

**Univerzita Karlova v Praze**

**Fakulta humanitních studií**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**SHERLOCK HOLMES: VYPRÁVĚNÍ A FIKČNÍ  
SVĚT V KANONICKÉM DÍLE A. C. DOYLEA**

**Vedoucí práce: Mgr. Jakub Češka, Ph.D.**

**Vypracoval: Petr Semecký**

**Praha 2013**

Na tomto místě bych rád poděkoval všem přátelům a kolegům, kteří mě v průběhu studia a psaní bakalářské práce jakýmkoli způsobem podporovali. Především pak *Mgr. Jakubu Češkovi, Ph.D.* za cenné rady a připomínky nejen v průběhu psaní práce, ale i v průběhu studia bakalářského programu. Mým *rodičům*, bez jejichž tolerance by tato práce nikdy nevznikla. A v neposlední řadě *Anně Kopecké* za pochopení a oporu.

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 27. 6. 2013

.....

Podpis

# OBSAH

<b>ÚVOD.....</b>	<b>5</b>
<b>1. TEORIE DETEKTIVNÍHO ROMÁNU .....</b>	<b>8</b>
1.1 <i>Krátká poznámka k vysokému a nízkému literárnímu umění.....</i>	8
1.2 <i>Základní vymezení žánru detektivního románu.....</i>	9
1.3 <i>Kodifikace detektivního románu.....</i>	11
1.4 <i>Typologie detektivního románu .....</i>	12
1.4.1    Román s tajemstvím .....	13
1.4.2    Román noir .....	14
1.4.3    Román s napětím .....	14
<b>2. TEORIE FIKČNÍCH SVĚTŮ.....</b>	<b>16</b>
2.1 <i>Definice fikčních světů .....</i>	16
2.2 <i>Konstrukce fikčních světů.....</i>	17
2.2.1    Aletické modality.....	18
2.2.2    Deontické modality .....	19
2.2.3    Axiologické modality .....	19
2.2.4    Epistemické modality .....	20
<b>3. TEORIE NARATIVNÍCH ZPŮSOBŮ LITERATURY.....</b>	<b>22</b>
3.1 <i>Zprostředkovanost vyprávění opozicí vypravěče a postav.....</i>	22
3.1.1    Klasický narativ .....	22
3.1.2    Moderní narativ .....	23
3.2 <i>Stanzelův typologický kruh.....</i>	24
3.2.1    Periferní vypravěč v 1. osobě .....	24
3.2.2    Quasiautobiografický vypravěč v 1. osobě .....	24
3.3 <i>Problém vnitřní a vnější perspektivy.....</i>	25
3.4.1    Binární model .....	26
3.4.2    Nebinární modely .....	27
<b>4. VYPRÁVĚNÍ A FIKČNÍ SVĚT KÁNONU SHERLOCKA HOLMESE.....</b>	<b>28</b>
4.1 <i>Promluvy vypravěče .....</i>	28
4.1.1    Watsonův periferní vypravěč v 1. osobě.....	29
4.1.2    Objektivní er-forma .....	31
4.1.3    Holmes jako quasiautobiografický vypravěč v 1. osobě .....	37
4.2 <i>Promluvy postav.....</i>	38

4.3	<i>Autentické dokumenty</i> .....	40
4.4	<i>Fikční svět</i> .....	43
4.4.1	Přirozený svět s více osobami .....	43
4.4.2	Epistemické modality jako hlavní konstrukční prvek .....	44
4.5	<i>Struktura kánonu Sherlocka Holmese</i> .....	45
4.5.1	Ustanovení problému.....	46
4.5.2	Uvedení dat potřebných k rozřešení problému.....	48
4.5.3	Rozřešení a předvedení usvědčujících důkazů .....	49
4.6	<i>Sherlock Holmes v rámci Todorovovy typologie detektivního románu</i> .....	50
4.6.1	Studie v Šarlatové (román s tajemstvím).....	50
4.6.2	Podpis čtyř (od románu s tajemstvím k románu s napětím) .....	52
4.6.3	Poslední případ (román s napětím).....	54
	<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>57</b>
	<b>Seznam použité literatury a pramenů</b> .....	<b>59</b>
	<i>Prameny</i> .....	59
	<i>Literatura</i> .....	59

## ÚVOD

Práce, kterou máte nyní před sebou, nese název *Sherlock Holmes: Vyprávění a fikční svět v kanonickém díle A. C. Doylea*. Z tohoto názvu jasně plyne hlavní téma práce, jímž je popsání narativních způsobů, konstrukce fikčního světa a typologie detektivních příběhů v díle slavného detektivního autora, který v průběhu života napsal celkem 60 dobrodružství s jedním z nejznámějších detektivů literárního žánru Sherlockem Holmesem.

Důvodem k sepsání této práce byla jednak má osobní záliba v Doyleovu dílu. Druhá skutečnost, že se i po více než sto letech od vydání prvních příběhů s fajfkou kouřícím a čapku nosícím detektivem jedná o stále funkčně, hravě a především čtivě napsané knihy, po kterých čtenáři po celém světě sahají se stejnou zálibou dnes jako v době vydání.

Při psaní své práce jsem vycházel především ze dvou vynikajících monografií Lubomíra Doležela *Narativní způsoby v české literatuře* a *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, které mi umožnily nahlédnout do tématu naratologie a fikčních světů jasně, přehledně a přitom nebývale komplexně. Dále jsem do své naratologické encyklopedie s chutí zařadil *Teorii vyprávění* Franze Karla Stanzela, jehož výklad vyprávěcích situací a jejich zařazení na typologickém kruhu považuji nejen za vynikající, ale v mnoha směrech i za velmi inspirující. A zásadní roli sehrála i typologie detektivního románu v *Poetice* prózy Tzvetana Todorova, která mi sice přijde z dnešního pohledu již trochu omezená, stále se však jedná o vynikající ukázkou literárně-vědní práce. Kromě zmíněné literatury, již mohu onačit slovem primární, jsem použil i celou řadu pramenů sekundárních, které uvádím na adekvátním místě na samém konci práce a z nichž si zaslouží vyzdvihnout přinejmenším vysoce kvalitní disertační práce Petra Stránského, zabývající se narací francouzských detektivních románů Georgese Simenona a Léa Maleta. Nejen že se jedná o práci brilantně sepsanou, oceňuji na ní i její přehlednost, systematičnost a v neposlední řadě intelektuální vstřícnost, kvůli které ji mohu s klidným srdcem doporučit každému zájemci o detailní náhled na francouzské detektivky. Mimo to jsem čerpal i z řady dalších odborných článků

a publikací Radomíra D. Kokeše, které se nakonec z rozsahových důvodů do mé práce nedostaly, alespoň touto cestou bych však na ně rád upozornil, neboť mě nejen v průběhu psaní silně ovlivnily a inspirovaly.

Ač není explicitně rozdělená, má práce je vystavěna na opozici teoretického a praktického výkladu zaměřeného na tři stěžejní oblasti: Narativní způsoby, konstrukci fikčního světa a zařazení holmesovských románů a povídek z pera A. C. Doylea do Todorovovy typologie detektivního románu.

Narativními způsoby se budu zabývat z toho důvodu, že jsou zásadní pro konstrukci jakéhokoliv narativního díla a především v detektivním románu jsou důležitým prostředkem v manipulaci se čtenářem, jemuž je nutné řadu fikčních faktů zatajovat skrze užití rozdílných perspektiv.

Fikčním světem z důvodu jedinečnosti detektiva, který se v něm objevuje.

A typologickým zařazením vybraných příběhů proto, abych dokázal, že je Todorovova klasifikace v některých případech až příliš úzká.

Práce je rozdělena do čtyř kapitol a závěru. V první kapitole s názvem *Teorie detektivního románu* se vyjadřuji k dle mého dnes již zastaralému rozdělování literárního umění na nízké a vysoké, a k dopadům, jež toto dělení literatury způsobuje. V následujících částech pak pojednávám o základních vymezeních detektivního žánru. Ohlížím se za snahami o kodifikaci detektivního románu. A v neposlední řadě se zabývám Todorovovou typologií detektivního románu, ke které se výrazně vracím na konci práce.

Druhá kapitola nese označení *Teorie fikčních světů*. Zde na základě Doleželovy monografie představuji její zkrácený výklad. Začínám základním definováním fikčních světů, následně se přesunuji k teorii jejich konstrukce skrze kategorie stavu, přírodních sil a osoby, načež se zaměřuji na stěžejní část teorie výstavby fikčních světů – typy modálních omezení.

Třetí kapitolu, která je v rámci teoretického výkladu poslední, věnuji Doleželovým a Stanzelovým narativním teoriím, jimiž si připravuji půdu pro následný výklad narativních způsobů v rámci Doyleova detektivního díla.

Jak je patrné, v rámci výkladu se pohybují od zobecnování na úrovni žánru ke konstrukčním prvkům fikčních světů a samotného narativu.

Ve čtvrté kapitole, jež je celá věnována praktické aplikaci teoretického výkladu, se již detailně zabývám Doyleovou detektivní tvorbou. Postupuji od typů vypravěčských promluv přes promluvy postav až k prvku autentických dokumentů, které jsou velmi výraznou součástí Holmesových příběhů. Následně se pokouším definovat typ fikčního světa Sherlocka Holmese se zacílením na strukturu modálních omezení a Holmesovu postavu epistemického cizince. A závěrečné dvě podkapitoly věnují porovnání Holmesovy struktury vyprávění s teorií Austina Freemana a problematice typologie detektivních románů o Sherlocku Holmesovi ve vztahu k Todorově teorii.

Na závěr se snažím poznatky shrnout s důrazem na již zmíněné tři oblasti zkoumání, jimiž jsou narativní způsoby, konstrukce fikčních světů a zasazení Holmesových příběhů do úzké typologie detektivních románů Tzvetana Todorova.



# 1. TEORIE DETEKTIVNÍHO ROMÁNU

## 1.1 Krátká poznámka k vysokému a nízkému literárnímu umění

Není pochyb o tom, že literatura – stejně jako hudba, film, divadlo atd. – představuje jeden z nejzásadnějších výdobytků lidské kultury, který každý den ovlivňuje a formuje miliony lidí na celém světě. Každý takový umělecký útvar, který nabude do šíře, jakou se může pochlubit právě literatura, pak zcela logicky vyžaduje jistou formu kategorizace.

Monika Bendová (2010, s. 6) ve své diplomové práci zmiňuje Hrabáka a Štěpánka (1987, s. 12), kteří literaturu označují jako soubor textů, jenž je pro společenskou potřebu možné dělit na *texty praktické potřeby* (běžné záznamy jako zápisy ze schůzí či odborné spisy) a na *texty s estetickou a zábavnou funkcí*.

S tímto rozdělením lze bez potíží souhlasit. Situace se komplikuje až s dělením literatury podle umělecké kvality na 1) *díla klasická* (díla, která tvoří kulturní dědictví a stojí proto v pomyslné tabulce hodnot nejvýš), 2) *díla umělecká* (jejich hodnota není natolik vysoká, aby patřila mezi díla klasická a proto časem zapadají), 3) *díla zábavná, rekreační a konzumní* (odpočinková literatura bez formujících hodnot) a 4) *díla triviální*, do nichž řadí literaturu konvenční a brakovou, jež dohromady nazývají paraliteraturou, u níž uznávají jistou poutavost a napínavost, zároveň však kritizují obstarožní myšlenkové postoje a přímé cílení na – dnes bychom řekli - „mainstreamového“ čtenáře (tamtéž, s. 15-16).

Z textu je patrný negativní postoj k neumělecké literatuře, jenž se z akademických kruhů naneštěstí přesunuje i mezi internetové publicisty, recenzenty a další, velmi často intelektuálně zaměřené jedince, kteří se v rámci tohoto dělení na jakousi vyšší a nižší uměleckost vymezují vůči spotřební literatuře, mnohdy se jí odmítají ve svých textech obsáhleji věnovat a označují ji až dehonestujícími přívlastky. Jako příklad můžeme uvést Bendovou (2010, s. 6-7) citovaného Oldřicha Sirovátku (1990, s. 8), jenž Hrabánkovo literární proudy nižší umělecké hodnoty označuje jako *nízké, banální, méněcenné, kých či škvár*.

Nehodlám zde tvrdit, že beletrie Michala Viewegha má stejnou uměleckou hodnotu jako tvorba Umberta Eca. Hrabákův a Sirovátkův odmítavý postoj mi však přijde nešťastný z důvodu nepřímých dopadů na čtenářskou obec. Pokud totiž Hrabákovy a Sirovátkovy postoje adoptuje jejich čtenář, který se následně dostane do pozice veřejného hodnotitele (kritika, recenzenta), může dojít ke vzniku intelektuální bubliny, separace od běžného čtenáře a snobskému přístupu k literatuře jako takové.

Jsem přesvědčen, že by literárním dílům měla být přikládána stejná pozornost, ať se jedná o papírově velké umění pro náročného čtenáře, či červenou knihovnu, komiksový sešit nebo detektivku, neboť i ty čtenáře intelektuálně stimulují a formují. Při ignoraci a negativním přístupu k teoreticky podřadným dílům se nejenže připravujeme o vlastní kulturní rozhled, ale přicházíme i o možnost seznámit čtenáře s tématy, myšlenkami a významy, které mu mohou zůstat skryty a které mohou být rámci dané literatury na jednu stranu ozvláštňující, podnětné, inovativní a přínosné, a na druhou stranu přesně naopak, v některých případech pak dokonce nebezpečné.

Jiří Poláček negativní postoj vůči triviální literatuře rovněž nesdílí, když podle něj „představuje svébytný kulturní fenomén, jehož historii i jednotlivé složky je nutno zkoumat bez někdejšího apriorního odmítání, věcně, s vědomím jeho specifických funkcí. Přitom je zapotřebí mít na paměti, že tato literatura má prostupné hranice s literaturou uměleckou, ale i s lidovou četbou či inzitivním uměním“ (2000, s. 155).

O nezájmu kritiků o „triviální literaturu“ se vyjadřoval, jak upozorňuje Petr Stránský (2011, s. 13), i Karel Čapek (1984, s. 145), když ve studii Marsyas podotkl:

*„Neboť kritika nemá pokdy, aby si všimla toho, co čtou statisíce neznámých čtenářů. Kritika musí pojednat o sbírce 17 básní, vydaných ve 250 číslovaných výtiscích. Zajímá se o literaturu, ale nezajímá se o její okraj. Jenže na tom okraji se najde ledacos: především lid.“*

## **1.2 Základní vymezení žánru detektivního románu**

Hlavním důvodem, proč jsem měl potřebu se v předchozí podkapitole vyjádřit k fenoménu vysoké a nízké literatury, je Hrabákem zmíněné ztotožňování detektivních

románů s literárním brakem. Považování ho za pokleslý žánr, „který se oddělil od klasické literatury a uspokojuje jen iluzorně nižší vrstvy společnosti“ (1986, s. 19).

