeme jej jako určitý uzlový bod literární komunikace, jako pokus vyjednat v žánrové krajině novou ekonomickou a kulturní příležitost. Texty otištěné v *Masce* vnímáme jako výraz představy vydavatele a redaktora o představách, které o novém žánru mají čtenáři, respektive o jeho představě, jaké podoby žánru budou již navzdory své novosti pro čtenáře natolik srozumitelné a atraktivní, že do nich nebudou váhat investovat svůj čas a peníze. Jak bylo řečeno výše, s prózami detektivního žánru se čtenáři českého periodického tisku potkávali již několik desetiletí, pokud se však jednalo o jednotlivé povídky, novely či romány v denním tisku nebo i časopisech s širším tematickým a žánrovým profilem, nebyla přitažlivost a srozumitelnost žánru testována jako jediná motivace pro výběr a pořízení čtenářského materiálu.

Výklad povedeme po dvou liniích – těžiště statí spočívá v analýze narativní struktury publikovaných próz, konkrétně jejich kompozice a funkce stopy v jednotlivých narrativech. Tyto analýzy nám budou oporou při nastínění podob, kterých žánr v období kolem roku 1910 nabýval. V druhé linii se zaměříme na tematický rozbor próz s cílem postihnout ty vrstvy žánru, v nichž se odráží historicky proměnlivé kulturní prvky. V závěru pak jistou codu věnujeme otázkám vztahujícím se k adaptaci žánru v národním prostředí.

Maska: popis časopisu

Jednotlivá čísla *Masky* měla 16 stran a byla číslována průběžně. Na obálce časopisu byla zobrazena tvář se škraboškou v oválném černém poli, rohy byly vyzdobeny drobným

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

scesním ornamentem. Na první straně nového čísla bývala umístěna viněta s vlnkami či rostlinným motivem. V případě, že text nevyplňoval číslo beze zbytku, byl zbývající prostor zaplňován ornamentem či kresbičkou. Jediným skutečně ilustrovaným textem za dobu vycházení *Masky* se stala próza Edmonda a Julese Goncourtů *Armanda*, již doprovázely tematické skici Lud'ka Marolda zachycující život v Paříži.

Číslo z velké většiny naplňovala beletrie různých žánrů, rozsahu i provenience.¹⁵⁰ Byla zde uveřejňována próza na pokračování – souběžně zde byly otiskovány kapitoly pěti rozsáhlejších textů – původní román *Magda Novotná* od Karla Drzky, *Zločin v Gramercy parku* od Anny Katherine Greenové, *Armanda* bratří Goncourtových, próza *Gallegher* Richarda Hardinga Davise a „detektivní román z amerického života“ *Vražda v expresním vlaku* podepsaný jménem Frank Pinkerton. Tyto kontinuované texty doplňovaly v čísle kratší, uzavřené povídky s ústředními postavami detektivů. Na stránkách časopisu se střídaly celkem čtyři soubory próz spjaté hlavními postavami, a to texty s filadelfskou detektivkou Miss Griffithovou, dobrodružství pražského detektiva Jiřího Trmala, od osmého čísla pak tuto dvojici doplnil vídeňský detektiv amatér Robert Grünberg a od devátého Ital Viktor di Pierino. Všechny čtyři cykly byly otiskovány anonymně a se shodným zastřešujícím názvem *Z pamětí...*,¹⁵¹ odkazujícím k pitavalovým kořenům žánru, jenž byl uváděn v záhlaví a jemuž předcházela název konkrétní epizody. *Maska* dále uveřejnila soubor povídek *Z úterních večírků u pařížského policejního prefekta Lépina*, jehož jednotlivé části vyšly v číslech 2, 8 a 9. Opět šlo o uzavřené texty kratšího rozsahu – epizody o málo překračovaly rozsah jedné tiskové strany, cykly *Z pamětí...* byly o něco delší, zpravidla však ani tyto povídky nepřesahovaly dvě tiskové strany.

Jednotlivé cykly a seriály neměly v celku čísla stálé místo a pořadí – první číslo otevíral román Karla Drzky, v druhém a v čtvrtém patřila tato prominentní pozice dobrodružstvím filadelfské detektivky Alice Griffithové, třetí číslo zahájila povídka s Jiřím Trmalem, páté opět Drzkova *Magda Novotná*. Časopis nebyl členěn do rubrik, s výjimkou rubriky rozma-

¹⁵⁰ Vedle jmen nepříliš známých autorů se vyskytovala jména známých a oceňovaných tvůrců, jako jsou již zmínění bratři Goncourtové či Anton Pavlovič Čechov, jehož povídka „Pomsta“ vyšla v prvním čísle *Masky*.

¹⁵¹ Podtitulem „Z pamětí...“ byly opatřeny i sešitové edice detektivních próz, viz příběhy Léona Cliftona či Ady Paulsonovy (obojí vydával v Praze Rudolf Storch).

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

nitostí, nazvané Odevšad a o všem. Objevovaly se v ní drobné publicistické materiály a zprávy, v prvních dvou číslech šlo zejména o černou kroniku, zprávy o zločinech z českých zemí i ze zahraničí, od třetího čísla předcházely tomuto pele mele rozsáhlejší publicistické texty se skandálními tématy, jež upozorňovaly na nešvary velkoměstského života v Praze, viz např. „Perverzní žižkovský restaurátér“,¹⁵² „Záletná uzenářka“¹⁵³ či „Jak se v Praze může zadarmo jezdit po elektrice“.¹⁵⁴ Podobné náměty, zejména erotické, byly obvykle ústředním tématem krátkých textů, které doplňovaly detektivní a dobrodružné prózy. Podepisovány byly šifrou sestávající z písmen H a M v řadě variant (H. M., Hm, Hm.). Jednotnou hlavičkou byl mezi nimi zvýrazněn cyklus *Z knihy Povídky pro Irmu*, opět šlo o povídky s převážně erotickými náměty.

V závěru desátého čísla bylo uveřejněno poměrně rozsáhlé redakční oznámení, které komentovalo ústup od dosavadní žánrové specializace. Po paradoxně vyznívající zmínce o stoupajícím nákladu časopisu následuje popis proměny, jež redakce údajně činí na přání čtenářů: „Především měníme dosavadní žánr, převážnou většinou detektivní. Budeme nadále uveřejňovati pouze ukončené práce a též novely pikantní, sportovní a časem také detektivní jako dosud, ale dosavadní obsah podstatně změníme.“¹⁵⁵ Dále je oznámeno zavedení módní rubriky, „kterou povede naše spolupracovnice z Paříže, paní Jane de Brienne (de la Vandère)“,¹⁵⁶ a též nové zaměření na otázky spojené s divadlem a zvláště operetou. Toto téma proniklo do *Masky* již v předcházejících číslech, a to zejména v publicistických textech informujících o novinkách v oblasti pražského divadla. Od čísla 11 jsou tak čtenářům na pokračování předkládány paměti známé operetní zpěvačky a herečky Marie Zieglérové s předmluvou Karla Drzky.

V literární složce časopisu i po žánrové změně naprosto převažovala próza, začaly se zde však objevovat též kratší básně, a to výhradně od Drzky. *Masku* dále naplňovala zejména překladová próza, autor překladů však již nebyl uváděn, v několika případech se

¹⁵² Nepodepsáno: „Perversní žižkovský restaurátér“, *Maska* 1, 1910, č. 3, s. 47.

¹⁵³ Nepodepsáno: „Záletná uzenářka“, *Maska* 1, 1910, č. 4, s. 62–63.

¹⁵⁴ Nepodepsáno: „Jak se v Praze může zadarmo jezdit po elektrice“, *Maska* 1, 1910, č. 4, s. 63–64.

¹⁵⁵ Redakce a vydavatelstvo: „Našim čtenářům a přátelům!“, *Maska* 1, 1910, č. 10, s. 159.

¹⁵⁶ Tamtéž.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

nepodařilo autora identifikovat, může tedy tak jít o původní prózu opatřenou cize znějícím pseudonymem pro zvýšení atraktivity (či zachování anonymity).¹⁵⁷ V publicistice bylo přítomné též téma Halleyovy komety, která se tohoto roku opět přiblížila Zemi¹⁵⁸ – tomuto jevu byl v *Masce* věnován několikadílň text „Rozhovory o kometě“ od autora podepsaného Veremundus, jež populární formou seznamoval čtenáře s příslušnými nebeskými tělesy, jejich typologií, charakteristikou, ale též historií jejich pozorování. Ani tato změna zřejmě zvýšený zájem čtenářů nepřinesla a původní podnik „románových detektivních besed“ v dubnu 1910 přestal existovat.¹⁵⁹

Žánr, detektivka a její strukturní znaky – bloky a stopy

Ačkoli časopis *Maska* existoval poměrně krátce, zveřejnil na svých stránkách čtyři rozsáhlé prózy (dvě z nich zůstaly v důsledku předčasného zániku periodika torzy) a 15 povídek, jejichž ústřední téma se váže ke zločinu a jež tvoří těžiště dále analyzovaného korpusu. Na nich budeme pozorovat lineárně-zvratnou kompozici vyprávění a způsob uspořádání narativních bloků.

Prvním kritériem, jež nám umožní hrubou kategorizaci textů publikovaných *Masce*, je rozlišení, zda se v dané próze uplatňuje lineárně-zvratná kompozice, anebo je text komponován jinak, a dále preference určitého narativního bloku, tedy zda je těžištěm příslušné prózy spíše pátrání či vyšetřování, nebo odhalení pachatele. Na základě těchto kategorií

¹⁵⁷ Viz například próza „Krásný lieutenant“ podepsaná Ellen Walter. Námětem prózy je touha mladého poručíka poznat velkoměstský život, čtenář je v povídce svědkem jeho úspěšného seznámení s dámou a návštěvou v jejím bytě. Navzdory anglicky znějícímu jménu autora/autorky je však próza situována do Prahy, a to přímo do jejího centra – ulice Na Příkopěch. V ostatních textech k tomuto mísení nedochází – jsou buď explicitně situovány do Prahy (*Magda Novotná, Z pamětí Jiřího Trmala*), nebo se naopak odehrávají v zahraničí (Rakousko, Itálie, USA).

¹⁵⁸ Předchozí přiblížení se odehrálo roku 1835. Zemi byla Halleyova kometa při tomto obletu nejbližší 20. května 1910, šlo o první fotograficky zachycený návrat komety. Téma návratu komety se poměrně hojně objevovalo i v jiných tiskovinách – noviny informovaly o přípravách na zachycení obletu či výzkumech, které mají být při obletu učiněny, kometa byla též námětem různých anekdot apod.

¹⁵⁹ Bibliografii beletrie uveřejněné v časopise *Maska* připojujeme jako přílohu disertace, viz s. 166.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

můžeme vyčlenit dvě skupiny, mezi nimiž nelze vést pevnou hranici, spíše jde o pojmenování odlišných strukturních dominant vnějších bodů téže škály. Jemnější distinkci mezi jednotlivými prózami nám umožní instituce stopy a její textová konstrukce. Význam tohoto prvku se pro námi analyzované texty ukazuje jako důležitý diferenční fenomén, který v různých modifikacích prostupuje celým korpusem zkoumaných próz.

Narativní bloky

Krajní body našeho spektra představují dvě z rozsáhlejších próz, jež byly v *Masce* uveřejněny, a to román Anny Katherine Greenové *Zločin v Gramercy Parku*, pro nějž je příznačná jak lineárně-zvratná kompozice, tak preference závěrečného narativního bloku, odhalení. Na opačné straně spektra se nachází novela Richarda Hardinga Davise *Gallagher*, jejíž vztah k výše zmíněné kompozici a uspořádání narativních bloků je komplikovanější. Tyto prózy se z hlediska typologické osy, kterou zde sledujeme, nacházejí v určité paradoxní pozici – vidíme je jednak jako hraniční body, mezi kterými se rozkládá sledovaná žánrová krajina, ale zároveň mohou manifestovat určitou latentní dvojkolejnost, která je v dějinách žánru přítomna od počátku do současnosti.¹⁶⁰

Román Anny Katherine Greenové *Zločin v Gramercy Parku*¹⁶¹ je napřeno k závěrečnému segmentu, bloku odhalení, v němž dochází ke kompletní a komplexní interpretaci znaků,

¹⁶⁰ Viz zejména úvod monografie Maurice Ascariho *A Counter-History of Crime Fiction. Supernatural, Gothic, Sensational*, c. d.

¹⁶¹ Prozaická prvotina Greenové vyšla ve Spojených státech roku 1878 u respektovaného nakladatele George Palmera Putnama – vydával například Jamese Fenimora Coopera či Edgara Allana Poea – pod názvem *The Leavenworth Case: A Lawyer's Story* (*Případ Leavenworth*). Román po vydání vzbudil velký ohlas, Yalova univerzita jej použila jako výkladový materiál upozorňující na možnost omylu při sledování náhodných stop. V Pennsylvánii byla značně diskutována otázka autorství, tamější zákonodárny sbor nemohl uvěřit, že autorkou je žena. Prózu obdivoval i Wilkie Collins, jemuž Putnam knihu po vydání zaslal, více viz Lucy Sussex: *Women Writes and Detectives in Nineteenth-Century Crime Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, s. 169–170.

Ani pro českého čtenáře nebylo jméno Anny Katherine Greenové zcela neznámé – od konce osmdesátých let se její detektivní romány objevovaly v románových přílohách novin. Její prvotinu vydal roku 1888 pod ná-

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

které v průběhu vyprávění v souvislosti se zločinem vyvstaly, a je zde vyjeven jejich „správný“ či „opravdový“ význam. Čtenář *Masky* si o této tendenci mohl udělat jen neúplný úsudek, protože v časopise byl román otištěn jen po sedmou kapitolu, tedy z malé části (kompletně se v českém jazyce s románem seznámili až čtenáři *Lidových novin* o 16 let později).¹⁶²

Vypravěčkou románu *Zločin v Gramercy Parku* je slečna Amelie Butterworthová, zvědavá stará panna. V sousedství domu slečny Butterworthové dojde k tajemnému zločinu – v domě je objevena mrtvá mladá žena, jejíž totožnost je zprvu neznámá. Záhy se ukáže, že jde o manželku mladšího syna majitele domu, již manželova rodina nepřijala mezi sebe. V průběhu vyšetřování vyjde najevo, že zavražděná měla ještě před svatbou pletky s bratrem svého budoucího manžela a pokusila se jich zneužít k vydírání, jež by jí zajistilo lepší přijetí v rodině. Inspektor Gryce a slečna Butterworthová pátrají po vrahovi mladé ženy jednotlivě, každý z nich se zaměří na jinou stopu, která je dle jejich vlastního mínění klíčem k rozluštění záhady. Konfrontace jejich hypotéz dokazuje, že obě teorie jsou s to vysvětlit pouze část stop, nikdy ne všechny. Až ve chvíli, kdy své úvahy, osvětlující možnou roli jednotlivých stop, obě postavy propojí a zkonstruují příběh zahrnující všechny tyto elementy, dostávají se k řešení a odhalují nečekaného pachatele.

zvem *Zločin v páté třídě* Julius Grégr, následující dobrodružství inspektora Gryce, *Tajemný únos* (*A Strange Disappearance*, 1880), otiskovaly na pokračování v letech 1893/1894 *Lidové noviny*, román *Ruka a prsten* (*Hand and Ring*, 1883) vyšel česky dvakrát, poprvé v roce 1894 pod hlavičkou Románů Hlasu národa, podruhé pod názvem *Démantový prsten* u brněnského vydavatele Burkharta. Čtvrtý příběh z řady o inspektoru Grycovi, *Tajemství zavřených dveří* (1888, *Behind Closed Doors*) taktéž vyšel česky dvakrát – poprvé roku 1898 jako Románová příloha Národní politiky u Ludvíka Bratřovského, podruhé pod názvem *Záhadná svatba* roku 1909 v *Lidových novinách*.

¹⁶² Naše pozorování vychází z otisku v *Lidových novinách* konfrontovaného s překladem zveřejněným v *Masce*, určité narativní a textové strategie odrážející tuto románovou strukturu byly nicméně patrné i z torza otisku v časopise *Maska*.

V *Lidových novinách* vycházel román jako *Zločin v parku Gramercy* od 15. 3. do 10. června 1926. V *Masce* autor překladu uveden není, územ časopisu bylo uvádět jméno překladatele až u poslední části textu, jako tomu bylo v případě Davisova *Galleghera* a *Armandy* bratří Goncourtů. Obě tyto prózy pro *Masku* přeložil Karel Drzka, je tedy možné uvažovat o tom, že je autorem i tohoto překladu.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

Rozluštění tajemného zločinu vzhledem k publikačním okolnostem nemohlo být čtenáři *Masky* předloženo, avšak i v otištěném torzu je zřetelná právě tendence k lineárně-zvratnému pohybu, jako například v následující ukázce:

Když jsem se přesvědčila, že jsem vypožorovala množství nepatrných podrobností, z nichž jsem nicméně mohla vyvodit velké důsledky, počala jsem je pro zábavu zaznamenávat na zadní stranu účtu, který jsem náhodou měla u sebe. Takové kusé poznámky nemohly sice valně přispět k objasnění dramatu, neboť se zakládaly na zběžně odpozorovaných jevech, ale jsou zajímavé, neboť ukazují, jak usilovně pracoval již můj duch v oné chvíli. Jsou rozvrženy ve tři sloupce a zodpovídají tři otázky: 1. Zavinila smrt mladé paní náhoda? 2. Usmrtila se snad sama? 3. Běží o vraždu? Do prvního sloupce jsem vepsala: Důvody, proč nemohu uvěřit v náhodu: 1. Kdyby ona paní byla svrhla sama truhlu na sebe, byla by bývala nalezena s nohama obrácenými ke zdi, u níž truhla stála. Avšak její nohy byly obráceny ke dveřím a pod truhlou se nalézala její hlava. 2. Sukně kolem jejích nohou byly bedlivě urovnány, ba dokonce s nejúzkostlivější péčí, pročez není udržitelná hypotéza náhody. [...] ¹⁶³

Úryvek zachycuje okamžik, kdy slečna Butterworthová rekapituluje expozici děje, v níž bylo přiblíženo nalezení těla mrtvé ženy. Vypravěčka se tedy vrací k faktům, které jsou z hlediska čtenáře již známé, a snaží se přijít na jejich význam. V úryvku je rovněž vyzdvížena role logické úvahy, jež je nápomocná při interpretaci nalezených znaků. Ty vyžadují zvláštní způsob čtení, protože v podobě, jak se zprvu jeví, nedávají smysl, respektive neodpovídají zkušenosti, kterou vypravěčka má s reálným světem. Až pomocí metodického uspořádání (tři sloupce poznámek) a pomocí logického postupu je možno jejich pravý význam odkrýt a správně je „přečíst“.

Na opačnou pozici spektra umístíme novelu Richarda Hardinga Davise *Gallegher*. ¹⁶⁴ Její ústřední postavou je mladý hoch titulního jména, který pracuje v redakci novin jako

¹⁶³ Anna K. Green: *Zločin v Gramercy Parku, Maska 1*, 1910, č. 4, s. 60.

¹⁶⁴ Poprvé tato povídka vyšla v souboru s dalšími texty pod souhrnným názvem *Gallegher a jiné příběhy* roku 1890. První vydání se vyprodalo během měsíce a v průběhu prvního roku se prodalo na 15 000 výtisků. Davis se rozhodl tohoto úspěchu využít a Galleghera následoval druhý soubor próz – *Van Bibber a ostatní*.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

poslíček. Po úvodní charakteristice, kde je vyzdvížena Gallegherova znalost velkoměstského života, ale též jeho záliba v četbě detektivních příběhů, je vypravěčem převedena pozornost na zločin, který prý v dané době vyvolal ve fikčním světě prózy rozruch – je jím vražda bohatého finančníka:

Jednou ráno ho [Richarda Burrbanka] našel správce domu kolem šesté hodiny u schodu v průjezdě, s dvěma ranami z revolveru nad srdcem. Byl již mrtev. Pokladna, od níž měl klíč pouze jeho sekretář a on, byla otevřena. Chybělo zde dvě stě tisíc dolarů v cenných papírech a ve stříbre, které tam byly teprve včera uloženy. Sekretář chyběl též. Jeho jméno, Štěpán S. Hade, a jeho popis byly telegrafovány a zaslány do všech dílů světa. Okolnosti prokázaly úplně bezpečně, že byl on vrahem.¹⁶⁵

Jak ukázka naznačuje, k určení totožnosti vraha dojde v novele *Gallegher* velmi rychle, ústřední zápleтка musí tedy být založena na něčem jiném. O poslední větě ukázky můžeme uvažovat jako o lakonickém shrnutí té varianty žánrového vyprávění, za jejíž typickou ukázkou považujeme román Anny Greenové *Zločin v Gramercy Parku* –: tam se celý děj soustředil k sestavení takové interpretace událostí a jejich stop, na jejímž základe by byl vrah bezpečně usvědčen. Novela *Gallegher* tuto potenciální dějovou linku zkracuje na minimum, vrahova identita je známa, úkolem se stává rozpoznat ho mezi jinými postavami a polapit ho. Zde se novela přeci jen obrací k instanci stopy – vraha je možné identifikovat podle chybějícího prstu, v panujícím chladném počasí však všichni začínají nosit rukavice a odhalení Štěpána Hada tedy není jednoduché. Nejschopněji si počíná právě Gallegher,

Van Bibber vyšel v nákladu 4000 výtisků a do poledne druhého dne bylo toto množství vyprodáno. I jeho další prózy vydané ve Spojených státech v průběhu devadesátých let, romány *Vojáci štěstěny* a *Princezna Aline*, se staly bestsellery. Karen Roggenkamp: *Narrating the News. New Journalism and Literary Genre in Late Nineteenth-Century American Newspapers and Fiction*, Kent: The Kent State University Press, 2005, s. 150.

¹⁶⁵ Richard Harding Davis: *Gallegher, Maska 1*, 1910, č. 1, s. 12.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

který se shodou okolností dostane do zločincovy blízkosti.¹⁶⁶ Díky znalosti podsvětí a pomocí obratných úskoků se mu ve spolupráci s přítelem detektivem a redaktorem Deníku Dwyerem podaří zločince dopadnout. Příběh vrcholí honičkou filadelfskými uličkami, při které Gallagher veze také hotový článek do redakce, aby jejich *Deník* uveřejnil zprávu o dopadení Štěpána Hada jako jediný ve městě.

Kompozice novely Gallagher není organizována na lineárně-zvratném principu, kdy by nové informace pomáhaly reinterpetovat minulé události, jako tomu bylo v případě románu Anny Greenové, nýbrž pouze lineárně – Hade je označen jako nepochybný viník zločinu, řeší se otázka jeho přestrojení a jakmile je jeho maskování rozpoznáno, soustředí se vyprávění na vylíčení příhod souvisejících se snahou vraha polapit. Důraz je tak kladen spíše na vylíčení akce, napětí a nebezpečí než na popis logických úvah a interpretací stop – ty jsou v případě *Gallaghera* vlastně zbytečné, je známo jméno zločince a i jeho popis, byť z okamžiku, kdy byl spáchán zločin, ne však vrahova aktuální podoba, pravděpodobně odlišná.

Mezi prózami otištěnými v *Masce* reprezentuje *Gallagher* tu z krajních poloh žánrové krajiny, pro niž je charakteristický důraz na akčnost, fyzické řešení problému. Na úrovni kompozice i způsobu uspořádání narativních bloků leží tato próza na opačné straně než *Zločin v Gramercy Parku*. Vazby k detektivnímu žánru jsou realizovány jiným způsobem, jak se pokusíme ukázat dále. Podobného typu byl v *Masce* i román Franka Pinkertona¹⁶⁷

¹⁶⁶ „Gallagher se sám sebe uvnitř tázal, jak může redaktor porovnávat, neřku-li dokonce ztotožňovat plat za jediný týden a vzrušující rozkoš moci zatknouti velkého zločince a poskytnouti takovou novinu svému žurnálu – nikomu jinému než svému žurnálu!“ Richard Harding Davis: *Gallagher, Maska* 1, 1910, č. 2, s. 26.

¹⁶⁷ Příjmení tohoto tvůrce odkazuje k slavné detektivní agentuře činné ve Spojených státech. Agentura byla založena v únoru 1855 a funguje dodnes. Šlo o soukromou bezpečnostní společnost, jejíž členové prováděli a provádí širokou škálu činností. V logu společnosti bylo otevřené oko a nápis „Nikdy nespíme“, z tohoto také pochází výraz „soukromé očko“, ostatně též vlastní jméno Pinkerton začalo být používáno jako obecné označení detektiva. Jejím zakladatelem byl Allan Pinkerton (1819–1884).

Digitální knihovna Project Gutenberg eviduje Franka Pinkertona jako autora tří próz – *Dyke Darrel the Railroad Detective; Or, The Crime of the Midnight Express* (1886), *Five Thousand Dollars Reward* (1886) a *Jim Cummings; Or, The Great Adams Express Robbery* (1887). První dvě prózy vyšly i v českém překladu, příběh Dyka Darrela pod názvem *Železniční lupiči*. Román z amerického života vydala roku 1905 Místodrži-

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

*Vražda v expresním vlaku. Detektivní román z amerického života.*¹⁶⁸ Hrdinou tohoto příběhu je Richard Darrel, jeden „[...] z nejobratnějších detektivů ve Spojených státech“, je „postrachem všech zločinců“ a je „proslulý pro svou horlivost, pro svou bystrost a svou neohroženost“.¹⁶⁹ Tento Darrel vyšetřuje vraždu svého nejlepšího přítele, úředníka Freda Arnolda, v druhém plánu je v próze zmíněn jiný, dosud nevyřešený případ vraždy kapitána Osborna. Cestou do Chicaga, kam detektiv jede, aby ohledal Arnoldovu mrtvolu, jej osloví neznámý hoch s tím, že disponuje určitými informacemi o Arnoldově vraždě. Není to úplná nepravda, hochovým cílem je však něco jiného – pomstít se Darrelovi. Detektivův život je tak brzy v sázce, ve velkém nebezpečí se ocitá i Darrelova sestra Nelly. S pomocí přítele Harryho Bernarda se Darrelovi podaří vyvážnout, osvobodit sestru a objasnit nejen vraždu Franka Arnolda, ale i vraždu kapitána Osborna.

Vyprávění rovným dílem prezentuje Darrelovo pátrání a přípravu úkladů, jež mu strojí jeho odpůrci. Právě tyto úklady přivádí detektiva na stopu a přihrají mu i důkaz o spojení mezi útoky na něj a případem Arnoldovy vraždy, který vyšetřuje – jde o kapesník s Arnoldovým jménem a otiskem ruky se specifickým znakem – bradavicí. Pinkertonova próza se nevyhýbá logickým úvahám a interpretaci stop, větší důraz je však kladen právě na akci, při níž vynikne detektivova obratnost a neohroženost, proklamovaná v expozici vyprávění. S rozhodujícím příspěvkem k případu přijde nicméně přítel Bernarda, jenž se náhodou ocitá s vrahem ve stejném vlaku a je svědkem toho, jak zahazuje stopy. Proto

telská tiskárna v Románové příloze Pražských novin. Druhý text vyšel pod názvem *Konečně dopaden!* u stejného nakladatele o rok později, viz Marcel Arbeit – Eva Vacca „Pinkerton A. Frank“, *Bibliografie americké literatury v českých překladech: knihy, neperiodické publikace, periodika s nejvýše dvanácti čísly ročně, samizdatové a exilové časopisy a fanziny do roku 1997, H–P*. Olomouc: Votobia, 2000, s. 1188.

¹⁶⁸ Podobně jako v případě románu *Zločin v Gramercy Parku* příliš krátká existence *Masky* neumožnila otiskování prózy dokončit. Při srovnání s pozdějším českým překladem, který pořídil Xaver Menhard, lze konstatovat, že v *Masce* vyšla asi třetina románu. Krácení textu se týká zejména částí dialogů, popisných pasáží a některých místních reálií. Při našem rozboru bereme podobně jako v případě prózy *Zločin v Gramercy Parku* v potaz i neotištěné části příběhu.

¹⁶⁹ Frank Pinkerton: *Vražda v expresním vlaku. Detektivní román z amerického života*, *Maska* 1, 1910, č. 1, s. 14.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

může Bernard v závěru potvrdit pachatelovu totožnost – spíše než na interpretaci stop a jejich usouvztažnění v důkazy stojí určení viníka na očitém svědectví:

„Poznal jsem dávno, kdo jste,“ pravil Harry, bera zbraně k sobě, „a aby Nelly Darrellová nepadla do vašich rukou, sledoval jsem po týdny vaši stopu. Já to byl, jenž vám tenkrát u řeky srazil paruku z hlavy a pak u dveří matky Skarletové vyslechl vaše hanebné plány, které jsem bohužel nemohl úplně zmařit. Když jste jel [do] Jowon, seděl jsem ve vlaku proti vám a uschoval jsem bradavici, kterou jste si uřízl. Těmito jakož i ještě různými jinými důkazy jest vaše vina dostatečně prokázána a nyní neujdete zaslouženému osudu!“¹⁷⁰

Na rozdíl od *Galleghera* se v Pinkertonově románu poměrně zřetelně oddělují segmenty expozice zločinu, pátrání i odhalení pachatele. Syžetový průběh je zároveň spíše lineární než lineárně-zvratný. Preferenci lineární kompozice a zejména zobrazení akce nacházíme v *Masce* též v cyklu drobných próz *Z pamětí...*, kterým se budeme věnovat později. Román Karla Drzky *Magda Novotná* a zejména cyklus *Z úterních večírků u pařížského policejního prefekta Lépina* je v tomto směru bližší *Zločinu v Gramercy Parku* Anny K. Greenové.

Stopy

Instituce stopy a otázka její interpretace situuje detektivní žánr do blízkosti sémiotiky, jejímž tématem je znak i způsoby, jak mu rozumět a jak s ním spojovat význam. Bylo již upozorněno na to, že způsob, jímž je stopa v detektivce běžně postavami detektivů interpretována, se v zásadě shoduje s peirceovským procesem abdukce, tedy zformulováním pravděpodobné, ale nezaručené hypotézy, která by daný jev či problém vysvětlila.¹⁷¹ Na formulaci této logické domněnky se tak podílí zkušenost s fungováním reálného světa a logická úvaha.

V následující kapitole budeme o stopě uvažovat jako o motivu, který do vyprávění může vstupovat v různých fázích a podobách. Podle toho, jak je určitý motivický prvek ve vyprávění izolován a konstituován právě jako stopa, jak je se stopou v její prominentní

¹⁷⁰ Frank Pinkerton: *Železniční lupiči. Román z amerického života*. Praha: Pražské noviny, 1905, s. 170–171.

