

Petr Stránský

---

# NARACE

V DETEKTIVNÍCH ROMÁNECH  
GEORGESE SIMENONA A LÉA MALETA



Lektorovaly:

doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

PhDr. Helena Jaklová, Ph.D.

© Petr Stránský, 2018

layout, cover © Lukáš Vavrečka

**ISBN 978-80-7560-101-8 (pdf)**

# OBSAH

Úvod	05
------	----

## I. ČÁST

1 Paraliteratura	11
2 Vymezení pojmu detektivní román	14
2.1 Okolnosti literární	15
2.2 Okolnosti mimoliterární	15
3 Snahy o kodifikaci detektivky	21
4 Typologie detektivního románu	23
5 Postava v literárním díle	29
6 Typologie postav v detektivním románě	33
7 Vypravěč	39
8 Fokalizace	41
9 Vypravěč v detektivním románě	43

## II. ČÁST

Georges Simenon

1 Simenon a detektivní tematika	48
2 Struktura maigretovského cyklu	54
3 Vypravěč – distribuce informací	63
3.1 Informace v pásmu řeči vypravěče	64
3.2 Vnitřní fokalizace	64
3.3 Vnější fokalizace	66
3.4 Nulová fokalizace	69
3.5 V pásmu řeči postav – dialogické pasáže	75
4 Maigretova metoda	78
5 Čas	86

6	Prostředí	92
7	Simenonův styl	95
8	Georges Simenon – závěr	99

### III. ČÁST

Léo Malet

1	Malet a detektivní tematika	106
2	Nové tajnosti pařížské	110
3	Vypravěč	113
4	Fokalizace	116
4.1	Vnitřní focalizace	116
4.2	Nulová focalizace	119
5	Mezi černým románem a románem s tajemstvím	122
5.1	Soukromý detektiv	122
5.2	Zločin	123
5.3	Vina a trest	126
5.4	Alkohol	128
5.5	Ženy	129
5.6	Jazyk	132
6	Obraz Paříže	136
7	Postavy	144
8	Čas	147
9	Kompozice	150
10	Léo Malet – závěr	152
	Závěr – komparace obou cyklů	154
	Summary	160
	Literatura	162

# ÚVOD

Detektivní román<sup>1</sup> prodělal za zhruba půldruhého století dynamický vývoj. V průběhu tohoto období se měnila jak jeho stránka formální, tak i stránka obsahová. Přesto některé specifické rysy jsou společné pro téměř každou detektivku: záhada, kterou je zločin popsán v úvodu vyprávění, v jeho závěru pak odhalení pachatele a objasnění všech okolností zločinu. Uri Eisenzweig spatřuje specifikum tohoto žánru i v nedostatku relevantních informací v konkrétním místě vyprávění, v nemožnosti vyprávět: „Záhada není nic jiného než absence příběhu zločinu, a právě tato absence vyvolává a zároveň zprostředkovává vývoj příběhu vyšetřování. *Detektivní román zakládá svou vlastní existenci na nemožnosti vyprávět.*“<sup>2</sup> Vypravěč musí čtenáři distribuovat jednotlivé informace takovým způsobem, aby záhadu nastolenou v úvodu vyprávění udržel až do jeho závěru a aby objasnění záhady bylo logické a překvapivé. Detektivní žánr je tedy zajímavý i z naratologického hlediska.

Z tohoto důvodu je tato studie zaměřena na analýzu základních narativních kategorií epického diskursu (vypravěč, postava, čas a prostor) a pokusí se poukázat na to, jakými způsoby vypravěč informuje čtenáře o fikčním světě. Vlastní analýza bude provedena na korpusu jedenácti detektivních románů od dvou autorů, kteří zásadním způsobem ovlivnili vývoj detektivního žánru ve Francii ve druhé polovině dvacátého století: Georgese Simenona (1903–1989) a Léa Maleta (1909–1996). U obou spisovatelů lze vypožorovat řadu paralel, ale i odlišných rysů:

---

<sup>1</sup> V češtině se obvykle odlišuje kriminální a detektivní román. Oba se zabývají zločinem, ale v kriminálním románě zajímá spisovatele především společensko-psychologická geneze tohoto zločinu, nikoli pátrání po něm (vrah je od počátku znám). Oproti tomu spisovatele detektivního románu zajímají metody a průběh pátrání po neznámém pachateli známého zločinu (Škvorecký, J.: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel 1965, s. 157). V obecné rovině budeme v této studii používat termín *detektivní román* nebo hovorovější označení *detektivka*.

<sup>2</sup> „Le mystère n'est rien d'autre que l'absence du récit du crime, et c'est cette absence qui à la fois appelle et permet le déroulement du récit de l'enquête. *Le roman policier tout entier fonde sa propre existence sur une impossibilité de raconter.*“ Eisenzweig, U.: *Le Récit impossible*. Paris: Christian Bourgois 1986, s. 98.

1. Simenon i Malet stvořili literárního detektiva, který je zahrnut do každé antologie detektivního žánru (alespoň toho frankofonního) a každý představuje jiný typ – Simenonův komisař Maigret reprezentuje oficiální policejní aparát, zatímco Maletův Nestor Burma je soukromý detektiv.
2. Kromě toho, že se oba spisovatelé dožili stejného věku (86 let), oba se věnovali detektivní tvorbě v přibližně stejném období. Simenon od konce dvacátých let do začátku let sedmdesátých, Malet se věnuje románové tvorbě od počátku čtyřicátých let do začátku let osmdesátých.
3. Oba reprezentují rozdílné druhy detektivního románu. Zatímco Malet představuje francouzskou obdobu americké *drsné školy* (hard-boiled school), Simenon si vytvořil vlastní typ detektivky, kterou lze označit jako psychologický detektivní román.
4. Každý z nich používá jiný typ vypravěče. Simenonův vypravěč není součástí fikčního světa, zatímco Maletův vypravěč je v příběhu přítomen. Tento aspekt s sebou nese četná naratologická specifika.
5. Díky překladům do češtiny jsou oba autoři známí i českému čtenáři. Simenonova detektivní tvorba je překládána systematicky do češtiny od třicátých let, stejně tak i jeho psychologické romány. Kromě prvního případu Nestora Burmy (*120, rue de la Gare*) byly od Maleta přeloženy i další romány: *3x Nestor Burma* obsahující romány *Medvídek a kalhotky*, *Za Louvrem vycházelo slunce* a *Krasy z Montsouris* (Odeon, 1967). V roce 2009 vyšly první dva romány cyklu *Nové tajnosti pařížské: Slunce vycházelo za Louvrem* a *Kilometry rubáše*.

Vzhledem k tomu, že postava komisaře Maigreta vystupuje v 75 románech a v několika povídkách a postava Nestora Burmy ve více než třiceti případech, jsme si vědomi toho, že korpus jedenácti románů od každého autora má omezenou výpovědní hodnotu. Tvrdit, že provedená analýza je charakteristická pro celou detektivní tvorbu daného autora, by tak bylo neseriózní. Nicméně v rámci snahy být co nejobjektivnější, byly jednotlivé romány vybrány tak, aby pokryly pokud možno celé autorovo tvůrčí období, respektive každou jeho tvůrčí etapu. Výsledný korpus má tedy následující podobu:

## Georges Simenon:

1. *Pietr-le-Letton* (1931, česky *Maigret v akci*)
2. *La nuit du carrefour* (1931, *Noc na křižovatce*)
3. *Le Chien jaune* (1931, *Žlutý pes*)
4. *L'Écluse N° 1* (1933, *Maigret a rejdař*)
5. *Maigret au Picratt's* (1951, *Maigret v Picratt Baru*)
6. *Le Revolver de Maigret* (1952, *Maigretův revolver*)
7. *Maigret a peur* (1953, *Maigret má strach*)
8. *Maigret se trompe* (1953, *Maigret se mýlí*)
9. *Maigret et l'affaire Nahour* (1967, *Maigret a případ Nahur*)
10. *Maigret et l'homme tout seul* (1971, *Maigret a záhadný samotář*)
11. *Maigret et monsieur Charles* (1972, *Maigret a záletný pan Charles*)

## Léo Malet:

1. *120, rue de la Gare* (1943, česky *Nádražní ulice 120*)
2. *Le Soleil naît derrière le Louvre* (1954, *Slunce vycházelo za Louvrem*)
3. *Des kilomètres de linceuls* (1955, *Kilometry rubáše*)
4. *Fièvre au Marais* (1955, *Medvídek a kalhotky*)
5. *La Nuit de Saint-Germain-des-Prés* (1955)
6. *Les Rats de Montsouris* (1955, *Krasy z Montsouris*)
7. *Brouillard au pont de Tolbiac* (1956)
8. *Corrida aux Champs-Élysées* (1956)
9. *Pas de bavards à la Muette* (1956)
10. *Boulevard... Ossements* (1957)
11. *Micmac moche au Boul'Mich'* (1957)

V první kapitole této studie bude vymezen detektivní román jako jeden ze žánrů paraliteratury, tj. literatury zaměřené na širokou veřejnost. Zároveň se zaměříme na jeden ze specifických rysů této oblasti – její sériovost.

Ve druhé kapitole bude charakterizován detektivní žánr. Objasníme okolnosti vzniku a poukážeme na některé jeho osobité rysy: opozice příběhu zločinu a příběhu vyšetřování, četné časové anachronie.

Dvacátá léta dvacátého století můžeme považovat za zlaté období detektivního románu. Detektivka je pojímána jako intelektuální hra mezi čtenářem a vypravěčem. Aby tento souboj mohl probíhat čestně, snažila se mu řada puristů vtisknout vlastní pravidla. Tyto snahy budou popsány ve třetí kapitole.

Na sklonku dvacátých let dochází k diverzifikaci žánru. Příčiny nejsou pouze literární (např. tvůrčí krize), ale i sociální a ekonomické. Do literatury postupně pronikají nová témata jako například industrializace společnosti, světová ekonomická krize, dramatický nárůst nezaměstnanosti, organizovaný zločin, rasová diskriminace a korupce. Tato témata se následně promítají i do detektivní tvorby, zejména ve Spojených státech. Klasická forma detektivky ustupuje do pozadí a začínají se objevovat její nové formy. Těmto proměnám se věnuje čtvrtá kapitola.

Paraliterární žánry se obvykle vyznačují výraznou dějovostí. S tím souvisí i důležitost postavy v narativu.<sup>3</sup> Této problematice a typologii postav v detektivním žánru se budeme věnovat v dalších dvou kapitolách, přičemž hlavní pozornost bude věnována postavě literárního detektiva.

Další důležitou narativní kategorií je vypravěč. Jeho prostřednictvím je příběh převáděn ve vyprávění. Po teoretickém vymezení této instance se pokusíme definovat různé typy vypravěče v detektivním románě.

Z hlediska metodologického bude tato studie vycházet z teoretických závěrů a terminologie Gérarda Genetta, zejména z jeho studií *Figures III* (1972) a *Nouveau discours du récit* (1983). Vzhledem k tomu, že se v této studii pokusíme analyzovat zejména ty prostředky, kterými vypravěč reguluje kvalitu a kvantitu informací směřujících ke čtenáři, zaměříme se především na dvě jím vymezené kategorie: *pořadí* (časové anachronie, analepse, prolepse) a *způsob* (vyprávěcí perspektiva, různé druhy fokalizace). Pokud jde o kategorii prostoru, zaměříme se především na deskripci francouzské metropole, do které je děj většiny románů zasazen, tak jak ji subjektivně podává vypravěč.

---

<sup>3</sup> Termínu *narativ* odpovídá v genettovské terminologii pojem *vyprávění* (*récit*).

Pokud jde o kategorii času, budeme kromě již zmíněné genettovské terminologie používat i dichotomii Tzvetana Todorova *příběh zločinu – příběh vyšetřování* (viz kapitola o typologii detektivky).

Druhá část studie je věnována vlastní analýze zvoleného románového korpusu.

## Poznámka k terminologii:

Tato studie vychází především z metodologie a terminologie Gérarda Genetta. Jím zavedené a obecně užívané termíny *histoire – récit – narration* jsou běžně překládány jako *příběh – vyprávění – narace (narativní akt)*.

## Poznámka k citacím:

Primární literatura je citována v češtině, francouzský originál je uveden pod čarou. Pokud konkrétní román nebyl přeložen do češtiny (některé Maletovy romány), je citován ve vlastním překladu. Sekundární francouzská literatura je přeložena do češtiny, francouzský originál je rovněž citován pod čarou.

# I. ČÁST

# 1 PARALITERATURA

Literární žánry, které jsou zaměřeny na širokou veřejnost a které nemají valné estetické ambice, bývají označovány jako *paraliteratura*. Kromě tohoto jednoslovného pojmenování se užívají i další názvy: *masová literatura*, *komerční literatura*, *triviální literatura*, *zábavná* nebo *pokleslá literatura*. Každý z uvedených termínů akcentuje jiný dominantní rys tohoto druhu literatury: zaměřenost na širokou veřejnost, její nenáročnost až primitivnost, její cíl: pobavit a rozptýlit čtenáře. Oldřich Sirovátka vymezil pět základních oblastí paraliteratury:

- 1) *dobrodružství, činů a akce*;
- 2) *hrůzy a strachu*;
- 3) *sentimentu a srdce*;
- 4) *erotiky*;
- 5) *humoru a komiky*.<sup>4</sup>

Žánry spadající do těchto oblastí jsou charakteristické svými paratextovými<sup>5</sup> informacemi. Pokud jde o detektivní román, již samotný titul pomáhá zařadit dílo k žánru. Často se v něm objevují slova jako *vražda* – *Vražda v kožených rukavicích* (Ngaio Marshová), *Vražda žádá metodu* (Dorothy L. Sayersová), *Vraždy v ulici Morgue* (Edgar Allan Poe), *smrt* – *Smrt talentovaného ševce* (Václav Erben), *případ* – *Případ vdovy Lerougeové* (Emile Gaboriau), *Případ smaragdového slona* (John Dickson Carr), *Případ křivopřísežného papouška* (Earle Stanley Gardner), eventuálně *záhada* – *Záhada na zámku Styles* (Agatha Christie), *Záhada Boscombského údolí* (Arthur Conan Doyle) nebo *Záhada zamčeného pokoje* (Maj Sjöwallová a Per Wahlö).

Jednotlivé tituly navíc vycházejí ve specializovaných edicích. Ve Spojených státech již v roce 1920 byla založena edice *Black Mask* a od roku 1941 vychází

---

<sup>4</sup> Sirovátka, O.: *Literatura na okraji*. Praha: Československý spisovatel 1990, s. 18.

<sup>5</sup> Termín paratext zavedl Gérard Genette a rozumí jím různé komplementární informace vztahující se ke konkrétnímu textu. K těmto informacím patří např. název, předmluva, doslov, poznámky nebo věnování.

časopis *Ellery Queen Mystery Magazine*. Detektivní romány ve Francii vycházejí například v edicích *Le Masque*, *Fleuve noir*, *Série noire*, v České republice byly na dobrodružné a detektivní romány zaměřené edice *Smaragd*, *Napětí*, *Magnet*, *Spirála* apod. Obaly knih mají efektně propracovanou grafiku, aby upoutaly pozornost potenciálního čtenáře. Z barev převažuje červená a černá nebo i nějaká jiná výraznější barva. K typickým ilustracím patří zbraň (dýka, revolver) a dýmka, což jsou běžné atributy obou důležitých postav – zločince, respektive detektiva.

Řada nakladatelství, občanských sdružení, časopisů i novin se snaží na čtenáře zapůsobit předáváním ocenění za nejlepší literární počin roku a tím ho motivovat ke koupi. Ve Spojených státech se uděluje *Edgar Allan Poe Award* nebo *Ellery Queen Award*. Ve Francii jsou nejlepším dobrodružným a detektivním románům udělovány např. *Prix du Roman d'Aventures*, *Prix SNCF du polar*, *Prix du Quai des Orfèvres* aj. V České republice uděluje AIEP (Česká asociace autorů detektivní a dobrodružné literatury) *Cenu Sherlocka Holmese*, *Cenu Agathy Christie*, *Cenu Jiřího Marka* za nejlepší knihu, *Cenu Havránka* za nejlepší povídku autora do 35 let a *Cenu Havrana* za nejlepší povídku roku.

Dalším charakteristickým znakem paraliteratury je její *sériovost*. Většinou vyplývá z komerčního úspěchu určitého titulu a k další tvůrčí činnosti autora vedou spíše důvody ekonomické než důvody umělecké. Sériovost není typická pouze pro detektivní román. Obecně se v hojně míře uplatňuje v celé oblasti komerčně zaměřené literatury, jako například v dobrodružném románě (příběhy Karla Maye z Divokého Západu) nebo v komiksech a literatuře pro děti (Mikulášovy příběhy, Asterix a Obelix, Batman). Sériovost je většinou založena na postavě, která má charakter postavy-definice (viz s. 31) a zřídka se během jednotlivých příběhů vyvíjí. Její jméno často figuruje i v názvu díla: *Omyl komisaře Palmua* (Mika Waltari), *Maigretova trpělivost* (Georges Simenon), *Podivné námluvy lorda Petra* (Dorothy L. Sayersová), *Pochybnosti otce Browna* (Gilbert Keith Chesterton).

Typická je pro některé žánry paraliteratury jejich epičnost. Děj plný zvrátů je většinou rozvíjen lineárně a chronologicky bez výrazných časových digresí. Vyprávění bývá často završeno happy endem. Jednající postavy jsou téměř vždy jednoduché, nemají žádný vývoj, ani psychologii. Jsou pouhými nositeli děje. Jejich povahové a fyzické vlastnosti bývají vyhnány do extrému. Představují

jednoznačně buď stranu dobra, nebo stranu zla. Rovněž jazykové i stylistické prostředky jsou podřízeny hlavním cílům této oblasti literatury – pobavit, rozptýlit, vzbudit emoce.

S paraliteraturou je spojen i nezájem kritiků, na což upozorňuje i Karel Čapek v studii *Marsyas*:

„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.“<sup>6</sup>

Do oblasti první skupiny žánrů vymezené Sirovátkou patří kromě dobrodružného románu i román detektivní. V následující kapitole se pokusíme tento žánr definovat a poukázat na některá jeho specifika.

---

<sup>6</sup> Čapek, K.: *Marsyas; Jak se co dělá čili na okraj literatury*. Praha: Československý spisovatel 1984, s. 145.

## 2 VYMEZENÍ POJMU DETEKTIVNÍ ROMÁN

Detektivní i dobrodružný román spojuje řada společných prvků. Pro oba žánry je důležitý motiv zločinu, u každého z nich ale plní jinou funkci. U dobrodružného románu zločin většinou zkomplikuje život hlavnímu hrdinovi, je mu překážkou na cestě za štěstím, oddaluje happy end. Ve vlastním vyprávění se může vyskytovat na různých místech. V detektivce se naopak zločin *přímo* ani nemusí vyskytnout. Čtenáři nejsou známy jeho okolnosti a tím je navozena úvodní záhada. Celé vyprávění pak směřuje k jejímu objasnění – odhalení pachatele. Zatímco u dobrodružného románu je čtenářův zájem soustředěn na to, jak příběh dopadne, u detektivního románu ho zajímá odhalení a objasnění události, které zapříčinily spáchání zločinu. Právě postupné odhalování a skládání jednotlivých částí kauzálního řetězce je pro detektivní žánr charakteristické.

Právě na kauzalitu a specifickou temporalitu upozornil ve své eseji *Le Roman policier* Roger Caillois již v roce 1941:

„V dobrodružném příběhu *narace respektuje sled událostí*, postupuje od toho, co bylo k tomu, co bude. Od úvodu k rozuzlení. Průběh zápletky kopíruje sled událostí; respektuje tok času. Naopak detektivní román vypadá jako film promítaný pozpátku. Jde proti času a obrací chronologii. Jeho východiskem není nic jiného než závěr dobrodružného románu: vražda, která ukončuje drama, které se bude rekonstruovat, místo toho, aby bylo nejdříve vysvětleno. V detektivním románě totiž *vyprávění respektuje posloupnost odhalování*. Vychází z události, která je zakončením, a tak postupuje k příčinám, které zapříčinily tragédii. [...] Je tedy velice snadné odvodit z dobrodružného románu román detektivní, nebo naopak: stačí je převrátit.“<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> „Dans le récit d’aventures, la narration suit l’ordre des événements. Elle va de l’avant vers l’après, du prologue au dénouement. Le déroulement de l’intrigue reproduit la succession des faits; elle adopte le cours du temps. Au contraire le roman policier semble un film projeté à l’envers. Il prend le temps à rebours et renverse la chronologie. Son point de départ n’est autre que le point d’arrivée du roman d’aventures: le meurtre qui met fin à quelque drame qu’on va reconstituer au lieu qu’on l’ait exposé d’abord. Dans le roman policier en effet, le récit suit

Detektivní román, jako autonomní literární žánr, se objevuje ve druhé polovině devatenáctého století. Přirozeně nevzniká ze dne na den, *ex nihilo*. Okolnosti, které ovlivnily jeho vznik a další vývoj, lze schematicky rozdělit do dvou skupin:

## 2.1 Okolnosti literární

Jedním z inspiračních zdrojů detektivky jsou dobrodružné romány, které vycházely ve Francii a Anglii od přelomu osmnáctého a v průběhu devatenáctého století. Především anglický hrůzostrašný (gotický) román se těšil velké oblibě. K nejúspěšnějším autorům patřili Horace Walpole (*Otrantský zámek*, 1764), Anne Radcliffová (*Záhady Udolfa*, 1794) nebo Mary Shelleyová (*Frankenstein*, 1818). Zejména ve Francii jsou některé z dobrodružných románů publikovány v tisku jako romány na pokračování (*roman-feuilleton*). Významné místo v této skupině zaujímají sbírky autentických případů a paměti skutečných policistů: od roku 1734 vycházejí *Slavné a zajímavé případy a rozsudky, jimiž byly rozhodnuty (Causes célèbres et intéressantes, avec les jugemens qui les ont décidées (1734–1741)*, které sestavil francouzský právník François Gayot de Pitaval. Eugène François Vidocq, zakladatel francouzské kriminální policie *Sûreté*, publikoval v roce 1828 své *Paměti (Mémoires)* a Wiliam Russell, bývalý člen policejního sboru Bow Street Runners, uveřejnil roku 1856 *Vzpomínky policejního detektiva (Recollections of a Detective Police Officer)*.

## 2.2 Okolnosti mimoliterární

Do této druhé skupiny lze zahrnout např. rozmach pozitivistického náhledu na svět na straně jedné a rozvoj měst, industrializaci společnosti a s tím související nárůst nezaměstnanosti a kriminality na straně druhé. V jejím důsledku pak

---

l'ordre de la découverte. Il part d'un événement qui est un aboutissement et, de cette donnée, remonte aux causes qui ont précipité la tragédie. [...] Il est ainsi très simple de tirer d'un roman d'aventures un roman policier ou inversement: il suffit de les retourner." Caillois, R.: *Le roman policier*. Buenos Aires: Editions des lettres françaises 1941, s. 11.

vznik prvních policejních sborů – *Sûreté* ve Francii (1811), v Anglii *Bow Street Runners*, což byla organizace založená v polovině osmnáctého století slavným romanopiscem Henrym Fieldingem, a od roku 1842 i známý *Scotland Yard*; v Německu vzniklo *Čtvrté oddělení* a ve Spojených státech *Detektivní kancelář Allana Pinkertona* (1850).

Detektivní román se jako samostatný literární žánr začíná konstituovat teprve ve druhé polovině devatenáctého století. Motiv záhadné události, která je nakonec vysvětlena rozumovými prostředky, tj. správnou interpretací indicií (stop) a logickou dedukcí, se samozřejmě objevuje v literatuře už dříve. V této souvislosti bývají zmiňovány např. Ezopova bajka *O starém lvu a lišce*, Sofoklův *Král Oidipus* nebo Voltairův *Zadig* (1748). Kriminální zápletka a postupné odhalování záhady jsou námětem i tzv. románů se záhadou, mezi jejichž představitele patří Charles Dickens, zejména jeho romány *Barnabáš Rudge* (*Barnaby Rudge*, 1841) a *Tajemství Edwina Drooda* (*The Mystery of Edwin Drood*, nedokončeno), nebo jeho přítel Wilkie Collins v příbězích *Žena v bílém* (*The Woman in White*, 1860) a především *Měsíční kámen* (*The Moonstone*, 1868). Vlastní základy detektivního žánru však můžeme nalézt v tvorbě Edgara Allana Poea, především v povídkách: *Vraždy v ulici Morgue* (1841), *Odcizený dopis* (1841) a *Záhada Marie Rogetové* (1842).

V těchto třech povídkách je počáteční záhada vyřešena díky nadprůměrným analytickým a deduktivním schopnostem detektiva-amatéra Dupina. Dále se zde poprvé funkčně objevuje později tolikrát napodobovaná interakce geniálního detektiva a jeho méně intelektuálně vyspělého pomocníka, motiv nedokonalé a chybující policie nebo motiv neprávem podezírané osoby. V postavě Charlese-Augusta Dupina byla rovněž kodifikována jedna ze základních vlastností téměř každého literárního detektivního hrdiny – jeho excentričnost.<sup>8</sup>

Ale co vlastně rozumíme pod pojmem detektivní román nebo detektivní povídka? Jaká je jejich struktura? A jaké jsou jejich druhy? Etymologický původ slov detektiv, detektivní a detektivka je v anglickém *to detect* (objevovat, odhalovat, odkrývat), které zase odkazuje k latinskému *detegere* majícímu stejný

---

<sup>8</sup> Škvorecký, J.: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel 1965, s. 20.

význam. Pro detektivní román je tedy charakteristické postupné odhalování úvodní záhady, tzn. identifikace pachatele zločinu popsaneho na začátku vyprávění. Jeho cílem je podat odpověď na sedm otázek, které vymezil již římský rétor Marcus Fabius Quintilianus pro vyšetřování každého zločinu: *quis* (kdo), *quid* (co), *ubi* (kde), *quibus auxiliis* (za čí pomoci), *cur* (proč), *quomodo* (jak) a *quando* (kdy). Těmto požadavkům odpovídá i struktura textu. Tzvetan Todorov mluví o *gnozeologické narativní organizaci* a upřesňuje, že klasický typ detektivního románu (viz kapitola o jeho typologii) používá dvou specifických postupů – časových inverzí a osobitých pohledů. Podle něho je „podoba každé informace [...] dána osobou, která ji sděluje, a neexistuje pozorování bez pozorovatele.“<sup>9</sup>

V detektivním žánru se tedy jedná o odkrývání počáteční záhady (zločinu) a o odhalování jejího autora (pachatele). Zatímco čtenáři je odkryta postava detektiva již na začátku vyprávění, zločinec je obvykle odhalen až na jeho konci (alespoň v klasickém typu detektivky). V klasické detektivce se odehrává klasický souboj mezi silami dobra a zla. Dobro je ztělesněno v postavě detektiva, zlo reprezentuje pachatel. Na rozpor mezi etikou a estetickou stránkou tohoto žánru poukazuje i Jan Zábřana: „Jsou to věčně se opakující bajky, v nichž pokleslá estetika vyzývá nepokleslou etiku. Kompromisy s uměním jsou v nich skoro vždy, kompromisy s morálkou nikdy.“<sup>10</sup>

Pro větší názornost zde uvádíme několik příkladů definic klasické formy detektivního románu od českých, francouzských i anglosaských teoretiků tohoto žánru:

„Myslíme si tedy, že jsme nyní kompetentní definovat detective novel. Ať se jedná o román, nebo o krátký příběh, jde především o metodické a postupné odhalování přesných okolností záhadné události pomocí rozumových prostředků.“  
Régis Messac (1929)<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Todorov, T.: *Poetika prózy*. Praha: Triáda 2000, s. 104.

<sup>10</sup> In: Grym, P.: *Sherlock Holmes & ti druzí*, s. 282.

<sup>11</sup> „Nous nous croyons donc autorisés maintenant à définir le detective novel, qu'il s'agisse d'un roman ou d'une courte histoire, comme un récit consacré avant tout à la découverte méthodique et graduelle, par des moyens rationnels, des circonstances exactes d'un événement mystérieux.“ „Le Detective novel“ et l'influence de la pensée scientifique. Paris: Champion 1929, s. 498.

„Detektivní román je pátrání, zcela určitě, ale pátrání, jehož cílem je objasnit určitou zdánlivě nesrozumitelnou záhadu, která zatěžuje rozum.“

Pierre Boileau – Thomas Narcejac (1964)<sup>12</sup>

„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.“

Jan Cigánek (1962)<sup>13</sup>

„Jeden z klíčových žánrů populární epiky, líčící proces objasňování ztajemnělého zločinu... Vyprávění je zaměřeno na vznik, rozvíjení, ověřování a zamítání detektivových (resp. čtenářových) hypotetických podezření, která autor konstruuje jako klamná, obtížně verifikovatelná.“

Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol. (2004)<sup>14</sup>

„Whodunit“

Wystan Hugh Auden (1948)<sup>15</sup>

Poslední Audenova definice, která je zjednodušením anglického *Who has done it?*, omezuje definování detektivního románu na pouhé zjištění identity pachatele zločinu, tedy původce úvodní záhady. Ostatní autoři zdůrazňují navíc proces, kterým k tomuto zjištění dochází – analýzou indicií a logickými dedukcemi vyšetřovatele.

Pokud jde o konstitutivní prvky struktury detektivního románu, Richard Austin Freeman rozlišil ve své studii *The Art of the Detective Story* (1924) čtyři etapy:

1. Stanovení problému;
2. Uvedení dat k jeho rozřešení („stop“);
3. Rozřešení, tj. detektiv ukončí pátrání a ohlásí, že případ rozřešil;
4. Důkaz rozřešení tím, že se předvedou usvědčující doklady.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> „Le roman policier est une enquête, à coup sûr, mais une enquête qui a pour but d'élucider un certain mystère en apparence incompréhensible, accablant pour la raison.“ In: Narcejac, T.: *Une machine à lire: Le roman policier*. Paris: Denoël/Gonthier 1975, s. 33.

<sup>13</sup> *Umění detektivky*. Praha 1962, s. 215.

<sup>14</sup> *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha-Litomyšl 2004, s. 106.

<sup>15</sup> Auden, W. H.: *The Complete works of. Volume II*. London: Faber and Faber 2002, s. 262.

<sup>16</sup> In: Škvorecký, J.: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel 1965, s. 64.

Stanovení problému spočívá v uvedení záhady do vyprávění. Záhadu představuje neobjasněný zločin, který se ve vyprávění objeví zpravidla hned v úvodní kapitole. Tímto zločinem bývá nejčastěji vražda. Tím je nejen zdůrazněna pachatelova společenská nebezpečnost, ale hlavně samotná oběť je „umlčena“ a ve vlastním vyprávění se už nevyskytuje. Vyřešení této záhady je podřízen zbytek vyprávění.

Zejména v klasickém typu detektivky se vypravěč snaží zapracovat do textu indicie, umožňující čtenáři, pokud je správně interpretuje, vyřešit úvodní záhadu, ještě než ji odhalí sám vypravěč prostřednictvím detektiva. V některých románech se vypravěč explicitně obrací na čtenáře (*metalepse*) a sděluje mu, že v tomto místě vyprávění má k dispozici všechny informace nezbytné k tomu, aby sám mohl identifikovat pachatele.<sup>17</sup> Yves Reuter rozlišuje tři druhy indicí, které vypravěč může použít při naraci:

- a) *Indicie fikční* – mohou být buď *materiální* (předměty, anomálie vztahující se k zločinu), nebo *příležitostné* (hypotézy, které si čtenář utváří na základě fyzického a psychologického portréту postav).
- b) *Indicie lingvistické* – vyskytují se v dialogických pasážích.
- c) *Indicie skripturní* – jsou přístupnější více čtenáři než detektivovi. Bývají tvořeny slovními hříčkami, anagramy, intertextovými odkazy apod.<sup>18</sup>

Indicie by měla mít referenční charakter a odkazovat ke konkrétním mimoliterárním (reálným) skutečnostem a postupům. Pro detektivní žánr je tedy příznačná dichotomie: užitečná informace X zavádějící informace.<sup>19</sup> Záleží na vypravěči, jaký narativní mechanismus volí, a na kvalitě i kvantitě těchto informací ovlivňujících koherenci celého narativu a tím i jeho věrohodnost.

Třetí a čtvrtá etapa se obvykle vyskytují až v úplném závěru vyprávění, v poslední kapitole. Na jejím začátku detektiv oznámí, že odhalil pachatele, prozradí jeho identitu, vysvětlí, jak k jeho odhalení dospěl a jak byl zločin spáchán. V zájmu gradace napětí může identitu pachatele prozradit až jako

---

<sup>17</sup> Jedná se například o některé romány Ellery Queena.

<sup>18</sup> Reuter, Y.: *Le Roman policier*. Paris: Nathan 1997, s. 42.

<sup>19</sup> Viz kapitola o vypravěči.

poslední. Čtenář by tak měl dostat odpovědi na všechny nezodpovězené otázky z úvodu vyprávění.

Jedná se tedy o žánr, který je značně kódovaný, zejména pokud jde o způsob narace, jednání postav, povahu zločinu i temporalitu. Kromě Freemana se teoreticky zabývali detektivním románem také další tvůrci a pokoušeli se stanovit jasná pravidla tohoto žánru.

# 3 SNAHY O KODIFIKACI DETEKTIVKY

Období vymezené lety 1920–1940 bývá považováno za zlatý věk románu s tajemstvím. V této době jsou detektivky koncipovány především jako intelektuální hra mezi vypravěčem a čtenářem. Zápletky byly sofistikovanější, řešení komplikovanější, což v důsledku znamenalo odklon od realismu. Řada autorů a teoretiků se pokusila vtisknout detektivnímu žánru vlastní pravidla a zákony. Na přelomu dvacátých a třicátých let vznikl ve Velké Británii *The Detection Club*, který si vytyčil za cíl bdít nad čistotou detektivky. Jeho prvním předsedou se stal Gilbert Keith Chesterton. Ve funkci předsedy ho vystřídali mimo jiné Dorothy L. Sayersová, Agatha Christie nebo Julian Symons. Obdobná organizace vznikla i ve Spojených státech. V roce 1945 byla založena *Mystery Writers of America*, která každoročně uděluje cenu *Edgar* za nejlepší knihy s detektivní tematikou. Její předsedové se střídají pravidelně každým rokem a patřili mezi ně například: Ellery Queen, John Dickson Carr, Rex Stout, Raymond Chandler, ale i Georges Simenon (v roce 1955).

Jedním z prvních, kdo se pokusil specifikovat pravidla detektivního žánru, byl Willard Huntington Wright, uznávaný literární a výtvarný kritik, který napsal několik detektivních románů pod pseudonymem S. S. Van Dine. V roce 1928 uveřejnil v časopise *American Magazine* *Dvacet pravidel pro psaní detektivek* (*Twenty Rules For Writing Detectives Stories*). Ovšem asi nejznámějším kodifikátorem byl páter Ronald Arbuthnot Knox, jenž zredukoval počet pravidel na polovinu. Jeho *Desatero příkázání* vyšlo v roce 1929 a stalo se pro členy *Detection Clubu* závazným kánonem.<sup>20</sup>

Jednotlivá pravidla byla normou vymezující, co má každá správná detektivka obsahovat, a eliminující některá klasická klišé, která každý čtenář již dobře zná. Pokud jde o kategorii postavy, stranu dobra musel představovat pouze jeden detektiv, stejně tak jako jediný pachatel reprezentoval stranu zla. Pachatel nesměl být odkryt mezi postavami pokojských, sluhů nebo Asiátů.

---

<sup>20</sup> Van Dinovo „Dvacatero“ i Knoxovo „Desatero“ přeložil do češtiny Josef Škvorecký (In: *Nápady čtenáře detektivek*, Praha: Československý spisovatel 1965).

Vlastní vyprávění nesmělo obsahovat rozsáhlé milostné a popisné pasáže, které retardují děj a odvádějí čtenářovu pozornost jiným směrem. Zločin, výhradně vražda, musel být prezentován jako reálný (technicky možný), aby pozorný čtenář měl šanci sám odhalit pachatele. Vypravěč tedy nesměl před čtenářem zatajit žádnou relevantní informaci potřebnou k vyřešení úvodní záhady. Narace se tak stávala čím dál víc obtížnější. Na jedné straně bylo nutné zamlčet to podstatné, na druhé straně vlastní vyprávění muselo být logicky vystavěné a koherentní.

Tato limitující pravidla byla však detektivce spíše na škodu a zavedla ji do slepé uličky. Tímto klasicistním pojetím se vzdalovala literatuře a blížila se pouhému logickému úkolu. Klasický detektivní román se tak ocitl v krizi. Cestu z ní a návrat k realismu nabízela právě se rodící americká drsná škola.

# 4 TYPOLOGIE DETEKTIVNÍHO ROMÁNU

V předcházejících kapitolách byl vymezen detektivní román jako literární útvar *sui generis*. Jeho základem je nastolení úvodní záhady (spáchaného zločinu), která je objasněna až v závěru vyprávění. K dalším specifikům patří relativně omezený počet a funkce jednajících postav vyznačujících se svou relativní jednoduchostí (viz kapitoly o postavě a typologii postav v detektivce). Za 150 let trvání tohoto žánru se vyvinulo několik jeho forem. Jean Bourdier<sup>21</sup> v této souvislosti upozorňuje, že anglosaští zástupci se vždy snažili dodržovat rozdíl mezi *detective story* (nebo *whodunit*), *thriller* (původně *shocker*) a *crime story*. V *detective story* se čtenářova pozornost soustřeďuje pouze na zjištění viníka a způsob, jakým byl odhalen. V *thrilleru* je kladen důraz na náhlé a nepředpokládané zvraty ve vyprávění a vypjatou atmosféru. *Crime story* do jisté míry kombinuje oba předchozí typy – ve středu autorovy pozornosti není detektiv, ale zločinec, a atmosféra úzkosti není navozena pouze dějem plným náhlých zvrátů, ale i psychologií postav.

Průvodce detektivním žánrem *Le Polar*<sup>22</sup> vymezuje čtyři druhy. *Román se záhadou* (roman d'énigme) bývá vnímán jako intelektuální hra mezi čtenářem a autorem. Jde o klasický typ detektivky označované v anglosaském světě jako *whodunit*. *Černý román* (roman noir) vzniká ve Spojených státech ve dvacátých letech dvacátého století. Od klasického typu se odlišuje především svým tematickým zaměřením i prostředím, do kterého je příběh zasazen. K těm nejméně frekventovanějším tématům patří: politická korupce, úplatní policisté, obchod s drogami nebo organizovaný zločin. Třetí typ, *román o policejním postupu* (roman de procédure policière), realisticky vykresluje práci profesionálních policistů a běžné policejní postupy. K nejznámějším představitelům této skupiny patří Freeman Wills Crofts, autor příběhů s inspektorem Frenchem. Oproti tomu *román s napětím* (roman de suspense) staví do popředí zájmu postavu oběti. Podobně jako pro černý román, i pro román s napětím je charakteristické

---

<sup>21</sup> Bourdier, J.: *Histoire du roman policier*. Paris: Editions de Fallois 1996, s. 9.

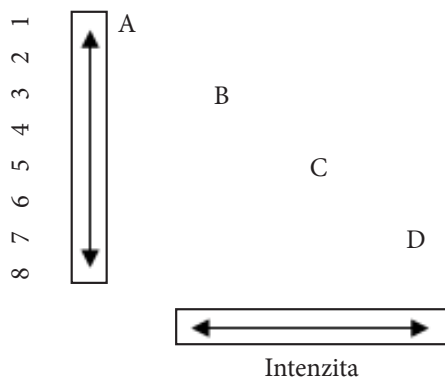
<sup>22</sup> Baudou, J.: Schleret, J.-J.: *Le Polar*. Paris: Larousse 2001, s. 6.

rychlé tempo narace a stupňování napětí. Posledním typem je *thriller*, pro který je rovněž typické stupňování napětí. Příběh však bývá často zasazen do specifického prostředí (dopravní prostředky, nemocniční zařízení, prostředí počítačových odborníků apod.).

Časopis *Écrire pour aujourd'hui*<sup>23</sup> nabízí typologii detektivky ve formě grafu, který poukazuje na četnost výskytu osmi sledovaných „veličin“. Tyto veličiny jsou v konkrétním narativu zastoupeny v různé intenzitě:

1. *Záhada* – od velmi důležité k velmi málo důležité.
2. *Detektiv* – od velmi pozitivní k velmi negativní.
3. *Indicie* – od velmi důležité k málo důležité.
4. *Vyšetřování* – od velmi důležité k málo důležité.
5. *Sociální prostředí* – od málo důležité k velmi důležité.
6. *Napětí / úzkost* – od slabé k silné.
7. *Násilí* – od velmi slabé k velmi silné.
8. *Sexualita* – od velmi slabé k velmi silné.

Výsledný graf má následující podobu:



<sup>23</sup> Citováno z: [http://www.leaweb.org/archives%5C%5CEC\\_FC\\_Characteristiques\\_historique.pdf](http://www.leaweb.org/archives%5C%5CEC_FC_Characteristiques_historique.pdf).

Jednotlivá písmena představují čtyři skupiny románů:

- A Anglický román s tajemstvím, který kladl důraz na propracovanost zápletky, textové „stopy“ a postavu detektiva. K typickým zástupcům patří Arthur Conan Doyle nebo Agatha Christie.
- B Francouzsko-belgický psychologický román vyzdvihující zápletku, postavu detektiva a sociální prostředí (Georges Simenon, Stanislas-André Steeman).
- C Francouzský román o úzkosti, který je zaměřen na napětí a násilí (Boileau – Narcejac, Sébastien Japrisot).
- D Americký černý román (*hard-boiled school*) a francouzský *néo-polar* zdůrazňující specifické sociální prostředí, násilí, sexualitu. Postava detektiva není zcela pozitivní. K čelním představitelům patří Raymond Chandler a Dashiell Hammett.

Předcházející typologie je založena na intenzitě přítomnosti toho či onoho rysu ve vyprávění. Tzvetan Todorov<sup>24</sup> si všímá dvojí temporality detektivního románu a rozlišuje jeho tři základní druhy, které zároveň odpovídají jeho třem vývojovým stádiím. *Román s tajemstvím*<sup>25</sup> (roman à énigme) představuje klasický typ, jehož zlatý věk vyvrcholil ve dvacátých a třicátých letech minulého století. Zcela jasně jsou zde podle Todorova rozlišeny „doba vyšetřování“, která zločinem začíná, a „doba dramatu“, která zločinem vrcholí. Zločin tedy obě časové roviny odděluje, a tudíž nedochází k jejich vzájemnému překrývání. Z hlediska intencionálního je román s tajemstvím intelektuálním soubojem autora se čtenářem, respektive detektiva se zločincem. Úkolem detektiva i čtenáře je – na základě stop obsažených v textu – odhalit pachatele úvodního zločinu. Právě důležitost výskytu textových stop je pro tento druh detektivky signifikantní. Uri Eisenzweig ve své studii *Le Récit impossible* upřesňuje: „[...] román s tajemstvím spočívá na virtuální narativní nemožnosti. Příběh zločinu totiž musí být současně nepřítomný, aby byla zachována záhada, a přítomný,

---

<sup>24</sup> Todorov, T.: *Poetika prózy*. Praha: Triáda 2000, s. 101.

<sup>25</sup> Ve frankofonních oblastech tomuto označení odpovídají i jiné ekvivalenty: *roman de détection*, *roman problème* a *roman-jeu*.

skrže indicie, aby mohl být rekonstruován.<sup>26</sup> Marc Lits vidí specifikum tohoto typu v opozici sloves *vidět* a *říci*: „Vyprávění s kriminální záhadou by se dalo charakterizovat dvěma základními výrazy: „vidět“ a „říct“. Někdo, pachatel, zabil, aniž by byl viděn, a nechce to říct; někdo jiný, detektiv, nic neviděl, ale svým slovem rekonstruuje to, co nemohl vidět. Až „říct“ splyne s „vidět“, záhada bude vyřešena.“<sup>27</sup>

Todorov dále upřesňuje, že v „[...] románu s tajemstvím jde tedy o dva příběhy, z nichž jeden je nepřítomný, ale reálný, zatímco druhý je přítomný, ale bezvýznamný. Tato přítomnost a tato absence vysvětlují, jakým způsobem oba existují v kontinuitě vyprávění. Přítomný příběh je tak vyumělkovaný a poznamenaný tolika literárními konvencemi a technikami (které nepředstavují nic jiného než „syžetový aspekt vyprávění“), že je autor nemůže ponechat bez vysvětlení.“<sup>28</sup> Z důvodu redukce počtu postav je příběh často zasazen do uzavřeného prostředí (zaoceánská loď, opuštěný ostrov, šlechtické sídlo). Čtenář má tak hned od začátku vyprávění přehled o všech jednajících postavách.

Druhý typ – *černý román* (roman noir) – vzniká v období mezi dvěma světovými válkami ve Spojených státech. K průkopníkům tohoto žánru patří Carroll John Daly, který publikoval pro časopis *Black Mask*. Od roku 1929 začínají do tohoto časopisu přispívat i pozdější čelní představitelé černého románu: Dashiell Hammett, Horace Mac Coy, Earl Stanley Gardner a Raymond Chandler. Není zde zcela oddělen příběh zločinu od příběhu vyšetřování, ale navzájem se prolínají. Podle Todorova se tu vyskytují dva různé druhy zájmů – *zvědavost*, pro kterou je typický postup od důsledku k příčině, a *napětí*, kde je postup opačný

---

<sup>26</sup> „[...] le roman à énigme repose sur une impossibilité narrative virtuelle. En effet, le récit du crime doit être – simultanément – absent pour qu’il y ait mystère et présent, à travers des indices, pour pouvoir être reconstitué.“ In: Reuter, Y.: *Le roman policier*. Paris: Nathan 1997, s. 40.

<sup>27</sup> „On pourrait ramener le récit d’énigme criminelle à deux notions de base: „voir“ et „dire“. Quelqu’un, le criminel, a tué sans être vu et ne veut pas le dire; quelqu’un d’autre, le détective, n’a rien vu mais va reconstituer par sa parole, ce qu’il n’a pu voir. Lorsque le „dire“ va coïncider avec le „voir“, l’énigme sera résolu.“ Lits, M.: *Pour lire le roman policier*. Bruxelles-Paris-Gembloux: De Boeck-Wesmael-Duculot 1989, s. 86.

<sup>28</sup> *Ibid.*, s. 104.

– od příčiny k důsledku.<sup>29</sup> Charakteristickými tématy jsou v tomto případě zejména organizovaný zločin, politická a policejní korupce nebo různé formy násilí. Kromě tematické a kompoziční stránky je tento druh od předchozího odlišný, i pokud jde o stránku jazykovou. Daleko více se ve vyprávění uplatňuje hovorový jazyk a argot, což souvisí se sociálním prostředím, z něhož pochází většina postav, detektiva nevyjímaje. Většinou se nejedná o představitele oficiální policie, ale o soukromého detektiva pocházejícího z nižších společenských vrstev a upřednostňujícího fyzickou argumentaci před verbální (*tough guy*).

Na rozdíl od prvního typu je černý román zasazen do prostředí moderního velkoměsta, což souvisí s pojetím města jako podhoubí organizovaného zločinu a korupce všeho druhu. Vzhledem k realisticky zobrazenému prostředí, rychlé naráci a četným dialogickým pasážím byla řada románů v relativně krátké době převedena do filmové podoby.