Předně se domnívám, že již dávno neplatí, že by žánr tzv. detektivky četly jen nižší vrstvy. A rovněž nevidím důvod, proč označovat díla, která jsou stavěná na užití inteligence a která ji dokonce u čtenáře podněcují, jako něco podřadného. Obzvlášť v době, kdy se klasická tvorba Edgara Alana Poea, Agathy Christie či Arthura Conana Doylea setkává i po desítkách let s úspěchem nejen u čtenářů, ale i diváků prostřednictvím filmových a televizních adaptací. Jistě, ne vždy se tyto adaptace kvalitativně vyrovnají svým předlohám, nicméně těm na lesku neubírají. Ba naopak.

Trefně detektivní literaturu charakterizuje Poláček, podle něhož se detektivky dělí na intelektuální tvorbu a senzační čtivo, jejichž hranice jsou velmi tenké a složité vypátratelné (2000, s. 167). Do triviální četby tudíž podle něj patří detektivní román jen z části.

A čím je detektivní literatura definována? Podle Stránského je pro ni typický motiv zločinu, byť dodává, že se v ní nemusí přímo objevit, čímž je pro čtenáře vytvořena záhada, k jejímuž odhalení vyprávění směřuje. Za charakteristické považuje to, že na rozdíl od dobrodružného románu, který považuje za předchůdce detektivky, čtenáře nezajímá, jak příběh dopadne, nýbrž „postupné odhalování a skládání jednotlivých částí kauzálního řetězce“ (2011, s. 13).

Stránského slova potvrzuje Jan Cigánek (1962, s. 215):

*„Detektivní román (povídka) je literární žánr, jehož důsledně pojatou epickou podstatou je zločin s motivem tajemství. Metodickému vyřešení výchozí epické premisy jsou kompozičně i výrazově podřízeny všechny literární prostředky.“*

A v podobném duchu se vyjadřuje i Dagmar Mocná (2004, s. 106):

*„Detektivka je jeden z klíčových žánrů populární epiky, ličící proces objasňování ztajemnělého zločinu.“*

Všichni tři se tedy shodují na prvku záhady, jejíž klubko je v průběhu vyprávění postupně rozmotáváno až do momentu jejího jasného vysvětlení. Je toto však jediné pravidlo, kterým je detektivní literatura definovaná? Samozřejmě že nikoli.

### 1.3 Kodifikace detektivního románu

Jak upozorňuje ve své disertační práci Petr Stránský, mezi lety 1920-1940 začala vznikat uskupení, jež si dala za cíl kontrolovat čistotu detektivky (2011, s. 20). Tím zajisté nemyslí, že si jejich členové vzali do ruky prachovky a hadříky, s nimiž přejížděli jednotlivé romány a povídky, dokud je nezbavili usedlin prachu, ale snahu kontrolovat naplňování norem detektivky, které se mnozí snažili vytyčit.

Stránský zmiňuje literárního kritika Willarda Huntingtona Wrighta, jenž je však pro nás známější pod pseudonymem S. S. Van Dine (tamtéž). Pod tímto jménem o něm nacházíme informaci v Todorovově *Poetice prózy*, přesněji v pasáži týkající se typologie detektivního románu, které se budeme blíže věnovat v následující kapitole.

Todorov Van Dinea zmiňuje kvůli jeho *Dvaceti pravidlům pro psaní detektivek*, která shrnuje do osmi následujících bodů:

*„1) Román má mít maximálně jednoho detektiva a jednoho viníka a minimálně jednu oběť (mrtvolu). 2) Viník nesmí být profesionální zločinec, nesmí být totožný s detektivem a musí zabít z osobních pohnutek. 3) Lásky do detektivky nepatří. 4) Viník má mít určité postavení. V životě (nemá být sluha nebo pokojská) i v díle (má být jednou z hlavních postav). 5) Vše je třeba vysvětlit racionálně, fantastično se nepřipouští. 6) Nelze poskytovat prostor popisům a psychologickým rozborům. 7) Pokud jde o získávání informací o příběhu, je nutno podřídít se této homologii: „autor : čtenář = viník : detektiv“. 8) Je třeba vyhýbat se banálním řešením (Van Dine jich vypočítává deset).“ (2010, s. 107)*

Todorov rovněž upozorňuje, že body 1-4a platí výhradně pro román s tajemstvím, zatímco zbylé body 4b-7 jsou platné i pro román noir a 8. bod je literární univerzálií. Todorov pak jedním dechem dodává, že Van Dineův výčet pravidel detektivky bývá často porušován (tamtéž, s. 107).

Ač je Van Dineův soupis známý a hojně citovaný, zřejmě nejoblíbenějším pokusem o kodifikaci detektivního žánru se stal až výčet deseti pravidel Ronalda Arbuthnota Knoxe. Tzv. *Knoxovo desatero* se stalo natolik populární, že je dnes ve všeobecné znalosti i mezi laiky.

Podle Knoxe musí být odhaleným zločincem osoba, o níž najdeme v příběhu zmínku velmi brzy. Neměla by jí být tedy osoba, která se objeví až v polovině či těsně před koncem a poskytne neočekávané odhalení. Pro Knoxe a další kodifikátory byl detektivní román něčím jako hrou se čtenářem, a tak považoval za nutné, aby čtenář nebyl podváděn.

Dalšími pravidly jsou nutná absence nadpřirozena (vše musí být vysvětleno racionálně). Výskyt maximálně jedné tajné komory či chodby, a to pouze v případě, že se děj odehrává na místě, které je pro takový prostor přizpůsobené. Důraz na racionalitu klade i čtvrtý bod, jenž odmítá výskyt metod, přístrojů či jedů, které současná společnost nezná a které by v závěru vyžadovaly rozsáhlou vědeckou obhajobu (vysvětlení musí být jednoduché). Knox odmítá i výskyt Číňana, jenž byl v době rozkvětu románu s tajemstvím často součástí. Detektiv nesmí být na konci příběhu odhalen jako pachatel. Nesmí mu během vyšetřování pomáhat jakákoli náhoda (opět důraz na uvěřitelnost a logiku). Žádná stopa nesmí být před čtenářem zamlčena. Detektivův spolupracovník nesmí před čtenářem zatajovat své domněnky a nesmí být chytřejší než čtenář (podle Knoxe by měl být inteligencí mírně podprůměrný). A v neposlední řadě Knox zakazuje použít ve vyprávění element dvojčat a dvojníků.

#### **1.4 Typologie detektivního románu**

V předchozích kapitolách jsme zjistili, že ústředním tématem detektivního románu je odhalení v úvodu rozprostřené záhady a také, jaká pravidla k žánru neodmyslitelně

patří, byť ne vždy jsou bezpodmínečně dodržována. Stránský je ostatně považuje za škodlivý prvek, který detektivní literaturu devaluje na logický úkol (2011, s. 21). S tímto tvrzením lze souhlasit, nicméně je třeba dodat, že ustálená pravidla jsou tím, co žánr tvoří, a tak by měla vždy být brána na zřetel i při snaze o jejich inovaci.

Přikročíme však k tématu této kapitoly, která se bude (jak ostatně značí nadpis) týkat typologie detektivního románu. Tj. druhů detektivek, jež se v průběhu existence žánru objevily a které klasifikoval mimo jiné již výše zmíněný Tzvetan Todorov v *Poetice prózy*.

Todorov dělí detektivní román do tří základních druhů: 1) *román s tajemstvím*, 2) *román noir (černý román)* a 3) *román s napětím*. Začneme s prvním jmenovaným.

#### **1.4.1 Román s tajemstvím**

Pro román s tajemstvím, který slavil svou zlatou éru v průběhu 20. a 30. let minulého století, je podle Todorova typická dualita, týkající se jak příběhu, tak časové roviny vyprávění. Vycházejí z *Rozvrhu hodin* Michela Butora, postuluje, že román s tajemstvím obsahuje *příběh zločinu* a *příběh vyšetřování*, postrádající jakýkoli společný bod. První příběh podle něj knihu začíná a je pro něj typická vražda, která je posléze v knize vyšetřována. Druhý příběh na tuto vraždu (první příběh) navazuje a stává se příběhem vyšetřování, v němž je prvotní vražda oplacena vraždou z rukou detektiva, který sám není ohrožen. Jasně zde tudíž vidíme i zmíněný dualismus časových rovin, kdy se první příběh odehraje dále v minulosti (je nepřítomný) a neodehrává se paralelně s časovou rovinou druhého příběhu vyšetřování (je přítomný) (Todorov, 2000, s. 102-104).

Todorov oba příběhy dále staví proti sobě z hlediska důležitosti, když první příběh považuje za prioritní, protože je reálný. Podstatou knihy je podle něj právě zjištění, co se vlastně v prvním příběhu stalo. Druhý příběh naopak označuje za nedůležitý, neboť je pouze prostředníkem mezi čtenářem a příběhem zločinu a zobrazuje, jak se spisovatel příběh dozvěděl (často je příběh psán z pohledu detektivova kolegy, upozorňujícího na skutečnost, že příběh píše jako knihu) (tamtéž, s. 103).

Staví tak příběhy do roviny *fabule* (první příběh) a *syžetu* (druhý příběh), kdy fabule zobrazuje odehranou skutečnost a syžet způsob, jakým je nám tato skutečnost

předváděna. Syžet je proto ovlivňován literárními konvencemi, zatímco fabule jimi zůstává nedotčena a je skrze syžet rekonstruována. Jak ale víme a jak upozorňuje i sám Todorov, fabule i syžet jsou aspekty jednoho příběhu. Jak je tedy možné, že je detektivní román uplatňuje vedle sebe? Podle Todorova je toto možné skrze vlastnost absence prvního příběhu, jenž není v knize obsažen a je druhým příběhem rekonstruován (tamtéž, s. 104).

#### **1.4.2 Román noir**

Takzvaný černý román je s románem s tajemstvím ve zřetelné opozici. Na rozdíl od románu s tajemstvím, jenž je založen na retrospekci, v románu noir se oba příběhy dostávají na stejnou úroveň, propojují se a vyprávění probíhá společně s dějem – jedná se o prospekci (tamtéž, s. 105). Oproti předchozímu druhu detektivního románu dále mnohdy chybí prvek záhady a čtenářův zájem je udržován jinak než zvědavostí, která „postupuje od důsledku k příčině, což znamená, že vyjdeme od jistého výsledku (mrtvola a několik indicií) a najdeme jeho příčinu (viníka a pohnutky)“ (tamtéž). Na její místo nastupuje jiný druh zájmu. Napětí, postupující od příčiny k důsledku. V úvodu knihy se dozvídáme výchozí situaci a jsme až do jejího konce drženi v napětí, jak příběh dopadne. V románu noir se objevuje pro román s tajemstvím neslýchaný prvek. Nejistota následujících událostí. Objevují se i nové tematické (možnost výskytu více detektivů i vrahů, ohrožení života detektiva) a stylistické rysy (cynismus, drsná přirovnání) (tamtéž, 107-108).

Stránský dodává, že typické pro román noir je i zasazení „do prostředí moderního velkoměsta, což souvisí s pojetím města jako podhoubím organizovaného zločinu a korupce všeho druhu“ (2011, s. 25).

#### **1.4.3 Román s napětím**

Třetí druh detektivního románu – román s napětím – je výraznou kombinací předchozích Todorovem vytyčených druhů. Z románu s tajemstvím adoptuje dualitu příběhů. V tomto případě nicméně příběh nezůstává pouhým prostředníkem mezi čtenářem a příběhem zločinu. Kromě odhalování pravdy (minulosti) je součástí románu

i aktuální dění směřující do budoucnosti. Je tudíž zachována nejistota o osud hlavních postav a dochází k setkání čtenářských zájmů zvědavosti a napětí (Todorov, 2000, s. 109).

Todorov vymezuje dva podtypy románu s napětím. 1) *Příběh zranitelného detektiva*, pro který je typické jeho ohrožení a který je přechodovým typem mezi předcházejícím románem s tajemstvím a románem noir. 2) *Příběh podezřelého v roli detektiva*. V tomto podtypu dochází k návratu k osobnímu zločinu jako v románu s tajemstvím (zločin se odehraje v úvodu příběhu), hlavní hrdina se však zároveň stává obětí, viníkem a detektivem s cílem očistit své jméno a dopadnout pravého viníka (tamtéž, s. 109).



## 2. TEORIE FIKČNÍCH SVĚTŮ

V předchozí části, zabývající se definicí a posléze typologií detektivního románu, zaznělo několikrát slovo *příběh*. Ten můžeme z laického hlediska označit jako řetězec událostí vedoucích od počátečního bodu A do koncového bodu B. Z akademického hlediska však bude příhodnější, použijeme-li definici Shlomith Rimmon-Kenanové (2001, s. 14), která příběh definuje jako abstrakci vyprávěných událostí a jejich účastníků z textu, a dodává, že příběh je součástí struktury fikčního světa, v němž postavy příběhu žijí a ve kterém se jednotlivé události odehrávají. Tímto nepřiliš hladkým oslím můstkem se tak dostávám k tématu několika následujících stran – fikčním světům, jejichž teorii se pro pozdější praktickou aplikaci pokusím shrnout na základě dle mého bezprecedentní monografie Lubomíra Doležela *Heterocosmica: Fikce a možné světy*.

### 2.1 Definice fikčních světů

Fikční světy jsou „estetické artefakty vytvořené, uchované a kolující v médiu fikčních textů“ (Doležel, 2003, s. 30). Jedná se o zvláštní druh možných světů, které se vydělují od světa aktuálního, s nímž však tvoří jistou přechodnou hranici. „Fikční jednotliviny jako neaktualizované možnosti jsou ontologicky odlišné od skutečných osob, událostí, míst“ (tamtéž).

To znamená, že pakliže se ve fikčním textu objevuje fikční postava, která sdílí totožné jméno s postavou, která existuje v aktuálním světě, neznamená to, že se jedná o stejné postavy. Stejně tak prostředí a situace sice sdílí „mezisvětovou totožnost“, nejde je však považovat za totožné. Kupříkladu Miloš Zeman by byl ve fikčním textu fikční postavou do stejné míry, jakou jí je Flash Gordon, Batman nebo pan Bondy.

Fikční svět sice může odrážet, respektive využívat prvků skutečného světa, ty jsou ovšem převedeny do svých fikčních alternativ. Zároveň pak mohou tvořit čistě fikční prvky, které se ve skutečném světě nenachází, byť přijetí fikčních faktů podléhá pravdivostnímu hodnocení (tamtéž, s. 149). Čtenář tyto autorem (prostřednictvím

fikčního textu) konstruované světy rekonstruuje a získává možnost se nad nimi zamýšlet a zařadit je do své zkušenosti jako v případě světa aktuálního (tamtéž, s. 35).