¹⁷¹ Viz „Teoretická východiska a metodologické pozadí práce“, zejm. s. 27–28.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

funkci ukazatele skryté skutečnosti v detektivním vyprávění nakládáno, jak je „čtena“ postavami, jak je integrována s jinými motivy, můžeme opět rozeznávat určité typy detektivního vyprávění. Zajímá nás, zda a jak se tyto obecné problémy v textech publikovaných v *Masce* projevují a zda a jakými prostředky je jako účastník procesů abdukce aktivizován jejich čtenář. Jak upozornil Petr Málek, v reflexích detektivního žánru se často poukazuje na analogii postavy detektiva a čtenáře, některé z těchto esejí ji formulují přímo jako pravidlo.¹⁷² Většina těchto ohlasů však pochází z pozdějšího období, z konce dvacátých let nabyly proslulosti zejména dva texty, formulované jako zákony žánru, jak naznačují též jejich názvy – „Dvacet pravidel pro psaní detektivek“ S. S. Van Dina (1928) a tzv. Desatero pátera Knoxe (1929). Texty vydané v časopise *Maska* ukazují, že v české literární veřejnosti v období kolem roku 1910 nebyla dosud podobně striktní žánrová pravidla stabilizována. Jednotlivé prózy se značně liší v míře integrování stopy do řešení záhady, ale též v míře jejich zpřístupnění čtenáři.

Stopu v silné žánrové roli nacházíme v *Masce* jednak v románu Anny Katherine Greenové *Zločin v Gramercy Parku*, jednak v cyklu krátkých próz *Z úterních večírků u pařížského policejního prefekta Lépina*. Do zastavení *Masky* vyšly tyto povídky tři, vždy anonymně. Tři případy na sebe volně navazují a popisují Lépinovy začátky u policie a jeho stoupající kariéru.¹⁷³ Ve všech případech je v úvodu představen záhadný zločin (vražda komtesy, vražda a sebevražda manželů a řetězec sebevražd movitých mužů v posledním příběhu),¹⁷⁴ který Lépin vyšetřuje za pomoci hledání a výkladu stop, „jež zde nechal ne-

¹⁷² Viz Petr Málek: „Čapkova poetologická reflexe detektivky aneb detektiv jako čtenář“, c. d.

¹⁷³ Louis Lépine (1846–1933) byl francouzský advokát, ale též policejní prefekt, který se zasloužil o modernizaci policie a využívání metod forenzní vědy při vyšetřování, což ostatně tematizují i povídky otištěné v *Masce*. Jeho jméno mohlo být čtenáři známo z denního tisku, např. v říjnu 1909 v souvislosti s manifestacemi, jež vypukly po popravě Francisca Ferrera Guardii po celé Evropě. Pařížská demonstrace stála život jednoho policistu a několik osob bylo zraněno, viz např. nepodepsáno: „Následky demonstrací v Paříži“, *Moravská Orlice* 47, 1909, č. 235, s. 3.

¹⁷⁴ Dle údajů v textu se tyto tři případy odehrávají v průběhu jednoho roku („Tajemství modrého pokoje“, *Maska* 1, 1910, č. 9, s. 134), zhruba před čtyřmi, respektive pěti lety („V osidlech sireny“, *Maska* 1, 1910, č. 8, s. 121).

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

známý vrah“.¹⁷⁵ Jednotlivé stopy detektiv komentuje a uvádí do vztahu k vyšetřovací hypotéze, kterou si pro sebe formuluje:

„Kdy se asi vražda stala, slečno Chourirdova? Nepochybně večer, když již všichni usnuli, protože by služebnictvo bylo pohřešilo komtesu dříve, a ne až teprve ráno. A ježto by počestná dáma nesešla pak již sama do zahrady, měla se komtesa patrně sejít v besídce s nějakým milencem anebo s někým, s kým se stýkala pouze tajně a jen tehdy, kdy ji nikdo nemohl překvapiti.“¹⁷⁶

V textu je též explicitně postulována nutnost uvést do souladu interpretaci všech nalezených stop: „Přemýšlel jsem dlouho, jak spojití ona dvě fakta, z nichž obě mi dala poznati čirá náhoda.“¹⁷⁷ V závěru každé povídky je odhalena motivace zločinu a pachatel sena potvrzení správnosti Lépinových výkladů k činu dozná.

Způsob, jakým jsou stopy a postup jejich interpretace konstruovány v románu Karla Drzky *Magda Novotná*, je poněkud odlišný. Předlohou románu byla skutečná událost, k níž došlo v únoru 1909 na pražských Vinohradech. Po vrahovi Magdy Novotné v románu pátrají tři muži – komisař Slivenski, detektiv Salaba a novinář Macoun. Každý z nich má svou hypotézu, kdo a proč vraždu spáchal – uvažují o loupežné vraždě či vraždě ze žárlivosti, již spáchala bývalá milenka manžela či bývalý milenec Novotné.¹⁷⁸ Interpretací stop nalezených na místě činu a dosažených v dalším průběhu vyšetřování je postupně vyloučena zistitelná vražda, jako hypotetický motiv zůstává žárlivost, stopy však umožňují obtížně slučitelný výklad, vedou totiž jak muži, tak k ženě. Nečekaného vraha nakonec vypátrá díky své vytrvalosti reportér Macoun, aniž ho může předat spravedlnosti – pachatel končí sebevraždou.

¹⁷⁵ „Tajemný vrah“, *Maska* 1, 1910, č. 2, s. 30.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 31.

¹⁷⁷ „V osidlech sireny“, *Maska* 1, 1910, č. 8, s. 122.

¹⁷⁸ Domněnky zformulované v románu odpovídají hypotézám kolujícím v dobovém tisku, více viz závěr této kapitoly.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

Zacházení se stopami v románu Karla Drzky bude zřejmější po srovnání se *Zločinem v Gramercy Parku* Anny Katherine Greenové. Obě prózy jsou si kompozicí, zápletkou i způsobem nalézání pravdy o případu poměrně blízké.¹⁷⁹ Ústřední otázkou obou je, kdo spáchal vraždu. Vyšetřující odhalují nové a nové stopy a narážejí na nesrovnalosti, jež je třeba správně začlenit do interpretační hypotézy tak, aby tato současně obsáhla a vysvětlila všechny indicie. Jedině tak lze rekonstruovat příběh zločinu a objasnit, proč k němu došlo. V plnosti se to daří ve *Zločinu v Gramercy Parku*, v románu *Magda Novotná* jsou ovšem stopy objasňovány značně nesystematicky: Aktéři Drzkova románu jako by si byli vědomi „povinností“, jež jim žánr v tomto směru ukládá (zřetězit stopy v koherentní příběh zločinu), ale objasnění stop a jejich zařazení do příběhu zločinu), avšak neumí jim dostát. Reportér Macouna například stopy vyjmenuje, ale nevyloží:

„A přece, je mi všechno jasno a do souvislého řetězu případu mi nechybí než jediný článek: vrah. Jinak je mi celá událost velmi samozřejmá. Od knihy, která ležela na stole v kuchyni vedle kroužku od řeznického nože, od otisků ruky, zdánlivě směšných a bezvýznamných, a fingoaného vyloupení skříně a okradení mrtvé až po dnešní událost, vidím vše přesně a určitě rozvinuto v logickém postupu.“¹⁸⁰

V závěrečné řešící scéně prezentuje reportér stopy až jako jisté materiální fетиše, jejich symbolickou hodnotu však opět nevyloží:

„Mezi dveřmi jednoho vetešnického krámu pod podloubími jsem zahlédl vyvěšenu smuteční róbu. Nesměl bych býval spatřit neznámou naši dámu tak určitě, abych nebyl na prvý pohled určitě poznal, že róba, která zde visela, náležela jí. [...] Zvěděl jsem tedy, že onu dámskou róbu odprodal vetešnici jistý známý boháč ze čtvrti. Předstíraje obavu před nakažlivou nemocí, dověděl jsem se lehce jeho jméno [...] Konečně jsem prohlédl také byt majitele samého, jehož vysoká postava nejspíše ještě svědčila pro mé podezření –“ [...]

¹⁷⁹ Pod čarou upozorňujeme též na podobnost ve způsobu kompozice příběhu, kdy hybatelem děje není pouze jeden vyšetřující, nýbrž dvě pátrající postavy a pro nalezení řešení je třeba konfrontovat hypotézy těchto postav a sloučit je.

¹⁸⁰ Karel Drzka: *Magda Novotná*, *Maska* 1, 1910, č. 9, s. 137.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

A mladý reportér vyňal z náprsní kapsy pečlivě zaobalený – řeznický nůž, toboleku, zakrvácený šátek a – podobiznu, v jejíchž dvou na ní zobrazených postavách poznal pan Salaba – zavražděnou a... „Skutečně, jste geniální chlapík, Macoune,“ poznamenal. „Ničeho jste neopomněl. Máte důkazy, jež prokazují styky vrahovy se zavražděnou a jiné, jež jej usvědčují.“¹⁸¹

Návaznost kroků, které Macoun při pátrání vykonává, je logická a zřejmá, některé stopy, které sesbírá, a důkazy, které předkládá detektivu Salabovi, respektive čtenáři, však zřejmou vazbu k případu postrádají. Nejúžeji je s případem svázán řeznický nůž, jenž byl v úvodu prózy jasně identifikován jako vražedná zbraň („hrot byl zabroušen v ponenáhlem skonu, v oblouku, na jehož přechodu měl zub“¹⁸²). Nůž, jež reportér vytáhne z náprsní kapsy v závěru prózy, není ke zbrani z úvodu prózy svým tvarem ani jinak připodobněn. Někdy čtenář dospívá ke zcela jinému výkladu, než jaký se potvrzuje ve fikčním světě prózy. Jiné stopy – například nedomytá podlaha na místě činu –, do rekonstrukce činu nejsou začleněny vůbec. Nedokončený úklid je tak postupně interpretován jako důkaz, že Novotná svého vraha znala, ale též jako způsob zamaskování krvavých stop. Ani jeden z výkladů se však nepotvrdí, přestože je této indicii věnována v podstatě celá jedna kapitola. Neurčen zůstane dokonce motiv vraždy. Sebevraždu podezřelého muže lze sice interpretovat jako přiznání, avšak proč by vraždu spáchal, zůstává nejasné.

Podobně stopy v kratičkých povídkách zveřejňovaných pod souhrnným názvem *Z pamětí...*, prezentujících tři různé detektivy: Roberta Grünberga, Vittoria di Pierina a Alici Griffithovou. Grünberg, detektiv-amatér, má být neobyčejně inteligentní muž s rozsáhlými znalostmi v různých oborech, je též mistrem maskování – v první povídce vystupuje jako člen zločinecké organizace Maffia, v druhé jako ruský emigrant. Případem řešeným v povídce „Nezdařený úklad“ je únos dítěte aristokratického páru. Jasno o tom, kdo a proč zločin spáchal, má Grünberg již v expozici povídky. V závěru předkládá hráběnce důkazy, že únoscem je její manžel. Podobně jako v případě románu *Magda Novotná* zůstávají některé stopy před čtenářem utajeny. Hlavní z nich, svědectví první manželky

¹⁸¹ Tamtéž, s. 148–149.

¹⁸² Tamtéž, s. 3.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

hraběte, která spolu s ním únos připravila, vyslechne detektiv v okamžiku, o němž se nevypráví. Čtenář se o tomto svědectví dozví až ze závěrečného shrnutí případu. Druhým důkazem je otisk prstu na vyděračském dopise. Zde již vyprávění určité signály čtenáři zprostředkovává – je seznámen s tím, že hrabě byl v detektivově kanceláři přítomen a mohl zde otisk prstu zanechat, vypráví se o tom, že detektiv obálku důkladně zkoumá atd.

Italský detektiv Vittorio di Pierino vystupuje v povídce „Zápas o půl milionu“. Zápletkou je tu přepadení banky, při němž byl postřelen pokladník Vergo. Di Pierino byl mezi kolemjdoucími, ošetřil postřeleného pokladníka a vyslechl jej. Z Vergovy výpovědi vyplývá, že jej postřelil muž v ruském oblečení. Na základě popisu detektiv okamžitě poznal ruského emigranta Michajlovského, ten je pod neustálým dohledem policie a není tedy problém jej předvolat. Rusova výpověď však směr vyšetřování obrátí. Do banky sice přišel se záměrem uloupit si peníze na cestu do Francie, pokladník mu však strhl falešný vous a zahnal jej na útěk. Obvinění, že banku vyloupil sám a lup ukryl v jejích prostorách, sice Vergo nejprve odmítá, nevydrží však čelit di Pierinovu pohledu a k činu se přiznává.

Pro sledování postupu di Pierinova vyšetřování nenabízí text dostatek logických opor. Pokladník také není usvědčen důkazy, ale v podstatě paralyzován „strašlivou“ di Pierinovou autoritou:

Vittorio di Pierino však povstal a položiv ruku na rameno pokladníkovu, pohleděl naň významně a pronikavě: „Pane Vergo! Volte tedy, co chcete: buď patnáctiletý žalář, anebo osmiletý nucený nemilý pobyt v některém sanatoriu, až by byly vyléčeny vaše ‚pobouřené nervy‘ a vaše ‚kleptomanie!‘ Jinak –“ Nyní již nemohl pokladník zápasiti déle s protivníkem tak strašlivým a ukázal skryš, kde ukryl uloupený obnos, a doznal kajičně vše svému šéfovi.¹⁸³

Filadelfská detektivka Miss Alice Griffithová bývala slavnou subretou, ale rozhodla se odejít na odpočinek, kde se zabývá objasňováním zločinů. V povídce „Vrahova svatba“ nalezne Griffithová lístek s tímto vzkazem:

¹⁸³ „Zápas o půl milionu“, *Maska* 1, 1910, č. 9, s. 140.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

„– kolem deváté – na naši svatbu. Přijď určitě – Emmu Sindmannovou – whisky plné sudy – Zdraví tě tvůj Jack Ma –“ Když [policejní komisař – MŘH] dočetl, pohlédl na detektivku. Miss Alice zakývla pouze hlavou a její oči prošlehla náhlá záře.¹⁸⁴

Na základě tohoto útržkovitého textu se Miss Alice vydává hledat Emmu Sindmannovou po filadelfských krčmách. Od neúspěchu ji zachrání náhoda: z domu, kolem něhož právě prochází, zaslechne výkřik a chroptění. Útočníky nezasáhne, umírající dělník jí však na místě poskytne klíč k záhadnému vzkazu:

Jak byla překvapena, když umírající pojednou přestal chroptěti a otevřev oči, zašeptal namáhavě: „Chtěli mne zabít... Černý Jack svedl mou ženu a ... Jsem Sindmann... zde jejich podobizny... sejdou se v sobotu U Zlatého potkana... Černý Jack zavraždil starou Tennysonovou... vyloupil pošt...“¹⁸⁵

Všechny povídky tak sice prezentují stopy jako důležitou instanci detektivního vyprávění, k rozřešení případů však nedochází jejich adekvátní interpretací a logickým zřetězením, větší zásluhu na postupu vyšetřování než rozumové usuzování detektivů má jejich tělesná akce, do děje rozhodujícím způsobem zasahuje náhoda. I když se tedy Drzka nebo autoři anonymně publikovaných povídek *Masky* pokoušejí o realizaci téhož žánrového modelu jako Greenová, jeho komplexní naplnění leží však mimo jejich možnosti – anebo mimo možnosti čtenářů časopisu, vyhledávajících nejen prózy odpovídající o málo později kanonizovanému tvaru „čisté“ detektivky, ale také, nebo především prózy kontaminované akčním vyprávěním o dobrodružstvích výjimečných detektivů, jež znali ze sešitových povídek.

Detektivka pro velkoměstského čtenáře novin

Roku 1901 vyšel u londýnského nakladatele Reginalda Brimleyho Johnsona svazek esejů sedmadvacetiletého novináře Gilberta Keitha Chestertona nazvaný *Obrany*. Byla do

¹⁸⁴ „Vrahova svatba“, *Maska* 1, 1910, č. 10, s. 145.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 146.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

něj zařazena i kratičká stať nazvaná „Obhajoba detektivních románů“,¹⁸⁶ v níž Chesterton detektivní prózu vidí jako jediný žánr, jenž vystihuje poetiku moderního života a objevuje poetičnost velkoměst, a nazývá jej Iliadou moderního světa. Prostor velkoměsta je na přelomu 19. a 20. století stále poměrně novým zážitkem.¹⁸⁷ V průběhu 19. století vrcholící procesy industrializace a urbanizace podporují nárůst významu měst jakožto kulturních a ekonomických center, jež k sobě přitahují velké množství obyvatelstva.¹⁸⁸ Pro nově přichozí obyvatele bylo velkoměsto neznámým prostředím, jež funguje na jiných principech, než jaké doposud znali. Jedním z prostředků, jež jim mohl pomoci s orientací v novém prostředí, byl populární tisk, který sloužil jako zdroj informací a zábavy, ale též jako prvek umožňující identifikaci s prostorem i ostatními obyvateli, a to nejen vlastního města, ale i s obyvateli jiných velkoměst.¹⁸⁹

Velkoměsto nabízelo svým obyvatelům klady v podobě pohodlnějšího života, lepších pracovních podmínek, vzdělání či zdravotní péče. Život v něm však vzbuzoval i opačné pocity – velkoměsto se jevilo jako chaotické, nestálé, fragmentární, neuchopitelné. Změn doznaly i mezilidské vztahy – příslušnost k primárním skupinám je nahrazována příslušností ke skupinám sekundárním, vztahy k okolí často nejsou z různých důvodů navazovány vůbec, zvětšují se společenské rozdíly mezi skupinami obyvatel, „lidé mohou žít v bezprostřední fyzické blízkosti, ale zároveň velké sociální vzdálenosti, místo, které zastávala církev, přebíral denní tisk“.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Česky vyšla tato stať poprvé v roce 1923 v časopise *Cesta*, viz pozn. pod čarou č. 6.

¹⁸⁷ K terminologickému rozdílu viz Jakub Machek: *Počátky populární kultury v českých zemích*, c. d., s. 12. Velkoměsto – nad 100 000, metropole – velkoměsto s plně se rozvíjející masovou společností a masovou kulturou. Praha se metropolí stává pro první světové válce.

¹⁸⁸ Jak se uvádí v monografii *Zrod velkoměsta*, v prostoru českých zemí kulminoval nárůst obyvatelstva ve městech mezi lety 1869–1930, kdy se jejich počet zdvojnásobil. Praha v tomto období fungovala jako určité migrační centrum, převážně však pro česky hovořící obyvatelstvo – v roce 1900 pocházelo 60 % jejich obyvatel odjinud. Viz Horská – Maur: *Zrod velkoměsta*, cit. dle Jakub Machek: *Počátky populární kultury v českých zemích*, c. d., s. 26.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 52, 53.

¹⁹⁰ „[P]eople can live in close physical proximity but at great social distance; the place of the church is taken by the press [přel. MŘH]“ in Gareth Stedman Jones: *Outcast London. A Study in the Relationship Between*

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

I tyto faktory se posléze mohou podílet na snižujícím se pocitu bezpečí¹⁹¹ a nárůstu strachu z kriminality, s níž je obyvatel města konfrontován – a to především prostřednictvím médií. Spáchaný zločin jako vzrušující událost je častým námětem publicistiky i beletrie. „Zprávy o senzačních zločinech stavěly svou emoční sílu jak na vnitřní odpovědi na zločin samotný, tak na kvazi náboženském dilematu způsobeném přestoupením základních hodnot a pravidel ve společnosti. Zločiny a jejich trestání hrálo roli v uplatňování moci a definici sociálních hranic.“¹⁹² Texty tematizující zločin tak můžeme chápat jako určité „katalogy“ problematického chování, ale i důsledků takového chování v dané společnosti.

Významným charakteristickým rysem dobového populárního tisku je prostupnost hranice mezi beletrií a novinovou publicistikou. Jak ukazuje analýza, již provedl Jakub Machek na materiálu z *Pražského ilustrovaného kurýra*, pro publicistiku zde vydávanou je příznačné užití beletristických a dramatických stylistických postupů, jež podporují emotivní působení zpráv.¹⁹³ Na význam novin pro detektivní žánr poukázala i Krystyna Kardyni-Pelikánová ve stati o „kapesních“ povídkách Karla Čapka, kde autorka zmapovala širší kontext, do něhož Čapkovy *Povídky* vstupovaly. Autorka přitom upozornila rovněž na sepectí s novinovými žánry, a to se soudničkou a s jistým druhem publicistiky, nazvané „faits divers“ (různé zprávy),¹⁹⁴ novinovým žánrem kombinujícím racionální i fantaskní prvky, jenž často vycházel i jako součást černé kroniky.

Proces prolínání beletrie a novinových žánrů je možné evidovat též ve vývoji žurnalistiky ve Spojených státech. Na přelomu osmdesátých a devadesátých let vzrostla prestiž tohoto povolání, proměnil se kulturní obraz novináře – postavu starého, nezřídka opilého nevzdělance vystřídal „nový“ reportér, mladý, energický, vzdělaný člověk, a žurnalistika

Classes in Victorian Society. 4. vyd. London – New York: Verso, 2013, s. 46. Můžeme se setkat rovněž s tezí, že město je bezprostřední příčinou kriminality. Viz Eric Johnson: *Urbanization and Crime. Germany 1871–1914*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995.

¹⁹¹ Jana Jíchová – Jana Temelová: „Kriminalita ve městě“, *Geografické rozhledy* 20, 2011, č. 3, s. 10–11.

¹⁹² Jakub Machek: *Počátky populární kultury v českých zemích*, c. d., s. 89.

¹⁹³ Tamtéž, s. 95–98.

¹⁹⁴ Krystyna Kardyni-Pelikánová: „Hra na detektivku. K otázkám geneze a výstavby *Povídek z jedné a druhé kapsy*“, in: Štěpán Vlašín a kol.: *Kniha o Čapkovi*. Praha: Československý spisovatel, 1988, s. 209.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

se stala jedním ze společensky respektovaných zaměstnání. U těchto „nových“ reportérů můžeme sledovat také proces jakési beletrizace žurnalistiky – tvůrci se stávají hlavními postavami svých reportáží a jejich činy jsou tímto způsobem legendarizovány.¹⁹⁵ Významnou postavou této tzv. nové žurnalistiky byl i Richard Harding Davis (1864–1916). Od konce osmdesátých let 19. století pracoval v novinách ve Filadelfii, roku 1889 se přestěhoval do New Yorku, kde začal psát pro *Evening Sun*. Karen Roggenkampová resumovala jeho přístup k profesi následovně: „Kdykoli je to možné, reportér by měl pomoci stvořit novinky. Nikdy by se neměl vyhýbat nebezpečí nebo dobrodružství. Měl by aktivně přispívat k řešení zločinu. Zároveň by však neměl být ničím jiným než pravým džentlmenem“.¹⁹⁶ Typickým pro Davisovo psaní se stalo prolínání fikce a publicistiky – sám bral svou kariéru novináře jako určitý odrazový můstek pro vlastní literární tvorbu. Stojí v počátcích úspěšného subžánru, pro jehož pojmenování se vžil název „novinová fikce“.¹⁹⁷ Jejím protagonistou byl drsný muž, jehož činy (zobrazované leckdy se značnou mírou sentimentality či patosu) byly motivovány zejména láskou k novinám.¹⁹⁸ Typickou ukázkou tohoto žánru je Davisův prozaický debut *Gallegher – příběh novin*, jehož překlad vyšel v *Masce*.

¹⁹⁵ Jednou z prvních hvězd „nové žurnalistiky“ byla novinářka Nellie Blyová (vl. jménem Elizabeth Cochranová [1864–1922]), která se proslavila zejména svou reportáží o nelidských podmínkách na psychiatrickém oddělení nemocnice v Bellevue, jež vyšla nejprve roku 1887 jako série článků v jejích domovských novinách *The New York World* (vedených Josephem Pulitzerem) a poté nákladem Iana L. Munroa v knižní podobě. Následujícího roku podnikla Blyová pro Pulitzerovy noviny cestu kolem světa inspirovanou románem Julese Verna *Cesta kolem světa za osmdesát dní*. Blyová se dokonce s Vernem setkala v severofrancouzském Amiens. Cestu se jí podařilo uskutečnit za 72 dní, během ní posílala jak krátké zprávy za pomoci telegrafu, tak pravidelné články. Zázitky opět vyšly knižně, ale byly též námětem pro deskovou hru. Viz Karen Roggenkamp: *Narrating the News*, c. d., zejm. s. 25–47

¹⁹⁶ „Whenever possible, the reporter should help make the news. He should never shirk from danger or adventure. He should take an active role in solving crimes. At the same time, he should never be anything other than a proper gentleman [...].“ Karen Roggenkamp: *Narrating the News*, c. d., s. 52.

¹⁹⁷ Tamtéž.

¹⁹⁸ Více viz Arthur Lubow: „The Reporter Who Would Be King. a Biography of Richard Harding Davis“ cit. dle Karen Roggenkamp: *Narrating the News*, s. 150.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

Jak jsme viděli v předchozí části, *Gallegher* se od čisté, logické detektivky liší svou lineární narativní strukturou, ne však v tematice, na úrovni motivů. Protagonista se vyznačuje tím, že neoplývá akademickými znalostmi, ale vyzná se ve velkoměstském životě:

Vše, co Gallagher věděl, přiučil se na ulici. Rozhodně ulice není dobrá škola, ale konečně je přece jen školou, a to takovou, která tvrdě vychovává své žáky. Gallagher navštěvoval současně její večerní i ranní kurzy. Zajisté, nemohl by vám být říci, kdo jsou Pilgrim Fathers, a nemohl by vám být také vyjmenovati třináct prvních států; ale znal zase jménem všechny policejní komisaře dvaadvacátého okresu. A poznal, zazněl-li někde třikrát gong, přijíždí-li stříkačka, obhlídka nebo ambulance. Když počaly hořeti woolwichské mlýny, strhl Gallagher první poplach, zatímco nejbližší policista spal, a Gallagher také vedl výpravu „Černých diamantníků“ proti „Krysám z nábřeží“, když se počaly vesele kamenovati poblíže richmondských uhelných dolů.¹⁹⁹

Druhou Gallagherovou charakteristikou je vášnivá četba

ono[ho] druh[u] novel, který se povšechně zařazuje pod označení ‚detektivní‘. Ne proto snad, že by byl býval s to dopustiti se někdy nějakého zločinu. Naopak, jeho záliba byla spíše zálibou kriminalisty a pro svůj téměř chorobný zájem o život a činy všech velkých zločinců, pro svou znalost jejich metod a jejich minulých poklesků byl neocenitelným spojencem našeho redaktora soudní rubriky.²⁰⁰

V citované pasáži je explicitně odkazováno ke sledovanému žánru, k četbě detektivních novel. Z hlediska hrdiny mají však specifický statut – nejsou chápány jako fikce, nýbrž jako zdroj informací o světě, v němž se Gallagher pohybuje, a to zdroj nenahraditelný a oceňovaný.

Dokonalou orientací ve městě, zkušeností s ním a svými specifickými znalostmi o zločinech (nabytými mimo jiné četbou detektivek) je Gallagher disponován rozplést složitou

¹⁹⁹ Richard Hardig Davis: *Gallegher*, *Maska* 1, 1910, č. 1, s. 11.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 12.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

zápletku, demaskovat zločince a odhalit jeho úkryt. Pro úspěšné zakončení příběhu – dopravení článku do redakce – musí uplatnit stejné vlastnosti:

Jakmile poznal, jak málo času mu již zbývá, a uzřel množství elektrických lamp a přívě-
tivé známé domy, vyburcoval se k polovědomí. Pochopil aspoň, kde se nalézá a že jest na-
výsost nutno pospíšiti. Vztyčil se na kozlíku, polaskal koně a pobídl ho k zuřivému cvalu
na kluzkém asfaltu. Nyní poznal, že je nezbytné šíleně letěti, a neohlížeje se ani vlevo ani
vpravo, vrhl se z Broad Streetu do Chestnutu, po níž se dostane již přímo k redakci. Nyní
mu zbývalo přejeti již jen sedm bloků.²⁰¹

Své znalosti a zkušenosti využívá Gallagher jako literární detektivové. Tak jako tyto po-
stavy shromažďují a interpretují sady stop-znaků, podobně „čte“ Gallagher město. Podob-
ný důraz na pohyb a orientaci ve městě nacházíme i v povídkách ze série *Z paměti...* a v
románu *Vražda v expresním vlaku*. Setkáváme se tu s reprezentací města jako konglomerá-
tu realistických a fantaskních prvků. Naprostá většina měst, jež vystupovala v beletristické
části *Masky*, má reálná jména, jako je například Monte Carlo či Chicago. Ve velké kon-
krétnosti je vykreslována Praha. V povídkách s Jiřím Trmalem či v románu *Magda Novot-
ná* jsou zmiňována jména čtvrtí, ulic, ale i hostinců. Tento postup zvyšuje efekt reálného
i u těch textů, kde je město jednoduše schematizováno v dvojdílný prostor sestávající
z výstavní, klidnější čtvrti, působící bezpečným dojmem, a z periferie, „kde vegetuje polo-
svět“,²⁰² nebo kde je emblematická komerčními institucemi, jejichž přítomnost je pro
moderní velkoměsto neodmyslitelná – obchodní dům, banka, hotel.²⁰³ Symbolický rozměr
má exotizující líčení velkoměstského „podsvětí“. Jde o „nejzapadlejší a nejzlopověstnější
ulice města [...], kde bylo hlavní sídlo nevěstinců, ponurých a chmurných krčem a všeli-
kých pokoutních obchodů“.²⁰⁴ Městský prostor je v podobných textech prezentován jako

²⁰¹ Richard Hardig Davis: *Gallegher, Maska* 1, 1910, č. 7, s. 101.

²⁰² Karel Drzka: *Magda Novotná, Maska* 1, 1910, č. 3, s. 44.

²⁰³ Viz „Zápas o půl milionu“, c. d., s. 138–140.

²⁰⁴ „V opiovém doupěti“, *Maska* 1, 1910, č. 6, s. 82.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

problém, který je třeba vyřešit.²⁰⁵ Detektiv –postava ve funkci vyšetřovatele – umí do tohoto prostoru proniknout, splynout s ním a nenápadně se v něm pohybovat:

Několikrát se neznámý obrátil, zapátrav, není-li následován. Ale užel vždy jen chmurné zátočiny cesty a nějakého malého hochy, který se brodil v blátě [...].²⁰⁶

Pospíšila za neznámým, který utíkal opuštěnými ulicemi jakoby furiemi štván. Ohlížel se sice zprvu, není-li sledován, ale miss Alice ho stíhala velmi obratně, takže ji nikdy nespátlil.²⁰⁷

Byla přestrojena za kuliho, čínského nádeníka, a mohla ho tedy sledovati úplně nenápadně.²⁰⁸

Právě díky svému citu a porozumění pro město je detektiv schopen prostor ovládnout a odstranit problém, který představuje zločin představený v úvodu vyprávění. Takové zápletky pak dávají vystoupit do popředí jiným vlastnostem detektiva, než jaké jsme pozorovali výše. Velkoměsto vyžaduje detektiva s fyzickou kondicí, obratného a vytrvalého,²⁰⁹ spíše než detektivní mozek s vysokou intuicí pro možné výklady znaků a logické propojení stop.²¹⁰

²⁰⁵ David Schmid: „Imagining Safe Urban Space: the Contribution of Detective Fiction To Radical Geography“, *Antipode* 27, 1995, č. 3, s. 243.