*Román s napětím* (roman à suspense) je podle Todorova do značné míry kombinací obou předchozích typů. Od románu s tajemstvím přebírá oba příběhy, ale neomezuje druhý příběh na pouhé odhalování pravdy. Otázky, které si čtenář klade, směřují jak do minulosti, tak do budoucnosti. Čtenářův zájem míří jednak k vysvětlení událostí, jež se odehrály před začátkem vyprávění, na druhé straně čtenáře zajímá i budoucnost hlavních postav. Rovněž záhada zde má jinou funkci – zatímco v románě s tajemstvím jde o odhalení identity pachatele, v románě s napětím je záhada spíše východiskem. Tato forma detektivky se objevuje ve dvou fázích. Nejdříve tvoří přechod mezi oběma předchozími typy, později koexistuje s románem černým. Těmto obdobím odpovídaly i dva podtypy, které Todorov označuje jako *příběh zranitelného detektiva* (kam řadí především romány Hammetta a Chandlera) a *příběh podezřelého v roli detektiva*. V tomto případě se pátrání policie po pachateli úvodního zločinu zaměřuje na jednu postavu, která je zároveň postavou hlavní. Jejím úkolem je vypátrat pravého viníka, aby dokázala vlastní nevinu. Z vlastního hlediska je tedy detektivem, v očích policie je pachatelem, a kromě toho je rovněž možnou obětí pro pravé pachatele. K hlavním představitelům tohoto typu patří Patrick Quentin nebo William Irish. Zejména ve druhé formě se téměř veškeré diegetické dění soustřeďuje na postavu oběti. Detektiv, pokud se v příběhu vůbec vyskytuje, má

---

<sup>29</sup> Ibid., s. 105.

pouze sekundární funkci. Z tohoto důvodu nelze mluvit o pravém detektivním románě.

Z českých teoretiků rozlišuje Jan Cigánek<sup>30</sup> pět základních typů. *Detektivní padělek* je charakterizovaný jako „[...] nepůvodní braková epika, která míchá fantastiku s přebujelým erotismem, sadismem, oslavou hrubé síly a násilí s krvavými scénami.“<sup>31</sup> Do této skupiny řadí zejména americké *dime-novels*. Dalším druhem jsou *senzační detektivky*, kam patří především *thriller*. Jak už z názvu vyplývá, je jejich hlavním cílem navození atmosféry strachu a hrůzy. Třetí skupinu označuje Cigánek jako *realistickou detektivku*, která právě svým realistickým pojetím apeluje na čtenářův intelekt. V rámci tohoto druhu rozlišuje typ *sociální* a typ *intelektuální*. Zatímco sociální detektivka se zabývá kritikou společenských nešvarů, intelektuální detektivka je pojímána jako rébus, který autor předkládá čtenáři. Do čtvrté skupiny patří *fantastické detektivky* oscilující mezi utopií a realitou. Posledním typem jsou *dětské detektivky*. Jedná se o „svěráznou aplikaci detektivní osnovy a techniky na dětskou epiku, zejména na tvar tzv. klukovského románu.“<sup>32</sup>

Zaměření této studie ovšem nejlépe konvenuje Todorovova klasifikace rozlišující v rámci celého příběhu (histoire) příběh zločinu a příběh vyšetřování, čímž zdůrazňuje specifikum problematiky času.

---

<sup>30</sup> Cigánek, J.: *Umění detektivky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy 1962, s. 197.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid., s. 203.

# 5 POSTAVA V LITERÁRNÍM DÍLE

Jak přistoupit ke studiu literární postavy? Je postava nadřazena ději, nebo je spíše děj nadřazen postavě? Je postava textovým odrazem antropomorfní bytosti, nebo pouhou funkcí děje? To jsou otázky, které si literární badatelé kladou již řadu let a na které doposud nebyly nalezeny obecně akceptované odpovědi. Postava je nositelem děje, ale její přítomnost není pro narativ bezprostředně nutná. V některých literárních proudech dvacátého století (např. francouzský „nový román“) byla její důležitost, a tím i její přítomnost v textu, zredukována na minimum. Tzvetan Todorov ve své stati *Kategorie literárního vyprávění* cituje názor Borise Tomaševského, který dokonce prohlašuje, že „[...] hrdina není pro příběh nijak zvlášť nutný. Příběh jako soustava motivů se může zcela obejít bez hrdiny a jeho charakteristických vlastností.“<sup>33</sup>

Jedním z prvních, kdo se postavou ve svém díle zabýval, byl Aristoteles. V *Poetice*<sup>34</sup> vymezuje základní konstitutivní prvky tragédie a všimá si děje i postavy. Pokud jde o povahokresbu, rozlišuje Aristoteles při konstrukci postavy, kromě klasické dichotomie dobrý a špatný, čtyři povahové rysy: tím nejdůležitějším je, aby postavy byly *řádné*, mají být rovněž *přiměřené*, měly by být *podobné* postavám skutečným a povahokresba má být také *důsledná*.<sup>35</sup> Za primární nicméně považuje sled jednotlivých událostí, protože cílem hry pro něho není zobrazení určité povahové vlastnosti, nýbrž zobrazení jednání (*mimésis*). V Aristotelově podání je tedy děj nadřazen postavě.

Opačný názor zastává Edward Morgan Forster. Ve své studii *Aspekty románu* (*Aspects of the Novel*, 1927) nadřazuje fikční postavu ději a rozlišuje dva typy postav: postavy *ploché* a postavy *plastické*. Ploché postavy jsou jednoduché, povahově konstantní, ve vyprávění nezaznamenávají žádný vývoj, zatímco postavy plastické jsou komplexnější a postupně se vyvíjejí. Pro postavy ploché

---

<sup>33</sup> Todorov, T.: *Kategorie literárního vyprávění*. In: Kyloušek, P.: *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host 2002, s. 152.

<sup>34</sup> Aristoteles: *Poetika*. Praha: Svoboda 1996, s. 70-71.

<sup>35</sup> *Ibid.*, s. 85.

je tedy charakteristická jejich staticíínost, oproti tomu plastické postavy se vyznačují svou dynamíííostí.

Další možnosti přístupu k problematice postavy naznačují narativní gramatiky analyzující jednotlivé narativní elementy a vztahy mezi nimi. Jedním z prvních zástupců a průkopníkú tohoto postoje byl Vladimír Jakovlevíí Propp, který své bádání zaměřil na ruskou lidovou pohádku. Ve studii *Morfologie pohádky* (1928) neanalyzoval jednotlivé literární postavy, ale zajímal se o to, jakou funkci v příběhu mají. Na základě této analýzy vymezil 31 funkcí, které rozdělil mezi sedm postav: hrdina, nepravý hrdina, dárcé, škúdcé, pomocník, hledaná osoba a odesílatel. Pro Proppa tedy není důležitá, jaké postavy jsou, jaké jsou jejich atributy, ale co dělají, tj. jejich funkce v příběhu.

Na Proppovy závěry a zejména na strukturální lingvistiku Ferdinanda de Saussura navázal Algirdas Julien Greimas v knize *Strukturální sémantika (Sémantique structurale: recherche et méthode, 1966)*. Greimas zavádí pojem *aktant*, který představuje subjekt, jemuž je přisuzována nějaká činnost. Celkem rozlišuje šest aktantú vyskytujících se ve třech binárních opozicích: subjekt – objekt, dárcé – příjemce a pomocník – protivník. Později Greimas svůj model ještě zjednodušil, když z něho vypustil poslední dva aktanty, čímž jejich celkový počet zredukoval na čtyři. Konkrétní realizací aktantú v textu jsou potom *aktéři*. Jeden aktant může být v textu vyjádřen několika aktéry.

Již zmíněný Tzvetan Todorov rozlišuje mezi postavou a charakterem. V jeho pojetí postava úzce souvisí s kauzalitou ve vyprávění: „Každá nová postava znamená novou zápletku. [...] Jakmile se objeví nová postava, nevyhnutelně to znamená přerušení předcházejícího příběhu, aby nám mohl být vyprávěn nový příběh, ten, který objasňuje „jsem nyní zde“ nové postavy.“<sup>36</sup>

Gérard Genette, z jehož teoretických závěrú v této studii převážně vycházíme, se ve své studii *Figures III* soustředil spíše na narativní diskurs než na problematiku postavy, která pro něho není stěžejní a označuje ji za pouhý *effet de texte*.<sup>37</sup>

Z českých teoretikú narativu se problematice literární postavy věnovala Daniela Hodrová v knize *... na okraji chaosu...* (2001). Hodrová svým pojetím připomíná Forsterovu dichotomii ploché a plastické postavy. Podle ní, je

---

<sup>36</sup> Ibid., s. 131.

<sup>37</sup> Genette, G.: *Nouveau discours du récit*. Paris: Editions du Seuil 1983, s. 93.

postava „[...] slovně tematický komplex, realizující se v textu určitým souborem textových jednotek. Některé z těchto jednotek se v textu vyskytnou zpravidla jen jednou (nejčastěji popis těla postavy), jiné se vracejí (např. jméno), další se obměňují nebo nahrazují jinými (líčení myšlenek, pocitů, činů), přičemž tento vracející se soubor prakticky nikdy není zcela totožný co do prvků, jejich charakteru a rozsahu, a to ani tam, kde je míra opakování značná.“<sup>38</sup>

Když vymezuje literární postavu jako znak, Hodrová definuje její *signifiant* i *signifié*. Signifiant představují veškeré explicitně zmíněné údaje o její fyziognomii, chování i její promluvu. Signifié může být tvořeno vypravěčovým subjektivním komentářem na straně jedné nebo čtenářovou interpretací na straně druhé.<sup>39</sup> Na textové rovině se postava může realizovat různými způsoby. Hodrová za základní způsoby realizace považuje:

1. promluvu vypravěče o postavě (přímá charakteristika postavy, popis jejího zevnějšku, chování, jednání, myšlení); součástí této promluvy je i jméno;
2. dialogy a výroky jiných postav o této postavě;
3. monology a) „vnější“ b) „vnitřní“;
4. scénické poznámky (v dramatu výjimečně jinde).<sup>40</sup>

Hodrová postavu dále vymezuje jako dynamickou složku textu, která se projevuje ve dvou modifikacích: *postava-definice*, která je chápána jako znak a vyznačuje se jasně vymezeným významem – jedná se o literární typ. Jejím protějškem je postava, jejíž význam je neurčitý, nejasný. Tento typ postavy označuje jako *postavu-hypotézu*.<sup>41</sup>

Pokud jde o detektivní román, dalo by se zjednodušeně říci, že pouze postava detektiva (a jeho pomocníků) má charakter postavy-definice. Ostatní postavy jsou skryté za maskou, kterou zakrývají svou pravou identitu a kterou sundají až v průběhu závěrečné kapitoly. Teoreticky bychom mohli nahradit jednoho literárního detektiva jiným a na samotný děj by to nemělo mít vliv. Jeho funkce

---

<sup>38</sup> Hodrová, D. a kol.: ... *na okraji chaosu*.... Praha 2001, s. 519.

<sup>39</sup> Ibid., s. 545-546.

<sup>40</sup> Ibid., s. 519.

<sup>41</sup> Ibid., s. 555.

v příběhu je identická. Jenže, každý detektiv je svým způsobem typizován, má své charakteristické rysy, své atributy, svou „metodu“.

Kromě opozice postava-definice X postava-hypotéza rozlišuje Hodrová i opozici postava-objekt X postava-subjekt. Pokud jde o detektivní žánr, Hodrová upřesňuje: „Na opozici subjekt – objekt je budován i vztah vraha a jeho oběti v detektivním žánru. V něm jsou ovšem pozice jasné: vrah je subjektem a obětí objektem (smrt ji mění ve „věc“), k výměně pozic nedochází. V klasickém detektivním žánru je obětí zpravidla „známou veličinou“ a „neznámou“, postavou s tajemstvím, je vrah. Pojetí postavy je tu už apriori – na základě žánrové konvence – hypotetické. V textu budovaném na detektivní zápletce autor čtenáři většinou předkládá několikerou hypotézu zločinu a několikerou hypotézu vraha. Hypotetičnost – a to je důležité – je však toliko dočasná, závěr přináší rozřešení záhady, dochází k identifikaci vraha.“<sup>42</sup>

Klasický detektivní román se vyznačuje téměř naprostou absencí psychologie svých postav. Jak zdůrazňuje Gilbert Keith Chesterton, jedná se totiž především o „drama masek, nikoliv tváří“.<sup>43</sup> Z tohoto důvodu bychom v této studii měli preferovat především pojetí postavy jako funkce, ale vzhledem k tomu, že zejména v Simenonových detektivních románech má psychologická stránka portréту postavy důležitou roli, pokusíme se, podobně jako Hodrová nebo Chatman, v následujících kapitolách o kompromis mezi oběma přístupy („strukturalistickým“ a „psychologickým“). Protože jak tvrdí Chatman: „Životaschopná teorie postavy by si měla uchovat otevřenost a zacházet s postavami jako s autonomními bytostmi, nikoli jen jako s funkcemi děje. Měla by prokázat, že publikum rekonstruuje postavu z faktů oznámených nebo implikovaných v původní konstrukci a sdělovaných diskursem skrze jakékoli médium.“<sup>44</sup>

---

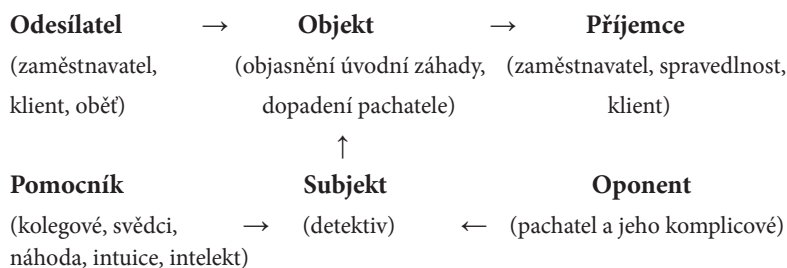
<sup>42</sup> Ibid., s. 574.

<sup>43</sup> In: Eisenzweig, U.: *Le Récit impossible*. Paris: Christian Bourgois 1986, s. 63.

<sup>44</sup> Chatman, S.: *Příběh a diskurs*. Brno: Host 2008, s. 125.

# 6 TYPOLOGIE POSTAV V DETEKTIVNÍM ROMÁNĚ

Existují literární žánry, v nichž je poměrně fixně stanovena typologie postav. Ty mají ve vyprávění svou specifickou funkci. O Proppově typologii již byla řeč v předcházející kapitole, stejně jako o Greimasově aktančním modelu, pro který platí: „Subjekt usiluje o objekt, střetává se s oponentem, nachází pomocníka, získává od odesílatele objekt a dává jej příjemci.“<sup>45</sup> Pokud bychom se pokusili aplikovat základní podobu Greimasova aktančního modelu na detektivní román, výsledný přehled by mohl vypadat takto:



Aktant odesílatel představuje entitu, která zplnomocňuje subjekt (detektiva) k vyšetřování. Jedná se o hierarchicky vyšší moc, jíž může být zaměstnavatel (zejména pokud se jedná o policistu z řad oficiální policie), nebo klient (jednali se o soukromého detektiva). Může jí být i samotná oběť zločinu, která subjekt zmocňuje k vyšetřování, přestože už je sama „fyzicky“ ve vyprávění nepřítomná. Zjednodušeně řečeno – *odesílatelem* bývá samotný zločin. Proto se zpravidla vyskytuje hned na začátku vyprávění. *Příjemcem* může být opět

---

<sup>45</sup> In: Bílek, P. A.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host 2003, s. 141.

zaměstnavatel, klient nebo v abstraktní rovině justice a spravedlnost. Do kategorie *pomocník* patří vše, co pomáhá subjektu v plnění jeho úkolu. Tento aktant může představovat antropomorfní bytost (postavu vyskytující se ve vyprávění), jako jsou například kolegové z řad policistů, soudních znalců nebo svědkové. Pomocníkem bývá často samotný vypravěč (homodiegetický typ) jako třeba doktor Watson v románech Arthura Conana Doylea nebo kapitán Hastings u Agathy Christie. Do této skupiny však můžeme zařadit i další faktory, které pomáhají detektivovi ve vyšetřování: detektivův intelekt, intuice, stopy, ale také náhoda, která se v rozporu s Van Dinovým *Dvacaterem* vyskytuje v řadě detektivních románů. *Oponentem* je samotný pachatel (eventuálně jeho komplicové), jehož identita bývá v klasickém typu detektivky odhalena až v závěru vyprávění. Jules Bedner upřesňuje, že jakákoli postava – kromě vyšetřovatelů – může na poslední chvíli přejít z jedné kategorie do jiné, její opravdové úmysly zůstávají utajeny až do konečného vyřešení případu. A tento nejasný status postav přispívá k permanentnímu zachování záhady.<sup>46</sup>

Ačkoliv se v detektivním románě vyskytuje relativně stálý okruh postav, jejich celkový počet se různí – v povídce je zpravidla jejich počet omezen na nezbytné minimum, v románě jich, díky větší členitosti a rozsahu textu, bývá více. Podstatné rovněž je, zda na straně dobra je pouze jeden soukromý detektiv, nebo celý policejní aparát a zda na straně zla je pouze jeden zločinec, nebo hned celý zločinecký gang. Dále se v příběhu vyskytují *podezřelý* a další postavy, které jsou v přímém či nepřímém vztahu k případu. Tyto postavy se ve vyprávění verbálně projevují pouze, když odpovídají na detektivovy otázky. Jejich charakter je ambivalentní – čtenář neví, jestli je jejich výpověď pravdivá, nebo zda se jedná o skutečného pachatele, který lže, aby nebyl odhalen. Postava *oběti* je rovněž klíčová. Bez ní by neexistovalo žádné vyšetřování. Tato postava se často ve vyprávění aktivně vůbec nevyskytuje. Její „fyzická“ existence zpravidla končí s příběhem zločinu a okolnosti tohoto konce jsou předmětem příběhu vyšetřování. O její existenci se čtenář dovídá pouze zprostředkovaně, na základě výpovědi přátel, příbuzných a z výsledků vyšetřování.<sup>47</sup> Všechny postavy by

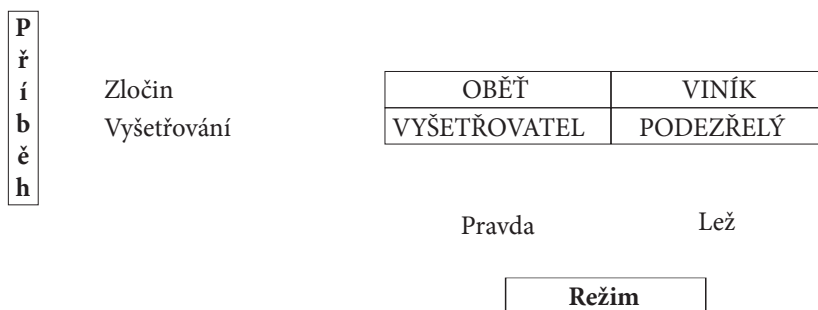
---

<sup>46</sup> Bedner, J.: *Simenon et le jeu des deux histoires*. Amsterdam: Institut de romanistique 1990, s. 9.

<sup>47</sup> V souladu se sedmým paragrafem Van Dinova *Dvacatera* předpokládáme, že zločinem, který byl spáchán a který bude později vyšetřován, je vražda.

měly být přítomny ve vyprávění od samotného počátku, zejména postavy detektiva a pachatele. Psychologický portrét jednotlivých postav je v klasické detektivce omezen na minimum, stejně jako deskripce prostředí. Z hlediska kompozice nejsou podstatné a mají výraznou retardační funkci. Vrátime-li se zpět k Todorovově typologii detektivky, mohli bychom zjednodušeně říci, že zatímco v románě s tajemstvím je dominantní postava detektiva, děj románu s napětím je soustředěn kolem postavy oběti.

Daniela Hodrová<sup>48</sup> rozlišuje v detektivním románě čtyři základní typy postav: *detektiv, svědek, oběť a vrah*. Dle našeho názoru, není postava svědka v klasické detektivce nezbytně nutná. Pokud detektiv dospěje k identifikaci pachatele pouze na základě analýzy materiálních stop nebo díky své neomylné intuici, zúžil by se tento model na triádu *oběť – detektiv – pachatel*. Podobně jako Hodrová, rozlišuje i Jacques Dubois<sup>49</sup> čtyři typy postav, jen místo postavy svědka upřednostňuje *podezřelého*. Oproti svědkovi má postava podezřelého tu výhodu, že závěrečné rozuzlení bývá překvapivé. Vypravěčova (a tedy i čtenářova) pozornost se po celou dobu soustřeďuje na jediného podezřelého a až v závěrečné kapitole je odkryta identita skutečného pachatele, kterého čtenář ze spáchání zločinu vůbec nepodezříval. Dubois navíc rozlišuje, jak se tyto čtyři postavy promítají do dvou os: *zločin – vyšetřování a pravda – lež*. Celková typologie pak v grafické podobě vypadá takto:



<sup>48</sup> *Hledání románu*. Praha: Československý spisovatel 1989, s. 189.

<sup>49</sup> *Le roman policier ou la modernité*, Paris 1992.

Veškeré epické dění v klasickém typu detektivního románu je však soustředěno na postavu *detektiva* (vyšetřovatele). Jeho základní funkcí je objasnění úvodní záhady, tzn. odhalení *pachatele* a vysvětlení *proč* a *jak* byl zločin spáchán. Je to on, kdo *posouvá děj*. Za téměř jedno a půl století se vystřídal ve světové literatuře nepřeborné množství detektivů – od výstředních amatérů, kteří se o zločin zajímají pouze jako o logický problém, přes soukromé detektivy, pro něž je pátrání po zločinci obživou, až po zástupce oficiální policie. Pokud jde o postavu *detektiva*, již zmíněný François Fosca<sup>50</sup> navrhuje následující typologii (1937):

## 6.1 Intuitivní detektivové

Do této skupiny Fosca řadí detektivy, jejichž metoda se nezakládá na analýze materiálních stop a kteří spíše než na dedukci, se spoléhají na svou intuici. Důležité je pro ně pochopení zločinu, snaží se porozumět osobám bezprostředně souvisejícím se zločinem a poznat důvody, které je vedly k jejich chování. K typickým představitelům patří: otec Brown (G. K. Chesterton), komisař Maigret (G. Simenon) nebo Reginald Fortune (H. C. Bailey).

## 6.2 Vědci

Pro zástupce této skupiny je naopak typické přísně logické uvažování, bývají často odborníky v jedné nebo hned v několika exaktních vědách (převážně se jedná o chemii, medicínu a fyziku). K hlavním zástupcům patří Dr. Thorndyke (R. A. Freeman) nebo S. F. X. Van Dusen alias Myslící stroj (Jacques Futrelle). Ani je tolik nezajímá dopadení viníka, jako zejména vyřešení problému.

## 6.3 Realističtí detektivové

Romány, ve kterých vystupují realističtí detektivové, se snaží co možná nejvěrněji vykreslit vyšetřovací metody policie. Tento proud bývá někdy označován jako

---

<sup>50</sup> Fosca, F: *Histoire et Technique du Roman policier*. Paris: Editions de la Nouvelle Revue critique, 1937, s. 165–171.

*humdrum school*. K nejnámějším představitelům patří již zmíněný inspektor French z románů F. W. Croftse.

## 6.4 Amatéři

Jak již vyplývá z názvu, nejedná se o profesionální vyšetřovatele (soukromé detektivy, nebo příslušníky oficiální policie). Amatéři berou spáchaný zločin jako výzvu a snaží se vyřešit záhadu dříve než profesionálové. Jak zdůrazňuje Fosca, „[...] často oplývají třemi věcmi, které jsou v současné společnosti čím dál vzácnější: bohatstvím, volným časem a dobrou náladou.“ K typickým zástupcům patří Philo Vance (S. S. Van Dine), lord Petr (Dorothy L. Sayersová), Sherlock Holmes (Arthur Conan Doyle) nebo Hercule Poirot (Agatha Christie).

Foscova klasifikace není pro svou heterogenost zcela ideální. Jedna postava může v sobě kombinovat několik rysů a spadat tak do dvou skupin. Zatímco první tři skupiny odkazují na metodologické hledisko, čtvrtá skupina, tj. amatéři, poukazuje spíše na sociálně-profesní odlišnost. Amatér může patřit jak k intuitivním zástupcům, tak k brilantním analytikům.

Čtenář detektivního románu vnímá literárního detektiva jako skutečného – bývá zasazen do konkrétního prostředí, zločin bývá vykreslen jako reálný. Ke zdánlivé autentičnosti přispívá i filmové a/nebo televizní zpracování. Na druhou stranu, jak již bylo řečeno výše, pro literárního detektiva je charakteristická jeho *výstřednost*. Některé detektivy by například absence elementárních znalostí a vědomostí eliminovala ze skutečného života. Tato výstřednost se v příběhu projevuje různým způsobem a v případě seriálovosti postavy je často znakem detektivovy intertextovosti:

- a) *fyzické zvláštnosti a nedostatky* – nadměrná váha (Nero Wolfe), komičnost promluvy (Charlie Chan), jiné fyzické nedostatky (slepý Max Carrados);
- b) *zvláštní záliby a zvyky* – záliba v umění (Philo Vance), pěstování orchidejí (Wolfe), užívání drog (Holmes);
- c) *vzdělání a brilantní logika* – Dr. Thorndyke, Myslicí stroj;
- d) *absence elementárních znalostí* – Holmes (neví, že Země obíhá kolem Slunce);

e) *nepostradatelné atributy ozvlášťující postavu* – Maigretova dýmka, Holmesovy housle, Poirotův knír.

Tyto informace spolu s popisem detektivovy fyziognomie, jeho pracovního prostředí a eventuálně rodinného zázemí jsou distinktivním rysem prostupujícím celou sérii, v níž se konkrétní postava vyskytuje. Intertextovost je typická zejména pro postavu detektiva, ale může se týkat i postavy pachatele: např. postava profesora Moriartyho – Napoleona zločinu – vystupuje ve dvou a je zmíněna v dalších pěti příbězích o Sherlocku Holmesovi nebo postava „hluchého“, která je protipólem detektiva Steva Carelly z 87. revíru v románech Eda McBaina. „Životnost“ sekundárních postav bývá zpravidla omezena pouze na jeden případ.

V detektivním žánru není tedy počet jednajících postav nijak omezen. Z hlediska funkcí, které jednotlivé postavy v příběhu plní, je však jejich počet limitován pouze na čtyři: detektiv, pachatel, oběť a svědek. Postavy detektiva a oběti jsou ve vyprávění vymezeny již v samotném začátku, funkce ostatních postav je definitivně vyjevna až na jeho konci.

# 7 VYPRAVĚČ

Jak zdůrazňuje Roland Barthes, nelze směšovat autora literární fikce s jejím vypravěčem, protože „*kdo mluví* (ve vyprávění), není ten, *kdo píše* (v životě), a *kdo píše*, není *ten*, *kdo je*.“<sup>51</sup> Zjednodušeně můžeme říci, že vypravěč je médium, které přetváří příběh (*histoire*) ve vyprávění (*écrit*). Prostřednictvím narativního aktu (*narration*) je vytvářen fikční svět, který si čtenář na základě textových informací obsažených ve vyprávění rekonstruuje.

V rámci svých naratologických bádání vymezil Gérard Genette pět základních hledisek, pomocí nichž lze analyzovat narativní diskurs (*pořádek, trvání, frekvence, způsob a hlas*). Vzhledem k zaměření této studie, se budeme v dalších kapitolách soustřeďovat zejména na kategorie hlasu, pořádku a způsobu.

Kategorie *hlasu* souvisí s narativními úrovněmi a s různými typy vypravěče. Genette ve své klasifikaci nepřejímá klasické rozlišování mezi *er-formovým* a *ich-formovým* vypravěčem. Oba způsoby jsou pro něho pouhou gramatickou formou, kterou vypravěč v průběhu narativního aktu používá. Podle něho je status vypravěče dán současně jeho vztahem k příběhu (*diégèse*) a jeho narativní rovinou (*extradiegetickou*, respektive *intradiegetickou*).<sup>52</sup> Pokud je vypravěč přítomen ve vlastním vyprávění (je jednou z postav), jedná se o *homodiegetický* typ vypravěče; pokud se vypravěč ve vyprávění nevyskytuje, jedná se o typ *heterodiegetický*. V rámci homodiegetického vypravěče rozlišuje Genette dva druhy: vypravěč může být postavou vedlejší (pouze zaznamenává události) nebo hlavní. Tento druhý typ vypravěče je označován jako *autodiegetický*. Ze vzájemného vztahu narativní roviny a vztahu k příběhu Genette vyvozuje čtyři základní typy vypravěče, respektive jeho statusu: vypravěč *extradiegetiko-heterodiegetický* (jako příklad uvádí Genette Homéra, který jako vypravěč prvního stupně vypráví příběh, v němž nevystupuje); vypravěč *extradiegetiko-homodiegetický* je vypravěčem prvního stupně, který vypráví svůj vlastní

---

<sup>51</sup> Barthes, R.: Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: Kyloušek, P.: *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 34.

<sup>52</sup> Genette, G.: *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972, s. 255.

příběh (Gil Blas); *intradiegeticko-heterodiegetický* vypravěč (např. Šeherezáda) je vypravěčem druhého stupně, který vypráví příběh, ve kterém není přítomen; oproti tomu *intradiegeticko-homodiegetický* je rovněž vypravěčem druhého stupně, ale vypráví svůj vlastní příběh.

V rámci problematiky času není pro detektivní román typická pouze opozice příběhu zločinu a příběhu vyšetřování. Pokud jde o *pořádek*, vychází Genette ze skutečnosti, že sled událostí v příběhu buď odpovídá sledu událostí ve vypravování, nebo je řazení událostí na obou rovinách rozdílné. Jednotlivá narušení chronologického sledu nazývá Genette jako *časové anachronie*. Tyto anachronie se projevují dvojím způsobem. Vypravěč může evokovat události, které teprve nastanou (*prolepse*), nebo které předcházejí právě líčeným událostem (*analepse*). Z obou druhů anachronií se zpravidla prolepse vyskytují v detektivce jenom zřídka, analepse jsou poměrně hojné. Jedná se většinou o analepse externí, vztahující se k událostem, které se odehrály před těmi událostmi, jimiž začíná vlastní vyprávění. Tyto analepse se vyskytují zejména v klasickém typu detektivky (*roman à énigme*) ve formě metadiegetických vyprávění, jimiž mohou být např. výpovědi svědků a podezřelých osob nebo dílčí rekapitulace či předběžné závěry vyšetřovatelů. Musíme mezi nimi rozlišovat analepse *pravé*, jejichž výpovědi se zakládají na pravdě, a *nepravé* (falešné), při nichž je výpověď vyšetřované (podezřelé) osoby smyšlená, aby zkomplikovala průběh vyšetřování a svedla ho tak na falešnou stopu. Tato nepravá analepse se může někdy týkat i samotného vyšetřovatele.<sup>53</sup> Rozlišit pravou a nepravou analepsi se čtenáři většinou podaří až v průběhu poslední kapitoly. Ta má nejčastěji formu *explikativní analepse*,<sup>54</sup> ve které vyšetřovatel podává rozřešení počáteční záhady – odhalí pachatele a vysvětlí, jak byl úvodní zločin spáchán (tímto způsobem bývají zakončeny např. romány Agathy Christie s postavou Hercula Poirota).

---

<sup>53</sup> Např. v románu Georgese Simenona *Žlutý pes* (*Le Chien jaune*, 1931) se komisař Maigret přiznává k tomu, že záměrně přidal jed do nápojů, aby ochránil skutečnou pachatelku před trestním stíháním.

<sup>54</sup> Reuter: s. 45.

## 8 FOKALIZACE

Problematika fokalizace, zúžení úhlu „pohledu“ na zobrazovaný svět, souvisí s vypravěčovou narativní strategií i čtenářovou recepcí. Tento termín poprvé zavedl Gérard Genette ve své průlomové studii *Rozprava o vyprávění* (*Discours du récit*, 1972) a dále ho rozvedl v její přepracované verzi *Nová rozprava o vyprávění* (*Nouveau discours du récit*, 1983).

Otázkou hlediska ve vyprávění se již před ním zabývali anglosaští autoři Henry James (*The Art of Fiction*, 1884) a Percy Lubbock (*The Craft of Fiction*, 1921), kteří zavedli pojem *point of view*. Ve Spojených státech na ně navázali Robert Penn Warren a Cleanth Brooks, kteří již v roce 1943 pracovali s termínem *focus of narration*. Jejich poznatky dále rozpracovali Jean Pouillon<sup>55</sup> a již zmíněný Tzvetan Todorov<sup>56</sup> preferující termíny *vision*, resp. *point de vue*.

Podle Genetta je nutné rozlišovat mezi tím, kdo ve vyprávění mluví, a tím, kdo vidí, respektive kdo vnímá. Nebo ještě lépe: důležité je, kde se nachází bod, z jehož perspektivy je nahlížen fikční svět. Vzhledem k tomu, že termíny *vision* i *point de vue* zdůrazňují spíše vizuální aspekt, upřednostňuje Genette právě termín fokalizace a rozlišuje její tři základní podoby: *nulovou fokalizaci* (*focalisation zéro*), *vnitřní fokalizaci* (*focalisation interne*) a *fokalizaci vnější* (*focalisation externe*). Nulová fokalizace (u Todorova *vypravěč* > *postava*, u Pouillona *vision par derrière*) představuje klasický typ vyprávění, při kterém vypravěč ví více než (jakákoliv) postava. Pro vnitřní fokalizaci (u Todorova *vypravěč* = *postava*, u Pouillona *vision avec*) je typické, že vypravěč jako by měl přístup k myšlení a pocitům jednotlivých postav. S tím souvisí i časté používání výrazů jako například *myslel si*, *cítil*, *prožíval* atd. Vnitřní fokalizace může mít tři různé podoby: *fixní* (*fixe*), *variabilní* (*variable*) a *vícenásobnou* (*multiple*). Zatímco fixní fokalizace znamená její omezení pouze na jedinou osobu, v rámci variabilní fokalizace dochází k přesunu úhlu pohledu z jedné postavy na druhou.

---

<sup>55</sup> V knize *Čas a román* (*Temps et roman*, 1946).

<sup>56</sup> Ve stati *Kategorie literárního vyprávění*, In: Kyloušek, P.: *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 142–179.

Vícenásobná fokalizace je podle Genetta typická pro vyprávění, v nichž je jedna událost evokována několikrát podle hlediska různých postav. Vnější fokalizace (u Todorova *vypravěč < postava*, u Pouillona *vision du dehors*) je charakteristická tím, že jednající postavy nenahlížíme zevnitř, jejich myšlení a pohnutky nám nejsou přístupné. Podle Genetta<sup>57</sup> je tento typ charakteristický pro některé povídky Dashiella Hammeta nebo Ernesta Hemingwaye (například v povídce *The Killers*). V rámci jednoho literárního díla se nemusí vyskytovat pouze jeden typ fokalizace, naopak autor je často střídá.

Genettovo pojetí fokalizace patří k těm nejpracovanějším a nejrozšířenějším a zejména z tohoto důvodu budeme v analytické části jeho terminologii používat.

Pokud jde o množství informací, které směřují ke čtenáři, může vypravěč ve vyprávění s převažující vnitřní fokalizací postupovat „standardním“ způsobem a poskytnout jich čtenáři tolik, kolik jich s ohledem na vývoj zápletky očekává. Odchyly od tohoto standardu Genette nazývá *alterace*. Vypravěč může podat čtenáři více informací, než je nezbytně nutné, což Genette označuje jako *paralepse*, nebo naopak méně, což označuje termínem *paralipsa* (zatímco *elípsa* představuje vynechání časového úseku, paralipsa představuje vynechání nějaké relevantní informace). Jako klasický příklad paralipsy uvádí Genette<sup>58</sup> román Agathy Christie *Vražda Rogera Ackroyda* (*The Murder of Roger Ackroyd*, 1926): „Bylo za dvacet minut devět, když Parker dopis přinesl. Bylo přesně za deset minut celá, když jsem Ackroyda opustil, s dopisem stále ještě nedočteným.“<sup>59</sup> Paralipsa zde spočívá ve vynechání oněch deseti minut, ve kterých došlo ke zločinu. Zejména použitím této figury se autoři prohřešují proti literárním, v tomto případě detektivním, konvencím.

---

<sup>57</sup> Genette, G.: *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972, s. 207.

<sup>58</sup> Genette, G.: *Nouveau discours du récit*. Paris: Editions du Seuil, 1983, s. 45.

<sup>59</sup> Christie, A.: *Vražda Rogera Ackroyda*. Praha: Euromedia Group k. s., 2001, s. 35.

# 9 VYPRAVĚČ V DETEKTIVNÍM ROMÁNĚ

Pro detektivní román jsou příznačné prvky *záhady* a *napětí*. Vypravěč většinou vytváří vyprávění tak, aby se v něm záhada vyskytovala od začátku do konce. Vysvětlení zpravidla přináší závěrečná kapitola, kdy detektiv oznámí kdo, proč a jak zločin spáchal. Toto rozuzlení musí navíc působit přesvědčivě a důvěryhodně a mělo by být překvapivé. Čtenář nesmí být způsobem, jakým byl pachatel odhalen, zklamán. Musí mít na konci vyprávění dojem, že měl možnost odhalit pachatele sám, ale kvůli špatné interpretaci textových stop neuspěl. Z hlediska distribuce relevantních informací je žádoucí, aby byly odhalovány postupně, čímž je napětí udržováno po celou dobu vyprávění, a aby závěrečné odhalení pachatele bylo překvapivé. Tomuto cíli musí vypravěč přizpůsobit i naraci. Robert Champigny a Uri Eisenzweig poukazují na narativní složitost detektivního žánru:

„Ta [záhada] se projevuje uvnitř vyprávění jako zjevná nemožnost *vyprávět nějaký (jiný) příběh*, příběh zločinu – a souvztažně „řešení“ bude spočívat v naraci tohoto vyprávění.“<sup>60</sup>

Záhada vzniká mimo jiné odlišným řazením událostí v příběhu a ve vyprávění, ale i selekcí informací, které vypravěč poskytuje čtenáři. Zatímco v příběhu jsou jednotlivé události řazeny za sebou na základě časových a kauzálních souvislostí, sled událostí ve vyprávění je podřízen vypravěčovu uměleckému záměru.

V detektivním románě může být příběh vyprávěn buď vypravěčem, který je v příběhu přítomen, nebo vypravěčem, který je vně příběhu. Pokud autor pro naraci zvolí jednu z postav, musí se ještě rozhodnout, na kterou tento úkol deleguje. Vypravěčem může být pachatel (např. již zmíněná *Vražda Rogera Akroyda*), samotná oběť, což je typické zejména pro román s napětím, jeden z podezřelých, nebo samotný detektiv, respektive jeho pomocník. Tento druh

---

<sup>60</sup> „Ce dernier [le mystère] se manifeste au sein du récit comme l'impossibilité apparente *de raconter un (autre) récit*, celui du crime – et corrélativement, la „solution“ consistera, d'une manière ou d'une autre, en une narration de ce récit.“ Eisenzweig, U.: *Le Récit impossible*. Paris: Christian Bourgois, 1986, s. 53.

vypravěče je nejběžnější. Použijeme-li opět genetickou terminologii, můžeme konstatovat, že za zhruba 170 let existence detektivního žánru se ustálily tři základní typy vypravěče:

## 9.1 Homodiegetický + extradiegetický vypravěč

- fokalizace vnější (vypravěč není hlavní postavou
- detektivem)

Tento typ je založen na dichotomii geniální detektiv a jeho méně intelektuálně vyspělý pomocník, který je zároveň vypravěčem. Archetyp této formy můžeme nalézt již ve tvorbě Edgara Allana Poea. Tento model později úspěšně převzal Arthur Conan Doyle a dvojice doktor Watson – Sherlock Holmes se stala nejznámějším zástupcem této formy. K dalším představitelům tohoto modelu patří např. kapitán Hastings – Hercule Poirot (Agatha Christie), Archie Goodwin – Nero Wolf (Rex Stout), S. S. Van Dine – Philo Vance (S. S. Van Dine) nebo Sainclair – Rouletabille (Gaston Leroux) mezi francouzskými zástupci.

Vlastní příběh je čtenáři zprostředkován vypravěčem, který je součástí fikčního světa. Vzhledem k tomu, že jeho intelektuální schopnosti nedosahují úrovně schopností detektivových, není vypravěč schopen si správně interpretovat jednotlivé indicie týkající se vyšetřování.

Veškeré události jsou popisovány a nahlíženy z perspektivy vypravěče a tuto perspektivu sdílí i čtenář. Oproti tomu, detektivovy myšlenkové pochody a jeho interpretace indicií, které se později ukáží jako správné, mu však přístupné nejsou a z jeho komentářů žádný konkrétní poznatek není schopen vyvodit.

## 9.2 Heterodiegetický + extradiegetický vypravěč

Tento vypravěč používá při naráci třetí osobu singuláru a zároveň není jednou z postav příběhu, sám se ho aktivně neúčastní. Ke zprostředkování jednotlivých událostí volí vnější nebo vnitřní fokalizaci. Nulová fokalizace, která je charakteristická pro vševědoucího vypravěče, je pro detektivku nepřijatelná. Vypravěč by tak nemohl zamlčet pachatelovu identitu. Celý příběh

je čtenáři podáván většinou z perspektivy samotného detektiva, eventuálně z perspektivy jeho spolupracovníků. Tento typ vypravěče je typický například pro G. K. Chestertona nebo Georse Simenona.

### 9.3 Autodiegetický + extradiegetický vypravěč – vnitřní fokalizace (vypravěč je zároveň detektiv)

Autodiegetický vypravěč, kterým je většinou sám detektiv, se vyznačuje, stejně jako první typ, svým subjektivním pohledem na fikční svět. Charakteristické pro tento typ je užití modu vnitřní fokalizace. Jednotlivé události jsou čtenáři podávány právě z detektivovy perspektivy a díky tomu má přístup k jeho myšlenkovým pochodům. Tento typ vypravěče se začíná prosazovat v období mezi dvěma světovými válkami zejména u autorů reprezentujících americkou „drsnou školu“ (Raymond Chandler, Dashiell Hammett). K francouzským zástupcům patřili Léo Malet nebo San Antonio.

Textové informace obsažené v klasickém detektivním vyprávění bývají obecně trojího druhu: *obecné, zavádějící a indicie*. Obecné informace mají ryze informativní charakter, nijak nepřispívají k odhalení pachatele (např. popisné pasáže). Zavádějící informace mají čtenáři zkomplikovat orientaci v textu. Vypravěč je začleňuje do vyprávění, aby svedl čtenářovo pátrání jiným směrem (již zmíněné paralepse). Oproti tomu jsou indicie relevantní textové informace, které, pokud si je čtenář správně interpretuje, by mu měly poskytnout dostatek údajů k tomu, aby sám mohl odhalit pachatele. Vypravěč musí distribuovat tyto indicie takovým způsobem, aby je čtenář nemohl v textu rozpoznat.

Marie Freid Rodellová rozlišuje tři způsoby, kterými vypravěč skrývá ve vyprávění tyto relevantní informace:<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Škvorecký, J.: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 137.

# 1 Kouzelnická technika

Bezprostředně po uvedení důležité informace následuje napínavá pasáž, která odvrátí čtenářovu pozornost jiným směrem.

## 2 Technika pohřební

Vypravěč skryje důležitou informaci mezi řadu nedůležitých (např. výčet obsahu kabelky nebo věcí nalezených na místě činu).

## 3 Technika načasování

V tomto případě dvě navzájem související informace odděluje ve vyprávění několik stran textu a čtenář si je následně nedokáže spojit.

Výše zmíněné narativní strategie představují různé způsoby regulace distribuce informací v detektivním žánru. Vhodně zvolenou technikou může vypravěč skrýt relevantní informace a tím čtenáři znesnadnit orientaci v textu.

Jednotlivé události nejsou většinou čtenáři podávány chronologicky. Časová posloupnost je často porušena (zejména analepse), některé relevantní informace bývají vypuštěny (elipsy). Vedle chronologie vypravěč manipuluje rovněž s kvantitou událostí, které čtenáři poskytne (paralipsy a paralepse). Tyto prostředky používají i oba autoři, jejichž romány analyzujeme v druhé části studie – Georges Simenon a Léo Malet. Zatímco Simenonův vypravěč představuje extradiegeticko-heterodiegetický typ, Maletův vypravěč je přímo přítomen v příběhu a je jeho hlavním protagonistou – detektivem (extradiegeticko-autodiegetický typ).

V dalších kapitolách bude poukázáno na to, jak oba autoři proměňují kód detektivního žánru, pokud jde o způsob narace (užití různých typů fokalizace, časových inverzí), jednajících postavy a jejich atributy a jazykovou stránku díla.

## II. ČÁST

Georges Simenon

(1903–1989)

# 1 SIMENON A DETEKTIVNÍ TEMATIKA

Georges Simenon se detektivní a kriminální tematice věnoval ještě před zahájením maigretovského cyklu. Pod pseudonymy psal povídky pro různé časopisy a některé z nich vyšly později i v knižní podobě: *Les Treize mystères* je souborem třinácti povídek, které vycházely od března 1929 v týdeníku *Détective* a v roce 1932 byly vydány i v knižní podobě v nakladatelství *Fayard*. Ve stejném nakladatelství a ve stejném roce vyšla sbírka povídek *Les Treize énigmes* s postavou inspektora G. 7. Postava tohoto detektiva se objevuje i ve sbírce tří povídek *Les Sept minutes*, které byly nejdříve uveřejněny v roce 1933 v časopise *Marianne* a později byly vydány i knižně (*Gallimard*, 1938). Inspektor G. 7 však nebyl jediným Maigretovým předobrazem. V časopise *Détective* Simenon ještě v roce 1931 uveřejnil třináct povídek, ve kterých se vyskytuje postava soudce Frogeta. Tyto povídky byly o rok později vydány pod názvem *Les Treize coupables*. K nejvýznamnějším titulům s detektivní tematikou, ve kterých se nevyskytuje postava komisaře Maigreta, patří ještě *Les dossiers de l'Agence O.*, soubor čtrnácti případů z roku 1941, a *Les Petits Cochons sans queue*, třináct povídek vycházejících v různých časopisech a novinách v letech 1939 až 1951. V těchto příbězích si Simenon osvojuje techniku žánru a většinou se i snaží respektovat pravidla klasické formy detektivky (zejména v *Les Treize énigmes*). Jak sám autor sdělil nakladateli Fayardovi, v další fázi své tvorby se chtěl kvalitativně posunout o stupínek výše a psát romány, které by měly větší literární ambice. K tomuto účelu potřeboval nějakou kostru a nějakého průvodce. Onou kostrou se mu stala detektivní zápletka a průvodcem komisař Maigret.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> „Après le roman populaire, je veux essayer le roman semi-littéraire [...].

Qu'entendez-vous par semi-littéraire?

Un roman, un vrai roman [...]. Cependant, je me crois capable de m'affranchir dès maintenant de certains poncifs, de faire vivre des personnages presque humains, à condition que je profite d'un support, d'une armature, que je puisse m'appuyer sur un meneur de jeu...“ Simenon, G.: *L'âge du roman*. Bruxelles: Editions Complexe 1988, s. 56.

O tom, že od počátku Simenon věřil v úspěch svého záměru, svědčí i to, že své knihy začal publikovat pod svým pravým jménem. Až do roku 1972, kdy vydal svůj poslední román, se Simenon střídavě věnuje psychologickým románům i maigretovskému cyklu. Jak výstižně poznamenal Pierre Assouline, první román, který Simenon uveřejnil pod svým pravým jménem, byla maigretovka, ten poslední také. A tak se kruh uzavřel.<sup>63</sup>

Zatímco anglosaský model detektivky byl založen na postavě soukromého detektiva, Simenon si za svého hrdinu zvolil zástupce kriminální policie. Tím navázal na Emila Gaboriaua, jehož inspektor Lecoq byl rovněž představitelem oficiálního aparátu. Ovšem na přelomu dvacátých a třicátých let dvacátého století literární policisté patřili spíše k záporným postavám a často tvořili intelektuálně omezený a nechápavý protipól geniálního amatéra jako například inspektor Japp v románech Agathy Christie s Herculem Poirotem. Podle Julese Bednera se Simenon s tímto problémem vypořádal dvěma způsoby – svého hrdinu humanizoval a umístil ho spíše „na okraj“ policejního aparátu.<sup>64</sup> Maigretova humanizace spočívá mimo jiné v tom, že ho vypravěč zasadil nejen do prostředí pracovního, ale i do prostředí rodinného. Při své práci se komisař opírá o kolegy, kteří plní Maigretovy úkoly a usnadňují mu tím vyšetřování. Ke stálým spolupracovníkům patří inspektoři Torrence, Lucas, Janvier a Lapointe. Kromě profesního života má čtenář možnost proniknout do Maigretova soukromí. Jeho postavu v této sféře dotvářejí přátelé, zejména Dr. Pardon, a především Maigretova žena Louisa. Ta má většinou pouze sekundární roli, někdy se v příběhu dokonce neobjeví vůbec.<sup>65</sup> Funkce těchto postav je od začátku vyprávění zřejmá a jedná se tedy o *postavy-definice*. Jejich přítomnost v příběhu přispívá k plasticitě Maigretovy postavy a často právě z jejich perspektivy získává čtenář informace o komisařově fyziognomii a jeho aktuálním rozpoložení.