Pro fikční světy dále platí, že jsou neúplné, neboť některé jejich části nejsou definovány. Zatímco na některé otázky ohledně jejich charakteristiky jsme schopni odpovědět (vzhled Sherlocka Holmese), na některé nikoli (jestli má Dr. Watson tetování v podobě delfína). Ve fikčním světě tak vznikají prázdná místa, která mohou být dodatečně zaplňována.

Rovněž platí, že makrostruktura fikčního světa nemusí být stejnorodá a může v jeho rámci dojít k rozštěpení na „dvě oblasti podrobené protikladným globálním omezením“ (tamtéž, s. 36). Takový svět označujeme jako dvojdomý. Příkladem budiž svět mytologie, kdy jsou dvě oblasti tohoto světa „odlišeny v aletickém ohledu, ale také přísně odděleny“ (tamtéž, s. 135).

## 2.2 Konstrukce fikčních světů

Podle Doležela současná naratologie stále považuje příběh za charakteristickou součást narativu, neboť bez příběhu by narativ nebyl. Do popředí ovšem staví makrostrukturní podmínky vytváření příběhu. Tedy že se odehrávají v určitých druzích fikčních světů. „Základní pojem naratologie není „příběh“, nýbrž „narativní svět“ definovaný v rámci typologie možných světů“ (Doležel, 2003, s. 45).

Základem narativních světů jsou tři kategorie. 1) *Stav*, který je tvořený statickými předměty, neměnnými vztahy a fyzikálními vlastnostmi. 2) *Přírodní síla*, způsobující ve stavech specifické změny a konstruující dynamický svět s původem v jednom neživém zdroji. 3) *Osoba*, jejíž vlastností je fyzický i duševní život a změny podnícené intencí. Takto vytvořený svět má poté dvě varianty – *s jednou* (např. Robinson Crusoe) a *více osobami* (tamtéž, s. 45-46). V jejich rámci Doležel rozpracovává další termíny jako *intence*, *akcident*, *moc*, *interakce* a další. Velký důraz klade na teorii akce, jež „radikálně psychologizuje příběh a zároveň vyzdvihuje roli fikčních postav jakožto osob pro konání a v konání“ (tamtéž, 67-119).

Kromě těchto konstrukčních kategorií dodávají narativnímu (fikčnímu) světu řád takzvaná *globální omezení*, která Doležel dělí na dva typy. Prvním je *výběr*, který rozhoduje o tom, které z výše zmíněných kategorií budou do konstruovaného světa zahrnuty (například, jestli půjde o svět s jednou, nebo více osobami). Druhým *formativní operace*, tvarující narativní světy ve struktury, které mají schopnost tvořit příběhy. Hlavními faktory tohoto druhu jsou *modality*. Ty mají přímý vliv na chování postav. Jedná se totiž o omezení, která osoby fikčního světa musí přijmout (tamtéž, s. 121).

Doležel uvádí čtyři typy modalit, které působí na globální (kodexové modality) i lokální úrovni (subjektivní modality), čímž formují jak oblast celkového fikčního světa, tak oblast fikčních osob. *Aletické, deontické, axiologické a epistemické* (tamtéž, s. 122).

### **2.2.1 Aletické modality**

„Aletické modality možnosti, nemožnosti a nutnosti stanoví základní podmínky fikčního světa, zejména jeho kauzalitu, časové a prostorové parametry, jakož i akční schopnosti osob“ (tamtéž, s. 122).

Pokud modality aktuálního světa určují, co je možné, nemožné a nutné ve fikčním světě, vzniká fikční svět přirozený. V tomto světě se pak nestane nic, co není možné ve světě aktuálním, a vlastnosti a schopnosti fikčních osob jsou projekcemi atributů aktuálních osob. V opačném případě, porušují-li fikční světy zákony aktuálního světa, stávají se světy nadpřirozenými (tamtéž, s. 122).

Tyto světy jsou plny nadpřirozených bytostí (duchové, monstra atd.), osoby získávají v aktuálním světě nepředstavitelné schopnosti a neživé předměty jsou personifikovány. Přirozený svět generuje příběhy lidského, povětšinou tragického osudu (tamtéž).

Doležel uvádí v rámci aletických modalit ještě jeden typ světů – mezilehlé. Tyto světy jsou svázány se sny, bláznovstvím či halucinacemi, a ačkoli se jedná o fyzikálně možné lidské zkušenosti, mohou se zde objevit nemožné osoby, předměty a události (tamtéž, s. 123).

Co se týče osob, M-operátor reguluje trojici schopností. Fyzické (tělesné dispozice pro výkon určité akce), nástrojové (schopnosti užití nástrojů a dovednosti pro výrobu) a duševní (citlivost smyslů a duševní operace) (tamtéž, s. 125).

Specifickým případem je osoba aletického cizince, fikční osoby, jejíž aletická výbava se vymyká kodexovými operátory tvarovanému světu (tamtéž, s. 126).

### **2.2.2 Deontické modality**

Tento typ modalit (D-operátory) stanovuje, které akce jsou dovoleny, zakázány a které jsou povinné. I zde platí rozlišení na normy kodexové (platí pro celý fikční svět) a subjektivní, jež určují povinnosti či zákazy pro jednotlivé fikční postavy. „Deontické normy jsou závazné buď díky mlčky přijímaným konvencím (např. kulturní zvyky), anebo jako explicitně vyjádřená pravidla, směrnice a zákony“ (tamtéž, s. 127).

Vykonávané akce se dostávají pod deontické hodnocení v momentě, kdy jsou deontické normy do fikčního světa zavedeny. Platí, že pokud jsou následně změněny (zakázané se stane dovoleným a naopak), mění se hodnocení akce podle nové normy. Zavedení deontických norem zároveň vede k napětí se subjektivními postoji, což může v konečném důsledku vést ke vzpouře proti těmto normám. Doležel jako typický příklad morálního napětí udává zakázanou vášeň. Dále udává, že deontická příznakovost akcí je nejbohatším zdrojem narativity, neboť generuje trojici pádu (porušení normy vede k potrestání), zkoušky (splněná povinnost je odměněna) a tísně, kdy postava není schopna uspokojit dvě stejně platné, protikladné normy (tamtéž, s. 128).

I u deontických modalit nalezneme osobu, která se vymyká z kodexu svého světa. Označujeme ji jako deontického cizince, mezi něhož se řadí kupříkladu Dostojevského Raskolnikov, nebo Haškův Švejk. Dostojevskij považoval deontického cizince za ospravedlnitelného tím, že mimořádní lidé mají dovoleno, nebo dokonce musí překračovat zákazy kodexu, neboť to může vést k záchraně světa (tamtéž, 129-130).

### **2.2.3 Axiologické modality**

Axiologické modality určují hodnoty a nehodnoty fikčního světa. K valorizaci dochází prostřednictvím společenských skupin, kultur či dějinných období a valorizace samotná je velmi náchylná k subjektivizaci, neboť každý člověk má jinou stupnici

hodnot. Doležel označuje valorizaci světa za zřejmě nejsilnější pobídku akce, protože rysem fikčních osob, které sdílí hodnotový systém, je dosáhnout hodnoty prostřednictvím svého konání. V subjektivním ohledu může z tohoto důvodu dojít ke konfliktu, když se jedná o hodnotu, již drží ve vlastnictví osoba jiná, popřípadě touží-li dvě osoby po stejné hodnotě, kterou ani jedna nevlastní a je jí nedostatek (tamtéž, s. 130).

I v tomto případě vzniká při subjektivním odmítnutí daného pořádku postava cizince. Doležel zdůrazňuje její dva typy.

Prvním je nihilista, pro něhož je typický jediný operátor indiference, kterým nahrazuje jím popíraný axiologický řád. Nihilistovy akce jsou destruktivní a devalorizují především lidské hodnoty jako láska a přátelství. Druhým typem je axiologický rebel, jenž vytváří protikladné subjektivní hodnoty vůči hodnotám kodexu. Cokoli je pro fikční svět hodnotné, to rebel subjektivně znehodnocuje a naopak (tamtéž, s. 131).

#### **2.2.4 Epistemické modality**

Epistemické modality určují oblasti vědění, nevědění a víry. Kodexové operátory definují společenské reprezentace jako poznání, ideologie, náboženství a mýty. Subjektivní operátory určují osobní soubor znalostí, které má fikční osoba o sobě a svém okolí. „Osoba fikčního světa je epistemická „monáda“, která nazírá sebe, jiné osoby a celý svět z určitého charakteristického pozorovacího bodu. Tato epistemická perspektiva, to, co konatel ví, neví nebo věří o světě, určuje do značné míry praktické uvažování osoby a v důsledku toho její akce a interakce“ (tamtéž, s. 132).

Typickým narativem založeným na epistemických modalitách je román s tajemstvím, v němž některé z postav nejsou seznámené s jistými skutečnostmi a svého vědění postupně nabývají. Jak přitom víme z předchozích kapitol, klasickým románem s tajemstvím je detektivka, ve které detektiv zjišťuje informace, jež mu pomáhají odhalit viníka zločinu (tamtéž).

Co se týče oblasti fikčních osob, zmiňuje Doležel termín „klam“, vyplývající ze vzájemné komunikace fikčních osob, které podléhají „pravdivostnímu hodnocení vzhledem ke stavu věcí ve fikčním světě“ (tamtéž, s. 133). Objevuje se postava

podvodníka, jenž ve vzájemné komunikaci s ostatními fikčními postavami užívá nepravd a polopravd, aby je přinutil ke špatným akcím na základě falešné informace (tamtéž).

### 3. TEORIE NARATIVNÍCH ZPŮSOBŮ LITERATURY

V úvodu předchozí části, zabývající se fikčními světy, jsme zmínili, že tyto světy jsou konstruovány (a uchovávány) fikčními texty. Ty mohou mít různou podobu, například literární, či audiovizuální v podobě filmu. V následujících řádcích a podkapitolách se budeme věnovat konstrukci literárních fikčních textů, přičemž vycházet budeme opět primárně z jedné z monografií Lubomíra Doležela, tentokrát *Narativních způsobů v české literatuře*, jejíž hodnotné teze doplníme detailněji rozpracovanou klasifikací vyprávěcích situací z díla Franze Karla Stanzela *Teorie vyprávění*.

#### 3.1 Zprostředkovanost vyprávění opozicí vypravěče a postav

Pro narativní text je typická a důležitá zprostředkovanost vyprávění, která zesiluje literárnost díla, dává mu možnost vyniknout jako estetický útvar a rovněž vede ke konstrukci a tvarování fikčního světa se všemi jeho součástmi v podobě postav, děje a prostředí (Stanzel, 1988, s. 14-17). Zprostředkovanost vyprávění zajišťují dva typy promluv. Promluvy vypravěče a promluvy postav, jež jsou součástí takzvané *Diomedovy opozice*. Tyto promluvy se od sebe v mnohém liší svými funkcemi a jazykovou výstavbou, zároveň však vzájemnou spoluprací vytváří různé řeči postav a vypravěčské způsoby.

##### 3.1.1 Klasický narativ

Mezi vypravěčem a postavami nalezneme zásadní rozdíly ve vztahu k fikčnímu světu i v jejich funkcích, jimiž do něj zasahují. Vypravěč kupříkladu nemusí součástí fikčního světa (na rozdíl od postav) vůbec být, když od něj může být oddělen ontickou hranicí. V klasickém narativu zastává vypravěč dvě funkce. Funkci konstrukční, jež mu umožňuje fikční svět formovat, a funkci kontrolní, skrz niž řídí celkovou výstavbu narativního textu. Postavy tyto funkce v klasickém textu nesdílí, oproti vypravěči však získávají funkce jiné. A to akční, která jim dává schopnost jednat a podílet se na rozvoji

děje, a interpretační, kdy zaujímají subjektivní postoj k fikčnímu světu. Podle Doležela je klasický narativ založen na střídání podle schématu promluvy vypravěče v objektivní er-formě a přímé řeči postav, které jsou od sebe rozlišeny distinktivními rysy. A to gramatickými, výpovědními, sémantickými, slohovými a grafickými (1993, s. 12-14).

Typickým rysem objektivní er-formy, resp. objektivního vypravěče obecně je absence významotvornému subjektu, kvůli čemuž se zdá nestranným. Oproti tomu v přímé řeči postav nalezneme prvky subjektivní sémantiky, která se soustředí v postoji, modalitě a argumentaci mluvčího a ukazuje tak jeho osobitost a pohled na fikční svět (tamtéž, s. 17-18).

### **3.1.2 Moderní narativ**

V moderním narativu dochází oproti klasickému k různorodým kombinacím funkcí vypravěče a postav. Vypravěč tak i přes zachování svých funkcí konstrukce a kontroly, může přebrat funkce interpretační a akční, což podle Doležela vede ke vzniku nových typů vypravěče – rétorickému a osobnímu, skrze které se vyprávění subjektivizuje (tamtéž, s. 43).

Změny ovšem nesouvisí jen se změnami funkcí v rámci Diomedovy opozice, jelikož se s přechodem k modernímu narativu razantně mění i rysy textu. Zatímco klasický narativ je – jak jsme již zmiňovali – typický kombinací objektivní er-formy a přímé řeči, v moderním narativu dochází k proměně ve smyslu neutralizace jazykové výstavby. Postupně tak mizí rysy přímé řeči (neznačená přímá řeč) až ke vzniku řeči polopřímé a následně i smíšené, již Doležel považuje za vrchol neutralizace, jelikož jsou zde znaky subjektivity „rozptýleny po objektivní osnově jako samostatné a pohyblivé signály, kombinující se v různých dávkách a konstelacích se stejně osamostatněnými znaky promluvy objektivní“ (tamtéž, s. 33). Protiklad narativních promluv, jímž se vyznačuje narativ klasický, tedy definitivně mizí.



## 3.2 Stanzelův typologický kruh

Vzájemnými kombinacemi funkcí vypravěče a postav a jednotlivými typy narativních způsobů se zabývá i Franz Karl Stanzel, který na základě tří opozic vyprávěcích situací (autorská, personální, v 1. osobě) vytváří *typologický kruh*. Do něho zařazuje přechodové formy těchto základních vyprávěcích situací, čímž značně rozšiřuje jejich jednotlivé typy, které reflektují přechod od klasického k modernímu narativu.

Vzhledem k rozsahu a tématu práce se nejeví jako důležité shrnout celý Stanzelův typologický kruh. Proto na jeho práci případně zájemce pouze odkazuji a pro budoucí analýzu Doyleova kánonu se zaměříme na dva důležité typy vyprávěcích situací, o nichž se Stanzel zmiňuje.