²⁰⁶ Richard Hardig Davis: *Gallegher, Maska* 1, 1910, č. 1, s. 13.

²⁰⁷ „Jed v zlatém poháru“, *Maska* 1, 1910, č. 4, s. 51.

²⁰⁸ „V opiovém doupěti“, c. d.

²⁰⁹ Více viz Leroy Lad Panek – Mary M. Bendel-Simso: *The Essential Elements of the Detective Story, 1820–1891*, c. d.

²¹⁰ K typologii detektivů viz též studii Garyho Hoppenstanda *In Search of the Paper Tiger. A Sociological Perspective of Myth, Formula and the Mystery Genre in the Entertainment Print Mass Medium*. Bowling Green: Bowling Green State Univ. Popular Pr., 1987.

Dvě strukturní možnosti detektivky

Pozorování vzájemného postavení narativních bloků pátrání a vyšetřování a způsobů, jimiž se v textech *Masky* pracuje se stopami, poukázalo k existenci dvou odlišných variant zábavné prózy o vyšetřování záhadných zločinů a přechodového pásma mezi nimi. Jak tuto diferenci interpretovat – jde o znak určité podvojnosti, jež je detektivce trvale vlastní, anebo *Maska* přinášela díla dvou různých žánrů?

Jak zdůrazňuje Maurizio Ascari v úvodu monografie *A Counter-History of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational*, na formování detektivního žánru se podílely různé typy vyprávění o zločinu, jež samy nebyly založeny na intelektuálním, interpretačně-logickém řešení. Ascari rovněž poukazuje na vliv teleologicky konstruovaných modelů dějin žánru tendujících k normativnímu přístupu, kde v centru definice stojí „ideální podoba“, tzv. klasická detektivní povídka meziválečné éry reprezentovaná např. texty Agathy Christie či Dorothy L. Sayersové, pro niž je charakteristické dodržování kánonů žánrových pravidel, zahrnujících i povinnost učinit čtenáři dostupné všechny stopy, ze kterých ve svých úvahách vychází detektiv. Marginalizovány či zcela odsouvány z historie žánru jsou pak prózy upřednostňující jiné způsoby vyprávění o zločinu.

První varianta byla v *Masce* zastoupena románem Anny Katherine Greenové *Zločin v Gramercy Parku* či cyklem *Z úterních večírků u pařížského policejního prefekta Lépina*. Preferován v ní byl závěrečný narativní blok, zprostředkující rozřešení zločinu jako výsledku čtení stop, jež byly v příběhu pátrání detektivem rozpoznány. Význam jednotlivých stop se v průběhu vyprávění mění, není očividný, může se jevit jako rozporný, adekvátní význam se mu přiřazuje v kontextu. Záhada je vyřešena ve chvíli, kdy se podaří nalézt takovou interpretaci, která zahrne všechny nalezené indicie.

V druhé variantě je preferován spíše prostřední ze tří segmentů, pátrání a vyšetřování. Určující roli má v něm fyzická akce detektiva spíše než čtení znaků a logické vyvozování vztahů mezi nimi. Typickými ukázkami jsou román Franka Pinkertona *Vražda v expresním vlaku* a příhody Alice Griffithové z cyklu *Z paměti....* Důležitější než hmotné stopy jsou v těchto prózách očitá svědectví, obvykle detektivů nebo jejich spolupracovníků.

Tomáš Horváth chápe tyto strukturní rysy jako atributy dvou již diferencovaných žánrů – detektivky a thrilleru:

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

V trileru neabsentuje ani důležitá úloha inferencí (které jsou pro detektivku klíčové), avšak trsy rozumového vyvozování jsou distribuované do jiných narativních bloků než v detektivce. Ak v detektivce inferencie jednak v obmedzenej miere vystupujú v bloku vyšetrovania (detektív sice nachádza stopy, ktoré sú opísané, ale väčšinu svojich záverov si necháva pre seba) a ťažiskovú rolu zohrávajú predovšetkým v bloku riešenia (kde detektív argumentačne vyvodí totožnosť vraha, spôsob realizácie vraždy i motiváciu), tak v trileru sú inferencie zasa distribuované predovšetkým do bloku pátrania pri vyhodnocovaní indícií, pričom v bloku riešenia zohrávajú oveľa menšiu úlohu: riešenie detektív jednoducho nachádza na konci svojho pátrania/hľadania. Rozumové úvahy detektív používa predovšetkým pri vytýčení smeru, akým sa má uberať pátranie. Úvahou dešifruje indíciu (napríklad, aj enigmatickú výpoveď – hádanku), ktorá mu navodí správny smer pátrania, pustí sa doň a v tomto pátraní svoje odhalenia, jednoducho, nachádza [...] ²¹¹

Naše pozorování se s Horváthovými úvahami shodují, ovšem na rozdíl od Horvátha se nezabýváme textově-imanentním modelem žánru. Analýza rozsahem nevelkého textového korpusu o specifické kulturní pozici (pikantní velkoměstský tisk), jaký konstituují prózy otištěné v *Masce*, poukázala k množství synkretických přechodů mezi oběma variantami i k tomu, že obě se přinejmenším ještě kolem roku 1910 vešly pod žánrové označení „detektivní romány a novely“, které bylo vepsáno v záhlaví časopisu.

U počátků české detektivky

Z korpusu textů uveřejněných v časopise *Maska* se k českému prostředí vztahuje román *Magda Novotná* a příběhy detektiva Jiřího Trmala. Obě prózy se odvolávají na instance aktuálního světa přítomné v kolektivní paměti Pražanů – v případě příběhů Jiřího Trmala vyšla v *Masce* redakční zpráva upozorňující na fakt, že Trmal je skutečným pražským detektivem, autor románu *Magda Novotná* Karel Drzka napsal o zločinu, jež se v Praze udál

²¹¹ Tomáš Horváth: *Tajomstvo a vražda*, c. d., s. 71.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

o rok dříve, tedy roku 1909. Tři dny po svatbě zde byla nalezena zavražděná Magda Novotná, rozená Tomková.

Drzkův román byl recenzován ve fejetonu *Národního obzoru*. Autor glosy ocenil právě lokalizaci detektivního příběhu do českého prostředí.

Ale našťástí vyvstali mužové noví, kteří prokoukli slabiny a nedostatky naše, a tak dnes máme již své, české detektivní novely, ba dokonce svůj český detektivní román. Máme již svoji *Magdu Novotnou*, neboť zabývá-li se Conan Doyle a jeho Sherlock Holmes záhadnými, zdánlivě nerozřešitelnými případy, nezadá mu v tom náš pan Karel Drzka ničeho, naopak honosí se před ním ještě tou předností, že jeho Magda Novotná je případ skutečný, a to tak nedávný, že první kapitoly nového románu vyšly s vyhláškou policejního ředitelství, již se vypisuje odměna za vypátrání uloupených předmětů při téže vraždě, z různých tiskáren téměř současně. Chápete geniálnost autora i jeho nakladatele?

Jinak kráčí autor pokud možno v šlépějích Conan Doyleových. I u něho jsou (aspoň v prvních kapitolách) detektivové z povolání hrozně neobratní a má také svého Sherlocka Holmese, byť i v podobě skromnější, méně okázalé a našemu malému národu přiměřenější, totiž v podobě mladého, ošumělého novinářského zpravodaje. Nevíme sice, jak se věci vyvinou, ale zatím našel náš hrdina na zábradlí schodiště domu v Šumavské ulici mastné skvrny, podle nichž rozeznal, že tu kráčel řezník s ovázaným malíčkem na levé ruce, tytéž skvrny postřehl na klice a kousek bláta s otiskem podpatku galoší v kuchyni bytu zavražděné, kudy prošla předtím celá komise. Schoval ovšem ten kousek bláta do kapsy u vesty, a pohleděv na zavražděnou, poznal na první pohled, že rány její způsobeny byly nožem obloukovitě ohnutým, se zubem u špičky.

Doufejme tedy, že jsme v tomto reportéru Macounovi našli svého Sherlocka Holmese, a radujme se. Radujme se také z „Pamětí pražského detektiva“, psaných vskutku slohem jakoby okoukaným z policejních raportů a radujme se vůbec z českého týdeníku *Maska*, neboť i v jiném oboru nám přináší leccos nového.²¹²

Románem *Magda Novotná* se pyšnil též vydavatel a redaktor *Masky*. Umístil jej na prestižní pozici, do úvodu prvního čísla, odstartoval jím tedy celý projekt prvního žánrově

²¹² „[Někdy přeletí kolem...]“, *Národní obzor* 4, 1910, č. 9, s. 1–2.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

specializovaného časopisu pro detektivní literaturu v české kultuře. Aktéry a kulisy příběhu již čtenář mohl dobře znát, o případu zavražděné Magdy Novotné referovaly v uplynulých měsících intenzivně noviny, týden po vraždě otiskovaly *Národní listy* každý den rozsáhlý článek s novými informacemi o postupu pátrání, ve *Světězor* byla uveřejněna fotografie z pohřbu oběti.²¹³ V průběhu vyšetřování bylo v souvislosti s případem vyslýcháno 700 osob,²¹⁴ vraha se nicméně nalézt nepodařilo. Články zmiňující tuto vinohradskou vraždu vycházely dokonce ještě ve dvacátých letech 20. století.²¹⁵

Román *Magda Novotná* se řadil spíše k analytickému pólu detektivní prózy. V *Masce* ovšem vycházely i detektivky z českého prostředí, které se svou strukturou blížily spíše k druhému typu, k příběhům akčních detektivů. Šlo o případy Jiřího Trmala. Zatímco jiné povídky s jinými protagonisty vycházející v cyklu *Z pamětí...* obvykle v úvodu připomínaly detektivovy předchozí úspěchy,²¹⁶ příběhy detektiva Trmala zahajovalo vyličení jeho neúspěchu²¹⁷, popřípadě konstatování, že mu vyšetřování příslušného zločinu trvá výrazně delší dobu než detektivům z ciziny.²¹⁸ Zatímco rakouský detektiv řešil v *Masce* především zločiny s politickým pozadím a v povídkách o Američance Griffithové se objevovalo celé

²¹³ „Duše davu“, *Světězor* 9, 1908/1909, č. 20, s. 466 [fotografie].

²¹⁴ Nepodepsáno: „Po střelbě lupiče Bočka na detektivy“, *Národní listy* 49, 1909, č. 102, s. 1.

²¹⁵ Viz např. nepodepsané články „K vraždě na Smíchově“, *Čech* 38, 1913, č. 99, s. 6–7 či „Z tajných zápisků pražského detektiva. Po letech prozrazená pravda o vraždě Magdy Novotné na Vinohradech“, *Národní listy* 67, 1927, večerník *Národ*, č. 290, s. 1.

²¹⁶ „Miss Griffithova nebyla totiž po celý týden přítomna, pronásledujíc v New Yorku kteréhosi trojnásobného perversního vraha.“ Více viz „Jed v zlatém poháru“, c. d., s. 49.

²¹⁷ „Pan Trmal seděl u okna v kupé druhé třídy; vracel se právě z Jihlavy, kam byl vyslán stíhati nebezpečného revertenta Synka, který vyloupil nedávno opět velký klenotnický závod na Příkopech, ale vracel se s nepořízenou, neboť zločinec, spáchav kdesi za Jihlavou novou loupež, odejel pravděpodobně nazpět ku Praze.“ Viz „Nádražní lupiči“, *Maska* 1, 1910, č. 3, s. 33.

²¹⁸ „Uplynulo několik měsíců. Na vyloupení klenotnického závodu páně Sciberova se již úplně zapomnělo. Detektiv Trmal, který pojal tehdy proti klenotníku podezření, že loupež fingoval, aby na pojišťovně vymámil vysoké pojistné, střežil jeho závod asi 14 dní, ale ničeho nevypátrav, byl konečně nucen přiznati, že zde nemůže ničeho poříditi, a pak, byv přinucen pracovati také na jiných případech, na celou záležitost konečně sám zapomněl.“ Viz „Záhadná krádež“, *Maska* 1, 1910, č. 9, s. 130.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

spektrum zločinů včetně těch velice excentrických,²¹⁹ Trmal se věnoval „přízemní“ ekonomické kriminalitě, loupežím, penězokazectví či defraudacím. Pozoruhodným rysem těchto kratičkových „českých“ povídek byla ironie. Ta se nejvýrazněji projevila v závěru prvního Trmalova případu:

Zanedlouho byla schytána také celá jeho rota a došlo k velkému senzačnímu procesu, který měl pro Synka osudné následky, ale nejen pro něj, leč i pro detektiva Trmala, který se stal hrdinou dne: byl totiž po procesu... zaplaven spoustou milostných dopisů, neboť naše dámy milují nejraději rarity: věrolomné tenory, černochoy a... detektivy.²²⁰

V *Masce* a ohlasech na ni se tak již v roce 1910 rýsovala představa české detektivky, která byla reprezentativním způsobem uvedena v život téměř o dvacet let později. Detektivka přisvojená českou národní literaturou má vyhovovat povaze „malého národa“, český detektiv nemá být dokonalým hrdinou, spíše ironii podrobovaným antihrdinou, své případy nebude řešit snadno, jeho genialita má být jiného typu, než je genialita žánrových prototypů v západních literaturách.

Shrnutí

Detektivní žánr byl v české literární kultuře v období kolem roku 1910 vnímán jako již natolik vyhraněný, že mohl vzniknout časopis specializovaný na tento žánr. Časopis *Maska* se podílel na dalším budování a modifikaci žánrového povědomí. Žánrové povědomí se ve světle *Masky* jeví jako v zásadě stabilizované. Pod označením detektivní román a povídka se v tuto chvíli vejdou dvě relativně vzdálené varianty fikčního vyprávění o zločinu a bohatě strukturované přechodové pásmo variací mezi nimi. Obě varianty se kolem roku 1910 zdají z hlediska autorů a odběratelů *Masky* jako rovnocenné. Jako svůj prestižní úkol chápe

²¹⁹ Například balzamování výjimečných osobností, z nichž šílený lékař sestavoval panoptikum, pro něj zabil už jedenáct lidí. Viz „Šílencovo panoptikum“, *Maska* 1, 1910, č. 8, s. 113–115.

²²⁰ „Nádražní lupiči“, c. d., s. 35, viz též článek „Karlínská Venuše a černochoy Puttli“, *Maska* 1, 1910, č. 5, s. 77.

2. Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely

první žánrový časopis „znárodnění“ detektivky, tedy takovou modifikaci žánru, jež by odpovídala specifickému charakteru české národní literatury.

3. Lavina detektivek

Ale i nejvyšší třída čtenářů sáhne občas ráda k senzačnímu románu, který moderní doba stvořila, totiž k románu detektivnímu. Že záliba je všeobecná, vidíme z toho, že knihy autorů takových rozšiřují se v tisíci výtisků a bývají překládány do všech světových literatur. Jsou to téměř výhradně romány anglické a americké. Kdežto však dříve tvořily detektivní romány jen přílohu denních listů, čím byl jim vtisknut ráz méněcennosti, vydávají se nyní samostatně sbírky takových románů, z nichž nejmodernějším a nejhledanějším autorem jest Angličan Sir A. Conan Doyle.²²¹

Hrne se na nás lavina detektivek. Nakladatel Voleský vydává dvacetikorunovou vázanou sbírku většinou Wallaceových detektivek, firma Borový vychrlila nyní také celou sérii tohoto druhu; Čin přispěchal s knihou F. W. Crooftse (čti Krúftse) Záhada Grootova (čti Grútova) parku! V Praze XVIII začala vycházet detektivní knihovna.²²² K tomu Hladík a Ovesný, Toužimský, Tožička a jiní. Nemí tohle přece jen příliš mnoho? Obchod je obchod a dobrá detektivka je lepší než nudný psychologický román. Ale že bychom musili mít úplné vydání skoro všech detektivních knih světa, nelze rozumně tvrdit a je trochu nebezpečné. Záplava téhle literatury vytlačí jiné dobré knihy, a to by bylo škoda. Račte proto zabrzdit, páni nakladatelé, včas!²²³

První úryvek pocházel z článku blíže neznámého dr. Pařízka „Detektivní romány“, který vyšel roku 1906 v šestém čísle časopisu *Rozhledy*. Pařízek se v něm věnoval novému fenoménu knižního trhu – detektivní literatuře. Vydávání detektivní literatury neodmítal, ale rovněž nevítal, z jeho pohledu šlo o dobový fenomén, na kterém jej zaujala jeho všeobecná popularita. Pisatel zaznamenal jistou změnu v postavení žánru v české literární kultuře, manifestující se posunem detektivních próz z příloh novin do knižních vydání, a to ne pou-

²²¹ Dr. Pařízek: „Detektivní romány“, c. d.

²²² Míněna pravděpodobně Edice Zenit Antonína Čížka, vydávající prózy německého autora detektivek Paula Rosenhayna.

²²³ „[Lavina detektivek...]“, c. d.

ze jednotlivých svazků, ale celých edičních řad (Pařízkův článek je současně jedním z prvních dokladů používání adjektiva „detektivní“ pro označení žánru).

Pro autora druhého článku, glosy uveřejněné 1. února 1929 v *Rozvoji*, byly již knižní řady detektivní literatury běžnou realitou. Od roku 1906, kdy byl publikován Pařízkův článek, se prezence žánru na knižním trhu změnila, jak to signalizuje již pejorativní titulček článku, hovořící o „lavině“ detektivek. Seznam nakladatelů, které Pařízek zmínil, upozorňoval na měnící se pozici žánru na axiologické ose. Šlo jak o kulturně ambiciózní podniky, jako byl například Čin²²⁴ či nakladatelství Fr. Borový,²²⁵ tak o nakladatelství orientovaná spíše na široké čtenářské vrstvy, viz Hladík & Ovesný²²⁶ či Karel Voleský.²²⁷ To, že detektivku vydávala posledně zmíněná nakladatelství specializující se na dobrodružnou literaturu, překvapivé nebylo. Změnu signalizovala účast nakladatelství úrovně Borového: k čemu docházelo, bylo rozpínání žánrové produkce od dřívějších poloh směrem k vyšším, kulturně prestižnějším úrovním literární komunikace.

V následující kapitole se zaměříme na publikační historii detektivní literatury mezi lety 1906 a 1929, která chápeme jako orientační body spojené se zmíněnou kvalitativní změnou v postavení žánru. Budeme se věnovat bujení edičních řad věnovaných detektivce. Jak na-

²²⁴ Založeno v listopadu 1920 pod názvem Čin – tiskové a nakladatelské družstvo československých legionářů, čemuž odpovídala produkce: příručky pro vojáky a legionáře, literatura o národní a demokratické revoluci a legionářská beletrie (linie reprezentovaná J. Kratochvílem a J. Koptou). Nakladatelství se zaměřovalo na vydávání hodnotné beletrie, zohledňovalo zejména výchovnou funkci literatury. Více viz oh [Oleg Homola]: „Čin“, in Vladimír Forst (ed.) a kol.: *Lexikon české literatury* 1 (A–G). Praha: Academia, s. 500–502.

²²⁵ Nakladatelství působilo od roku 1877, od svých počátků se profilovalo jako kulturně ambiciózní než komerční podnik. V meziválečném období bylo jedním z hlavních vydavatelů současné české prózy. Více viz mn [= Michaela Nondková]: „Fr. Borový“, tamtéž, s. 275–278.

²²⁶ Pražské nakladatelství působilo od konce dvacátých let, v jeho portfoliu byla původní konvenční próza, ale především překladová dobrodružná četba. Více viz Aleš Zach: „Hladík & Ovesný“, in tentýž: *Slovník českých nakladatelství 1849–1949*, dostupné online:

<http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/hladík--ovesný.html>, přístup 15. 3. 2018

²²⁷ Vydavatelská činnost nakladatelství Karla Voleského se rozvinula v poslední třetině dvacátých let, těžiště produkce tvořila dobrodružná, především detektivní literatura různé překladové provenience, více viz az [= Aleš Zach]: „Karel Voleský“, in Luboš Merhaut (ed.) a kol.: *Lexikon české literatury* 4/II (U–Ž), Praha: Academia, s. 1445–1446.

značila kapitola věnovaná vzniku a vývoji žánrového povědomí, edice hrály v tomto procesu roli nástroje intervenujícího do žánrového povědomí, spolupůsobily na jeho upevňování a šíření. Nyní pohlédneme na tento proces z opačné strany – narůstající počet knižnic detektivní literatury se pokusíme ukázat jako důsledek sílícího žánrového povědomí, stabilnější pozice detektivky v literárním poli, ale rovněž její expanzí ve vertikálním směru, na niž poukazuje řada signálů – především rozšiřující se a zkvalitňující nakladatelské zázemí edic, prodlužující se doba jejich vycházení, diferencovaná péče o jejich grafickou, typografickou a polygrafickou podobu, schopnost edic vzbuzovat recenzní ohlas. Máme přitom však stále na paměti, že tyto knižní řady tvoří určitou špičku ledovce, nikoli převažující způsob publikace a distribuce detektivní prózy.

Edice jako nakladatelské gesto

Edici ve významu záměrně komponované sbírky knih²²⁸ chápeme v souladu s pojetím Aleše Zacha jako zvláštní instituci knižního trhu, která vyjadřuje určitý nakladatelský program a slouží jako nástroj jeho prosazování. Vladimír Pistorius popisuje roli edice pomocí dvou funkcí: signalizační (směrem ke čtenáři, jemuž edice usnadňují orientaci v knižní produkci) a stabilizační (směrem k nakladatelství, které pomocí knižnic profiluje svou produkci a zaujímá specifické místo na knižním trhu).²²⁹

Různé pokusy uchopit edici jako komplexní problém literární vědy nabízí ve dvoudílné kolektivní monografii americký literární vědec John Spiers. V úvodu knihy *The Culture of the Publisher's Series* představuje edici v rozličných rolích, jichž může nabýt pro různé účastníky literární komunikace. Chápe ji jako materiální artefakt a součást kulturní hierarchie, také jako významný faktor v otázkách dotýkajících se literární hodnoty či fungování

²²⁸ Ostatní dva významy tohoto slova, tedy „1. vydání, vydávání slovesného díla; vydavatelská činnost: e. důležitých dokumentů, pramenů; být pověřen e-í Nerudových spisů 2. (způsob) vydání díla: čtenářská, kritická e.“, ponecháváme zcela stranou. Bohuslav Havránek (red.) a kol: „Edice“, in: *Slovník spisovného jazyka českého*, dostupné online:

<http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=edice&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>

²²⁹ Více viz Vladimír Pistorius: *Jak se dělá kniha*, Praha – Litomyšl: Paseka, 2005, s. 119.

knižního trhu.²³⁰ Pomocí edic lze podle Spierse též působit na žánr, spoluvytvářet a definovat kánon.²³¹

Vlivem knižnic na kánon se zabývala rovněž Margaret Ezellová. Materiálovou základnu pro ni tvořila britská literární kultura, v níž se edice zřetelněji objevily v polovině 18. století a systematicky byly využívány od konce tohoto století. V jejím pojetí je edice nástrojem proměny prezentace literárního textu ne již pouze jako individuálního díla, ale jako komody, která může být jako taková sbírána, konzumována a zobrazována.²³² Ezellová ve své studii sledovala formování kánonu britské literatury v řadě *The Poets of Great Britain*, vydávané v letech 1777–1793 Johnem Bellem. Tato edice soustředila ucelenou sbírku britských autorů od Chaucera po Bellovy současníky. Jednotlivé svazky se svým vnějším vzhledem podobaly edici řeckých a latinských klasiků určené pro univerzity, což implicitně stavělo britské autory na stejnou úroveň s antickými tvůrci a dodávalo jim tak symbolický kapitál.²³³ Od ostatních nakladatelů soudobé poezie se Bellova řada lišila zejména ekonomickou strategií – svazky bylo možné kupovat jednotlivě a v pěti odlišných úpravách v různých cenových relacích, což značně zvyšovalo potenciální rozšíření edice mezi čtenáři.²³⁴ Funkce zmíněné edice byla tak podle Ezellové dvojí – kanonizační a ekonomická.

Pro naši úvahu není bez významu též komplexní výměna významů mezi edicemi jako celkem a jednotlivými svazky, které jsou do ní zařazeny. Zařazení jednotlivých svazků do žánrově specializované edice může napomoci při formování čtenářského povědomí o tom, kteří autoři žánr tvoří, jaké literární znaky jsou pro žánr charakteristické, jaké jejich kombinace a varianty se ještě pokládají za součást žánru, jakých podob mohou konkrétní díla nabývat apod., přičemž vodítkem této žánrové interpretace je právě integrace různých textů v jednu ediční řadu.

²³⁰ John Spiers: „Introductions“, *The Culture of the Publisher's Series, Volume One Authors, Publishers and the Shaping of Taste*, London: Palgrave Macmillan, 2011, s. 10.

²³¹ Tamtéž, s. 11–12.

²³² Margaret Ezell: „Making a Classic. The Advent of Literary Series“, *South Central Review* 11, č. 2, s. 2.

²³³ Tamtéž, s. 11.

²³⁴ Tamtéž.

V kontextu dobového knižního trhu pak edice akcentují pozici příslušného žánru, jsou znamením širší, ale i atraktivity příslušného oboru literární produkce. Detektivky se na českojazyčný knižní trh ve sledovaném období dostávaly i v solitérních vydáních, tedy mimo ediční řady. Vzestup žánru však nebyl manifestován jen zvyšujícím se počtem vydávaných děl tohoto žánru, ale právě počtem a kulturní diferenciací specializovaných edic.

Detektivní próza v různých edicích a publikačních kontextech

Detektivní literatura se na českém knižním trhu objevovala od poslední třetiny 19. století a zejména od konce devadesátých let nejprve jako součást široce – a nežánrově – koncipovaných knižních řad cílících na širší publikum. Například v Levných svazcích novel Františka Šimáčka vyšly detektivky Edgara Allana Poea (*Zlatý chrobák a jiné novely, Vraždy v ulici Morgue/Studně a kyvadlo*, 1894) či *Dvě detektivní novely* Mary E. Wilkinsové (1895). Od počátku 20. století počet takto vydávaných titulů dále rostl, a to zvláště po první světové válce a v průběhu dvacátých let.

Ještě větší podíl detektivní literatury nalézáme v románových přílohách novin, které ostatně za domácí publikační teritorium žánru pokládal i v úvodu citovaný dr. Pařízek. Typickým zástupcem byla v tomto okruhu Románová příloha *Národní politiky*. Ačkoli tento typ produkce nesl řadu formálních rysů příznačných pro knižní edici (včetně typografického uspořádání textu ve formě knižního zrcadla), nelze jej s ní ztotožnit. V *Národní politice* vycházely detektivky pravidelně od roku 1887 až do roku 1940 tempem minimálně jednoho díla ročně, v období 1906–1929, o které nám jde, šlo zejména o překlady anglických a amerických autorů (např. Wilkie Collins, A. K. Greenová, E. W. Hornung), doplněných severskými (Sven Elvestad, S. A. Duse) či francouzskými spisovateli (Émile Gaboriau, Ponson du Terrail). Po roce 1900 se detektivky objevovaly v románových přílohách *Pražského ilustrovaného kurýra* či *Pražských novin* i jinde, ze stránek románových příloh denního tisku nezmizely ani v průběhu dvacátých let, naopak.

Detektivky vycházely také mimo edice. Jeden z případů francouzského novináře Rouletabilla z pera Gastona Leroux takto nabídl Topičovo nakladatelství v roce 1919, v následující dekádě pak u Topičů vyšlo několik próz švédského spisovatele Franka Helle-

ra, jenž byl českou publicistikou chápán jako reprezentant kvalitní detektivky.²³⁵ Značný recenzní ohlas vyvolalo dále například vydání románu Augusta Muira *Třetí výstraha* u Václava Petra v roce 1926 – kritiky otiskly avantgardní časopisy sledující dění v oblasti umělecky náročné literatury, například *Host* či *Rozpravy Aventina*.²³⁶

Specializované knižní řady detektivní prózy

V následujících podkapitolách zachycujeme publikační historii nakladatelských edic, jejichž programem byla prezentace právě detektivního žánru, k němuž se hlásily v názvech či nakladatelských inzercích apod. Při zkoumání těchto edičních řad budeme věnovat pozornost nejen autorům a dílům, která v nich vycházela, ale též jejich textovému okolí – různým epitextům a peritextům,²³⁷ které jednotlivé svazky i celé řady doprovázely, a rovněž dalším materiálním i nemateriálním prvkům, které spoluurčovaly pozici knižnice na knižním trhu. Všimáme si tedy i materiální podoby svazků, péče věnované vydání knihy, volby překladatelů. Možnosti zkoumání materiální stránky knižnic z námi sledovaného období je přitom limitováno neúplným dochováním této vrstvy knižní produkce a poškozením původní podoby u těch svazků, které se do fondů studijních knihoven dostaly. Řada titulů se v knihovní síti dochovala pouze v knihovnických převazbách, takže informace o polygrafickém a knihařském zpracování příslušných svazků se ztratily, nemluvě o přebalech, o textech na záložkách a na přebalech svazků a podobně. Následující zjištění o publikační historii detektivních edic jsou proto svázána s omezenou výšečí dobového kulturního materiálu ochraňovaného v nám dostupných studijních knihovnách.²³⁸

²³⁵ K. [= F. V. Krejčí]: „Emil Vachek: Tajemství obrazárny“, c. d.

²³⁶ „Číst detektivky patří některým k duševní hygieně. Není třeba se za to stydět.“ P. F. [= Pavel Fraenkl]: „Augustus Muir: Třetí výstraha“, *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 5, s. 59.

²³⁷ Terminologii přebíráme od Gérarda Genetta představenou v jeho díle *Paratexts*. Pojmem peritext označuje Genette texty, které se vyskytují v přímé blízkosti textu – předmluva, doslov, ale také právě edice či titul; epitextem pak nazývá texty vyskytující se vně uměleckého textu – tedy reklamy, recenze apod. Více viz Gérard Genette: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.

²³⁸ Korpus zkoumaného paratextového materiálu budujeme zejména na základě Retrospektivní bibliografie české literatury 1770–1945 a Národní digitální knihovny Kramerius.