---

<sup>63</sup> „Le premier roman paru sous son vrai nom était un Maigret. Le dernier également. Ainsi, la boucle est bouclée.“ Citováno podle: Alavoine, B.: *Les enquêtes de Maigret de Georges Simenon*. Amiens: Encrage, 1999, s. 72.

<sup>64</sup> Bedner, J.: *Simenon et le jeu des deux histoires*. Amsterdam: Institut de romanistique, 1990, s. 69.

<sup>65</sup> Důležitou roli hraje naopak v románě *L'Amie de Madame Maigret* (1950) nebo v povídce *Cititel Madame Maigretové* (1944), ve které sama pomůže odhalit pachatele vraždy.

Jeho postava tak nenese žádné znaky excentričnosti, o které mluví Josef Škvorecký. Právě naopak – komisař je představitelem obyčejného Francouze. Jak naznačují i názvy některých jeho případů, je i lidsky omylný: *Maigret se mylí* (1953, *Maigret se trompe*), *Maigret má strach* (1953, *Maigret a peur*), *Maigretův nezdár* (1956, *Un échec de Maigret*) nebo *Maigret váhá* (1968, *Maigret hésite*). Tím se odlišuje od mistrů logiky, kteří vynikají hned v několika vědeckých disciplínách. Čtenář se tak může snadněji identifikovat s detektivem a má pocit, že soupeří se sobě rovným.

Pro Maigreta je rovněž charakteristický jeho postoj k pachatelům, se kterými má soucit. Jeho případy nepředstavují klasický souboj mezi dobrem a zlem. Nejedná se o profesionální zločince vraždící kvůli penězům a osobnímu prospěchu. Jedná se rovněž o obyčejné lidi, kteří procházejí životní krizí a zločin je pouze jejím zoufalým řešením: v románu *Maigret v akci* Hans Johansson zabije svého bratra, protože už nemohl nadále snášet jeho povýšené chování i to, že mu bratr přebral ženu; v případě *Maigret a záhadný samotář* se Louis Mahossier po dvaceti letech pomstí Marcelu Vivienovi za vraždu ženy, kterou oba milovali. Vražda je také jediným možným východiskem z manželské krize v románech *Maigret a záletný pan Charles* a *Maigret se mylí*. V průběhu vyšetřování se Maigret snaží odhalit okolnosti, které způsobily tuto krizi, a pochopit, proč ke zločinu došlo. Ostatně komisařovou devizou není soudit, ale pochopit. Tato snaha pochopit je v jednotlivých příbězích explicitně vyjádřena:

„Bylo vidět, že je nespokojený a zároveň i netrpělivý, odehrávalo se tu totiž něco zcela mu nepochopitelného.“ (*Maigret v akci*, s. 11)<sup>66</sup>

„Snažím se pochopit, alespoň doufám, co se může někdy přihodit.“ (*Maigret a záhadný samotář*, s. 160)<sup>67</sup>

„Jsou tady věci, které nechápu, a to nemám rád.“ (*Maigret a záletný pan Charles*, s. 78)<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> „Toute sa personne respirait le mécontentement en même temps qu'une volonté impatiente de comprendre.“ (*Pietr-le-Letton*, s. 50)

<sup>67</sup> „J'essaie de comprendre, ce qui, je l'espère, arrivera un jour ou l'autre.“ (*Maigret et l'homme tout seul*, s. 2)

<sup>68</sup> „Il y a des choses que je ne comprends pas et je n'aime pas ça.“ (*Maigret et monsieur Charles*, s. 103)

Druhým způsobem, jímž Simenon činí svého hrdinu čtenářsky zajímavějším, je Maigretův status uvnitř policejního aparátu. Ačkoliv je divizním komisařem, sám se ujímá těch nejobyčejnějších úkonů a osobně chodí vyslýchat svědky i podezřelé a ověřovat jejich alibi. Kromě toho se Maigret vydává vyšetřovat některé případy mimo Paříž (*Žlutý pes*, *Maigret v lázních*<sup>69</sup>) nebo se jich ujímá jako soukromá osoba (*Maigret a případ Saint-Fiacre*, *Maigret má strach*) a přibližuje se tak postavě soukromého detektiva. Maigretův individualismus je navíc umocněn i jeho vzdorem a pohrdáním oficiálními nadřízenými. Typickým příkladem je román *Maigret u porotního soudu* (1960) nebo i následující pasáž z příběhu *Žlutý pes*:

„Ozval se rozružený hlas, byl to starosta:

„Haló! To vy, komisaři, jste dal podnět k tomu pitomému článku? A mně přitom nebylo nic oznámeno? Patří se přece, abych já byl první zpraven o tom, co se děje v městě, ne? Od čeho jsem starosta? Co to je za povídačku s tím autem? A o tom člověku s velkýma nohama? Během půl hodiny mně už volalo nejmíň dvacet poblázněných lidí, dotazují se, zda jsou ty zprávy věrohodné. Opakuji vám, že pro příště si vyprošuji...“

Maigret zavěsil a přitom nehnul ani brvou, vrátil se do kavárny, usedl a dal se do čtení.“ (s. 29)<sup>70</sup>

Přestože si Simenon zakládal na legendě, že postavu komisaře Maigreta stvořil na podzim roku 1929 v holandském přístavu Delfzijl při práci na románě *Maigret v akci*, ve skutečnosti se tato postava objevila už v několika románech, které Simenon vydal pod různými pseudonymy. Jak dokládají např. Claude Menguy a Pierre Deligny,<sup>71</sup> jedná se zejména o tyto „proto-maigretovky“: *Train de nuit* (1930, kterou Simenon napsal pod pseudonymem Christian Brulls),

---

<sup>69</sup> *Maigret à Vichy*.

<sup>70</sup> „Une voix furieuse, celle du maire: Allô! c'est vous, commissaire, qui avez inspiré cet article stupide? ... Et je ne suis même pas au courant! ... J'entends, n'est-ce pas? être informé le premier de ce qui se passe dans la ville dont je suis le maire! ... Quelle est cette histoire d'auto? ... Et cet homme aux grands pieds? ... Depuis une demi-heure, j'ai reçu plus de vingt coups de téléphone de gens affolés qui me demandent si ces nouvelles sont exactes... Je vous répète que je veux que, désormais... Maigret, sans broncher, raccrocha, rentra dans le café, s'assit et commença à lire.“ (s. 40)

<sup>71</sup> *Les vrais débuts du commissaire Maigret*. Citováno z: <http://www.trussel.com/maig/menguyf.htm>.

*La Figurante* (1932, Christian Brulls), *La Femme rousse* (1933, Georges Sim) a především *La Maison de l'inquiétude* (1932, Georges Sim). Maigret sice v těchto příbězích postrádá onu plasticitu, která je pro něho typická v dalších obdobích, nicméně některé své charakteristické rysy již tato postava nese.

Michel Lemoine uvádí, že se jedná zejména o deskripci Maigretovy fyziognomie: široká silueta / *une large silhouette* (*Train de nuit*), mohutný / *énorme*, těžkopádný / *pesant*, velké ruce / *grosses mains* (*La Maison de l'inquiétude*); jeho oblečení: klobouk / *chapeau melon*, svrchník / *pardessus à col de velours* (*La Maison de l'inquiétude*) a jiných atributů, zejména dýmky, kterou v románu *Train de nuit* ještě nemá, ale v dalších příbězích již je pravidelně zmiňována. Dále jde o informace týkající se komisařova soukromého života (se svou ženou už bydlí na bulváru Richarda-Lenoira) i jeho profesního života – je prezentován jako jeden z nejlepších policistů Francie (*La Femme rousse*), při vyšetřování klade důraz zejména na psychologickou stránku zločinu a na schopnost empatie. Typická již je pro něho jeho málomluvnost – „Nic si nemyslím. Nic nevím.“ (*La Figurante*).<sup>72</sup> V těchto příbězích také vystupují v epizodních rolích soudce Comélieu nebo inspektor Torrence, který se později objeví ve čtyřech desítkách románů a v několika povídkách s Maigretem vydaných pod Simenonovým pravým jménem. Menguy, Deligny, ale třeba i Alavoine<sup>73</sup> tedy jasně dokazují, že Maigret nevznikl *ex nihilo*, spontánně v jednom holandském městečku, ale soustavným hledáním ideálního a neotřelého literárního hrdiny a jeho další krystalizací.

První období maigretovského cyklu, které bývá označováno podle vydavatelství jako období *Fayard* (1931–1934), zahrnuje devatenáct románů. Všechny, kromě posledního (*Maigret*), v názvu nenesou jméno hlavní postavy. Druhé období (*Gallimard*) je symbolicky zahájeno třemi příběhy vydanými souhrnně pod názvem *Maigret se vrací* (*Maigret revient...*, 1942). Do roku 1944, kdy toto období končí, vyjdou ještě další dva soubory – *Signé Picpus* (1944) a *Les nouvelles enquêtes de Maigret* (1944). Třetí a nejdélší období (*Presses de la Cité*) trvá

---

<sup>72</sup> Lemoine, M.: *L'Autre univers de Simenon*. Liège: Éditions du CÉFAL, 2001, s. 348, 369–370, 388 a 403–404.

<sup>73</sup> Alavoine, B.: *Les enquêtes de Maigret de Georges Simenon*. Amiens: Encrage, 1999, s. 13.

od roku 1947 do roku 1972 a je zahájeno případem *Maigret se zlobí* (*Maigret se fâche*, 1947) a završeno příběhem *Maigret a záletný pán Charles* (*Maigret et monsieur Charles*, 1972). Všechny povídky a romány, které vyšly v tomto období, již nesou ve svém názvu komisařovo jméno. Simenon i jeho nakladatel si byli zcela určitě vědomi důležitosti této paratextové informace, která tak snadněji mohla upozornit potencionálního čtenáře na žánr díla a rozlišit ho od psychologických románů, jimž se Simenon v poválečné době rovněž věnoval. Tuto skutečnost si uvědomovali i čeští nakladatelé, kteří do názvu některých „maigretovek“ vkládali Maigretovo jméno, i když ho originál neobsahoval – a tak *M. Gallet, décédé* vyšel jako *Maigret a zámecký pán* (1983), *Pietr-le-Letton* jako *Maigret v akci* (1972) a *Chez les Flamands* pod názvem *Komisař Maigret ve Flandrech* (1980).

První a poslední příběh maigretovské série dělí více než čtyřicet let. Během tohoto období se proměňuje i postava komisaře. Thomas Narcejac rozlišuje tři různé Maigrety: Maigret čtyřicátník z prvního období, Maigret z příběhu *V podzemí hotelu Majestic* (*Caves du Majestic*), který je o něco mladší, a konečně Maigret z posledního období, u kterého už ani nelze rozpoznat věk, sotva je ještě policistou a žoviálně směřuje k legendě.<sup>74</sup>

Postava Maigreta v úvodních románech se často blíží svým kolegům z černého románu. Podobně jako *tough guys* i komisař občas používá v průběhu svého vyšetřování pěsti, je zraněn a jeden z jeho kolegů je dokonce zabit (*Maigret v akci*). V pozdějších románech Simenon opouští všechna pravidla a komisař se stává více psychologem (*raccommodeur de destinées*) než policistou.

---

<sup>74</sup> Narcejac, T.: *Le Cas Simenon*. Bordeaux: Le Castor Astral, 2000, s. 141.

## 2 STRUKTURA MAIGRETOVSKÉHO CYKLU

Klasický typ detektivky – *román s tajemstvím* – má poměrně pevně stanovenou strukturu. Austin Freeman vymezil čtyři fáze, kterými by měla projít geneze každého detektivního románu:

- I. stanovení problému;
- II. uvedení dat k jeho rozřešení („stop“);
- III. rozřešení, tj. detektiv ukončí pátrání a ohlásí, že případ rozřešil;
- IV. důkaz rozřešení tím, že se předvedou usvědčující doklady.<sup>75</sup>

Alain Bertrand<sup>76</sup> vymezil v narativní struktuře detektivních příběhů s komisařem Maigretem (celkem více než sto titulů) pět dílčích etap:

- 1) Případ (*affaire*) – odpovídá prvnímu Freemanovu bodu. Jde o navození úvodní záhady. V průběhu této etapy se Maigret oficiálně ujímá případu.
- 2) Houba (*éponge*) – Maigret je osobně přítomen na místě zločinu a snaží se absorbovat maximum informací týkajících se zločinu. Právě proto bývá v těchto pasážích přirovnáván k houbě. Všechny jeho smysly vykazují zvýšenou aktivitu.
- 3) Přemílání (*ruminaton*) – během této fáze vyšetřování komisař zpracovává získané informace. Jeho myšlenkové pochody jsou čtenáři buď přístupné (v pasážích s převažující vnitřní fokalizací), nebo nepřístupné (převládá vnější fokalizace).
- 4) Pochopení (*compréhension*) – v závěru vyprávění se Maigretovi podaří zrekonstruovat příběh zločinu a identifikuje pachatele.

---

<sup>75</sup> Citováno podle: Škvorecký, J.: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 64.

<sup>76</sup> Bertrand, A.: *Maigret*. Bruxelles: Editions Labor, 1994, s. 64.

- 5) Verifikace hypotézy (*vérification de l'hypothèse*) – v průběhu závěrečného výslechu pachatele si komisař ověří svou teorii a doplní eventuální chybějící informace.

A jak těmto fázím odpovídá náš korpus analyzovaných románů? Tak jako ve většině detektivních románů bývá i u Simenona záhada nastolena hned v první kapitole. Zpravidla se jedná o spáchaný zločin, jehož vyšetřováním je komisař následně pověřen. V románě *Maigret v akci* je nalezena mrtvola neznámého muže v závěru první kapitoly, vyprávění případu *Žlutý pes* začíná přímo nastolením záhady – deskripcí pokusu o vraždu, v románě *Maigret v Picratt Baru* jde o záhady dvě: odhalení plánu zabít neznámou hraběnku a vražda barové tanečnice Arletty. Případ *Maigretův revolver* začíná odcizením Maigretova revolveru neznámým zlodějem, v románě *Maigret má strach* komisař při návratu z mezinárodního kongresu v Bordeaux navštíví svého přítele, který je vyšetřujícím soudcem ve Fontenay-le-Comte, a přijíždí k němu právě v době, kdy byly ve městě spáchány už dvě vraždy a třetí má být ještě téhož večera spáchána. Román *Maigret se mylí* začíná objevením zavražděné Louise Filonové, *Maigret a záhadný samotář* začíná podobně – nálezem mrtvoly neznámého bezdomovce a v úvodu románu *Maigret a záletný pan Charles* přichází Nathalie Sabin-Levesqueová oznámit na policii zmizení svého manžela. V románě *Maigret a případ Nahur* kontaktuje v první kapitole Maigreta Dr. Pardon, který ošetřoval pacientku se střelným zraněním (k dalšímu zločinu dojde až ve druhé kapitole), v příběhu *Maigret a rejdař* je nožem napaden jeden z rejdařů a je povolána policie. Výjimku tvoří román *Noc na křižovatce*, který začíná *in media res*, vyšetřováním podezřelého.

Když Todorov vymezuje<sup>77</sup> v rámci klasického typu detektivky (románu s tajemstvím) příběh zločinu a příběh vyšetřování, poukazuje na to, že ve své nejčistší formě se oba tyto příběhy neprolínají, nemají tedy žádný společný bod. U Simenona tento požadavek nebývá vždy dodržován – v románě *Žlutý pes* je první zločin spáchán hned na začátku vyprávění a čtenář je tedy jeho přímým svědkem, tak je tomu i v románě *Maigret a rejdař*.

Kromě nastolení záhady má tato první etapa za funkci i uvedení Maigreta do příběhu, čehož vypravěč dosahuje tím, že ho pověří objasněním zločinu. Často

---

<sup>77</sup> Todorov, T.: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000, s. 102.

se tak děje oficiální cestou – v románě *Maigret v akci* je Maigret upozorněn mezinárodní policií na příjezd známého zločince do Paříže, v příbězích *Maigret se mylí*, *Maigret a rejdař*, *Maigret v Picratt Baru* a *Maigret a záhadný samotář* je Maigret přímo kontaktován komisaři jiného pařížského obvodu. V románě *Maigret a zálečný pan Charles* vyhledá komisaře klientka sama kvůli jeho renomé, v příběhu *Maigretův revolver* komisař pátrá po zloději svého soukromého revolveru a v *Maigret má strach* se sice Maigret vyšetřování účastní, ale pouze jako civilní osoba.

Během této úvodní fáze se Maigret snaží obeznámit se všemi okolnostmi případu, tak tomu je například i v románě *Maigret a zálečný pan Charles*:

„Podle jeho výrazu hádala, že probíhající vyšetřování není běžná záležitost, že na ně neustále myslí a bere si je osobně. Byla to pravda.“ (s. 38)<sup>78</sup>

Podobně na začátku vyšetřování vraždy pařížského bezdomovce se Maigret pokouší rekonstruovat jeho život a odhalit tajemství jeho smrti – okolnosti, které vedly až ke spáchání zločinu:

„Maigretovi se honila hlavou řada nejrůznějších otázek, které připadaly v úvahu, včetně takových, jež mohly působit směšně. Marně se v duchu snažil rekonstruovat osobnost Marcela Viviena, nejosamělejšího ze samotářů.“ (*Maigret a záhadný samotář*, s. 192)<sup>79</sup>

Druhou fází označuje Bertrand jako *houbu*. V průběhu této etapy se Maigret znovu vydává na místo činu nebo navštěvuje místa, kde se oběť pohybovala a kde žila. Zároveň absorbuje všemi smysly veškeré vjemy související s případem. Ze všech smyslů je samozřejmě nejdůležitější zrak, jehož prostřednictvím detektiv získává důležité informace. Vypravěč často popisuje komisaře, jak pozoruje nějaký objekt, sleduje určitou osobu, ale vzhledem k tomu, že vypravěč volí vnější fokalizaci, čtenář se nedozví, co si o pozorovaných objektech myslí:

---

<sup>78</sup> „A sa mine, elle [Mme Maigret] devinait que l'affaire en cours n'était pas une affaire ordinaire et qu'elle le préoccupait, qu'il en faisait presque une affaire personnelle. C'était vrai.“ (s. 47)

<sup>79</sup> „Maigret se posait toutes les questions possibles et imaginables, y compris celles qui pouvaient paraître ridicules. Il essayait en vain de reconstituer en esprit la personnalité de Marcel Vivien, le plus solitaire des solitaires.“ (*Maigret et l'homme tout seul*, s. 67–68)

„Maigret stále mlčel. Jako by pohledem fotografoval sebemenší předměty, sebenepatrnější detaily místnosti.“ (*Maigret a záhadný samotář*, s. 153)<sup>80</sup>

V následující ukázce z úvodu románu *Žlutý pes* je naopak přesně specifikováno, co zaujalo Maigretovu pozornost. Komisařův pohled se dále prolne s pohledem servírky Emmy a jejího psa:

„Maigretův zrak spočinul na žlutém psu, ležícím u pokladny. Jak pozvedal oči, uviděl černou sukni, bílou zástěru, tvář ne právě hezkou, ale přece jen natolik přitažlivou, že po celou tu dobu, co hovořil, nemohl z ní spustit oči. Ostatně pokaždé, když odvrátil hlavu, upírala naň horečnatý pohled na oplátku číšnice.“ (s. 14)<sup>81</sup>

Kromě těchto neverbálních informací, využívá Maigret i informací verbálních, které mu poskytují jeho spolupracovníci i podezřelí. Pro komisaře není důležitý pouze obsah informace, ale i to, jak je podána, jaký je tón hlasu:

„Maigret mu věřil. To nebyl hlas ani chování vraha. Louis měl včera večer pravdu, když mluvil o svém příteli jako o citlivém člověku, který si hraje na drsnáka.“ (*Maigret se mýlí*, s. 221)<sup>82</sup>

Čichové vjemy, které Maigret absorbuje, nemají přímý vliv na průběh vyšetřování a neposkytují komisaři žádnou relevantní indicii. Jejich přítomnost v textu pouze podtrhuje komisařovu senzibilitu a přispívá k bližší charakterizaci prostředí, což opět umocňuje dojem reálnosti případu:

„Všude byl cítit prach a hniloba, a k tomu se přidával zápach z tržnice.“ (*Maigret a záhadný samotář*, s. 147)<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> „Maigret, lui, ne disait rien. On aurait dit que son regard photographiait en quelque sorte les moindres objets, les moindres détails de la pièce.“ (*Maigret et l'homme tout seul*, s. 17)

<sup>81</sup> „Le regard de Maigret tomba sur un chien jaune, couché au pied de la caisse. Il leva les yeux, aperçut une jupe noire, un tablier blanc, un visage sans grâce et pourtant si attachant que pendant la conversation qui suivit il ne cessa de l'observer. Chaque fois qu'il détournait la tête, d'ailleurs, c'était la fille de salle qui rivait sur lui son regard fiévreux.“ (s. 15)

<sup>82</sup> „Maigret le crut. Ce n'était pas la voix, l'attitude d'un coupable. Louis avait raison, la veille, en parlant de son ami comme d'un faible qui jouait les durs.“ (*Maigret se trompe*, s. 128–129)

<sup>83</sup> „Il régnait une odeur de poussière et de pourriture avec, en plus, le relent des Halles.“ (*Maigret et l'homme tout seul*, s. 10)

Pokud se Maigret v průběhu vyšetřování opírá hlavně o svůj zrak a sluch, hmat a chuť nemívají v procesu detekce pachatele rozhodující roli. Hmatové vjemy mohou plnit funkci nepřímé indicie, jako třeba v následující ukázce z románu *Žlutý pes*. Ze způsobu podání ruky může komisař (i čtenář) usoudit na charakter postavy:

„Studená ruka. Tvář připomínající ocelovou střenku, s křivým nosem. Ryšavé a už řídké vlasy, ačkoliv nemohlo být doktorovi víc než třicet pět.“ (s. 14)<sup>84</sup>

Rovněž Maigretova chuť není pro samotné vyšetřování důležitá. Nicméně ke klasickým kliše Simenonových románů náleží i Maigretův apetit, jeho stravování v domácím prostředí nebo v *brasserie Dauphine*, když mu pracovní vytížení neumožňuje obědovat doma s manželkou. Některé komisařovy případy se nesou ve znamení nějakého konkrétního nápoje:

„Dnes večer nebylo moc chladno, a tak si poručil něco jiného, pálenku, třebaže nebyla hodina na tvrdý alkohol – prostě proto, že totéž pil včera večer. Kvůli téhle jeho slabosti si jej na nábřeží Zlatníků dobírali. Když začínal nějaké vyšetřování například calvadosem, u calvadosu už zůstal, a tak podobně, takže existovaly případy pivní, s červeným vínem a byly dokonce i whiskyové.“ (*Maigret se mýlí*, s. 244–245)<sup>85</sup>

Výjimkou je šampaňské: „Maigret šampaňské nenáviděl, popíjel je malými doušky, jen aby uhasil žízeň.“ (*Maigret v akci*, s. 16)<sup>86</sup> Komisař představuje průměrného Francouze a z této skutečnosti pravděpodobně pramení jeho averze vůči tomuto nápoji, který je typický především pro vyšší společnost. Své preference Maigret často přizpůsobuje regionálním zvyklostem – v Normandii si objednává calvados, ve Spojených státech pro změnu whisky.

---

<sup>84</sup> „Une main froide. Un visage en lame de couteau, au nez de travers. Des cheveux roux déjà rares, bien que le docteur n'eût pas trente-cinq ans.“ (s. 15)

<sup>85</sup> „L'air était moins froid ce soir-là et il commanda autre chose, un marc, bien que ce ne fût pas l'heure d'un alcool sec, simplement parce que c'est ce qu'il avait bu la veille. On le taquinait. Quai des Orfèvres, sur cette manie. S'il commençait une enquête au calvados, par exemple, c'est au calvados qu'il la continuait, de sorte qu'il y avait des enquêtes à la bière, des enquêtes au vin rouge, il y en avait même eu au whisky.“ (*Maigret se trompe*, s. 160)

<sup>86</sup> „Maigret, qui avait horreur du champagne, buvait à petites gorgées, pour se désalterer.“ (*Pietr-le-Letton*, s. 74)

Přítomnost různých způsobů komisařovy percepce v textu souvisí s jeho vyšetřovací metodou i s použitím vnitřní fokalizace. Prostřednictvím komisařových smyslů se tedy může i sám čtenář podílet na vyšetřování, ale množství vjemů, které má k dispozici, závisí na vypravěčově narativní strategii.

V průběhu této druhé fáze se Maigret také snaží zasadit oběť i pachatele do konkrétního prostředí jako například Louise Filonovou v románě *Maigret se mýlí*:

„Představoval si ji v hotelovém pokojíku v Riquetově ulici, v kterémkoliv pokoji ve čtvrti Barbès, jak tráví dny v posteli čtením, spaním anebo hledí do ponurého okna. Představoval si ji vysedávající celé hodiny v kterékoliv kavárně osmnáctého obvodu, zatímco Pierrot a jeho tři kamarádi hrají bulku. Představoval si ji také, jak s vážným a jakoby zaujatým výrazem tančí v nějaké tančírně. A konečně si ji představoval, jak postává ve stínu na rohu nějaké ulice a vyhlíží muže, aniž se namáhá věnovat jim úsměv, a pak jde před nimi nahoru po schodech nějakého domu a přitom houkne na správkyni své jméno. Přes rok bydlela v honosném kamenném domě na Carnotově třídě, kde se byt zdál pro ni příliš velký, příliš studený; právě tam si ji představoval nesnadno, právě tváří v tvář muži, jako je Etienne Gouin, si ji představit nedokázal.“ (s. 180–181)<sup>87</sup>

Během třetí fáze (přemílání) Maigret zpracovává všechny informace, které načerpal v dosavadním průběhu vyšetřování. Jeho netečnost a nemluvnost se stupňují a spolupracovníci, kteří ho už dobře znají, se mu raději vyhýbají:

„Maigret měl ten svůj ztěžklý a zatvrzelý výraz, jímž byl na nábřeží Zlatníků pověštný, a v těch chvílích byl ještě mlčenlivější než jindy.“ (*Maigret se mýlí*, s. 219)<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> „Il l'imaginait dans la chambre d'hôtel de la rue Riquet, dans n'importe quelle chambre du quartier Barbès, passant des journées sur un lit à lire, à dormir, ou à regarder la fenêtre glauque. Il l'imaginait, dans n'importe quel café du XVIII<sup>e</sup>, assise pendant des heures, alors qu'un Pierrot et trois camarades jouaient à la belote. Il l'imaginait aussi, le visage grave et comme inspiré, dansant dans un musette. Il l'imaginait enfin, plantée au coin d'une rue, à guetter les hommes dans l'ombre, sans se donner la peine de leur sourire, grimpant ensuite, devant eux, l'escalier d'un meublé en criant son nom à la tenancière. Elle avait vécu plus d'un an dans l'imposant immeuble de pierre de l'avenue Carnot où l'appartement semblait trop grand, trop froid pour elle, et c'est là qu'il avait de la peine à se la figurer, c'était face à face avec un homme comme Etienne Gouin qu'il ne parvenait pas à la voir.“ (s. 74)

<sup>88</sup> „Maigret avait l'air lourd et buté qu'on lui connaissait bien au Quai et, à ces moments-là, il se montrait moins bavard que jamais.“ (*Maigret se trompe*, s. 126)

„Maigret si najednou připadal ztěžklý a Lucas, který tyhle příznaky dobře znal, se raději vyvaroval zbytečného vyptávání.“ (*Maigret a případ Nahur*, s. 84)<sup>89</sup>

Komisař většinou bývá v těchto okamžicích nevrlý (*bougon*), mrzutý (*maussade*), nabručený (*grognon*). Jak Bertrand dodává: „Veškerá jeho energie se soustředí na zpracování hrubého materiálu, na odhalení relevantních indicií a na uspořádání narativního chaosu.“<sup>90</sup>

„Nepřítomně se na ni podíval a pokusil se o úsměv.“ (*Maigret a záletný pan Charles*, s. 125)<sup>91</sup>

„Mohlo se zdát, že dřímá, ale jeho myšlení bylo aktivnější než kdy předtím. Snažil se rozpomenout na sebemenší podrobnosti vyšetřování, které vedl. Spojoval si jednotlivé věty. Nesnažil se však uspěchat závěry.“ (*Maigret a záhadný samotář*, s. 261)<sup>92</sup>

Během předposlední fáze (pochopení) jednotlivé postavy postupně zaujímají své místo v příběhu zločinu jako figurky na šachovnici. Události, které zločinu předcházely, a nakonec v něj vyústily, se začínají konkretizovat a do sebe zapadat.

„Od svého příjezdu do Fontenay měl Maigret dojem, že pochopil věci, na něž nikdy nepomyslel, a vytvořil si o městečku zcela jiný obraz než dříve.“ (*Maigret má strach*, s. 220)<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> „Maigret était lourd, tout à coup, et Lucas, qui reconnaissait ce symptôme, avait soin de ne pas lui poser de questions inutiles.“ (*Maigret et l'affaire Nahur*, s. 117)

<sup>90</sup> „Toute son énergie se concentre sur la digestion d'une matière brute, sur la révélation d'indices pertinents et sur la mise en ordre du chaos narratif.“ Bertrand, A.: *Georges Simenon: de Maigret aux romans de la destinée*. Bruxelles: Editions de CEFAL 1994, s. 43.

<sup>91</sup> „Il la [Mme Maigret] regarda, maussade, et essaya de lui sourire.“ (*Maigret et monsieur Charles*, s. 165)

<sup>92</sup> „On aurait pu croire qu'il somnolait, mais son esprit était plus actif que jamais. Il essayait de se souvenir des moindres détails de son enquête. Il en mettait les phrases bout à bout. Il ne se hâtait pas de conclure.“ (*Maigret et l'homme tout seul*, s. 155)

<sup>93</sup> „Maigret avait l'impression, depuis son arrivée à Fontenay, d'avoir compris des choses auxquelles il n'avait jamais pensé et il se créait, d'une petite ville, une image différente de celle qu'il s'était faite jusque-là.“ (*Maigret a peur*, s. 143)

„Maigret začínal v dálce vidět trochu světla.“ (*Maigret a záhadný samotář*, s. 227)<sup>94</sup>

„[...] snažil se Maigret určit všem účastníkům případu jejich místo.“ (*Maigret a případ Nahur*, s. 49)<sup>95</sup>

V průběhu závěrečné etapy Maigret odhalí svým spolupracovníkům (i čtenáři) identitu pachatele, motiv zločinu i způsob, jakým byl spáchán. K tomuto odhalení dochází zpravidla v poslední nebo předposlední kapitole při závěrečném výslechu podezřelého v Maigretově kanceláři, nebo na místě činu. Občas komisař odhalí pachatele za přítomnosti všech podezřelých jako Hercule Poirot v románech Agathy Christie. To je právě případ románu *Žlutý pes*.

Zjištěním pachatelovy identity většinou vyprávění končí. Jeho další osud, druh a výši trestu se tak čtenář většinou ani nedozví. O to ani v detektivním narativu nejde. Občas se pachatel ani před soud nedostane, protože spáchá sebevraždu, ještě než je zatčen (*Maigret v akci*). V některých románech je formou epilogu v závěrečných větách naznačen další osud hlavních postav:

„Proces se táhl rok. [...] Byl odsouzen Krajským soudem ve Finistère k dvaceti letům nucených prací a celých šest měsíců ještě doufal, že se mu podaří, aby byl proces obnoven. [...] Ale fotografie [...] ho ukazuje [...] jak se naloduje v *Ile d'Er* na loď *La Martinière*, která ho spolu se sto osmdesáti restanci odváží do Cayenne. Paní Michouxová, která si odseděla tři měsíce vězení, je právě v Paříži a znovu tam intrikuje v politických kruzích. Doufá, že se jí podaří obnovit proces. Má už na své straně dvoje noviny. Leon Le Guerec loví sledě v Severním moři na palubě lodi *La Francette* a jeho žena čeká rodinu.“ (*Žlutý pes*, s. 113–114)<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> „Maigret commençait à voir un peu de lumière.“ (*Mairet et l'homme tout seul*, s. 112)

<sup>95</sup> „[...] Maigret s'efforçait de mettre chaque personnage à sa place.“ (*Maigret et l'affaire Nahour*, s. 65)

<sup>96</sup> „Le procès a duré un an. [...] Condamné à vingt ans de travaux forcés par la cour d'assise du Finistère, il espéra six mois durant que son affaire irait en cassation. Mais une photographie [...] le montre [...] s'embarquant à l'île de Ré sur *La Martinière* qui conduit cent quatre-vingt forçat à Cayenne. A Paris, Mme Michoux, qui a purgé une peine de trois mois de prison, intrigue dans les milieux politiques. Elle prétend obtenir la révision du procès. Elle a déjà deux journaux pour elle. Léon Le Guerec pêche le hareng en mer du Nord, à bord de *La Francette*, et sa femme attend un bébé.“ (*Le Chien jaune*, s. 189–190)

Sám Maigret bývá na konci vyšetřování stále uzavřený do sebe a unavený, zejména po psychické stránce, jak dosvědčuje závěr románu *Maigret a záhadný samotář*:

„Ten večer se nedíval na televizi a v deset hodin si šel lehnout.“ (s. 285)<sup>97</sup>

Bernard Alavoine<sup>98</sup> si všímá rovněž struktury Simenonových detektivních příběhů i Maigretovy vyšetřovací metody a rozlišuje tři její jednotlivé fáze: *fázi impregnace* (phase d'imprégnation), *fázi vyšetřování a formulování hypotéz* (phase d'investigation et d'hypothèses) a *fázi vyřešení případu* (phase de résolution de l'enquête). Z důvodu heterogenosti celého maigretovského cyklu je tato zjednodušená verze i přesnější než Bertrandův model.

---

<sup>97</sup> „Ce soir-là, il ne regarda pas la télévision et il se coucha à dix heures.“ (s. 185)

<sup>98</sup> *Les enquêtes de Maigret de Georges Simenon*. Amiens: Encrage, 1999, s. 19.

# 3 VYPRAVĚČ – DISTRIBUCE INFORMACÍ

Při čtení detektivní literatury se čtenář pokouší zrekonstruovat příběh zločinu dříve než detektiv, tj. dříve, než mu tuto informaci poskytne sám vypravěč. Ten v průběhu narativního aktu řídí a selektuje tok informací, které proudí ke čtenáři. Informace, které mají čtenáři pomoci při rekonstrukci příběhu zločinu, bývají označovány jako *indicie*. Jejich protipólem jsou informace, jejichž cílem je čtenáře zmást a znesnadnit mu identifikaci pachatele. Sémantická povaha obou druhů informací bývá odhalena až v závěru vyprávění. Pokud jde o kvantitu poskytovaných informací, může vypravěč čtenáři poskytnout více informací, než je v daném místě textu nutné. Tyto „falešné stopy“ jsou v genetovské terminologii označovány jako *paralepse*. Na druhé straně může autor záměrně vynechat nějakou důležitou informaci a pak se jedná o *paralipsu*.<sup>99</sup> Například v románě *Maigret a záhadný samotář* zamlčí vypravěč svědka. Při závěrečném výslechu je jako svědek předveden Robert Genlis a podává důležité svědectví, které přispěje k usvědčení pachatele. Jeho jméno se ale v textu poprvé objeví až právě v souvislosti se závěrečným výslechem (s. 165).

Podle Lubomíra Doležela<sup>100</sup> je klasický narativní text založen na střídání objektivní er-formy (promluva vypravěče) a přímé řeči (promluva jednotlivých postav). Na tomto modelu je založen i maigretovský cyklus. Obě pásma bývají od sebe jasně oddělena. Výjimku tvoří pasáže, ve kterých je užito polopřímé řeči. V nich není zcela zřejmé, jedná-li se o promluvu vypravěče, nebo o Maigretův vnitřní monolog (viz s. 65).

---

<sup>99</sup> Viz příklad z románu *Vražda pana Akroyda* od A. Christie v kapitole o vypravěči.

<sup>100</sup> Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1993, s. 12–13.

### 3.1 Informace v pásmu řeči vypravěče

Kromě maigretovského cyklu je Georges Simenon autorem 117 psychologických románů, 25 autobiografických děl, 190 populárních románů a několika stovek povídek, novel, novinových článků a reportáží. Bernard Alavoine poukazuje ve svém článku *Qui raconte l'histoire chez Simenon?*<sup>101</sup> na skutečnost, že v Simenonově tvorbě (nepočítáme-li díla autobiografického charakteru) můžeme nalézt pouze 14 románů psaných *ich*-formou, z toho jeden román, ve kterém vystupuje postava komisaře Maigreta.<sup>102</sup> Všechna ostatní díla, včetně detektivních románů, jsou psány *er*-formou.

Simenonův vypravěč není přímým účastníkem diegeze a jedná se tedy o vypravěče *heterodiegetického* a zároveň *extradiegetického*. Informace, které jsou tímto vypravěčem čtenáři poskytovány, jsou podávány z určité perspektivy, jsou fokalizovány. Jak uvidíme, jsou detektivní romány s komisařem Maigretem vyprávěními, ve kterých vypravěč umně kombinuje všechny tři typy fokalizace (nulovou, vnitřní i vnější).

### 3.2 Vnitřní fokalizace

Tento druh fokalizace v maigretovské sérii převažuje. Většina událostí je zprostředkována z perspektivy komisaře Maigreta. Již samotné začátky vyprávění umožňují snadno určit tento typ fokalizace:

„Maigret si hrál v slunečním světle ještě trochu mrazivého března. Nehrál si s dřevěnými kostkami, jako když byl malý, ale s dýmkami.

Na stole mu jich vždycky leželo pět nebo šest a pokaždé si nacpal tu, kterou si pečlivě vybral podle svého momentálního rozpoložení.

Měl mdlý pohled a svěšená ramena. Právě se rozhodl, jak stráví zbytek své kariéry. Ničeho nelitoval, ale přesto v něm přetrvával pocit skleslosti.“ (*Maigret a zálečný pan Charles*, s. 7)<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Alavoine, B.: *Qui raconte l'histoire chez Simenon?* Cahiers de narratologie, č. 10, 2001, s. 57.

<sup>102</sup> Jedná se o titul *Les Mémoires de Maigret* (1951), ve kterém si Simenon s Maigretem vyměnili role – komisař je vypravěčem a Simenon literární postavou.

<sup>103</sup> „Maigret jouait, dans un rayon de soleil de mars encore un peu frileux. Il ne jouait pas avec des cubes, comme quand il était enfant, mais avec des pipes. Il y en avait

Vnitřní fokalizace je v textu snadno identifikovatelná zejména v pasážích obsahující slovesa percepce *cítit* (sentir), *vidět* (voir), *slyšet* (entendre) nebo slovesa popisující komisařovy myšlenkové pochody: *myslet* (penser), *ptát se* (se demander), *přemýšlet* (réfléchir) nebo *zabručet* (grogner). Čtenář má tak možnost vidět, slyšet i cítit to samé co Maigret a dozvědět se, na co komisař právě myslí:

„Maigret se zamyslel. Zdálo se mu, že jeho otázky míjejí cíl a odpovědi, které dostává, nikam nevedou. V jednu chvíli ho napadlo, jestli před sebou nemá nějakou pomatenou ženskou, v každém případě neurotičku. Jeho kanceláři už jich nějaká řádka prošla a většina z nich mu dala pořádně zabrat.“ (*Maigret a zálečný pan Charles*, s. 14)<sup>104</sup>

„[...] a komisař cítil, že kdyby ještě déle naléhal, že by propukla v pláč.“ (*Žlutý pes*, s. 23)<sup>105</sup>

Z perspektivy Maigreta tak čtenář získává informace o diegetických událostech. V modu vnitřní fokalizace jsou čtenáři zprostředkovávány i otázky, které si sám Maigret klade v daném místě vyprávění a umožňují mu porovnat stav svého „vyšetřování“ s Maigretovým. V textu jsou vyjádřeny polopřímou řečí:

„Copak Gouin nepomyslel na to, že ho policie bude chtít vyslechnout? Nepřekvapilo ho, že se o něj nikdo nezajímá, přestože o jeho vztahu s Lulu vědělo tolik lidí? [...] Uhodl Gouin, že jeho žena mluvila s Maigretem? Byla schopná nedat mu nic najevo? Co si říkali, když spolu sami dva večeřeli? Profesor měl po jídle nejspíš ve zvyku zavřít se ve své kanceláři.“ (*Maigret se mýlí*, s. 184)<sup>106</sup>

---

toujours cinq ou six sur son bureau et, chaque fois qu'il en bourrait une, il la choisissait avec soin selon son humeur.

Son regard était flou, ses épaules tassées. Il venait de décider du reste de sa carrière. Il ne regrettait rien, mais il en gardait une certaine mélancolie.“ (*Maigret et monsieur Charles*, s. 5)

<sup>104</sup> „Maigret était songeur. Il lui semblait que ses questions portaient à faux et que les réponses qu'il obtenait ne menaient à rien. Un moment, il se demanda s'il n'était pas en présence d'une folle, en tout cas d'une névrosée. Il en était passé un certain nombre dans son bureau et la plupart lui avaient donné du fil à retordre.“ (*Maigret et monsieur Charles*, s. 15)

<sup>105</sup> „[...] et le commissaire eut l'impression que s'il la poussait un peu elle fondrait en larmes.“ (*Le Chien jaune*, s. 30)

<sup>106</sup> „Est-ce que Gouin ne pensait pas que la police le questionnerait? N'était-il pas surpris qu'on ne s'occupe pas de lui, alors que tant de gens étaient au courant de ses rapports avec Lulu? [...] Gouin avait-il deviné que sa femme parlerait à Maigret?“

„Kvůli čemu tam ten mladík přišel? Požádat o radu? Byl přítomen vraždě? Objevil mrtvolu, která možná ještě nebyla v kufru?“ (*Maigretův revolver*, s. 58)<sup>107</sup>

Tyto otázky často rekapituluji, co již bylo zjištěno. Žádné nové informace čtenáři většinou nepřinášejí. Zůstávají většinou nezodpovězeny a pouze informují čtenáře o aktuálním stavu vyšetřování.

V modu vnitřní a vnější fokalizace však nejsou všechny informace zprostředkovávány výhradně z perspektivy Maigreta. Nejedná se tedy o typ fixní, nýbrž o typ střídavý. Informace bývají čtenáři podávány i z perspektivy jiné postavy. Nejčastěji se jedná o komisařovi kolegy a jeho ženu. Například v románě *Maigret se mylí* je inspektor Janvier pověřen pátráním po možném svědkovi zločinu. Tomuto pátrání, které je fokalizováno právě z perspektivy inspektora, je věnováno deset stran.

Jak upozorňuje Jules Bedner, při konstrukci pasáží, ve kterých převládá vnitřní fokalizace, musí být vypravěč obzvlášť opatrný, aby neprozradil informace umožňující zachovat napětí: „[...] jedná se o ty části vyprávění, ve kterých vypravěč nejvíce riskuje, že uškodí napínavosti, a které tudíž vyžadují tu nejrafinovanější taktiku.“<sup>108</sup>

### 3.3 Vnější fokalizace

Užitím modu vnější fokalizace přesouvá vypravěč ohnisko, ze kterého jsou popisovány jednotlivé diegetické události, mimo jakoukoliv postavu v příběhu. Popis postav se tím omezuje pouze na to, co dělají. Jejich myšlenkové pochody zůstávají čtenáři skryty. Tímto způsobem může vypravěč navodit a/nebo udržet záhadu. V románě *Maigret v akci* dochází ve třinácté kapitole k přechodu

---

Avait-elle été capable de ne rien lui laisser voir? Que s'étaient-ils dit tous les deux, pendant qu'ils dînaient en tête à tête? Sans doute, le repas fini, le professeur avait-il l'habitude de se retirer dans son bureau?“ (*Maigret se trompe*, s. 79)

<sup>107</sup> „Qu'est-ce que le jeune homme venait faire là? Demander conseil? Avait-il assisté au meurtre? Avait-il découvert le cadavre, qui n'était peut-être pas encore dans la malle?“ (*Le Revolver de Maigret*, s. 80)

<sup>108</sup> „[...] ce sont les parties des récits où le narrateur risque le plus de nuire au suspense et qui demandent par conséquent la tactique la plus raffinée.“ Bedner, J.: *Simenon et le jeu des deux histoires*. Amsterdam: Institut de romanistique 1990, s. 25.

od vnitřní fokalizace (perspektiva Maigreta) k vnější, čímž vypravěč nastolí záhadu – jde o identitu ženy, která je zapletena do případu a se kterou se Maigret setkává v hotelu *Majestic*:

„Komisař za sebou zamkl dveře, proběhl chodbou až ke schodišti, po kterém seběhl, a ve chvíli, kdy vkročil na chodbu prvního patra, podařilo se mu zachytit nějakou prchající ženu. Ucítil zápach střelného prachu. Uchopil levou rukou ženu za šaty, pravou ji vyrazil z ruky revolver; vyšla z něho rána, rozbila jedno sklo ve výtahu.“ (s. 28)<sup>109</sup>

Kromě jedné věty (Ucítil zápach střelného prachu.) nejsou události popisovány z perspektivy Maigreta. Události jsou čtenáři zprostředkovány jakoby z pozice náhodného svědka. Setrvání v modu vnější fokalizace umožňuje vypravěči skrývat totožnost zatčené ženy. Návratem k vnitřní fokalizaci dochází k odhalení této záhady. Maigret ji totiž z dosavadního průběhu vyšetřování již zná:

„Maigret se sehnul k ženě. Nebyl to nikdo jiný než Anna Gorskinová. Nasadil jí pouta.“ (*Maigret v akci*, s. 28)<sup>110</sup>

Vypravěč zvolil vnější fokalizaci i pro popis následující scény z románu *Žlutý pes*. Maigret s komisařem Leroyem sledují ze sousedního domu čísnici Emmu při setkání s Leonem (svým milencem). Kvůli vzdálenosti, která oba páry odděluje, nemohou policisté slyšet, o čem oba mladí lidé mluví. Pouze z výrazu tváře a z jejich pohybů a gest lze usuzovat na to, co si říkají:

„Nesla [Ema] něco v podpaží: láhev a balíček. Položila obojí na zem. Obal se uvolnil a ukázalo se pečené kuře. Mluvila. Její rty se pohybovaly. Pronesla jen několik slov, bojácně, smutně. Jejího společníka nebylo vidět. Snad neplakala? [...] Asi plakala! Mluvila zajíkávě. Určitě plakala, protože teď se najednou opřela o rám dveří a skryla tvář v dlaních. Ramena se jí zdvihala v nepravdělném rytmu.“

---

<sup>109</sup> „Il atteignit le palier du premier étage juste à temps pour happer au passage une femme qui fuyait. Il perçut une odeur de poudre.