### 3.2.1 Periferní vypravěč v 1. osobě

Periferní vypravěč se na typologickém kruhu nachází mezi autorskou vyprávěcí situací a vyprávěcí situací v 1. osobě. Jak je patrné, dochází zde k výrazné změně perspektivy, když se 3. osoba autorského vypravěče mění na osobu první v případě periferního. S tím jde ruku v ruce proměna z netělesného vypravěče na vypravěče tělesného, byť se v případě periferního vypravěče ještě nejedná o ztotožnění vypravěče s hrdinou vyprávění.

Periferní vypravěč totiž není hlavní postavou příběhu, nýbrž pouhým pozorovatelem. Jedná se o mediatizaci vyprávěného, protože vypravěč nevypráví o tom, jaká postava a její okolí ve skutečnosti je, ale jak ji vnímá on. Vyprávění tedy z části spočívá na postoji vypravěče k postavě. Spolehlivost tohoto typu subjektivního vypravěče je do velké míry zpochybněna (Stanzel, 1988, s. 277).

### 3.2.2 Quasiautobiografický vypravěč v 1. osobě

Quasiautobiografický vypravěč je na typologickém kruhu ještě blíže vyprávěcí situaci v 1. osobě. Na rozdíl od předchozího typu periferního vypravěče totiž v tomto případě mizí rys pouhého pozorovatele a kronikáře hlavní postavy příběhu a postava a hrdina se stávají jedním a tím samým.

Je však potřeba vědět, že ačkoli je quasiautobiografický vypravěč podobný vypravěči autorskému, který je ve 3. osobě, ve smyslu rozsahu aktu vyprávění, ve vyprávění v 1. osobě „představuje akt vyprávění formu pokračování zážitků Já, z čehož pramení existenciální motivace k vyprávění, která je autorské VS cizí“ (tamtéž, s. 253)

### 3.3 Problém vnitřní a vnější perspektivy

Perspektiva je jedním ze základních pojmů, které s sebou naratologie nese ve vztahu s opozicí osob a vypravěče. Jedná se o problém stanoviska, z kterého se vypráví, potažmo vnímá. Stanzel uvádí dva typy perspektivy. Vnitřní, která převládá, pokud stanovisko spočívá v hlavní postavě nebo v centru dění (osobních ich-forma, personální vypravěč). A vnější, pokud spočívá v autorském vypravěči, jenž je z fikčního světa vydělen. Tyto dva typy se pak zajisté objevují i u přechodových typů v rámci typologického kruhu, zde je však jejich určování problematičtější a složitější. Opozice perspektiv „slouží především k popsání dílčí oblasti aktu vyprávění, v níž je čtenářovo vnímání vyprávěného řízeno pomocí prostorových a časových percepčních kategorií“ (tamtéž, s. 139). Vnitřní perspektiva má přitom afinitu k apersepci kategorii prostoru a vnější ke kategorii času. Při převládání vnitřní perspektivy se tedy projeví více perspektivizace v prostorovém smyslu, a naopak.

Problémem perspektivy je i rozlišování stanoviska vnímajícího a vyprávěcího subjektu. V rámci vnitřní perspektivy (ich-forma) se nejedná o velký problém, neboť zde již je rozlišení mezi vyprávěcím Já a prožívajícím Já. U vnější perspektivy je však rozlišení složitější, což je podle Stanzela potřeba řešit zavedením fokusace (ohniskovosti), která zdůrazní prvky v rámci vyprávěcí perspektivy (změna ohniska na prostorovost, změnu těžiště vyprávěcích postav) (tamtéž, s. 139-144).

Problémem perspektivy se detailně zabýval i Gerard Genette, jenž označil perspektivu termínem fokalizace, a dualismus vnitřní a vnější perspektivy rozšířil o perspektivu/fokalizaci nulovou. Výtečně shrnuje Genettovu (1972, s. 207) teorii fokalizace Stránský (2011, s. 46):

*„Nulová fokalizace představuje klasický typ vyprávění, při kterém vypravěč ví více než (jakákoli) postava. Pro vnitřní fokalizaci je typické, že vypravěč jako by měl přístup k myšlení a pocitům jednotlivých postav. [...] Vnitřní fokalizace může mít tři různé podoby: fixní, variabilní a vícenásobnou. Zatímco fixní fokalizace znamená její omezení pouze na jedinou osobu, v rámci variabilní fokalizace dochází k přesunu úhlu pohledu z jedné postavy na druhou. Vícenásobná fokalizace je podle Genetta typická pro vyprávění, v nichž je jedna událost evokována několikrát podle hlediska různých postav. Vnější fokalizace je charakteristická tím, že jednající postavy nenahlížíme zevnitř, jejich myšlení a pohnutky nám nejsou přístupné.“*

### **3.4 Propouštění motivů do fikčního světa**

V předchozích kapitolách již několikrát zaznělo, že fikční světy jsou konstruované na základě narativního, tj. fikčního textu. Ten je tvořen promluvami vypravěče a promluvami postav. Avšak ačkoli jsou tyto promluvy součástí narativního textu tvořeného autorem, neznamená to, že motivy jimi reprodukované jsou automaticky fikčními fakty, jež jsou pevnými částmi fikčního světa. Aby byl tvárný prvek neboli motiv připuštěn do fikčního světa, musí projít procesem autentifikace, ke kterému je potřebná příslušná autorita, již nevlastní a z logiky tvorby fikčních světů ani nemohou všichni příslušníci fikčního světa.

#### **3.4.1 Binární model**

V klasickém narativním textu tato autorita spadá pouze do rukou (autorského) vypravěče, jenž tak může z motivu učinit fikční fakt. Jím zavedené motivy jsou autentifikovány automaticky a on je tím pádem autoritativním tvůrcem fikčního světa. Naopak postavám tato autentifikační autorita chybí a jejich motivy musí být označeny za autentické jinými postavami (nebo vypravěčem) a nesmí být ani jednou negovány. Tento systém autentifikace Doležel označuje jako *binární model* (1993, s. 58).

### 3.4.2 Nebinární modely

Binární model lze uplatnit pouze na klasický narativní text využívající objektivního vypravěče ve 3. osobě. Moderní text je ve smyslu narativních promluv složitější, neboť obsahují prvky subjektivity. Nelze na ně proto uplatnit binární model, jenž je z důvodu ověření motivů nahrazen stupňovitou autentifikací. Typickými vypravěčskými promluvami jsou v tomto případě subjektivní er-forma a osobní ich-forma (tamtéž, s. 59).

V subjektivní er-formě vypravěč sice zůstává autentifikační autoritou, nicméně subjektivní sémantika, jejíž zdroj se může přesunovat mezi postavami, ovlivňuje motivy tím, že je vztahuje k postoji, přesvědčení a náladě fikční postavy. Tím z nich dělá relativizované fikční fakty. Čtenář je tím pádem nucen neustále rozhodovat, co je fikční fakt a co neautentické osobní mínění. V případě osobní ich-formy vypravěč automatickou autoritu zaručenu nemá a musí si ji a svou spolehlivost vydobýt. Činí tak skrze vyprávění pro něj známých skutečností, případně spoléhá na svůj úsudek a vjemy získané z rozhovorů s ostatními postavami. Vznikla však i konvencionalizovaná podoba ich-formy, která zrušením motivace vypravěčského aktu umožňuje vypravěči neosvětlovat jím dané informace. Tato konvencionalizace nabývá radikální podoby v momentě, kdy osobní vypravěč přejímá autentifikační autoritu objektivního vypravěče a získává přístup ke všem událostem, včetně vlastní smrti, přičemž již není vázán na vlastní zkušenosti či zprostředkovanou informaci (tamtéž, s. 65).

## 4. VYPRÁVĚNÍ A FIKČNÍ SVĚT KÁNONU SHERLOCKA HOLMESE

Předmětem našeho zkoumání jsou příběhy Sherlocka Holmese vytvořené výhradně Sirem Arthurem Conan Doylem mezi lety 1887 a 1927. Mezi těmito roky Doyle sepsal celkem *šedesát případů* slavného detektiva a jeho věrného spolupracovníka Dr. Johna Watsona, přičemž výsledné uskupení čítá celkem čtyři příběhy o rozsahu románu a *padesát šest povídek* vydávaných nejprve v novinových výtiscích a následně v povídkových sbírkách. Jmenovitě se jedná o romány:

- Studie v šarlatové (*A Study in Scarlet*, 1887)
- Podpis čtyř (*The Sign of Four*, 1890)
- Pes baskervilský (*The Hound of the Baskervilles*, 1902)
- Údolí strachu (*The Valley of Fear*, 1915)

A sbírky:

- Dobrodružství Sherlocka Holmese (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1892)
- Vzpomínky na Sherlocka Holmese (*The Memoirs of Sherlock Holmes*, 1894)
- Návrat Sherlocka Holmese (*The Return of Sherlock Holmes*, 1905)
- Poslední poklona Sherlocka Holmese (*His Last Bow*, 1917)
- Archiv Sherlocka Holmese (*The Case-Book of Sherlock Holmes*, 1927)

### 4.1 Promluvy vypravěče

V předchozích kapitolách jsme si ujasnili, že fikční text je konstruovaný prostřednictvím promluv vypravěče a promluv postav a jejich vzájemného kombinování. Nyní se na promluvy vypravěče zaměříme v rámci daných Holmesových případů.

Stanzel v *Teorii vyprávění* zmiňuje *periferního vypravěče v 1. osobě* jako příklad vyprávěcího způsobu na typologickém kruhu, jenž je typický právě pro holmesovská díla. A skutečně, pakliže se blíže podíváme na jednotlivé části Doyleova díla, zjistíme, že takřka všechny Holmesovy případy jsou zprostředkovány periferním vypravěčem v 1. osobě, jímž se pokaždé stává Dr. Watson.

Nicméně periferní vypravěč v 1. osobě není jediným typem vypravěče, který se napříč romány a povídkami s detektivem z Baker Street objevuje. Například již první román *Mstitel/Studie v Šarlatové* obsahuje pět kapitol s *objektivní er-formou*, s níž se dále setkáváme ještě dvakrát (tentokrát v celé dějové šíři) v povídkách *Poslední poklona* a *Mazarinův drahokam*. A třetím a zároveň posledním objevivším se typem je *quasiautobiografický vypravěč v 1. osobě* v povídkách *Voják bílý jako stěna* a *Lví hřívá*, v nichž se vyprávění příběhu ujímá samotný Sherlock.

#### **4.1.1 Watsonův periferní vypravěč v 1. osobě**

Jedním ze základních rysů detektivního románu je klamání čtenáře, který se snaží rekonstruovat příběh společně s detektivem. Čtenáři je sice zprostředkováno určité množství informací, které můžeme označit za indicie (stopy vedoucí k vyřešení případu), autor však nikdy nechce odhalit viníka před čtenářem dříve, než k rozřešení dospěje hlavní hrdina. Z toho důvodu jsou mu některá fakta zamlčována a jiná se projeví jako nepravdy, které čtenáře zmátly, aby za vyšetřujícím detektivem zaostal a na konci příběhu byl ohromen jeho odhalením.

V Doyleových románech a povídkách je k tomuto účelu využíváno především postavy Johna Watsona, jenž je na jedné straně legitimní postavou fikčního světa a Holmesovým intelektuálně podřadným spolupracovníkem, zároveň a především však zastává roli pozorovatele a kronikáře, který Holmesovy případy zpětně zaznamenává, dramaturgizuje, a tudíž filtruje informace, které ke čtenáři proudí:

*„Když jsem stanul před úkolem vybrat několik typických případů, které dokládají pozoruhodné duševní schopnosti mého přítele Sherlocka Holmese, snažil jsem se volit pokud možno ty nejméně senzační, které však poskytovaly široké pole působnosti jeho talentu.*

*Jelikož je však bohužel nemožné oprostít zločin od vši senzačnosti, stojí kronikář před dilematem: buď musí obětovat podstatné dějové detaily a představit pak problém ve falešném světle, anebo musí použít materiál získaný náhodou a nikoli promyšleným výběrem. Po tomto krátkém úvodu se spolehnu na své zápisky, které zachycují ten řetězec podivných a mimořádně hrůzných událostí.“ (Doyle, 2012d, s. 39)*

Watson se stává periferním vypravěčem, jenž nepostrádá tělesnost, zároveň se však ještě nejedná o ztotožnění vypravěče s hrdinou vyprávění, jímž zůstává Sherlock Holmes. Watson není hlavní postavou a jeho akční funkce je do velké míry omezena. Přísluší mu však jako vypravěči a přihlížejícímu funkce konstrukční, kontrolní a interpretační.

Watson jako vypravěč využívá ve vyprávění vnitřní (pro líčení názorů a soudů) a především vnější fokalizaci, kdy není patrné, jaké jsou myšlenkové pochody jednotlivých postav. Platí to především pro postavu samotného Holmese, jenž je po většinu pátrání uzavřen do sebe:

*„S výrazem lhostejnosti, kteráž chvílemi zdála se mi hraničiti na affektovanost, ploužil se soudruh můj po chodníku ulice a díval se jakoby bezúčelně na zemi, na oblohu, na protější domy, i na řadu latěk.*

*[...]*

*Když jsem se podíval na Holmesa, dočetl právě dopis a oči jeho nabyly onoho prázdného bezlesklého výrazu, kterýž svědčil o jeho duševním zahloubání.“*

*(Doyle, 2012a, s. 25-28)*

Periferní vypravěč omezuje tok informací a vyprávění z Watsonovy perspektivy snižuje čtenářovu schopnost rekonstruovat případ společně s hlavním hrdinou, neboť jsme odtrženi od jeho myšlenek a omezeni Watsonovým úhlem pohledu. Omezenost Watsonovy perspektivy vyniká především ve chvílích, kdy není možné popsat Holmesovy kroky poté, co se oba rozcházejí, a Holmes po opětovném shledání přichází

s novými poznatky, které nebyly dříve představeny. Typickým příkladem Watsonova úhlu pohledu je pátrání v *Psu Baskervillském*, v němž je Watson zdánlivě dosazen do pozice vrchního vyšetřovatele. Holmes případ vyšetřuje paralelně, přičemž po opětovném shledání přichází se zjištěními, o nichž jsme se prostřednictvím Watsona nemohli dozvědět.