I. Rané edice detektivní literatury

První žánrově koncipované edice se objevily nedlouho po přelomu století – v roce 1902 to byla řada *Po stopách zločinů* pražského nakladatelství I. L. Kober a v roce 1905 *Detektivní romány* vydávané rovněž pražským nakladatelstvím J. R. Vilímek. V roce 1909 vyšlo pod hlavičkou *Vybrané detektivní a jiné romány* všech literatur pět svazků překladů z francouzštiny, angličtiny a ruštiny u pražského nakladatele Edvarda Baštýře. Všechny tyto řady vstupovaly ještě do prostoru, v němž bylo povědomí o detektivce velmi slabé, knižnice detektivní literatury se tak aktivně podílely na jeho ustavování a rozšiřování. Schopnosti naplnit ediční řadu poukazovaly na rozsah a mnohotvárnost žánrové produkce, čtenáři usnadňovaly výběr nabídkou podobných titulů, poučovaly ho o rozpětí žánru a jeho variantách, postulovaly vztah mezi zařazenými texty a žánrovým architektem.

V danou chvíli ještě nebylo možné spolehnout se na čtenářovo předporozumění – a to zejména na počátku 20. století –, bylo nejprve nutné nový žánr umístit do žánrové krajiny, vytvořit jeho místo v žánrové krajině. Za tím účelem bylo třeba využít existujícího povědomí a čtenářské zkušenosti a najít v žánrové krajině blízké body a nastupující žánr vůči nim vymezit.²³⁹ Soudě podle nakladatelských reklam, byl v období přelomu 19. a 20. století v českém literárním provozu nejdůležitějším diferenčním pozadím detektivky tzv. krvavý román, rozsáhlá melodramatická epika se senzačním dějem kombinujícím dobrodružné, akční a milostné scény. Příbuznost s detektivní literaturou byla viděna zejména v napínavém ději a tematizaci zločinu.²⁴⁰ Zejména pro konzervativní část elitního publika měl ovšem krvavý román nepřijatelné konotace a bylo proto nutno od něj nový žánr

²³⁹ Předpokládáme, že tato strategie vyčleňování nového žánru v žánrové krajině byla z velké části motivována pragmaticky. Analogický příklad uvedl Rick Altman z oblasti filmového průmyslu, více viz „Obaly na vícero použití“, c. d.

²⁴⁰ Povědomí o jejich vzájemné blízkosti přetrvalo hluboko do dvacátých let 20. století, F. V. Krejčí ve své recenzi románu Emila Vachka psal o „surové příchuti krváků“, již vnímal jako příznačnou pro francouzskou tradici detektivní prózy. Již z tohoto slovního spojení je patrný odstup, který Krejčí vůči tomuto typu četby měl. Viz K. [= F. V. Krejčí]: „Emil Vachek: Tajemství obrazárny“, c. d.

v nakladatelském popisu edice ostře odlišit, proto byla detektivka nabízena jako realistická, morálně kultivující a jazykově hodnotnější alternativa.

K poměru detektivky a „krvavých románů“ se vyjádřil též dr. Pařízek v již citovaném článku z *Rozhledů* z roku 1906. Poukazoval na tradici zájmu o napínavou a senzační četbu, jež se u ekonomicky hůře situovaných čtenářů saturovala právě sešitově vydávanými „krvavými romány“, zatímco u lépe situovaných čtenářů v detektivních románech, které jsou modernější a prosazují se po celém světě. Postup od seriálových sešitových vydání „krvavých románů“ ke kodexové formě knihy a dokonce knižní řadě byl vnímán jako znak dosažení vyšší kulturní úrovně, zároveň však limitoval, jaké skupiny čtenářů detektivní edice osloví.²⁴¹ V nakladatelstvích Kober i Vilímek nikoli náhodou pro své knižnice zvolilo oba formáty – jak vydání po sešitech, tak i kodexové vydání, aby byl dosah obou řad co nejširší.

Edice pražského nakladatele Baštýře Vybrané detektivní a jiné romány všech literatur existovala pouhý rok. S vročením 1909 zde vyšlo pět svazků, mj. Émile Gaboriau či dvě knihy Freda M. Whita, tendující k analytickému typu detektivky, založené na logické dedukci. Navzdory své krátké existenci vyvolala Baštýřova edice prudkou negativní reakci, a to v *Času*,²⁴² kde byla spolu s touto řadou odmítnuta detektivní literatura jako taková.

Po první světové válce oživilo Koberovo nakladatelství řadu Po stopách zločinů s novým názvem Detektivní a rozmarné povídky, původní název byl připomínán v podtitulu.

²⁴¹ Připomeňme v úvodu citovanou studii Margaret Ezellové „Making a Classic“, která na příkladu edice Básníci Velké Británie ukázala význam různých cenových hladin pro distribuci této knižnice, kdy se cena pohybovala od 8,8 liber pro 33 liber za nejluxusnější variantu s pozlacenou ořízkou a svázanou v Maroku. Nízká cena sešitových edic významně napomohla jejich šíření i ve Spojených státech v 80. letech minulého století, jak ukázala ve své stati Lydia Cushmanová Schurmanová. Oproti předpokladu se však čtenáři nerekruovali pouze z nižších sociálních vrstev, ale též z vyšších. Více viz Lydia Cushman Schurman: „The Effect of Nineteenth-Century ‚Libraries‘ on the American Book Trade“ in též (ed.): *Scorned Literature. Essays on the History and Criticism of Popular Mass-Produced Fiction in America*, Westport: Greenwood Press, 2002, s. 97–122.

²⁴² Důvodem rozhořčení byla ovšem spíše než sama edice překladatelská praxe – román Émila Gaboriaua *Le Crime d'Orcival* (Zločin v Orcivalu) vstupoval do české literatury prostřednictvím této edice již potřetí, po každé však pod jiným názvem.

Rok po Detektivních a rozmarných povídkách se u pražského nakladatele Jana Kotíka objevila knižnice Nová dobrodružství Arsèna Lupina.

Edice detektivní literatury v raném období, tedy do konce první sv. války, zakládala nakladatelství dvou typů: jednak šlo o velké nakladatelské domy, které se orientovaly na zábavnou četbu a v portfoliu měly celé spektrum jejích žánrů. Jejich edice můžeme chápat jako pokusy neztratit kontakt s žánrovými inovacemi v oblasti literárního pole, jíž se dlouhodobě věnovali. Příkladem tohoto typu je nakladatelství J. R. Vilímek. Druhý typ představovaly menší, nevyhraněné nakladatelské podniky, pro které zachycení nového kulturního trendu představovalo podnikatelskou příležitost i šanci na profilaci. Jeho příkladem je nakladatelství Kotíkovo.²⁴³

II. Rozvoj v již ustavených rámcích

Kolem roku 1920 zahájila v Plzni existenci jedna z rozsáhlejších řad detektivní literatury, Nová knihovna moderních detektivních románů vydávaná nakladatelstvím Vendelín Steinhauser. Pod jejím záhlavím vyšlo mezi lety 1918–1923 na dvacet svazků s překlady německých, skandinávských a britských autorů. V prvních třech letech pro edici pracoval ustálený kádr překladatelů, ten se však v posledních letech existence edice rozpadl. Edice přinášela pestré směs variant detektivního žánru, kromě analytické se tu objevily žánrově synkretické prózy, zasahující též do sci-fi (např. *Unce radia*),²⁴⁴ humoristického románu či grotesky (např. *Petr Voss, zloděj milionů*)²⁴⁵.

V roce 1922 vzniklo v Praze nakladatelství Moderna, které za pouhých dvanáct měsíců své existence vydalo přibližně devět svazků. Podle Aleše Zacha šlo o pokus krýt vstup německého nakladatelství Kurt Ehrlich na český trh – nakladatelství totiž přebíralo jeho systém edic i jednotlivé tituly.²⁴⁶ V řadě tohoto nakladatelství Kriminální romány vyšly

²⁴³ Aleš Zach: „Jan Kotík“ in tentýž: *Slovník českých nakladatelství 1849–1949* dostupné online:

<http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/jan-kotik.html>, přístup 15. 3. 2017.

²⁴⁴ Henry A. Hering: *Unce radia*. Přel. František Štěpánek. Plzeň: V. Steinhauser, 1919.

²⁴⁵ Ewald Gerhard Seeliger: *Petr Voss, zloděj milionů*. Přel. Klára Vaníčková. Plzeň: V. Steinhauser, 1922.

²⁴⁶ Viz Aleš Zach: „Nakladatelství Moderna“, *Slovník českých nakladatelství 1849–1949*, dostupné online: <http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/moderna.html>, přístup 15. 3. 2018.

v průběhu roku 1922 tři překlady německých detektivek románů – *Presidentův kurýr* od Otto Schwerina, dále *Amulet z lidské kůže* a *Mihotavé stíny* od Roberta Lišky.

Nakladatelské paratexty obou knižních řad, plzeňské i pražské, intenzivně obhajovaly hodnotu detektivního žánru. Přesněji řečeno, prosazovaly představu o hodnotové diferenciaci žánru, který nesmí být spojován jen s podřadnými realizacemi, jakkoli i takové existují, ale má naopak potenciál vyšší literární hodnoty. Obě nakladatelství si dávala záležet, aby o tomto vertikálním rozpětí detektivky i o tom, jak k němu přispívají, přesvědčila čtenáře. Text uveřejněný ve dvanáctém svazku Steinhauserovy knižnice tvrdil:

Romantika – ač se tak všeobecně tvrdí – dosud nevymřela. Kdo romantiku hledá, má příležitost i dnes ji najít, a to v pěkných svazcích knih na pohled prostých romantiky, jimiž jsou detektivní romány! Ovšem nemáme na mysli děsivé kriminální povídky, tak zvané literární „škváry“. Jde nám o jiný druh detektivních románů, které jak formou, tak i obsahem zasluhují si plné pozornosti a literárního ocenění. A podobné detektivní novely a romány vydáváme ve sbírce Nová knihovna moderních detektivních románů.²⁴⁷

Oddělování „dobré“ a „špatné“ detektivky bylo ústředním tématem i v recenzních glossách, které Steinhauserov edici reflektovaly. Autor noticky v *Moravské orlici* Novou knihovnu moderních detektivních románů vítal a snahu nakladatelství sestavit kvalitní edici napínavé četby ocenil:

Pokus o výběr literárně hodnotné, při tom poutavé četby učinilo nakladatelství V. Steinhausera v Plzni svou edicí dobrodružných spisů nejrůznějších autorů, jichž jména mají dobrý zvuk v dějinách světového písemnictví. [...] Nicméně nutno schvalovati krok nakladatelství Steinhauserova, vedeného snahou čelití záplavě znemravňující četby „detektivek“ a poskytnou čtenářstvu literaturu poutavou a současně cennou.²⁴⁸

²⁴⁷ Anders Eje: *Státní převrat v hodině dvanácté*. Přel. J. A. Musil. Plzeň: V. Steinhauser, 1920.

²⁴⁸ „[Pokus o výběr literárně hodnotné...]“, *Moravská orlice* 57, 1919, č. 125, s. 6.

Podobně hodnotil Novou knihovnu moderních detektivních románů *Český deník* v lednu 1919. Autor glosy rozdělil soudobou detektivní produkci na dvě skupiny: na „spisy hovící čistě jen senzaci“ a na prózy, „v nichž čtenář kromě rozpínavého ducha, tříbícího děje, najde také ušlechtilou tendenci s konečným vítězstvím dobra nad zlem, spravedlnosti, jejímž nástrojem je detektiv, nad zločinnými škůdci lidské společnosti“.²⁴⁹ První svazek Steinhauserovy edice zařadil mezi tyto „ušlechtilé a literárně oceněné práce detektivní“.²⁵⁰ Autoři obou recenzí se svou do jisté míry paradoxní argumentací, kdy se jako prostředek proti nežádoucímu typu četby jeví „dobrá“ varianta téhož, přiblížili diskuzím, vedeným nad tzv. „krvavými“ romány z počátku osmdesátých let 19. století.²⁵¹

Inzeráty propagující Kriminální romány pražské Moderny se také zaměřily na vyzdvižení hodnoty zařazených děl. Referenčním bodem, vůči němuž se vymezovaly, byly sešitové povídky s postavou detektiva Léona Cliftona:

Kriminální romány, naším nákladem vydávané, nemají nic společného s pověstnými Cliftonkami apod. a jsou prosty obvyklého ličení rafinovanosti a hrůz spáchaného zločinu. Vzdor tomu jsou to knihy, jež možno doporučiti každému, kdo hledá napínavou četbu a příjemně vzrušující pobavení.²⁵²

Hodnotu vydávaných svazků měla vyjádřit též materiální stránka edice, což opět inzerce zmiňovala: „Každý svazek je vzorně upravený, šitý a ořezaný, v pětibarevné obálce.“²⁵³

Zatímco rané edice z počátku století doprovázela ze strany nakladatelů i komentátorů apologie detektivního žánru a jeho odlišení od „krvavého románu“, v dalším období je propagována expanze žánru směrem vzhůru po axiologické ose a vnitřní vymezování jeho méně hodnotných a hodnotných realizací. Steinhauserova edice i pokus o zavedení značky

²⁴⁹ „[Nová knihovna moderních detektivních románů...],“ *Český deník* 8, 1919, č. 16, s. 5.

²⁵⁰ Tamtéž.

²⁵¹ Více viz Markéta Holanová: „Ukrutný konec čtenáře krváků. Kampaň F. A. Urbánka proti kolportážním románům jako případ morální paniky“ in Michael Wögerbauer a kol.: *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*. Praha: Academia, 2015, s. 589–603.

²⁵² „[Otto Schwerin: Presidentův kurýr],“ *Lidové noviny* 30, 1922, č. 525, ranní vydání, s. 10.

²⁵³ Tamtéž.

Moderna rovněž naznačují, že detektivní žánr byl již v prostředí české literární kultury jistým způsobem konvencionalizován a skýtal šanci na ekonomický úspěch. Nakladatelstvím dosud působícím na periferii literárního pole – firma Steinhauser do této doby prakticky nevydávala beletrii a Moderna byla podnikem zcela novým – se mohl jevit jako vhodné vehikulum pro vstup na knižní trh.

III. Potvrzení místa v české literární kultuře

V polovině dvacátých let se na českém knižním trhu objevila nová edice detektivních románů – Knihovna Akmé pražského nakladatele Jana Naňky, jež českému čtenáři zprostředkovávala soudobou anglickojazyčnou detektivní prózu. Podobně jako u Steinhauserovy edice bylo její vycházení nesystematické, za léta 1924–1929 vyšlo v Knihovně Akmé celkem 17 svazků.²⁵⁴ Téměř souběžně s Knihovnou Akmé vstoupila na český knižní trh další knižní edice detektivních próz – Iris, mezi roky 1925 a 1926 zde vyšlo pět svazků – čtyři romány Franka Bostona, próza Geralda Burrarda a příručka *Bezdrátová telefonie* Antonína Šrámků.²⁵⁵ Inzerován byl ještě román Allana Grahana *Záhada smrti páně Crudenovy*, který však již pravděpodobně nevyšel.²⁵⁶

Obě ediční řady byly pojmenovány metaforicky, Iris znamená duhovku (značka edice byla stylizována jako lidské oko), Akmé znamená vrchol. O vrcholných literárních výkonech ostatně hovořil i B. Z. Nekovařík v úvodu k prvnímu svazku edice Akmé:

²⁵⁴ Na Knihovnu Akmé navázala volná řada Série Akmé, jež existovala prakticky celá třicátá léta – kromě překladů zde vycházely též původní prózy, avšak pod anglickými pseudonymy. Více k nakladatelství viz heslo „Jan Naňka“ in Aleš Zach, *Slovník českých nakladatelství 1849–1949*, dostupné online: <http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/jan-nanka.html>, přístup 15. 3. 2018.

²⁵⁵ Příručka vychází z rukopisu Eugena Siebera. Příručka obsahuje značku edice, avšak nemá pořadové číslo.

²⁵⁶ Katalog Národní knihovny eviduje tuto publikaci pod názvem *Záhada smrti Geralda Crudena*, vydanou v tiskařských a vydavatelských podnicích Novina. Přesný rok katalog neuvádí, eviduje pouze interval 1925–1945. Databáze Pitaval jako rok vydání uvádí rok 1933, souběžně však upozorňuje, že se jedná pouze o odhad. Knihu dle záznamů NKP přeložil Antonín Šrámek.

Knihovna Akmé vytkla si vysoký cíl přinášeti českému čtenářstvu vrcholná díla světové literatury, řešící záhadné případy a problémy. Jestliže dílo Johna Chancellora *Tajemství Normanského zámku* vzbudilo v Anglii všenárodní senzaci, v té Anglii, jež dala světu velké mistry detektivních novel, jako Doyleho, Chestertona, Hornunga a jiné, pak jest to českému čtenáři zárukou, že dílo, které se mu tuto dostává do ruky, prošlo zkušebním ohněm nejpřísnější světové kritiky a bylo shledáno vzácným, originelním kovem. [...] Resumuji krátce: *Tajemství Normanského zámku* je detektivní novela, jaká dosud nebyla napsána.²⁵⁷

Programem edice tedy mělo být představování toho nejlepšího ze světových děl žánru, přičemž zárukou této obzvláštní kvality bylo kladné přijetí ve vlasti žánru, v Anglii. Ambice se odrážely i ve formátu a výpravě zejména prvních svazků. První titul, výše propagované *Tajemství Normanského zámku* Johna Chancellora, vyšel ve větším formátu s barevnou obálkou, dvojbarevný tisk (červená a černá) byl využit i na titulním listu. Pozdější svazky se již omezily na barevnou obálku. Knihám byla věnována i dosud v detektivních edicích nevídaná péče o text, např. v závěru druhého svazku (*Ultimatum Victora MacClura*)²⁵⁸ byl uveřejněn krátký soupis errat, které si měl čtenář sám v knize opravit. Překlady pro Akmé zajišťoval úzký a stabilní okruh překladatelů, prvních deset svazků například přeložil František Havránek, v průběhu roku 1927 vyšel první překlad pořízený Viktorem Honsou, který pak přeložil ještě pět svazků. Román Williama Garretta *Hrdina davu* vyšel v roce 1928 v překladu Antonína Čecha.

Inzerce provázející edici Iris rovněž zdůrazňovala relaxační potenciál žánru a soustřeďovala se na vyzdvížení kvalit vybraných děl. Jedinou variantou literatury, která je čtenáři unavenému náročným zaměstnáním schopna poskytnout rozptýlení, je detektivní a dobro-

²⁵⁷ B. Z. N. [= Nekovařík, Bohumil Zdeněk]: „Akmé – toť vrchol“, in John Chancellor: *Tajemství Normanského zámku*. Přel. František Havránek. Praha: Jan Naňka, 1924, s. 1.

²⁵⁸ Victor MacClure: *Ultimatum*. Přel. František Havránek. Praha: Jan Naňka, 1925.

družná četba.²⁵⁹ Kvalitu titulů z knihovny Iris ocenil František Košák v recenzi v časopise *Vlast*.²⁶⁰

Obě edice vnímáme jako doklad stabilizovaného žánrového povědomí. Knihovna Akmé svými ambicemi, jež se odrážely i v péči o vypravení knihy, obvyklé spíše pro umělecky náročné tituly, signalizuje probíhající rozpínání žánru po axiologické ose, jež už se neodehrává pouze v diskuzích, ale v případě ediční řady nakladatelství Jana Naňky je implicitně přítomno v materii knihy.

IV. Rozpínání po axiologické ose

V letech 1927 a zejména 1928 skokově narostl jak počet specializovaných detektivních edic, tak i svazků v nich obsažených. V roce 1927 vyšly první svazky z dvacetikorunové kolekce nakladatelství Karla Voleského, objevila se první šestice Knih podivuhodných dobrodružství z nakladatelství Fr. Borového, následující rok přibylo prvních sedm svazků Světových detektivních románů nakladatelství Hladík a Ovesný, dále pokus Josefa Švába uvést na český knižní trh romány Saxe Rohmera s postavou dr. Fu Manchu²⁶¹ a konečně knihovna Mysterium z pražského nakladatelství Alois Altrichter. Roku 1929 zahájila existenci Laciná knihovna Jiřího Nováka. Část těchto edičních podniků neměla dlouhého trvání – Švábova edice Knihy, kterých nelze nedočíst existovala rok a obsáhla pouhé dva svazky, Altrichterovo Mysterium skončilo po dvou letech, během této doby však v něm bylo vydáno 16 svazků. Borového Knihy podivuhodných dobrodružství po dvou letech odstoupily od

²⁵⁹ „Knihovna Iris, dobrodružné a detektivní romány“ in Frank Boston: *Přízrak moci*, Praha: [Ant. Šrámek], 1926, záložka.

²⁶⁰ „Budou-li v knihovně Iris takové dobrodružné a detektivní romány i dále otiskovány, pak opravdu bude to knihovna vzorná, která zaslouží i pro skvělou výpravu co nejhojnějšího rozšíření, a my ji proto vřele doporučujeme.“ Kšk. [= Košák, František]: „Literatura“, *Vlast* 41, 1924/1925, č. 10/11, s. 489.

²⁶¹ V edici Knihy, kterých nelze nedočíst vyšly pouhé dva svazky. Do českého prostředí přivedly dva překlady anglických románů Saxe Rohmera, autora postavy ďábelského zločince Dr. Fu Manchu (Rohmerův román *Dr. Fu Manchu* vydalo v roce 1924 v překladu Z. M. Kuděje Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství). Na tuto postavu upozorňuje poznámka na obálce prvního svazku, Rohmer je přiblížen jako „autor dr. Fu Manchu“, na druhém svazku je již však odkazováno na vlastní edici, Rohmer je zde „autorem ‚Zlatého štíra‘“, Sax Rohmer: *Šedá tvář*. Přel. František Jaroš. Praha: Josef Šváb, 1930, obálka.

plánu vydávat šest titulů ročně a po zbývajících dva roky své existence knižnice spíše paběrkovala. Stálíci se mezi detektivními edicemi stala Voleského „Dvacetikorunovka“.

Z tohoto přehledu nově založených knižnic můžeme vyčíst dva pohyby. Zřetelně se zvětšuje širší nabídky detektivní literatury. Nakladatelé mají evidentně důvody domnívat se, a to i na základě ohlasu edic předchozího období (Akmé), že pro specializovanou detektivní edici bude dostatek kupců a že si jejím vydáváním ani nepoškodí svou kulturní reputaci. I když ekonomický prostor pro podobné edice není nekonečný (polovina pokusů nepřežila dva roky), vznikají i knižnice, kterým se na detektivce daří založit stabilní existenci.²⁶² Zejména jde o Dvacetikorunovou sérii,²⁶³ jejíž první svazek vyšel roku 1927. Voleského detektivky vycházely nejčastěji vázané v barevném plátně, s papírovým přebalem s celostránkovou barevnou ilustrací odkazující k ději či názvu knihy. Edici obsluhoval poměrně úzký okruh překladatelů, který položil základy pozdější překladatelské stáje tohoto pražského nakladatele. Přes polovinu titulů přeložil František Heller, deset Jaroslav Acler, pět svazků bylo vydáno v překladu Běly Vrbové-Pavlouskové, dva v překladu Bernarda Doláka.

Prvním svazkem „Dvacetikorunovky“ se stal *Zelený lučištník* Edgara Wallace. Do roku 1931 v edici vyšlo 36 titulů.²⁶⁴ Její těžiště tvořily překlady románů Edgara Wallace, dopl-

²⁶² Nesmíme však zapomenout na to, že detektivní literatura nebyla čtenáři distribuována pouze prostřednictvím ucelených knižních řad, ale že nezanedbatelné množství se na knižní trh dostávalo v rámci širší definovaných edičních řad či zcela mimo ně, případně prostřednictvím jiných mediálních nosičů – sešitová vydání či otisky v novinách. Přesto však toto období představovalo výraznou kvantitativní změnu, zejména viz Graf č. 1, celkový počet svazků.

²⁶³ Řada nesla vizuální znaky edice, shodnou grafickou úpravu jednotlivých svazků a ustálenou cenu, která dala knižnici její jméno, to však nebylo uvedeno na obvyklých místech (hřbet, titulní list apod.). V nakladatelských paratextech figurovalo právě spojení „Dvacetikorunová série“, které užíváme i v naší stati.

²⁶⁴ Viz databáze Pitaval:

<https://www.pitaval.cz/edice/402-dvacetikorunova-kolekce-dvacetikorunovka?idnakladatel=118> Na „Dvacetikorunovku“ navázala Kolekce Premier (1931–1938), později psáno jen Premier (1946–1947). Tato řada měla stejnou grafickou úpravu jako dříve „Dvacetikorunovka“, pouze na hřbetě bylo uvedeno jméno série. U kolekce Premier eviduje čtenářská databáze Pitaval více než 115 svazků, více viz <https://www.pitaval.cz/edice/472-premier-kolekce-premier?idnakladatel=118>.

ňované překlady dalších, téměř výhradně anglickojazyčných autorů. Wallacova značná popularita na přelomu dvacátých a třicátých let učinila z jeho děl určitý žánrový vzor. Šlo přitom o jinou variantu detektivní prózy, než jakou představoval analytický typ klasické detektivní povídky, o variantu detektivního thrilleru s množstvím akčních scén a obrazů esenciálního zla.

Mezi nakladatelstvími, která se v průběhu dvacátých let zapojila do vydávání detektivních edic, požívala největší literární a společenské prestiže nepochybně firma Fr. Borový. Ve svých Knihách podivuhodných dobrodružství, jež uvedlo na knižní trh roku 1927, se nepouštělo do žádných experimentů. Na rozdíl kupříkladu od Knihovny Akmé, přinášející díla českému čtenáři dosud neznámá, pouze dva svazky z detektivní řady od Borových nevyšly v českém překladu již předtím.²⁶⁵ Grafická úprava Knih podivuhodných dobrodružství byla solidní, ke koupi bylo vydání jak v pevné, tak v brožované vazbě. Dražší vydání bylo vázáno do modrého plátna,²⁶⁶ brožované svazky měly též jednotnou grafickou úpravu, obálka byla opatřena ilustrací korespondující s tématem knihy (nejprve od

²⁶⁵ Konkrétně šlo o dvoudílný román Gustafa Jansona *Zápletka s Costa Negrou* (1927) a prózu Franka Helle-
ra *Miliony Marca Pola* (1929), ani v jednom případě však nešlo o to představit zdejšímu publiku zcela ne-
známé autory. Gustafa Jansona poprvé přinesl výbor Františka Sekaniny *1000 nejkrásnějších novel 1000*
světových spisovatelů, jméno Franka Helle-
ra bylo v českém prostředí známější – v průběhu dvacátých let
vyšlo na dvacet překladů jeho próz, ostatně již o dva roky dříve vyšla v Borového řadě jeho kniha *Pan Collin*
contra Napoleon (jako 6. svazek Knih podivuhodných dobrodružství). Další tři svazky – romány *Pan Lecoq*
a *Akta č. 113* Émila Gaboriaua a *Zmizení otce Montrosa* vyšly u jiných nakladatelů – Elvestadovo *Zmizení*
otce Montrosa vyšlo v témže roce u V. Neuberta v Románové edici pestrého týdne, Gaboriauvy prózy byly
českému čtenáři dostupné již výrazně dříve – *Pan Lecoq* od roku 1891 v edici Románová příloha Morav-
ských novin a *Akta č. 113* od roku 1909, kdy vyšly pod názvem *Boj o štěstí* jako příloha Národní politiky.
Zbývající texty vycházely na pokračování v *Lidových novinách*, s pozdějšími svazky se postupně snižoval
časový interval mezi novinovým otištěním a knižním vydáním – například *Modré nebezpečí* Maurice Renar-
da (1. svazek, 1927) otiskovaly *Lidové noviny* v průběhu roku 1923, *Hadí tajemství* Samuela Augusta Duse
(2. svazek, 1927) o dva roky později, v roce 1925. Svazky z konce druhé série, vydávané v průběhu roku
1928, a knihy z následujícího roku už vycházely v podstatě souběžně s novinovým otiskováním.

²⁶⁶ „Šlo o tzv. nakladatelskou vazbu, tedy jednotnou úpravu titulů, připravenou nakladatelem pro celou edici,
bývalo však běžné, že v pevné vazbě vyšla zhruba desetina nákladu, zbytek tvořila vazba brožovaná.“ [roz-
hovor s Alešem Zachem]

W. Hauptmanna). Poslední tři svazky (*Honba za Annou*, *Miliony Marca Pola* a *Rytíř jednoho dne*) zdobily obálky Otokara Mrkvičky s koláží kresby a fotografie odkazující k avantgardní vizualitě. Jednotlivé tituly překládalo široké spektrum zkušených překladatelů, zabývajících se též převody umělecké literatury, například Milena Jesenská, Staša Jílovská, Milada Lesná-Krausová.²⁶⁷

Rozhodnutí Borového nakladatelství zařadit se mezi podniky s programovou řadou detektivek přišlo některým kritikům jako překvapivé. Emil Vachek v *Právu lidu* na okraj nové edice napsal:

Nakladatelství F. Borového, jedno ze vzorných českých nakladatelství, vydávalo dlouho jen přísně vybíranou literaturu, a Anatole France byl, myslím, první překládaný autor, jemuž toto nakladatelství nabídlo pohostinství. Teprve v poslední době doplnilo nakladatelství Borového svůj ediční program Knihami podivuhodných dobrodružství, jimiž činí ústupek takzvanému běžnému vkusu, tj. potřebě dobrodružnosti, napínavosti, které vybraná literatura vždy nesplňuje, a naše zvláště ne. Ale i v tomto případě vyznačen je podnik Borového jistou výběračností a náznakem, že přes určitou mez se nepůjde.²⁶⁸

Úvod Vachkovy recenze můžeme číst jako určité potvrzení, že detektivní žánr je již rozepjat na axiologické ose a jeho pozice jak na spodním, ale zejména na horním pólu, v oblasti tzv. vysoké literatury, je již stabilní a přijímaná, a proto může edice detektivní literatury vycházet i u nakladatele umělecky náročné literatury. Za další podobně ambiciózní projekt můžeme považovat překlad deseti svazků z francouzské série o Fantomasovi, které v letech 1929 a 1930 vydal Jan Fromek v Odeonu.

²⁶⁷ Pod překlady ze skandinávských jazyků byl podepsán Hanuš Hackenschmied, v případě překladu dvou románů Svena Elvestada, *Zmizení otce Montrosa* a *Robert Robertson na stopě*, jež pořídili Milena Jesenská a František Gel, můžeme uvažovat o možnosti, že šlo o překlad prostřednictvím němčiny – oba romány vyšly v průběhu dvacátých let v mnichovském nakladatelství Georg Müller. Z francouzštiny překládali František Šelepa, Vítězslav Unzeitig, Lída a Otakar Leví, Zdenka Mathesiová a Vladislav Štverák.

²⁶⁸ ax. [= Emil Vachek]: „Dobrodružné knihy“, *Právo lidu* 37, 1928, č. 89, s. 6.