Sa main gauche s'accrocha aux vêtements de la femme. La droite s'abattit sur le poignet et un revolver tomba, en même temps que le coup partait et que la balle allait briser la vitre d'un ascenseur.“ (s. 132)

<sup>110</sup> „Maigret prit son parti de se baisser, de passer les menottes à sa prisonnière qui n'était autre qu'Anna Gorskine.“ (s. 133)

Muž vystoupil ze stínu. Svou postavou zakryl téměř celý obdélník okna, ale vzápětí, neboť zas odešel dozadu, se výhled opět otevřel. Jeho velká ruka spočinula na dívčině rameni. Zatřásl s ní, otočil ji, div že neupadla. Na chvíli bylo vidět její bledou, zbědovanou tvář, rty napuchlé od pláče.

Všechno to bylo však vidět jen nepřesně, rozmazaně jako v biografu na plátně, když se v sále rozsvítí světla. A scházelo tam ještě něco, to hlavní, zvuk, hlasy... Pořád to bylo jako ve filmu, v mém filmu.

[...]

Pročpak spíнала Ema ruce? A teď zase mluvila... Měla tvář znetvořenou hrůzou, prosbou, bolestí a inspektor Leroy zaslechl, jak si Maigret připravuje revolver.

[...]

Co si asi říkali?

O čem spolu tak vášnivě hovořili?

Neboť, jak se zdálo, muž opakoval stále stejná slova! Neopakoval je však teď už méně zuřivě?

[...]

Když však šel kolem ní potřetí, zastavil se, sevřel ji náhle do náruče, přitiskl k sobě, zvrátil jí hlavu a lačně přimkl svoje rty k jejím.“ (*Žlutý pes*, s. 69–71)<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup>„Elle [Emma] avait quelque chose sous le bras: une bouteille et un paquet qu'elle posa par terre. Le papier se défie en partie, laissa voir un poulet rôti.

Elle parlait, ses lèvres remuaient. Elle ne disait que quelques mots, humblement, tristement. Mais son compagnon n'était pas visible pour les policiers.

Est-ce qu'elle pleurait? [...] Oui! Elle devait pleurer en parlant... En prononçant des mots espacés. Et, la preuve, c'est qu'elle s'appuyait soudain au chambranle de la porte, enfouissait le visage dans son bras replié. Son dos se soulevait à une cadence irrégulière.

L'homme, en surgissant, noircit presque tout le rectangle de la fenêtre, dégagait ensuite la perspective en s'avançant vers le fond de la pièce. Sa grosse main s'abattit sur l'épaule de la fille, lui imprima une secousse telle qu'Emma fit une volte-face complète, faillit tomber, montra une pauvre face blême, des lèvres gonflées par les sanglots.

Mais c'était aussi imprécis, aussi flou qu'un film projeté quand les lampes de la salle sont rallumées. Et il manquait autre chose: les bruits, les voix...

Toujours comme du cinéma: du cinéma sans musique.

[...]

Pourquoi Emma joignait-elle les mains?... Elle parlait à nouveau... Son visage était déformé par une trouble expression d'effroi, de prière, de douleur, et l'inspecteur Leroy entendit Maigret qui armait son revolver.

[...]

Que pouvaient-ils bien dire tous les deux? Quel était le *leitmotiv* de ce dialogue pathétique?

Car l'homme semblait répéter les mêmes mots! Mais ne les répétait-il pas plus mollement?

[...]

Z uvedené ukázky se čtenář pouze doví, že Emma je zapletena do událostí, které v posledních dnech zneklidňují obyvatele Concarneau, ale obsah její konverzace s Leonem zůstává zamlčen. Použití vnější fokalizace umožnilo zachovat chronologickou posloupnost událostí i kauzalitu, aniž by byly prozrazeny relevantní informace.

Vnější fokalizace také souvisí s jedním z charakteristických znaků maigretovské série – komisařovou uzavřeností a neprůhledností. V rozhodujících okamžicích vyšetřování, kdy si Maigret začíná vyvozovat konkrétní závěry a formuluje průběžné hypotézy, bývá použit právě tento druh fokalizace umožňující zdůraznit Maigretovu „neprůhlednost“ (opacité). Els Woutersová upřesňuje, že: „Maigret, tato neprůhledná postava, je ve skutečnosti jenom inkarnací nezbytnosti narativního mlčení.“<sup>112</sup>

### 3.4 Nulová fokalizace

Vzhledem k nutnosti zachovat záhadu až do konce vyprávění, nemůže být příběh vyprávěn vševědoucím vypravěčem. Vševědoucí vypravěč by musel čtenáři zprostředkovat všechny relevantní informace a tím by prozradil identitu pachatele. V maigretovském cyklu se však i tento typ vyskytuje. Jde ale pouze o několik specifických případů. Jedná se především o textové úseky obsahující ve francouzském originále neurčité zájmeno *on* (*on était, on sentait, on aurait dit* apod.) nebo o pasáže mající explikativní či komentující charakter: „Byla to narážka na to, že Maigret neuměl plavat.“ (*Maigret a záhadný samotář*, s. 233).<sup>113</sup> Takovýto vypravěč je relativně důvěryhodný a čtenář se na jeho informace při rekonstrukci příběhu zločinu může spolehnout. Vzhledem k jejich obecnému charakteru však přínosné většinou nebývají.

---

La troisième fois, il la prit dans ses bras, il l'écrasa contre lui, lui renversa la tête. Et goulûment il colla ses lèvres aux siennes.“ (s. 112–114)

<sup>112</sup> „Maigret, ce personnage opaque, n'est donc en fait que l'incarnation de la contrainte du silence narratif.“

Wouters, E.: *Maigret: „Je ne déduis jamais“*. *La méthode abductive chez Simenon*. Liège: Éditions du CÉFAL, 1998, s. 52.

<sup>113</sup> „Elle [Mme Maigret] faisait allusion à ce que Maigret ne savait pas nager.“ (*Maigret et l'homme tout seul*, s. 120).

K těmto případům můžeme přidat i vypravěčovy komentáře z úvodu zasazující příběh do časoprostoru:

„Pátek 7. listopadu. Concarneau je liduprázdné. Světelné hodiny na věži Starého města, které vyčnívají nad hradbami, ukazují za pět minut jedenáct. Mořský příliv právě vrcholí a čluny v přístavu, do nichž duje severozápadní vychřice, na sebe narážejí. Prudký vítr se prohání ulicemi a občas při zemi rozvíří chomáče papírů. Na nábřeží Aiguillon nesvítí ani jedno světlo. Všude je zavřeno. Všichni spí. Jenom v hotelu *U admirála* na rohu náměstí a nábřeží jsou ještě osvětlena tři okna. Nemají sice stažené okenice, ale jejich nazelenalými skly je jen matně vidět, jak se za nimi míhají nějaké neurčité stíny. A celník, který má hlídku a krčí se ve své strážní budce, vzdálené od kavárny pouhých sto metrů, těm opozdilcům v kavárně závidí.“ (*Žlutý pes*, s. 9)<sup>114</sup>

Začátek vyprávění je podáván neosobním extradiegetickým a heterodiegetickým vypravěčem, který nese znaky objektivnosti. Fokalizace je nulová. V poslední větě ukázky se mění focalizace na vnitřní. Vypravěčova pozornost se soustřeďuje na postavu městského celníka pozorujícího noční náměstí. Právě z jeho perspektivy je podán i zločin, který je vzápětí spáchán. Tento román je v rámci celé série atypický, protože vlastní vyprávění začíná popisem zločinu. Nulovou focalizaci autor nemůže použít, protože by tím byla prozrazena totožnost pachatele. Z tohoto důvodu volí perspektivu jiné postavy. K perspektivě pachatele se uchýlit nemůže ze stejného důvodu, detektiv logicky ještě není přítomen, tudíž musí použít perspektivu nějaké třetí postavy – svědka. Po popisu těchto událostí se focalizace opět mění v nulovou. Vypravěč ze své pozice podává informace o událostech, ke kterým došlo bezprostředně po zločinu. K vnitřní perspektivě se vypravěč vrátí až s příchodem Maigreta (s. 13). Většina dalších událostí je podávána právě z jeho perspektivy.

---

<sup>114</sup> „Vendredi 7 novembre. Concarneau est désert. L'horloge lumineuse de la vieille ville, qu'on aperçoit au-dessus des remparts, marque onze heures moins cinq. C'est le plein de la marée et une tempête du sud-ouest fait s'entrechoquer les barques dans le port. Le vent s'engouffre dans les rues, où l'on voit parfois des bouts de papier filer à toute allure au ras du sol. Quai de l'Aiguillon, il n'a pas une lumière. Tout est fermé. Tout le monde dort. Seules, les trois fenêtres de l'*Hôtel de l'Amiral*, à l'angle de la place et du quai, sont encore éclairées. Elles n'ont pas de volets mais, à travers les vitraux verdâtres, c'est à peine si on devine des silhouettes. Et ces gens attardés au café, le douanier de garde les envie, blotti dans sa guérite, à moins de cent mètres.“ (*Le Chien jaune*, s. 7)

Stejně jako na začátku vyprávění se může vševědoucí vypravěč objevit i na jeho konci – v epilogu. V tomto případě podává doplňující informace o událostech, které nastaly až po ukončení vyšetřování. Takovému pasáži informují o tom, co se s jednotlivými postavami stalo po skončení vyšetřování, jak tomu je i v úplném závěru románu *Maigret v akci*:

„V justičním paláci zatím Anna Gorskinová hájila zuřivě svůj krk. Ve vězení La Santé, v přísně střežené cele, si Pepito Moretto uvědomoval, jaký osud ho čeká. [...] V Pskovu stará žena s vyšívaným čepcem na hlavě staženým až na tváře jela asi v této době do kostela na saních, které klouzaly tiše po sněhu, a kočí nelítostně šlehal bičem vychrtlou kobyliku.“ (s. 40)<sup>115</sup>

Vypravěčova vševědoucnost je omezena prostorově pouze na území Paříže. Události v Rusku podává jako pravděpodobné.

Od začátku do konce vyprávění nebývá většinou obtížné rozlišit, jedná-li se o fokalizaci vnitřní, vnější nebo nulovou. V některých případech ale není snadné stanovit, o jaký typ se jedná. Tato nejasnost se týká především použití neurčitěho zájmena „on“ ve francouzských originálech. V následujících příkladech není jasné, z čí perspektivy jsou popisované události podávány:

„I zdálky je vidět, podle toho, jak nejistě jde a jak si propěvuje, že je trochu podroušený.“ (*Žlutý pes*, s. 9)<sup>116</sup>

„Zahlédl Maigreta, jak poplácal Emu po tváři, když šel kolem ní, a potom, jak přecházel náměstí a nevšímavě míjí zvědavce.“ (*Žlutý pes*, s. 53)<sup>117</sup>

V těchto pasážích se projevuje vypravěčova vševědoucnost a jedná se o fokalizaci nulovou. Avšak z první ukázky, která je ze začátku vyprávění a která bezprostředně předchází spáchání pokusu o vraždu, není patrné, kdo oběť sleduje. Z druhé ukázky zase není jasné, kdo komisaře pozoruje.

---

<sup>115</sup> „Au Palais de Justice, Anna Gorskine défendait sa tête. A la Santé, dans une cellule de la grande surveillance, Pepito Moretto savait quel sort était réservé à la sienne. [...] A Pskov, une vieille femme au bonnet national rabattu sur les joues devait se diriger vers l'église dans son traîneau qui glissait sur la neige et dont le cocher ivre fouettait le poney articulé comme un jouet.“ (s. 191)

<sup>116</sup> „Même de loin, **on sent** qu'il est tout guilleret, mal assuré sur ses jambes et qu'il fredonne.“ (*Le Chien jaune*, s. 8)

<sup>117</sup> „**On vit** Maigret tapoter en passant la joue d'Emma, puis traverser la place sans s'inquiéter de la curiosité des gens.“ (*Le Chien jaune*, s. 82)

„Bylo slyšet tajemný šustot, jako by se stovky krabů dávaly na útěk, praskot vodních bublin nebo mořských bobulí a sotva postřehnutelný šum slávek jedlých, jimiž byla pokryta prkna až do poloviny.“ (*Maigret v akci*, s. 34)<sup>118</sup>

Rovněž z této ukázky z první oficiální „maigretovky“ nemůžeme jasně určit, kdo popisované zvuky slyší. Ve všech případech se jedná o slovesa vyjadřující určitý druh percepce (*sentir, voir, entendre*). Podle Alavoina<sup>119</sup> se tyto projevy vševědoucnosti vyskytují především v románech z období *Fayard*, ale podobné příklady můžeme nalézt i v románech z období *Presses de la Cité*:

„Člověk si připadal jako v Armádě spásy nebo pod mostem, protože se tam vyskytovali výhradně bezdomovci obou pohlaví a na jejich hlavách řádili mladí hoši a dívky ohánějící se hřebenem, nůžkami a břitvami.“ (*Maigret a záhadný samotář*, s. 156)<sup>120</sup>

„Lidé ho sledovali očima a jemu se zdálo, že v jejich tvářích čte němou otázku. Udělá něco? Nebo bude neznámý moci dál beztrestně zabíjet?“ (*Maigret má strach*, s. 178)<sup>121</sup>

„Bylo jasné, že Lagrange lže:...“ (*Maigretův revolver*, s. 26)<sup>122</sup>

Tato poslední ukázka popisuje scénu, ve které komisař vyslýchá podezřelého Lagrange. Vypravěč mohl opět použít vnitřní fokalizaci (Maigretovi bylo jasné...), ale v tomto místě vyprávění dal přednost nulové fokalizaci. Neurčité zájmeno „on“ zde nemůže zastupovat blíže neurčenou skupinu osob, protože v místnosti jsou přítomni pouze Lagrange a Maigret.

Jiným příkladem uplatnění nulové fokalizace v maigretovském cyklu je přítomnost „autentických“ dokumentů v textu. Jedná se především o různé policejní zprávy, depeše nebo protokoly o výslechu. Hned první kapitola

---

<sup>118</sup> „**On entendait** un bruissement multiple, comme la fuite de centaines de crabes, l'éclatement de bulles d'air ou de baies marines et le frémissements imperceptible des moules incrustées jusqu'à mi-hauteur des madriers.“ (*Pietr-le-Letton*, s. 162)

<sup>119</sup> Alavoine, B.: *Les enquêtes de Maigret de Simenon*. Amiens: Encrage, 1999, s. 52.

<sup>120</sup> „**On aurait pu se croire** à l'Armée du Salut, où sous les ponts, car **on ne voyait que** des clochards et des clochardes sur lesquels des jeunes gens et des jeunes filles jouaient du peigne, des ciseaux et du rasoir.“ (*Maigret et l'homme tout seul*, s. 21)

<sup>121</sup> „**On le suivait des yeux** et il croyait lire sur les visages une question muette. Allait-il faire quelque chose? Ou bien l'inconnu pourrait-il continuer à tuer impunément?“ (*Maigret a peur*, s. 84)

<sup>122</sup> „**On vit bien** que Lagrange mentait.“ (*Le Revolver de Maigret*, s. 36)

úvodního románu série začíná tímto telegramem napsaným v tajném jazyce *polcod*, který slouží mezinárodním policejním centrálám k bezpečné komunikaci:

„M. K. K. P. Bezpečnosti v Paříži. Cvizust Krakow vimontra m ghks triv psot uv Petr Brémy tyz btolem.“ (*Maigret v akci*, s. 1)<sup>123</sup>

Kromě policejních dokumentů se může jednat i o korespondenci osobní. Z následující ukázky může čtenář usoudit na sociální postavení pisatelky a na její vzdělání:

„Udělalabyš lepší, kdybys přijela sem, než byla v tý tvý špinavý díře, kde pořád jen prší, tady se hodně vydělá, můžeš jíst, co chceš. Líbám Tě, Louisa.“ (*Žlutý pes*, s. 89)<sup>124</sup>

Dalším frekventovaným případem, pro který je charakteristická nulová fokalizace, jsou novinové články začleněné přímo do vyprávění. Mají většinou rekapitulující charakter nebo přinášejí nová fakta:

„Náš znamenitý spolupracovník Jean Servières sám v těchto novinách, právě v těchto místech, popisoval události, jež se v posledních dnech zběhly v Concarneau. Začalo to v pátek. Pan Mostaguen, všeobecně vážený místní obchodník, vycházel z hotelu U Admirála, zastavil se na prahu jednoho domu, chtěl si zapálit doutník, když vtom byl zasažen střelou vypálenou skrz schránku na dopisy v sousedním neobydleném domě.

Komisař Maigret, nedávno uvolněný z Paříže a pověřený vedením pátrací služby v Rennes, se dostavil v sobotu na místo, což však nezabránilo, aby se neodehrála další tragédie.

A opravdu nám bylo ještě večer telefonicky oznámeno, že tři přední městští občané, pánové Le Pommeret, doktor Michoux a Jean Servières, k nimž se připojil vyšetřující komisař, zpozorovali v okamžiku, kdy se chystali vypít svůj aperitiv, že pernod, který jim byl předložen, obsahuje silnou dávku strychninu. K tomu dnes, v neděli ráno, bylo nalezeno opuštěné auto Jeana Servièrese nedaleko řeky Saint-Jacques a jeho majitele od sobotního večera nikdo nespátřil. Na předním sedadle byly objeveny stopy krve. Jedno okno je rozbito a všechno nasvědčuje tomu, že došlo k zápasu. Tři tragédie ve třech dnech! Je pochopitelné, že v Concarneau vládne hrůza – obyvatelé se zděšeně táží, kdo bude příští obětí.

---

<sup>123</sup> „C.I.P.C. à Sûreté Paris: Xvizust Cracovie vimontra m ghks triv psot uv Pietr le Letton Brême vs tyz btolem.“ (*Pietr-le-Letton*, s. 7)

<sup>124</sup> „Tu feré mieu de venir isi que de resté dan ton sale trou ou i pleu tout le tant. Et on gagnes bien. On mange tan qu'ont veu. Je t'embrasse, Louise.“ (*Le Chien jaune*, s. 148)

Příčinou velikého vzrušení mezi obyvatelstvem je tajemná přítomnost žlutého psa, kterého nikdo nezná a který, jak se zdá, je bez pána a objeví se vždy na místě neštěstí. Což právě tento pes nepřivedl již policii na důležitou stopu? Nehledá policie osobu, kterou sice až dosud nikdo neviděl, která však zanechává na různých místech zajímavé stopy, šlápěje neobyčejně velkými nohama? Je to šílenec? Tulák? Je on snad pachatelem všech těchto zločinů? Koho asi přepadne dnes večer?“ (*Žlutý pes*, s. 29–30)<sup>125</sup>

Informace podávané čtenáři v modu nulové fokalizace neprocházejí žádným subjektivním filtrem. Z tohoto důvodu je čtenář může pokládat za maximálně objektivní a tedy spolehlivé.

---

<sup>125</sup> „Notre excellent collaborateur Jean Servières a raconté ici même les événements dont Concarneau a été récemment le théâtre. C'était vendredi. Un honorable négociant de la ville, M. Mostaguen, sortait de l'Hôtel de l'Amiral, s'arrêtait sur un seuil pour allumer un cigare et recevait dans le ventre une balle tirée à travers la boîte aux lettres de la maison, une maison inhabitée. Samedi, le commissaire Maigret, récemment détaché de Paris et placé à la tête de la Brigade Mobile de Rennes, arrivait sur les lieux, ce qui n'empêchait pas un nouveau drame de se produire. Le soir, en effet, un coup de téléphone nous annonçait qu'au moment de prendre l'apéritif trois notables de la ville, MM. Le Pommeret, Jean Servières et le docteur Michoux, à qui s'étaient joints les enquêteurs, s'apercevaient que le pernod qui leur était servi contenait une forte dose de strychnine. Or, ce dimanche matin, l'auto de Jean Servières a été retrouvée près de la rivière Saint-Jacques sans son propriétaire qui, depuis samedi soir, n'a pas été vu. Le siège avant est maculé de sang. Une glace est brisée et tout laisse supposer qu'il y a eu lutte. Trois jours: trois drames! On conçoit que la terreur commence à régner à Concarneau dont les habitants se demandent avec angoisse qui sera la nouvelle victime. Le trouble est particulièrement jeté dans la population par la mystérieuse présence d'un chien jaune que nul ne connaît, qui semble n'avoir pas de maître et que l'on rencontre à chaque nouveau malheur. Ce chien n'a-t-il pas déjà conduit la police vers une piste sérieuse? Et ne recherche-t-on pas un individu qui n'a pas été identifié mais qui a laissé à divers endroits des traces curieuses, celles de pieds beaucoup plus grands que la moyenne? Un fou? ... Un rôdeur? ... Est-il l'auteur de tous ces méfaits? ... A qui va-t-il s'attaquer ce soir?..." (*Le Chien jaune*, s. 41–42)

### 3.5 V pásmu řeči postav – dialogické pasáže

Dialogické pasáže mezi detektivem a ostatními postavami příběhu jsou pro detektivní tvorbu charakteristické, zejména pro klasický typ detektivky a černý román. Z jednotlivých výpovědí se detektiv snaží zrekonstruovat příběh zločinu, tzn. seřadit jednotlivé události tak, jak se skutečně staly. Každá z postav podává svou vlastní verzi příběhu zločinu nebo poskytuje další doplňující informace. Tyto výpovědi tvoří intradiegetická vyprávění a mají analeptický charakter. Některá (zpravidla ale jenom jedno) se v závěru vyprávění ukáží jako lživá, což vede k demaskování pachatele.

Podle dvojice Boileau-Narcejac<sup>126</sup> mají dialogické pasáže v detektivce jednak funkci *explikativní* a jednak funkci *psychologickou*. Jejich prostřednictvím jsou detektivovi (čtenáři) zprostředkovávány informace o zločinu. Na druhou stranu může přímý (vizuální) kontakt detektiva s podezřelými a svědky umožnit odhalení lživé nebo nepřesné výpovědi.

Maigret nevede dialog pouze s postavami, které vyslýchá. Kromě nich se jedná nejčastěji o manželku Louisa a zejména o jeho kolegy. Při těchto rozhovorech ale komisař moc sdílný nebývá a čtenář se žádnou relevantní informací nedoví:

„Co si o tom myslíte, šéfe?“ Tuhle otázku se mu jeho spolupracovníci málokdy odvažovali položit, protože nejčastěji na ni odpovídal zamručením, které se stalo pověstným: „Já nemyslím.“ (*Maigret a zálečný pan Charles*, s. 17)<sup>127</sup>

Bernard Alavoine si všímá četnosti dialogů v období *Fayard* a v období *Presses de la Cité* a konstatuje, že je značný rozdíl mezi oběma obdobími. Ve druhém období dochází ke kvantitativnímu nárůstu dialogických pasáží na úkor pasáží deskriptivních, což podle něho vytváří iluzi užšího kontaktu mezi postavami, dochází k zesílení realismu a čtenář získává dojem, že se nachází na stejné úrovni s Maigretem a že vede paralelní vyšetřování.<sup>128</sup> Díky dialogickým

---

<sup>126</sup> Narcejac, T., Boileau, P.: *Le roman policier / d'après l'essai de Boileau-Narcejac*. Paris: École française de rédaction. Neditováno, s. 48.

<sup>127</sup> „Qu'est-ce que vous en pensez, patron? C'était une question que ses collaborateurs se hasardaient rarement à lui poser car il répondait le plus souvent par un grognement devenu familier: «Je ne sais pas.»“ (*Maigret et monsieur Charles*, s. 18)

<sup>128</sup> Alavoine, B.: *Les enquêtes de Maigret de Simenon*. Amiens: Encrage, 1999, s. 54.

pasážím má tedy čtenář k dispozici informace, které nejsou dále filtrovány perspektivou vypravěče nebo jiné postavy.<sup>129</sup>

Při rekonstrukci příběhu zločinu vychází čtenář z informací, které mu poskytují přímo jednotlivé postavy románu (dialogické pasáže) nebo sám vypravěč. Kvůli zachování napětí je vypravěč nucen filtrovat informace, čehož může dosáhnout změnou fokalizace. Jinou možností je regulace množství informací, které směřují od detektiva ke čtenáři. Komisař Maigret je typem intuitivního detektiva. Spíše než materiální stopy upřednostňuje stopy psychologické. Tyto indicie jsou zprostředkovávány v textu z perspektivy Maigreta. Vzhledem k jeho introvertnímu charakteru a nemluvnosti dochází ke čtenáři jenom minimální množství indicií, a je tudíž zaručeno, že základní premisa detektivky (nastolení záhady a její udržení až do závěru vyprávění) bude splněna.

Někdy sám vypravěč upozorní prostřednictvím postavy Maigreta na důležitý moment ve vyšetřování jako v případě této ukázky z románu *Maigret a záhadný samotář*:

„Tentokrát mám na vás jedinou otázku, ale pro další vyšetřování je nesmírně důležitá.“ (s. 203–204)<sup>130</sup>

Tento druh informace ale většinou čtenáři nepomůže k odhalení pachatele. Občas důležitější než indicie verbální, jsou indicie neverbální. Následující ukázka z úvodu románu *Maigret a zálečný pan Charles* následuje ve vyprávění bezprostředně po výslechu ženy zavražděného Sabin-Levesquea:

„Oba muži na sebe pohlédli, jako by jeden jak druhý oddalovali chvíli, kdy otevrou ústa a vymění si názory. Rozdíl byl pouze v tom, že Lapointe vypadal ohromeně, zatímco komisař se dál tvářil spíš vážně, i když se mu v očích šibalsky zablýsklo.“ (s. 17)<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> Když srovnává obě období, Alavoine dále poukazuje na zlehčení stylu. Ve druhém období Simenon upustil od výrazů „dit-il“, „dit-elle“, které v textu po dialozích následovaly. (Ibid., s. 55)

<sup>130</sup> „Cette fois, je n'ai qu'une seule question à vous poser mais elle est extrêmement importante pour la suite de l'enquête?“ (s. 82)

<sup>131</sup> „Les deux hommes se dévisageaient comme si chacun retardait le moment d'ouvrir la bouche pour questionner l'autre. La différence, c'est que Lapointe paraissait abasourdi tandis que le commissaire restait plutôt grave, avec pourtant une petite lueur malicieuse dans les yeux.“ (s. 18)

Jak z uvedených ukázek vyplývá, Maigret když mluví, neříká nic, co by mohlo čtenáři napomoci identifikovat pachatele. Když přemýšlí, mlčí, a čtenář tak znovu nemá přístup k výsledkům jeho uvažování. Pregnantně tuto skutečnost vyjádřil Bernard Alavoine:

„Maigret tímto umožňuje nahlédnout na postavy a filtruje informace: narativní napětí vyšetřování nese s sebou progresivní odkrývání komisařova myšlení před závěrečným odhalením. V této perspektivě je tedy zapotřebí poznamenat, že Maigretovo hledisko je narativním postupem, který se ukazuje více komplexním, než se zdá při první analýze: typ ‚selektivní‘ vnitřní fokalizace a autocenzurovaný hlas umožňují skrýt určité indicie nebo určité dedukce z vyšetřování spolu s použitím záměrných paralips.“<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> „Maigret donne ainsi à voir sur les personnages en filtrant les informations: le suspense relatif des enquêtes impose en effet la découverte progressive des réflexions du commissaire avant la révélation finale. Dans cette perspective, il faut donc remarquer que le point de vue de Maigret est un procédé narratif qui se révèle plus complexe qu'il n'y paraît en première analyse: une sorte de focalisation interne «sélective» et une voix autocensurée qui permettent d'occulter certains indices ou certaines déductions de l'enquête avec l'usage de paralipses volontaires.“ Alavoine, B.: Qui raconte l'histoire chez Simenon? In: *Cahiers de narratologie*. No 10. Nice, 2001, s. 51.

# 4 MAIGRETOVA METODA

Každý román, i ten detektivní, je systémem znaků. Znak, který mají na pomoci čtenáři identifikovat pachatele, jsme označili jako *indicie*. Tak jako reálný detektiv může díky materiálním stopám vypátrat pachatele zločinu, čtenář detektivek by měl být schopen pomocí indicií odhalit původce úvodní záhady a tím zrekonstruovat příběh zločinu. Stejný příběh se pokouší objasnit i literární detektiv. Vhodně zvolenou narativní strategií se vypravěč snaží zabránit čtenáři, aby odhalil pachatele dříve než jeho detektiv.

Vypravěč v průběhu narace obdařuje svého detektiva různými atributy, které blíže charakterizují a specifikují tuto literární postavu. Jedním z těchto atributů je *vyšetřovací metoda*. Jedná se většinou o řadu stereotypních úkonů, které intertextově prostupují celou sérií. Maigretova metoda je blíže specifikována už v románě *Maigret v akci*:

„Maigret jednal, jako jednali druzí. Užíval stejně jako ostatní mimořádných prostředků, které pro policii objevili Bertillonové, Reissové, Locardové a které jsou skutečnou vědou. On však hledal, čekal, pátral především po trhlině. Jinak řečeno, číhal na okamžik, kdy se za hráčem objeví člověk.“ (s. 11)<sup>133</sup>

Ve skutečnosti je ale Maigretův pracovní postup značně vzdálen vyšetřovacím metodám Sherlocka Holmese nebo Hercula Poirota, kteří ji zakládají především na deduktivním přístupu. Maigret tento přístup zavrhuje, jak sám opakovaně zdůrazňuje již v románech z prvního období. Charakteristickým příkladem je *Žlutý pes*:

„Jenomže já nikdy nesoudím...“ (s. 64)<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> „Maigret agissait comme les autres. Comme les autres aussi il usait des outils extraordinaires que les Bertillon, les Reiss, les Locard ont mis entre les mains de la police et qui constituent une véritable science. Mais il cherchait, attendait, guettait surtout *la fissure*. Le moment, autrement dit, où, derrière le joueur, apparaît l'homme.“ (s. 49)

<sup>134</sup> „Seulement, moi, je ne déduis jamais...“ (s. 101)

„Mám pro vás, pánové, jednu radu! Nedělejte předčasné závěry! A hlavně, nededukujte!“ (s. 66)<sup>135</sup>

„Jen pomalu, mladíku! Pomalu! Nedělejte žádné ukvapené závěry! A hlavně žádné dedukce!“ (s. 91)<sup>136</sup>

Maigretovo pátrání není založeno ani na analýze materiálních stop, neboť jim většinou nepřikládá žádnou důležitost. Tato ukázka je rovněž z románu *Žlutý pes*:

„Promiňte, komisaři..., ale... co otisky?“

Musel si asi v té chvíli pomyslet, že jeho šéf je ze staré školy, že si neuvědomuje význam vědeckého hodnocení stop, neboť Maigret na to jenom prudce zabafal a procedil mezi zuby: „Nu dobrá, když myslíte...“ (s. 19)<sup>137</sup>

I když těmto indiciím Maigret často nevěnuje pozornost a většinou je zavrhuje, zcela jimi nepohrdá. Když vyšetřování uvázne na mrtvém bodě, uchýlí se komisař i k těmto tradičním postupům. Zajišťováním stop a jejich analýzou pověřuje své kolegy:

„Postarej se o otisky a to ostatní, Moersi. Já jdu dolů promluvit si s domovnicí.“  
(*Maigret se mylí*, s. 136)<sup>138</sup>

„Konečně hmatatelná stopa! Sice ještě docela maličká, ale mohla by eventuálně někam vést.“ (*Maigret a záletný pan Charles*, s. 115)<sup>139</sup>

Indicie představující materiální stopy se tedy v maigretovské sérii téměř nevyskytují. Pokud se v textu objeví, jejich funkcí je zmást čtenáře a zavést ho

---

<sup>135</sup> „Un bon conseil, messieurs! Pas de conclusions prématurées. Et surtout pas de déduction...“ (s. 105)

<sup>136</sup> „Doucement! Doucement, petit! Pas de conclusions hâtives! Et surtout pas de déductions!“ (s. 152)

<sup>137</sup> „- Excusez-moi, commissaire... Mais... les empreintes... Il dut penser que son chef était de la vieille école et ignorait la valeur des investigations scientifiques car Maigret, tout en tirant une bouffée de sa pipe, laissa tomber:  
- Si vous voulez...“ (s. 23)

<sup>138</sup> „Occupe-toi des empreintes et du reste, Moers. Je descends parler à la concierge.“  
(*Maigret se trompe*, s. 14)

<sup>139</sup> „Enfin, un indice matériel! Encore tout petit, certes, mais qui pouvait éventuellement conduire quelque part.“  
(*Maigret et monsieur Charles*, s. 152)

na falešnou stopu. Mohou mít ale také verifikační charakter a potvrdit zatčení správného pachatele. To je i případ románu *Maigret a záhadný samotář*. Při závěrečném výslechu se podezřelý Louis Mahossier přizná k vraždě soka. Vzápětí jeden z kolegů přináší Maigretovi balíček:

„Tohle je vaše pistole, vidíte?“

„Rozhodně se jí podobá.“

„Vidíte, že i bez vašeho přiznání bychom se dobrali pravdy. Dáme vystřelit náboje, které tam zůstaly, a srovnáme je s těmi, co zasáhly Viviena do prsou. Tolik jste se bál, aby vás nechytily s touhle zbraní v kapse, že jste se jí hleděl rychle zbavit a hodil jste ji na prostranství u toho domu.“ (s. 280)<sup>140</sup>

Stopy, které jsou pro Maigreta důležité, jsou jiného charakteru než materiálního:

„U Simenona, a obzvláště v maigretovkách z druhé řady, materiální indicie tvoří jasnou menšinu vzhledem k **existenciálním indiciím**, [...] Tyto znaky jsou především neverbálního charakteru: pohledy, červenání se, váhání, tiky, mrknutí... Odkrývají nevědomou, nebo nekontrolovanou část postavy, takže Maigret se může dobrat „odhaleného člověka“.<sup>141</sup>

Maigret tedy patří spíše k představitelům intuitivních detektivů. Důležitá je pro něho „atmoféra“ případu, snaží se ztotožnit s obětí i pachatelem a pochopit, proč ke zločinu došlo. Právě tato snaha pochopit je leitmotivem celé poválečné Simenonovy tvorby a zejména jeho psychologických románů (tzv. *romans durs*). Schopnost empatie je další vlastností, která odlišuje Maigreta od jeho literárních kolegů a činí ho tak lidštějším:

---

<sup>140</sup> „- C'est bien votre pistolet?

- Il y ressemble, en tout cas.

Vous voyez que, même sans vos aveux, nous allions arriver à la vérité. On va tirer les balles qui restent et les comparer avec celles retirées de la poitrine de Vivien... Vous aviez si peur d'être pris avec cette arme en poche que vous avez eu hâte de vous en débarrasser et que vous l'avez jetée dans le terrain vague...“ (s. 179)

<sup>141</sup> „Chez Simenon, et plus particulièrement dans les *Maigret* de la deuxième série, les indices matériels forment nettement une minorité par rapport aux **indices existentiels**, [...] Ces signes sont surtout de l'ordre du non verbal: regards, rougeurs, hésitations, tics, coups-d'oeil... Ils révèlent le côté inconscient ou non contrôlé du personnage, de sorte que Maigret peut en arriver enfin à l'«homme nu».“ Wouters, E.: *Maigret: „Je ne déduis jamais“*. La méthode abductive chez Simenon. Liège: Éditions du CÉFAL, 1998, s. 17.

„Stále myslel na Nathalii, podivnou paní Sabin-Levesquovou, a měl zvláštní tušení, že toho ví mnohem víc, než mu řekla.“ (*Maigret a záletný pan Charles*, s. 37)<sup>142</sup>

Kromě dedukce a indukce rozlišuje Charles Sanders Peirce, zakladatel moderní sémiotiky, ještě třetí typ logického myšlení – *abdukci*. Abdukce spočívá ve vytváření hypotéz z dosavadních poznatků, v jejich verifikaci a následné volbě nejlepší hypotézy. Umberto Eco spolu s Peircem ohledně abdukce upřesňují, že se jedná o „[...] případ syntetického úsudku, kde shledáváme jisté velmi zvláštní okolnosti, které mohou být vysvětleny domněnkou, že se jedná o případ jistého obecného pravidla, a následkem toho tuto domněnku přijmeme. [...] Abdukce se na první pohled jeví jako volný pohyb imaginace, obdařený spíše emocí (podobnější spíše neurčitě ‚intuicí‘) než běžným dekodovacím aktem.“<sup>143</sup>

Els Woutersová poukazuje na to, že právě tento druh logiky, opírající se mimo jiné také o intuici, převládá v Maigretově způsobu vyšetřování.<sup>144</sup> Podle Woutersové lze v rámci maigretovského cyklu rozlišit pět situací příhodných pro abdukci. Jedná se o tyto případy: *komisař se nachází v dopravním prostředku* (nejčastěji se jedná o automobil, autobus nebo vlak), *prochází se, jí, stojí u okna své kanceláře* nebo *je ve svém bytě*. Všechny tyto situace se objevují i v poslední „maigretovce“ *Maigret a záletný pan Charles*.

V průběhu vyšetřování se Maigret sám ujímá úkonů, které by měli vykonávat jemu podřízení inspektoři. Osobně sleduje podezřelé, ověřuje jejich alibi, a pokud vzdálenost není příliš velká, chodívá pěšky. V těchto chvílích je sám a může se uzavřít do sebe a nechat pracovat svou intuici:

„Maigret kráčel po nábřeží a roztržitě pozoroval Seineu, v ústech dýmku, ruce v kapsách, a nevypadal na to, že by měl dobrou náladu.“ (*Maigret a záletný pan Charles*, s. 110)<sup>145</sup>

---

<sup>142</sup> „Il pensait toujours à Nathalie, l'étrange Mme Sabin-Levesque, et il avait l'intuition qu'elle en savait beaucoup plus qu'elle ne lui en disait.“ (*Maigret et monsieur Charles*, s. 45)

<sup>143</sup> Eco, U.: *Teorie sémiotiky*. Brno: JAMU 2004, s. 153–154.

<sup>144</sup> Wouters, E.: *Maigret: „Je ne déduis jamais“*. *La méthode abductive chez Simenon*. Liège: Éditions du CÉFAL, 1998, s. 23.

<sup>145</sup> „Maigret suivait les quais en regardant vaguement la Seine, la pipe à la bouche, les mains dans les poches, et il ne paraissait pas être de bonne humeur.“ (s. 145)

„Maigret strávil čtvrt hodiny tím, že se procházel křížem krážem po kanceláři a kouřil dýmku. Pak se zřejmě k něčemu odhodlal a zamířil ke kanceláři ředitele K. P.“ (*Maigret v Picratt Baru*, s. 226)<sup>146</sup>

Když se komisař přemísťuje na delší vzdálenosti, využívá dopravních prostředků – nejčastěji automobilu, metra nebo autobusu. Vzhledem k tomu, že neumí řídit a nemusí se věnovat řízení, může se i v autě zabývat případem:

„Maigret neřekl nic, ale nejspíš myslel na totéž, protože když objížděli Vítězný oblouk, zamumlal: ‚Počkám, až ji poznám trochu víc.‘“ (*Maigret a záletný pan Charles*, s. 58)<sup>147</sup>

V domácím prostředí se Maigret ve vyprávění vyskytuje zpravidla hned v úvodu, před začátkem příběhu vyšetřování nebo v samotném závěru, kdy je již případ uzavřen. Pokud mu to okolnosti dovolí, vrací se domů na oběd a i tehdy bývá zcela pohlcen případem:

„Jedl nesoustředěně a jeho žena se ho občas s úsměvem zeptala: ‚Jsi tady?‘ Protože duchem byl nepřítomný.“ (*Maigret a záletný pan Charles*, s. 89–90)<sup>148</sup>

Když Maigretovi případ nedovolí obědovat se svou ženou, stravuje se v restauracích nacházejících se v blízkosti sídla Kriminální policie nebo v místech, kam ho vyšetřování právě zavedlo. Tou nejoblíbenější restaurací je *brasserie Dauphine*, kam chodívá sám nebo ve společnosti kolegů:

„Maigret poobědval s Lapointem na náměstí Dauphine a během jídla neřekl ani tři celé věty. Nebyl v pravém slova smyslu zasmušilý, ale něco ho tížilo, Lapointe to na něm okamžitě poznal. Bylo zřejmé, že se uzavřel do sebe a hlavou se mu honí spousta myšlenek.“ (*Maigret a záletný pan Charles*, s. 129)<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> „Maigret passa un quart d'heure à se promener de long en large dans son bureau en fumant sa pipe. Puis il sembla prendre une décision et se dirigea vers le bureau du directeur de la P. J.“ (s. 146)

<sup>147</sup> „Maigret ne dit rien, mais il devait penser à la même chose car, tandis qu'on contournait l'Arc de Triomphe, il murmura: J'attends de la connaître un peu mieux...“ (s. 75)

<sup>148</sup> „Il mangeait distraitemment et il arrivait à sa femme de lui demander en souriant : – Tu es là ? Car il n'y était pas en esprit.“ (s. 118)

<sup>149</sup> „Maigret déjeuna encore avec Lapointe place Dauphine et, pendant le repas, il ne prononça pas trois phrases. Il n'était pas sombre à proprement parler, mais il y avait chez lui une pesanteur que Lapointe connaissait bien. On le sentait replié sur lui-même, plein de ses pensées.“ (s. 171)

Když je Maigret ve své kanceláři sám, nastává rovněž, podle Woutersové, příznivá doba pro abdukcí. K jeho oblíbeným místům patří psací stůl, kamna a okno, ze kterého pozoruje Seinu a okolí Justičního paláce.

„Maigret si zapálil dýmku, vyzývavě se postavil před okno a s pohledem upřeným na nábřeží zalité sluncem si povzdechl: Divná ženská... Nic víc. Nepokoušel se analyzovat své dojmy, tím méně převést je do slov. Lapointovi došlo, že šéf je z ní zmatený, a litoval, že svou otázku vyslovil tak zbrkle.“ (*Maigret a záletný pan Charles*, s. 17)<sup>150</sup>

Kromě těchto pěti okolností existuje ještě jedna specifická situace, kdy je Maigret uzavřen sám do sebe. Jedná se o dobu těsně před usnutím, kdy jeho podvědomí je aktivnější než jeho vědomí. K těmto stavům samozřejmě dochází, když je Maigret v domácím prostředí, nebo když cestuje. Komisař si v duchu rekapituluje dosavadní výsledky vyšetřování a pokouší se formovat různé hypotézy:

„Maigret nakonec usnul s hlavou plnou otazníků.“ (*Maigret a záletný pan Charles*, s. 91)<sup>151</sup>

V takovýchto situacích bývá Maigret často popisován z vnější perspektivy, což čtenáři opět neumožňuje proniknout do jeho myšlení. Pokud je zvolena vnitřní perspektiva, vypravěč zamlčí relevantní informace. Čtenáři je zprostředkováno pouze to, že se komisař *právě* zaobírá případem, ale už se nedozví, na co konkrétního myslí:

„Zaváhal. Musel si vybrat mezi dvěma řešeními; přiklonil se k tomu, které považoval za správné.“ (*Maigretův revolver*, s. 94)<sup>152</sup>

Kromě abdukce, intuice, příležitostných materiálních stop a empatie je třeba zmínit ještě jeden faktor, který ovlivňuje Maigretovu vyšetřovací metodu. V průběhu vyšetřování hraje často velkou roli *náhoda*, což je v klasické

---

<sup>150</sup> „Maigret allumait sa pipe, se campait devant la fenêtre et, tout en contemplant les quais dans le soleil, soupirait: – C'est une curieuse femme... Rien d'autre. Il n'essayait pas d'analyser ses impressions et encore moins de les traduire en mots. Lapointe comprit qu'il était troublé et regretta d'avoir étourdi ment posé sa question.“ (s. 19)

<sup>151</sup> „Maigret finit par s'endormir, la tête pleine de points d'interrogation.“ (s. 120)

<sup>152</sup> „Il hésita. Il avait à choisir entre deux solutions et il pencha pour celle qu'il crut la bonne:...” (*Le Revolver de Maigret*, s. 132)

detektivce nepřipustné. V románě *Maigret a záhadný samotář* komisař pátrá po vrahovi bezdomovce a v průběhu vyšetřování zjišťuje, že motiv vraždy (prehistorie zločinu) souvisí s událostmi, které se odehrály před dvaceti lety. Když pátrání uvázne na mrtvém bodě, Maigret spoléhá na to, že zasáhne náhoda:

„Jestli tomu dobře rozumím, vyšetřování se může táhnout dost dlouho.  
,Leda by zasáhla nějaká šťastná náhoda.“ (s. 190)<sup>153</sup>

„Naopak šťastná náhoda mohla vyšetřovatele okamžitě přivést k těm správným dveřím. To se také částečně stalo.“ (s. 212)<sup>154</sup>

Což se nakonec i stane, když Maigretovi zavolá anonym:

,Chtěl byste jeden dobrý tip, pane Maigrete?'

,V jaké věci?'

,Ve věci případu, který vás momentálně zajímá. Zaznamenejte si dobře jméno, které vám povím: Mahossier. To je všechno. Teď jste na tahu vy...“ (s. 229)<sup>155</sup>

Maigretova vyšetřovací metoda je jedním z charakteristických atributů celého cyklu. Již od úvodních románů série je zdůrazňována komisařova schopnost empatie, dominance intuitivního jednání na úkor deduktivních postupů, které jsou typické pro *román s tajemstvím*. Maigretova metoda je tedy založena spíše na abdukcii. V průběhu vyšetřování komisař formuje jednotlivé hypotézy a následně je ověřuje. V těchto fázích bývá komisařovo jednání popisováno tak, aby čtenář neměl přehled o tom, co si Maigret o celém případě myslí. Je zpravidla použito vnější fokalizace.

Dalším důležitým rysem maigretovské série je náhoda. Jednotlivé fáze příběhu vyšetřování by měly na sebe navazovat chronologicky, ale i kauzálně (logicky). Odhalení pachatele by mělo být vyústěním usilovné a trpělivé detektivovy práce, podrobné analýzy materiálních stop a triumfem jeho

---

<sup>153</sup> „- Si je comprends bien, l'enquête a des chances d'être longue...  
- A moins d'un coup de chance, d'un hasard...“ (s. 65)

<sup>154</sup> „La chance pouvait aussi faire tomber tout de suite les enquêteurs sur la bonne porte. C'est ce qui arriva en partie.“ (s. 93)

<sup>155</sup> „- Vous voulez un bon tuyau, Monsieur Maigret?  
- A quel sujet?

Au sujet de l'affaire qui vous intéresse pour le moment. Notez bien le nom que je vais vous donner: Mahossier... C'est tout... A votre tour de jouer...“ (s. 115)

nadprůměrných deduktivních schopností. Zásah náhody tak porušuje celý kauzální řetězec a Maigret tím ztrácí status detektiva, který má absolutní přehled o právě vyšetřovaném případě a který rozhoduje, jakým směrem se bude vyšetřování dále ubírat.

# 5 ČAS

V této kapitole se budeme zabývat problematikou času, a to především ze dvou hledisek. Nejdříve se zaměříme na opozici příběhu zločinu a příběhu vyšetřování v analyzovaných detektivních románech a ve druhé části se budeme věnovat rozdílům mezi chronologií jednotlivých případů a historickým časem, tj. pořadím v jakém byly publikovány.

Jak již bylo uvedeno v úvodu, v klasickém typu detektivního románu rozlišuje Todorov opozici dvou příběhů – příběhu zločinu a příběhu vyšetřování. Zatímco sled událostí prvního příběhu určuje pachatel, o řazení událostí v druhém příběhu rozhoduje detektiv. Výslednou podobu oběma příběhům ale dává sám vypravěč. Oba příběhy můžeme samozřejmě nalézt i v románech Georgese Simenona. Ovšem, jak upozorňuje Bernard Alavoine,<sup>156</sup> u Simenona můžeme rozlišit ještě třetí příběh, který oběma předchodím předchází a tvoří *prehistorii zločinu*. Jedná se o události, které se odehrály i několik desítek let před spácháním zločinu a tvoří odpovědi na otázky: *Proč ke zločinu došlo? Jaký byl pachatelův motiv?*<sup>157</sup> Všechny tři příběhy můžeme vypořádat v deseti z jedenácti románů našeho cyklu:

## Maigret v akci

Hned první oficiální román, ve kterém vystupuje Maigret, je typickým příkladem tohoto modelu. Prehistorií je dětství a dospívání dvojčat Hanse a Pietra Johannsonových v ruském Pskovu. Krize v jejich vztahu vrcholí, když Hans, který musel vždy snášet vliv dominantního Pietra, už dál nehodlá snášet útlak ze strany svého bratra a rozhodne se ho zabít a zaujmout jeho místo ve zločinecké organizaci. Maigret, který byl původně pověřen zatčením Pietra, se ještě týž den ujímá vyšetřování.