Pro Watsona-vypravěče je rovněž typická jistá míra nedůvěryhodnosti. Ta plyne především z faktu, že Watson jako periferní vypravěč je entitou značně subjektivní, která i podle Holmese řadu věcí v případech příliš romantizuje:

*„Vím, milý Watsone, že si stejně jako já potrpíte na všechno, co je bizarní a co se vymyká konvencím a jednotvárnosti všedního života. Prokázal jste tuto svou zálibu nadšením, s nímž jste zaznamenal, a prominete-li mi ta slova, někdy trochu i přikrášlil mnohá má malá dobrodružství.“* (Doyle, 2011, s. 156)

Z hlediska autentifikace tudíž Watsonův periferní vypravěč jakožto subjektivní entita postrádá potřebnou autoritu, jež by mu umožnila propouštět motivy do fikčního světa automaticky. Autentifikace tak dosahuje vyprávěním pro něj známých skutečností a z dojmů, které získává v rámci interakce s ostatními postavami.

#### **4.1.2 Objektivní er-forma**

Pro objektivní er-formu, kterou můžeme přejmenovat na vševědoucího nebo autorského vypravěče, je typické, že zprostředkovává veškeré informace. Což je v případě detektivního románu obvykle nemyslitelné, neboť – jak jsme uvedli již v předchozí kapitole – cílem autora detektivního románu je naopak informační tok omezit, aby čtenář neodhalil zloducha dříve než samotný detektiv.

Doyle však ve svém románu *Mstítel/Studie v Šarlatové* a o několik let později i v povídkách *Mazarinův drahokam* a *Poslední poklona* tento narativní způsob přece jen používá. Jak je to možné?

V případě *Mstítel/Studie v Šarlatové* mu tento krok umožňuje zvolená struktura díla, kdy se mezi Holmesovým odhalením vraha a dovětkem objevuje prostor pro



využití vševědoucího vypravěče jako prostředku vyprávění dávného příběhu, který vrahův čin staví do nového, do jisté míry ospravedlňujícího světla, jež je díky užití vševědoucího vypravěče a jeho důvěryhodnosti nezpochybnitelné. Vraha už známe a nyní chceme znát veškeré důvody, jež ho k činu vedly, k čemuž je vševědoucí vypravěč ideálním nástrojem.

*„Ve středu veliké severoamerické pevniny nalézá se vyprahlá, nevládná poušť, kteráž po mnohá léta sloužila za hrázi proti postupu civilisace.*

*Od Sierry Nevady až k Nebrasce a od řeky Yellowstonské až na sever Kolorada na jihu rozkládá se jediný kraj smutku a ticha.*

*V pochmurném obvodu tom nemá však příroda jednotného rázu. V kraji tom jsou vysoké hory, sněhem na vrcholcích pokryté, i temná a zasmušilá údolí.*

*Bystré tu plynou řeky, jež řítí se rozeklanými roklemi; rozkládají se tu též obrovské pláně, kteréž v zimě pokryty jsou sněhem a v létě slaným, alkalickým prachem.*

*Celý kraj ten však podržuje svůj společný ráz neplodnosti, nehostinnosti a bídy.*

*Není obyvatelův v této zemi zoufalství.“ (Doyle, 2012a, s. 71)*

Z přiloženého úryvku je jasně patrný popisný charakter vypravěčovy promluvy, soustředící se především na prostředí, což je rys, který zůstává až do konce pro daný text charakteristický. Dalším patrným rysem je důraz na překlenování velkého množství času. Fokalizace je v tomto případě nulová a motivy jsou automaticky propouštěny do fikčního světa a stávají se fikčními fakty:

*„Rok za rokem vyrůstala a sílila, tváře její růžověly víc a více a krok stával se pružnějším.*

*Mnozí poutníci na cestě, jež táhla se podél farmy Ferrierovy, cítili ožívati v mysli své mnohé myšlenky zapomenuté, když viděli štíhlou*

*dívčí postavu její cupati pšeničnými poli, aneb když potkali ji sedící na otcově divokém koni, a počínající si při tom všem s lehkostí a půvabem pravého děvčete Západu.*

*Tak poupě rozkvetlo v květ a toho roku, kdy otec její stal se nejbohatším z farmářů, rozkvetla i ona jako krásný vzor ženství amerického, tak krásný, jaký s těžší bylo lze nalézt na celém tichomořském svahu.*

*Nebyl to však otec, kterýž poprvé objevil, že dítě rozvinulo se v ženu. Bývá tak zřídka v takových případech. Tajuplná změna ta jest příliš jemná a příliš postupná, než aby mohla býti měřena určitými daty. A na nejméně dívka sama ví o ní, až zvuk hlasu nějakého neb dotyk něčí ruky zachvěje srdcem jejím a až pozná ve směsi hrdosti a bázně, že probuzena jest v ní nová a bohatší povaha.“ (Doyle, 2012a, s. 84)*

*[...]*

*„Rok za rokem míjel, černý vlas jeho prošedivěl, avšak on putoval ještě zemí jako lidský chrt, s myslí upřenou na jediný cíl, jemuž zasvětil život.*

*Konečně jeho vytrvalost byla odměněna.“ (Tamtéž, s. 113)*

V *Mazarinově drahokamu* nulovou fokalizaci nenajdeme. Vyprávění ve 3. osobě sice zůstává, nicméně autor nemůže nulovou fokalizaci využít, neboť by tak odhalil příliš mnoho informací. Místo toho se tak opět setkáváme s vnitřní a vnější fokalizací.

*„Doktora Watsona potěšilo, že se opět ocitá v té neuspořádané místnosti vyhlížející z prvního patra na Baker Street, kde započalo už tolik pozoruhodných dobrodružství.*

*[...]*

*Watson vykročil, ale v tom se otevřely dveře z ložnice a v nich se objevila vysoká, hubená postava Holmesova: byl v obličejí bledý a přepadlý, ale stejně svižný v chůzi i pohybech jako jindy. Bleskově přiskočil k oknu a žaluzie opět spustil.*

*[...]*

*Watsonův upřímný obličej se úzkostí až chvěl. Věděl velice dobře, jak nesmírná rizika Holmes podstupuje, a uvědomoval si, že má ve zvyku nebezpečí spíše zlehčovat, než nadsazovat. Watson, jako vždy muž činu, se ukázal být práv situaci.“ (Doyle, 2012d, s. 244-247)*

V prvním úryvku je jasně patrná vnitřní fokalizace na postavu Watsona, když se dozvídáme jeho emocionální rozpoložení po opětovném příchodu do Holmesovy kanceláře.

Druhý úryvek naopak přenáší ohnisko mimo jakoukoliv postavu a popisuje zjevení Holmesa a jeho další činnost.

Třetí úryvek vrací perspektivu zpět do rukou Watsona a jeho projevu myšlenkových projevů.

Ačkoli je objektivní vypravěč ve 3. osobě v *Mazarinově drahokamu* omezován nutností fokalizovat, je vyprávění skrze něj zcela zásadní, neboť v určitý moment dojde k situaci, kdy místnost, v níž se předtím nachází Holmes, Watson a pomocník Billy, zůstane bez jejich dohledu a nacházejí se v ní pouze zločinci. Při užití periferního vypravěče by taková situace byla zcela nemožná, nicméně objektivní vypravěč umožňuje oba zločince sledovat, ačkoli v místnosti kromě nich samotných nikdo další není:

*„Holmes vzal z kouta housle a vyšel z místnosti. Za okamžik sem slabě dolehly zavřenými dveřmi ložnice táhlé, úpěnlivé tóny nesmrtelné melodie.*

*[...]*

*Od okna zaznělo slabé zašramocení. Oba muži vyskočili, ale všude vládlo ticho. Až na tu podivnou postavu usazenou v křesle byli v místnosti určitě sami.*

*[...]*

*Holmes se prudce vymrštil z křesla, kde předtím spočíval panák, a zmocnil se drahocenného klenotu. Držel jej nyní v jedné ruce, zatímco pistole v jeho druhé ruce mířila hraběti na hlavu. Oba*

*zlosyni, dokonale zaskočení, vrávoravě ucouvli. Než se vzpamatovali, stiskl Holmes elektrický zvonek.*“ (Tamtéž, s. 255-257)

Tyto tři úryvky představují kompletní sekvenci Holmesovy lsti, jež je v povídce přerušována dialogem obou zločinců. U všech je patrná vnější perspektiva, přičemž první zobrazuje Holmesovo opouštění místnosti, druhý jeho nenápadný návrat a třetí velkolepé vítězství nad zločinem.

Umné využití změny fokalizace najdeme i v již zmíněné povídce *Poslední poklona*, ve které se dostáváme společně s Watsonem a Holmesem na válečnou frontu. Samotné hrdiny však objevujeme až po několika stranách, neboť ohnisko vyprávění je zaměřené na německé důstojníky:

*„Devět hodin večer 2. srpna – nejstrašnějšího srpna v dějinách lidstva. Mnozí snad začínali chápat, že nad hříšným světem visí hrozba božího prokletí, neboť dusnou atmosféru jako by prostupovalo zaražené mlčení a předtucha, že se cosi stane. Slunce dávno zapadlo, jen v dáli na obzoru se táhla jediná krvavě rudá šmouha jako otevřená rána. Oba proslulí Němci stáli za kamennou zídou, vedoucí podél zahradní pěšiny.*

[...]

*Ten von Bork byl pozoruhodný muž – ze všech oddaných agentů císaře Viléma se mu hned tak někdo nevyrovnal. Díky svým schopnostem byl pověřen posláním v Anglii, posláním mimořádně důležitým, avšak teprve od chvíle, kdy se ujal plnění úkolu, byly jeho schopnosti plně doceněny oním půltuctem zasvěcenců, kteří sledovali skutečný stav věcí.*“ (Doyle, 2012d, s. 179)

V těchto dvou úryvcích z *Poslední poklony* vidíme jasný přechod od nulové k vnější fokalizaci. Nejprve text začíná časoprostorovým vymezením a pokračuje k vnější fokalizaci na dva Němce za kamennou zdí. Poté se vrací nulová fokalizace, díky níž se dozvídáme informace o von Borkovi.

*„Dveře z pracovny vedly přímo na terasu. Von Bork je rozrazil, vešel první a cvakl vypínačem elektrického světla. Zamkl pak za mohutnou postavou, která mu vstoupila v patách, a pečlivě vyrovnal těžký závěs na zamřížovaném okně. Teprve když se takto opatrně pojistil a znovu všechno přezkoušel, otočil snědou tvář s orlím nosem k hostu.“*  
(Tamtéž, s. 181)

Zde je již jasně patrná vnější fokalizace, díky které zůstává postava barona blíže neurčitá.

*„V rohu proti dveřím visel závěs a pod ním se skrýval velký sejf s mosaznými okraji. Von Bork sňal malý klíček z řetízku od hodinek a po delší složité manipulaci se zámkem otevřel dokořán bytelná dvířka.“*  
(Tamtéž, s. 182)

Tento úryvek začíná naopak znovu nulovou fokalizací, kdy se dozvídáme o pozici sejfu dříve, než ho von Bork odtajní. Následuje přechod zpět k vnější fokalizaci a otevření bezpečnostní schránky.

*„Von Bork rozvázal provázek a sňal dvojité obal. Chvíli pak hleděl v úžasu na modrou knížečku před sebou. Na obálce bylo vyraženo zlatými písmeny Praktická příručka o včelařství. Jen vteřinku zíral král vyzvědačů na tento podivně odtažitý nápis. V příštím okamžiku už ho v týle uchopila železná ruka a houba napuštěná chloroformem se mu přitiskla na zkřivený obličej.“* (Tamtéž, s. 184)

Vnější fokalizace je patrná i v tomto případě, nicméně již ve druhé větě dochází k vnitřní fokalizaci, jež v závěru umožňuje nečekaný útok Holmese a Watsona.

#### 4.1.3 Holmes jako quasiautobiografický vypravěč v 1. osobě

V povídkách *Lví hřívá* a *Voják bílý jako stěna* se v roli vypravěče objevuje sám detektiv Sherlock Holmes. Jakožto hlavní hrdina nemůže být považován po vzoru Watsona za periferního vypravěče a je potřeba pro něj najít novou kategorii.

Jako nejvhodnější se jeví quasiautobiografický vypravěč v 1. osobě. Jedná se o subjektivního vypravěče, který vlastní konstrukční a kontrolní funkci vypravěče, a zároveň i funkce postav interpretační a akční. Holmes je v příběhu, který sám vypráví, aktivní:

*„Nemohl jsem se tedy hned uvolnit a vypravil jsem se proto do bedfordshirského hrabství za svým posláním ve společnosti pana Jamese Dodda až na počátku příštího týdne. Cestou na Eustonské nádraží jsme se zastavili pro jednoho vážného a nemluvného pána, s nímž jsem předem vše potřebné domluvil.“ (Doyle, 2012d, s. 234)*

Hodnotí fikční svět a jeho součásti:

*„A když už padla zmínka o mém starém příteli a životopisci, využiji příležitosti, abych čtenáře ujistil, že se nezatěžuji přítomností společníka při svých všelijakých výzkumných výpravách ani ze sentimentality, ani z rozmaru, ale proto, že Watson má jisté pozoruhodné osobní vlastnosti, jimž ve své skromnosti nevěnuje pozornost, zatímco přehnaně vychvaluje mé vlastní výkony. Důvěrník, který předvídá vaše dedukce i vaše budoucí počínání, je vždycky nebezpečný, zatímco ten, jenž další vývoj přijímá pokaždé s neochvějným úžasem a pro něhož je budoucnost vždy zavřená kniha, takový je vskutku ideálním pomocníkem.“ (Tamtéž, s. 223)*

A v neposlední řadě není jeho subjektivita problematická pro případnou autentifikaci motivů. O Holmesovi totiž víme, že jím zprostředkované informace jsou pravdivé, neboť sděluje jen to, co ví, a své domněnky, které by mohly být matoucí, nesděluje.

*„Fitzroy McPherson, profesor přírodních věd, byl příkladný a řádný mladý muž: život mu však zkomplikovala srdeční vada, která se vyvinula z revmatické horečky. Byl rozený talent na sporty a vynikal v každé disciplíně, která nevyžadovala přílišnou fyzickou námahu.“*

(Tamtéž, s. 367)

[...]

*„Čtenáři Watsonových příběhů bezpochyby už přivykli tomu, že neplytvám slovy ani nezasvěcuji nikoho do svých úvah, dokud nějaký případ nedořeším.“* (Tamtéž, s. 234)

Autor v Holmesovu vyprávění omezuje vnitřní fokalizaci, neboť nahlížení do Holmesova myšlení by odhalilo nadbytečné množství informací.

## **4.2 Promluvy postav**

Dialogické pasáže jsou v detektivním románu obvykle jedním z nejdůležitějších zdrojů informací. Platí to i pro příběhy s Sherlockem Holmesem, které jsou na promluvách mezi postavami doslova založeny, když skrze dialog získáváme úvodní informace o novém případě a posléze se dozvídáme nové informace z výslechů svědků a obvykle i doznání viníka, popřípadě Holmesovo závěrečné shrnutí. Ne všechny informace, které prostřednictvím dialogů získáváme, jsou ovšem pravdivé. Mnohé se postupem času ukazují jako lživé, což nutí čtenáře neustále filtrovat a posuzovat získávané informace a přehodnocovat svůj postoj směrem k postavám a příběhu.