Shrnutí

V této kapitole jsme pozorovali publikační historii specializovaných edic v prostředí české literární kultury jako určitý symptom stabilizace a posilování žánrového povědomí o detektivní próze.

V průběhu dvacátých let se počet detektivních edic průběžně zvyšoval, spektrum nakladatelů stojících za těmito knižnicemi sahalo od podniků zabývajících se vydáváním spíše naučné a odborné literatury přes vydavatele, jejichž portfolio tvořila populární četba, po nakladatelství s ambicemi vydávat umělecky náročnou literaturu. Pro detektivku byla ve sledovaném časovém intervalu příznačná převaha překladové literatury různé provenience, nejčastěji anglickojazyčné, francouzské a skandinávské.²⁶⁹ V první polovině dvacátých let formovalo skladbu edic německé prostředí – překlady německé prózy tvořily páteř Kriminálních románů Moderny, úspěch v Německu ovlivňoval výběr titulů pro překlad v Nové knihovně moderních detektivních románů.²⁷⁰ Od poloviny dvacátých let zaznamenáváme významný nárůst překladů z angličtiny – první edicí, která českého čtenáře systematicky seznamovala se soudobou anglickojazyčnou detektivní prózou, byla Knihovna Akmé pražského nakladatele Jana Naňky. Z orientace na překlady vybočují v těchto letech Knihy podivuhodných dobrodružství nakladatelství Fr. Borový, jejichž těžiště leží ve výběru skandinávských a francouzských próz, k nimž se až později připojují překlady z angličtiny.

Edice byly povětšinou složeny z děl různých autorů, výjimku v tomto ohledu tvořila Vilímkova řada Detektivní romány a novelly soustředěné na dobrodružství Sherlocka Holmese a Kotíkova Nová dobrodružství Arsena Lupina. Avšak i u některých dalších edičních řad se v průběhu jejich vycházení dostal do popředí jeden autor, jehož díla posléze tvořila

²⁶⁹ Výjimku tvoří knihy podepsané Frank Boston vydané v edici Iris. Jméno bylo pseudonymem Antonína Šrámka a Karla Schulze a identitu autorů odhalila již dobová recenze Kšk: [= Košák, František]: „Literatura“, *Vlast* 41, 1924/1925, č. 10/11, s. 487–489. Pseudonym byl však zvolen tak, že v kontextu ostatních jmen příliš nevyčnívá a jeví se jako jméno reálného anglicky hovořícího autora.

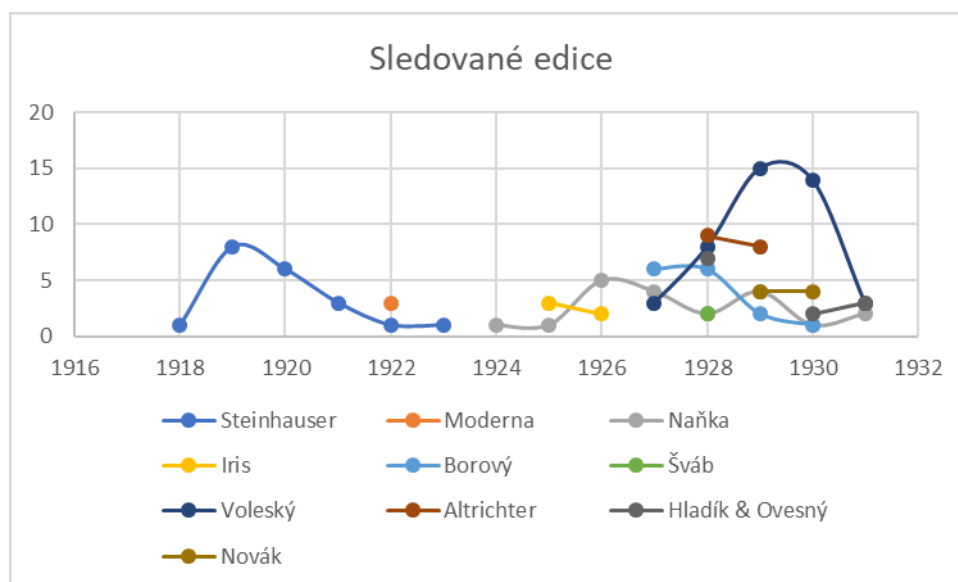
²⁷⁰ V případě této edice přichází v úvahu též možnost, že němčina byla zprostředkujícím jazykem. V prvních dvou letech existence edice zde vycházely zejména skandinávské detektivky, které mohly být překládány právě z německých vydání, nikoli z původních jazyků.

páteř knižnice – u Voleského „Dvacetikorunovky“ a Mysterií A. Altrichtera šlo o překlady Edgara Wallace, Laciná knihovna Jiřího Nováka přinášela až na výjimky překlady Austina Jamese Smalla, písíciho pod pseudonymem Seamark. Světové detektivní romány Hladíka a Ovesného se po roce 1928 soustředily na vydávání románů Freemana Willse Croftse.

Čeští autoři se v edicích detektivní literatury začali objevovat až v průběhu třicátých let, kupříkladu v nástupnické řadě Dvacetikorunovky nazvané Premier vyšly v roce 1934 dva romány Eduarda Fikera. Knihy českých spisovatelů zařadila do edičního plánu též řada Dobré detektivky nakladatelství Čin, jež existovala v letech 1939–1942. Mimo knižní řady detektivek však zastoupení původní literární produkce sílilo již dříve – debaty o specificky české detektivce se otevřely v druhé polovině dvacátých let, v průběhu let třicátých byla detektivní próza českých autorů již běžnou součástí knižního trhu, ať již vycházela v širě pojatých edicích, anebo mimo edice.



Graf č. 1 – počty svazků jednotlivých edic ve dvacátých letech, celkový součet



Graf č. 2 – počty svazků v jednotlivých edicích a trvání těchto řad ve dvacátých letech

V grafu užíváme jména jednotlivých nakladatelství, jejichž edice jsme v této kapitole popisovali.

4. Proč se u nás nepíše detektivky?

První číslo třetího ročníku časopisu *Přítomnost* otevřel článek Františka Langra s názvem „Proč se u nás nepíše detektivky?“. Langer se pozastavoval nad absencí původních prací tohoto žánru, kterou přikládal neochotě, potažmo neschopnosti českých „literárních řemeslníků“ vytvořit dílo, které „si žádá trochu ducha, dovednosti a poctivosti“.²⁷¹ Překlady detektivní literatury v tomto období v české literární kultuře přibývalo, v novinách a časopisech vycházela často na pokračování próza označená za detektivní, specifickou část literárního trhu nadále tvořily sešitkové povídkové série s příběhy detektivů. Čím dál častěji se také začaly objevovat prózy českých autorů, Langer z nastupující vlny prací českých autorů zachytil prózu Čestmíra Jeřábka *Lidumil na kříži*, která vyšla v roce 1925, tedy o rok dříve než jeho stat'. Do literární publicistiky se nárůst snah o původní realizace žánru promítl tázáním po podstatě a specifičnosti české detektivky. Uvažování o podobách, jichž by detektivní žánr měl po svém přisvojení českou literární kulturou nabýt, nikoli náhodou kulminovalo okolo první detektivky Emila Vachka.

Vachkův román *Tajemství obrazárny* vyšel v dubnu 1928. Již v červnu se v tisku objevily zprávy, že náklad byl zcela rozebrán a chystá se nové vydání.²⁷² Záhy začaly vycházet také kritiky této prózy, a ačkoli se názory recenzentů na silné a slabé stránky díla lišily, vyznění jejich článků byl víceméně jednoznačné: *Tajemství obrazárny* bylo přijato jako dílo, jenž je první cennou detektivkou napsanou českým spisovatelem a zároveň první českou detektivkou v silném slova smyslu, tedy takovou, která vykazuje jedinečné národní rysy odpovídající povaze české literatury.²⁷³

Řadová číslovka „první“ sugeruje pozici na počátku nové posloupnosti. Kritický ohlas však zároveň Vachkovo dílo umístil do nečekaně husté sítě příbuzných děl, do kontextu

²⁷¹ František Langer: „Proč se u nás nepíše detektivky?“, c. d.

²⁷² Nepodepsáno: „[Tajemství obrazárny]“, *Národní listy* 68, 1928, č. 165, 15. června, s. 10.

²⁷³ Hledisko národní varianty žánru zpřítomnil v názvu recenze např. Josef Knap („Český detektivní román“, *Venkov* 23, č. 156, s. 7) nebo Julius Fučík („Česká detektivka“, *Večerník Rudého práva* 9, 1928, č. 88), žánrovou kategorii vypíchl recenzent *Národní práce* podepsaný –kh– („Detektivní – přece?“, *Národní práce* 1928, s. 3).

děl, jež byla recenzenty viděna jako blízká či příbuzná.²⁷⁴ Recenzenti tedy netvrdili, že před Vachkem žádná původní detektivní próza neexistovala. Sám Dlouhán, jehož recenze nesla název „První cenná česká detektivka“, ostatně za iniciační dílo národní detektivky prohlásil *Adamity* Jakuba Arbese,²⁷⁵ k Arbesovu *Svatému Xaveriovi* odkazoval též úvodem zmíněný Langrův článek. Přesto Vachkův román vynikl v očích kritiků specifickou kvalitou, jež u dřívějších děl postrádali.

V následující kapitole se zaměříme na hledání české detektivní prózy a jejích podstatných vlastností v druhé polovině dvacátých let. Výchozím bodem pro naše uvažování bude výše zmíněná Langrova stat' nabízející pohled na situaci žánru v české literatuře, podíváme se též na Jeřábkův román *Lidumil na kříži*, na který odkazoval jak František Langer, tak recenzenti Vachkova *Tajemství obrazárny* jako na jeden z prvních pokusů o původní detektivní literaturu. Zvláštní pozornost posléze věnujeme Emilu Vachkovi, jenž do diskuzí o podobě české detektivky vstupoval z různých pozic jako autor i kritik a byl tak významným aktérem formování prostoru, v němž bylo nakonec *Tajemství obrazárny* jako první cenná česká detektivka rozpoznáno.

František Langer a detektivka v *Přítomnosti*

Dvacátá léta byla bohatá na varianty detektivní literatury vydávané v různých podobách a distribuované různými kanály, ale též na ohlasy této četby v tisku, ať už detektivku odsuzovaly,²⁷⁶ anebo obhajovaly.²⁷⁷ Tyto diskuze často netematizovaly pouze detektivní žánr,

²⁷⁴ Kromě Jeřábkovy románu byly často zmiňovány tyto prózy: *Mesiášský příběh inženýra Greye* (1926) Karla Hradce a *Mámení* (1928) Heleny Dvořákové, v našem rozboru se soustředíme zejména na prózu Čestmíra Jeřábka, jenž byl jako „předchůdce“ jmenován především.

²⁷⁵ Viz František Dlouhán: „První cenná česká detektivka“, c. d.

²⁷⁶ Např. D. Panýrek: „Chorobná literatura“, *Zvon* 23, 1922/1923, č. 39, s. 536–538, č. 40, s. 552–554. V poslední třetině dvacátých let nabírá na síle kampaň proti literárnímu braku, za její vrchol můžeme považovat připravovaný zákon o zákazu pornografické literatury, jež však nebyl přijat. K zákonu byla Masarykovým lidovýchovným ústavem v březnu roku 1927 uspořádána anketa, výtah vyšel posléze tiskem (*O pornografii a braku v literatuře*. Praha: Masarykův lidovýchovný ústav, 1927).

ale umísťovaly detektivku do širšího výřezu žánrové krajiny a intuitivně zachycovaly různé vztahy a pohyby v ní. Signalizovaly, že pozice žánru na axiologické ose je ambivalentní. Otázku, kam žánr z tohoto hlediska patří a jakých úrovní dosahuje, doprovázela v debatách často otázka jeho pohybu po ose horizontální, související s otázkami žánrové čistoty, esenciálních vlastností žánru, s pojetím kategorie žánru a subžánru a vztahů mezi nimi. Kritickou diskusí o detektivce tak ve 20. letech v české literární kultuře procházely tři linie hledání: poetických specifík národní detektivky; hledání umělecky či kulturně „cenné“, hodnotné detektivky, která by zároveň nepřestala být detektivkou, nebyla umělecky přepracována tak, že by přestala naplňovat rekreační funkci žánru; a hledání detektivky čisté, takové, která by byla zbavena synkretických příměsí a obsazovala pozici v centru žánrové krajiny.

Langrova stat' „Proč se u nás nepíše detektivky?“ byla jakýmsi svodem výše zmíněných reflexí žánru. Langer nahlížel detektivní literaturu jako vnitřně strukturovanou oblast literatury s vnitřní hierarchií. Periferii, jež podle Langrovy metafory ležela „pod podlahou literatury“, ²⁷⁸ z jeho hlediska měly obsazenu sešitové edice s postavami Nicka Cartera a Léona Cliftona, naopak vrcholem detektivní literatury byla pro Langra díla E. A. Poea a G. K. Chestertona. Prostor mezi těmito hraničními body vyplňovaly „praobyčejné detektivky knihkupeckého trhu“, ²⁷⁹ jež chápal jako „dobré literární výrobky“. Ty představovaly ústřední téma jeho článku. Například knihy Conana Doylea podle Langra mohou sloužit jako návod na dobrou detektivní prózu „prostředního typu“.

Langer se zabýval především narativní strukturou toho, co označil za dobře vyrobenou detektivku, páteřním rysem detektivky mělo podle něj být soustředění na děj a promyšlená dějová konstrukce. Ději mělo být podle něj podřízeno vše – líčení atmosféry stačí podle Langra omezit na minimum, charakteristiky postav mají být ukončené, hotové, neboť autor nebude mít „místo, kde by je domodeloval“. ²⁸⁰ Za žánrově příznačnou pokládal Langer

²⁷⁷ Např. Gilbert Keith Chesterton: „Obhajoba detektivních románů“, c. d., Karel Čapek: „Holmesiana“, c. d., ale též postřehy Jiřího Mahena v *Knížce o čtení praktickém*, Brno: St. Kočí, 1924.

²⁷⁸ František Langer: „Proč se u nás nepíše detektivky?“, c. d., s. 1.

²⁷⁹ Tamtéž.

²⁸⁰ Tamtéž.

kompozici. jednotlivé součásti příběhu a vyprávění musí do sebe v detektivce zapadnout a vzájemně korespondovat, a to jak na úrovni dílčích motivů, tak na úrovni celé prózy. Tyto strukturní vlastnosti jsou společné celému žánru, v jednotlivých dílech dochází pouze k dílčím obměnám fabule, případně k rozvedení zápletky.

Jako české pokusy o detektivní žánr jmenoval Langer Arbesovo romaneto *Svatý Xaverius*, parodickou prózu *František Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* od Huga Vavrise, která vyšla poprvé na pokračování ve večerních *Lidových novinách* v roce 1907 a později byla vydána rovněž knižně – roku 1908, 1919, 1921 a 1932, a nakonec román *Lidumil na kříži* Čestmíra Jeřábka. Vlastnosti, které z těchto textů dělají právě české detektivky, Langer v článku nerozebíral. Přinejmenším některé spojnice byly však implicitně zřejmé: jejich autory byli čeští spisovatelé, přinejmenším část postav byla rovněž charakterizována jako Češi. Stanovování dalších společných rysů už nám činí poněkud obtíže, tak například *František Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* byl ukázkou humoristické prózy, jejíž zápleтка byla založena na tradičním komediálním mechanismu záměny osob.²⁸¹ Každý z Langrem zmíněných textů akcentoval jiný rys detektivky – Vavris integroval do svého vyprávění postavu z detektivní „klasiky“ a užil řady kriminálních motivů, Arbes v romane-tu představil odlišnou variantu příběhu s tajemstvím, vznikající v době formování moderní detektivky.²⁸² Jeřábkův pokus se k detektivce hlásil již svým podtitulem „detektivní román“ a rovněž kompozičními prvky, na které Langer ve svém článku kladl důraz.

Lidumil na kříži

Román Čestmíra Jeřábka vyšel nejprve v *Národním osvobození* jako próza na pokračování,²⁸³ jako kniha byl publikován péčí nakladatelství Čin, jež mělo ambici vydávat hodnotnou literaturu a v jehož edičním plánu se v druhé polovině 20. let objevilo několik pře-

²⁸¹ Hugo Vavris: „Lelíček ve službách Sherlocka Holmese“, *Lidové noviny* 15–16, č. 334–č. 6, večerní vydání, s. 1–2.

²⁸² První texty srovnávající Arbesova romaneta a detektivní prózu nalezneme v české kulturní publicistice na konci sedmdesátých let 19. století, více viz kapitola „Jak se detektivka stala detektivkou“.

²⁸³ Čestmír Jeřábek: „Lidumil na kříži“, *Národní osvobození* 2, 1925, č. 2, s. 5 – č. 109, s. 7.

kladů detektivek.²⁸⁴ Jak však naznačil ohlas těchto překladů v kulturních periodikách,²⁸⁵ tento typ žánrové produkce nebyl a neměl být pro Čin charakteristický. Specializovanou edici detektivní prózy pak nakladatelství založilo až ke konci 30. let, kdy také znovu zdůraznilo kritérium výběrovosti, a to již v názvu knihovny – Dobré detektivky.²⁸⁶

V expozici prózy Jeřábkovy románu je čtenáři představena postava filantropa Melanchtona, jenž dostává po dva týdny anonymní dopisy s jediným slovem: „Zemřete!“ Policie po pachateli sice pátrala, ale nepodařilo se jej odhalit. Výhrůžka na posledním doručeném lístku je určitější: „Zemřete dnes v noci.“ Ochránit Melanchtona se vydává mladý profesor kriminalistiky Jan Jiří Iltis, ústřední postava románu. V boháčově domě se seznamuje se starým pánem, jeho synem Alexandrem, dcerou Maruší a jejím snoubencem Juliem. I přes bezpečnostní opatření, kdy celý dům hlídá policie a před starcovou ložnicí bdísám Iltis s Juliem, je starý muž těžce zraněn a okraden. Iltis zahájí vyšetřování, díky svým znalostem grafologie dospěje záhy k určitému podezření, které se mu po komplexní interpretaci stop potvrdí – Melanchtona přepadl a oloupil pod vlivem hypnózy, do níž jej uvedl Julius, on sám. Byl to výsledek dlouho připravovaného plánu: Melanchton bránil Juliovu sňatku s Maruší, Julius neměl sil, aby čin provedl sám, využil proto svých schopností a přiměl Iltise, aby zločin spáchal za něj.

Román byl Jeřábkovým prvním pokusem o rozsáhlejší prozaický útvar, do té doby se mladý autor prezentoval především povídkami, ale též dramaty. Recenzní ohlas *Lidumila na kříži* byl poměrně rozsáhlý a signalizoval bohatou škálu postojů k žánrové aspiraci vyjádřené v podtitulu: od přijetí přes ignorování po popření. S pojmenováním „detektivní“

²⁸⁴ A. A. Milne: *Tajemství Červeného domu* (k této próze přirovnal jeden z recenzentů Vachkovo *Tajemství obrazárny*), 1924, Joseph Sheridan Le Fanu: *V temném zrcadle*, 1925, A. E. W. Mason: *Tajemství šípu*, 1926, F. W. Crofts: *Záhada Grootova parku*, 1928, další detektivní prózy evidujeme v edičním plánu nakladatelství až na konci 30. let.

²⁸⁵ Emil Vachek: „Čin se nevyhýbá ani detektivkám“, *Pramen* 6, 1925/1926, č. 8/9, s. 313.

²⁸⁶ Edice existovala v letech 1939–1943, redigoval ji V. Charvát. Vycházela zde jak původní (Eduard Fiker, Miloš Kosina, František Kvasil), tak překladová detektivní próza (John Rhode, A. E. W. Mason, Dorothy Sayersová ad.). Více viz oh [= Oleg Homola]: „Čin“, c. d., s. 500–502 a Jiří Pošva: „Nakladatelství Čin, Praha II“, *Lexikon dobrodružné literatury. Nakladatelé A–J*. Praha: [s.n.], 2010, s. 31–35.

nesouhlasil anonymní recenzent *Studentského časopisu*²⁸⁷ ani *Naší doby*.²⁸⁸ Druhý zmíněný pisatel prezentoval *Lidumila na kříži* jako karikaturu detektivní prózy:

Zdá se nám místy, jakoby chtěl spisovatel napsati parodii Conan Doylea, ale celé založení a vedení rozměrné povídky vyvádí nás z tohoto bludu. A tak soudím, že by tato ‚detektivka‘ mezi mládeží nebo mezi prostými čtenáři nenalezla mnoho obdivovatelů; a kulturnější čtenář není též dost odškodněn za nudu čtení autorovými úvahami o pronásledovateli a psychologii pronásledovaného nebo ukázkami komunistických pokusů továrníkova syna Alušky.²⁸⁹

Rázně zařazení románu mezi detektivky odmítl i Karel Mejsnar:

Jeřábek označil svou práci jako detektivní příběh, ale poslední a suchý referát o jakékoli zamotané vraždě zasluhoval by spíše tohoto označení než *Lidumil na kříži*. Bez psychologie, bez průměrné fantazie, v krotkém a úplně primitivním rámci dějovém kreslí autor suchý, laciný příběh, v němž marně hledáte vlastnosti, které charakterizují pěknou detektivku.²⁹⁰

Pochybnosti vyjádřil i J. O. Novotný v *Cestě*, Jeřábkův román dává do souvislosti s tvorbou G. K. Chestertona a Karla Čapka a vidí detektivku pouze jako volný rámec, jež umožňuje Jeřábkovi vyjádřit „filozofické a metafyzické zneklidnění“.²⁹¹ Právě J. O. Novotný zpřesnil problém Jeřábkovy detektivní prózy – množství úvahových pasáží nesou-

²⁸⁷ „Kniha není tím, čím předstírá býti: detektivním románem. Chce jím býti thematem tajemného pokusu vraždy, ale není jím nikterak svým dějem, kterého je trochu málo.“ Nepodepsáno: „Č. Jeřábek: Lidumil na kříži“, *Studentský časopis* 5, 1925/1926, č. 3, s. 82.

²⁸⁸ „Patrně mladí chtějí nyní psati napínavé příběhy, i detektivky, které by si našly cestu k širokým vrstvám čtenářů. Ale není tu u Čestmíra Jeřábka tvárné beletristické schopnosti, které je v detektivním příběhu dvojnásob potřebí.“ Nepodepsáno: „[Nemohu s takovým uspokojením...]“, *Naše doba* 33, 1925/1926, č. 2, s. 126.

²⁸⁹ Tamtéž.

²⁹⁰ K. Mejsnar: „Čestmír Jeřábek: Lidumil na kříži“, *Nové Čechy* 9, 1925/1926, č. 3, s. 93–94.

²⁹¹ J. O. Novotný: „Z mladé prózy“, *Cesta* 7, 1924/1925, č. 48, s. 762.

cích různé ideje potlačilo „epičnost“, jež má prý tvořit zásadní vlastnost detektivního vyprávění.

Jan Blahoslav Čapek ve své kritice „První román Čestmíra Jeřábka“ žánrovou charakteristiku z podtitulu explicitně nevyvracel. *Lidumil na kříži* se podle něj „některými prvky ideovými a stavebnými“ blížil prózám Chestertonovým, které Čapek chápal jako případy „román[u] labyrintov[ého]“.²⁹² Chestertonovo jméno se jako referenční bod v souvislosti s *Lidumilem na kříži* objevovalo v kritických článcích nejčastěji. Uvedl jej také Miroslav Rutte, jenž se tvářící v tvář Jeřábkově opusu pokusil nahlédnout detektivní kánon v historické perspektivě. V úvodu své stati „Detektivka a filosofie“ připomněl Edgara Allana Poea, jehož tvorba podle něj naznačila možnosti tvůrčího uchopení témat vztahujících se ke zločinu, morálce a intelektu. Ukázkami brilantního zpracování podobných témat mají být podle Rutteho romány Dostojevského a Balzaca, jež se však soustředily spíše na popis psychického rozpoložení postav než na postup řešení záhad a zločinů pomocí rozumu. Jak Rutte dále tvrdil, filozofická a noetická dimenze byla příznačná pro tu část detektivní produkce, jejímž charakteristickým zástupcem byl několikrát jmenovaný G. K. Chesterton, v české literatuře dle něj reprezentovala tuto tvorbu *Boží muka* Karla Čapka, pro které Rutte užil pojem „metafyzická detektivka“. Ovzduší, v němž „rozum je hnán na nejzazší pomezí, aby poznal svou bezmocnost a potřebu laskavé ochrany“, bylo dle Rutteho přítomno i v Jeřábkově *Lidumilovi*. Napínavý motiv tajemného zločinu a jeho nečekané (zdánlivé) rozuzlení však prý utrpěly přílišnou snahou o mnohoznačnost a symboličnost jevů, velkým množstvím pobočných motivů drobných dějů, a konečně také nevyhraněností postav, jež mezi sebou čtenáři splývají.²⁹³

Jako čistou ukázkou detektivního žánru uvítal Jeřábkovu prózu recenzent *Pramene*, jímž byl Emil Vachek. Jeho recenzi se podrobněji budeme věnovat dále. Podobně jako Vladislav Zima zohlednil Vachek nejen problematiku žánrové čistoty, ale položil si též otázku,

²⁹² jbč. [=Jan Blahoslav Čapek]: „První román Čestmíra Jeřábka“, *Host* 4, 1925, č. 9/10, s. 281–281.

²⁹³ Miroslav Rutte: „Detektivka a filosofie“, *Národní listy* 65, 1925, č. 187, s. 1–2.

zda má být Lidumil pokládán za první původní českou detektivku. Zimovy pochybnosti v tomto směru²⁹⁴ Vachek problematizoval.

Hlas Emila Vachka I.

Ve dvacátých letech byl již Emil Vachek známým autorem, v tomto období mu vycházela minimálně jedna kniha ročně, v roce 1921 vydal hned čtyři, roku 1925 tři atd., *Tajemství obrazárny* proto uzavíralo druhou desítku Vachkových knižně vydaných děl. Uplatnění pro ně nacházel jak u známých nakladatelství, jako byly firmy J. R. Vilímek či J. Otto, tak u podniků okrajovějších, například u firem Mrkvička a Polenský²⁹⁵ nebo Josef Elstner.²⁹⁶ Tvořil s příznačnou žánrovou i stylovou fluktuací (romány, povídkové soubory a dramata), ale též s vysokou citlivostí vůči literární módě. Ve své recenzi *Tajemství obrazárny* to pojmenoval František Götz:

Vachek dovede, myslím, všecko. Jako by neměl hranic a mezí. Chcete naturalistickou kresbu prostředí? V *Supu* ji máte. Chcete sociálně humánní prózu? Ale ovšem – *Kovadlina*. Chcete román utopistický? Vachek napíše *Pána světa*. Ale dovede napsat i humoristický román – jak by nedovedl napsat román detektivní?²⁹⁷

²⁹⁴ Zima Jeřábekovo prvenství relativizuje tímto tvrzením „Poněkud se mýlí prospekt knihu provázející, reklamuje-li prvenství v uměleckém zužitkování proskribované formy pro Jeřábka“, neuvádí však jméno jiného autora. vz. [= Vladislav Zima]: „Čestmír Jeřábek: Lidumil na kříži“, *Zvon* 26, 1925/1926, č. 1, s. 14.

²⁹⁵ Nakladatelství existovalo necelých deset let, od roku 1919 do roku 1927. V jeho produkci byly zejména různé politicko-ekonomické příručky, ale též původní beletrie. Vachek zde roku 1921 vydal knihu *Drahokam*. Více viz Aleš Zach: „J. Mrkvička“ in tentýž: *Slovník českých nakladatelství 1849–1949*, dostupné online: <http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/josef-mrkvicka.html>, přístup 15. 3. 2018

²⁹⁶ Nakladatelství Josefa Elstnera bylo založeno roku 1925, v jeho portfoliu byla původní i přeložená beletrie, ale též populárně-naučná literatura. V roce založení zde vyšel Vachkův humoristický román *Svatba v Absinth Baru*. Více viz Aleš Zach: „Josef Elstner“, in tentýž: *Slovník českých nakladatelství 1849–1949*, dostupné online: <http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/josef-elstner.html>, přístup 25. 1. 2017

²⁹⁷ G. [= Götz, František]: „Dobrodružná prósa“, *Národní Osvobození* 5, 1928, č. 99, s. 4.

Rok před *Tajemství obrazárny* vydal Vachek *Bidýlku*,²⁹⁸ zde vlastně již pracoval s motivickou matérií detektivky, hrdiny jsou postavy z tzv. polosvěta, zloději, prostitutky, policisté, využil strukturní prvky detektivky a jejích subžánrů, ale též humoristické prózy. Zápletkou je pátrání po vyzvědači, jehož se účastní i zloděj Stavinoha, hlavní postava románu. Nejvíce ceněno je dnes na *Bidýlku* jeho jazykové ztvárnění, kdy autor využívá různých vrstev jazyka včetně argotu. *Tajemství obrazárny* tak mohlo být vnímáno jako určitý pandán *Bidýlka*:

Emil Vachek pustil se po úspěšném románu z periferie — *Bidýlku* — do detektivního románu. Jaksi mu zachutnala tato oblast. V *Bidýlku* ovšem zahleděl se hodně hluboko do světa malého nebohého zloděje, takového zlodějského hokynáře, jenž vyrostl shodou okolností skoro na hrdinu. Teplá, účastná kresba tohoto světa byla nutně spojena s groteskou světa detektivů, policistů, soudců. V *Tajemství obrazárny* se poměr obrátil. Vachek se zahleděl do světa geniálního detektiva, řešícího spletitý případ kriminální. Objevuje tedy druhou tvář jednoho a téhož světa.²⁹⁹

Také do kritické debaty o podobě české detektivní prózy se Vachek zapojil již před vydáním svého *Tajemství obrazárny*, na formování žánrového povědomí se podílel aktivně svými recenzemi a glosami zabývajícími se detektivním žánrem.

V glose „Detektivka“ z *Večerníku Práva lidu* se Vachek zaměřil zejména na pozici detektivky v současné literární kultuře, jejíž proměnu komentoval. Dle jeho názoru tvoří detektivka integrální součást literatury, ačkoli stále ještě zaznívají hlasy – zejména konzervativních literárních kritiků –, jež jí tuto pozici upírají, přestože minimálně její dlouhodobá popularita z ní činí fenomén hodný zájmu – jde o jediný žánr současné literatury, jemuž se může podařit udržet čtenářovu pozornost. Nedlouhý článek prezentuje Vachkovu představu o detektivce jako vnitřně vertikálně stratifikované oblasti literatury, jež má svá hodnotná i nehodnotná zákoutí. Autory „opravdu dobrých detektivek“ Vachek v glose neuváděl jmenovitě, exemplifikoval naopak prózy „vyloženě pitomé“: díla Gastona Leroux a povídky s Nickem Carterem a Léonem Cliftonem.³⁰⁰ Detektivku rovněž umístil do historické per-

²⁹⁸ Próza byla již v roce 1925 otiskována na pokračován v *Právu lidu*, kde Vachek od roku 1911 pracoval.