---

<sup>156</sup> Alavoine, B.: *Les enquêtes de Maigret de Simenon*. Amiens: Encrage, 1999, s. 42.

<sup>157</sup> Tento model není pouze Simenonovou výsadou. Často ho používala i Agatha Christie.

## Noc na křižovatce

Tento román začíná *in media res* vyšetřováním Carla Andersena, který je obviněn z vraždy obchodníka s diamanty. Prehistorie je tvořena událostmi, které k tomuto zločinu vedly a do kterých je zapojena i jeho žena Elsa. Ta je ústřední postavou románu, ve kterém došlo v průběhu vyšetřování ještě k dalším vraždám a k pokusu o vraždu.

## Žlutý pes

Prehistorie příběhu se odehrává několik let (v textu není explicitně specifikováno) před krizí. Námořník Le Guérec se zaplete do nelegálního obchodu s kokainem a poté, co je zrazen svými partnery a zajat americkými úřady, skončí ve vězení. Ke krizi dochází po návratu Le Guérec do Francie. Když se zrádci dozvědí o jeho návratu, pokusí se ho zabít. Právě líčením tohoto pokusu začíná vlastní vyprávění a čtenář je mu tak přímo přítomen. Komisař Maigret se ujímá vyšetřování druhý den.

## Maigret a rejdař

V tomto románě je prehistorie zločinu tvořena složitými rodinnými vztahy pařížských rejdařů. Krize nastává, když Jean Ducrau napadne nožem svého otce. Samotné vyprávění začíná bezprostředně po tomto zločinu, kdy je Maigret povolán na místo činu.

## Maigret v Picraft Baru

V tomto románě představuje prehistorii zločinu vztah řidiče Oscara Bonvoisina a jeho zaměstnavatelky hraběnky von Farnheimové. Bonvoisin se rozhodne hraběnku zabít kvůli penězům. O jeho plánu se dozví barová tanečnice Arletta,

kteřá je další Bonvoisinovou milenkou, a rozhodne se o tomto záměru informovat policii. Jejím příchodem na policejní stanici začíná vlastní vyprávění.

## Maigretův revolver

Prehistorie je v tomto příběhu tvořena konfliktem mezi právníkem André Delteilem a vyděračem Françoisem Lagrangem. Krizi představuje vyvrcholení vzájemného sporu končícího vraždou Delteila. Lagrangeův syn Alain se rozhodne svého otce pomstít a zabít jeho milenkou, která dohnala otce až k tomu, že Delteila zavraždil. Aby mohl Alain svůj záměr uskutečnit, odcizí Maigretovi revolver. Tím začíná vlastní vyprávění.

## Maigret a případ Nahur

Prehistorií zde je krize manželství Félixě a Liny Nahourových, zejména nevěra Liny. Vlastní vyprávění začíná telefonickým rozhovorem doktora Pardona s Maigretem, protože Pardon ošetřoval postřelenou Linu a ta bezprostředně po ošetření zmizela. Tím se komisař ujímá případu. Druhý den je nalezen Félix Nahour mrtev.

## Maigret se mýlí

Prehistorii tvoří několik let většinou pouze formálního manželství proslulého doktora Gouina a jeho ženy Germaine, která po celou dobu snášela manželovy nevěry. Stupňující se krize v jejich soužití dovede Germaine Gouinovou až k vraždě manželovy poslední milenkky. Vyšetřování Maigret zahajuje hned následující den.

## Maigret a záhadný samotář

Prehistorie tohoto příběhu sahá ještě hlouběji do minulosti. Vyšetřování vraždy jednoho pařížského bezdomovce začíná v srpnu 1965, ale události, které ke krizi vedly, sahají až do roku 1945, resp. 1946. V tomto roce Marcel Vivien

opouští svou rodinu kvůli jiné ženě. Když ale zjistí, že Nina Lassave má i jiného milence, Vivien ji zavraždí. Louis Mahossier, druhý milenec Niny, se rozhodne ji pomstít, a když po dvaceti letech náhodou potká Viviena, neváhá ho zabít. Druhá vražda představuje další krizi v příběhu. Simenon v tomto románu zpracovává klasické téma milostného trojúhelníku.

## Maigret a záletný pan Charles

I tento poslední román maigretovského cyklu obsahuje všechny tři příběhy. Prehistorie představuje patnáct let manželství známého pařížského notáře Sabina-Levesquea a bývalé pánské společnice Nathalie Sabin-Levesqueové. Před svatbou si notář liboval v návštěvách nočních pařížských podniků a během jedné návštěvy se seznámil i se svou budoucí manželkou. Ve své zálibě ovšem pokračoval i po svatbě, zatímco jeho žena postupně propadala alkoholu, což vyústilo v krizi – spolu se svým milencem svého muže zabila. Vyšetřování začíná o více než měsíc později, když sama Nathalie Sabin-Levesqueová přichází nahlásit na policii zmizení svého muže. V tomto příběhu dojde ovšem ještě k jedné krizi (druhému zločinu) – poté, co se její milenec rozhodne ji opustit, rozhodne se ho zabít. Simenon se v tomto románu vrací k tématu nevěrného manžela a nefungujícího rodinného života.

Román *Maigret má strach* představuje výjimku hned ze dvou důvodů: Maigret se vyšetřování účastní pouze jako soukromá osoba a místo tří příběhů, román obsahuje pouze dva – příběh zločinu a příběh vyšetřování. Vražda Roberta de Courçon není předem promyšlená, ale má spontánní charakter.

Prehistorie zločinu není ovšem výsadou pouze maigretovského cyklu, ale je charakteristická pro detektivní žánr jako obecně takový. Zločinu zpravidla předchází sled událostí představujících *motiv zločinu* (jsou odpovědí na otázku: *Proč ke zločinu došlo?*). Tyto události nakonec vyústí v zločin, který je krajním řešením dané krizové situace. Výjimkou jsou nemotivované zločiny, tj. zločiny spáchané bez konkrétního motivu, v pomatení smyslů. Jejich výskyt v detektivní tvorbě není však příliš častý. Do této skupiny patří i zmíněný román *Maigret má strach*.

U Simenona většinou platí, že příběh zločinu se ve vyprávění přímo nevyskytuje, ale čtenáři je zprostředkovan až v závěru vyprávění prostřednictvím intradiegetického vypravěče. Tím může být sám detektiv, který rekonstruuje události předcházející zločinu, nebo pachatel, který se během výslechu přiznává k zločinu a vypoví, jak ho spáchal. Příběh vyšetřování čtenáři podává extradiegetický vypravěč. Události, které obsahuje, jsou řazeny v jednotlivých kapitolách chronologicky. Tato chronologie bývá často prostoupena intradiegetickými vyprávěními analeptického charakteru. Jejich vypravěči jsou postavy, které mají úzký vztah k oběti – svědci a/nebo podezřelí. Některá z těchto vyprávění (zpravidla bývá pouze jedno) jsou *nepravou* verzí příběhu zločinu a jejich vypravěč je v závěru celého vyprávění identifikován jako pachatel.

Zatímco prostor bývá v jednotlivých románech přesně vymezen, čas bývá vymezen pouze vágně. Tato vágnost se netýká doby vyšetřování, která bývá často explicitně specifikovaná a představuje zpravidla pouze několik dnů, ale historického času – konkrétní datum nebo rok se ve vyprávění objevují pouze zřídka. Měsíc nebo alespoň roční období bývají zmíněny téměř vždy – vyšetřování případu *Maigret v akci* se odehrává na podzim. Z „autentických“ dokumentů je patrné, že vyšetřování probíhá v listopadu („Dne ... prosince ... 19...“; s. 40).<sup>158</sup> V románě *Žlutý pes* probíhá vyšetřování od 8. do 11. listopadu, příběh *Maigret v Picratt Baru* se odehrává v zimním období, *Maigret a případ Nahur* během jednoho lednového týdne, v románě *Maigretův revolver* je pachatel dopaden po několika červnových dnech, v příběhu *Maigret se mylí* v průběhu několika listopadových dní, děj románů *Maigret má strach*, *Maigret a rejdař* a *Noc na křižovatce* se odehrává v dubnu, *Maigret a záhadný samotář* v průběhu srpna 1965 a v *Maigret a záletný pan Charles* pátrání po pachateli trvá od 21. do 25. března.

Historický čas se tedy v celé sérii téměř vůbec nevyskytuje. V jednotlivých románech nenajdeme skoro žádné reference na konkrétní kulturní, společenské nebo politické události. V románě *Žlutý pes* můžeme najít informaci o prohibici ve Spojených státech, ale například zmínka o obou světových válkách ve vyprávěních chybí. Na jedné straně tato absence referencí na historické události vtiskává případům punc nadčasovosti, na straně druhé znesnadňuje čtenáři zasadit

---

<sup>158</sup> „Le ... novembre 19...“, s. 186.

dané dílo do kontextu celého maigretovského cyklu. Chronologie vydávání jednotlivých románů totiž nerespektuje chronologii Maigretových případů. První oficiální román (*Maigret v akci*) je publikován v roce 1931. V tomto příběhu je Maigret již komisařem a je mu 45 let. Román *Maigretův první případ* (*La Première enquête de Maigret*, 1965) byl vydán až v roce 1949. Komisařův odchod do důchodu zachycuje román *Maigret* (1934), který uzavírá období *Fayard*. Rozdíl v obou chronologiích může být vysvětlením pro řadu rozporů v Maigretově biografii: v románě *Maigret v akci* je Maigretovým nejbližším spolupracovníkem inspektor Torrence. V průběhu vyšetřování je zabit, ale objeví se i v románech, které byly vydány později. Z našeho korpusu se jedná o román *Maigret a záhadný samotář* (1971), jehož děj je zasazen do roku 1965 a to už by měl být Torrence více než 30 let po smrti. Ještě jedna poznámka k tomuto románu: v roce 1965 je Maigret stále ještě v aktivní službě. Podle Simenona se Maigret narodil v roce 1887, tudíž by mu muselo být už 78 let. Absence přesné datace příběhu v některých románech, nebo její redukce na pouhé vymezení měsíce či ročního období, může tedy být i autorovým elegantním řešením, jak se vyhnout těmto kolizím v časové chronologii celé série. Jiným důvodem by mohla být již zmíněná Simenonova snaha o nadčasovost příběhů.<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> Tato snaha může být i vysvětlením vytečkování datace v románě *Maigret v akci*.

# 6 PROSTŘEDÍ

Postavy Simenonových detektivních románů jsou umístěny do přesně vymezeného prostředí – geografického, profesního, rodinného i sociálního. Během svého života měl Simenon možnost procestovat skoro celý svět, a proto si mohl dovolit zasadit příběhy svých románů na řadu míst a věrně je popsat. Platí to i o maigretovské sérii. Vyšetřování zavádí komisaře do různých koutů Francie i do zahraničí. Soukromě nebo služebně vede komisař pátrání v Sables-d'Olonne (*Maigret na dovolené*),<sup>160</sup> v Porquerolles (*Můj přítel Maigret*),<sup>161</sup> ve Vichy (*Maigret v lázních*)<sup>162</sup> nebo i v kraji svého dětství (*Maigret a případ Saint-Fiacre*).<sup>163</sup> Z našeho cyklu se dále jedná o Fécamp v Normandii (*Maigret v akci*), Concarneau v Bretani (*Žlutý pes*), Fontenay-le-Comte v oblasti Vendée (*Maigret má strach*) a La Baule (*Maigret a záhadný samotář*). Osobní vazby a mezinárodní renomé umožňují Maigretovi pracovat i mimo území Francie: Belgie – *Stín katedrály*,<sup>164</sup> *Komisař Maigret ve Flandrech*,<sup>165</sup> Holandsko – *Zločin v Holandsku*,<sup>166</sup> Spojené státy – *Maigret u koronera*.<sup>167</sup> Většinu svých případů ale Maigret řeší v Paříži. Nejčastěji bývá komisař vypravěčem situován na bulvár Richarda-Lenoira (11. obvod), kde žije, a do sídla Kriminální policie na Ile de la Cité (1. obvod), kde má svou pracovnu. Vzhledem ke svému založení a své vyšetřovací metodě se Maigret osobně dostavuje na místa zločinu. Spolu s ním má čtenář možnost navštívit i další pařížské obvody. Jeho pohyb po Paříži se dá vymezit jak *horizontálně* (geograficky), tak *vertikálně* (sociálně). Že je Maigret

---

<sup>160</sup> *Les Vacances de Maigret* (1948)

<sup>161</sup> *Mon ami Maigret* (1949)

<sup>162</sup> *Maigret à Vichy* (1968)

<sup>163</sup> *L’Affaire Saint-Fiacre* (1932)

<sup>164</sup> *Le Pendu de Saint-Pholien* (1931)

<sup>165</sup> *Chez les Flamands* (1932)

<sup>166</sup> *Un Crime en Hollande* (1931)

<sup>167</sup> Jedná se o místa, kde Simenon strávil určitou část svého života. V belgickém Lutychu se narodil, ve Francii žil od dvacátých let až do roku 1945 a ve Spojených státech strávil deset let (1945–1955).

pravým opakem literárního detektiva, který bývá označován jako „armchair detective“,<sup>168</sup> dokazuje třeba román *Maigret v akci*. Začátek románu zachycuje komisaře v jeho kanceláři (Quai des Orfèvres). Odtud se vydává na nádraží Gare du Nord (10. obvod), aby zatkl mezinárodně hledaného zločince. Z nádraží ho sleduje až do hotelu Majestic (16. obvod) a pak se vrací na Quai des Orfèvres. Jedna materiální stopa zavádí následně Maigreta až do normandského přístavu Fécamp. Po návratu do Paříže se z nádraží Saint-Lazare (8. obvod) vydává do hotelu Au Roi de Sicile (4. obvod) a zpátky do své kanceláře. Po další návštěvě hotelu Majestic sleduje podezřelého do divadla Le Gymnase (10. obvod), dále do jednoho baru v ulici Fontaine (9. obvod) a do dalšího v ulici Lepic (18. obvod). Poté následují opět: Quai des Orfèvres – Au Roi de Sicile – Majestic – sledování podezřelého v různých částech Paříže – Majestic – Au Roi de Sicile – sídlo Prefektury – Fécamp – domov. Celé vyprávění začalo v práci a symbolicky se uzavírá u komisaře doma.

Cesta Maigreta mimo Paříž v průběhu vyšetřování, které v hlavním městě začalo, není výjimečná. V románě *Maigret a záhadný samotář* letí komisař až do La Baule kvůli výslechu podezřelého.

Dokonalá obeznámenost s prostředím umožňuje Simenonovi zasadit děj jednotlivých románů do různých koutů Francie. Jejich deskripce v různých denních okamžicích spolu s náhledy do komisařova nitra vytvářejí onu specifickou atmosféru maigretovského cyklu. Díky vlastní zkušenosti může Simenon tato místa realisticky popsat, což zvyšuje dojem věrohodnosti. Popisné pasáže většinou reflektují duševní rozpoložení hlavního hrdiny jako například úvodní kapitoly románu *Žlutý pes*. Simenon neglosuje historii jednotlivých památek a čtvrtí, spíše si všímá jejich specifické atmosféry v určitém ročním období, v konkrétní denní době. Ponuré čtvrti, temná zákoutí kontrastují s rozlehlými a dobře osvětlenými bulváry hemžícími se zahraničními turisty i místními obyvateli:

„Ulice byla mokrá, dláždění se lesklo. Ve všech koutech, v každičkém stínu, ve slepých uličkách, ve všech těch temných chodbách cítil člověk, jak se to tu hemží

---

<sup>168</sup> Zástupci této skupiny detektivů řeší své případy většinou v domácím prostředí. Detaily případu jim jsou zprostředkovány jinou postavou. Pachatele zločinu odhalí pouze na základě těchto výpovědí. K neznámějším zástupcům patří slečna Marplová Agathy Christie.

lidmi, kteří tu žijí nedůstojným životem. Podél zdi se plížily stíny. V krámcích tu prodávali zboží, jehož jméno Francouzi ani neznali. A necelých sto kroků odtud byla ulice Rivoli, živá ulice Svatoantonínská, obě široké, osvětlené, s tramvajemi a zářícími výklady, s městskými strážníky...“ (*Maigret v akci*, s. 13)<sup>169</sup>

Pokud jde o sociální hierarchii, Maigret zastupuje střední třídu, je představitelem průměrného Francouze. V průběhu svých vyšetřování ale často osciluje mezi oběma póly. K vyšší třídě v našem korpusu patří např. Etienne Gouin, uznávaný chirurg (*Maigret se mylí*), Mortimer-Levingston, americký milionář (*Maigret v akci*), úspěšný podnikatel Louis Mahossier (*Maigret a záhadný samotář*) nebo obchodník s realitami Hubert Vernoux de Courçon (*Maigret má strach*). V jejich společnosti se Maigret cítí nespůj:

„Maigretova přítomnost v *Majestiku* měla do sebe cosi neblaze nepřátelského. Objevilo se tu pojednou jakési cizí těleso, kterému se hotelová atmosféra bránila, které odmítala přijmout.“ (*Maigret v akci*, s. 3)<sup>170</sup>

Maigretovy preference jsou jednoznačně na straně obyčejných lidí, ke kterým sám patří.<sup>171</sup> Jeho humanismus se projevuje nejen vůči kolegům, které často oslovuje familiárně „mon petit, mes enfants“, ale i vůči pachatelům a podezřelým. Všechno to jsou oběti svých vlastních osudů: „Vrah není nikdy netvorem, ale nebohý nešťastný chlapík.“<sup>172</sup>

---

<sup>169</sup> „La rue était mouillée, avec des reflets sur les pavés. Dans tous les coins, dans les moindres taches d'ombre, dans les impasses, dans les couloirs, on devinait un grouillement humain, une vie sournoise, honteuse. Des ombres rasaient les murs. Les boutiquiers vendaient des produits dont le nom même est inconnu des Français. A moins de cent mètres, la rue de Rivoli et la rue Saint-Antoine, larges, claires, avec leurs tramways, leurs étalages, leurs sergents de ville...“ (s. 62)

<sup>170</sup> „La présence de Maigret au Majestic avait fatalement quelque chose d'hostile. Il formait en quelque sorte un bloc que l'atmosphère se refusait à assimiler.“ (s. 17)

<sup>171</sup> Celé Simenonovo dílo, a zejména jeho psychologické romány, popisuje snahu obyčejný lidí (*petits gens*) čelit těžké životní situaci.

<sup>172</sup> „Celui-ci [l'assassin] n'est jamais un monstre, mais un pauvre bougre d'homme malheureux.“ Narcejac, T.: *Le Cas Simenon*. Bordeaux: Le Castor Astral, 2000, s. 45.

# 7 SIMENONŮV STYL

Někteří autoři vyčítají Simenonovi jednoduchost jeho stylu, jiní naopak oceňují jeho účinnost. André Gide již v roce 1939 prohlásil, že pokládá Simenona za jednoho z největších francouzských romanopisců současné literatury.<sup>173</sup> A Marcel Aymé ho zase přirovnává k Balzakovi.<sup>174</sup>

Za více než půlstoletí vydal Simenon stovky románů, povídek, cestopisů, reportáží a autobiografických děl. Za tuto dobu se změnila tematika a měnil se i jeho styl. V první fázi tvorby (dvacátá léta) se věnoval především komerčním žánrům. Pro různé časopisy psal sentimentální, dobrodružné i detektivní povídky, aby se finančně zajistil a připravil se na vstup do „opravdové“ literatury. Tou jsou pro něho psychologické romány, které bývají rovněž označovány jako *romans durs*, *romans romans* nebo *romans de la destinée*. Jak sám Simenon říká, ve všech svých knihách, včetně těch detektivních, se snaží postihnout člověka takového, jaký ve skutečnosti je, proniknout do jeho nitra:

„Od mých patnácti, nebo šestnácti let mě zajímal člověk a rozdíl mezi člověkem oblečeným a odhaleným. Člověk, jaký je v sobě samém a člověk, jaký je na veřejnosti, a dokonce takový, jaký se vidí v zrcadle. Všechny mé romány, celý můj život byly pouze hledáním odhaleného člověka.“<sup>175</sup>

Tomuto záměru Simenon přizpůsobuje i výrazové prostředky. Na radu zkušené Colette, která mu vyčítala přílišnou literárnost, se snaží zjednodušit svůj styl. V roce 1970 prohlásí Simenon následující:

---

<sup>173</sup> „Je tiens Simenon pour un grand romancier; le plus grand peut-être et le plus vraiment romancier que nous ayons eu en littérature française aujourd'hui.“ Aziza, C., Rey, A.: *La littérature policière*. Paris: Pocket 2003, s. 83.

<sup>174</sup> „Un Balzac sans les longueurs.“ de Fallois, B.: *Simenon*. Paris: Gallimard 1961, s. 260.

<sup>175</sup> „Dès mes 15 ou 16 ans, j'ai été curieux de l'homme et de la différence entre l'homme habillé et l'homme nu. L'homme tel qu'il est en lui-même et l'homme tel qu'il se montre en public, et même tel qu'il se regarde dans la glace. Tous mes romans, toute ma vie n'ont été qu'une recherche de l'homme nu.“ Baudou, J., Schleret, J.-J.: *Le Polar*. Paris: Larousse, 2001, s. 310.

„Během let bylo mou hlavní snahou zjednodušovat, zjemňovat, učinit můj styl co možná nejneutrálnější, abych mohl obratněji přijmout myšlenky mých postav.“<sup>176</sup>

Simenon klade velký důraz na výběr slov, na slovosled i na rytmus věty. Z lexika preferuje slova, která označuje jako *mots-matière*.

„[...] po dvacet let veškerá má snaha a ambice směřovaly k používání *slov-hmoty*. Slova, která mají tři rozměry, jako stůl, dům, sklenice vody.“<sup>177</sup>

Přítomnost těchto slov, ani celková strohost stylu, neubírají na kvalitě textu, ani na jeho účinku.<sup>178</sup> Ba naopak. Prostřednictvím těchto výrazových prostředků Simenon vytváří specifickou atmosféru, kterou jsou jeho romány protknuté. Pojmem „atmosféra“ bývají označovány především psychický portrét jednotlivých postav a deskripce meteorologických jevů. Je běžné, že aktuální stav počasí koresponduje s Maigretovým rozpolžením, tak jako v románě *Žlutý pes*. Netečnost a podrážděnost z počátku vyšetřování koresponduje s deštivým počasím:

„Maigret nebyl žádným andělem trpělivosti. Vrazil ruce do kapes a zlostně odsekl: ‚Vlezte mi na záda!‘

A zamířil si to do středu města.

Bylo to opravdu už pitomé! Nikdy nic podobného nezažil. Připomínalo to bouřky, tak jak je někdy znázorňují ve filmu. Nejdřív je vidět veselou, smavou ulici, jasnou oblohu. Znenadání se odněkud objeví malý mráček, zahalí slunce. Ulicemi zavane prudký vítr. Zarachotí hrom. Křížují seblesky. Vichřice lomcuje okencemi. Zdvihají se kotouče prachu. Začnou krápat veliké kapky deště. A pojednou vidíme tutéž ulici bičovanou prudkým přílivem pod hrozivou oblohou!“ (s. 33)<sup>179</sup>

---

<sup>176</sup> „Pendant des années, mon principal effort a été de simplifier, de feutrer, de rendre mon style aussi neutre que possible afin d'épouser plus adroitement les pensées de mes personnages.“ *Simenon, l'homme, l'univers, la création*, Bruxelles: Editions Complexe 1993, s. 148.

<sup>177</sup> „[...] pendant vingt ans, tout mon effort, toute mon ambition a tendu à n'employer que des *mots-matière*. [...] Des mots, si vous voulez, qui aient trois dimensions, comme une table, une maison, un verre d'eau.“ *Simenon, G., Baronian, J.-B.: L'âge du roman*. Bruxelles: Editions Complexe 1988, s. 60.

<sup>178</sup> „Il n'est ni ingénieux, ni profond, ni subtil, ni même doué d'une imagination extraordinaire. *Il est puissant*; tout l'art d'écrire tient en ce mot.“ (Narcejac, T.: *Le Cas Simenon*, s. 181)

<sup>179</sup> „Maigret n'était pas un ange de patience. Il grommela en enfonçant les deux mains dans ses poches:

Ke konci vyšetřování (začátek deváté kapitoly) se Maigretovi zlepšuje nálada a mění se i ráz počasí. Déšť ustává a objevuje se slunce:

„Druhý den ráno měl Maigret tak skvělou náladu, že si inspektor Leroy dodal odvahy a cestou na něho sám promluvil. Položil mu dokonce několik otázek. Ostatně, ačkoliv nikdo nedovedl vysvětlit proč, jako by napětí v ovzduší povolilo. Možná že to záviselo na počasí, najednou se totiž udělalo velice krásně. Obloha byla jako čerstvě umytá. Byla modrá, ale takovou trochu vybledlou, chvějící se modří, na které se třeptily malé, lehounké obláčky. Obzor byl najednou hlubší, jako by někdo nebeskou klenbu vyhloubil. Moře bylo naprosto klidné a jiskřilo, poseto malými plachetnicemi, jež připomínaly praporky přišpendlené na mapě generálního štábu. [...] Maigret se na něho šibalsky zadíval a vybafl do kužele slunečních paprsků náramný oblak kouře.“ (s. 87–88)<sup>180</sup>

V detektivních románech mají tyto pasáže značnou retardační funkci. Čím více jich ve vyprávění je, tím bývá děj chudší a výsledné dílo spadá spíše do kategorie psychologického románu.

V souvislosti se Simenonovou tvorbou je nutné se zmínit ještě o jednom jejím charakteristickém rysu – genezi díla. Simenon psal kolem dvaceti stránek denně, což představuje jednu kapitolu. Na jeden Maigretův případ tak potřeboval sedm až osm dní. Tato kvantita však nebyla v rozporu s kvalitou. Simenon si procházel stavem, který označoval jako *état de grâce*, a potřeboval si projít stejnou krizí jako jeho hrdinové. Jak sám tvrdí, výsledná podoba vyprávění vzniká až v průběhu narace:

---

- F...ez-moi la paix!

Et il s'achemina vers le centre de la ville.

C'était idiot! Il n'avait jamais vu pareille chose. Cela rappelait les orages tels qu'on les représentent parfois au cinéma. On montre une rue riante, un ciel serein. Puis un nuage glisse en surimpression, cache le soleil. Un vent violent balaie la rue. Eclairage glauque. Volets qui claquent. Tourbillons de poussière. Grandes gouttes d'eau. Et voilà la rue sous une pluie battante, sous un ciel dramatique!“ (s. 47)

<sup>180</sup> „Maigret était de si bonne humeur, le lendemain matin, que l'inspecteur Leroy osa le suivre en bavardant, et même lui poser des questions. D'ailleurs, sans qu'on eût pu dire pourquoi, la détente était générale. Cela tenait peut-être au temps qui, tout à coup, s'était mis au beau. Le ciel semblait avoir été lavé tout fraîchement. Il était bleu, d'un bleu un peu pâle mais vibrant où scintillaient de légères nuées. Du fait, l'horizon était plus vaste, comme si on eût creusé la calotte céleste. La mer, toute plate, scintillait, plantée de petites voiles qui avaient l'air de drapeaux épinglés sur une carte d'état-major. [...] Maigret le regarda de ses yeux rieurs, envoya dans le soleil une grosse bouffée de fumée.“ (s. 145–146)

„Nevím vůbec nic o událostech, které nastanou později. [...] Kdybych je znal, musel bych toho zanechat, protože by mě už nezajímaly. [...] Už bych je nemohl prožívat. Je třeba, abych si prošel stejnými úzkostmi jako Maigret a, jako on, obvykle v 5., nebo 6. kapitole mám náročné místo; nacházím se před třemi, čtyřmi, pěti různými řešeními a sám sebe se ptám, které je to dobré. Protože je jenom jedno dobré. Zpravidla to bývá nejobtížnější den, který musím překonat, den, kdy se rozhodne o zbytku románu.“<sup>181</sup>

„V předvečer prvního dne vím, co se stane v první kapitole. Poté, den po dni, kapitolu po kapitole, objevuji, co se stane potom. Když jsem psal román, psal jsem jednu kapitolu denně. Aniž bych vynechal jediný den. Protože tam je napětí, musím následovat rytmus románu. Když například onemocním po dobu 48 hodin, musím zničit již napsané kapitoly. A nikdy se k tomu románu již nevrátím.“<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> „Je ne connais absolument rien des événements qui se produiront plus tard. [...] Si je les connaissais, je devrais abandonner, car ils ne m'intéresseraient plus. [...] Je ne pourrais plus les vivre. [...] Il faut que je passe par les mêmes angoisses que Maigret et, comme lui, généralement au cinquième ou au sixième chapitre, j'ai ce passage difficile; je me trouve devant trois, quatre, cinq solutions différentes, et, je me demande laquelle est la bonne. Car il n'y en a qu'une bonne. C'est généralement le jour le plus difficile à passer, celui où la décision va emporter le reste du roman.“ Delcourt, C. et al.: *Lire Simenon (réalité, fiction, écriture)*. Bruxelles: Editions Labor, 1993, s. 20.

<sup>182</sup> „La veille du premier jour je sais ce qui se passera dans le premier chapitre. Ensuite, jour après jour, chapitre après chapitre, je découvre ce qui vient après. Quand j'ai commencé un roman, j'écris un chapitre chaque jour. Sans sauter une journée. Parce qu'il y a une tension, je dois suivre le rythme du roman. Si, par exemple, je suis malade, pendant quarant-huit heures, je dois détruire les chapitres déjà composés. Et je ne reviens jamais sur ce roman.“ Simenon, G., Baronian, J.-B.: *L'âge du roman*. Bruxelles: Editions Complexe, 1988, s. 80.

## 8 GEORGES SIMENON – ZÁVĚR

I když, jak tvrdí Thomas Narcejac,<sup>183</sup> Simenon nikdy žádný skutečný detektivní román nenapsal, v příbězích o Maigretovi můžeme většinou najít vše, co by měla obsahovat každá správná detektivka: úvodní záhadu, tj. zločin popsany na začátku vyprávění, a detektiva, který v jeho závěru odhalí pachatele. Samotné vyprávění je přitom zaměřeno na deskripci detektivova vyšetřování.

Porovnáme-li Simenonovy romány s komisařem Maigretem se třemi typy detektivních románů vymezených Todorovem, můžeme konstatovat, že je nelze jednoznačně přiřadit k žádné skupině. Oproti *románu s tajemstvím* obsahují často kromě příběhu zločinu a příběhu vyšetřování i prehistorii, tzn. příběh, který předchází příběhu zločinu a který vysvětluje motiv zločinu. Čtenář se rovněž nemůže spoléhat na konkrétní textové informace (indicie), které by mu umožnily odhalit pachatele, protože se ve vyprávění téměř nevyskytují. Pokud se tyto informace v textu přeci jenom objeví a pachatel je předčasně demaskován, zbytek vyprávění se věnuje hledání motivu (proč byl zločin spáchán) a způsobu (jak byl proveden).

Ačkoli se Simenon v povídkách, které vydával časopisecky ve dvacátých letech, snažil respektovat strukturu klasického detektivního románu, cyklus o Maigretovi je od této formy značně vzdálen. Jacques Dubois<sup>184</sup> zobecnil charakteristiku tohoto typu a vymezil šest jejich specifických rysů:

- 1) došlo ke zločinu, musí existovat pachatel;
- 2) je zplnomocněn detektiv, aby vedl vyšetřování;
- 3) detektiv stojí mimo drama;
- 4) detektiv vede vyšetřování;
- 5) detektiv usvědčí pachatele a vydá ho spravedlnosti;
- 6) detektiv je sám nevinen.

Když Dubois porovnal tyto body s korpusem devatenácti románů z období *Fayard*, konstatoval, že každý z těchto předpokladů byl opakovaně porušován:

---

<sup>183</sup> Narcejac, T.: *Le Cas Simenon*. Bordeaux: Le Castor Astral, 2000, s. 39.

<sup>184</sup> Dubois, J.: *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan, 1992, s. 171–188.

ad 1) *ve vyprávění se nevyskytuje žádný zločin, ani žádný pachatel*

Typickým příkladem je román *Maigret a případ Saint-Fiacre*, ve kterém ani ke zločinu nedojde. V úvodu vyprávění sice umírá hraběnka de Saint-Fiacre, ale její úmrtí je zapříčiněno náhlou srdeční slabostí způsobenou nepravdivou zprávou o smrti jejího syna. Vzhledem k tomu, že se ani nejednalo o zločin, je její autor pouze vyhnán z hraběččina panství.

ad 2) *detektiv není zplnomocněn k vedení vyšetřování*

Dubois jako příklad uvádí opět *Maigret a případ Saint-Fiacre*, ale lze zmínit i román *Maigret má strach*, který je součástí analyzovaného cyklu. V tomto románě se Maigret při návratu z Bordeaux zastaví ve Fontenay-le-Comte u soudce Chabota. Soudce je Maigretovým přítelem ze studií, a právě je pověřen vyšetřováním trojnásobné vraždy. Neoficiální status má Maigret i v románě *Maigret v lázních*. Komisař, který je se svou ženou v lázních, pomůže vyřešit vraždu jedné dámy.

ad 3) *detektiv nestojí mimo drama, ale je do něho zapleten*

Maigret je často v případě angažován více, než mu jeho status určuje. Občas je i sám považován za podezřelého, o čemž svědčí třeba případy *Tanečnice z Veselého mlýna*,<sup>185</sup> *Prázdniny v Bergeracu*<sup>186</sup> nebo opět *Maigret a případ Saint-Fiacre*.

ad 4) *detektiv nevede vyšetřování*

V některých románech má postava Maigreta vyloženě pasivní funkci, pokud jde o vedení vyšetřování. Komisař je pouhým pozorovatelem, což souvisí s jeho funkcí ve vyprávění. Z jeho perspektivy je čtenáři zprostředkovávána většina informací. Typickým příkladem jsou opět příběhy *Žlutý pes* a *Maigret a případ*

---

<sup>185</sup> *La Danseuse du Gai-Moulin* (1931)

<sup>186</sup> *Le Fou de Bergerac* (1932)

*Saint-Fiacre*. V tomto románě odhalí „vraha“ hraběnky její syn během večere, na kterou sezve všechny podezřelé včetně komisaře.

ad 5) *detektiv usvědčí pachatele, ale nevydá ho spravedlnosti*

V klasické detektivce je pachatel usvědčen a vydán spravedlnosti. Maigretovi zločinci poměrně často nekončí za mřížemi. Dubois uvádí, že ve dvou případech se pachatel psychicky zhroutí (*Tanečnice z Veselého mlýna a Stínohra*<sup>187</sup>) a čtyři pachatelé spáchají sebevraždu ještě před svým zatčením (např. *Maigret v akci* a *Zločin na lodi Prozřetelnost*<sup>188</sup>). Z našeho korpusu můžeme k tomuto bodu přidat i román *Maigret má strach* – Hubert Vernoux de Courçon je Maigretem odhalen, ale místo ve vězení skončí v psychiatrické léčebně.

ad 6) *detektiv není nevinný*

Maigret v průběhu vyšetřování někdy záměrně zamlčí nebo zkreslí některé relevantní informace. Signifikantní je například román *Žlutý pes*, ve kterém Maigret zamlčí informaci, že číšnice Emma dala jed do nápojů určených pro skutečné pachatele. Dubois uvádí i další příklady Maigretova nestandardního vedení vyšetřování: *Tanečnice z Veselého mlýna* a *Zločin v Holandsku*.

Od *černého románu* se „maigretovky“ odlišují především postavou samotného vyšetřovatele. Na rozdíl od soukromého detektiva, typického pro americkou drsnou školu, je Maigret příslušníkem oficiálního aparátu. Zejména ve druhém období se komisař spoléhá více na svou intuici než na své pěsti. Stejně tak postavy pachatelů se různí – nejedná se o profesionální zabijáky, ale o obyčejné lidi řešící vlastní životní krizi. Pro Simenona také nejsou typická témata policejní a politické korupce nebo organizovaného zločinu. Odlišnost je patrná i ve stylu, zejména absence hovorového a argotického jazyka. Pokud se nějaký hovorovější výraz ve vyprávění přeci jenom objeví, bývá v originále vynechán:

---

<sup>187</sup> *L'Ombre chinoise* (1932)

<sup>188</sup> *Le Charretier de la «Providence»* (1931)

„A k tomu ještě dodávám, pane starosto, se vší vám povinovanou úctou, že když při nějakém vyšetřování vezmu na sebe všechnu odpovědnost, vyžadují především, aby mi ostatní dali pokoj!“ (*Žlutý pes*, s. 82)<sup>189</sup>

„Na toho já kaš...!“ (*Maigret má strach*, s. 168)<sup>190</sup>

Pro třetí typ detektivky, *román s napětím*, je důležitější druhý příběh a čtenáře zajímá, co se ještě s hlavními postavami stane. U Simenona tomu tak není, čtenářův zájem se soustřeďuje na okolnosti spáchaného zločinu a na odhalení pachatele zločinu popsaneho v úvodu vyprávění.

Z analyzovaných románů je zřejmé, že je patrný rozdíl mezi romány z období *Fayard* a z období *Presses de la Cité*. Pokud jde o styl, můžeme v prvních románech ještě odhalit řadu postupů typických pro dobrodružné romány a obecně pro komerční literaturu. K těm nejčastějším patří nadměrné užívání interpunkce, zejména trojteček a vykřičníků ve zvolacích větách, jimiž vypravěč graduje napětí:

„Torrence byl mrtev. Maigret sevřel pevně ústa, zaťal pěst. A mezitímco se mu zakalovaly oči, strašně do ticha pokoje zaklel.

Možná že někomu by se to mohlo zdát směšné. Ne! Bylo to hrozné! Bylo to tragické! Bylo to hrůzoplňné!“ (*Maigret v akci*, s. 17)<sup>191</sup>

Kromě nárůstu dialogických pasáží, o kterých již byla řeč v souvislosti s tokem informací směrem ke čtenáři, je druhé období charakteristické hlubším propracováním postav, hlavně postavy Maigreta. Postupně, i díky dalším intertextovým údajům, získává komisař na plastičnosti.

V průběhu vlastního narativního aktu vypravěč převádí příběh ve vyprávění. Při této činnosti, jak již bylo řečeno, jsou informace selektovány takovým způsobem,

---

<sup>189</sup> „Et j'ajouterai, monsieur le maire, avec tout le respect que je vous dois, que, quand je prends la responsabilité d'une enquête, je tiens avant tout à ce qu'on me f... la paix!“ (*Le Chien jaune*, s. 134)

<sup>190</sup> „- Celui-là, je m'en f...!“ (*Maigret a peur*, s. 71)

<sup>191</sup> „Torrence était mort! La bouche de Maigret, insensiblement, se tordit. Son poing se serra. Et, tandis que ses prunelles devenaient troubles, il lança, dans le silence de la chambre close, un terrible juron. Cela eût pu être grotesque. Non! C'était terrible! C'était tragique! C'était effrayant!“ (*Pietr-le-Letton*, s. 81)

aby měl čtenář dojem, že provádí své vlastní vyšetřování na základě stejných informací, které má detektiv. Zároveň musí být záhada i napětí udrženy po celý průběh vyprávění. S tímto požadavkem se Simenon vyrovnává jak na úrovni příběhu, tak na úrovni vyprávění:

„Pro milovníka detektivního žánru, který jeví zájem zejména o první příběh, znamená čitelnost především možnost nalézt rozluštění záhady, a když ne, tak aspoň možnost ji hledat současně s detektivem, nebo v každém případě sledovat a ověřovat jeho uvažování. [...] Mezi nečitelností a transparentností – nedostatky, které jsou rovněž neodpuštělné – se autor, jak jsme viděli, má na pozoru: efekty fokalizace a střihu na úrovni vyprávění; na úrovni příběhu potom mlčení, lži a další ochranná opatření realizovaná postavami.“<sup>192</sup>

Každý autor detektivek zachází po svém s kódem tohoto žánru a upravuje si ho podle vlastních potřeb. V případě Georgese Simenona dochází k zásadní proměně postavy detektiva a jeho atributů, zejména vyšetřovací metody. V postavě komisaře Maigreta se nevyskytují žádné znaky excentricnosti, která je typická pro řadu literárních detektivů. Naopak, jedná se o běžného příslušníka policejního sboru. Na rozdíl od detektivů zakládajících svoji vyšetřovací metodu na dedukci, je Simenonův Maigret představitelem intuitivních vyšetřovatelů. Více než způsob spáchání zločinu ho zajímá samotný motiv, snaží se pochopit události, které zločinu předcházely.

Simenonovy romány se vyznačují příznačnou atmosférou tvořenou psychologickými portréty jednajících postav a deskripcí aktuálního počasí. Historik umění Václav Vilém Štech konstatuje v doslovu knihy *3x Maigret*, že „[Simenon] zavedl do literatury meteorologii a učinil z počasí motiv. Vystihuje jím rozpoložení i stav děje, [...] takže zločiny odpovídají krajinám a duchu událostí

---

<sup>192</sup> „Pour l'amateur du genre policier, intrigué avant tout par la première histoire, *lisibilité* signifie en premier lieu la possibilité sinon de trouver la solution du mystère, du moins de la chercher en même temps que le policier, ou, de toute façon, de suivre et de vérifier les raisonnements de celui-ci. [...] Dans la marge entre illisibilité et transparence – défauts pareillement impardonnables – nous avons vu que l'auteur prend ses précautions: effets de focalisation et de montage au niveau du récit, mutisme, mensonges et autres mesures de défense prises par des personnages au niveau de l'histoire.“ Bedner, J.: *Simenon et le jeu des deux histoires*. Amsterdam: Institut de romanistique, 1990, s. 35.

asi tak, jako charakterizovali impresionisté svoje krajiny.<sup>193</sup> Vztahovat toto tvrzení na literaturu jako takovou je poměrně přehnané, ale pro detektivní román platí zcela určitě.

Vypravěčem jednotlivých příběhů je neosobní vypravěč (extradiegetický a heterodiegetický typ), který čtenáři poskytuje pouze minimum indicií, jejichž prostřednictvím by sám mohl identifikovat pachatele. Odkrývání pachatelovy totožnosti čtenáři znesnadňuje i účinné střídání všech způsobů fokalizace ve vyprávění. Dominantní je fokalizace vnitřní používaná zejména při popisu Maigretových myšlenkových pochodů a jeho celkového rozpoložení. Tyto informace ovšem čtenáři neposkytují relevantní údaje o právě probíhajícím vyšetřování – komisař tápe, váhá a neví si rady. Vnější fokalizace bývá použito, když Maigret začíná formulovat jednotlivé hypotézy a vyvozuje dílčí závěry.

Výchozím bodem vyprávění bývá většinou objevení zločinu. V některých případech může ale vyprávění začínat i popisem samotného zločinu. Události tvořící příběh vyšetřování jsou řazeny chronologicky a respektují kauzalitu. Kauzalita je občas narušena zásahem náhody, která se přikloní na Maigretovu stranu a usnadní mu další průběh pátrání (*Maigret a záhadný samotář*). V závěru vyprávění je objasněna nejen historie zločinu, ale i jeho prehistorie, tj. události vysvětlující samotný motiv. V některých případech tyto události odděluje od zločinu i několik let.

Georges Simenon v maigretovském cyklu záměrně porušuje různá pravidla a konvence stanovené pro detektivní žánr. Tato transgrese a vlastní modifikace kódu detektivky má za následek vznik nové specifické žánrové formy – psychologického detektivního románu.

---

<sup>193</sup> Simenon, G.: *3x Maigret*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 379.

# III. ČÁST

Léo Malet

(1909–1996)

# 1 MALET A DETEKTIVNÍ TEMATIKA

Léo Malet (vlastním jménem Léon Malet) se narodil ve francouzském Montpellieru, jeho literární dráha se však naplno začíná rozvíjet, podobně jako u Simenona, až v Paříži, kam přijíždí v šestnácti letech (1925). V mládí jeho životní postoj i tvorbu ovlivňuje anarchistické hnutí, ke kterému začíná tíhnout poté, co navštívil přednášku Andrého Colomera, anarchistického aktivisty, básníka a zakladatele týdeníku *L'Insurgé*. Právě Colomer usnadňuje Maletovi začátky v Paříži. Uvede ho do kabaretu *La Vache enragée*, kde začíná jako šansoniér. Kariéře šansoniéra se věnoval i v *Le Cabaret du poète pendu*, jehož je spoluzakladatelem a ve kterém vystupuje s vlastními písňovými texty. Paralelně přispívá do různých anarchistických publikací: *L'Insurgé*, *l'En-Dehors*, *la Revue anarchiste* nebo *L'Homme aux sandales*. Kromě anarchistického hnutí mladého Maleta oslovil i surrealismus. V tomto období vstupuje do jeho života druhý osudový André: Breton. V květnu 1931 je Malet Bretonem pozván do kavárny *Le Cyrano* na schůzku, které se účastnili i další příznivci surrealismu. Okamžitě byl pohlcen její atmosférou:

„Ve skutečnosti jsem se ocitl ponořen do atmosféry, která byla okamžitě bratrská, a postupně jsem se začlenil do skupiny. Toho prvního večera tam byli kolem André Bretona: Yves Tanguy, Paul Éluard, René Char, Alberto Giacometti a také Aragon [...].“<sup>194</sup>

V polovině třicátých let Malet podepisuje několik surrealistických manifestů a vydává své první básnické sbírky: *Ne pas voir plus loin que le bout de son sexe* (Editions Surréalistes, 1936) a *J'arbre comme cadavre* (Librairie Tschann, 1937). Příležitostně vystupuje i ve filmu: *Forfaiture* (režie Marcel Lherbier), *L'Affaire du Courrier de Lyon* (Maurice Lehmann, Claude Autant-Lara), *Quai des brumes* nebo *Le Jour se lève* (Marcel Carné) a na živobytí si vydělává rovněž

---

<sup>194</sup> „En fait, je me suis trouvé plongé dans une atmosphère immédiatement très fraternelle et, peu à peu, je me suis intégré au groupe. Ce premier soir, il y avait là, autour d'André Breton, Yves Tanguy, Paul Eluard, René Char, Alberto Giacometti, également Aragon [...].“ Alfu: *Léo Malet, Parcours d'une œuvre*. Amiens: Encrage, 1998, s. 17.

jako prodavač novin nebo pomocný dělník. V průběhu čtyřicátých let však Malet začíná opouštět surrealistické ideály a začíná se věnovat téměř výhradně detektivní tvorbě. Iniciátorem této změny je scénárista Louis Chavance, který stojí mimo jiné i za Clouzotovým filmem *Havran (Le Corbeau)*, 1943). Na jaře roku 1941 Chavance řídí edici detektivních románů u nakladatele Ventillarda a navrhuje Maletovi, aby pro tuto edici napsal detektivní román inspirovaný americkými filmy třicátých let. Malet tuto výzvu akceptuje a ještě téhož roku vydává pod pseudonymem Frank Harding román *Johnny Metal*,<sup>195</sup> jehož hlavním hrdinou je novinář *New York Worldu*. Malet je literárním samoukem, a proto si pro svou epickou prvotinu zvolil vypravěče homodiegetického:

„Tak jako hodně anarchistů, i já jsem samouk a vím, že je velmi obtížné psát ve třetí osobě, když jste nestudovali jazykový projev. Když píšu v první osobě, mohu si dovolit jistá pochybení, která jsou brána jako umělecký efekt! [...] Naráz jsem se rozhodl pro první osobu, protože jsem si všimnul, když jsem četl *Rudou žeň* od Dashiella Hammetta a *Sbohem armádo!* od Hemingwaye, jak to vytváří spontánnější a přímější styl.“<sup>196</sup>

Povzbuzen úspěchem vydává o rok později román *La mort de Jim Licking*, tentokrát pod pseudonymem Léo Latimer. Zlomový okamžik jeho kariéry nastává v roce 1943. Malet se rozhodl zasadit detektivní zápletku do specificky francouzského prostředí. Ekvivalentem typických anglosaských prostředí (aristokratické panství, opuštěný ostrov) byla Maletovi okupovaná Paříž:

„Bylo v tom ještě něco jiného: ‚umělecká‘ stránka Okupace. V předválečných detektivních románech chyběla atmosféra, která byla výsadou anglosaských detektivních románů: pověstná mlha [...]. Tedy, co nahradí mlhu... [...]: black-out Okupace. Ta absolutní tma, to je kulisa, ve které se může odehrávat detektivní

---

<sup>195</sup> Kromě toho, že jméno hlavního hrdiny konotuje typické představitele americké drsné školy (Spillaneův Mike Hammer, Cheyneyův Lemmy Caution nebo Hammettův Same Spade), je rovněž anagramem autorova vlastního jména. Tato slovní hříčka však nebyla, podle Maleta, záměrná.