V detektivkách s Holmesem se obvykle setkáváme se dvěma typy dialogu. Prvním typem je dialog soukromý, který Holmes vede se svými nejbližšími. V tomto případě se jedná především o doktora Watsona, jenž je detektivovi s čapkou a dýmkou v průběhu let nejbližším přítelem. Naopak druhý Holmesův nejbližší člověk, bytná paní Hudsonová, se objevuje až v rámci profesních dialogů, kdy ji Holmes používá jako sekretářku, která přivádí a odvádí postavy podílející se na případě.

*„Skoro bych myslel -“ řekl jsem.*

*„Tak proč nemyslíte?“ poznamenal Sherlock Holmes nedočkavě.  
Mám za to, že má trpělivost je téměř nevyčerpatelná, ale přiznám, že  
mě to sardonické přerušování znechutilo.*

*„Vážně, Holmesi,“ řekl jsem nerudně, „vy umíte jít někdy člověku na  
nervy.“ (Doyle, 2012e, s. 7)*

*[...]*

*„Doprovodíte pány ke dveřím, paní Hudsonová, a pošlete laskavě  
chlapce s telegramem. Ať zaplatí pět šilinků na odpověď.“  
(Doyle, 2012d, s. 16)*

Soukromé dialogické pasáže nicméně bývají vždy velice krátké a obvykle dialog přímo přechází v dialog profesní, jenž uvozuje nový případ. Do profesního dialogu dále zasahují zadavatelé případu, svědci, posléze i viník a mnohdy i policie.

*„Nabyl jsem dojmu, že víte všechno i bez vysvětlování,“ řekl.  
„Ale seznámím vás s fakty, jelikož ve vás skládám naději, že mi  
dokážete objasnit, co to všechno znamená.“ (Doyle, 2012d, s. 225)*

*[...]*

*„V několika krátkých větách vysvětlil inspektorovi všechna fakta,  
týkající se dopisu a šifry. MacDonald seděl s bradou v dlaních  
a mohutná plavá obočí se mu zježila jak rezavé křoví.*

*„Odjždím ještě dnes ráno do Birlstonu,“ řekl. „Přišel jsem se vás  
zeptat, zda nechcete jet se mnou - vy a tady váš přítel. Ale podle toho,  
co říkáte, mohl byste možná být užitečnější v Londýně.“*

*„Ani se mi nezdá,“ řekl Holmes.“ (Doyle, 2012e, s. 16)*

Pro Holmesem vedený dialog je velice obvyklá výrazná filtrace informací směřujících ke čtenáři. Holmes ví téměř vždy víc, než se na první pohled zdá (a to jak z dialogických pasáží s ostatními postavami, tak z percepce místa činu a prostředí obecně) a jen díky tomu, že neodhaluje vše, získává nad čtenářem informační přesilu, kterou zužitkovává v závěru. Jako příklad uveďme ukázkou z *Vojáka bílého jako stěna*:



*„Když mi byla poprvé předložena fakta, nabízely se tři možné výklady, proč je dotyčný pán nucen dlít v odloučení nebo ve vazbě v malém domku na otcově panství. Bylo možné, že se skrývá, protože spáchal nějaký zločin, nebo že zešilel a rodina se chce vyhnout ústavu pro choromyslné, anebo vyvstala nutnost izolace kvůli nějaké nemoci. Žádné jiné možné řešení mne nenapadlo. Ona tři vysvětlení bylo tedy třeba zkoumat a vážít jedno proti druhému.“ (Doyle, 2012d, s. 225)*

### **4.3 Autentické dokumenty**

Kombinace promluv vypravěče a promluv postav je základním zdrojem zprostředkování informací. V románech a povídkách o Sherlocku Holmesovi se nicméně setkáváme ještě s jedním typem informačního zdroje. Jsou jím takzvané autentické dokumenty, za které můžeme označit soukromé zprávy, dopisy či depeše, které jsou v případě Doyleových děl postupem času i stylisticky a graficky rozlišovány. Jako v případě povídky *Upír v Sussexu* (Doyle, 2012d, 281):

*„věc: upíři*

*Old Jewry čp. 46*

*19. listopadu*

*Vážený pane,*

*náš klient pan Robert Ferguson, společník firmy Ferguson a Muirhead, zprostředkovatelé na plodinové burze, se na nás obrátil v dopise z dnešního dne s dotazem týkajícím se upírů. Jelikož se naše firma zabývá převážně daňovými odhady strojového zařízení, nespadá tato záležitost do naší kompetence, a proto jsme doporučili panu Fergusonovi, aby se spojil s vámi a předložil problém k posouzení vám. Máme ještě v živé paměti, jak úspěšně jste zasáhl v případě Matildy Briggsové.*

*Znamenáme se s úctou  
Morrison, Morrison a Dodd,  
v zast. Východoindické spol.“*

Využívání dopisů je Doyleova častá metoda, jejímž prostřednictvím se do vyprávění dostávají nové informace bez subjektivního prostředníka. Jsou tudíž objektivní a maximálně důvěryhodné. Jako příklad výskytu dopisů uveďme ještě další povídky: *Námořní smlouva, Osamělá cyklistka, Lepenková krabice, Stavitel z Norwoodu* nebo *Poslední poklona*.

Vysloveně zásadní roli ve vyprávění nicméně užití dopisů hraje ve dvou zřejmě nejznámějších případech o Sherlocku Holmesovi. V *Posledním případě*, v němž Sherlock Holmes po střetu s Moriartym alespoň na krátkou dobu zemřel (než si čtenáři vyžádali jeho nikdy neobjasněný návrat), je ohnisko opět na Watsonovi, a tak nejsme přímými svědky slavného souboje mezi detektivem a jeho kriminální nemesis. Ten je dodatečně rekonstruován, nicméně zásadním je nález dopisu, v němž se Holmes loučí a předává Watsonovi poslední instrukce, čímž finále příběhu nabývá na emocionální síle:

*„Milý Watsone, napsat těchto pár řádek mi umožňuje laskavost pana Moriartyho, který čeká, kdy mu budu k dispozici, abychom si naposled mohli pohovořit o problémech, které mezi námi zůstávají nevyjasněny. Poskytl mi aspoň stručnou informaci o metodách, s jejichž pomocí unikal anglické policii a zároveň byl stále obeznámen s každým naším krokem. Rozhodně potvrzují vysoké mínění, které jsem si o jeho schopnostech utvořil. Mám radost při pomyšlení, že budu s to osvobodit společnost od veškerých dalších důsledků plynoucích z jeho existence, ačkoli se obávám, že je to za cenu, která způsobí bolest mým přátelům, a obzvlášť Vám, milý Watsone. Vysvětlil jsem Vám už ale, že má kariéra stejně dospěla do krizového stadia, a nevím o jiném konci, který by ji uzavřel vhodněji. Mám-li být opravdu upřímný, byl jsem přesvědčen, že dopis z Meiringenu je podvod, a dovolil jsem Vám odejít za tím posláním s plným vědomím, že se něco podobného stane. Řekněte inspektoru Pattersonovi, že dokumenty, které k usvědčení*

*bandy potřebuje, najde v přihrádce M, v modré obálce nadepsané Moriarty. Před odjezdem z Anglie jsem učinil veškeré dispozice ohledně svého majetku a svěřil jsem je bratru Mycroftovi. Vyřídíte, prosím, mé poručení paní Watsonové a přijměte, milý příteli, pozdrav, který Vám posílá*  
*upřímně Váš*

*Sherlock Holmes.*“ (Doyle, 2012f, s. 249)

V případě *Psa baskervillského* je část příběhu skrze dopisy přímo vyprávěna. To když Watson přislíbí, že bude Holmesovi posílat pravidelné zprávy o tom, co se na panství Baskerville událo:

*„Od této chvíle chci sledovati běh událostí přepisováním vlastních listů svých, posílaných panu Sherlocku Holmesovi, kteréž leží nyní přede mnou na stole.*

*Stránka jedna chybí, jinak však podávám je tak přesně, jak byly psány, neboť projevují moje city a moje podezření z těch a oněch okamžiků přesněji, než bych mohl učiniti z paměti své, třeba že i tato jasně uchovala si vzpomínku na tragické ony události.“* (Doyle, 2012c, s. 82)

Dalším dokumentem, který se v *Psu Baskervillském*, jenž je ve smyslu vyprávění zřejmě nejpropracovanějším románem z Doyleova pera, objevuje, jsou noviny. Respektive článek, který je Holmesovi předčítán a sděluje o úmrtí sira Karla Baskervilla:

*„Právě sděluje se smrt sira Karla Baskervilla, jehož jméno bylo uváděno jakožto jméno pravděpodobného kandidáta liberálního pro střední kraj Devonského hrabství při příštích volbách. Ačkoli sir Karel sídlil na Baskervillském zámku po dobu teprve poměrně krátkou, jeho přívětivost a neobyčejná šlechtnost získaly mu lásky a vážnosti všech, kdož zapředu styk s ním. V našich dnech u tak zvaných Nouveaux*

*Riehes pookřeje člověk, setká-li se s potomkem starousedlého, zlými časy postiženého rodu – s potomkem, kterýž dovedl si získati jmění vlastní silou a vrátiti se s ním, aby znovuzkřísil bývalý lesk své rodiny.*“ (Tamtéž, s. 17)

## **4.4 Fikční svět**

Nyní když jsme objasnili, jakým způsobem je v příbězích o Sherlocku Holmesovi konstruováno vyprávění, můžeme přistoupit k další části naší analýzy a soustředit se na konstrukci fikčního světa, jenž je prostřednictvím promluv vypravěče, postav a autentických dokumentů vytvářen.

### **4.4.1 Přirozený svět s více osobami**

Sir Arthur Conan Doyle konstruuje narativním textem v povídkách a románech o Sherlocku Holmesovi fikční svět viktoriánské Anglie 19. století, kteréžto prostředí se stává hřištěm pro série detektivních partií mezi Holmesem a zločinci. Ačkoli konstruovaný svět nese rysy mimeze (názvy ulic, budov, další lokace, mající základ v aktuálním světě), Doylem konstruovaný svět není s aktuálním světem totožný v poměru 1:1 už jen z toho důvodu, že se v něm vyskytují fikční entity, které v aktuálním světě svůj předobraz nemají a jsou vymyšleny autorem. Například samotný hlavní hrdina Holmes, doktor Watson, popřípadě arcilotr Moriarty či „osudová žena“ Irene Adler.

Aktuální svět nicméně hraje v konstrukci fikčního světa „holmesovských“ detektivek podstatnou roli, neboť jsou to právě modality aktuálního světa, které určují, co je možné, nemožné a nutné ve fikčním světě. Z toho důvodu je tedy fikční svět Sherlocka Holmese světem přirozeným, což zároveň naplňuje jedno z pravidel detektivního románu, a to, že v detektivce nemají být nadpřirozené jevy. V *Psu baskervillském*, jenž se do jisté míry profiluje jako mysteriózní detektivní thriller, je sice zpočátku naznačováno, že by se do fikčního světa mohly dostat nadpřirozené prvky (pes

z pekel), nicméně po vzoru další zásady o racionálním vysvětlení všech motivů je i tento prvek přetransformován na přirozený (vycvičený pes).

Jak je rovněž patrné z v předchozích kapitolách uvedených úryvků, Holmesův fikční svět je světem více osob.

#### **4.4.2 Epistemické modality jako hlavní konstrukční prvek**

Sherlockovský narativ je založený především na epistemických modalitách, které určují obeznámenost v rámci fikčního světa. Jak vyplývá z předchozích kapitol, v nichž jsme se zabývali narativními způsoby v holmesovské literatuře, fikční svět Sherlocka Holmese je založen na protikladu, že některé postavy vědí více než jiné, a ty co nevědí, se snaží vědění nabýt, aby odhalily skutečnosti, které jim byly doposud skryty.

Uveďme příklad z jedné z povídek. Ve *Vojákovi bílém jako stěna* se dozvídáme příběh muže, který se chtěl znovu setkat se svým dávným přítelem a rozhodl se ho navštívit. Po peripetiích s přítelovými rodiči, kteří před ním přítele skrývali, zjistil, že jeho přítel prošel radikální proměnou vzhledu a vypadá jako by byl zesnulý. Tím je vytvořena záhada plynoucí z mužovy neznalosti medicíny a cizokrajných nemocí. Pokud by byl muž lékař znalý věci, záhada by nemohla vzniknout.

Zrovna tak platí, že pokud je v příběhu spáchán zločin (například *Studie v Šarlatové* a další), jeho strůjce (vrah, zloděj) ví více než detektiv, který případ vyšetřuje. Postupem času se však smyčka začíná stahovat, neboť detektiv (v tomto případě Holmes) zjišťuje potřebné informace pro polapení vraha prostřednictvím zanechaných stop a verbální komunikace s okolím.

Holmesovské romány a povídky jsou pak specifické tím, že pracují se záhadami, které není nikdo jiný než Holmes schopný vyřešit. Policisté jako Lestrade totiž podléhají globálním omezením, to samé Watson, který v *Psu baskervillském* nepřijde záhadě na kloub, a platí to zajisté i pro jednotlivé klienty. Jediným, kdo se epistemickým omezením fikčního světa vyhýbá, je Sherlock Holmes, jenž se tak stává epistemickým cizincem; postavou, jejíž vědomosti dalece přesahují vědomosti zbylých postav fikčního světa a která má zprostředkovánu pravomoc vyšetřovat (tato pravomoc se ve spojení s Holmesem přesouvá i na Watsona). Snad jen s výjimkou Moriartyho, jehož intelekt uznává i sám Holmes.

*Poskytl mi aspoň stručnou informaci o metodách, s jejichž pomoci unikl anglické policii a zároveň byl stále obeznámen s každým naším krokem. Rozhodně potvrzují vysoké mínění, které jsem si o jeho schopnostech utvořil.* (Doyle, 2012f, s. 249)

Nepřehlédnutelným prvkem v konstrukci holmesovského fikčního světa jsou nicméně i modality axiologické, které určují hodnoty fikčního světa. Tyto hodnoty se v jednotlivých povídkách a románech liší. Kupříkladu ve *Studii v Šarlatové* je motivující hodnotou žena, resp. její ztráta. A ve *Spolku ryšavců* v rámci detektivního žánru tradiční hodnota peněz. Touha po dosažení těchto subjektivních hodnot následně vede k porušování deontických omezení, které v detektivní literatuře představují zákony dané justicií.