²⁹⁹ G. [=Götz, František]: „Dobrodružná próza“, c. d.

³⁰⁰ ax [= Emil Vachek]: „Detektivka“, *Večerník Práva lidu* 15, 1926, č. 130, s. 2

spektivy, kdy jako její předchůdce uvedl „senzační knihy“ a z nich jmenoval například Stevensonův *Ostrov pokladů* či romány Victora Huga.

Komplexnější představu o detektivním žánru ve vztahu k české literatuře vyjádřil Vachek v recenzi Jeřábkovy *Lidumila na kříži*. Právě zde Vachek otevřel otázku původní detektivní prózy. Hned v úvodu přišel s tvrzením, že román „zaplňuje citelnou mezeru“ české literatury“. ³⁰¹ Jeřábkův román prezentoval Vachek jako text, který dostal tematickým a kompozičním nárokům žánru: „To jest napsal první po česku a slušně detektivní příběh [...]“. Jak však vzápětí dodal, *Lidumil na kříži* českým detektivním románem přeci jen není. Podmínkou, jež by próza musela splnit, aby se o ní dalo takto uvažovat, je její organické zakotvení do českého prostředí. Na první pohled Jeřábek tomuto předpokladu dostál, dějiště románu může být ztotožněno s Brnem a jeho postavami jsou Češi, Vachek však polemizoval s tím, že by prosté převedení do českých reálií k vytvoření české detektivky stačilo: „Nepatříme k těm, kteří protivně a jalově vyžadují všude českosti práce, ale přece jen soudíme, že je záslušnější, když už žijeme mezi Čechy, zachycovati vůni jejich prostředí, než vůně cizí, převzaté nadto z druhé ruky.“ ³⁰² Zpracování fikčního světa u Jeřábka Vachkovi evokovalo spíše Anglii, a to v několika směrech – snaha o pozvednutí všedního příběhu připomíná podle něj Chestertona, vyšetřovací metody Jana Jiřího Iltise Sherlocka Holmese, postavy jsou příliš literární, neživotné a nehodící se do českého světa. Dle Vachka by „český detektivní román [...] měl jistě svůj typický motiv, svou ideu, své postavy, zápletky a možnosti“. ³⁰³

Tajemství obrazárny

Za další vstup Emila Vachka do debaty o detektivce je třeba pokládat jeho vlastní román z roku 1928. *Tajemství obrazárny* vydalo pražské nakladatelství Sfinx, které roku 1919 založil a po celou dobu existence vedl Bohumil Janda. V jeho portfolio byla zprvu zejména mystická, okultní a podobná populární literatura, od poloviny 20. let se v produkci

³⁰¹ Emil Vachek: „Čestmír Jeřábek: Lidumil na kříži“, *Pramen* 6, 1925/1926, č. 2, s. 75.

³⁰² Tamtéž.

³⁰³ Tamtéž.

nakladatelství postupně zvyšoval podíl beletrie, především soudobé původní i přeložené prózy, zahrnující velké množství dobrodružné, potažmo detektivní četby.³⁰⁴ (Specializovaná knižnice detektivní prózy s názvem Stopa byla do katalogu Sfinx zařazena až v roce 1933., vyšlo v ní šest svazků.)³⁰⁵

Východisko zápletky v *Tajemství obrazárny* tvoří vražda a loupež v galerii pana Kanny. Z obrazárny byl uloupen nejcennější obraz a hlídač, jenž jej střežil, byl otráven. První stopy ukazují na dceru pana Kanny Malvínu, nadanou malířku, velmi schopnou kopistku. Do pátrání po vrahovi a ukradeném plátnu se pouští hned trojice „pátračů“: novinář Maurin, který si touží vyzkoušet profesi detektiva, policejní inspektor Klubíčko, ale též světově proslulý britský detektiv Purcell, jenž je toho času na cestě do Vídně a má pár dní volného času, takže může být advokátem Radou, zastupujícím věřitele pana Kanny, najat k záchraně obrazu. K trojici pátračů se v závěru připojuje i Zdeněk Trampus, syn vrátného pana Kanny a ctitel slečny Malvíny. Kromě těchto zmíněných zasahuje do vyšetřování záhadný pan „Blil“, jenž telefonicky sděluje Maurinovi a Klubíčkově důležité informace a představuje se pouze šifrou. Každý z trojice sleduje jiné stopy a řeší případ jiným způsobem – a také s různým úspěchem. Vítězství v soutěži o dopadení vraha a rozřešení záhady zmizelého obrazu slaví inspektor Klubíčko se svým psychologizujícím přístupem. Odhalí, že krádež obrazu je propletena s jiným tajemstvím, jež je pro vyřešení a zejména pochopení celé záhady třeba rozkrýt. K odhalení významně přispěje osoba neočekávaná – Zdeněk

³⁰⁴ V Serii Sfinx se v druhé polovině 20. let objevilo pět svazků překladů skotského spisovatele Johna Buchana, většinou se jednalo o prózy žánrově směřující k thrilleru či špionážní dobrodružné próze. Ve stejném roce jako Vachkovo *Tajemství obrazárny* vyšel v téže řadě rovněž překlad detektivního románu Franka Hellera *Velkovévodovy finance* či *Bílé cyklamy* dvojice Leo Perutz a Paul Frank. Všichni tito autoři byli českému publiku již známi – před nakladatelstvím Sfinx vydalo několik překladů Johna Buchana Topičovo nakladatelství, Ústřední tiskové družstvo socialistické strany lidu pracujícího a Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství / Antonín Svěcený (ÚDKN / AS), Frank Heller patřil mezi nejvydávanejší autory detektivních próz v tomto období a též tvorba Lea Perutze i Paula Franka nemuselo být pro čtenáře zcela cizí – roku 1923 vydalo plzeňské nakladatelství Vendelín Steinhauser *Zázrak mangového stromu* a o rok později vyšla v Praze v ÚDKN/AS Perutzova próza *Od devíti do devíti*.

³⁰⁵ Čtyři původní prózy z pera Eduarda Fikera, dále pak *Pražská hostina* Arsèna Lupina rakouského autora Kurta Juhna a řadu uzavřel román *Podivná vůle profesora Lorraina* Francouzky Simone d'Érignyové.

Trampus, jenž byl oním tajemným Blll a svými činy se tak vlastně zařadil mezi ostatní pátrající. Zdeněk již dříve zjistil, že v galerii visí kopie, což zůstávalo skryto do okamžiku, než po úpadku pana Kanny začali věřitelé uvažovat o rozprodeji. V témže okamžiku, kdy se začalo uvažovat o rozprodání obrazů, rozhodla se druhá žena pana Kanny ukrást onen nejcennější obraz. Její plán byl však odhalen a ona opustila republiku. O krádež se později znovu pokusil její tajemník, jenž také otrávil hlídače a později zabil i překupníka obrazů.

Zmnožení role detektiva a obsazení této funkce hned čtyřmi postavami dovolilo Vachkovi efektněji a účinněji porovnat různé možnosti, varianty a tradice detektivního žánru. Soutěž o to, kdo zločin skutečně vyřeší a kdo spravedlnost prosadí jako první, je současně inscenována jako jeden z motorů jednání postav. Jde o jeden ze způsobů nepřímého zpřítomňování a současně reflektování žánrové situace, které Vachek do svého románu zakomponoval.

Britský detektiv C. B. Purcell zosobnil stereotypní představy o vynikajících literárních detektivech, schopných logickou dedukcí vyřešit jakýkoli případ, ne náhodou pocházející ze země považované za původní vlast žánru. Vachek se nespokojil s konstatováním, že jde o vynikajícího detektiva, čtenář si má představu o Purcellových schopnostech udělat sám prostřednictvím vložené epizody, kde Maurin vypráví o jeho nejsenzačnějším případě. Na scéně se Angličan objevuje jako vtělení sebejistoty, ale zároveň značné arogance či spíše asociálnosti či excentričnosti, jež je s typem velkého detektiva spojena. Purcell při vyšetřování staví pouze na faktech a materiálních stopách, jimž však při využití ryze logického deduktivního přístupu nedokáže přiřadit funkční význam. Purcellovo selhání jako by bylo ozvěnou Vachkovy poznámky z recenze *Lidumila na kříži* o „typickém motivu“, „své ideji“, „svých postavách, zápletkách“ české detektivky.³⁰⁶ Cizinec v českém světě nemá šanci odhalit pravdu, protože není schopen proniknout do zdejšího prostředí a způsobu myšlení.

Jediné místní pojmenování, které se objevilo v Jeřábkově *Lidumilu na kříži*, neurčitě odkazovalo ke kostelu svatého Jakuba. Vachek naopak hned na prvních stránkách *Tajemství obrazárny* uvedl toponyma nedílně spjatá s českou historií a kulturou, jako je Malá Strana. Do jmen osob také pomocí přesmyček a variací zaklíčoval reálné postavy českého

³⁰⁶ Emil Vachek: „Čestmír Jeřábek: *Lidumil na kříži*“, c. d.

kulturního života. Maurinovo jméno takto připomínalo šéfredaktora českých německy psaných novin *Prager Presse* Arne Laurina, tiskař Belfort nakladatele Beauforta, ve jménu majitele obrazárny Kanny bylo možno zahlédnout jméno mecenáše umění a též majitele paláce v Hybernské ulici Vojtěcha rytíře Lanny apod.

Nutnost přistoupit k případu jiným způsobem, než pouze usuzováním ze zjevných fakt, potvrzuje další postav pokoušejících se zločin v obrazárně vyřešit, novinář Arne Maurin. K experimentu s detektivní prací Maurina v určitém ohledu předurčilo již jeho stávající povolání: „Není ostatně novinář v podstatě píšícím detektivem?“³⁰⁷ Jeho představa o vedení vyšetřování je zformována především četbou. Maurin se pokouší aplikovat Purcellovy metody:

Pan Maurin pokrčil rameny: „Přezíráte do očí bijící skutečnosti.“

Inspektor, který poskakoval po místnosti jako rtuť, tiše se smál: „Ach, skutečnosti,“ povídal, „něco vám chci vypravovat, Maurine, o skutečnostech. Víte, že ‚každý má svou pravdu‘. A každý má svou skutečnost. Je někdy docela dobře přezírat skutečnosti, které příliš bijí do očí, Maurine. Chcete-li náhodou být dobrým detektivem, vstípte si dobře do paměti tuhle mou radu, přáteli. Našel jste na zahradě stopy po ženě. All right, tato žena, ať je to kdokoli, bude mne nadmíru zajímat. Ale co, kdyby ty stopy na rámu byly již staré? He, myslil jste na to?“³⁰⁸

Jak však bylo poznamenáno výše, Maurin si pro své hypotézy vystačí s evidentními, povrchovými zjištěními, nebere při jejich konstruování v potaz kontext a soustředí se pouze na potvrzení své teze, aniž by ji v průběhu vyšetřování na základě odporujících zjištění korigoval. Lpěním na zjevných faktech se stává nakonec Purcellovou ukvapenou kopií a podobně jako Purcell při nalézání pravdy selže selhal. Maurinovy zásahy proto také odhalení pachatele spíše oddalují, než aby mu byly nápomocny.

Odlišnost inspektora Klubíčka od britského detektiva je patrná již v ohledu fyzického ustrojení. Purcell je „vysoký, s nápadně malou vulgární hlavou, smutný, asi čtyřicetiletý.

³⁰⁷ Emil Vachek: *Tajemství obrazárny*. Praha: Sfinx, 1928, s. 48.

³⁰⁸ Tamtéž, s. 84.

Vystupoval z vozu tak nevšimavě, jako by právě opouštěl svou postel a kráčel po schodišti, nevěnuje ničemu pozornosti“.³⁰⁹ Klubíčko je oproti němu „malý, rtuťovitě pohyblivý muž, starší stěží třiceti pěti let, výrazem rozený slídič. Do jeho očí, z nichž jedno bylo menší druhého, soustředila se všechna nepokojná zvědavost světa a všechna nedůvěra k lidem“.³¹⁰ Do řešení případu se Klubíčko pouští s rozvahou, působí tak, jako by neměl zájem o hledání jednotlivých stop, spíše se seznamuje s celkovým kontextem případu. Právě holistický přístup k řešení, důraz na člověka, schopnost empatického vhledu, porozumění pro morální a duševní slabiny i přednosti člověka, je podle Klubíčka jedinou možností, jak hádanku zločinu vyloučit: „Jeho teorie byla, že fakta mají teprve tehdy význam, jsou-li správně seřaděna. A klíčem, který správně seřazoval fakta, byl člověk. Za své činnosti dopustil se Klubíčko četných omylů, když věřil více faktům než člověku.“³¹¹ Pravdivost tohoto přesvědčení doloží v románu detektivní úspěch Klubíčkův, ale i Trampusův.

Přístup založený na empatii můžeme považovat za Vachkův pokus definovat, v čem spočívá specifická českého detektiva, co jej českým detektivem dělá: nestaví se k problému pouze jako k logickému rébusu, který je nutno vyřešit, ale za zločinem pro něj vyvstává příběh člověka, jenž zločin páchá, ale vždy je jím také sám zasažen. Funkčnost tohoto přístupu potvrzuje čtvrtá postava, jež pátrá po rozluštění záhady, Zdeněk Trampus. Zdeněk se k roli detektiva a řešení tajemství obrazárny dostává z lásky k Malvíně. Od dětství se s ní přátelil, než se mu dívka ovlivněná panem Cammondem začala vyhýbat. Zdeněk se proto obrátí k dějinám umění. Znalosti, kterých studiem nabyl, jej posléze přivedou na stopu padělaných pláten. O falzech však pomlčí z obav, aby rodinu Kannových nezničil. Motivací pro detektivní činnost je z jeho hlediska touha očistit Malvínu od podezření.

Svou strukturou *Tajemství obrazárny* naplňovalo ideál promyšleně komponované detektivky. Kromě toho však celým vyprávěním probleskuje metažánrová diskuze, v níž opět pokračuje literárně kritický diskurs o detektivním žánru a možnostech jeho organického usazení v české literární kultuře. Zřetelně se tato strategie vyjevuje ve využití dialogu k inscenování žánrových znaků a. Dialogičnost patřila k příznačným rysům *Tajemství ob-*

³⁰⁹ Tamtéž, s. 93.

³¹⁰ Tamtéž, s. 79.

³¹¹ Tamtéž, s. 215.

razárny, román místy evokoval konverzační drama, jak si toho ve své recenzi povšiml například Karel Juda. Z jeho pohledu extenzita dialogů vyprávění brzdila, způsobovala jeho zbytečné „nastavování“.³¹² Stejně dialogy lze však interpretovat z jiného úhlu, a to jako výsledek Vachkovy strategie vytvořit román, jenž obsazuje simultánně dvě role – je naplněním konkrétního žánru a současně komentářem k němu. Repliky postav se netýkají pouze případu zabitého vrátného a odcizeného obrazu, ale vytvářejí prostor, kde je před čtenářem v podstatě permanentně inscenována debata o žánru. Zvláštní pozornost je přitom věnována činnosti detektiva, objevování stop, způsobům jejich interpretace, nástrahám při jejich rozpoznávání a výkladu apod., tematizují se tedy prvky, o kterých můžeme uvažovat jako o konstitutivních složkách detektivky.

Již v úvodu románu se například před čtenářem rozvine následující debata o existenci „velkých zločinů“ a „velkých detektivů“:

„Protože, myslím, to vše je bluf. Velcí detektivové nikdy nebyli, to je jen výmysl romanopisců. Podobně jako není velkých zločinů.“

„Ach, jsou zajímavé zločiny, a protože byly rozluštny, to dokazuje, že existuje detektivní mistrovství. Ostatně nyní tvrdíte opak toho, co dříve, kdy jste mne přesvědčoval, že jsou napínavé zločiny.“

„Připustím,“ souhlasil Rada, „ale vy také tvrdíte opak. Nicméně nevěřím v detektivní umění. Ve svém povolání jsem to mohl pozorovati, jak se takové věci dělají. Je to řada náhod: jsou-li šťastné pro zločince, nikdy se mu nedostaneme na kobytku. Jsou-li šťastné pro policii, chytíme ničemu. Tomuto povolání věnují se většinou mozky zcela průměrné. Po-

³¹² „Po celý román se vykládá, hovoří, řeči zastírají myšlenky, mají do sebe plno chytráctví, úskoků: dialektologika našich detektivů je tak náramná, že se pod ní ztrácejí činy. Tu však je Conan Doyle hodně napřed. Umí překvapovati. Slohové úvahy jsou mu tím, čím kouzelníkovi povídání, aby odvrátil pozornost od prstů a pomocníků. Ale naši jsou samá řeč. A když Klubíčka omráčí pohrabáč z ruky pana Cammonda a potrhá strašlivá dogu, rozhovoří se Klubíčko vlastně nejvíc. A když si to všichni všady povědí, vystoupí teprve zase mladý Trampus a svou ‚napínavou povídkou‘ dokáže, co nedokázalo 300 stran před ním: vypoví celou zápletku stručně, přesně a postačitelně.“ K. Juda: „Emil Vachek: Tajemství obrazárny“, *Střední škola* 8, 1928, č. 5, s. 313–314.

licie není nikdy tak geniální, jako zločinci. Neznám jediného detektiva, který by stál za mou pozornost.“

„Vyvedu vás z omylu. Právě jsem četl o jednom, který je rozhodně nad průměr. Je to Angličan a jmenuje se C. B. Purcell.“

„A co vykonal tento velký Angličan?“ zeptal se advokát ironicky.

„Rozluštil již řadu velmi obtížných případů a poslední jeho kousek vzbudil sensaci v celém světě. Netvařte se opovržlivě: Žádná hloupá krádež diamantů, anebo mrtvola, nalezená v nepřístupné věži, jak se o tom čítá v detektivních románech. Něco zcela svérázného, neuvěřitelného.“³¹³

V diskuzi doktora Rady a redaktora Maurina se do protikladu staví detektivní fikce a skutečnost policejní práce. Podle Rady, skeptičtějšího z obou mluvčích, jsou „detektivní romány“ zdrojem falešné představy o ní. Realita zprostředkovávaná novinovým zpravodajstvím přitom „hloupé“ romány překonává, je v něčem skvělejší, jak upozorňuje Maurin. Jako příklad uvádí článek o anglickém detektivu Purcellovi, který se nezabývá vykonstruovanými záhadami z literatury, ale řeší nesmírně zajímavé případy z tohoto světa. O několik dní později mají oba muži šanci poznat Purcella osobně, seznamují se rovněž s další postavou, jejíž skutky jsou jim známy prostřednictvím novin – inspektorem Klubíčkem.

Značný prostor ve vyprávění je věnován stopám, jež jsou chápány jako jeden ze symbolů detektivní literatury. Maurina znervózňuje šance dostat se k těmto „pozůstatkům zločinu“ jako první a mít tak nejlepší pozici pro jejich čtení, neboť stopy budou ještě v „ryzí“ podobě. V zahradě Maurin nachází několik otisků dámských střevíců. Po jejich objevu hovoří se Zdeňkem Trampusem, který se stopy pokusil zahladit:

„Jste tím sám vinen,“ vytkl mu pan Maurin. „Chceme vás zachránit. Ale proto musíte nám říci vše, co víte o těchto stopách!“

„Tyto stopy,“ odpověděl mladý Trampus, „nepatří do této historie, ubezpečuji vás. – Jsou to špatné stopy.“

³¹³ Emil Vachek: *Tajemství obrazárny*, c. d., s. 33.

Pan Maurin se rozzlobil: „Nuže, to je zatracená neupřímnost. Víte něco a nechcete nám to říci. Jak víte, že ty stopy nepatří do té historie? Co víte o té historii?“

„Nemohu vám to opravdu říci – teď...“ zamumlal Zdeněk.

„Co tedy víte o těch stopách?“

„To vám také nemohu říci...“

Pan Maurin pokrčil rameny: „Jste strůjcem svého osudu. Ze sto lidí devadesát devět řekne, že jste zamíchán do té věci, i když je váš pohled sympatický a i když si pomyslí, že byste snad nebyl schopen takového skutku. Jsou to fakta! Ničíte stopy, které byly zanechány na zahradě v té noci, kdy byla spáchána milionová krádež a vražda.“³¹⁴

Stopa, o které Maurin a Trampus diskutují, je stopou v doslovném smyslu, jedná se o šlépěj. V pozadí citovaného dialogu se nachází pochopení pro znakovou podstatu stop, jejichž význam není jasně daný, ale je třeba jej nalézt v kontextu, v němž jsou situovány, musí být vyvozen i z překvapivých drobností či nesrovnalostí. Význam znaku tedy závisí na kontextu, kódu a interpretovi. Maurin jakožto nově příchozí vnímá zejména viditelnou složku, tedy kód, ale nezohledňuje kontext, který do interpretace nalezené šlépěje vtahuje Trampus.

Dialogy redaktora Maurina s inspektorem Klubíčkem zdánlivě snižují Klubíčkovy schopnosti, Klubíčko zde hraje nechápavého a staví se tak, že Maurinovým výtkám proti jeho vedení případu nerozumí:

„Rány boží,“ sepjal pan Maurin ruce, „Klubíčko, já vás nepoznávám. Jste to vůbec vy? Od té chvíle, co jste sem přišel, kupíte chybu na chybě. Napřed otálíte se zatčením toho svrchovaně podezřelého ‚hochá‘, pak mu přímo umožníte útěk, jako byste byl s ním smlouven, a nyní se necháváte od pana Purcella tak pokořovat! Což nechápete, že ten dlouhán nemá, co by zde ještě pohledával, a že si pojede přímo pro obraz!“

„Ale jděte,“ řekl inspektor užasle, „a jak to víte? Řekl vám to?“

Pan Maurin zalomil rukama: „Vy dnes nemáte vůbec úroveň Klubíčko! Vždyť to každý vidí, jak ty věci zapadají tak do sebe, že Purcell musí jet nyní do Komořan!“

³¹⁴ Tamtéž, s. 72.

4. Proč se u nás nepíše detektivky?

Inspektor byl velmi zaražen touto důtkou. „Můj ty tondo,“ řekl nejistě, „neměl jsem vůbec ponětí, že jsem spáchal v tak krátké době tolik chyb. Maurine, děkuji vám vřele za vaše upozornění. Musím se sebrat. Ale co myslíte, že bych měl nyní dělat?“

Pan Maurin mohl puknout zlostí: „Co byste měl dělat? Ale očividně jen jedno. Měl byste vzít rychlý vůz a měl byste se pokusit o to, abyste byl v Komořanech dříve než ten studený patron.“

Pan Klubíčko byl nyní více než užaslý a po jeho nesmírně pohyblivé tváři honila se jedna vlna překvapení za druhou: „Ale jděte, co bych měl pohledávat v Komořanech?“

Pan Maurin sepal ruce k úpěnlivé prosbě: „Člověče, vždyť Komořany jsou sídlo slečny Malvíny, a ten bude mít obraz, kdo tam bude dříve!“³¹⁵

Klubíčková málomluvnost v těchto případech nutí Maurina formulovat a představit svou hypotézu, jež je založena na faktech a interpretacích, která se Maurinovi jeví jako evidentní, a nechápe tedy Klubíčkovu váhání. Jak se však v průběhu vyprávění ukáže, právě zdánlivě evidentní fakta mohou zavádět.

Inscenovaná reflexe žánru, které jsme se dotli výše, podtrhla programovost Vachkovy snahu o českou detektivku vyhovující kritériím, k nimž sám Vachek dospěl při kritickém posuzování prací svých předchůdců– tedy žánrově „čistou“ detektivku bez synkretických příměsí, ale též „českou“ detektivku, jejíž zápletky i způsob řešení jsou příznačné pro české prostředí.

Ohlas *Tajemství obrazárny*

Román vzbudil rozsáhlý kritický ohlas, recenze *Tajemství obrazárny* přinesla většina celostátních novin, ale též řada kulturních časopisů. Recenzenti se vesměs shodli na žánrovém zařazení *Tajemství obrazárny*: jde o detektivní román. Vachkovi se podařilo vytvořit text, jenž nesl všechny charakteristické rysy žánru a recenzenti jej mohli vnímat jako variantu odpovídající centru žánrové krajiny.

³¹⁵ Emil Vachek: *Tajemství obrazárny*, c. d., s. 90–91.

V otázce, zda *Tajemství obrazárny* bylo příkladem umělecky cenné detektivky, se již literární kritici rozcházel. Lišili se zejména ve svém předporozumění pro postavení žánru na axiologické ose. Všichni považovali za nutné zdůvodnit, proč dílo detektivního žánru vůbec recenzují. Vidíme to na vstupních pasážích kritik Františka Götze a Benjamin Jedličky. Götz detektivku chápal jako součást dobrodružné prózy. Svou recenzi zahájil obecnější pasáží o dobrodružné literatuře, jejíž vlastnosti posléze vztáhl i na detektivku Emila Vachka. Kromě *Tajemství obrazárny* recenzoval souběžně román Heleny Dvořákové *Mámení*, u něhož s konkrétnějším žánrovým označením váhal a užil pejorativní opisy „románová romantika“ či „romantická slátanina“.³¹⁶ Jak však signalizoval formát dvojrecenze a společný titulek „Dobrodružná próza“, oba texty měly dle Götze společné rysy:

Dobrodružná próza bude, tuším, vždy čímsi podobným jako je bulvární komedie a senzáční hra v divadle. Ono se to bude už navždy psát a hrát – poněvadž to odpovídá nepopíratelně živé lidské potřebě – a přitom jistě autor není ani na chvíli na pochybách, že je to jen „obchodní záležitost“. Píše se to jen a jen s ohledem na publikum. A je to v prvé řadě záležitostí nervů čtenářstva, jež potřebují určité dávky fiktivního vzrušení. Dobrodružná prosa slouží, vyhovuje této potřebě. Je jí třeba, vykonává jistou skutečnou funkci v životní realitě dnešní doby. Nehodnotíme ji jako uměleckou záležitost – a při tom uznáváme její potřebnost. Jsme k ní nedůvěřiví a skeptičtí – ale dovedeme ji plně chápat z potřeby života. [...] Film, dobrodružný román a senzáční hra plní tuto funkci [touhu po dobrodružství, MŘH]. Vyhovují velké potřebě. Ovšem: jen vyhovují. V tom, že jen vyhovují, je jejich tragika. V této chvíli vznikly. V příští zajdou.³¹⁷

Tím také Götz situoval detektivku do specifické oblasti žánrového systému, vyznačující se služebným vztahem k pomíjivým potřebám čtenáře. Stejným prizmatem pak posoudil Vachkův román: „Nepřisuzujme tedy jeho ‚Tajemství obrazárny‘ žádné zvláštní hodnoty a všimněme si ho jen jako nového žánru u Vachka.“ Uznal přitom důmyslnou, logickou konstrukci zápletky, jež plnila svou funkci („dovede napínat, vzrušovat, útočit na nervy“),

³¹⁶ G. [= František Götz]: „Dobrodružná próza“, c. d.

³¹⁷ Tamtéž.

avšak „srdce se při tom nepohne“. Vachkovu románu zároveň vytkl přílišnou komplikovanost. V inspektoru Klubíčkovi spatřoval filiace s Chestertonovým otcem Brownem – „má i jeho metodu vyšetřování a jednání“. Svou recenzi zakončuje povzdechem: „V *Bidýlku* byl Vachek rozhodně originálnější.“³¹⁸

Jedlička svou recenzi naopak zahájil apologií detektivky:

Na detektivní literatuře lpělo dlouho nečisté znamení literárního úpadku. [...] Na neštěstí náměty detektivní byly z počátku zužitkovány jenom řemeslnými nádeničky, chtivými laciného úspěchu a sensace. Teprve když vážní autoři obrátili svou pozornost k tomuto žánru, začal si detektivní román, bující dosud na literární periferii proklešťovati cestu v oficiální písemnictví, neboť v rukou opravdových prosaistů dosavadní dobrodružství krve a nožů přeměňovala se čím dále tím více v dobrodružství ducha a intelektu.³¹⁹

Úvodní pasáže Jedličkovy kritiky se v různých variacích vyskytují u většiny ostatních recenzentů. Recenzent si byl vědom, že šlo o jiný typ četby, než o jaké obvykle referoval, přesto však měl důvody, proč se detektivní literaturou zabývat. Jedním důvodem byla neobyčejná obliba žánru, druhým postupující proces legitimizace detektivky jakožto žánru slučitelnému s vyšší literaturou. Podle Jedličky byl proces posunu detektivky na axiologické ose umožněn strukturní proměnou žánru, během něž se z „dobrodružství krve a nožů“ stalo „dobrodružství ducha a intelektu“.³²⁰ Hledaným typem je tak próza, jež „nechce dráždit nervů, nýbrž napínat ducha“.³²¹ Vachkův román tato kritéria v Jedličkových očích rozhodně splňoval, jak ostatně recenzent doložil citací z Maurinovy promluvy v závěru románu: „Je to nejúžasnější dobrodružství inteligence.“³²²

Otázku vzniku hodnotné detektivky řešil ve své recenzi též J. V. Sedlák, v jehož pohledu částečně rezonoval i problém synkretičnosti žánru. Sedlák připomenul Jeřábkovu *Lidu-*

³¹⁸ Tamtéž.

³¹⁹ Benjamin Jedlička: „Detektivní román“, *Lidové noviny* 36, 1928, č. 535, s. 7.

³²⁰ Připomeňme zde opět tezi Maurice Ascariho o „potlačovaných“ kořenech detektivní prózy, jež by bylo možno vztáhnout právě k Jedličkovu „dobrodružství krve“.

³²¹ Benjamin Jedlička: „Detektivní román“, c. d.

³²² Tamtéž.

mila na kříži, který podle něj postrádal dynamický děj. Vachek naproti tomu do svého románu dovedně vtáhl konvenční prvky detektivního žánru, zvyšující napínavost děje, stylisticky však kvalit Jeřábkovy prózy nedosáhl: „Je výrazově přes všecku dialogickou živost mdlá, nevýrazná a formálně i žurnalisticky chvatná a nedopracovaná. [...] Ke konci musí už autor užívat konstruktivně nemožných epických prostředků, jako je vyprávění Klubíčkovy a ještě nešikovněji vložené vyprávění mladého Trampusa.“³²³ Snahu dodat své práci „vyšší ideovou motivaci“, a tím i hodnotu spatřoval Sedlák ve způsobu rozuzlení zápletky, v příběhu pana Cammonda, jehož Vachek podle Sedláka charakterizoval jen letmo, podobně jako ostatní postavy.