<sup>196</sup> „Comme beaucoup d'anarchistes, je suis un autodidacte et je sais qu'il est très difficile d'écrire à la troisième personne quand on n'a pas étudié le discours. En écrivant à la première personne, je peux me permettre certaines incorrections qui passeront comme un effet de l'art! [...] D'emblée, j'ai adopté l'écriture à la première personne car j'avais remarqué en lisant *La Moisson rouge* de Dashiell Hammett et *L'Adieu aux armes* d'Hemingway, combien cela donnait un style plus spontané, plus direct.“ Alfu: *Léo Malet Parcours d'une œuvre*. Amiens: Encrage, 1998, s. 38.

román, spíše než na přímém slunci. Odhodlal jsem se použít tuto kulisu a napsal *L'Homme qui mourut au stalag*, první název *Nádražní ulice 120...*<sup>197</sup>

Román *Nádražní ulice 120* vychází v nakladatelství SEPE v kolekci *Le Labyrinthe*, kterou řídí Jacques Decrest, sám autor detektivních románů.<sup>198</sup> V příštích letech vznikají další případy Nestora Burmy jako například *Nestor Burma contre CQFD* (1945), *Nestor Burma et le monstre* (1946), *Gros plan du macchabée* (1949) nebo *Les Paletots sans manches* (1949). Zároveň pro nakladatelství ERF (*Editions et Revues Françaises*) píše Malet většinou pod pseudonymem Omer Refreger<sup>199</sup> řadu kratších románů a povídek různě tematicky zaměřených: do prostředí pirátů jsou zasazeny romány *Le Capitaine Cœur-en-berne* (1945) a *La Sœur du flibustier* (1945), špionážní zápletku má *Erreur de destinataire* (1944) a k historickým dobrodružným románům (*romans de cape et d'épée*) patří *Le Diamant du huguenot* (1945), *L'Evasion du Masque de Fer* (1945) nebo *La Forêt aux pendus*<sup>200</sup> (1946).

V tomto období Maletův zájem osciluje mezi dobrodružnými a detektivními romány. Nadále pokračuje v sérii *Johnny Metal* např. v příbězích *Le Dé de jade* (1947) a *Le Gang mystérieux* (1952). V roce 1946 vydává pod pseudonymem Lionel Doucet<sup>201</sup> román *La Cinquième empreinte*, ve kterém představuje nového hrdinu „burmovského“ typu. Prosper Duclapas, ředitel detektivní agentury *Ceil de Lynx*, se ale žádného dalšího pokračování nedočkal.

Svou snahu napsat opravdový černý román hammettovského typu realizoval Malet v rozpětí let 1948–1949. V tomto období napsal romány *La vie est*

---

<sup>197</sup> „Il y avait aussi autre chose: le côté ‚artistique‘ de l'Occupation. Dans les romans policiers d'avant-guerre, manquait l'ambiance qui était l'apanage des romans policiers anglo-saxons: le fameux brouillard [...] Or, qu'est-ce qui remplaçait le brouillard... [...]: le black-out de l'Occupation. Ce noir absolu, voilà un décor dans lequel pouvait se dérouler un roman policier, plutôt qu'en plein soleil. Je me suis décidé à utiliser ce décor et j'ai écrit *L'Homme qui mourut au stalag*, premier titre de *120, rue de la Gare...*“ Ibid., s. 22.

<sup>198</sup> Jacques Decrest (1893–1954) je zástupcem klasického typu detektivky. Stejně jako Simenonův Maigret i jeho hlavní postavou je zástupce oficiální policie – komisař Gilles.

<sup>199</sup> Po smrti obou rodičů byl Malet vychováván svým dědečkem. Právě jeho jméno si později zvolil jako jeden ze svých pseudonymů.

<sup>200</sup> Tento román napsal Malet pod pseudonymem Jean de Selneuves.

<sup>201</sup> Maletova manželka Paulette se za svobodna jmenovala Doucetová.

*dégueulasse* (1948), *Le Soleil n'est pas pour nous* (1949) a *Sueur aux tripes* (1949), které byly souborně pojmenovány jako *Trilogie noire*. První dva díly vyšly bezprostředně po napsání, třetí část vyšla až o dvacet let později (1969).

## 2 NOVÉ TAJNOSTI PAŘÍŽSKÉ

Setkání Maleta s Mauricem Renaultem v roce 1948 patřilo také k těm osudovým. Renault, zakladatel časopisu *Mystère-Magazine*, je nadšen Maletovým dílem do té míry, že se stává jeho literárním agentem. Na začátku padesátých let dostává Malet nápad zasadit příběh s detektivní zápletkou do každého z dvaceti pařížských obvodů. Jednotčím prvkem měla být postava soukromého detektiva Nestora Burmy, ředitele agentury *Fiat Lux*:

„Počátkem padesátých let jsem každý čtvrtek měl zvyk procházet se po Paříži se svým synem, kterému bylo asi deset let. Jezdívají jsme autobusem až k Porte d'Orléans a procházeli jsme se. Jednou ve čtvrtek, když jsem byl dost sklíčený [...] a zrovna jsme se procházeli v okolí Vel'd'Hiv', jsem si před tou pařížskou scenérií, která se nabízelá mému pohledu, řekl, že je přeci jenom neuvěřitelné, že od dob Louise Feuillada a jeho filmu *Les Vampires* nikdo nepoužil tuto prestižní kulisu. [...] Dostal jsem nápad na sérii detektivních románů, z nichž se každý odehrává v jednom okrsku, aniž by byly překročeny jeho administrativní hranice. [...] Maurici Renaultovi se tato myšlenka zalíbila a spontánně sérii pojmenoval: *Nové tajnosti pařížské*.“<sup>202</sup>

Nápad pojmenovat cyklus *Nové tajnosti pařížské* (*Les Nouveaux Mystères de Paris*) vzešel právě od Maurice Renaulta. Symbolicky tím navázal na román-fejeton Eugèna Suea *Tajnosti pařížské* (*Les Mystères de Paris*), které vycházely na pokračování v *Le Journal des Débats* v letech 1842–1843.<sup>203</sup> Z plánovaných dvaceti románů jich Malet dokončil pouze patnáct. Původně chtěl Malet

---

<sup>202</sup> „Tous les jeudis, au début des années 50, j'avais l'habitude de me promener dans Paris avec mon gosse, âgé d'une dizaine d'années. On descendait par l'autobus jusqu' à la porte d'Orléans, et on se baladait à pied. Un de ces jeudis que, passablement déprimé [...], nous nous promenions dans les environs du Vel' d'Hiv', je m'étais dit, devant le paysage parisien qui s'offrait à ma vue [...] que c'était quand même extraordinaire que, depuis Louis Feuillade, et son film *Les Vampires*, personne n'ait vraiment utilisé ce décor si prestigieux. [...] L'idée me vint d'une série de romans policiers se passant chacun dans un arrondissement, sans en franchir les limites administratives. [...] Maurice Renault trouva l'idée bonne et, spontanément, baptisa la série: *Les Nouveaux Mystères de Paris*.“ Alfu: *Léo Malet Parcours d'une œuvre*. Encrage, 1998, s.26.

<sup>203</sup> Česky vyšlo poprvé v roce 1924 pod názvem *Tajnosti Paříže*.

postupovat od prvního obvodu k dvacátému a respektovat tak jejich spirálovité řazení, ale vzhledem k tomu, že ne všechny poznal důvěrně, od tohoto záměru upustil. Celá série nakonec vyšla v tomto pořadí:

1. *Le Soleil naît derrière le Louvre* (1954) – I. obvod
2. *Des Kilomètres de linceuls* (1955) – II. obvod
3. *Fièvre au Marais* (1955) – III. obvod
4. *La Nuit de Saint-Germain-des Prés* (1955) – VI. obvod
5. *Les Rats de Montsouris* (1955) – XIV. obvod
6. *M'as-tu vu en cadavre?* (1956) – X. obvod
7. *Corrida aux Champs-Élysées* (1956) – VIII. obvod
8. *Pas de bavards à la Muette* (1956) – XVI. obvod
9. *Brouillard au pont de Tolbiac* (1956) – XIII. obvod
10. *Les Eaux troubles de Javel* (1957) – XV. obvod
11. *Boulevard... Ossements* (1957) – IX. obvod
12. *Casse-pipe à la Nation* (1957) – XII. obvod
13. *Micmac moche au Boul'Mich* (1957) – V. obvod
14. *Du rébecca rue des Rosiers* (1958) – IV. obvod
15. *L'Envahissant cadavre de la Plaine Monceau* (1959) – XVII. obvod
16. *La Méprise de la Bastille* – nedokončeno

Zpracovány tedy nebyly následující obvody: VII., XI., XVIII., XIX. a XX.

Na přerušení celé série mělo vliv několik faktorů. Tím prvořadým byla přeměna Paříže v moderní evropské velkoměsto, ke které došlo počátkem šedesátých let. Důsledkem této metamorfózy bylo, že některé části Paříže ztratily pro Maleta svou typickou atmosféru, kterou měly v první polovině dvacátého století. Některé čtvrti, jako například VII. obvod, nejsou pro Maleta inspirující: „To je svět diplomatů a vojáků, který je mi zcela cizí.“<sup>204</sup> Malet je navíc nucen opustit byt v Châtillon-sous-Bagneux, ve kterém vznikala podstatná část jeho románové tvorby, a přestěhovat se do menšího bytu:

---

<sup>204</sup> „C'est un monde de diplomates et de militaires qui m'est complètement étranger.“  
Alfu: *Léo Malet Parcours d'une œuvre*. Encrage, 1998, s. 36.

„V období *Nových tajností* jsem bydlel v bytě se čtyřmi velkými místnostmi: dialogy jsem psal, když jsem chodil kolem stolu [...]. Chození mě vždy inspirovalo. Ode dne, kdy zbourali dům, ve kterém jsem psal tyto romány a kdy jsem se ocitnul v bytě o nějakých 40 m<sup>2</sup>, už jsem se nemohl více věnovat této činnosti. To mně částečně přerušilo inspiraci.“<sup>205</sup>

Tuto tvůrčí krizi umocňovala i skutečnost, že komerčně *Nové tajnosti pařížské* zaostávaly za očekáváním. I proto se Malet po dohodě s nakladatelem Robertem Laffontem rozhodl cyklus ukončit.

Závěrečná fáze Maletovy tvorby počíná rokem 1967. V tomto roce vychází jeho poslední původní román *Nestor Burma revient au bercail*, ve kterém se Burma vrací do rodného Montpellieru. V dalších letech vycházejí především přepracované verze povídek a románů, v nichž nově vystupuje postava Nestora Burmy: *Drôle d'épreuve pour Nestor Burma* (1968, původně *Gare au Garrou*), *Un croque-mort nommé Nestor* (1969, *Direction cimetièrre*), *Nestor Burma dans l'île* (1970, *L'île de la mort*) a *Nestor Burma court la poupée* (1971, *Coliques de plomb*). V roce 1972 se objevuje Maletův poslední román *Abattoir ensoleillé* (původně *Ça va chauffer à Santa Regina*, 1960). K postavě Nestora Burmy se Malet vrací ještě v osmdesátých letech, a to v povídkách *Poste restante* (1983) a *Nestor Burma intervient* (1985). Poslední dvě Maletova díla mají autobiografický charakter: *La Vache enragée* (1988) se zakládá především na rozhovorech, které autor poskytl Micheli Lebrunovi v průběhu let 1976 a 1977. Rovněž autobiografický *Journal secret* (1997) vychází rok po Maletově smrti a chronologicky řadí spisovatelovy intimní zpovědi z let 1982 až 1984.

Již od vydání románu *Nádražní ulice 120* se Maletovi dostávalo příznivého ohlasu ze strany literárních kritiků, ale na rozdíl od Simenona se mu uznání od širší veřejnosti a s tím souvisejícího finančního úspěchu dostalo až ke sklonku života, kdy dochází k četným reedicím některých jeho děl.

---

<sup>205</sup> „A l'époque des *Nouveaux Mystères*, j'habitais un appartement de quatre grandes pièces: je construisais mes dialogues en tournant autour de ma table [...]. J'ai toujours eu l'inspiration déambulatoire. Du jour où l'on a démolí la maison où j'écrivais ces romans, et où je me suis retrouvé dans une HLM avec quelque chose comme 40 m<sup>2</sup> de moins, je n'ai plus pu me livrer à cet exercice. Ça m'a coupé en partie l'inspiration.“  
Ibid., s. 27.

# 3 VYPRAVĚČ

Vypravěčem jednotlivých příběhů cyklu *Nové tajnosti pařížské* je samotný detektiv – Nestor Burma. Jedná se tedy o vypravěče personálního, který je protagonistou svého vlastního vyprávění. V genettovské terminologii se jedná o vypravěče extradiegetického a homodiegetického, respektive autodiegetického, protože vypráví své vlastní příběhy. Takovýto typ vypravěče se vyznačuje značnou subjektivitou. Na rozdíl od vypravěče objektivního, vševědoucího, může tento vypravěč čtenáři zprostředkovat pouze ty události, kterých se sám účastnil.

V tomto případě si může být čtenář jist, že se detektiv dožije konce vyšetřování, protože narativní logika vyžaduje „živého“ vypravěče. Čtenář se sice může obávat o jeho zdraví, nikoli však o jeho život. Akt narace by tím byl znemožněn. Již na začátku narace má Burma k dispozici všechny relevantní informace týkající se příběhu. Ví, jak se seběhly události předcházející samotnému zločinu (příběh zločinu) a na konci ví, jak byl odhalen pachatel, protože sám vyšetřování vedl.

Oproti Simenonovi je pro Maletův cyklus typická *osobní ich-forma*. Vypravěč je v tomto případě totožný s hlavní postavou. Nestor Burma začleňuje do své vlastní promluvy promluvu ostatních postav. Jak zdůrazňuje Doležel, takovýto vypravěč „[...] zakládá svou autentifikační autoritu na tom, že sděluje jen ty události, které zná.“<sup>206</sup> Burma-vypravěč subjektivně informuje čtenáře o tom, co sám zažil, co si v daném místě vyšetřování myslel, jaké byly jeho dílčí domněnky. Duševní svět ostatních postav mu přístupný není. Musí tak spoléhat na jejich vlastní výpovědi nebo se musí uchýlit k „[...] osvědčenému prostředku ,čtení duševního stavu z výrazu tváře, zejména očí nebo z tónu hlasu.“<sup>207</sup>

Vlastní vyprávění je koncipováno tak, aby bylo koherentní (události na sebe musí logicky navazovat) a zároveň, aby záhada byla udržena až do závěru vyprávění, ve kterém je objasněn úvodní zločin. Toto rozuzlení by mělo být pro čtenáře překvapivé.

---

<sup>206</sup> Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1993, s. 62.

<sup>207</sup> *Ibid.*, s. 64.

Jednotlivé události ve vyprávění jsou podávány většinou chronologicky a lineárně na základě kauzálních souvislostí: byl spáchán zločin, přichází detektiv, aby odhalil pachatele. Podobně jako u Maigreta i v Burmových případech hraje důležitou roli náhoda, čímž dochází k porušení kauzálního řetězce. V románě *La Nuit de Saint-Germain-des-Prés* potká Burma v kavárně náhodou osobu, po které pátrá; v románě *Nádražní ulice 120* se Burma v Paříži náhodou setká se spoluvězněm z německého zajateckého tábora, který ho zavede na místo, kde se odehrály události související s prehistorií zločinu. Občas Burma na náhodu vyložené spoléhá: „Ale možná že náhoda [...]. Dopusud mi byla náhoda celkem nakloněna.“<sup>208</sup>

Občas je chronologie vyprávění v některých případech přerušena analeptickými pasážemi, které se vztahují k prehistorii zločinu. V románě *Brouillard au pont de Tolbiac* se jedná o celou třetí kapitolu (1927 – *Les anarchistes du Foyer végétalien*) prezentující události, k nimž došlo téměř třicet let před spácháním zločinu. Téměř celá kapitola je psána kurzívou a dochází v ní ke změně narativní perspektivy – události jsou čtenáři podávány heterodiegetickým vypravěčem. Jiným případem může být druhá kapitola románu *Krasy z Montsouris (Kocour v taláru)*. Ta popisuje události, které se udály jen několik hodin před začátkem vyprávění. Zmíněné analepse tak umožňují čtenáři lepší orientaci v příběhu.

Čtenář je v průběhu celého vyprávění informován o Burmových hypotézách, má možnost sledovat jeho myšlenkové pochody, ale ne všechny. Vypravěč se v některých případech uchyluje k použití *paralipsy*, tj. záměrně vynechá nějakou důležitou informaci, kterou by jinak čtenáři měl sdělit. Některé relevantní informace tak zůstávají čtenáři skryty, jako například důvod Burmovy návštěvy na policejní stanici:

„Věděl jsem, co chci teď u policajťů najít. Chtěl jsem si ověřit jeden detail, kterého jsem si stačil všimnout, když jsem byl ještě pod vlivem rány Clovisova obušku, a který mě od té doby vrtal hlavou.“<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> „Mais peut-être que le hasard [...] Jusqu'à présent, il ne m'avait pas trop mal servi, le hasard.“ (*Brouillard au pont de Tolbiac*, s. 107)

<sup>209</sup> „Je savais ce que je voulais y trouver, maintenant, chez les flics. Quel détail, entr'aperçu alors que j'étais encore sous l'effet du coup de matraque de Clovis, et qui me tarabustait depuis, je voulais vérifier.“ (*Corrida aux Champs-Élysées*, s. 161)

V souladu s pravidly žánru odhalí vypravěč pachatelovu totožnost až v závěru vyprávění. Kromě jeho identity Burma vysvětlí čtenáři i jednotlivé podrobnosti příběhu zločinu. K této rekonstrukci dochází zpravidla v průběhu poslední kapitoly, kdy Burma dopadne pachatele a usvědčí ho. Když se v poslední kapitole románu *Medvídek a kalhotky* obrací Burma k Odette Larchautové slovy: „Hm... Chtěl bych vědět... Už se k tomu nebudu vracet, ale musí být řečeno všechno.“ (s. 259),<sup>210</sup> neobrací se ani tak na vražedkyni, jako spíše na čtenáře. Detektiv *musí* vypovědět, jak ke zločinu došlo a jaký byl pachatelův motiv.

---

<sup>210</sup> „Hum... Je voudrais vous demander... Je ne reviendrai plus là-dessus, mais tout doit être dit.“ (*Fièvre au Marais*, s. 726)

# 4 FOKALIZACE

## 4.1 Vnitřní focalizace

Jelikož se jedná o autodiegetického vypravěče, v celém vyprávění převládá užití vnitřní focalizace. Téměř veškeré události jsou podávány z perspektivy samotného detektiva – Nestora Burmy.<sup>211</sup> Rovněž informace o všech postavách příběhu jsou čtenáři zprostředkovávány tímto subjektivním filtrem.

Čtenář má přístup k Burmově myšlení, ví, co si v daném místě vyprávění myslí, může sledovat téměř všechny jeho hypotézy, dovídá se, co a jak vnímají jeho smysly. Nejčastěji se jedná samozřejmě o vjemy vizuální. Následující ukázka popisuje souhru pohledů Burmy s komisařem Farouxem, když se setkají na místě činu:

„Díval se na mě, jak na něj hledím. Mrtvola se nedívala na nic a na nikoho.“  
(*Slunce vycházelo za Louvrem*, s. 28)<sup>212</sup>

Kromě toho, co vidí, zprostředkovává Burma čtenáři i ostatní své vjemy: čichové, sluchové a hmatové. Díky těmto informacím má čtenář k dispozici komplexnější portrét jednotlivých postav:

„Podivínský stařec pružně vstal, vykouznil na rtech uvítací úsměv a podal mi ruku. Měl ji pergamenovou a nervózní.“ (s. 68)<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> Tato perspektiva je zachována i v téměř celé již zmíněné třetí kapitole románu *Brouillard au pont de Tolbiac*. Jedná se ale o perspektivu Burmy – adolescenta pobývajícího v prostředí pařížského Foyer végétalien.

<sup>212</sup> „Il me regarda le regarder. Il n'y avait que le mort qui ne regardait rien ni personne.“  
(*Le Soleil naît derrière le Louvre*, s. 432)

<sup>213</sup> „Le vieil original se leva avec souplesse, esquissa un sourire de bienvenue et me serra la main. La sienne était parcheminée et nerveuse.“ (*Le Soleil naît derrière le Louvre*, s. 449)

„Neměl nepříjemný hlas. Trošičku zpěvný. Některé slabiky chvílemi vyslovoval s nedefinovatelným a takřka neznatelným přízvukem. Jako ptáček.“ (*Slunce vycházelo za Louvrem*, s. 78)<sup>214</sup>

„Dobře známou vůni, kterou jsem již dvakrát vdechoval. Vůni rtěnky – či spíše vůni rtěnky patřící ke rtěnce – která vyvolala úšklebek na rtech půjčovatele.“ (*Medvídek a kalhotky*, s. 142)<sup>215</sup>

„Člověk by skoro přísahal, že uvnitř není živé duše. Ale ticho, vládnoucí za dveřmi, nezmátlo mé dobře vycvičené ucho.“ (*Medvídek a kalhotky*, s. 157)<sup>216</sup>

Výhoda užití homodiegetického, respektive autodiegetického vypravěče a tohoto modu fokalizace v detektivním románu spočívá v tom, že má čtenář dojem bezprostřednosti, cítí se více vtažen do vyšetřovaného případu. Tato bezprostřednost je ještě umocněna, když je narace vedena v přítomném čase (např. *Boulevard... Ossements*).

Čtenář má sice přístup k téměř všem Burmovým myšlenkovým pochodům, ale nemá skoro žádné informace o jeho fyziognomii. Sám Malet přiznává,<sup>217</sup> že není schopen popsat zevnějšek svého hrdiny.<sup>218</sup> I když čtenář neví, jak Burma vypadá, může si vzhled této postavy utvářet na základě informací, které o sobě prozradí sám vypravěč nebo některá z postav v rámci celé burmovské série. K Burmovým klasickým atributům patří jeho dýmka (la pipe au bec; ma pipe, ma vieille vache de pipe à tête de taureau) nebo jeho vyjadřovací prostředky (černý humor, hovorový až argotický jazyk, citoslovce „polop“). Jinak, podobně jako Simenonův Maigret, ani postava Nestora Burmy nenese žádné výrazné známky excentričnosti.

---

<sup>214</sup> „Sa voix n'était pas désagréable. Elle chantonnait un petit peu et un accent indéfinissable se posait parfois sur telle ou telle syllabe, avec une légèreté d'oiseau, imperceptible.“ (*Le Soleil naît derrière le Louvre*, s. 454)

<sup>215</sup> „Le parfum bien connu, déjà par deux fois reniflé. Le parfum du rouge à lèvres – ou qui allait avec le rouge à lèvres ayant fait grimacer le prêteur sur gages.“ (*Fièvre au Marais*, s. 633)

<sup>216</sup> „On aurait même juré qu'il n'y avait personne, là-dedans. Mais le silence était de cette qualité qui ne trompe pas une oreille aussi exercée que la mienne.“ (*Fièvre au Marais*, s. 645)

<sup>217</sup> Lacassin, F.: *Sous le Masque de Léo Malet*. Amiens: Encrage Edition, 1991, s. 145.

<sup>218</sup> Konkrétní vizuální podobu vtiskli Burmovi např. Jacques Tardi, který do komiksové podoby převedl pět Maletových románů, nebo francouzský herec Guy Marchand v televizních adaptacích.

Občasné Burmovy evokace vlastní minulosti poukazují na řadu paralel mezi touto literární postavou a samotným Mailetem: oba opustili v poměrně mladém věku rodný Montpellier a usadili se v Paříži, kde pobývali ve stejných místech (např. Foyer végétalien v rue de Tolbiac); oba měli anarchistickou minulost a oba byli ovlivněni surrealistickým hnutím. Mailet i Burma byli v období okupace zatčeni a odvečeni do zajateckého tábora v Německu. Jejich společnou vášní je již zmíněná dýmka. Postava Burmy je tak jakýmsi Mailetovým alter egem.

Subjektivně zabarvené jsou rovněž informace týkající se jednotlivých postav. Burma-vypravěč poskytuje čtenáři jak informace týkající se fyzického popisu konkrétních postav (fyziognomie, oblečení), tak i jejich niterního světa. Kromě postav vyskytujících se pouze v jednom konkrétním příběhu, se jedná především o dvě postavy prostupující celou sérií *Nových tajností pařížských*: komisař Florimond Faroux a Burmova sekretářka Hélène Chatelainová. Čtenář je informován o tom, co říkají, o jejich vzezření i o Burmově vztahu k nim:

„Měl na sobě nepromokavý plášť, čokoládově hnědý klobouk, který mu na hlavě seděl jako hrnec, a prošedivělý knír. Byl to můj kámoš Florimond Faroux.“  
(*Slunce vycházelo za Louvrem*, s. 23)<sup>219</sup>

„Kníratý Florimond osobně, se svými velkýma, zdánlivě přisnými očima a ve vypouklém plšátku, jehož čokoládová barva špatně ladila s odstínem pláště.“  
(*Medvídek a kalhotky*, s. 164)<sup>220</sup>

„Ucítil jsem jemnou ruku, jak mi po tváři přejíždí chladným a voňavým hadříkem. Otevřel jsem oči. Byl jsem doma ve své posteli. Rozkošné kaštanové vlasy s jemnými odrazy podzimního listí, něžná ryšavá bytost o mě pečovala. Já se nechávám opečovávat vlasy. Je to originálnější. Vlasy a ruka patřily Héléne, mně dobře známému zlatíčku. Být nemocný se mi začínalo líbit.“<sup>221</sup>

---

<sup>219</sup> „Celui-là, il portait un imper mastic, un chapeau chocolat qui lui allait aussi mal que possible et une paire de bacchantes grisonnantes. C'était mon copain Florimond Faroux, le commissaire de la P. J.“ (*Le Soleil naît derrière le Louvre*, s. 430)

<sup>220</sup> „Florimond en personne, avec ses moustaches, ses gros yeux faussement sévères et son feutre cabossé dont la couleur chocolat s'harmonisait mal avec la teinte de l'imperméable.“ (*Fièvre au Marais*, s. 650)

<sup>221</sup> „Je sentis une main légère promener sur mon visage un linge frais et odorant. J'ouvris les yeux. J'étais chez moi, dans mon plumard. Une adorable chevelure châtain aux doux reflets roux d'automne, doux roudoudoux roux, me veillait. Je me fais veiller par des chevelures, moi. C'est plus original. Chevelure et main appartenaient à Héléne, la bien connue poupée jolie. Etre malade devenait un plaisir.“ (*La Nuit de Saint-Germain-des-Prés*, s. 809)

Vypravěč samozřejmě zprostředkovává čtenáři i informace o postavách, které se vyskytují pouze v jednom konkrétním příběhu. Kromě fyzického portréту, nechává nahlédnout i do jejich nitra. Tyto myšlenkové pochody bývají nejčastěji vyjádřeny *implicitně* prostřednictvím Burmových domněnek: „Pořád si myslel, že se jedná o vtip. ‚Čím dál tím lépe,‘ musel si pomyslet.“<sup>222</sup> Jinou, méně častou, možností je vypravěčovo *explicitní* sdělení. V takovýchto pasážích se narušuje jeho gnozeologická omezenost a vypravěč tak hypoteticky nabývá na vševědoucnosti:

„Podívala se na mě očima spráskaného psa. Určitě jí vrtalo hlavou, proč se jí tak vyptávám a jestli se kvůli tomu náhodou nedostane do nějakého maléru.“  
(*Slunce vycházelo za Louvrem*, s. 11)<sup>223</sup>

Pokud chce Burma podávat informace o událostech, u kterých nebyl sám přítomen, volí perspektivu jiné postavy (chce-li zůstat v modu vnitřní fokalizace) nebo je využito fokalizace nulové. Například v románě *Boulevard... Ossements* jsou celé tři kapitoly podávány z perspektivy Burmovy sekretářky Héléne.

## 4.2 Nulová fokalizace

Vzhledem k charakteru vypravěče mají téměř všechny informace značně subjektivní ráz. Jediné nefokalizované pasáže jsou ty, které čtenáři zprostředkovávají různé „autentické“ materiály. Podobně jako v případě maigretovského cyklu, i u Burmy se jedná zejména o novinové články (nejčastěji *Le Crépuscule*). Takovéto informace poskytují Burmovi (ale současně i čtenáři) komplementární údaje o zločinu: informují ho o aktuálním stavu vyšetřování, které vede oficiální policie (komisař Faroux), přinášejí důležité zprávy o minulosti oběti i jiných postav zapletených do případu:

„Dnes v noci, ve chvíli, kdy z nádraží vyjížděl vlak s nemocnými repatrianty z Německa, jedoucí na jih, kde se naši krajané budou zotavovat po zajetí,

---

<sup>222</sup> „Il continuait à croire à une blague. ‚De mieux en mieux,‘ devait-il penser.“ (*Brouillard au pont de Tolbiac*, s. 136)

<sup>223</sup> „Elle [Gaby] me regarda avec ses yeux de chien battu. Elle se demandait à quoi rimait cet interrogatoire et si, en fin de compte, il n'allait pas lui dégringoler une tuile sur le coin du maquillage.“ (*Le Soleil naît derrière le Louvre*, s. 425)

byl zastřelen ranou z revolveru 35letý Robert Colomer, evakuovaný Pařížan, bydlící v Lyonu v ulici de la Monnaie č. 40, v okamžiku, kdy rozmlouval s jedním z bývalých zajatců. Oběť, později identifikovaná jako agent soukromé detektivní agentury Fiat Lux, jejímž ředitelem je slavný Dynamitový Burma, byla na místě mrtva. Kapesní prohlídka mrtvolky neposkytla nic, co by mohlo zavést vyšetřování na stopu pachatele. Štára, zorganizována hned na místě přítomnými policejními orgány, měla hubený výsledek: byl zatčen politický agitátor, dobře známý zvláštní službě, který bude stíhán, protože porušil nařízení o nuceném pobytu. Tato osoba byla beze zbraně. Ani na jevišti zločinu, ani v okolí nádraží nebyl nalezen žádný revolver. Dodejme ještě...“ (*Nádražní ulice 120*, s. 27)<sup>224</sup>

Jinou funkci mohou mít novinové články vyskytující se v závěru vyprávění. Formou epilogu seznamují čtenáře s dalším osudem některé z postav. Následující ukázka je ze závěru románu *Medvídek a kalhotky*. Policie případ již uzavřela, ale Burma dopadne pravého pachatele: Odette Larchautovou. V tomto případě je však pachatelkou žena. Burma ji po dopadení nevdá policii, ale spravedlnosti je stejně učiněno zadost:

„Na ulici de Bretagne se mladá dívka, slečna Odette Larchautová, 22 letá, bytem v ulici de Thorigny, vrhla pod kola těžkotonážního dálkového automobilu. Nešťastnice svému zranění krátce po převozu do nemocnice podlehla. Jde o vyloženou sebevraždu. Jelikož však řidič auta jevil známky mírné opilosti, zahájilo komisařství čtvrti Enfants Rouges vyšetřování.“ (s. 265)<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> „Cette nuit, alors qu'un train de rapatriés sanitaires en provenance d'Allemagne quittait notre gare, pour se diriger vers le Midi où nos compatriotes vont se remettre des privations de la captivité, un sieur Robert Colomer, 35 ans, Parisien replié demeurant à Lyon, 40, rue de la Monnaie, a été abattu à coups de revolver, alors qu'il était en conversation avec un ex-prisonnier. La victime, que l'on devait identifier par la suite comme un agent de la firme de police privée Fiat Lux, du célèbre Dynamite Burma, est morte sur le coup. L'examen du contenu de ses poches n'a fourni aucun indice susceptible d'aiguiller les investigations sur une piste quelconque. Une rafle, organisée immédiatement par les forces de police présentes sur les lieux, n'a donné qu'un résultat décevant: l'arrestation d'un agitateur politique, bien connu des services spéciaux et qui fera l'objet de poursuites pour infraction à un arrêté de résidence forcée. Cet individu était dépourvu d'arme. Par ailleurs, aucun revolver n'a été découvert ni sur le théâtre du crime, ni aux alentours de la gare. Ajoutons que...“ (*120, rue de la Gare*, s. 41)

<sup>225</sup> „Rue de Bretagne, une jeune fille, mademoiselle Odette Larchaut, 22 ans, domiciliée rue de Thorigny, s'est jetée sous les roues d'un camion de routier. Transportée à l'hôpital, la malheureuse y a succombé peu après son admission. On se trouve manifestement en présence d'un suicide. Toutefois, le conducteur du camion

Vzhledem k povaze vypravěče (homodiegetický a extradiegetický) je přirozené, že v burmovské sérii převažuje vnitřní fokalizace. V tomto modu jsou čtenáři zprostředkovány vypravěčovy myšlenkové pochody. Burma však nemůže vyzradit vše, co si v daném místě vyprávění myslí. Některé jeho hypotézy a dedukce musejí zůstat zamlčeny až do závěru vyprávění, aby byla zachována záhada. Tohoto cíle zpravidla vypravěč dosahuje použitím *elipsy* (záměrně ve vyprávění vynechá určitý časový úsek) nebo *paralipsy* (zamlčí relevantní informace), jako již zmíněný vypravěč v románě *Vražda Rogera Ackroyda*.

---

présentant de légers signes d'ivresse, une enquête a été ouverte par le commissariat des Enfants-Rouges.“ (*Fièvre au Marais*, s. 731)

# 5 MEZI ČERNÝM ROMÁNEM A ROMÁNEM S TAJEMSTVÍM

Zatímco Simenon vytvořil nový typ detektivního románu, cyklus příběhů s Nestorem Burmou osciluje mezi černým románem a románem s tajemstvím. Zejména v prvním románě série (*Nádražní ulice 120*) se objevují některá klišé charakteristická pro klasickou formu detektivky. Podobně jako Hercule Poirot i Burma v závěru vyšetřování svolá všechny podezřelé a v jejich přítomnosti mezi nimi odhalí pachatele. Tento způsob odtajnění úvodní záhady umožňuje vypravěči udržet napětí až do samotného závěru vyprávění a zároveň překvapit čtenáře. V případě tohoto románu je prvek překvapení o to silnější, že jeden z pachatelů byl odhalen v představiteli oficiální policie (komisaři Bernierovi).

Jiným společným rysem s románem s tajemstvím je přítomnost „indicií“, textových informací, které mohou pomoci čtenáři odhalit pachatele dříve, než jeho identitu vyjeví sám vypravěč. Z tohoto hlediska mají Burmovy případy blíže k případům Sherlocka Holmese, tj. typu detektiva, který své vyšetřování zakládá především na důkladné analýze materiálních stop vyskytujících se na místě činu. V románě *Nádražní ulice 120* se jedná o zápalky v popelníku, zatímco oběť používala zapalovač, nebo o stejnou značku cigaret vyskytujících se na místě činu i u jednoho z podezřelých.

Nejvíce společných rysů však burmovská série má s černým románem. Pro tento druh detektivky je typická postava soukromého detektiva a často se zde objevují následující témata: zločin v různých podobách, alkohol, městské prostředí a žena jako *femme fatale*. Specifickou je i jazyková stránka díla upřednostňující hovorový jazyk. Na všechny tyto rysy se zaměříme v následujících kapitolách.

## 5.1 Soukromý detektiv

Nestor Burma je obdobou amerických *hard-boiled dicks*, jak dokreslují některé jeho přezdívky: „Dynamitový Burma, muž, který dal záhadě KO“ (*Dynamite*

*Burma, l'homme qui a mis le mystère knock-out*) nebo „Úderný detektiv“ (*Détective de choc*). Je typem soukromého detektiva, jako je Chandlerův Phil Marlow – samotář pohybující se v džungli velkoměsta. Takovýto detektiv nemá zpravidla soukromý život a většinou ani stálou partnerku. Smyslem života mu je jeho práce, jeho spolupracovníci, jeho klienti. Při své honbě za zločinci nasazuje vlastní život a bývá častokrát i zraněn. Rány musí umět přijímat, ale i rozdávat, chce-li přežít. Na rozdíl od svých protějšků z románu s tajemstvím, kteří jsou finančně zajištěni a případ berou spíše jako výzvu, pro soukromého detektiva je pátrání po pachateli obživou. Burma je neustále ve finanční tísní, ale na svůj úděl si nijak nestěžuje:

„Jsem vlk samotář. Každý den si musím vydělat na živobytí. Nikdo, nebo skoro nikdo mi nepomáhá. Jsem jako ten, kdo se vnoří do džungle s puškou v ruce, aby si opatřil svá dvě denní jídla a nějaký ten tabák. Vidíte, snídani neberu v úvahu. Ovšem na svůj osud si nijak nestěžuju. Tak jsem to chtěl. Ale tak jako tak si musím dávat bacha, abych přežil.“<sup>226</sup>

Soukromý detektiv je obvykle nekonformní. Burma se pokaždé nepodřizuje normám, nerespektuje vždy zákony, ale není nečestný. Jeho pohled na svět je většinou pesimistický. Často svou deziluzi, která ho zpravidla doprovází v průběhu celého případu, utápí v alkoholu. Jako představitel střední třídy se vyznačuje i specifickými jazykovými prostředky, o nichž bude řeč v kapitole věnované jazyku.

Na rozdíl od svých amerických kolegů nemá Burma vyloženě negativní postoj k zástupcům oficiální policie. Navzájem se tolerují a slouží si jako zdroj informací k právě vyšetřovanému případu.

## 5.2 Zločin

Rovněž samotný zločin má v Maletových románech jinou funkci než v románech s tajemstvím. V klasické detektivce představuje zločin pouze východisko:

---

<sup>226</sup> „Je suis un franc-tireur. Je gagne mon bœuf au jour le jour, sans l'aide de personne ou presque, semblable à celui qui s'enfonce dans la jungle, un fusil aux poignes, pour chasser ses deux repas et son paquet de gris quotidiens. Vous voyez, je fais abstraction du petit déjeuner. Oh! Je ne me plains pas de mon sort. Je l'ai voulu ainsi. Mais je dois faire un peu gaffe quand même. Pour pouvoir durer.“ (*La Nuit de Saint-Germain-des-Prés*, s. 769)

uvedení problému, navození záhady. U Maleta úvodní zločin většinou pouze předznamenává další sérii vražd, která obvykle vyústí v souboj Burmy s usvědčeným pachatelem. V některých případech ani nemusí být prvotním zločinem vražda: v románě *Krasy z Montsouris* se jedná o vydírání, v románě *Slunce vycházelo za Louvrem* je prehistorie zločinu tvořena krádeží obrazu v Louvru.

I sám Burma bývá často v průběhu vyšetřování v ohrožení života. Zločinci nejsou jako u Simenona obyčejní lidé, kteří jsou náhle nuceni čelit krizové situaci, a jediným možným východiskem je pro ně zločin. U Maleta se často vyskytují postavy profesionálních zločinců, pasáků, drogových dealerů, kteří se neváhají svého protivníka zbavit. Burma se z těchto krizových situací dostane buď sám, díky vlastním schopnostem a častokrát i štěstí, nebo mu život zachrání sekretářka Héléne, popřípadě i policie v čele s komisařem Farouxem (jako například v románě *Kilometry rubáše*). Pokud není záměrem zločinců Burmu zabít, snaží se ho alespoň jinak zastavit a odradit od dalšího pátrání. Nejčastějším způsobem je omráčení:

„Pamatujte si jednu provzdy: Když někdo stojí za zády Nestora Burmy, drží v ruce obušek, násadu od krumpáče, žehličku nebo nějaký jiný nástroj, kterým chce praštit Nestora po kebuli. Řeknou vám to všichni čtenáři detektivek. Tak ho nechte. Mně můžete natlouct do hlavy hodně věcí. A dneska taky dostanu pěkně po palici. To je odměna. Dobrou noc, Chassarde. Dobrou noc, Mirete. Dobrou noc, dobrou noc...“ (*Slunce vycházelo za Louvrem*, s. 206–207)<sup>227</sup>

„Když jsem se vracel do místnosti, kterou si Cabirol vyhradil pro své obchody, dostal jsem ránu tupým nástrojem vzadu pod kebuli. Zatmělo se mi před očima a v tu chvíli jsem se pokusil o jeden či dva poskoky na způsob Sergeje Lifara nebo baletní hvězdy Yvetty Chauviréové. O vteřinu později se mi s hvězdami roztrhl pytel. V rachotu zemětřesení ve zdařilých barvách systému technicolor jsem při pádu zaslechl, jak mi vnitřní hlas vlídně šeptá, že ,s poctivostí nejdál

---

<sup>227</sup> „Comprenez ça une bonne fois pour toutes: quand quelqu'un est derrière Burma, il y a toujours un mignonnet coup de matraque, manche de pioche, fer à repasser ou autre instrument contondant pour la calebasse à Nestor. Tous ceux qui s'occupent de romans policiers vous le diront. Alors, laissez faire. J'ai l'habitude d'en prendre plein le ciboulot. Aujourd'hui, j'en prends aussi plein les narines. C'est une prime. Bonsoir, Chassard. Bonsoir, Miret. Bonsoir, bonsoir... “ (*Le Soleil naît derrière le Louvre*, s. 509)

dojdeš' a že ,tak dlouho se chodí se džbánem pro vodu, až se ucho utrhne.“  
(*Medvídek a kalhotky*, s. 142)<sup>228</sup>

„Jak se říká, pokrok nezastavíš. Po kuších přišla děla. Po dělech atomové zbraně. Nestor Burma sleduje pokrok. Tenkrát, za starých dobrých časů, proti mně používali obušky. Dnes mě skolí rovnou vraty. Nebudu se divit, když mě vyšetřování jednoho dne zavede do VII. obvodu a dostanu přes hubu Eiffelovkou.“<sup>229</sup>

„[...] šel jsem se podívat do studené a chladné noci, jestli tam není něco pro Nestora. Něco tam bylo. Obyčejná rána gumovým pendrekem. Mířená přesně, aby mě omráčila.“ (*Slunce vycházelo za Louvrem*, s. 93)<sup>230</sup>

V *Nových tajnostech pařížských* se téma omráčení a následné ztráty vědomí objevuje v různých částech vyprávění (tj. v různých fázích vyšetřování) a bývá situováno na konec dané kapitoly. Následující kapitola pak začíná Burmovým procitnutím ze mdlob. Tento rekurentní topos podtrhuje status Burmy jako „zranitelného detektiva“, o kterém mluví Todorov (viz s. 27). Podobně jako Chandlerův Phil Marlowe, ani Burma není neomylný a nedokáže vždy předvídat další vývoj událostí. Zároveň ale jednotlivé agrese utvrzují Burmu v tom, že je na správné stopě.

---

<sup>228</sup> „Lorsque je fus de retour dans la pièce que le père Cabirol réservait à son commerce, un coup d'instrument contondant m'atteignit derrière le cigare. Aveuglé, j'esquissai aussi sec un ou deux entrechats, façon Serge Lifar ou Yvette Chauviré. Et les étoiles, ce n'est certes pas ce qui manqua, la seconde d'après. Au milieu d'une espèce de tremblement de terre en technicolor très réussi, j'entendis une voix intérieure chuchoter doucement, en accompagnant ma chute, que «bien mal acquis ne profitait jamais» et que «le crime ne payait pas». (*Fièvre au Marais*, s. 633)

<sup>229</sup> „On n'arrête pas le progrès, comme on dit. Après les arbalètes, l'artillerie. Après l'artillerie, les engins atomiques. Nestor Burma suit le mouvement. Dans le temps, le bon vieux temps, on usait de matraques contre moi. Aujourd'hui, on m'assomme à coup de porte cochère. Je ne désespère pas, si un jour une enquête m'appelle dans le VII<sup>e</sup> arrondissement, de recevoir la tour Eiffel elle-même sur le coin du portrait.“ (*La Nuit de Saint-Germain-des-Prés*, s. 810)

<sup>230</sup> „[...] [j'] allai voir dans la nuit froide et obscure s'il y avait pas quelque chose pour Nestor. Il y avait quelque chose. Le coup de goumi habituel. Le bon coup de matraque des familles.“ (*Le Soleil naît derrière le Louvre*, s. 460)

## 5.3 Vina a trest

Detektivní román popisuje zpravidla pouze příběh vyšetřování spáchaného zločinu. Celé vyprávění bývá zakončeno dopadením zločince. Průběh soudního řízení a výše trestu již nebývají součástí příběhu, protože z hlediska funkčnosti detektivky nejsou podstatné. Nicméně některá vyprávění v závěru odhalí další zločincův osud. Yves Reuter<sup>231</sup> rozlišuje tři možné způsoby ukončení případu:

- a) Zločin zůstává nepotrestán, což svědčí o selhání společnosti.
- b) Zločin je potrestán samotným detektivem, který často nedůvěřuje oficiálním institucím nebo případ bere až příliš osobně.
- c) Pachatel je vydán policii a odsouzen. Zejména v černém románě je toto individuální potrestání chápáno jako dočasné vyústění války bez konce (nikdy nekončícího souboje dobra a zla).

V případě příběhů Nestora Burmy převažuje druhá varianta. Byl spáchán zločin, musí být potrestán. Jako soukromý detektiv není Burma svázán různými pracovními postupy a konvencemi a často bere spravedlnost do svých rukou. Je-li pachatelem muž, většinou neskončí ve vězení, ale umírá v souboji s Burmou (Germain Saint-Germain v *La Nuit de Saint-Germain-de-Prés*, Etienne Larpent ve *Slunce vycházelo za Louvrem*, Henri Péronnet v *Kilometrech rubáše*, Charles Baurénot v *Brouillard au pont de Tolbiac*). V tomto případě Burma nevystupuje jako mstitel oběti, ale brání si svůj vlastní život. Je-li pachatelkou žena, ani ona většinou nekončí za mřížemi. Podobně jako v případě mužů i ona nakonec umírá. Nebývá to však v souboji s Burmou, ale vlastní svědomí ji donutí spáchat sebevraždu (Odette Larchautová v románě *Medvídek a kalhotky*, Sonia v *Boulevard... Ossements*). Rovněž Geneviève Levasseurová (*Slunce vycházelo za Louvrem*) neujde trestu poté, co zabila své dva komplice a omráčila Burmu. V závěrečné přestřelce zachrání Burmovi život, když se vrhne do rány, která mu byla určena, čímž vykoupí svou vinu.

V Burmových případech tedy zločinec nakonec neunikne svému trestu. V souladu s úslovím „oko za oko, zub za zub“ většinou všichni umírají v průběhu

---

<sup>231</sup> Reuter, Y.: *Le Roman policier*. Paris: Nathan, 1997, s. 65.

poslední kapitoly. Výjimku tvoří román *Nádražní ulice 120*, jehož závěrečná pasáž à la Hercule Poirot se odehrává za přítomnosti zástupce oficiální policie inspektora Farouxe.