#### **4.5 Struktura kánonu Sherlocka Holmese**

V předchozí kapitole jsme zjistili, že konstrukce fikčního světa Sherlocka Holmese odpovídá kategorii románu s tajemstvím. Nyní se na tento typ detektivní literatury podíváme z pohledu struktury vyprávění, která je v případě románu s tajemstvím dána poměrně pevně. Jako východisko použijeme vymezení Austina Freemana, které v *Nápadech čtenáře detektivek* uvádí Josef Škvorecký a které rozděluje strukturu románu s tajemstvím celkem na 4 části:

- 1) ustanovení problému
- 2) uvedení dat potřebných k rozřešení problému
- 3) rozřešení, neboli dokončení detektivova pátrání
- 4) předvedení usvědčujících důkazů. (Škvorecký, 1965, s. 64)

#### 4.5.1 Ustanovení problému

Tato část zahrnuje menší či větší úsek (obvykle se jedná o první kapitolu knihy, případně první třetinu povídky) vyprávění, ve kterém je detektiv seznámen se záhadou, již se následně rozhodne řešit. V Holmesových příbězích nalezneme hned několik způsobů, jak je detektiv s případem seznámen, nejčastějším je nicméně přímý zadavatel, jímž bývá buď sama oběť (jedná-li se o zápletku, jejíž součástí je podvod, jako v případě *Spolku ryšavců*, kde za Holmesem přijde pan Wilson), někdo z jejích blízkých (James M. Dodd v případě *Vojáka bílého jako stěna*), případně policie (*Studie v Šarlatové*). Často však Holmes reaguje i na pouhou zprávu či dopis:

*„Drahý můj Sherlocku Holmese!*

*Zlá věc přihodila se dnes v čísle 3. v Lauristonských sadech na Brixtonské třídě. Dnes v noci o 2. hodině jeden z našich mužů, nalézaje se na obhlídce, viděl tam světlo, a jelikož dům byl prázdný, soudil hned, že se tam děje něco nepravého. Nalezl dveře otevřeny a v průčelní síni, kde není nábytku, našel tělo jakéhosi muže, dobře oblečeného. V jeho kapse shledal lístek se jménem: „Enoch J. Drebber, Cleveland, Ohio, Spojené Státy Severoamerické.“ Neudala se žádná loupež, aniž zřejmo bylo vůbec, jakým způsobem smrt muže toho stihla. V komnatě jsou stopy krvavé, ale na těle muže není ran. Nevíme též, jak muž ten dostal se do prázdného domu. Celá afféra jest vůbec způsobila vyvolati v mysli jen zmatek.“*

*„Můžete-li přijíti před dvanáctou hodinou, naleznete mne tam. Zanechal jsem všechno v statu quo, dokud Vy se nerozhodnete. Nebude-li Vám možno přijíti, napíši Vám zevrubněji podrobnosti, i budu pokládati za velikou ochotu od Vás, vyslovíte-li mi svoje mínění.*

*Váš oddaný*

*Tobiáš Gregson.“ (Doyle, 2012a, s. 26)*

A v některých případech jsme s případem seznámeni přímo prostřednictvím samotného detektiva:

*„Tohle se nedělá, Billy,“ řekl. „Právě jsi byl v nebezpečí života, milý hochu, a já bych se bez tebe nyní nedokázal obejít. Nu, Watsone, jsem rád, že vás opět mohu uvítat ve vašem někdejším domově. Přicházíte v kritické chvíli.“*

*„To jsem seznal.“*

*„Můžeš jít, Billy. S tím hochem je to těžká věc, Watsone. Jak dalece jsem oprávněn vystavovat ho nebezpečí?“*

*„Jakému nebezpečí, Holmesi?“*

*„Nebezpečí náhlé smrti. Očekávám, že dnes večer k něčemu dojde.“*

*„A k čemu by mělo dojít?“*

*„K mému zavraždění.“ (Doyle, 2012d, s. 246)*

Pro Holmesovy příběhy je rovněž typické, že než je detektivovi zadán případ, jsme svědky Watsonova subjektivního popisu detektivových vlastností, návyků nebo jejich vzájemného vztahu:

*„Sherlock Holmes nepatřil k lidem, kteří cvičí jen proto, aby cvičili. Málokterý muž byl schopen podat větší fyzické výkony než on a nepochybně byl jedním z nejlepších boxerů své váhové kategorie, jakého jsem kdy viděl; tělesné cvičení bez konkrétního cíle však pokládal za zbytečné mrhání energií a zřídka kdy pohnul kostrou, pokud tím nemohl posloužit nějakému účelu, spojenému s jeho profesí.“ (Doyle, 2012f, s. 32)*

Dalo by se tedy říct, že v této první fázi jsme nejprve uvedeni do fikčního světa (v případě *Studie v šarlatové* jsme dokonce několik kapitol seznamováni s jeho zákonitostmi, včetně Holmesovy deduktivní metody), a následně přechází pozornost na případ, s nímž se Holmes a spolu s ním i čtenář seznamuje pomocí základních informací.



#### 4.5.2 Uvedení dat potřebných k rozřešení problému

V této části se detektiv přemísťuje na místo činu a získává detailnější informace o svém případě. K jejich zisku používá svých smyslů nebo rozhovorů s okolními postavami.

Jako ukázka smyslového získávání informací nám v tomto případě bohatě poslouží Holmesovo konání ze *Studie v Šarlatové*, v němž využívá na místě činu hned tři smysly: zraku, hmatu a čichu.

*„Holmes přikročil k tělu, a pokleknuv, zkoumal je bedlivě.*

*[...]*

*An mluvil, prsty jeho hbitě sunuly se po mrtvém těle rychle sem a tam, hmatajíce, tisknouce, šat rozepínajíce a bádajíce, kdežto zrak jeho nabyl opět onoho výrazu, jakoby kamsi do daleka se upírajícího, jež jsem byl už u něho pozoroval.*

*[...]*

*Posléze přičichl ke rtům mrtvého muže a potom podíval se na podešve jeho kožených botek.“ (Doyle, 2012a, s. 31)*

Pro ukázkou dialogické pasáže použijeme úryvek dialogu mezi Holmesem a Stanley Hopkinsem v příběhu *Zlatý skřípec*:

*„Okamžik,“ řekl Holmes. „Kam ta pěšina vede?“*

*„Na silnici.“*

*„Jak je dlouhá?“*

*„Asi sto metrů.“*

*„Ale tam, kde pěšina prochází brankou, jste nepochybné stopy šlépějí našel?“*

*„Pěšinka je bohužel právě na tom místě vydlážděná.“*

*„Nu – a přímo na silnici?“*

*„Nikoli. Vozovka se proměnila v rozbředlé bláto.“*

*„Hm, hm – a ty stopy na trávě – směřovaly od domu, nebo k domu?“*

*„To nelze určit. Obrysy se vůbec nedaly rozeznat.“*

„*Velká noha, nebo malá?*“

„*To se nedalo poznat.*“ (Doyle, 2012b, s. 217)

Pro tuto fázi příběhu je nutné poznamenat, že v důsledku vypravěčova častého užití vnější fokalizace nevíme, co si Holmes během vedení dialogu s postavami a percepcí místa činu myslí, což ho před čtenářem uzavírá a umožňuje mu tak v další části přijít s vyřešením případu, které čtenář nečeká.

Než však k rozmotání případového klubka Holmesem dojde, jsme obvykle svědky pokusů o potvrzení jeho hypotéz (jako když ve *Studii v Šarlatové* otestuje jed na psu, který následkem pozření zemře) a navazování spolupráce, jež mu má k dopadení vraha pomoci (postava Shinhalla Johnsona napojená na podsvětí ve *Vznešeném klientovi*, pes schopný vyhledat tekutinu, do níž vrah šlápl v *Podpisu čtyř*).

#### **4.5.3 Rozřešení a předvedení usvědčujících důkazů**

Třetí a čtvrtá část Freemanova vymezení se v Holmesových případech povětšinou stírají a až do poslední chvíle (obvykle poslední kapitola) není jasné, kdo je ve skutečnosti viníkem. Alespoň tedy pro čtenáře, neboť Holmes v závěru mnohdy přiznává, že celou záhadu odhalil již dříve:

„*A jak jste poznal, že chtějí svůj pokus podniknout právě dnes?*“

*otázal jsem se.*

„*To, že zavřeli kancelář spolku, naznačovalo, že jim je již lhostejné, zůstane-li pan Jabez Wilson doma - jinými slovy, že svůj tunel dokončili. Bylo však v jejich nejvlastnějším zájmu, aby ho použili co nejdříve, neboť mohl být objeven anebo banka mohla zlato někam převézt. Sobota by se jim k tomu hodila nejlépe, protože by jim poskytla dva dny na útěk. Ze všech těchto důvodů jsem očekával, že se objeví dnes v noci.*“ (Doyle, 2011, s. 180)

V této závěrečné části Holmes nicméně záhadu nebo viníka vždy odtajní a následně dodatečně ozřejmí své myšlenkové pochody, které byly do té doby před čtenářem v důsledku vypravěčova užití vnější fokalizace skryty.

Ne vždy však platí, že je viník chycen, popřípadě je dosaženo cíle, který je vytyčen v úvodu vyprávění. Ve *Lví hřívě* například dojde ke zjištění, že žádný vrah neexistuje a za záhadné úmrtí může mořský živočich. V *Pěti pomerančových semínkách* je identita vraha odhalena, dopaden ale není a místo toho se až s odstupem dozvídáme o jeho skonu v troskách lodi. A ve *Skandálu v Čechách* Holmes nezíská kompromitující fotografii, za kterou byl poslán, dosáhne však toho, že ji Irene Adler nepoužije.

V závěru příběhu se poté u některých povídek objevuje i Watsonův doslov, jenž podobně jako zmíněný úvod přináší další fikční fakta o soukromém životu svém či Holmesovu.

## **4.6 Sherlock Holmes v rámci Todorovovy typologie detektivního románu**

V předchozích kapitolách jsme zjistili, že holmesovský kánon lze zařadit jak z hlediska konstrukce fikčního světa, tak z hlediska struktury vyprávění do kategorie románu s tajemstvím. Pokud se však o to samé pokusíme v případě Todorovovy typologie detektivního románu, zjistíme velmi záhy, že ačkoli některé příběhy svými prvky románu s tajemstvím odpovídají, jiné inklinují spíše k prvnímu typu románu s napětím, popřípadě jsou přechodovou formou mezi Todorovem vytyčenými typologickým trojúhelníkem.

Tuto typologickou rozkročenost dokážeme na příkladech třech Holmesových příběhů. *Studie v Šarlatové, Podpisu čtyř a Posledním případu.*

### **4.6.1 Studie v Šarlatové (román s tajemstvím)**

Ve *Studii v Šarlatové* dochází k maximálnímu naplnění Todorovových požadavků na zařazení do kategorie románu s tajemstvím, neboť se zde setkáme jak se dvěma příběhy, které nemají společný bod a jsou časově protikladné (jeden se odehrál v minulosti,

druhý je přítomný), tak je naplněním požadavku na neohrožení detektiva, který pouze skládá indicie vedoucí k dopadení viníka.

Záhada, resp. vražda, jejíž vyšetřování probíhá, se objevuje ve třetí kapitole *Tajemství sadů Lauristonských* poté, co je Holmes policejním ředitelstvím požádán ke spolupráci na případu muže, na jehož mrtvém těle není jediná rána, přestože jsou v místnosti stopy krve:

*„Drahý můj Sherlocku Holmese!*

*„Zlá věc přihodila se dnes v čísle 3. v Lauristonských sadech na Brixtonské třídě. Dnes v noci o 2. hodině jeden z našich mužů, nalézaje se na obhlídce, viděl tam světlo, a jelikož dům byl prázdný, soudil hned, že se tam děje něco nepravého. Nalezl dveře otevřeny a v průčelní síni, kde není nábytku, našel tělo jakéhosi muže, dobře oblečeného. V jeho kapse shledal lístek se jménem: „Enoch J. Drebber, Cleveland, Ohio, Spojené Státy Severoamerické.“ Neudala se žádná loupež, aniž zřejmo bylo vůbec, jakým způsobem smrt muže toho stihla. V komnatě jsou stopy krvavé, ale na těle muže není ran. Nevíme též, jak muž ten dostal se do prázdného domu. Celá afféra jest vůbec způsobila vyvolati v mysli jen zmatek.“*

*„Můžete-li přijíti před dvanáctou hodinou, naleznete mne tam. Zanechal jsem všechno v statu quo, dokud Vy se nerozhodnete. Nebude-li Vám možno přijíti, napíši Vám zevrubněji podrobnosti, i budu pokládati za velikou ochotu od Vás, vyslovíte-li mi svoje mínění.*

*Váš oddaný*

*Tobiáš Gregson. “ (Doyle, 2012a, s. 26)*

Holmes přijíždí spolu s Watsonem v drožce, obhlédne místo činu a po získání veškerých možných informací se případu soukromě ujímá, ačkoli nechává paralelně pracovat i zástupce policejních jednotek Gregsona a Lestradea. Záhadu tvoří především způsob smrti zesnulého a nápis „RACHE“ na zdi pokoje.

V průběhu vyšetřování je záhada ještě umocněna poté, co policie objeví tělo dalšího muže, kterého do té doby považovala za podezřelého. I tato vražda se odehrávala v minulosti:

*Byl mrtev nadobro, a to již delší dobu, neboť údy jeho byly ztuhlé a studené.* (Tamtéž, s. 63)

Nejedná se tedy o porušení pravidel románu s tajemstvím.

První příběh je nakonec objasněn, když prostřednictvím přiznání vraha zjišťujeme, že oba zavraždění byli přátelé a k tajemnému usmrcení prvního bylo užito jedu připraveného z alkaloidu. Rovněž je vysvětleno, jak došlo k druhé vraždě a v rámci separátního příběhu z minulosti je osvětlena motivace vraha, jíž je pomsta za ztrátu milované ženy. Holmes není ani jednou do konce případu vystaven jakémukoli nebezpečí.

Onen zmíněný separátní příběh z minulosti (kompletní pasáž *Kraj svatých*) je však zároveň jediným zpochybnitelným prvkem v rámci Todorovovy typologie, neboť Stránský ve své analýze detektivních románů Georgese Simenona totožný prvek klasifikuje jako třetí příběh, „který oběma předchozím předchází a tvoří prehistorii zločinu“ (Stránský, 2011, s. 92). Toto označení se však jeví jako zpochybnitelné, neboť příběh pomsty, který vraždami obou mužů skončil a započal příběh druhý (pátrání), začal právě již v této dávné době. Z tohoto pohledu se tak i přes velký časový rozsah jedná stále jen o příběhy dva, nikoli tři.