Problematika umělecky hodnotné detektivky tvořila v recenzích spojenou nádobu s otázkami poetických specifik národní detektivky.³²⁴ Usazení – alespoň části – produkce detektivní literatury do oblasti umělecké literatury otevřelo prostor pro otázky spjaté s kulturně-specifickými rysy detektivky jako součásti národní literatury. F. V. Krejčí kladl vznik národní detektivky a zájem o ni do souvislosti s vývojem žánru v zahraničí. Zvláště jeho původní, angloamerická varianta se podle Krejčího stala natolik předvídatelnou a plochou, že již českému čtenáři, jehož literární vkus je díky rozšířené zálibě ve čtení na vyšší úrovni, než je tomu běžné v anglosaských zemích, absolutně dostačovat. Vachkův román Krejčí neviděl jako pokračování tradice anglosaského románu, rozvíjeného posléze ve Francii, „onoho suše psaného, až asketicky věcného, z něhož vynikala především jen dějová kostra, zápletky a intriky a jenž zhusta mívá surovou příchut' krváků. Z reakce a odporu proti tomuto žánru, s nímž nemohlo být počítáno ve vážné literatuře, došlo pak k pokusům o detektivní román pro čtenáře jemnějšího vkusu, ba i pro literární labužníky; příkladem mohou být známé romány švédského spisovatele Franka Hellera“. Předpokládanému ná-

³²³ Jan V. Sedlák: „Detektivka“, *Tribuna* 10, 1928, č. 107, s. 6.

³²⁴ Zmiňme v tomto kontextu stat' Petra A. Bílky „Diskurzivní prostor popkultury aneb Proč by Otokar Březina neměl přejít krtečka“, jež připomíná avantgardní pokusy 20. let o propojení „vysoké“ a „nízké“ sféry umění a upozorňuje, že „povýšením“ prvku „nízkého“ dochází k určitému očištění a prvek je vnímán pouze ve svém novém kontextu. Více viz „Diskurzivní prostor popkultury aneb Proč by Otokar Březina neměl přejít krtečka“, *Slovo a smysl* 3, 2006, č. 6, s. 23–49, dostupné též online: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/149>.

ročnějšímu čtenáři vyšel Vachek v Krejčího očích vstříc volbou prostředí, ve kterém se *Tajemství obrazárny* odehrávalo, Krejčí jako součást této strategie, jež se mu jevila jako součást „zumelečtění“, ale rovněž „zčeštění“ detektivky vnímal též Klubíčkovu zálibu v umělecké literatuře a upozorňoval též na Vachkovu hru se jmény postav. Jako znak typický pro českou detektivku vyzdvihl F. V. Krejčí snahu zobrazit „vyšší interesy, umělecké i politické“,³²⁵ ale také hovornost retardující vyprávění příběhu.³²⁶

Miloslav Hýsek dával vznik podmínek umožňujících přesun detektivního děje do českého prostředí do souvislosti s poválečným rozvojem měst, ale také se vznikem národní policie. Jen u ní podle něj může působit literární postava, s níž by se český čtenář mohl bez výhrad ztotožnit. Rozmach Prahy učinil podle Hýska kulisy i postavy Vachkova románu reálnější, samozřejmější – ať již jde o existenci soukromé obrazárny, nebo návštěvu anglického detektiva v hlavním městě mladé republiky.³²⁷

Specifičnost vyšetřovacích postupů inspektora Klubíčka pojmenoval recenzent *Národní práce* podepsaný šifrou -kh-. Zároveň však pochyboval, že je Klubíčková víra v člověka z hlediska konstrukce detektivního románu prvkem nosným: „Klubíčko je genius, ale nemáte u něho poctivých detektivních radostí. Jeho jistota není dosti jistotou pro vás, není vám oporou ve vzrušujícím tempu děje.“³²⁸

Konfrontaci českého a anglického detektiva se ve své recenzi věnoval konečně i Josef Knap:

³²⁵ K. [= F. V. Krejčí]: „Emil Vachek: *Tajemství obrazárny*“, c. d.

³²⁶ „Jenže u Vachka se toho dialogu zdá mnoho. Po celý román se vykládá, hovoří, řeči zastírají myšlenky, mají do sebe plno chytráctví, úskoků: dialektologika našich detektivů je tak náramná, že se pod ní ztrácejí činy. tu však je Conan Doyle hodně napřed. Umí překvapovati. Slohové úvahy jsou mu tím, čím kouzelníkoví povídání, aby odvrátil pozornost od prstů a pomocníků. Ale naši jsou samá řeč. A když Klubíčka omráčí pohrabáč z ruky pana Cammonda a potrhá strašlivá doga, rozhovoří se Klubíčko vlastně nejvíc. A když si to všichni všady povědí, vystoupí teprve zase mladý Trampus a svou ‚napínavou povídkou‘ dokáže, co nedokázalo 300 stran před ním: vypoví celou zápletku stručně, přesně a postačitelně.“ K. Juda: „Emil Vachek: *Tajemství obrazárny*“, c. d.

³²⁷ Miloslav Hýsek: „Dva romány“, *Národní listy* 68, č. 304, s. 9.

³²⁸ -kh-: „Detektivní – přece?“, c. d.

Co novou četbu Vachkovu činí velmi utěšenou, je jakýsi jemný, zastřeně subtilní rys této efektní románové struktury, který činí z detektivního Vachkova románu spolu mírně humornou parodii tohoto literárního druhu. Tím, že si zde autor ironicky dobral věhlasného anglického detektiva Purcella a dopřál vítězství jeho boдрému domácímu sokovi Klubíčkovi, zatím co bohorovný Angličan slídí po nepravé stopě, dostala detektivka nejen ironický švih, ale i jakousi šťastnou, srdečnou českost, která dýchá ze znamenitého pojetí obou soků a k nim se družícího směšného ochotníka v řemesle detektivním, novináře Laurina [sic!].³²⁹

Knap tedy podtrhl nejen Klubíčkovu empatii a psychologický vhled, ale také humoristické efekty, které z konfrontace „národních“ přístupů k detektivnímu pátrání v první Vachkově detektivce povstávaly.

Hlas Emila Vachka II

Na přijetí *Tajemství obrazárny* se podílel též článek „Romantika neromantické doby“, který vyšel 24. května v *Literárních novinách* a jehož autorem byl sám Vachek. Nabídl v něm svůj příběh o vzniku románu, ale též širší pohled na žánr a na to, co má být jeho charakteristickými rysy. Zmínil se o postupné legitimizaci žánru ve „vysoké“ literatuře kultury, ostatně detektivka se svou komplikovanou kompozicí podle Vachka vyžaduje, aby ji psali schopní autoři. Podle Vachkových představ měl být „nízký“ status detektivky důsledkem vývoje, v jehož průběhu byl potenciálně hodnotný žánr vytlačen na periferii, kde se proměnil v mechanickou formuli naplněnou zaměnitelnými a předvídatelnými figurkami. Vzdor tomuto svému „poklesnutí“ neztratila detektivka čtenářskou přitažlivost a zachoval si vysokou oblibu. O řemeslném zpracování psal Vachek i v souvislosti s Chestertonem, „jehož třetí, čtvrtou detektivní novelu můžeme stěží dočísti pro umrtvující pocit opakování, infantilní hravosti a skladební naivnosti“.³³⁰ Zároveň razil představu, podle níž samo dodržování žánrových pravidel, tak intenzivně přítomných v povědomí čtenářů, ještě samo o sobě škodlivou mechaničností není. Naopak, detektivku spojuje s vysokou literatu-

³²⁹ Josef Knap: „Český detektivní román“, c. d.

³³⁰ Emil Vachek: „Romantika neromantické doby“, c. d.

rou právě péče o formu: „Je to vlastně neobyčejně pěkné, že lidé nijak školení prokazují tolik smyslu a tolik porozumění pro formu, pro styl, jako je tomu u čtenářů detektivek, kteří až dosud vždy nechali propadnouti ty, kteří si nebyli dost jasni a jisti věci formy.“³³¹ Mezi rysy detektivky, jejíž ambicí bude široký čtenářský ohlas odpovídající podstatě žánru, by podle Vachka měla patřit věcnost, předmětnost a určitá popisnost, autor by se naopak měl vyvarovat přílišné filozofičnosti a „literární dekorativnosti“.³³²

V řadě míst byl Vachkovo pojetí detektivky blízké pohledu Františka Langra z úvodem citovaného článku „Proč se u nás nepíše detektivky?“. Oba spisovatelé měli v zásadě shodné mínění ohledně špatných detektivních próz, byť se lišili v hodnocení G. K. Chestertona – pro Langra představoval ukázkou toho nejlepšího, co žánr mohl v dané době nabídnout. Z článků obou spisovatelů vyplývala preference spíše rébusovitých detektivek založených na logickém rozřešení zápletky před prózami opačného typu, založeného na tělesné akci a reprezentovaného aktuálně zejména romány Edgara Wallace.³³³

Svou roli při konstituování české detektivky prezentoval Vachek ve svém ohlédnutí za vznikem *Tajemství obrazárny* pasivně, ale šlo o skromnost rétorickou. Napsat detektivku nebyl prý jeho nápad, někdo jiný usoudil, že je to právě on, kdo by se o českou detektivku mohl pokusit. Při uskutečňování plánu si pak potvrdil, jak vysoké nároky žánr na dovednosti a znalosti spisovatele klade: „Kdybych to byl věděl dříve, byl bych si napsal detektivku – třeba jen pro soukromou potřebu – již dávno. [...] Kdyby existovala nějaká škola pro lidi, kteří mají za to, že by měli psát knihy, bylo by třeba, aby tam byl první disertační práci detektivní román.“³³⁴

³³¹ Tamtéž, s. 1

³³² Tamtéž.

³³³ První knižní vydání próz Edgara Wallace se v českém překladu objevilo v roce 1925, kdy je vydalo menší pražské nakladatelství Borský a Šulc, v jehož katalogu byla zejména populární beletrie. Na přelomu dvacátých a třicátých let se na českém knižním trhu objevovaly desítky nově vydaných Wallacových knih ročně, například v roce 1929 šlo o 39 svazků.

³³⁴ Emil Vachek: „Romantika neromantické doby“, c. d.

Shrnutí

V závěrečné kapitole nebylo naším cílem určit jeden konkrétní zakladatelský text či okamžik vzniku žánru, ale pozorovat prostředí, v němž se otázka začlenění detektivky do české národní literatury, vytvoření české varianty žánru vyvstala jako naléhavý teoretický i praktický úkol. Subtilní linie uvažování o žánru a jeho místě v české literární kultuře, které se objevily v kritické recepci děl Vachkových předchůdců, předurčily vlastní Vachkův prozaický výkon v *Tajemství obrazárny*. Významným aktérem kritických debat, které k první úspěšně přijaté české detektivce vedly, byl přitom sám Vachek. Porozumění pro svůj úkol si připravoval v v kritice Jeřábkova *Lidumila na kříži* i v dalších recenzích a publicistických článcích. Půdu teoretické diskuse pak neopustil ani v samotném románu. Zde se kritický diskurs o žánru transformoval v inscenovanou metažánrovou diskusi, jejímž médiem byla zbytnělá dialogická složka narativu.

Následně svou pozici prvního autora národní detektivky se Vachek dalšími příběhy inspektora Klubíčka, když hned na počátku 30. let vydal romány *Muž a stín* (1932) a *Zlá minuta* (1933) a podporoval ji také v pozdějších projevech, naposledy v rozhovoru s Miroslavem Ivanovem „Jak se dělá detektivka“, který vyšel v roce 1963 v časopise *Českovojácký*.³³⁵ Vachek zde převyprávěl příběh vzniku *Tajemství obrazárny*, poprvé se však zde jako k podnětu k napsání románu přihlásil k článku Františka Langra „Proč se u nás nepíše detektivky?“, kterým jsme naši kapitolu zahájili.

³³⁵ „Důležité je, že Vachkovi podařilo vytvořit první českou hodnotnou detektivku.“ Nebo „O rok dřív [než knižní vydání Čapkových *Povídek z jedné kapsy*, pozn. MŘH] se dostalo do čtenářových rukou Vachkovo *Tajemství obrazárny*. První dobrá česká detektivka.“ Miroslav Ivanov: „Jak se dělá detektivka“, c. d.

Závěr

Tématem předkládané práce je raná historie (či „prehistorie“) detektivní prózy v české literární kultuře. V literárněvědné bohemistice bylo postupně petrifikováno pojetí, které počátky české detektivky spojuje s románem *Tajemství obrazárny* Emila Vachka z roku 1928. Toto pojetí má své kořeny již v dobové literární publicistice, která Vachkův román vyzdvihla jako úspěšné uskutečnění úkolu, spočívajícího v takové modifikaci žánru, která by vyhovovala specifické podstatě české národní literatury. Naším cílem bylo prohloubit porozumění pro ty fáze etablování žánru v české literární kultuře, které Vachkovu dílu předcházely a jež ve svém důsledku umožnily formulaci zadání, na něž Vachek svým inspektorem Klubíčkem odpověděl.

Teoretickým východiskem disertace byly zejména novější angloamerické práce revidující koncepce dějin detektivky, založené na normativních představách o tom, co má být za detektivní prózu považováno. Jak upozornila novější literatura předmětu, teleologické konstrukce historie žánru příznačné pro starší bádání o detektivce mohou z jejích dějin vyřazovat díla, která nenaplnují ex post ustálené žánrové znaky, ačkoli v době svého vzniku poutala značnou čtenářskou pozornost a reprezentovala třeba i dominantní podobu příslušné části literární produkce.

Základem se pro nás stalo genologické pojetí prezentované Pavlem Šidákem, v němž žánr figuruje jako komplex literárních znaků libovolného druhu podílejících se na genezi i recepci díla. Inspirací nám dále bylo uvažování filmového vědce Ricka Altmana, jenž při analýze etablování určitého žánrových kategorií klade důraz spíše na roli recepce a historicky určité kulturní praxe. V návaznosti na tyto koncepce detektivní žánr pojmáme jako proměňující se soubor textových prvků, mezitextových vztahů i představ o nich v určitém literárním společenství. Na posledně zmíněné žánrové povědomí, které nechápeme jenom jako pasivní „odraz“ existence žánru, ale produktivní faktor jeho utváření, klademe zvláštní důraz v historických kapitolách práce. Dobovou produkci detektivní literatury nepoměňujeme jedinou představou o žánrovém centru, ale snažíme se ji popsat v různorodosti toho, co bylo za detektivku v této době považováno. Nezabýváme se přitom jen česky psa-

nou, ale veškerou česky komunikovanou literární tvorbou, původní i překladovou, která byla v období do konce 20. let nakladateli, čtenáři, kritikou i dalšími činiteli prezentována jako detektivka a přiřazována k tomuto žánru. Pro zachycení pozice konkrétního textu vůči žánru využíváme metaforu žánrové krajiny, v české genologii rozvíjenou právě Pavlem Šidákem. Naše uvažování o detektivním žánru vychází z pojetí časového rozměru recepční události, které v české literární vědě na základě konceptu události v pojetí Ladislava Hejdánka rozpracoval Dalibor Tureček. Tento koncept problematizuje jednoduché lineární chápání plynutí času a ve svém modelu poukazuje na to, že počátek události, jež se jeví jako zřetelně ohraničená, znamená pouze jejím vyjevením, zatímco skutečný počátek leží mimo takto sugerovaný časový interval.

Ranou historii české detektivky obhlížíme ve čtyřech chronologicky či problémově navazujících sondách. Pozornost je v nich věnována různým událostem, institucím a aktérům, v jejichž vzájemné interakci se formovalo povědomí o detektivním žánru a precizovaly se představy o tom, co to detektivka je, a o tom, jak by měla vypadat její národní varianta. Nešlo nám tedy o popisné a vyčerpávající dějiny žánru, ale spíše o zachycení významných okamžiků v procesu jeho ustavování v české literární kultuře. Stranou jsme přitom ponechali již známou a relativně dobře probádanou oblast avantgardních tematizací detektivního žánru a věnovali jsme se méně kanonickým formám literární komunikace. Soustředili jsme se přitom zejména na dva pohyby. Jednak na pohyb žánru po horizontální ose žánrového systému, kdy jsme pozorovali různé podoby detektivní literatury, z nichž pomalu krystalizovala později petrifikovaná norma žánru spočívající na logické dedukci a racionální analýze, jednak na jeho pohyb po ose vertikální, jenž odrážel proměňující se pozici detektivky v české kultuře, sahající od periferních a marginalizovaných pozic po pozice centrální a kanonizované.

Z chronologického hlediska představoval počáteční bod našich pozorování okamžik, kdy do českého prostředí prostřednictvím překladů vstupují díla, která se jednou stanou oporami genealogie detektivní prózy. Raná historie české detektivky pak pro nás končí okamžikem, kdy literární kritika v souvislosti s prózami Emila Vachka konstatuje, že zdomácnění žánru proběhlo úspěšně a byl nalezen národně specifický model detektivky.

V kapitole nazvané „Jak se detektivka stala detektivkou“ jsme sledovali proces vzniku žánrového povědomí, tj. kolektivně sdílené, sociálně relevantní představy o existenci a mezích žánru. Etablování žánrového povědomí jsme rekonstruovali na základě recepce překladů „klasiky“ světové detektivní literatury. Sílicí zdůrazňování příslušnosti k žánru jsme interpretovali jako symptomy upevňování žánrového povědomí v české literární kultuře.

Materiál pro tuto sondu představovaly prózy, které jsou v dějinách žánru označovány za zakladatelské: povídky s postavou Augusta Dupina z pera Edgara Allana Poea, které položily základ pro lineárně-zvratnou kompozici narativu i prominenci deduktivního řešení zločinu, dále romány Émila Gaboriaua a Wilkieho Collinse, v nichž jsou tyto prvky uplatněny v rozsáhlejší epickém tvaru, a nakonec povídky Arthura Conana Doylea o Sherlocku Holmesovi, které výše zmíněný vzorec „stabilizují“ a naplňují jeho formulový potenciál prostřednictvím seriálové publikace.

Zlom v tomto procesu znamenal přechod k jednotnému pojmenování příslušné žánrové struktury, k němuž došlo na přelomu 19. a 20. století. Od roku 1905 zaznamenáváme systematické užití přívlastku „detektivní“ s významem žánrové charakteristiky. Proces formování žánrového povědomí pak vrcholí kolem roku 1910 prvními publicistickými náčrtů dějin žánru. Nejpozději tehdy již česká literární kultura rozeznává a pojmenovává určitý intertextový korpus jako žánr specifických kvalit a postavení a uvědomuje si jeho časovou dimenzi.

Při pozorování formujícího se žánrového povědomí jsme si učinili též přesnější představu o té oblasti žánrové krajiny, do níž byl detektivní žánr na přelomu století umisťován kritikou. Na jedné straně byla detektivka porovnávána s romanetem, které mělo rovněž své kořeny v příbězích s tajemstvím a literární kritikou bylo po dlouhý čas vnímáno jako národně charakteristická, přiměřená a hodnotově perspektivnější paralela k detektivce. Na druhé straně to byla tzv. krvavá literatura, senzační populární román.

V kapitole „Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely“ jsme se zaměřili na popis textových prvků a narativních variant, které právě jako detektivní prezentoval časopis *Maska*. Tento první pokus o specializovaný žánrový časopis vznikl v roce 1910 v Praze. Časopis chápeme jej jako určitý uzlový bod literární komuni-

kace, jako pokus vyjednat v žánrové krajině novou ekonomickou a kulturní příležitost a zároveň jako symptom expanze žánrového povědomí. Texty otištěné v *Masce* vnímáme jako výraz představy, kterou má vydavatel a redaktor časopisu o představách nového žánru cirkulujících v literární veřejnosti, o tom, jaké podoby žánru jsou pro potenciální čtenáře srozumitelné a atraktivní.

Snažíme se postihnout rozpětí narativní strukturu próz publikovaných v *Masce* – především jejich kompozici a funkci stopy ve vyprávění. V druhé řadě jsme se zaměřili na tematický plán publikovaných próz, jehož cílem bylo postihnout ty vrstvy žánru, v nichž se odrážely historicky proměnlivé kulturní vzorce.

Jak vyplynulo, kolem roku 1910 se pod společné označení detektivní literatury vešly dvě relativně vzdálené varianty fikčního vyprávění o zločinu a bohatě strukturované pásmo přechodů mezi nimi. Obě varianty se z pohledu autorů i čtenářů časopisu *Maska* jevily jako rovnocenné. Na stránkách Masky a v jejím přijetí literární publicistikou lze také zachytit počínající proces „nacionalizace“ žánru, jehož význam pocíťoval sám vydavatel Masky – celý projekt žánrově specializovaného časopisu otevřel román českého autora z prostředí Prahy, čehož si cenili i někteří recenzenti.

V kapitole pojmenované „Lavina detektivek“ jsme pozorovali publikační historii specializovaných edic detektivní literatury. Pro titulovou skladbu detektivních edic byla příznačná převaha překladů, nejčastěji šlo o díla anglické či americké, francouzské a skandinávské provenience. V první polovině dvacátých let skladbu edic výrazně formovalo německé prostředí. Od poloviny dvacátých let došlo pak k nárůstu překládání z angličtiny – první edicí, která českého čtenáře systematicky seznamovala se soudobou anglickojazyčnou detektivní prózou, byla Knihovna Akmé pražského nakladatele Jana Naňky. Knihy podivuhodných dobrodružství nakladatelství Fr. Borový, přinášející nejprve výběr skandinávských a francouzských próz, se trendu podmaňování překladové produkce importem z angloamerické oblasti vymykaly.

Patrná je také kvalitativní změna spektra nakladatelů stojících za těmito edicemi. Ve dvacátých letech jsou již mezi nimi podniky zabývající se vydáváním spíše naučné a odborné literatury, vydavatelé, jejichž portfolio tvořila populární četba, ale též nakladatelství s ambicemi vydávat umělecky náročnou literaturu.

Disertaci uzavírá kapitola nazvaná „Proč se u nás nepíše detektivky?“ věnovaná hledání české detektivní prózy a jejích národně příznačných, distinktivních vlastností v druhé polovině dvacátých let. Výchozím bodem pro nás byla stať Františka Langra, jež dala i název celé kapitole. První domácí prózou, intenzivněji diskutovanou v kontextu snah o prosazení národní varianty žánru, byl román Čestmíra Jeřábka *Lidumil na kříži*. Jako významný aktér souvisejících veřejných debat se projevoval Emil Vachek: v kritice Jeřábkovy *Lidumila* otevřel otázku specifických vlastností české detektivky, v dalších recenzích a publicistických článcích tuto představu precizoval a posléze i realizoval ve vlastním románu. Ten jsme se pokusili interpretovat jako implicitní příspěvek do metažánrové diskuze.

Dosaženou pozici prvního autora české detektivky Vachek v následujících letech upevňoval různými způsoby – na počátku třicátých let vydal další dva romány s postavou inspektora Klubíčka (*Muž a stín* [1932] a *Zlá minuta* [1933]). Jako zakladatelskou interpretoval svoji roli rovněž ve svých pozdějších publicistických vystoupeních, naposledy v rozhovoru s Miroslavem Ivanovem, který otiskl v roce 1963 časopis *Voják*. Vachek v něm opět nabídl příběh o vzniku *Tajemství obrazárny*, tentokrát však s tím, že za impulz k jejímu napsání označil zmíněný článek Františka Langra.

Možnosti dalšího výzkumu

Jak už jsme předeslali, předkládaná disertační práce není vyčerpávající historií detektivky v českém jazykovém prostoru, ale textem, který se soustředí na významné okamžiky a procesy spojené se vznikem žánrového povědomí a se vznikem specifické varianty české detektivní prózy. Základním materiálem pro zkoumání těchto jevů nebyly pouze literární texty, ale zejména kritické ohlasy, diskuse a paratexty formující představu o žánru a určující jeho pozici v literárním poli. Toto pojetí poukázalo i na další možnosti zkoumání v české literární vědě dosud převážně opomíjených jevů spojených s detektivní literaturou.

Otevírá se především možnost komparativního zkoumání zejména ve vztahu k německé literární kultuře, který pro české překladatele, nakladatele, redaktory a zřejmě i část čtenářů či autorů představovala zásadní referenční bod. To se týká jak výběru textů pro překlad z německojazyčné produkce, tak i ovlivnění transferu textů, které do českého prostředí

vstupovaly na základě zprostředkování německými edicemi (šlo zejména o detektivky ze skandinávských literatur). Také debaty o specifické národní variantě žánru, které probíhaly do značné míry paralelně, umožňují nahlédnout specifika české varianty v nové perspektivě.

Další možnost výzkumu představuje chronologické pokračování, které by zachytilo další debaty spojené s českou variantou žánru i jeho další šíření v literárním poli, zejména ve spojitosti s uměleckou literaturou, která stále otevřeněji přijímala impulsy z prostředí populární literatury. Vzhledem k významné roli, kterou jsme pro formování žánrového povědomí přisoudili různým publikačním formátům a edičním řadám, představují i průběžné proměny materiálních aspektů detektivní literatury výzvu pro další bádání.

Literatura

Prameny

ARBES, Jakub

1871 „Poe a jeho báseň Havran“; *Květy* 6, č. 7–č. 10, s. 52–54, 60–62, 68–70, 75–78.

BOSTON, Frank

1926 *Přízrak moci*. Praha: [Ant. Šrámek].

COLLINS, Wilkie

1973 *Měsíční kámen*. Přel Jaroslava Emmerová, Praha: Odeon.

ČAPEK, Jan Blahoslav [jbč.]

1925 „První román Čestmíra Jeřábka“, *Host* 4, č. 9/10, s. 281–281.

ČAPEK, Karel

1923/1924 „Holmesiana čili o detektivkách“, *Cesta* 6, č. 35, s. 497–500, č. 63, s. 513–515, č. 37/38, s. 529–532.

DLOUHÁN, František

1928 „První cenná česká detektivka“, *Zvon* 28, č. 43/44, s. 615.

DRZKA, Karel

1910 „Magda Novotná. Román“, *Maska* 1, 1910, č. 1, s. 1–4; č. 2, s. 22–24; č. 3, s. 43–46; č. 4, s. 55–57; č. 5, s. 65–66; č. 6, s. 88–89; č. 7, s. 105–107; č. 8, s. 115–116; č. 9, s. 137–138; č. 10, s. 148–149.

EJE, Anders

1920 *Státní převrat v hodině dvanácté*. Přel. J. A. Musil. Plzeň: V. Steinhauser.

[FOTOGRAFIE]

1908/1909 „Duše davu“, *Světozor* 9, č. 20, s. 466.

FRAENKL, Pavel [P. F.]

1926/1927 „Augustus Muir: Třetí výstraha“, *Rozpravy Aventina* 2, č. 5, s. 59.

FUČÍK, Julius [-jef.]

1928 „Česká detektivka“, *Večerník Rudého práva* 9, č. 88.

GABORIAU, Émile

1888 „Malý stařec batignollský“, přel. J. Al. Unzeitig, *Zábavné listy* 10, č. 19–23, s. 443–448, 470–476, 491–496, 519–523, 544–550.

GÖTZ, František [G.]

1928 „Dobrodružná prósa“, *Národní Osvobození* 5, č. 99, s. 4.

GREEN, Anna K.

1910 „Zločin v Gramercy Parku“, *Maska* 1, č. 1, s. 6–8; č. 2, s. 19–21; č. 3, s. 37–39; č. 4, s. 59–61; č. 5, s. 68–70; č. 6, s. 85–86; č. 7, s. 108–109; č. 8, s. 117–119; č. 9, s. 131–133; č. 10, s. 152–154 [nedokončeno].

1926 „Zločin v parku Gramercy“, *Lidové noviny* 34, č. 136, s. 4 – č. 292, s. 4.

HARDING DAVIS, Richard

1910 „Gallegher“, *Maska* 1, č. 1, s. 11–13; č. 2, s. 24–26; č. 3, s. 42–43; č. 4, s. 53–55; č. 5, s. 72–73; č. 6, s. 92; č. 7, s. 99–103.

HELLER, Servác

1878 „Romanetta“, *Národní listy* 18, č. 289, s. 1.

HERING, Henry A.

1919 *Unce radia*. Přel. František Štěpánek. Plzeň: V. Steinhauser.

HERRMANN, Ignát [YPSILON]

1908 „Sherlockové Holmesové“, *Národní listy* 48, č. 53, s. 9.

1887 „Collins“, in F. L. Rieger a J. Malý (eds.): *Slovník naučný*, díl 12. *Doplňky a opravy*. Praha: I. L. Kober, s. 572–573.

HÝSEK, Miloslav

1928 „Dva romány“, *Národní listy* 68, č. 304, s. 9.

CHANCELLOR, John

1924 *Tajemství Normanského zámku*. Přel František Havránek. Praha: Jan Naňka.

CHESTERTON, Gilbert Keith

1922/1923 „Obhajoba detektivních románů“, přel. Milena Jesenská, *Cesta* 5, č. 14/15, s. 196–197.

[INZERÁT]

1922 „[Otto Schwerin: *Presidentův kurýr*]“, *Lidové noviny* 30, č. 525, ranní vydání, s. 10.

[1908] Fred. M. White: *Rudá orchidea*. Praha: Ed. J. Baštýř [inzerát na poslední straně svazku].

1907 „[Detektivní romány a novelly]“, *Humoristické listy* 50, č. 5, s. 77.

1905 „[Ještě tři hlasy ciziny]“, *Národní politika* 23, č. 276, s. 12.

1901 „[Po stopách zločinů...]“, *Národní politika* 19, č. 310, s. 10.

1896 „Různé zprávy“, *Národní politika* 14, č. 178, s. 1.

IVANOV, Miroslav

1963 „Jak se dělá detektivka“, *Československý voják* 12, č. 15, s. 34.

JAREŠ, Michal (ed.)

2015 *Lupiči nedobytných pokladen*. Praha: Knižní klub.

JEDLIČKA, Benjamin

1928 „Detektivní román“, *Lidové noviny* 36, č. 535, s. 7.

JERÁBEK, Čestmír

1925 *Lidumil na kříži*. Praha: Čin.

1925 „Lidumil na kříži“, *Národní osvobození* 2, 1925, č. 2, s. 5 – č. 109, s. 7.

JUDA, K.

1928 „Emil Vachek: Tajemství obrazárny“, *Střední škola* 8, č. 5, s. 313–314.

JULKA

1893 „[Milá Karlo!...]“, *Národní listy* 33, č. 133, s. 1.

KAIZL, Edmund Břetislav

1856 „Edgar Allan Poe. Básník severo-americký“, *Lumír* 6, č. 44, s. 1048.

KARAS, J. F.

1910 „Vítězství romatiky“, *Moravská orlice* 48, č. 15, s. 1.

-KH-

1928 „Detektivní – přece?“, *Národní práce* 4, č. 17, s. 3.

KNAP, Josef

1928 „Český detektivní román“, *Venkov* 23, č. 156, s. 7.