U klasické detektivky bývá způsob provedení zločinu často komplikovaný, aby autor čtenáři co nejvíce ztížil identifikaci zločince i rekonstrukci příběhu zločinu. Takto popsáný zločin bývá technický možný, protože detektivka byla pojmána jako logický problém, který musel mít správné (reálné) řešení. U představitelů americké drsné školy tomu tak není. Jedná se o běžný zločin. Úvodní zločin pouze předznamenává další dramatické události. Důležitá není otázka „Jak byl zločin spáchán?“, ale „Kdo je pachatelem?“. Samotný trestný čin, místo zločinu i oběť bývají realisticky vykresleny. V těchto románech nejde o mechanismus zločinu, ale o jeho drsnost. Násilí, brutalita a počet obětí se stupňují. Kvantita vítězí nad kvalitou. U Maleta rovněž nezůstává pouze u úvodní vraždy: v románu *Medvídek a kalhotky* umírá postupně pět postav, v *Corrida aux Champs-Élysées* šest, v *La Nuit de Saint-Germain-des-Prés* také šest a v *Kilometrech rubáše* dokonce čtrnáct.

Podobně jako u anglosaských zástupců i u Maleta v těchto deskriptivních pasážích dominuje cynismus, černý humor a slovní hříčky. Jindy je zločin vykreslen zcela syrově a realisticky:

„Ať už spáchal sebevraždu (jak tomu vše nasvědčovalo), nebo ho někdo odpráskl (což bylo pravděpodobnější), ten Černoch nedotáhl humor stejné barvy tak, že by podlehl zraněním způsobenými bodnou zbraní [ve francouzštině doslovně ‚bílá zbraň‘, pozn. aut.]. Jednu kulku schytl do škeble a druhou do pupku.“<sup>232</sup>

„Přes neuspořádaný zevnějšek si uchoval jistou eleganci. Musel mít krásnou postavu..., pokud ovšem stál. Teď ležel a ležet zůstane dlouho. Jedna nebo několik střelných ran – dostal je přímo do palice a připravily ho o půlku obličeje – ho navždy zbavily vertikální polohy.“ (*Slunce vycházelo za Louvrem*, s. 27)<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> „Qu'il se soit suicidé (comme tout voulait le laisser supposer), ou qu'on l'ait buté (ce qui était plus probable), le Noir n'avait pas poussé l'humour de même couleur jusqu'à succomber sous les coups d'une arme blanche. [...] Le nègre avait stoppé un pruneau dans le citron et un second dans le buffet.“ (*La Nuit de Saint-Germain-des-Prés*, s. 748)

<sup>233</sup> „En dépit du désordre de sa toilette, il conservait une certaine élégance et devait avoir belle prestance... debout. Pour le moment, il était allongé et le resterait longtemps. Un ou plusieurs coups de feu – pris en pleine poire et qui avaient emporté la moitié du visage – lui interdisaient à jamais la station verticale.“ (*Le Soleil naît derrière le Louvre*, s. 432)

„Lebka, ve které se tvořily pochvalné věty. Lebka, ve které se netvořilo už vůbec nic. Lebka pořádně proražená.“<sup>234</sup>

## 5.4 Alkohol

Alkohol, zejména ten tvrdý, patří rovněž mezi klasické atributy hrdiny označovaného jako *hard-boiled dick*. Nejedná se ani tak o chronickou závislost na alkoholu, jako spíš o vžitý stereotyp. Sklenice whisky (nebo rovnou celá láhev) přispívá k utváření image drsného chlapíka. Alkohol také umožňuje navázat kontakt, dodat odvalu, pomáhá otupit smysly, zapomenout na zkaženost světa i vlastní neúspěchy:

„Pil jsem, abych zapomněl na Rabastense, na jeho lebku rozmlácenou na kaši a na jeho chatrné tělíčko natažené na koberci. Ohnivý západ mi připomněl jeho pačesy.“<sup>235</sup>

„Podejte mi láhev. Mám chuť se ze všeho nejdřív opít.“<sup>236</sup>

„Když jsem přišel domů, sáhnul jsem po láhvi whisky. Potřeboval jsem to.“<sup>237</sup>

Ačkoliv alkohol provází téměř všechny Burmovy případy, nedá se mluvit o alkoholismu. Podobně jako u Maigreta se jedná spíše o nezbytnou rekvizitu dotvářející charakter tohoto typu literárního postavy.

---

<sup>234</sup> „Un crâne dans lequel se formaient des phrases laudatives. Un crâne dans lequel il ne se formait plus rien. Un crâne vachement défoncé.“ (*Corrida aux Champs-Élysées*, s. 85)

<sup>235</sup> „J'avais bu pour oublier Rabastens, son crâne en marmelade et son pauvre corps chétif étendu sur la carquette. L'ouest incendié me rappela sa tignasse.“ (*Corrida aux Champs-Élysées*, s. 89)

<sup>236</sup> „Passez-moi la bouteille. J'ai envie de commencer par me soûler.“ (*Corrida aux Champs-Élysées*, s. 17)

<sup>237</sup> „Une fois chez moi, je sautai sur une bouteille de whisky. J'en avais besoin.“ (*Brouillard au pont de Tolbiac*, s. 128)

## 5.5 Ženy

Ženské postavy se vyskytují ve všech Maletových analyzovaných románech. Pomineme-li postavy sekundární, které nebývají blíže charakterizovány a jejichž důležitost v příběhu je zanedbatelná, zůstanou nám dvě postavy, které se objevují v každém analyzovaném románě a jsou důležité z hlediska vývoje příběhu: Hélène Chatelainová a *femme fatale*.

Postava Héléne Chatelainové, sekretářky detektivní kanceláře *Fiat Lux*, se objevuje již v románě *Nádražní ulice 120*. Jak sám Malet přiznává, její postavu vytvořil podle příkladu Delly Streetové, oddané sekretářky Perryho Masona,<sup>238</sup> do něhož je platonicky zamilovaná. Jedná se o další variantu osvědčeného modelu nadprůměrně inteligentního detektiva a jeho o něco méně důvtipného pomocníka. Postava Héléne ale nefunguje pouze jako Burmův *faire-valoir*, ale jako sekretářka detektivní kanceláře se aktivně podílí na vyšetřování. Opatřuje Burmovi komplementární informace k právě vyšetřovanému případu a působí rovněž jako jeho ochránce, když mu zachrání život nebo když ho ochrání před vězením (*Kilometry rubáše*). Její funkce v příběhu je jasně daná, jedná se o *postavu-definici*.

Z jejich vzájemné konverzace má čtenář možnost poznat, co si Burma myslí v daném místě vyprávění a jakým způsobem si interpretuje různé informace týkající se vyšetřování. Na rozdíl od Maigreta, jehož konverzace s manželkou Louisou má zcela asexuální charakter, dialogické pasáže mezi Burmou a jeho sekretářkou jsou často plné narážek a dvojsmyslných výrazů s erotickým podtextem:

„Bylo by lepší, kdybychom si šli lehnout. [...]”  
Co jste to řekla?  
Že by bylo lepší, kdybychom si šli lehnout.  
My?  
Začervenala se:  
Samozřejmě, že každý sám, upřesnila.“<sup>239</sup>

---

<sup>238</sup> Erle Stanley Gardner napsal první případ tohoto populárního soukromého právníka již v roce 1933.

<sup>239</sup> „-Nous ferions mieux d'aller nous coucher. [...]”  
- Que venez-vous de dire?

Jejich vztah ale nikdy nepřesáhne určitou mez a zůstává stále v pracovní rovině. Nadále si vykaží.

Druhou ženskou postavou vyskytující se v analyzovaných Burmových případech je *femme fatale*. Zatímco funkce Héléne v příběhu je od začátku vyprávění zřejmá (v Greimasově aktančním modelu představuje aktant pomocníka), má postava *femme fatale* většinou ambivalentní charakter. Z hlediska recepce bývá definitivně sémanticky vymezena až v závěru vyprávění, kdy je jí přisouzen aktant protivníka (pachatel), nebo pomocníka, a tudíž se jedná o *postavu-hypotézu*. Příkladem pomocníka je Bélita, chráněnka Abela Benoita, jehož smrt Burma vyšetřuje, z románu *Brouillard au pont de Tolbiac*. Burma si jí všimne v metru hned v úvodu vyprávění:

„Mohlo jí být tak dvacet, dvacet dva, víc ne. Měla střední postavu, dobře roslá. Její trochu ušmudlaný trenčkot – což jsou všechny trenčkoty – byl rozhalený a odhaloval sukni z červené plstěné látky a černý svetřík, pod kterým se panovačně tyčila malá, ale pevná ňadra. Opasek z plavé kůže prosetý cvočky svíral její drobnou postavu. Vlnící se vlasy černé barvy s modrými odlesky lemovaly její krásný oválný obličej, který měl lehce měděný odstín. V něm se otevíraly dvě velké chmurné oči a smyslná ústa zvýrazněná bledě červenou barvou. Kroužky z pozlaceného kovu, které se kývaly v rytmu hou-pajícího se vlaku, byly zavěšeny v uších. Měla vzhled Cikánky a hlavu nesla vznešeně, tak jako ostatní dívky její rasy. Všechny jsou víceméně královské krve.“<sup>240</sup>

---

- Que nous ferions mieux d'aller nous coucher.

- Nous?

Elle rougit:

- Chacun de son côté, bien sûr, précisa-t-elle.“ (*La Nuit de Saint-Germain-des-Prés*, s. 798)

<sup>240</sup> „Si elle totalisait vingt ou vingt-deux ans, c'était le bout du monde. De taille moyenne, bien proportionnée. Son trench-coat un peu douteux – comme le sont tous les trench-coats –, déboutonné, laissait apparaître une jupe de feutrine rouge et un pull-over noir sous lequel des seins menus, mais fermes, pointaient autoritairement. Une ceinture de cuir fauve, semée de clous, serrait sa taille fine. Une chevelure flottante, noire aux reflets bleus, encadrait l'ovale pur d'un joli visage au teint légèrement cuivré, dans lequel s'ouvraient deux grands yeux sombres et une bouche sensuelle, soulignée d'un rouge pâle. Des anneaux de métal doré, oscillant au rythme du balancement du train, pendaient à ses oreilles. Elle avait l'aspect d'une gitane et le port majestueux de tête des filles de sa race. Elles sont toutes, plus ou moins, de sang royal.“ (s. 30–31)

K jejím půvabům nezůstane Burma lhostejný a s Béliitou se sblíží. Společně se jim nakonec podaří odhalit Benoitovu minulost a vypátrat jeho vraha. Pachatel je sice dopaden a potrestán, ale happyend se nekoná. V závěru vyprávění je Béliita zabita a umírá v Burmově náručí:

„[...] byl to ten samý ocvočkovaný opasek, stejná nezkratná hříva, stejné kruhy v uších, stejná něžně umíněná a tak krásná tvář, stejná vzrušující hrud', pyšná a slibná. [...] Sevřel jsem ji v náručí, až jsem ji málem rozmačkal, a přitisknul ústa na její rty. Byla to holka, dítě. Občas mívala taková dětská gesta. Když jsem ji objal, častokrát se na mě zavěsila celou svou vahou, pověsila se mi na krk, jednu nohu ohnutou dozadu, jako kdyby chtěla odehnat dotěry, jako malá holka, která se vám pověsí na krk. [...] Cítil jsem, jak se chvěje a beznadějně se mě přidržuje. Její oči se obrátily v sloup, mlha je zahalila. Něco pronikalo z jejích úst: jemný vzlyk a teplá tekutina, která mi naplnila ústa. Béliito! [...] Vstoupil jsem do kavárny, v rukou své červenočerné břemeno. Položil jsem Béliitu na lavičku. Jemně, jemně, jako bych se bál, že ji probudím.“<sup>241</sup>

Dichotomie *láska–smrt* je signifikantní pro celý cyklus *Nových tajností pařížských* a zejména pro tento příběh. Z hlediska zachování kontinuity a charakteru celé série jde o logické řešení. Jak dále upřesňuje Sophie Rattoová,<sup>242</sup> v Burmových případech je žena buď vražedkyní, nebo je zavražděna, což zaručuje, že se v dalším románě objeví nová *femme fatale*. Láska a vyšetřování se v detektivním žánru navzájem vylučují.

Aktant protivníka představuje například Odette Larchautová z románu *Medvídek a kalhotky*. Burma se s ní setkává rovněž hned v úvodu vyprávění:

„Světlé vlasy jí splývaly na ramena jako mohutná pozlacená záplava a tvořily rámec kolem obličeje, jemuž lehce vystupující lícní kosti propůjčovaly exotický

---

<sup>241</sup> „... c'était bien la même ceinture cloutée, la même chevelure indomptée, les mêmes anneaux aux oreilles, le même si joli visage tendrement tête, la même émouvante poitrine altièrè et prometteuse. [...] Je la pris dans mes bras, la serrant à l'écraser, et je posai ma bouche sur ses lèvres. C'était une gamine, une enfant. Elle avait parfois de ces gestes d'enfant. Lorsque je l'embrassais, il était fréquent qu'elle s'accroche à moi de tout son poids, se pend à mon cou, une jambe repliée en arrière, comme si elle voulait écarter des importuns, comme une petite fille qui se pend à votre cou. [...] Je la sentis tressauter, s'accrocher désespérément à moi. Ses yeux chavirèrent, un brouillard les ternit. Quelque chose fusa d'entre ses lèvres: une plainte ténue et un liquide chaud qui m'emplit la bouche. Béliita! [...] J'entrai dans le café, mon fardeau rouge et noir sur les bras. Je déposai Béliita sur une banquette. Doucement, doucement, comme si je craignais de la réveiller.“ (s. 181–182)

<sup>242</sup> V předmluvě k románu *Brouillard au pont de Tolbiac*, s. 22.

půvab. Světle šedé oči s nádechem do zelena, lemované rychle mrkajícími obrovskými řasami, se dobře hodily k jejím rysům. Nos měla rovný, malý a jemný. Říká se mu nádherně modelovaný. Smyslné rty, podobající se krásnému zralému plodu, se blyštěly rtěnkou, která mně – ne bez určité nechuti – připomněla jinou.“ (s. 171–172)<sup>243</sup>

Burma nezůstává vůči tomuto typu žen zcela lhostejný. Jako klasický soukromý detektiv není vázán žádnými konvencemi, nemá rodinný život, ale jednorázový flirt odmítá. Zvláště v případech, když se jedná o původce úvodní záhady. Odette Larchautová nebo Denise Falaiseová (*Corrida aux Champs-Elysées*) jsou obě vražedkyně a vzhledem k tomu, že jejich funkce v příběhu jsou protichůdné, než je funkce Burmova, k žádnému intimnímu vztahu dojít nemůže:

„Pozvedla ruku, aby si shrnula plavou kšticí, jež jí dováděla na tváři, a při pohybu paže se jí ze záhybu hedvábné košile vylouplo ňadro jak růžový plamínek. Pocítil jsem pojednou sucho v hrdle a zrychlil se mi puls. Rozlila se ve mně náhle prudká žádost před touto holkou, která se tak klidně a bezostyšně nabízela. Já... Ne. Nemohl jsem. Vyšel jsem z pokoje s památkou na její vůni v chřípí.“ (*Medvídek a kalhotky*, s. 233)<sup>244</sup>

## 5.6 Jazyk

Tak jako je pro černý román typická postava soukromého detektiva, je pro soukromého detektiva charakteristická i jeho řeč. Užití hovorového a místy

---

<sup>243</sup> „Les cheveux blonds tombaient en une lourde masse dorée sur les épaules, encadrant un visage auquel les pommettes, légèrement saillantes, conféraient un charme exotique. Les yeux s'accordaient à l'ensemble, d'un gris foncé aux reflets verts, ourlés d'immense cils qui battaient précipitamment. Le nez était droit, petit et fin. Adorablement dessiné, comme on dit. Les lèvres sensuelles, semblables à un beau fruit mûr, éclataient d'un rouge qui m'en fit évoquer, non sans malaise, un autre.“ (*Fièvre au Marais*, s. 656)

<sup>244</sup> „Elle leva le bras pour écarter une mèche blonde qui folâtrait sur son visage et, dans le mouvement, comme une flamme rose, un sein jaillit des plis de la chemise de soie. Je sentis ma gorge devenir sèche et mon pouls s'accélération. Un grand désir me submergeait soudain devant cette fille qui s'offrait avec une impudeur tranquille. Je... Non. Je ne pouvais pas. Je sortis, emportant dans mes narines le souvenir de son odeur.“ (*Fièvre au Marais*, s. 706)

i argotického jazyka souvisí s jeho sociálním postavením a s jeho image *hard-boiled dick*. Stejně jako je nekonformní jeho chování, je nekonformní i jeho způsob vyjadřování. Burma-vypravěč se takto projevuje nejen v pasážích dialogických, ale i v mimetických:

„Snadno jsem si ho představoval, jak se válí v pelechu, v puse cigáro, nohy roztažený, jak zrovna hltá nějakou knihu od Simenona, nebo Boileau-Narcejaka, ale nejsem neomylný.“<sup>245</sup>

„To je začátek něčeho? zeptal se Marc Covet, zaujat. To je konec. Týpek, o kterém je řeč, právě zhebnul na následky svých zranění.“<sup>246</sup>

Tento způsob vyjadřování není typický pouze pro Burmu, ale i pro ostatní postavy, protože se Burma při vyšetřování často pohybuje v prostředí pařížského podsvětí. Jazyk specifický pro určité sociální či etnické skupiny je čtenáři zprostředkován zároveň s jeho fonetickými nuancemi:

„Sákra, sákra, zabručel Černoch. Ty nás dostat do pěkná šlamastika. Bude čeba zbavit se co nejdív rychle. Teda sákra! Ty se neumět kontrolovat.“<sup>247</sup>

Ovšem užití hovorového jazyka není jediným osobitým rysem Maletových výrazových prostředků. Podobně jako pro Phila Marlowa, i pro Burmu jsou typické slovní hříčky, metaforické obraty a další poetická spojení, která nezapřou autorovy surrealistické začátky:

„Naplnil jsem její sklenku. Smočila v ní rty a zanechala na jejím okraji šarlatové obrácené V.“<sup>248</sup>

„Má stříkačka ho zchladila.“ (*Medvídek a kalhotky*, s. 249)<sup>249</sup>

---

<sup>245</sup> „Je me l'imaginais volontiers vautré sur le plumard, une cibiche aux lèvres, les apions en éventail, en train de dévorer un Simenon ou un Boileau-Narcejac, mais je ne suis pas infaillible.“ (*La Nuit de Saint-Germain-des-Prés*, s. 786)

<sup>246</sup> „C'est le début de quelque chose? demanda Marc Covet, alléché. C'en est la fin. Le chiftir en question vient de calencher des suites de ses blessures.“ (*Brouillard au pont de Tolbiac*, s. 79)

<sup>247</sup> „Mède et mède, gronda le nègre. Tu nous a embingués dans une drôle de connehie. Fauda débahasser le plus rapidement possib. Mède, alo! tu sais pas te contôler.“ (*La Nuit de Saint-Germain-des-Prés*, s. 826)

<sup>248</sup> „Je lui remplis son verre. Elle y trempa les lèvres, laissant un accent circonflexe écarlate sur le bord.“ (*Brouillard au pont de Tolbiac*, s. 659)

<sup>249</sup> „Le soufflant le souffla.“ (*Fièvre au Marais*, s. 719)

Vedle těchto výrazů se ve francouzském originále běžně vyskytují slovesné tvary v passé simple i konjunktivu imperfekta: „Il ne m'apprit rien que je ne susse déjà.“<sup>250</sup> V burmovském cyklu tak vedle sebe stojí hovorové, místy až argotické výrazy, spisovná francouzština a poetická spojení.

Pro Maleta je důležitý rytmus věty a celková zvuková stránka jazyka. Častá jsou homonymní spojení: „Passage **des Eaux**, que ça s'appelle. **Des os**, escagassés, oui. [...] Ma tirelire est familiarisée avec les instruments contondants.“<sup>251</sup> Ta se mohou vyskytnout i v samotném názvu románu (*Boulevard... Ossements X Boulevard Haussmann*). Z jednotlivých stylistických figur Malet s oblibou používá *anaforu* i *aliteraci*:

„Pod ní, do pasu ukrytý za pultem, trůnil recepční Transocéanu, nablýskaný jako pěťák tuzéru, ledový, upjatý, holohlavý, vážný a vědomý si své důležitosti.“ (*Slunce vycházelo za Louvrem*, s. 60)<sup>252</sup>

„Dvě venkovní lampy byly zhasnuté zřejmě navždy, ale v hale se svítilo a paprsek světla dopadal až na vozovku.“ (*Slunce vycházelo za Louvrem*, s. 33)<sup>253</sup>

Dalším výrazovým prostředkem, který se často vyskytuje v burmovské sérii, je *kontrast*. Kromě kontrastu mezi argotickým a metaforickým jazykem se často jedná o kontrast mezi dnem a nocí, světlem a tmou, Burmovým myšlenkovým osvětlením a častým tápáním („Trochu světla, prosím vás, agentura Fiat Lux [Budiž světlo] k tomu nutí.“<sup>254</sup>). Tyto deskriptivní pasáže jsou rovněž subjektivně zabarveny, což je dáno povahou vypravěče vyprávějícího vlastní příběh:

„Mokré chodníky se ve světle pouličních svítlen smutně leskly jako tmavá zrcadla.“ (*Slunce vycházelo za Louvrem*, s. 32)<sup>255</sup>

---

<sup>250</sup> „Neřekl mi nic, co bych už nevěděl.“ (*Le Soleil naît derrière le Louvre*, s. 468)

<sup>251</sup> *Pas de bavards à la Muette*, s. 67.

<sup>252</sup> „Sous elles, et derrière sa banque à mi-corps, astiquée comme un pourboire neuf, le concierge du *Transocéan*, glacé, guindé, glabre et grave, trônait, conscient de son importance.“ (*Le Soleil naît derrière le Louvre*, s. 446)

<sup>253</sup> „Ses deux lanternes extérieures étaient éteintes, de toute éternité, mais le hall, éclairé, répandait une trainée de lumière jusqu'au milieu de la chaussée.“ (*Le Soleil naît derrière le Louvre*, s. 434)

<sup>254</sup> „Un peu de lumière, s. v. p., Agence Fiat Lux oblige.“ (*Le Soleil naît derrière le Louvre*, s. 510)

<sup>255</sup> „Les trottoirs mouillés luisaient tristement, comme des miroirs sombres, sous la clarté des candélabres.“ (*Le Soleil naît derrière le Louvre*, s. 434)

„[...] na chvíli jsem zůstal v té tmě bez hnutí, ve střehu. Postupně jsem si zvyknul na temnotu, která ostatně nebyla úplná. Rozptýlené světlo pocházející z městského osvětlení pronikalo horními okny. Závěr: Ze stropů oddělujících patra by nemělo zbýt téměř nic.“<sup>256</sup>

Stejných prostředků používá vypravěč i při zprostředkování minulosti a současnosti francouzského hlavního města.

---

<sup>256</sup> „[j'] restai un instant immobile, aux aguets, dans le noir. Peu à peu, je m'habituai à l'obscurité, qui n'était pas totale, d'ailleurs. Une clarté diffuse, en provenance de l'éclairage urbain, pénétrait par les fenêtres du haut. Conclusion: il ne devait pas subsister grand-chose des plafonds séparant les étages.“ (*Fièvre au Marais*, s. 692–693)

# 6 OBRAZ PAŘÍŽE

Zatímco Maigreta zavádí pátrání do různých částí francouzské metropole, Burmovy případy jsou vždy situovány do jednoho pařížského obvodu. Výjimku tvoří samozřejmě první titul našeho korpusu (*Nádražní ulice 120*), který není součástí cyklu *Nové tajnosti pařížské*. Prolog tohoto románu je zasazen do zajateckého tábora mezi Brémami a Hamburkem, kde Burma potkává záhadného spoluvězně. Druhá část se odehrává v Lyonu, který za války náležel do tzv. neokupované zóny, kde přímo před Burmovými očima je zabit spolupracovník Bob Colomer a závěrečná část je situována do okupované Paříže, kde má sídlo Burma detektivní kancelář. Klíčový objev však Burma učiní ve fiktivní vesnici La Ferté-Combettes.

Ostatní případy našeho korpusu se již odehrávají téměř výhradně v Paříži. Jde o tyto obvody: I. (Louvre), II. (Bourse), III. (Temple), V. (Panthéon), VI. (Luxembourg), VIII. (Élysée), IX. (Opéra), XIII. (Gobelins), XIV. (Observatoire) a XVI. (Passy). Burma-vypravěč se projevuje jako znalec historie Paříže i jako její vtipný glosátor. Jeho snahou není podat objektivní komentář, ale právě naopak: poskytnout čtenáři subjektivní pohled na město a jeho obyvatele poloviny padesátých let dvacátého století.<sup>257</sup> *Nové tajnosti pařížské* tak zůstávají živou pohlednicí města, které se od té doby proměnilo v moderní evropskou metropoli. Malet přijíždí do Paříže z Montpellieru v polovině dvacátých let a od té doby byl svědkem její postupné metamorfózy. Řada institucí v současné době sídlí na jiném místě, některé čtvrti prodělaly zásadní urbanistickou přeměnu (tržnice v Les Halles) a některé objekty zmizely úplně, aby uvolnily místo novým budovám (Le Vélodrome d'Hiver).

Celý cyklus se Malet logicky rozhodl zahájit v prvním obvodu, kde se nachází řada historických památek: Louvre, Sainte-Chapelle, Palais-Royal nebo Les Halles. Atmosféra celé čtvrti ale působí na vypravěče depresivně:

„Palais-Royal měl svůj obvyklý smutný vzhled a klid studeného venkovského hřbitova. Zahrada byla zavřená a do podloubí, v němž se dutě ozývaly moje kroky,

---

<sup>257</sup> Všech deset románů bylo publikováno v rozmezí čtyř let (1954–1957).

se už vkrádalo šero. Velké lucerny z tepaného železa rozlévaly kolem skoupě nažloutlé světlo. Úzkými průchody pronikal dovnitř ledový vítr. V duchu jsem se ptal, proč se tady zdejší obyvatelům líbí. Když si pomyslím, že tady bydlí Colette a Cocteau, spisovatelé a spousta dalších vzdělaných a inteligentních lidí a že jsou na to pyšní! Konečně, každý máme svůj vkus. Já si myslím, že bych nakonec spáchal sebevraždu, kdybych tady měl bydlet. Vyvolává to ve mně depresi.“ (*Slunce vycházelo za Louvrem*, s. 199–200)<sup>258</sup>

Špatná nálada se Burmy drží po celé vyprávění. Ostatně první i poslední kapitola jsou symbolicky nazvané *Mizerná nálada (Cafard)*:

„To bude asi tou mizernou náladou, která se mě zmocnila od chvíle, kdy jsem vkročil do téhle čtvrti, kde se nikdy nic neděje a která ožívá jenom v noci. A proč ožívá, panebože? Kvůli tržnici. Vše pro břicho Paříže. Zápach shnilého masa a zeleniny vyrvané ze země. Ani ve dne to není lepší. Všude samé krámy pro pracující třídu a služky z lepších rodin. Teprve poblíž náměstí Palais-Royal se člověk může nadechnout čistého vzduchu, ale blízké ministerstvo financí ten vzduch zase pořádně otráví.“ (s. 12)<sup>259</sup>

I druhý díl *Nových tajností pařížských* respektuje Maletův původní plán. Zápětka románu *Kilometry rubáše* se odehrává ve druhém obvodu, kde se nacházejí historické budovy burzy a národní knihovny, kde sídlí redakce různých periodik (*France-Soir*, *Covetův Le Crépuscule* aj.) a kde je také sídlo agentury *Fiat Lux* (ulice des Petits-Champs). Pro Burmu je druhý městský obvod zejména

---

<sup>258</sup> „Le Palais-Royal présentait son habituel aspect triste, son calme provincial de cimetière froid. Le jardin était fermé et l'ombre envahissait déjà les galeries, sur les dalles desquelles mon talon résonnait. Les grosses lanternes en fer forgé répandaient une chiche lumière jaune. De rares boutiques étaient éclairées. Par l'ouverture des passages étroits un vent glacial s'engouffrait. Je me demande ce qu'ils y trouvent de séduisant, les gens, à ce coin. Quand je pense que Colette et Cocteau, entre autres, des écrivains, des citoyens qu'on dit instruits et intelligents, demeurent là et en sont fiers. Enfin, chacun ses goûts. Moi, je sais que je finirais par me suicider, si je créchais là. C'est d'un cafardeux.“ (*Le Soleil naît derrière le Louvre*, s. 506)

<sup>259</sup> „Ça devait tenir au cafard sournois qui me taraudait depuis que je traînais dans ce quartier où il ne se passe jamais rien, qui ne vit que la nuit et qui vit pour quoi, bon sang? T. P. L. V. Tout pour le ventre. Dans une odeur de viandes mortes et de légumes arrachés à la terre. Et dans la journée, ce n'est pas mieux. Magasins pour classes laborieuses, sinon pour gens de maison. Ce n'est que vers la place du Palais-Royal que l'on commence à respirer un parfum moins sordide, mais la proximité du ministère des Finances flanque tout en l'air.“ (s. 425)

obchodní čtvrtí s početnou židovskou komunitou. Burmovou klientkou je v tomto příběhu Esther Lévybergová, jejíž bratr řídí významnou textilní firmu.

Další román burmovské série (*Medvídek a kalhotky*) je zasazen do třetího obvodu, v němž se nachází le Marais, jedna z nejstarších pařížských čtvrtí. V této především rezidenční části Paříže se nacházejí historické paláce i některá muzea (Carnavalet nebo Picassovo muzeum, které bylo ovšem založeno až třicet let po prvním vydání tohoto románu). Historické objekty kontrastují s industriálním prostředím místní slévárny. Burma opět s humorem sobě vlastním glosuje historii památek, které potkává při pátrání po vrahovi majitele zastavárny:

„A právě naproti mně na rohu ulice des Francs-Bourgeois a Vieille-du-Temple čnělo do výše mé kamenné alibi, postavené před staletími. Věž Barbette, jestli se nepletu, poslední pozůstatek paláce, který kdysi patřil Isabele Bavorské... Četl jsem o tom nedávno jakýsi článek, nevím už v jakém plátku. Právě odtud vyšel roku 1407 vévoda Orleánský, králův bratr, a musel sebou pěkně švihat, když ho přepadli a podle pravidel zmordovali vrahouni Jana Smělého...“ (s. 145)<sup>260</sup>

„Byl jsem sevřen dvěma historickými budovami jako mezi plátky sendviče. Jedna z nich, jak jsem se dozvěděl později, byl slavný palác Salé. Solný se jmenoval proto, že kdysi náležel nájemci daně ze soli, který si svou funkci osladil jako málokdo. Dnes ten skvost architektury ze sedmnáctého století, napůl zkažený špatnými přestavbami bez stylu a bez půvabu, poskytuje útočiště nevím už jaké technické škole. Druhý dům, v němž bydlela Jacquierová, stál přesně naproti; postavil jej patrně nějaký daňový podvodník z téže doby sousedovi natruc. I tento dům pocítil tíži roků a zákroků – spíš špatných – a harmonický ovál jeho reprezentačního nádvoří tříštila dřevěná kůlna o čistotě linií odpovídající architektuře králíkáren.“ (*Medvídek a kalhotky*, s. 195–196)<sup>261</sup>

---

<sup>260</sup> „Et justement, devant moi, à l'angle des rues des Francs-Bourgeois et Vieille-du-Temple, se dressait un élancé alibi de pierre construit depuis des siècles. La Tour Barbette, sauf erreur, dernier vestige d'un hôtel ayant appartenu à Isabeau de Bavière... J'avais lu récemment un article là-dessus, je ne savais plus dans quel canard. C'est de là qu'un soir de 1407, le duc d'Orléans, frère du roi, sortait en faisant vinaigre, lorsqu'il fut assailli et congrument trucidé par les spadassins de Jean sans Peur...“ (s. 635–636)

<sup>261</sup> „J'étais pris en sandwich entre deux hôtels historiques. L'un était, je l'appris plus tard, le fameux hôtel Salé, ainsi nommé parce qu'il appartient à un perceuteur des gabelles qui s'était sucré comme pas un dans sa fonction. Ce joyau architectural du XVII<sup>e</sup> siècle, à moitié enseveli sous des constructions à la noix sans style ni grâce, abrite aujourd'hui je ne sais plus quelle école technique. L'autre hôtel, celui où demeurait Mme Jacquier, se dressait juste en face et avait peut-être été édifié par un fraudeur fiscal de l'époque, pour narguer le premier. Lui aussi avait souffert des

Po tomto Burmově případě upustil Malet od zamýšleného pořadí a děj dalšího románu – *La Nuit de Saint-Germain-des-Prés* – zasadil do šestého obvodu. Levý břeh Seiny a zejména oblast Quartier latin je místem, kde se setkávají pařížští intelektuálové a které Malet dokonale zná. Kromě známých kaváren (*Les Deux Magots*, *Café de Flore*) zavádí Burmu pátrání do okolí kostelů Saint-Sulpice, Saint-Germain-des-Prés, divadla l'Odéon i Palais du Luxembourg. Čtenář má opět možnost seznámit se s některými specifiky této čtvrti i s její historií:

„Víte, že v VI. obvodu můžete najít nejvíc dívek převlečených za muže a nejvíce mužů oblečených jako ženy? Samozřejmě nemám na mysli Skoty...“<sup>262</sup>

„V období nadměrného vedra ulice Nevers je dost příjemná. Slunce se téměř nezdržuje v tomto úzkém a tmavém průchodu obklopeném značně vysokými zdmi. Od ulice Nesles, která se sem vrhá z ulice Dauphin, je slepou uličkou. Pokud jde o Nesles a o vrhání se někam, tuším, že je to právě na začátku ulice Nevers, nábreží Conti, kde je dnes ona zvučná klenba vyzdobená nápisy, co se tyčila slavná věž, ze které Margueritte de Bourgogne po použití shazovala do Seiny své milence na jednu noc. Tato královna byla vybranou hygieničkou. A která viděla hodně dopředu, pokud jde o zdravotnické zařízení pro osobní hygienu. Ale kdeže loňské sněhy jsou, jak říká básník.“<sup>263</sup>

Příběh *Krasy z Montsouris* (1955) se odehrává ve čtrnáctém obvodu, kde Malet žil v letech 1933–1939. Tato část Paříže se nachází rovněž na levém břehu Seiny a k jejím nejnavštěvovanějším místům patří park Montsouris, jehož jméno

---

ans et des ânes, je veux dire des hommes, et une baraque en bois, de cette pureté de ligne dont les clapiers offrent tant d'exemples, brisait l'harmonieux ovale de sa cour d'honneur.“ (s. 676)

<sup>262</sup> „Savez-vous que le VI<sup>e</sup> arrondissement est celui où l'on compte le plus de filles déguisées en hommes et d'hommes habillés en femmes? Je ne parle pas des Ecosais, bien entendu...“ (s. 745)

<sup>263</sup> „En période d'excessive chaleur, la rue de Nevers est assez agréable. Le soleil ne s'attarde guère dans ce boyau étroit et sombre, bordé de murs très hauts, qui, à partir de la rue de Nesles, qui se jettent dedans, venant de la rue Dauphine, se termine en impasse. A propos de Nesles et de jeter dedans, c'est, je crois, au début de la rue de Nevers, quai Conti, là où il y a aujourd'hui cette voûte sonore ornée d'inscriptions, que s'élevait la fameuse tour d'où Marguerite de Bourgogne faisait, après usage, précipiter ses amants d'une nuit dans la Seine. Une hygiéniste distinguée, cette reine. Et qui voyait grand et loin, en fait d'installation sanitaire pour toilette intime. Mais où sont les neiges d'antan, comme dit le poète.“ (s. 811)

figuruje i v titulu románu. Příběh se odehrává v rámci celého obvodu a Burma v něm čtenáře seznamuje se zchátralými budovami v západní části určenými k demolici, s moderními vilkami nacházejícími se v okolí parku, s tajemnými katakombami i s prostředím místních umělců. Vyšetřování zavádí Burmu i mimo Paříž, do vesničky Saint-Rémy-lès-Chevreuse (Ile-de-France), kde má venkovské sídlo jeden z protagonistů příběhu. Závěrečná pasáž vyprávění je situována do vodních rezervoárů v Montsouris. Na rozdíl od centra Paříže tato čtvrť působí většinou klidným dojmem:

„Ulice Vercingétorix byla právě tak mrtvá jako Auvergnan, po němž se jmenovala. Ticho bylo naprosté. V některých hodinách je ta čtvrť pustá. Vede vás k zamyšlení. Nebo k loupežnému přepadení.“ (*Krasy z Montsouris*, s. 273)<sup>264</sup>

Dalším zpracovaným obvodem je ten osmý. Děj románu *Corrida aux Champs-Élysées* je opět zasazen do centra Paříže, tentokrát do okolí prestižní třídy Champs-Élysées. Burma v něm proniká do světa filmových herců a producentů, ale i drogových dealerů. I názvy některých kapitol ilustrují toto tematické zaměření, když mají přímo ve svém názvu některý slavný filmový titul, nebo jeho název parafrázuje a vytvářejí tím kulturní intertext: *La fin du jour*, *Drôle de drame*, *Le jour se lève*, *La visiteuse de la nuit* (původně *Visiteurs du soir*), *Les enfants du paradis artificiel* (místo *Les enfants du paradis*), *L'ombre du doute* (Hitchcockův *Shadow of a Doubt*), *Eléphant-boy*. Z Burmovy perspektivy má čtenář možnost seznámit se s prostředím filmových ateliérů, nočních klubů i honosných rezidencí, kam ho zavádí vyšetřování:

„Ve tři hodiny slunce vrhalo své paprsky na rezidenci Montferrier. Na první pohled to byla okázalá usedlost jen o něco málo menší než normálně rozlehlý departement. [...] Přizemí se nemuselo vůbec bát záplav, jak bylo vyvýšené. Přístup k němu byl širokým schodištěm s několika odpočívadly, celkem více než čtyřicet schodů. Ty byly vyrobeny ze silného skla nazelenalé barvy a budily osvěžující dojem, že se tam voda permanentně a zlehka řine jako vodopád. Vrby byly smutné, že jsou vysazeny níže pod tímto monumentem. Pravá filmová kulisa.“<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> „La rue Vercingétorix était aussi morte que l'Auvergnat dont elle porte le nom. Le silence était total. A certaines heures, c'était un quartier comme ça. Propice à la méditation. Ou au coup du père François.“ (s. 851)

<sup>265</sup> „Le soleil de quinze heures dardait ses rayons sur la Résidence Montferrier. A vue de nez, c'était une somptueuse propriété, à peine moins vaste qu'un département

Pokud jde o šestnáctý obvod (*Pas de bavards à la Mulette*), Burma / Malet přiznává, že ho moc dobře nezná a moc často ho nenavštívil: „Přiznávám, že XVI. obvod moc dobře neznám. Mockerát jsem tam nezabloudil.“<sup>266</sup> Ale nakonec si ho celkem oblíbí: „Ta čtvrť se mi začíná líbit. Je živější, než se říká.“<sup>267</sup>

Román *Boulevard... Ossements* se odehrává v devátém obvodu, který také patří mezi Burmovy oblíbené čtvrti:

„... V ulici Mogador mám rád všechno. Divadlo, restaurace, bistra [...] butiky i slušně vychované šlapky, které vás vždy slušně pozdraví, když vás osloví.“<sup>268</sup>

Děj románu *Micmac moche au Boul'Mich'* je zasazen do pátého obvodu, který z velké části tvoří Latinská čtvrť. Tato oblast Paříže je pro Burmu charakteristická zvýšenou koncentrací různých národnostních menšin, zejména arabského etnika: „Už několik let není o Chámovy syny v Latinské čtvrti nouze. ... To je sníč? Možná. Mám z něho černé myšlenky. Vtipný, co?“<sup>269</sup> Podobné postřehy má Burma ale i v jiných částech Paříže:

„Dospěli jsme před pyramidu postavenou na paměť účastníků Flattersovy výpravy, pobytých Tuaregy roku 1881. Vhodné pozadí pro mého Araba a krvavé historky.“ (*Krasy z Montsouris*, s. 348)<sup>270</sup>

---

normalement développé. [...] Le rez-de-chaussée ne redoutait rien des inondations, tellement il était surélevé. On y accédait par un large escalier à plusieurs paliers, d'au moins quarante marches au total. Ces marches étaient d'un verre épais de teinte glauque donnant l'illusion rafraichissante qu'une eau y cascadaient doucement en permanence. Des saules pleuraient d'être plantés en contrebas de ce monument. Un vrai décor de cinéma.“ (s. 60)

<sup>266</sup> „Le XVI<sup>e</sup>, je l'avoue, ce n'est pas un arrondissement que je connais bien. Je n'y ai jamais beaucoup traîné mes guêtres.“ (s. 33)

<sup>267</sup> „Le quartier commence à me plaire. Il est plus animé qu'on ne dit.“ (s. 138)

<sup>268</sup> „[...] J'aime tout dans la rue Mogador. Son théâtre, ses restaurants, ses bistrots [...] ses boutiques et ses tapineuses très bien élevées qui vous abordent en disant: «Bonjour, monsieur.»“ (s. 150)

<sup>269</sup> „Depuis quelques années, ce ne sont pas les fils de Cham qui manquent, au Quartier latin. [...] C'est la neige? Peut-être. Elle me fait broyer du noir. Marrant, hein?“ (s. 46)

<sup>270</sup> „Nous étions parvenus devant la pyramide élevée à la mémoire des membres de la mission Flatters, massacrée par les Touareg en 1881. Ça cadrerait avec mon Arabe et ces histoires de carnage.“ (*Les Rats de Montsouris*, s. 912). Celý cyklus *Nových tajností pařížských* vznikl v období alžírského boje za nezávislost (1954–1962).

Když psal Malet román *Brouillard au pont de Tolbiac*, chtěl si původně vyřídit účty s touto částí Paříže, kterou pravidelně navštěvoval v období svých surrealistických a anarchistických začátků. Původní záměr podat kritický pohled na tuto čtvrť však dopadl zcela naopak a román se stal její apologií. Celý příběh obsahuje řadu autobiografických referencí, jako například působení ve Foyer végétalien, Armádě spásy nebo účast v anarchistickém hnutí. Atmosféra příběhu je umocněna všudy přítomnou mlhou, do které je ponořen nejen celý třináctý obvod, ale metaforicky zahaluje i samotný Burmův případ a v závěru vyprávění zastře i pohled umírající Bélity (viz ukázka na s. 131). Podle Burmy je čtvrť zodpovědná za jeho neúspěch při vyšetřování i u žen:

„Vzal jsem ji do náruče a silně svíral. Svou hrud' jsem mačkal proti jejím pevným nadrům, rty na jejích ústech. Vysmekla se mi... Zatracená čtvrť, ještě si se mnou chce zahrávat. Jako kdybych byl klukem, co se nedokáže bránit... Ale přece jen jsem se nemohl na ni mstít...“<sup>271</sup>

„Zatracená čtvrť. Lepila se mi na paty jako lepidlo na ptačí nohy. Bylo dáno, že po ní budu chodit sem a tam a něco hledat – kousek chleba, přístřeší, trochu lásky.“<sup>272</sup>

Paříž není v Maletových příbězích pouhou kulisou diegetických událostí. Město zároveň plní funkci aktantu, který často aktivně ovlivňuje děj, Burmovu náladu a jeho celkové rozpoložení: „Sakramentská historická kulisa! Vnucovala mi v ten moment noblesní slovník slavného sedmnáctého století.“ *Medvídek a kallhotky*, s. 197).<sup>273</sup> Každý pařížský obvod má svou příznačnou atmosféru, svůj *genius loci*, který se Malet snaží postihnout. Čtenáři jsou tyto informace zprostředkovány téměř výhradně z perspektivy hlavního hrdiny. Burma detailně popisuje místa, do kterých ho vyšetřování zavádí, a komentuje jejich funkci i historii. Pro každou čtvrť je charakteristická určitá profesní i sociální kategorie,

---

<sup>271</sup> „Je l'avais prise dans mes bras, la serrant fortement, meurtrissant ma poitrine contre ses seins durcis, mes lèvres sur sa bouche. Elle s'était dérobée... Un sale quartier, qui voulait encore se jouer de moi, comme si j'étais resté un gosse sans défense... Mais je ne pouvais tout de même pas me venger sur elle...“ (s. 106)

<sup>272</sup> „C'était un sale quartier. Il collait à mes semelles comme la glu aux pattes de l'oiseau. Il était écrit que je l'arpenterais toujours en quête de quelque chose, d'un morceau de pain, d'un abri, d'un peu d'amour.“ (s. 160)

<sup>273</sup> „Sacré décor historique! Il me faisait employer des tournures Grand Siècle, à c'tte plombe!“ (*Fièvre au Marais*, s. 677)

některé se vyznačují přítomností určitého etnika. Jednotlivé městské obvody tedy nejsou vymezeny pouze topograficky, ale i sociograficky.

Zatímco topografie Paříže je obvykle přesně vymezena a příběh je zasazen do reálného prostředí, lokality nacházející se mimo území metropole jsou občas fiktivní. V románě *Nádražní ulice 120* lze objevit hned několik příkladů. Kromě již zmíněné vesničky La Ferté-Combettes se jedná například o ulici Alfreda Jarryho v Lyonu. Francis Lacassin zmiňuje i ulici Raoula Ubaca v Châtillon-sous-Bagneux nebo vesničku Saint-Deniaud.<sup>274</sup> Malet tímto způsobem „zvěčňuje“ své přátele a známé.<sup>275</sup> V burmovském cyklu tak dochází k prolínání fiktivního a reálného prostředí. Podobnou dichotomii můžeme vypořádat i u postav, jak uvidíme v následující kapitole.

---

<sup>274</sup> *Sous le masque de Léo Malet*. Amiens: Encrage Editions, 1991, s. 21.

<sup>275</sup> Raoul Ubac (1910–1985) – sochař, malíř a fotograf, Yves Deniaud (1901–1959) – francouzský herec.

# 7 POSTAVY

*Nové tajnosti pařížské* jsou vystavěny na postavách sdružených kolem detektivní kanceláře *Fiat Lux*, především kolem jejího ředitele Nestora Burmy. Předurčuje ho k tomu jeho funkce vypravěče, zprostředkovatele příběhu. K dalším postavám, které se vyskytují téměř v každém románě, patří sekretářka Héléne Chatelainová, novinář Marc Covet a někteří další příležitostní spolupracovníci z kanceláře. V románě *Nádražní ulice 120* umírá na začátku vyprávění Burmův kolega Robert Colomer, po svém návratu do Paříže se Burma dozvídá informace také o svých dalších kolezích z agentury: Jules Leblanc zemřel, Louis Reboul přišel o ruku a Roger Zavatter byl podobně jako Burma zatčen. Oba dva zůstanou spjati s činností agentury i v poválečném období. Vzhledem k tomu, že se jedná o představitele strany dobra, je jejich funkce v příběhu zřejmá již od začátku vyprávění – odhalit pachatele úvodního zločinu. Představují tak *postavy-definice*. Aktant pomocníka zastupuje rovněž zástupce oficiální policie, komisař Florimond Faroux.

Postava inspektora (později komisaře) Farouxe se objevila také už v románě *Nádražní ulice 120*. Tento představitel oficiální policie má však v příběhu jinou funkci než jeho anglosaští kolegové Japp a Lestrade, inspektorové Scotland Yardu. Na rozdíl od nich není Faroux intelektuálním protipólem hlavního hrdiny, ale jeho partnerem a zdrojem informací, které zjistila policie a ke kterým by jinak neměl přístup. Stojí tak na stejné straně aktančního schématu jako Burmovi spolupracovníci z detektivní kanceláře (např. v románě *Kilometry rubáše* zachrání Faroux Burmovi život).