#### **4.6.2 Podpis čtyř (od románu s tajemstvím k románu s napětím)**

*Podpis čtyř* je po velkou část vyprávění zařaditelný do typologické kategorie románu s tajemstvím. Nicméně v něm lze nalézt i pasáže, které značí částečný příklon k románu s napětím.

I zde nacházíme dva časově separované příběhy. Příběhem minulosti, který se Holmes snaží rekonstruovat, je příběh čtyř mužů, jimž se podařilo ukrýt poklad a uzavřít ohledně něj vzájemnou dohodu jménem „Podpis čtyř“. Jeden z mužů, Jonathan

Small, byl však svými kumpány podveden, což se stalo záminkou k jeho smrtelné pomstě.

Příběh současný se však rekonstrukcí tohoto dávného příběhu z počátku nezabývá. Na jeho místě je pátrání po otci Mary Morstanové, které nese rysy napětí, co se s jejím otcem stalo. Až o dvě kapitoly později se dozvídáme, že Maryin otec je mrtvý a spolu s ním i další muž, u něhož našli cedulku s nápisem „Podpis čtyř“. V tuto chvíli se vyprávění přímo stáčí k příběhu minulosti, což je umocněno i nalezením dalšího zavražděného.

Detektiv v tuto chvíli zůstává podle pravidel románu s tajemstvím v bezpečí, avšak to se mění v desáté kapitole, během níž se Watson a Holmes dostávají do napínavé lodní honičky vrcholící přestřelkou, při které se naplno projevuje napětí a na povrch vyplouvá rys románu s napětím, jímž je ohrožení detektiva.

*V tom okamžiku nás však potkala smůla a mezi námi a Najádou se octl remorkér se třemi vlečnými čluny. Jen prudkým strhnutím kormidla do strany jsme se vyhnuli srážce, a než jsme dokázali konvoj obeplout a pokračovat v pronásledování, Najáda získala nějakých dvě stě metrů náskok. Přesto však nám stále zůstávala v dohledu, poněvadž kalné, rozplzlé šero se proměnilo v jasnou, hvězdnou noc.*

[...]

*Před našima očima vytáhl odněkud z hábitu krátký, kulatý kousek dřeva, podobný školnímu ukazovátku, a přiložil jej ke rtům. Obě naše pistole třeskly zároveň. (Doyle, 2011, s. 95-96)*

Vyprávění *Podpisu čtyř* tak zdá se lavíruje mezi oběma typy detektivního románu, kdy převaha sice stále zůstává na straně románu s tajemstvím, již se ale čas od času projevují i prvky románu s napětím. Zajímavým prvkem je rovněž postava Mary, která se zdá být určitou variací na noirovou femme fatale, setkání s níž vede Watsona a Holmese do budoucího nebezpečí a Watsona následně i ke sňatku, jak prozrazuje v samotném závěru.

#### 4.6.3 Poslední případ (román s napětím)

*Poslední případ* je příběhem, vyprávějícím o finální konfrontaci mezi Holmesem a Moriartym u Reichenbachských vodopádů, přičemž zde nalezneme v podstatě všechny prvky typické pro román s napětím. Nechybí přímé ohrožení detektiva, vytyčení záhady, ani kombinace čtenářské zvědavosti a napětí.

Zvědavost vzbuzuje už samotný úvod, ve kterém Watson jako vypravěč vytváří záhadu ohledně Holmesova osudu:

*„Pokud vím, objevily se v denním tisku jen tři zprávy: v Journal de Geneve z 6. května 1891, zpráva Reuterovy agentury v anglickém tisku ze 7. května a konečně nedávné dopisy, o nichž jsem se už zmínil. První a druhá zpráva byly neobyčejně stručné, zatímco dopisy, jak hodlám prokázat, naprosto překrucují fakta. Je na mně, abych poprvé pověděl, co se opravdu odehrálo mezi profesorem Moriartym a Sherlockem Holmesem.“* (Doyle, 2012f, s. 231)

Záhy zjišťujeme, že *Poslední případ* není vyprávěním, v němž by se rekonstruoval zločin, nýbrž je postaven jako hon na zločince, čímž vzniká dualita mezi již přítomnou zvědavostí (co se stalo?) a napětím (co se stane?):

*„Bylo v tom všem cosi velice podivného. Holmes neměl ve zvyku jezdit na dovolenou jen tak nazdařbůh a výraz bledé, unavené tváře prozrazoval, že jeho nervy jsou napjaty do krajnosti.“* (Tamtéž, s. 233)

Napětí je ještě více zesíleno Watsonovými popisy, z nichž číší neskonalý respekt k Moriartyho intelektu, který zjevně není dalším pomstychtivcem nebo zlodějíčkem na Holmesovu seznamu. Detektiv konečně získal sobě rovného soupeře:

*„Je to Napoleon zločinu, Watsone. Je organizátorem dobré poloviny zla a skoro všeho, co v tomto velkoměstě nebylo vypátráno. Je to génius, filosof, člověk abstraktního myšlení. Má prvotřídní mozek. Sedí nehybně jako pavouk uprostřed sítě, ale ta síť má tisíc paprsků a on bezpečně reaguje na sebemenší záchvěv každého z nich. On sám*

*toho dělá málo. Jenom plánuje. Má však spoustu výtečně organizovaných agentů. Má-li být spáchán nějaký zločin, ukraden dokument, nebo třeba vydrancován nějaký dům, má-li zmizet nějaký člověk - stačí slůvko profesorovi, a celá věc je zorganizována a provedena.“*

[...]

*„Mám nervy ze železa, Watsone, ale musím se přiznat, že to se mnou šklublo, když jsem spatřil na prahu člověka, jímž jsem se v myšlenkách tolik zabýval“*

(Tamtéž, s. 233-235)

Vyprávění neustále graduje až k momentu, kdy Watson zjistí, že byl úmyslně odláčen pryč od Holmese. Tímto vypravěčským krokem, kdy Watson spěchá za Holmesem k vodopádům se napětí čtenáře stupňuje na pomyslné maximum:

*„V záchvatu strachu jsem už běžel vesnickou uličkou a mířil k cestě, po níž jsem teprve před okamžikem sestupoval. Dolů mi to trvalo hodinu. Přes veškeré mé úsilí uplynuly další dvě, než jsem se znova octl u Reichenbašského vodopádu. Holmesova alpinistická hůl byla stále ještě opřena o skálu tam, kde jsem ho opustil. Po něm však nebylo nikde ani stopy a všechno moje volání bylo marné.“* (Tamtéž, s. 247)

Zbytek vyprávění se od napětí vrací zpět k záhadě, kterou odhaluje. Holmes je mrtev a spolu s ním i jeho největší nepřítel:

*„Expertiza odborníků ponechává málo pochyb o tom, že osobní souboj mezi oběma muži skončil tak, jak za podobných okolností skončit musel: chytli se do křížku a při zápase se oba zříteli do propasti. Veškeré pokusy najít jejich těla byly zcela beznadějně a tam dole, v hloubi toho strašného kotle vířící vody a syčivé pěny, bude*



*navždy spočívat nejnebezpečnější zločinec i nejpřednější zastánce zákona své generace.*“ (Tamtéž, s. 249)

## ZÁVĚR

V práci, k jejímuž konci jste nyní dočetli, jsem se snažil zanalyzovat kanonické romány a povídky o Sherlocku Holmesovi z pera A. C. Doylea se zaměřením na užití narativní způsoby, konstrukční prvky fikčního světa a na typy detektivních románů, vycházejí z Todorovovy teorie zapsané v *Poetice prózy*.

Nejprve jsem se každému okruhu věnoval teoreticky, když jsem na základě odborné literatury definoval detektivní romány a rozřadil je na 3 typy: *román s tajemstvím*, *román noir* a *román s napětím*. Předložil zkrácenou verzi Doleželovy teorie fikčních světů s důrazem na kategorie stavu, přírodních sil a osoby, a jednotlivá modální omezení. A nakonec poukázal na základní kategorie narativních způsobů, doplněné částí Stanzelova typologického kruhu, problémem vnitřní a vnější perspektivy, jejíž užití hraje v detektivních románech zásadní roli, a propustností motivů do fikčního světa.

V druhé polovině práce jsem na základě zmíněného teoretického základu nejprve rozřadil narativní promluvy v holmesovském kánonu na tři typy. *Periferního vypravěče*, jenž zprostředkovává většinu Holmesových příběhů. *Vševědoucího vypravěče* užívajícího objektivní er-formu. A *quasiautobiografického vypravěče* v povídkách, jež jsou zprostředkované samotným detektivem a vypravěč je tudíž i postavou s akční funkcí. U každého z typů vypravěče jsem podotkl jeho specifika a zvláštní pozornost jsem věnoval užití fokalizace, jež umožňuje autorovi omezovat tok informací směrem ke čtenáři.

Dále jsem se zaměřil na promluvy postav, které jsou dalším důležitým prvkem v detektivním románu, neboť slouží jako další zdroj informací (přínosných i zavádějících).

Třetím důležitým prvkem narativu se ukázaly autentické dokumenty. Dopisy, zprávy, novinové výstřižky či depeše, pro něž je typická nulová fokalizace a tudíž jsou objektivní a důvěryhodné (pokud není řečeno jinak).

Co se týče fikčního světa, zjistil jsem, že fikční svět holmesovského kánonu je přirozeným světem s více osobami, jehož nejvýraznějším modálním omezením jsou *modality epistemické*, které určují vědomí a nevědomí v rámci fikčního světa a umožňují tak vznik románu s tajemstvím.

Rovněž jsem dospěl ke zjištění, že Holmes je *epistemickým cizincem*. Fikční entitou, která se globálním omezením fikčního světa vymyká a je tudíž schopna řešit pro jiné nemožné situace.

Skutečnost, že Holmesovy příběhy spadají do kategorie románu s tajemstvím, potvrdila i komparace struktury vybraných povídek a románů s vymezením Austina Freemana. Byť se zde našly drobné odchylky a ukázalo se, že Doyle se v rámci jednotlivých částí struktury nevyhýbá ozvláštňujícím prvkům v podobě různorodého seznámení s případem, popřípadě rozdílných vyústění.

Nejzásadnější odhalení přišlo s pokusem začlenit holmesovské romány v rámci typologie detektivního románu stejně jako v předchozích případech jako román s tajemstvím. Zatímco *Studii v Šarlatové* bylo možné do tohoto typu románu zařadit bez větších potíží. *Podpis čtyř* se vyjevil jako typ kombinující román s tajemstvím a román s napětím, a povídka *Poslední poklona* nešlo vzhledem k vysoké míře prvků typických pro román s napětím do kategorie románu s tajemstvím zařadit vůbec. V rámci Doyleova díla se tak představa jednoho typu detektivního románu ukázala jako lichá.

## Seznam použité literatury a pramenů

### Prameny

DOYLE, Arthur Conan (2012a): *Mstítel* [online]. Praha : Městská knihovna v Praze. Dostupné z WWW:<<http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/76/89/mstitel.pdf>>.

DOYLE, Arthur Conan (2012b): *Návrat Sherlocka Holmese* [online]. Praha : Městská knihovna v Praze. Dostupné z WWW:<[http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/76/82/navrat\\_sherlocka\\_holmese.pdf](http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/76/82/navrat_sherlocka_holmese.pdf)>.

DOYLE, Arthur Conan (2012c): *Pes baskervillský* [online]. Praha : Městská knihovna v Praze. Dostupné z WWW:<[http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/76/91/pes\\_baskervillsky.pdf](http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/76/91/pes_baskervillsky.pdf)>.

DOYLE, Arthur Conan (2012d): *Poslední poklona Sherlocka Holmese* [online]. Praha : Městská knihovna v Praze. Dostupné z WWW:<[http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/76/79/posledni\\_poklona.pdf](http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/76/79/posledni_poklona.pdf)>.

DOYLE, Arthur Conan (2011): *Příběhy Sherlocka Holmese* [online]. Praha : Městská knihovna v Praze, 2011. Dostupné z WWW:<[http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/76/85/pribehy\\_sherlocka\\_holmese.pdf](http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/76/85/pribehy_sherlocka_holmese.pdf)>.

DOYLE, Arthur Conan (2012e): *Údolí strachu* [online]. Praha : Městská knihovna v Praze. Dostupné z WWW:<[http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/76/87/udoli\\_strachu.pdf](http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/76/87/udoli_strachu.pdf)>.

DOYLE, Arthur Conan (2012f): *Vzpomínky na Sherlocka Holmese* [online]. Praha : Městská knihovna v Praze. Dostupné z WWW:<[http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/76/76/vzpominky\\_na\\_sherlocka\\_holmese.pdf](http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/76/76/vzpominky_na_sherlocka_holmese.pdf)>.

### Literatura

BENDOVIÁ, Monika (2010): *Česká meziválečná a detektivní próza* [online]. Diplomová práce. Plzeň, Západočeská univerzita v Plzni. Dostupné z: <https://stag-demo.zcu.cz/ws/services/rest/kvalifikacni prace/downloadPraceContent?adipIdno=21955>.

CIGÁNEK, Jan (1962): *Umění detektivky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy.

- ČAPEK, K. (1984): *Marsyas; Jak se co dělá čili na okraj literatury*. Praha: Československý spisovatel.
- DOLEŽEL, Lubomír (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum; přel. Lubomír Doležel (Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds, 1998).
- DOLEŽEL, Lubomír (1993): *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel; přel. Lubomír Doležel (Narrative Modes in Czech Literature, 1973)
- GENETTE, Gerard (1972): *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.
- HRABÁK, Josef (1986): *Napínavá četba pod lupou*. Praha: Československý spisovatel.
- HRABÁK, Josef; ŠTĚPÁNEK, Vladimír (1987): *Úvod do teorie literatury*. Praha: SPN.
- MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef a kol (2004): *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka.
- POLÁČEK, J. a kol. (2000): *Průhledy do české literatury 20. století*. Brno: Akademické nakladatelství CERM.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith (2001): *Poetika vyprávění*. Brno: Host.
- SIROVÁTKA, Oldřich (1990): *Literatura na okraji*. Praha: Československý spisovatel.
- STANZEL, Franz Karl (1988): *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon.
- STRÁNSKÝ, Petr (2011): *Narace v detektivních románech Georgese Simenona a Léa Maleta* [online]. Disertační práce. Brno, Masarykova univerzita v Brně. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/68376/ff\\_d/](http://is.muni.cz/th/68376/ff_d/)
- ŠKVORECKÝ, J. (1965): *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel.
- TODOROV, Tzvetan (2000): *Poetika prózy*. Praha: Triáda; přel. Jiří Pelán, Libuše Valentová (Poétique, 1968; Poétique de la prose, 1978).