KOŠÁK, František [Kšk.]

1924/1925 „Literatura“, *Vlast* 41, č. 10/11, s. 487–489.

KREJČÍ, František Václav [K.]

1928 „Emil Vachek: Tajemství obrazárny“, *Právo lidu* 37, č. 103, s. 9.

LANGER, František

1926 „Proč se u nás nepíše detektivky?“, *Přítomnost* 3, č. 1, s. 2.

LOŠŤÁK, Ludvík

1895/1896 „Edgar Allan Poe: Studie životopisná“, *Literární listy* 17, č. 23/24, s. 394.

MacCLURE, Victor

1925 *Ultimatum*. Přel. František Havránek. Praha: Jan Naňka.

MAHEN, Jiří

1924 *Knižka o čtení praktickém*. Brno: St. Kočí.

MEJSNAR, K.

1925/1926 „Čestmír Jeřábek: Lidumil na kříži“, *Nové Čechy* 9, č. 3, s. 93–94.

MOUREK, Václav Emanuel [VM.]

1892 „C. [Collins] William Wilkie“, *Ottův slovník naučný. Díl 5., C–Čechůvky*. Praha: J. Otto, s. 515.

1890 *Přehled dějin literatury anglické*. Praha: J. Otto.

NEKOVAŘÍK, Bohumil Zdeněk [B. Z. N.]

1924 „Akmé – tot' vrchol“ in John Chancellor: *Tajemství Normanského zámku*. Přel František Havránek. Praha: Jan Naňka, s. 1.

NEPODEPSÁNO

1929 „[Český národ...]“, *Rozvoj* 36, č. 5, s. 5.

- 1929 „[Lavina detektivek...]“, *Rozvoj* 36, č. 5, s. 5.
- 1928 „[Tajemství obrazárny]“, *Národní listy* 68, 1928, č. 165, s. 10.
- 1927 „Z tajných zápisků pražského detektiva. Po letech prozrazená pravda o vraždě Magdy Novotné na Vinohradech“, *Národní listy* 67, večerník *Národ*, č. 290, s. 1.
- 1925/1926 „Č. Jeřábek: Lidumil na kříži“, *Studentský časopis* 5, č. 3, s. 82.
- 1925/1926 „[Nemohu s takovým uspokojením...]“, *Naše doba* 33, č. 2, s. 126.
- 1919 „[Nová knihovna moderních detektivních románů...], *Český deník* 8, č. 16, s. 5.
- 1919 „[Pokus o výběr literárně hodnotné...]“, *Moravská orlice* 57, č. 125, s. 6.
- 1918 „Z kulturního života. Co týden dal“, *Národní listy* 48, č. 93, s. 2.
- 1913 „K vraždě na Smíchově“, *Čech* 38, 1913, č. 99, s. 6–7.
- 1910 „Feuilleton“, *Národní obzor* 4, 1910, č. 9, s. 1–2.
- 1910 „Jak se v Praze může zadarmo jezdit po elektrice“, *Maska* 1, 1910, č. 4, s. 63–64.
- 1910 „Karlínská Venuše a černoch Puttli“, *Maska* 1, 1910, č. 5, s. 77.
- 1910 „Perversní žižkovský restaurátér“, *Maska* 1, 1910, č. 3, s. 47.
- 1910 „Záletná uzenářka“, *Maska* 1, 1910, č. 4, s. 62–63.
- 1909 „Doyle Arthur Conan“, *Ottův slovník naučný. Díl 28. Doplnky*. Praha: J. Otto, s. 285–286.
- 1909 „Literární neřád“, *Čas* 23, č. 72, s. 6.
- 1909 „Po střelbě lupiče Bočka na detektivy“, *Národní listy* 49, č. 102, s. 1.
- 1909 „Poznámky“, *Žďár* 8, č. 14, 3. 4., s. 2.
- 1909 „Následky demonstrací v Paříži“, *Moravská Orlice* 47, 1909, č. 235, s. 3.
- 1908/1909 „Edgar Allan Poe“, *Rudé květy* 8, č. 9, s. 144.
- 1908/1909 „[Padesát konfiskací...]“, *Volná myšlenka* 4, č. 10, s. 314.
- 1907 „Dopis z Prahy“, *Obnova* 13, č. 13, s. 2.
- 1905 „[Tajuplně zmizelý poklad...]“, *Moravská orlice* 43, č. 223, příl. Nedělní čtení, s. 5.
- 1895 „Gaboriau Emile“, *Ottův slovník naučný. Díl 9., Falšování potravin a pochutin–Genrista*. Praha: J. Otto, s. 810.
- 1892 „Z anglického písemnictví“, *Hlídka literární* 9, 1892, č. 1, s. 37.
- 1867 „Poe Edgar Allan“, in F. L. Rieger, Jakub Malý (eds.): *Slovník naučný. Díl 6., P–Quousque tandem*. Praha: I. L. Kober, s. 504–505.

NOVOTNÝ, Josef Otto

1924/1925 „Z mladé prózy“, *Cesta* 7, č. 48, s. 762.

O PORNOGRAFII A BRAKU V LITERATUŘE

1927 Praha: Masarykův lidovýchovní ústav.

PANÝREK, D.

1922/1923 „Chorobná literatura“, *Zvon* 23, č. 39, s. 536–538, č. 40, s. 552–554.

PAŘÍZEK

1906 „Detektivní romány“, *Rozhledy* 17, č. 6, s. 134–136.

PINKERTON, Frank

1910 „Vražda v expresním vlaku. Detektivní román z amerického života“, *Maska* 1, č. 1, s. 14–15; č. 2, s. 26–28; č. 3, s. 35–36; č. 4, s. 58–59; č. 5, s. 73–74; č. 6, s. 90–91; č. 7, s. 104–105; č. 8, s. 120–121, č. 9, s. 136–137; č. 10, s. 150–151 [nedokončeno].

1905 *Železniční lupiči. Román z amerického života*. Praha: Pražské noviny.

R.

1915 „[Podivuhodné historie]“, *Zlatá Praha* 32, č. 4, s. 48.

REDAKCE A VYDAVATELSTVO

1910 „Našim čtenářům a přátelům!“, *Maska* 1, č. 10, s. 159.

ROHMER, Sax

1930 *Šedá tvář*. Přel. František Jaroš. Praha: Josef Šváb.

RUTTE, Miroslav

1925 „Detektivka a filosofie“, *Národní listy* 65, č. 187, s. 1–2.

SAYERS, Dorothy L.

1929/1930 „Sport vznešených duší“, přel. Hana Novotná, *Rozpravy Aventina* 5, č. 39/40, s. 492–493.

SEDLÁK, Jan Vojtěch

1928 „Detektivka“, *Tribuna* 10, č. 107, s. 6.

SEELIGER, Ewald Gerhard

1922 *Petr Voss, zloděj milionů*. Přel. Klára Vaníčková. Plzeň: V. Steinhauser.

SEKANINA, František

1909 „Hnus“, *Národní politika*, č. 314, 14. 11., příloha, s. 1.

SEZNAM

b. d. *Seznam románů a knih vydaných nákladem Národní tiskárny a nakladatelství*

JUDr. Edvard Jan Baštýř a spol. v Praze. Praha: E. J. Baštýř a spol. [mezi 1903 a 1918]

SOBOTKA, Primus

1865 „Literatura anglická IV“, *Literární příloha k Národním listům* 2, s. 137.

ŠALDA, F. X. [Šld.]

1902 „Poe Edgar Allan“, *Ottův slovník naučný. Díl 19., P–Pohoř*. Praha: J. Otto, s. 1038.

TANTRIS

1913 „Nové knihy“, *Český denník* 2, č. 148, příloha, s. 3–4.

VACHEK, Emil [ax.]

1958 „Moje cesta k detektivce“, in tentýž: *Zlá minuta*. Praha: Mladá fronta, 1957, s. 185–187.

- 1957 „Detektivka – ano či ne?“, *Naše vojsko* 3, č. 2, s. 35.
 1928 „Dobrodružné knihy“, *Právo lidu* 37, č. 89, s. 6.
 1928 „Romantika neromantické doby“, *Literární noviny* 2, 1928, č. 11, s. 1–2.
 1928 *Tajemství obrazárny*. Praha: Sfinx
 1926 „Detektivka“, *Večerník Práva lidu* 15, 1926, č. 130, s. 2.
 1925/1926 „Čestmír Jeřábek: Lidumil na kříži“, *Pramen* 6, č. 2, s. 75.
 1925/1926 „Čin se nevyhýbá ani detektivkám“, *Pramen* 6, č. 8/9, s. 313.

VAVRIS, Hugo

- 1909 „Finis Sherlock Holmes. K padesátým narozeninám Conan-Doyle“, *Lidové noviny* 17, č. 168, 20. 6., s. 9–11.
 1907–1908 „Lelíček ve službách Sherlocka Holmese“, *Lidové noviny* 15–16, č. 334–č. 6, večerní vydání, s. 1–2.

VĚSTNÍK

- 1918 *Věstník obecní král. hlav. města Prahy* 25, č. 5, s. 89.

VODÁK, Jindřich [jv]

- 1895/1896 „E. A. Poe: Vraždy v ulici Morgue. Studně a kyvadlo“, *Literární listy* 17, č. 10, s. 173–174.

ZIMA, Vladislav [vz.]

- 1925/1926 „Čestmír Jeřábek: Lidumil na kříži“, *Zvon* 26, č. 1, s. 14.

Literatura

ALTMAN, Rick

- 2002 „Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace“, přel. Jakub Kučera, *Iluminace* 14, 2002, č. 4 s. 5–40.

1989 „Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru“, přel. Vlastimil Zuska, *Iluminace* 1, 1989, č. 1, s. 17–29.

ARBEIT, Marcel – VACCA, Eva

2000 *Bibliografie americké literatury v českých překladech: knihy, neperiodické publikace, periodika s nejvýše dvanácti čísly ročně, samizdatové a exilové časopisy a fanziny do roku 1997*. Olomouc: Votobia.

ASCARI, Maurice

2007 *A Counter-History of Crime Fiction. Supernatural, Gothic, Sensational*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

ASHLEY, Robert P.

1951 „Wilkie Collins and the Detective Story“, *Nineteenth-Century Fiction* 6, č. 1, s. 47–60.

BÍLEK, Petr A.

2006 „Diskurzivní prostor popkultury aneb Proč by Otokar Březina neměl přejet krtečka“, *Slovo a smysl* 3, č. 6, s. 23–49, dostupné též online: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/149>

CAWELTI, John

1976 *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

CINKOVÁ, Jarmila [jc]

1993 „Edmund Břetislav Kaizl“, in Vladimír Forst a kol. (ed.): *Lexikon české literatury* 2/II (K–L). Praha: Academia, s. 613–614.

CIGÁNEK, Jan

1962 *Umění detektivky*. Praha: SNDK.

CUSHMAN SCHURMAN, Lydia

2002 „The Effect of Nineteenth-Century ‚Libraries‘ on the American Book Trade“ in táž (ed.): *Scorned Literature Essays on the History and Criticism of Popular Mass-Produced Fiction in America*, Westport: Greenwood Press, 2002, s. 97–122.

ECO, Umberto – SEBEOK, Thomas A. (eds.)

1988 *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Bloomington: Indiana University Press.

EZELL, Margaret J. M.

1994 „Making a Classic. The Advent of Literary Series“, *South Central Review* 11, č. 2, s. 2–16.

FISHER, Benjamin F.

2008 *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*. New York: Cambridge University Press.

FORST, Vladimír [vf]

2008 „Primus Sobotka“, in Luboš Merhaut a kol. (ed.): *Lexikon české literatury* 4/I (S–T). Praha: Academia, s. 238–239.

FRY, Alena

2014 *Recepční proměny Edgara Allana Poea v rukou jeho českých překladatelů a vykladačů*. Disertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta.

GALLE, Heinz J.

2009 *Volksbücher und Heftrromane. Vom Kaiserreich zum „Dritten Reich“*. Lüneburg: Dieter von Reeken.

1988 *Groschenhefte. Die Geschichte der deutschen Trivialliteratur*. Frankfurt a. M.: Ullstein.

GENETTE, Gérard

2001 *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

GILBERT, Pamela K.

2011 „Introduction“, in táž (ed.): *A Companion to Sensation Fiction*. Malden: Willey-Blackwell, s. 1–10.

GRYM, Pavel

1988 *Sherlock Holmes & ti druzí*. Praha: Vyšehrad.

HEJDÁNEK, Ladislav

2012 *Úvod do filosofování*. Praha: Oikúmené.

HOMOLA, Oleg [oh]

1993 „Ignác Leopold Kober“, in Vladimír Forst (ed.) a kol.: *Lexikon české literatury* 2/II (K–L). Praha: Academia, s. 746–752.

1985 „Čin“, in Vladimír Forst (ed.) a kol.: *Lexikon české literatury* 1 (A–G). Praha: Academia, s. 500–502.

HOPPENSTAND, Gary

1987 *In Search of the Paper Tiger. A Sociological Perspective of Myth, Formula and the Mystery Genre in the Entertainment Print Mass Medium*. Bowling Green: Bowling Green State Univ. Popular Pr.

HORVÁTH, Tomáš

2011 *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava: Veda.

HRABÁK, Josef

1986 *Napínavá četba pod lupou*. Praha: Československý spisovatel.

1964 „Vztah verše k literárním žánrům“; in tentýž: *Z problémů českého verše*. Praha: SPN, s. 22–40.

JANÁČEK, Pavel

2009 „Detektivka, národní literatura a Eduard Fiker. K situaci žánru v české kultuře třicátých a čtyřicátých let 20. století“, *Slovenská literatúra* 56, č. 5/6, s. 438–451.

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

1975 *Arbesovo romaneto. Z poetiky české prózy*. Praha: Univerzita Karlova.

JAREŠ, Michal

2018 *Cliftonovo století*. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta.

2008 „Krvavý masopust oregonský aneb Svět ‚amerického‘ detektiva Léona Cliftona jako exotika pro nenáročného čtenáře“, in Kateřina Bláhová – Václav Petrbok (eds.): *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století*. Praha: Academia, s. 330–335.

JÍCHOVÁ, Jana – TEMELOVÁ, Jana

2011 „Kriminalita ve městě“, *Geografické rozhledy* 20, č. 3, s. 10–11.

JOHNSON, Eric

1995 *Urbanization and Crime. Germany 1871–1914*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

JONES, Gareth Stedman

2013 *Outcast London. A Study in the Relationship Between Classes in Victorian Society*. 4. vyd. London – New York: Verso.

KARDYNI-PELIKÁNOVÁ, Krystyna

1988 „Hra na detektivku. K otázkám geneze a výstavby Povídek z jedné a druhé kapsy“, in Štěpán Vlašín a kol.: *Kniha o Čapkovi*. Praha: Československý spisovatel, 1988, s. 204–224.

KAYMAN, Martin

1992 *From Bow Street to Baker Street: Mystery, Detection and Narrative*. London: Macmillan.

KENNEDY, J. Gerald (ed.)

2001 *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. New York: Oxford University Press.

KOČÍ, Eliška

„Abdukce“, in *Encyklopedie lingvistiky*, dostupné online

<http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5/Abdukce>, přístup 1. 2. 2018.

MACHEK, Jakub

2017 *Počátky populární kultury v českých zemích. Tištěná média a velkoměstská kultura kolem roku 1900*. Praha: Pistorius & Olšanská.

MÁLEK, Petr

2013 „Čapkova ‚metafyzická detektivka‘“, in Tomáš Kubiček – Jan Wiendl (eds.): *Moder-na – Moderny*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 36–65.

2012 „Čapkova poetologická reflexe detektivky aneb detektiv jako čtenář“, *Slovo a smysl* 9, č. 18, s. 55–75, dostupné též online: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/400>, přístup: 1. 2. 2018.

MOCNÁ, Dagmar

2005 „Dvě podivné ‚detektivky‘ (Čapkův Hordubal a Jméno růže U. Eka)“, *Česká literatura* 53, č. 4, s. 465–492.

2004 „Detektivka“, in Dagmar Mocná – Josef Peterka a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, s. 106–114.

2004 „Parodie“ in Dagmar Mocná – Josef Peterka a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, s. 441–447.

MORETTI, Franco

2014 *Grafy, mapy, stromy. Abstraktní modely literární historie*. Přel. Olga Čaplyginová. Praha: Karolinum.

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1982 „O současné poetice“, in tentýž: *Studie z poetiky*; ed. Hana Mukařovská [Květoslav Chvatík]. Odeon: Praha, s. 22–33.

NONDKOVÁ, Michaela [mn]

1985 „Fr. Borový“ in Vladimír Forst (ed.) a kol.: *Lexikon české literatury 1 (A–G)*. Praha: Academia, s. 500–502.

OPELÍK, Jiří

1995 „Próza“ in Jan Mukařovský (ed.): *Dějiny české literatury*. Praha: Victoria Publishing, s. 382–422.

PANEK, Leroy Lad – BENDEL-SIMSO Mary M.

2017 *The Essential Elements of the Detective Story, 1820–1891*. Jefferson: McFarland & Company.

PAVELKA, Jiří

1998 „Žánry a architektura počítačových systémů“, in Danuše Kšicová – Ivo Pospíšil (eds.): *Alexandr Veselovskij a dnešek. Materiály konference konané ve dnech 22.–24. října 1996*. Brno: Masarykova univerzita, s. 60–67.

PETŘÍČEK, Miroslav

2000 *Majestát zákona: Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*. Praha: Herrmann & synové.

PIKETT, Lyn

2003 „The Newgate novel and sensation fiction“, in Martin Priestman (ed.): *The Cambridge Companion to the Crime Fiction* Cambridge: Cambridge Univ. Press, s. 19–39.

PISTORIUS, Vladimír

2005 *Jak se dělá kniha*. Praha – Litomyšl: Paseka.

POŠVA, Jiří

2010 „Nakladatelství Čin, Praha II“ in tentýž: *Lexikon dobrodružné literatury, Nakladatelé A–J*, Praha: [s.n.], s. 31–35.

PRIESTMAN, Martin (ed.)

2003 *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

ROGGENKAMP, Karen

2005 *Narrating the News. New Journalism and Literary Genre in Late Nineteenth-Century American Newspapers and Fiction*. Kent: The Kent State University Press.

SCAGGS, John

2005 *Crime Fiction*. London – New York: Routledge.

SCHMID, David

1995 „Imagining Safe Urban Space: the Contribution of Detective Fiction To Radical Geography“, *Antipode* 27, č. 3, s. 242–269.

SKOPAL, Pavel

2002 „Psát dějiny použití filmových žánrů“, *Illuminace* 14, č. 4, s. 132–136.

SPIERS, John

2011 „Introductions“ in tentýž (ed.): *The Culture of the Publisher's Series, Volume One Authors, Publishers and the Shaping of Taste*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, s. 1–61.

SUSSEX, Lucy

2010 *Women Writes and Detectives in Nineteenth-Century Crime Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

SÝKORA, Michal

2012 „K teorii detektivního žánru“, in Michal Sýkora a kol.: *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 7–24.

ŠIDÁK, Pavel [PŠ]

2017 „Žánr“, in Jan Matonoha a kol.: *Za (de)konstruktivismem: kritické koncepty (post)poststrukturální literární a kulturní teorie*. Praha: Academia, s. 85–92.

2017 „Žánrová krajina“, in Jan Matonoha a kol.: *Za (de)konstruktivismem: kritické koncepty (post)poststrukturální literární a kulturní teorie*. Praha: Academia, s. 93–94.

2013 *Úvod do studia genologie*. Praha: Akropolis.

ŠKVORECKÝ, Josef

1965 *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel.

TÁBORSKÁ, Jiřina [tb]

1977 „Kriminální literatura“, in Štěpán Vlašín a kol.: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, s. 188.

TODOROV, Tzvetan

2000 „Typologie detektivního románu“ in tentýž: *Poetika prózy*. Přel. Libuše Valentová. Praha: Triáda, 2000, s. 99–111.

TUREČEK, Dalibor

2012 „Synopticko-pulzační model českého literárního romantična“, in Dalibor Tureček a kol.: *České literární romantično*. Brno: Host, s. 92–142.

2007 *Fejeton Jana Nerudy*. Praha: Arscli.

WANJEK, Peter

1994 *Der deutsche Heftroman. Ein Handbuch der zwischen 1900 und 1945 im Deutschen Reich erschienenen Romanhefte*. Wilfersdorf: Hobby-Nostalgie-Druck – Ganzbiller.

ZACH, Aleš

2017 „Hladík & Ovesný“, in tentýž: *Slovník českých nakladatelství 1849–1949*, dostupné online: <http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/hladik--ovesny.html>, přístup 15. 3. 2018.

2017 „Jan Naňka“, in tentýž: *Slovník českých nakladatelství 1849–1949*, dostupné online: <http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/jan-nanka.html>, přístup 15. 3. 2018.

2017 „J. Mrkvicka“, in tentýž: *Slovník českých nakladatelství 1849–1949*, dostupné online: <http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/josef-mrkvicka.html>, přístup 15. 3. 2018.

2016 „Jan Kotík“ in tentýž: *Slovník českých nakladatelství 1849–1949* dostupné online: <http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/jan-kotik.html>, přístup 15. 3: 2017.

2015 „Nakladatelství Moderna“, in tentýž: *Slovník českých nakladatelství 1849–1949*, dostupné online: <http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/moderna.html>, přístup 15. 3. 2018.

2012 „Dr. R. Brož“ in tentýž: *Slovník českých nakladatelství 1849–1949*, dostupné online: <http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/dr-r-broz.html>, přístup 25. 1. 2017.

2012 „Josef Elstner“, in tentýž: Slovník českých nakladatelství 1849–1949, dostupné online: <http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/josef-elstner.html>, přístup

25. 1. 2017.

2008 „F. Šimáček“, in Luboš Merhaut (ed.) a kol.: *Lexikon české literatury* 4/I (S–T). Praha: Academia, s. 598–604.

2008 „Jos. R. Vilímk“, in Luboš Merhaut (ed.) a kol.: *Lexikon české literatury* 4/II (U–Ž), Praha: Academia, s. 1339–1350.

2008 „Karel Voleský“, in Luboš Merhaut (ed.) a kol.: *Lexikon české literatury* 4/II (U–Ž), Praha: Academia, s. 1445–1446.

2000 „Kamilla Neumannová“, in Jiří Opelík (ed.) a kol.: *Lexikon české literatury* 3/I (M–O). Praha: Academia, s. 516–518.

ZIZLER, Jiří [jz] — PEŠAT, Zdeněk [zp]

2008 „Světobor (2)“, in Luboš Merhaut (ed.) a kol.: *Lexikon české literatury* 4/I (S–T). Praha: Academia, s. 452–458.

Elektronické zdroje

Česká literární bibliografie: biblio.ucl.cas.cz

Digitální knihovna: digitalniknihovna.cz

Pitaval – databáze detektivní, thrillerové a špionážní literatury: www.pitaval.cz

Project Gutenberg: www.gutenberg.org

Retrospektivní bibliografie české literatury 1775–1945: retrobi.ucl.cas.cz

Soupis vyobrazení

Strana 44: Obrázek č. 1 – časová osa prvních vydání originálů a překladů sledovaných próz

Strana 61: Obrázek č. 2 – grafické zachycení jednotlivých fází etablování žánrového povědomí

Strana 112: Graf č. 1 – počty svazků jednotlivých edic ve dvacátých letech, celkový součet

Strana 113: Graf č. 2 – počty svazků v jednotlivých edicích a trvání těchto řad ve dvacátých letech

Ediční poznámka

Kapitola „Jak se detektivka stala detektivkou“ vychází ze stejnojmenné studie uveřejněné v časopise *Česká literatura* 65, 2017, č. 1, s. 48–71.

Zkrácená a upravená verze kapitoly „Jediný ilustrovaný týdeník pro české i cizojazyčné detektivní romány a novely“ vyjde v časopise *Dějiny a současnost* (6/2018).

Při vzniku práce byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>).

Příloha 1 - Bibliografie beletrie uveřejněné v časopise Maska

Detektivní próza

Karel Drzka: *Magda Novotná. Román*

č. 1, s. 1–4; č. 2, s. 22–24; č. 3, s. 43–46; č. 4, s. 55–57; č. 5, s. 65–66; č. 6, s. 88–89; č. 7, s. 105–107; č. 8, s. 115–116; č. 9, s. 137–138; č. 10, s. 148–149.

Anna K. Green: *Zločin v Gramercy Parku. Román* [nedokončeno]

č. 1, s. 6–8; č. 2, s. 19–21; č. 3, s. 37–39; č. 4, s. 59–61; č. 5, s. 68–70; č. 6, s. 85–86; č. 7, s. 108–109; č. 8, s. 117–119; č. 9, s. 131–133; č. 10, s. 152–154.

Richard Harding Davis: *Gallegher*. Přeložil Karel Drzka

č. 1, s. 11–13; č. 2, s. 24–26; č. 3, s. 42–43; č. 4, s. 53–55; č. 5, s. 72–73; č. 6, s. 92; č. 7, s. 99–103.

Maurice Leblanc: „Gentleman“, č. 6, s. 87–88.

Maurice Leblanc: „Pan Quemin, athlet“, č. 10, s. 156–157.

Frank Pinkerton: *Vražda v expresním vlaku. Detektivní román z amerického života* [nedokončeno]

č. 1, s. 14–15; č. 2, s. 26–28; č. 3, s. 35–36; č. 4, s. 58–59; č. 5, s. 73–74; č. 6, s. 90–91; č. 7, s. 104–105; č. 8, s. 120–121; č. 9, s. 136–137; č. 10, s. 150–151.

Série *Z paměti...*

Z paměti italského detektiva Viktora di Pierino

„Zápas o půl milionu“, č. 9, s. 138–140.

Z paměti pražského detektiva Jiřího Trmala

„Nádražní lupiči“, č. 3, s. 33–35.

„Hedvábná maska“, č. 5, s. 66–68.

„Penězokazova milenka“, č. 7, s. 97–98.

„Záhadná krádež“, č. 9, s. 129–131.

Z pamětí slavné filadelfské detektivky Miss Alice Griffithové [Griffthnové]³³⁶

- „Černá ruka“, č. 2, s. 17–19.
„Jed v zlatém poháru“, č. 4, s. 49–51.
„V opiovém doupěti“, č. 6, s. 81–83.
„Šilencovo panoptikum“, č. 8, s. 113–115.
„Vrahova svatba“, č. 10, s. 145–147.

Z pamětí vídeňského detektiva amateura Roberta Grünberga

- „Nezdařený úklad“, č. 8, s. 123–124.
„Zrádce teroristů“, č. 10, s. 154–156.

Z úterních večírků u pařížského policejního prefekta Lépina

- „Tajemný vrah“, č. 2, s. 30–31.
„V osidlech sireny“, č. 8, s. 121–123.
„Tajemství modrého pokoje“, č. 9, s. 134–135.

Otec Vejvara a vdova Kondelíkova. Román o ceny³³⁷

- č. 5, s. 74–75; č. 7, s. 109–110.

³³⁶ Tvar „Griffthnové“ byl užit pouze v nadpisu prvního dílu, v těle textu již užito Griffithová.

³³⁷ Inzerováno též jako „román – hádanka“. Součástí vyprávění byl rébus, který měli čtenáři vyluštit a správné řešení zaslat do redakce. Ze správných odpovědí měli být posléze vylosováni výherci knižních cen. U druhého pokračování redakce konstatovala, že nepřišlo žádné správné řešení, a po tomto dílu od vydávání upustila.

Ostatní beletrie

René Boylesve: „List z Kythery“, č. 11, s. 163–164.

A. Čechov: „Pomsta“, č. 1, s. 4–6.

Karel Drzka: „Golgatha života“ [Můj dumný poklid zvony napadly...], č. 11, s. 169 [báseň].

Karel Drzka: „Noc lásky“ [V nádherné zrcadlo benátské...], č. 12, s. 186 [báseň].

Karel Drzka: „Paví pero“ [Tvé oči oslepují jako pero paví...], č. 11, s. 165 [báseň].

E. a J. Goncourt: *Armanda*. Ilustroval Luděk Marold. Přeložil Karel Drzka č. 1, s. 8–9, č. 2, s. 28–30, č. 3, s. 39–41, č. 4, s. 51–53, č. 5, s. 70–71, č. 6, s. 83–85.

H. Lautensack: „Chytrí rabínové“, č. 10, s. 149–150.

H. Lautensack: „Moudrý soudce“, č. 9, s. 140–141.

H. M.: „Dobrodružství policistovo. Z knihy *Povídky pro Irmu*“, č. 9, s. 131.

H. M.: „Mohamed Hafiz a jeho kohout“, č. 6, s. 91.

H. M.: „Náhoda“, č. 2, s. 21–22.

H. M.: „Neštěstí. Mravoučná povídka bez naučení“, č. 9, s. 133–134.

H. M.: „Opravdový přítel. Z knihy *Povídky pro Irmu*“, č. 4, s. 53.

H. M.: „Příkladný trest. Z knihy *Povídky pro Irmu*“, č. 2, s. 19.

H. M.: „Přísný duch“, č. 7, s. 103–104.

H. M.: „Roztržitý pan profesor“, č. 6, s. 92–93.

H. M.: „Sláva a galoše“, č. 6, s. 93.

H. M.: „Vepřové a žena“, č. 10, s. 152.

Hm.: „Dluh“, č. 10, s. 152.

Hm.: „Dvojí hra“, č. 3, s. 41–42.

Hm.: „Nóbl pašeráci“, č. 5, s. 79.

Hm.: „Potrestaná zvědavost“, č. 3, s. 43.

Hm.: „Překvapení“, č. 4, s. 57.

Hm.: „Svůdná lenoška. Z knihy *Povídky pro Irmu*“, č. 6, s. 89–90.

Hm.: „Znamení nápad. Africká legenda“, č. 8, s. 115.

Hm.: „Žhář“, č. 7, s. 107–108.

HM: „Geniální žena“, č. 9, s. 135–136.

Hm: „Neodbytná moucha. Spiritistická historie“, č. 8, s. 119–120.

Hm: „Rozvážný indián“, č. 8, s. 116–117.

[Nepodepsáno]: „Devět nocí paní Loly. Z knihy *Povídky pro Irmu*“, č. 1, s. 9–11.

Frédéric Mistral: „Chytrý nosič“, č. 13, s. 198–200.

Charles Monselet: „Sceny mezi manžely“, č. 12, s. 181–182.

M. Niedzwiedziki: „Nemravný krejčí“, č. 11, s. 165–167.

Roda Roda: „Heiri, Gurkur, Bubalo“, č. 10, s. 147–148.

Roda Roda: „Sultán a jeho vezír“, č. 6, s. 91.

Mark Twain: „Podvržené dítě. Středověký román“, č. 12, s. 183–186.

Ellen Walter: „Krásný lieutenant“, č. 11, s. 167–168.