Postavy představující aktant protivníka (stranu zla) jsou přirozeně v každém příběhu jiné. S koncem vyprávění zpravidla končí i jejich „fyzický“ život. Čtenář, na rozdíl od homodiegetického vypravěče, neví, kde se na ose dobro–zlo tyto postavy nacházejí. Postupně se sémanticky utvářejí a jejich pravá funkce v příběhu je zjevná až na konci vyprávění. Z tohoto důvodu je lze přiřadit k *postavám-hypotézám*.

Kromě postav fikčních, se v Maletových detektivních příbězích objevují i postavy mimoliterární (reálné), které Malet fikcionalizuje. Jedná se pouze

o postavy vedlejší. Průběh vyšetřování nijak zásadně neovlivňují. Spíše pomáhají dotvářet atmosféru konkrétního prostředí, jsou součástí jeho koloritu. V románu *La Nuit de Saint-Germain-des-Prés* se jedná o Paula Boubala, majitele *Café de Flore*, číšníka Pascala ze stejného podniku a Henriho Leduca, správce snack-baru *l'Echaudé*. V *Kryších z Montsouris* se objevují postavy Ralpa Messaca, novináře, publicisty, experta na detektivní žánr<sup>276</sup> a Anatola Jakovského, kritika a odborníka na naivní umění.<sup>277</sup>

Posledním typem postav, které jsou zmíněny ve vyprávěních, ale nijak do diegetických událostí nezasahují, jsou postavy referenční. Jedná se opět o zástupce mimoliterárního světa, o významné osobnosti světových dějin. Patří k nim například slavní herci a herečky: Simone Signoretová (*Krysy z Montsouris*), Greta Garbo, Michèle Morganová, Marilyn Monroe (*Corrida aux Champs-Élysées*), Spencer Tracy, Jean Gabin (*Corrida aux Champs-Élysées*), politici: Adolf Hitler (*Brouillard au pont de Tolbiac*), Benito Mussolini (*Kilometry rubáše*), Georges Clemenceau (*La Nuit de Saint-Germain-des-Prés*), literáti: Colette (*Slunce vycházelo za Louvrem*), Stéphane Mallarmé, Georges Simenon (*La Nuit de Saint-Germain-des-Prés*), Edgar Allan Poe, markýz de Sade (*Nádražní ulice 120*), zločinci: Al Capone, Emile Buisson (*Slunce vycházelo za Louvrem*), malíři: Vincent Van Gogh, Paul Gauguin (*Slunce vycházelo za Louvrem*), Francisco Goya, Pablo Picasso (*Medvídek a kalhotky*), tanečníci: Serge Lifar, Yvette Chauviréová (*Medvídek a kalhotky*), Joséphine Bakerová (*La Nuit de Saint-Germain-des-Prés*), sportovci: Emil Zátopek (*Corrida aux Champs-Élysées*), vynálezci: Philippe Lebon (*Corrida aux Champs-Élysées*), eskamotér Houdini (*Slunce vycházelo za Louvrem*) aj.

Jejich přítomnost v textu umožňuje zasadit dílo do konkrétního dobového kontextu a zároveň je tím posílen dojem reálnosti příběhu. Vypravěč se o nich zmiňuje v souvislosti s jejich působením v konkrétní čtvrti, glosuje různé historické události a často mu tyto osobnosti slouží jako prostředek humoru:

„S básníky se Zavatter moc nestýkal. Jednou, když jsem před ním vyslovil jméno Stéphane Mallarmé, myslel si, že se jedná o nějakého darebáka, kterému se

---

<sup>276</sup> Jeho otec Régis Messac je autorem studie „*Le Detective Novel*“ et *l'influence de la pensée scientifique* (1929), ze které citujeme jednu z definic detektivního románu.

<sup>277</sup> U Maleta psáno Anatole Jakowski.

tak přezdívá, protože se nedokáže vyzbrojit fungujícím revolverem.“ (*Slunce vycházelo za Louvrem*, s. 74)<sup>278</sup>

„Champs-Élysées, lépe osvětlena než v době, kdy Philippe Lebon, chemik a vynálezce plynového osvětlení, tu byl zavražděn díky temnotě, což bylo úsměvné.“<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> „Zavatter n'entretenait pas de commerce suivi avec les poètes. Un jour, ayant prononcé devant lui le nom de Stéphane Mallarmé, il s'était imaginé qu'il s'agissait d'un truand ainsi baptisé parce qu'il n'arrivait pas à se munir d'un revolver au fonctionnement parfait.“ (*Le Soleil naît derrière le Louvre*, s. 452)

<sup>279</sup> „[...] Les Champs-Élysées, mieux éclairés qu'à l'époque où Philippe Lebon, le chimiste inventeur de l'éclairage au gaz, y avait été assassiné, à la faveur de l'obscurité, ce qui ne manquait pas d'humour.“ (*Corrida aux Champs-Élysées*, s. 28)

# 8 ČAS

Odlíšné řazení událostí v příběhu a ve vyprávění se projevuje rozdílnou chronologií mezi časem příběhu (temps de l'histoire) a časem vyprávění (temps du récit). Tento rozpor je patrný především ve dvou genetovských kategoriích: *posloupnosti* (ordre) a *rychlosti* (vitesse).<sup>280</sup> Vzhledem ke specifičnosti narativní perspektivy autodiegeze se u Maleta zaměříme na obě kategorie. O posloupnosti již byla řeč v souvislosti s vypravěčem a různými druhy časových anachronií. V rámci kategorie rychlost Genette rozlišuje čtyři možné situace: *pauzu* (pause), *elipsu* (ellipse), *scénu* (scène) a *shrnutí* (sommaire).

Při pauze je čas příběhu jakoby pozastaven, je kratší než čas vyprávění. K nejběžnějším formám patří deskriptivní a explikativní pauzy. V analyzovaných románech jde především o deskripci atmosféry jednotlivých pařížských obvodů a komentáře k historii vybraných objektů.

Opakem pauzy je elipsa. Čas vyprávění je roven nule, zatímco čas příběhu plyne dál. Jedná se o výpustku, přeskočení určitého časového úseku ve vyprávění. Výpustky se v našem cyklu běžně vyskytují, ale z hlediska jejich důležitosti nejsou podstatné. Autodiegetický vypravěč vypráví pouze to, co je pro vyšetřování podstatné. To nepodstatné může být vynecháno. Eliptické pasáže představují časové úseky v délce několika minut, maximálně několika hodin. Výjimku tvoří přechody mezi některými kapitolami (prolog románu *Nádražní ulice 120* a první kapitola).

Pro scénu je charakteristický relativní souběh obou časů. Jejím typickým příkladem jsou dialogické pasáže. V detektivce má scéna nejčastěji formu dialogů mezi detektivem a dalšími postavami (spolupracovníci, pachatel(é), svědci). Jejich prostřednictvím se detektiv (i čtenář) dozvídá informace týkající se vyšetřovaného zločinu. Vzhledem k tomu, že takové informace neprocházejí žádným personálním filtrem, respektive jsou podávány celistvě, bere je čtenář jako spolehlivé. Dialogické pasáže jsou typické zejména pro černý román.

---

<sup>280</sup> Tuto kategorii Genette původně nazval trvání (durée), ale později tento termín nahradil výstižnějším pojmem rychlost (*Nouveau discours du récit*, s. 23).

Při shrnutí je čas vyprávění kratší než čas příběhu, ale není nulový jako u elipsy. V detektivním románě se uplatňuje především ve formě průběžných rekapitulací a formování hypotéz.

Kromě různých podob vztahu mezi časem příběhu a časem vyprávění je nutné si všimnout vztahu mezi dobou narace a dobou příběhu. Doba narace je pokaždé přesně vymezena. Jedná se o rok, ve kterém byl konkrétní román napsán. Román *Nádražní ulice 120* byl napsán v roce 1942, celý cyklus *Nových tajností pařížských* vznikl v průběhu pěti let (1954–1959).

Zatímco prostředí je v Burmovské sérii přesně definováno, čas je, podobně jako v případě Simenona, vymezen pouze vágně. Vypravěč zpravidla přesně nevymezí začátek ani konec příběhu, ale z logiky vyprávění lze usoudit, že se celý příběh odehrává v průběhu několika dní. Výjimku tvoří román *Nádražní ulice 120*. Začátek a konec příběhu odděluje několik měsíců. V ostatních analyzovaných románech se jedná pouze o několik dní. I když rok nebývá většinou explicitně určen, z vyprávění vyplývá, že vypravěč příběh situuje do roku narace. Doba příběhu se tak blíží době narace. Příběh románu *Slunce vycházelo za Louvrem* je zasazen do ledna 1954 a ve stejném roce byl i napsán. Podobně je tomu i v případě románu *La Nuit de Saint-Germain-des-Prés*, který byl dokončen v roce 1955 a Burmovo vyšetřování probíhá v červnu téhož roku. Když není zmíněn rok, měsíc nebo alespoň roční období jsou vymezeny vždy: duben – *Medvídek a kalhotky*, jaro – *Boulevard... Ossements, Pas de bavards à la Muette*, červen – *Corrida aux Champs-Élysées*, léto – *Krasy z Montsouris, Kilometry rubáše*, polovina listopadu – *Brouillard au pont de Tolbiac*, období adventu – *Micmac moche au Boul'Mich*<sup>1</sup>. Čtenář se tak snadněji orientuje v příběhu. Lepší orientaci napomáhají i informace týkající se mimoliterárního (reálného) světa. Vypravěč se často zmiňuje o konkrétních historických událostech (časté jsou např. reference na druhou světovou válku), o skutečných postavách. Tyto informace zprostředkovává vypravěč buď přímo, nebo používá citace z „dobového“ tisku:

„Pan René Coty, druhý prezident IV. republiky, adresoval tradiční poselství parlamentu. Emil Buisson, veřejný nepřítel číslo jedna, stanul před soudem s celým svým gangem. Bytová krize v Berlíně, kde se zástupci spojenecké Velké čtyřky nedokázali dohodnout na výběru společných prostor. Pátrání po ukradeném Raffaelově obraze – po něm i po jeho zloději – dosud nepřineslo žádné výsledky. V Londýně byl na ulici nalezen mrtev a bosý autor detektivních

románů, a předložil tak Scotland Yardu poslední hádanku. V Maroku..." (*Slunce vycházelo za Louvrem*, s. 20–21)<sup>281</sup>

Prehistorie zločinu není pouze výsadou Simenonových románů. I u Maleta jsou popisovány události představující prehistorii vyšetřovaného zločinu a objasňující jeho motiv. Tyto události většinou předcházejí zločinu jen o několik dní a tvoří je rovněž spáchaný zločin. Většinou se však nejedná o vraždu: krádež obrazu ve *Slunce vycházelo za Louvrem*, krádež diamantů v *Nádražní ulici 120* a v *La Nuit de Saint-Germain-des-Prés*, krádež perel v *Krysách z Montsouris*, krádež válečného pokladu *Boulevard... Ossements, Pas de bavards à la Muette*, krádež kinematografického vynálezu a obchod s drogami v *Corrida aux Champs-Élysées*, padělání peněz v *Kilometrech rubáše*, krádež peněz v *Brouillard au pont de Tolbiac* a slévárenská aféra v příběhu *Medvídek a kalhotky*.

Na rozdíl od Simenona prehistorii často odděluje od výchozího bodu vyprávění, a tím i od vlastního zločinu, pouze několik dní. Výjimkou jsou romány *Brouillard au pont de Tolbiac*, u něhož zločin a jeho prehistorii dělí dvacet let, a *Krasy z Montsouris*, jehož prehistorie sahá až do meziválečných let.

---

<sup>281</sup> „M. René Coty, second président de la IV<sup>e</sup> République, avait adressé le message traditionnel aux deux Chambres. Emile Buisson, l'ennemi public numéro un, comparait devant la cour d'assises, en compagnie de tout son gang. Crise du logement à Berlin, où les représentants des Quatre Grands n'arrivaient pas à se mettre d'accord sur le choix d'un local. Les recherches pour retrouver le tableautin de Raphaël fauché au Louvre – le tableau et son voleur – n'avaient encore donné aucun résultat. A Londres, un auteur de roman policiers, trouvé mort pieds nus dans la rue, posait sa dernière énigme à Scotland Yard. Au Maroc, le..." (*Le Soleil naît derrière le Louvre*, s. 429)

# 9 KOMPOZICE

Kompozičně jsou jednotlivá vyprávění členěna do kapitol. V některých případech předchází vlastnímu vyprávění prolog (*Nádražní ulice 120, Kilometry rubáše*), někdy následuje i epilog (*Kilometry rubáše*).

Na začátku vyprávění Burma-vypravěč sdělí, jak mu byl případ delegován. Často je kontaktován přímo klientem: Esther Lévybergová v *Kilometrech rubáše* nebo Jérôme Grandier v *La Nuit de Saint-Germain-des-Prés*. Jindy se k případu dostává náhodou: je svědkem vraždy svého kolegy v Lyonu (*Nádražní ulice 120*) nebo objeví mrtvolu známé herečky (*Corrida aux Champs-Élysées*). I když v průběhu vyšetřování je klient zabit, Burma pokračuje v pátrání i po jeho smrti (*Kilometry rubáše, Brouillard au pont de Tolbiac*).

Ve zbývajících částí vyprávění vypravěč popisuje, jakým způsobem vyřešil případ, tj. odhalil pachatele úvodní záhady. Vyprávění je v těchto pasážích tvořeno vypravěčovými hypotézami, domněnkami, komentáři, deskripcemi Burmova pohybu po Paříži a dialogickými pasážemi. V samotném závěru vyprávění většinou dochází k osudovému setkání Burmy s pachatelem, při kterém pachatel bývá zabit.

V průběhu vlastního vyšetřování Burma, podobně jako jiní detektivové, shromažďuje indicie, analyzuje je a formuje hypotézy. Úlohu materiálních indicií ale nepřeceňuje: „Nejsem Sherlock Holmes. Poloha polštáře a úhel pootevřených dveří mně neprozradí barvu vlasů muže, za kterým se vypravila...“ (*Krissy z Montsouris*, s. 335)<sup>282</sup>

I když je každý případ jiný, některé fáze vyšetřování jsou společné pro všechny příběhy: případ ohraničený jediným pařížským obvodem, setkání s komisářem Farouxem, s femme fatale, rána do hlavy, která má na Burmu pozitivní účinek:

„Vyřídím záhadu KO. Dny a dny se trmácím a pak najednou blik! V určité chvíli, těžko říct proč, se mi objeví v hlavě jiskra. Zpravidla to bývá po nějaké ráně

---

<sup>282</sup> „Je ne suis pas Sherlock Holmes. La position de l'oreiller et l'angle d'entrebâillement de la porte ne m'indiqueront pas la couleur des tifs de celui qu'elle est allée rejoindre.“ (*Les Rats de Montsouris*, s. 902)

obuškem. Máte detektivy, kteří fungují na alkohol, na pivo nebo na tabák. Já funguju na tabák, ale hlavně na ránu obuškem."<sup>283</sup>

---

<sup>283</sup> „Je mets le mystère knock-out. Je traînaille des jours et des jours et puis, crac! à un moment donné, on ne sait pourquoi, une étincelle jaillit, dans ma tête. Généralement, à la suite d'un coup de matraque. Vous avez des détectives qui fonctionnent à l'alcool, à la bière, au tabac. Moi, je marche au tabac, mais surtout au coup de matraque.“  
(*Corrida aux Champs-Élysées*, s. 164)

# 10 LÉO MALET – ZÁVĚR

Léo Malet je považován za průkopníka černého románu ve Francii. Michel Lebrun a Jean-Paul Schweighaeuser ohledně jeho zásluh upřesňují, že Malet není nikomu za nic zavázán, ale moderní detektivka mu vděčí za vše.<sup>284</sup> Jako jeden z prvních zavedl do francouzského detektivního žánru postavu soukromého detektiva a zasadil ji do francouzského prostředí. Postavě ponechal některé typické atributy amerických *hard-boiled dicks* (cynismus, černý humor, deziluze, hovorový až argotický jazyk, fyzická zranitelnost, omylnost, zájem o ženy), ale vtiskl jí i některé nové rysy (kulturní a historický přehled, poetické výrazy). Jeho devízou je *Lupinem být nemůžu, Maigretem být nechci, jsem Burma*,<sup>285</sup> čímž se zároveň vymezuje vůči svým francouzským kolegům.

Detektivní zápletka má v Burmových případech rozhodující místo, ale kromě ní má v narativu důležitou roli i obraz Paříže, respektive jejich jednotlivých obvodů v různých denních a nočních dobách. Jak upřesňuje Jean Tulard, v tomto ohledu se Maletův detektivní cyklus přibližuje Simenonovým románům s postavou komisaře Maigreta:

„Tak jako u Simenona, atmosféra převládá nad příběhem, ale stejně jako u Simenona, a na rozdíl od Chandlera, zde není žádné nezávazné chování vůči čtenáři: všechny prvky, které umožňují objasnit i tu nejzamotanější zápletku mu jsou předloženy. Nic nezůstane zamlčeno. Malet byl až příliš Francouzem, než aby nebyl kartezián.“<sup>286</sup>

Malet, podobně jako Simenon, při naraci postupuje bez předem promyšleného plánu. Vlastní příběh tak vzniká až v průběhu vlastního narativního aktu.

---

<sup>284</sup> Baudou, J., Schleret, J.-J.: *Le Polar*. Paris: Larousse, 2001, s. 267.

<sup>285</sup> „*Lupin ne puis, Maigret ne daigne, Burma suis*“. Jedná se o parafrázi kréda šlechtického rodu Rohanů (*Rois ne puis, duc ne daigne, Rohan suis*).

<sup>286</sup> „Comme chez Simenon l'atmosphère l'emporte sur l'histoire, mais comme chez Simenon et à l'inverse de Chandler, il n'y a nulle désinvolture à l'égard du lecteur: tous les éléments permettant de tirer au clair l'intrigue la plus embrouillée lui seront fournis. Rien ne restera dans l'ombre. Malet était trop français pour ne pas être cartésien.“ In: Malet, L.: *Les Enquêtes de Nestor Burma et les Nouveaux Mystères de Paris*. Paris: Editions Robert Laffont 1985. Préface de Francis Lacassin, s. XII.

Práce na jednom románu Maletovi zabere několik dní, maximálně pár měsíců. V tomto období je zcela pohlcen svou prací, je se svými postavami ve dne i v noci. I přes tuto rychlost narace mají jednotlivé romány propracovanou strukturu a působí koherentně.

V Maletově tvorbě se objevují některé charakteristické prvky, které do té doby byly výsadou představitelů americké drsné školy (postava soukromého detektiva, který je zároveň vypravěčem, užití hovorového jazyka a argotu, přítomnost různých forem násilí, větší počet spáchaných zločinů). Malet zároveň přejímá od románu s tajemstvím důraz na textové indicie, které mají pomoci čtenáři vyřešit úvodní záhadu. Burmovy případy jsou zasazeny do typicky francouzského prostředí, které je vypravěčem subjektivně popisováno. V těchto deskriptivních pasážích Burma vyjadřuje svůj vztah k jednotlivým pařížským obvodům a památkám a personifikuje je. Jejich popis často vyznívá ironicky a je v souladu s pesimismem hlavního hrdiny. Město zároveň plní funkci aktantu. Buď má na celé vyšetřování pozitivní vliv a plní tak funkci pomocníka, nebo má vliv negativní, komplikuje ho a potom má v aktančním schématu funkci protivníka.

Léo Malet po svém zachází s kódem detektivního románu a zejména s jeho variantou, kterou Todorov označuje jako černý román. Malet zasadil detektivní zápletku do konkrétního sociálního a kulturního prostředí francouzské metropole a popsal ho z perspektivy hlavního hrdiny. Při naraci střídá argotické výrazy s jazykem poetickým plným metaforických obrátů a slovních hříček, čímž staví detektivní žánr na esteticky vyšší úroveň.

Z těchto důvodů jsou *Nové tajnosti pařížské* osobitým příspěvkem do historie detektivního žánru a originálním obrazem Paříže padesátých let minulého století. Bohužel obrazem nedokončeným.

# ZÁVĚR

Detektivní román se jako samostatný literární žánr začal utvářet v polovině devatenáctého století a od této doby si prošel pestrým a dynamickým vývojem, během kterého se objevilo několik jeho podob, které se od sebe navzájem lišily jak po stránce obsahové, tak po stránce formální.

Cílem této studie bylo představit a porovnat na základě analýzy základních narativních kategorií (vypravěč, postava, čas a prostor) dva francouzsky píšící autory, kteří zásadním způsobem ovlivnili vývoj detektivního žánru ve Francii a jejichž dílo je také překládáno do českého jazyka: Georgese Simenona a Léa Maleta.

V úvodní teoretické části jsme vymezili detektivní román jako jeden ze žánrů paraliteratury, v němž jde o postupné odhalování původce a okolností záhady (zločinu), která byla popsána v úvodu vyprávění. K tomuto odhalování dochází především na základě analýzy indicií a logických dedukcí vyšetřovatele.

Ve druhé kapitole jsme přiblížili literární i mimoliterární okolnosti vzniku detektivky, uvedli několik definic od českých i zahraničních teoretiků tohoto žánru a shrnuli základní konstitutivní prvky klasické formy detektivního románu: stanovení problému, uvedení indicií k jeho vyřešení, vlastní vyřešení a předložení důkazů.

Za jeho zlatý věk bývají považována dvacátá až čtyřicátá léta dvacátého století. Právě v tomto období byla detektivka chápána jako určitý druh intelektuální hry mezi vypravěčem a čtenářem. Několik autorů se tak pokusilo vymezit pravidla této hry, a právě těmto snahám o kodifikaci žánru byla věnována třetí kapitola.

V následující kapitole jsme prezentovali tři základní historické formy detektivního románu, tak jak je charakterizoval Tzvetan Todorov – *román s tajemstvím*, *román s napětím* a *černý román*. Právě z tohoto pojetí, které si všímá především specifické temporality žánru a zejména opozice příběhu zločinu a příběhu vyšetřování, jsme vycházeli v druhé části této studie.

Další kapitoly byly zaměřeny na to, jak je pojmána kategorie postavy v literárním díle a jaká je jejich typologie v detektivce. Pro některé teoretiky postava není vůbec důležitá (Aristoteles, Gérard Genette), jiní jí přiřkládají zásadní

význam, protože posouvá děj kupředu (Edward Morgan Forster). Z českých autorů se této problematice věnovala např. Daniela Hodrová, která postavu chápe jako dynamickou složku textu projevující se ve dvou podobách: *postava-definice*, která má jasně vymezený význam, a *postava-hypotéza*, jejíž význam je nezřetelný. Aplikujeme-li tuto koncepci na detektivní žánr, můžeme konstatovat, že pouze postavy oběti (která se však ve vyprávění často ani nevyskytuje) a detektiva (a většinou i jeho pomocníků) mají charakter postavy-definice, ostatní postavy představují postavy-hypotézy, protože svou pravou identitu vyjeví až v závěru vyprávění.

Závěrečné kapitoly úvodní části se zabývaly kategorií vypravěče, tedy onou instancí, která převádí příběh ve vyprávění. V této studii jsme přejali teoretická východiska Gérarda Genetta, který se neomezil pouze na gramatické hledisko (er-forma, ich-forma), ale podle něho je status vypravěče dán současně jeho vztahem k příběhu a jeho narativní rovinou. Z tohoto vzájemného vztahu vyvodil Genette čtyři základní typy vypravěče: extradiegeticko-heterodiegetický, extradiegeticko-homodiegetický, intradiegeticko-heterodiegetický a intradiegeticko-homodiegetický. Jiným genettovským termínem, se kterým v druhé části studie pracujeme, je *fokalizace*, tj. zúžení úhlu pohledu na fikční svět. Klasickým typem je nulová fokalizace. Jedná se o vyprávění, při kterém vypravěč ví více než postava. Vnitřní fokalizace je typická tím, že vypravěč má přístup k myšlení i pocitům jednotlivých postav. Vnější fokalizace se vyznačuje tím, že postavy nejsou nahlíženy zevnitř, jejich myšlení není čtenáři zprostředkováno. Jednotlivé druhy nebývají v jednotlivých románech vždy konstantní, ale vzájemně se prolínají, přispívají k zachování napětí a záhady, na což jsme chtěli poukázat i analýzou obou detektivních sérií.

Na základě této genettovské terminologie jsme pro detektivní román vymezili tři nejběžnější typy vypravěčů: *homodiegetický a extradiegetický vypravěč* – fokalizace vnější (vypravěč není hlavní postavou – detektivem), *heterodiegetický a extradiegetický vypravěč* (vypravěč není součástí příběhu) a *autodiegetický a extradiegetický vypravěč* – vnitřní fokalizace (vypravěč je hlavní postavou – detektivem). Pokud jde o náš analyzovaný cyklus, Simenonův vypravěč představuje druhý typ a Maletův třetí typ.

Druhá analytická část této studie byla zaměřena na komparaci jedenácti románů od obou výše zmíněných autorů. Georges Simenon je autorem cyklu o komisaři Maigretovi. Celá série čítající na stovku románů a povídek byla zahájena v roce 1931 románem *Maigret v akci* a skončila roku 1972 románem *Maigret a záletný pan Charles*. Druhý z nich, Léo Malet, je autorem detektivních příběhů, ve kterých vystupuje postava soukromého detektiva Nestora Burmy. Tato postava se poprvé objevila v románě *Nádražní ulice 120* (1941) a naposledy časopisecky v povídce *Nestor Burma intervient* (1985). Těžiště burmovské série ovšem spočívá v cyklu *Nové tajnosti pařížské* (1954–1959), ve kterém se Malet snažil zasadit detektivní zápletku vždy do jednoho konkrétního pařížského obvodu. Sjednocujícím prvkem měla být právě postava Nestora Burmy a jeho detektivní kanceláře *Fiat Lux*. Z plánovaných dvaceti románů jich však Malet stihnul dokončit pouze patnáct.

Oba cykly se navzájem odlišují především typem vypravěče. Simenon si pro maigretovskou sérii zvolil vypravěče, který není přítomen v příběhu jako jedna z postav. Z tohoto důvodu může referovat i o událostech, jichž se hlavní postava (komisař Maigret) neúčastní. Většina událostí je však podávána právě z Maigretovy perspektivy, a proto převažuje modus vnitřní fokalizace. Vnější i nulová fokalizace se u Simenona rovněž vyskytují. Zatímco vnější fokalizace umožňuje vypravěči zatajit, co si komisař v určité fázi vyšetřování myslí a tím zachovat záhadu, prostřednictvím nulové fokalizace vypravěč zavádí do vyprávění různé „autentické“ dokumenty nebo informuje o dalším osudu postav (zejména v epilogu).

Oproti tomu Maletův vypravěč se diegetických událostí přímo účastní a je zároveň hlavním hrdinou. Na úrovni narace je takovýto subjektivní vypravěč značně limitován – může vyprávět pouze ty události, kterých se sám účastnil nebo které mu zprostředkovala jiná postava. V celé sérii dominuje modus vnitřní fokalizace.

Právě narativní perspektiva přispívá k odlišné povaze zmíněných detektivních cyklů, což souvisí s narativní strategií a tematologickou stránkou.

Pro detektivní žánr je charakteristická dějovost a dějovost je založena na jednajících postavách. Oba analyzované detektivní cykly jsou založeny na postavě detektiva. Ta intertextově prostupuje všemi romány a je vystavěna na charakteristických attributech, které ji odlišují od jiných literárních detektivů

a které se v rámci celé série opakují a dále rozvíjejí. K těmto atributům patří vyšetřovací metoda, kolegové, rodina, fyziognomie nebo typické vyjadřovací prostředky. Funkce Maigreta i Burmy jsou totožné (odhalit pachatele zločinu popsaného v úvodu vyprávění), oba ale představují rozdílný typ literárního detektiva. Simenonův Maigret je představitelem oficiálního policejního aparátu. Ovšem na rozdíl od kolegů upřednostňujících klasické vyšetřovací metody založené na důkladné analýze materiálních stop a na deduktivních postupech, Maigret spoléhá především na svou intuici a schopnost empatie. Jeho postava nenesе žádné znaky excentričnosti, která je tak charakteristická pro řadu jeho literárních kolegů. Maigret je naopak běžný francouzský úředník vedoucí banální rodinný život. Jako policista má s pachatelem soucit, dokáže pochopit, proč spáchali zločin a umí jim odpustit. Jeho humanismus a víra v člověka ho často přinutí porušit zákon nebo pracovní předpisy, aby ochránil před vězením ty, které život už sám dost potrestal. Pro Maigreta je typická jeho málomluvnost a uzavřenost. Tato neprůhlednost zdůrazněná modem vnější fokalizace znesnadňuje čtenáři jeho vlastní pátrání a zaručuje, že záhada bude zachována až do závěru vyprávění.

Oproti tomu je Maletův Burma soukromým detektivem, francouzskou obdobou zástupců americké drsné školy. Burma se často ocitá v ohrožení života, často bývá zraněn, neustále trpí nedostatkem finančních prostředků a pro jeho promluvu je charakteristické užití hovorového jazyka a argotu. Jeho pohled na svět je jiný než Maigretův. Převládá v něm ironie, skepse a závěrečné rozčarování. Tímto pesimismem se vyznačuje většina jeho kolegů z černého románu. V průběhu vyšetřování využívá pomoci své sekretářky Héléne Chatelainové, novináře Marca Coveta a cenné informace z oficiálních zdrojů mu často poskytne i komisař Florimond Faroux. Tyto postavy mají v aktančním schématu status pomocníka a jedná se o postavy-definice.

Rozdílně pojaté jsou u obou autorů postavy žen. Zatímco u Simenona jsou většinou zcela asexuální (zejména Maigretova žena Louisa), u Maleta se často vyskytují představitelky osudových žen – femmes fatales. V příběhu mají buď funkci protivníka, nebo pomocníka, a tudíž se řadí mezi postavy-hypotézy.

Rovněž prostředí, do kterého jsou příběhy zasazeny, se u obou autorů liší. Simenon i Malet umísťují jednotlivé události do přesně vymezeného prostředí,

kterým je většinou Paříž. Simenon ve svých románech popisuje francouzskou metropoli a její dílčí proměny od třicátých do sedmdesátých let minulého století. V průběhu vyšetřování se Maigret pohybuje po celém městě, jeho pohyb není limitován jediným obvodem a často se během případu dostává i do jiných oblastí Francie. Z našeho korpusu se jedná např. o Normandii a Bretaň. Díky své cestovatelské vášni si Simenon mohl dovolit poslat Maigreta i mimo hranice Francie. Maigret vnímá atmosféru konkrétního místa v různých denních a nočních hodinách, v různých ročních obdobích a za každého počasí. V těchto deskriptivních pasážích převažuje modus vnitřní fokalizace.

Oproti tomu Malet se v cyklu *Nových tajností pařížských* soustředil vždy na jeden konkrétní pařížský obvod. Na rozdíl od Simenona, Malet nezachycuje postupnou metamorfózu Paříže (celý cyklus vznikl v průběhu několika let), ale předkládá osobitý obraz patnácti pařížských obvodů podávaný z perspektivy autodiegetického vypravěče. Jedná se tedy o obraz subjektivní. Čtenář má možnost seznámit se s charakteristickými památkami, historií, tradicemi a slavnými obyvateli dané oblasti. U Maleta má prostředí důležitější funkci než u Simenona, protože často aktivně ovlivňuje děj. Plní funkci aktantu a může vývoj případu ovlivňovat buď pozitivně, nebo negativně.

Další analyzovanou kategorií byla kategorie času. Výchozím bodem vyprávění je ve většině případů objevení zločinu. Další události tvořící příběh vyšetřování jsou řazeny chronologicky na základě kauzálních souvislostí. Jedna událost logicky vyplývá z jiné. U obou autorů bývá někdy kauzální řetězec porušen zásahem náhody, která pomůže detektivovi odhalit pachatele úvodního zločinu. Typickými příklady jsou Simenonův *Maigret a záhadný samotář* nebo Maletův román *Nádražní ulice 120*.

Chronologie vyprávění je u obou autorů narušena různými anachroniemi. Prolepsy se v analyzovaných románech téměř nevyskytují, zato analepsy jsou poměrně časté. Specifickou funkci mají dvě analepsy u Maleta, které tvoří celou kapitulu. V románě *Brouillard au pont de Tolbiac* tvoří analepsi třetí kapitola popisující události, k nimž došlo před třiceti lety. Z hlediska kompozice románu je tato analepse důležitá, protože čtenáři podává relevantní informace pro jeho vlastní pátrání. Podobně celá druhá kapitola v románě *Krasy z Montsouris* je analeptickým vyprávěním. Čtenář se dozvídá, jakým způsobem se Burma ujal právě vyšetřovaného případu.

Rozdílná je u obou autorů reflexe historického času. U Maleta se detektivní zápletky odehrávají na pozadí konkrétních historických, politických a kulturních událostí, což posiluje dojem reálnosti příběhu. Tento dojem posilují i časté citace z dobového tisku. Kromě měsíce nebo ročního období bývají události zasazeny do konkrétního roku. To čtenáři usnadňuje orientaci v příběhu. Simenon, na rozdíl od Maleta, je ahistorický. V analyzovaných románech se nevyskytují téměř žádné reference na konkrétní historické události. Čtenář ví, v kterém ročním období se příběh odehrává, ale přesnou dataci se zpravidla nedozví. Z tohoto hlediska má Simenonův cyklus tendenci působit nadčasově.

Oba detektivní cykly se odlišují i po jazykové a stylistické stránce. Příznakem Simenonových románů spočívá rovněž v jednoduchosti stylu, v používání slov, které Simenon označuje jako *mots-matière*. Oproti tomu Malet používá, v souladu s tradicí černého románu, hovorový až argotický jazyk, ale zároveň ho kombinuje s metaforickými výrazy, poetickými obraty a slovními hříčkami.

I když se oba autoři věnovali i jiným literárním žánrům, světovou proslulost si získali především v oblasti detektivního žánru. V kontextu vývoje francouzského detektivního románu ve dvacátém století otevírají maigretovská a burmovská série nové cesty. Simenon obohatil detektivku o specifickou atmosféru, kterou se jeho romány vyznačují. Jedná se především o deskripci meteorologických jevů, francouzské metropole, ale také psychologických portrétů postav. Malet, ovlivněn svými surrealistickými začátky, poznamenal poetiku černého románu především po jazykové stránce, když propojuje hovorový a metaforický jazyk. Zároveň v *Nových tajnostech pařížských* podává Malet originální portrét jednotlivých pařížských obvodů, tak jak je subjektivně vnímá postava Nestora Burmy.

Analýza korpusu detektivních románů Georgese Simenona a Léa Maleta poukázala na to, jakým způsobem a jakými prostředky oba autoři proměňují kód detektivního žánru. Zmíněné transgrese zažitých pravidel a norem mají tak za následek vznik dvou neotřelých sérií, které jsou propojeny postavou originálního detektiva. Poetika obou autorů ovlivnila i jiné spisovatele: Malet stojí u zrodu černého románu ve Francii. Na jeho dílo později navázali Jean Amila nebo Albert Simonin, pro jehož romány je charakteristické užití argotického jazyka. Simenonovou tvorbou se nechali inspirovat např. Stanislas-André Steeman a Patrick Modiano. Komisař Maigret nese řadu společných rysů s Martinem Beckem, hrdinou detektivní série švédské dvojice Per Wahlöö a Maj Sjöwallová.

# SUMMARY

This book compares detective production of two authors writing in French who significantly affect this genre in France and whose books have been translated into Czech. First of them, Georges Simenon, is the author of superintendent Maigret's cycle. The second one, Léo Malet, is the author of detective stories in which a private detective, Nestor Burma, appears.

The corpus of eleven novels from both authors was analysed from the viewpoint of basic categories of epic discourse (narrator, time, setting and characters). Terminologically this publication is based on theoretical issues of Gérard Genette.

Both cycles are distinguished by the type of a narrator. Simenon chose the narrator that isn't a part of the fictional world. For this reason, he can report on events in which the principal character (superintendent Maigret) doesn't participate. Most events are served from Maigret's perspective and therefore the mode of internal focalization prevails in individual novels. Zero focalization and external focalization occur also in Simenon's novels. While external focalization permits the narrator to hide what the superintendent is thinking about in certain phase of the investigation and thereby to preserve the mystery, by using zero focalization the narrator introduces different "authentic" documents into the narrative text or he informs about the fate of the characters (in the epilogue, in particular). Compared to that, Malet's narrator participates in diegetic events and he is a principal hero. At the level of narration, this kind of subjective narrator is severely limited – he can only narrate the events in which he personally takes part or the events that are mediated to him by another character. Internal focalization dominates the whole series.

Epic genres are characterised by the events which are usually based on acting characters. The principal character of both cycles is a character of the detective. It passes through the novels and is built on typical attributes that differentiate this character from other literary detectives. Simenon's Maigret represents typical police procedures, but while investigating he counts on his intuition and his ability of empathy. On the contrary, Malet's Burma is a private detective,

French analogue of American “tough guys”. He is frequently in danger of life, often he is wounded and he uses argot and colloquial expressions.

Likewise, the setting varies in both cycles. Simenon and Malet place individual events to exactly specified setting which is predominantly Paris. While Maigret moves all across the city and also, he visits different cities and countries, the novels of Malet's cycle *Les nouveaux mystères de Paris* (*The New Mysteries of Paris*) are limited by the frontier of one district of Paris.

The category of time is another analysed category. In the majority, the crime is a starting point of the novels. Other events that constitute the story of investigation are ordered chronologically on the basis of causal links. Occasionally the causal chain is broken by a chance that permits detective to reveal the offender of the initial crime. The chronology of stories is sometimes interrupted by different “anachronies”. Both cycles differ in the reflexion of historical time. In Malet's novels, the detective plot takes place on the background of concrete historical, political and cultural events, which intensifies the impression of reality. Simenon, unlike Malet, is ahistorical. There are not almost any references to real historical events. From this point of view, the Simenon's cycle tends to be timeless.

Both cycles differ also in terms of language and stylistic aspects. The specificity of Simenon's novels consists, among others, in simplicity of his style, in use of words that he calls “mots-matière”. On the other hand, Malet in compliance with the tradition of “black novel”, uses colloquial and even argot language, but he combines it with metaphorical and poetic expressions and wordplay.

In the context of evolution of French detective novel in the twentieth century, the series of Burma and Maigret open new ways. Simenon enriches the detective novel with specific atmosphere. Primarily it is characterized by description of meteorological phenomenon, French capital and psychological portraits of characters. Malet, influenced by his surrealistic beginnings, sways the poetics of “black novel” especially in language aspects by connecting colloquial and metaphorical manners of speech. Simultaneously, in the cycle of *The New Mysteries of Paris*, Malet portrays individual districts of Paris in an original, subjective perception of Nestor Burma.

# LITERATURA PRIMÁRNÍ

- Simenon, G.: *Pietr-le-Letton*. Paris: Le Livre De Poche, 2003.
- Simenon, G.: *La Nuit du carrefour*. Paris: Le Livre De Poche, 2004.
- Simenon, G.: *Le Chien jaune*. Paris: Le Livre De Poche, 2004.
- Simenon, G.: *L'Écluse N° 1*. Paris: Le Livre De Poche, 1972.
- Simenon, G.: *Maigret au Picratt's*. Paris: Presses de la Cité, 1972.
- Simenon, G.: *Le Revolver de Maigret*. Paris: Le Livre De Poche, 2003.
- Simenon, G.: *Maigret a peur*. Paris: Le Livre De Poche, 2003.
- Simenon, G.: *Maigret se trompe*. Paris: Le Livre De Poche, 2002.
- Simenon, G.: *Maigret et l'affaire Nahour*. Paris: Le Livre De Poche, 1999.
- Simenon, G.: *Maigret et l'homme tout seul*. Paris: Presses de la Cité, 1972.
- Simenon, G.: *Maigret et monsieur Charles*. Paris: Le Livre De Poche, 2003.
- 
- Malet, L.: *120, rue de la Gare*. Paris: Pocket, 2001.
- Malet, L.: Le Soleil naît derrière le Louvre. In: *Les Enquêtes de Nestor Burma et les Nouveaux Mystères de Paris*. Paris: Editions Robert Laffont, 1985.
- Malet, L.: Des kilomètres de linceuls. In: *Les Enquêtes de Nestor Burma et les Nouveaux Mystères de Paris*. Paris: Editions Robert Laffont, 1985.
- Malet, L.: Fièvre au Marais. In: *Les Enquêtes de Nestor Burma et les Nouveaux Mystères de Paris*. Paris: Editions Robert Laffont, 1985.
- Malet, L.: La Nuit de Saint-Germain-des Prés. In: *Les Enquêtes de Nestor Burma et les Nouveaux Mystères de Paris*. Paris: Editions Robert Laffont, 1985.
- Malet, L.: Les Rats de Montsouris. In: *Les Enquêtes de Nestor Burma et les Nouveaux Mystères de Paris*. Paris: Editions Robert Laffont, 1985.
- Malet, L.: *Brouillard au pont de Tolbiac*. Paris: Pocket, 1999.
- Malet, L.: *Corrida aux Champs-Élysées*. Paris: Editions Fleuve Noir, 1987.

Malet, L.: *Pas de bavards à la Muette*. Paris: Editions Fleuve Noir, 1987.

Malet, L.: *Boulevard... Ossements*. Paris: Le Livre De Poche, 1973.

Malet, L.: *Micmac moche au Boul'Mich'*. Paris: Editions Fleuve Noir, 1995.

Simenon, G.: *Maigret v akci*. Praha: Albatros, 1972.

Simenon, G.: *Noc na křižovatce, Maigret se mylí*. Praha: Knižní klub, 2014.

Simenon, G.: *Žlutý pes*. In: *Obavy komisaře Maigreta*. Praha: Mladá fronta, 1965.

Simenon, G.: *Maigret a rejdář / V podzemí hotelu Majestic*. Praha: Knižní klub 2009.

Simenon, G.: *Maigret v Picratt Baru*. In: *Třikrát Maigret*. Praha: SNKLU 1965.

Simenon, G.: *Maigretův revolver*. Praha: Český spisovatel, 1993.

Simenon, G.: *Maigret má strach*. Praha: Knižní klub, 2008.

Simenon, G.: *Maigret se mylí*. Praha: Knižní klub, 2005.

Simenon, G.: *Maigret a případ Nahur / Maigret váhá*. Praha: Knižní klub, 2011.

Simenon, G.: *Maigret a záhadný samotář*. Praha: Knižní klub, 2009.

Simenon, G.: *Maigret a zálečný pan Charles*. Praha: Knižní klub, 2009.

Malet, L.: *Nádražní ulice 120*. Praha: KRA, 1995.

Malet, L.: *Slunce vycházelo za Louvrem*. Praha: XYZ, 2009.

Malet, L.: *Kilometry rubáše*. Praha: XYZ, 2009.

Malet, L.: *Medvídek a kalhotky*. In: *Třikrát Nestor Burma*. Praha: Odeon, 1976.

Malet, L.: *Krysy z Montsouris*. In: *Třikrát Nestor Burma*. Praha: Odeon, 1976.

# LITERATURA SEKUNDÁRNÍ

- Alavoine, B.: *Les enquêtes de Maigret de Simenon*. Amiens: Encrage, 1999.
- Alavoine, B.: *Georges Simenon*. Amiens: Encrage, 1998.
- Alavoine, B. a kol.: *Simenon, l'homme, l'univers, la création*. Bruxelles: Editions Complexe, 1993.
- Alavoine, B.: Qui raconte l'histoire chez Simenon? In: *Cahiers de narratologie*. N° 10. Nice, 2001.
- Alfu: *Léo Malet, Parcours d'une œuvre*. Amiens: Encrage, 1998.
- Aristotelés: *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996.
- Auden, W. H.: *The Complete works of. Volume II*. London: Faber and Faber, 2002.
- Aziza, C., Rey, A.: *La littérature policière*. Paris: Pocket, 2003.
- Barthes, R.: *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- Barthes, R., Kayser, W., Booth, W. C., Hamon, P.: *Poétique du récit*. Paris: Editions du Seuil, 1977.
- Baudou, J., Schleret, J.-J.: *Le Polar*. Paris: Larousse, 2001.
- Bedner, J.: *Simenon et le jeu des deux histoires*. Amsterdam: Institut de romanistique, 1990.
- Bertrand, A.: *Maigret*. Bruxelles: Editions Labor, 1994.
- Bertrand, A., Menguy, C.: *Georges Simenon: de Maigret aux romans de la destinée*. Bruxelles: Editions de CEFAL, 1994.
- Bílek, P. A.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003.
- Blanc, J.-N.: *Polarville*. Presses universitaires de Lyon, 1991.
- Bourdier, J.: *Histoire du roman policier*. Paris: Editions de Fallois, 1996.
- Boyer, R.: *Le Chien jaune de Georges Simenon*. Paris: Hachette, 1973.

- Caillois, R.: *Le roman policier ou comment l'intelligence se retire du monde pour se consacrer à ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci*. Buenos Aires: Editions des lettres françaises, 1941.
- Cigánek, J.: *Umění detektivky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.
- Čapek, K.: *Marsyas; Jak se co dělá čili na okraj literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- Delcourt, C. et al.: *Lire Simenon (réalité, fiction, écriture)*. Bruxelles: Editions Labor, 1993.
- Deleuse, R.: *Les maîtres du roman policier*. Paris: Bordas, 1991.
- Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993.
- Doležel, L.: *Heterocosmica*. Praha: Karolinum, 2003.
- Dubois, J.: *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan, 1992.
- Dulout, S.: *Le roman policier*. Toulouse: Editions Milan, 1995.
- Dumortier, J.-L.: *Georges Simenon*. Bruxelles: Editions Labor, 1990.
- de Fallois, B.: *Simenon*. Paris: Gallimard, 1961.
- Eco, U.: *Teorie sémiotiky*. Brno: JAMU, 2004.
- Eisenzweig, U.: *Autopsies du roman policier*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1983.
- Eisenzweig, U.: *Le Récit impossible*. Paris: Christian Bourgois, 1986.
- Fabre, J.: *Enquête sur un enquêteur. Maigret. Un essai sociocritique*. Montpellier: C.E.R.S., 1981.
- Fořt, B.: *Literární postava*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., 2008.
- Fosca, F.: *Histoire et Technique du Roman policier*. Editions de la Nouvelle Revue critique, Paris, 1937.
- Genette, G.: *Fikce a vyprávění*. Praha-Brno: Theoretica – Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007.
- Genette, G.: *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- Genette, G.: *Nouveau discours du récit*. Paris: Editions du Seuil, 1983.
- Genette, G.: *Palimpsestes*. Paris: Editions du Seuil, 1982.

- Grym, P.: *Sherlock Holmes & ti druzí*. Praha: Vyšehrad, 1988.
- Highsmith, P.: *Plotting and Writing Suspense Fiction*. London: Poplar Press Limited, 1986.
- Hodek, B.: *Vraždy na dobrou noc*. Praha: Československý spisovatel, 1989.
- Hodrová, D.: *Hledání románu*. Praha: Československý spisovatel, 1989.
- Hodrová, D. a kol.: ... *na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001.
- Hrabák, J.: *Napínavá četba pod lupou*. Praha: Československý spisovatel, 1986.
- Chatman, S.: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008.
- Chatman, S.: Existenty příběhu. In: *Aluze 3/2005*. Katedra bohemistiky FF UP.
- Iser, W.: *Teorie literatury. Aktuální perspektiva*. Praha – Brno: Theoretica – Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.
- Kubíček, T.: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007.
- Kyloušek, P.: *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002.
- Lacassin, F.: *Mythologie du roman policier*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1993.
- Lacassin, F.: *Sous le masque de Léo Malet*. Amiens: Encrage Editions, 1991.
- Lemoine, M.: *L'Autre univers de Simenon*. Liège: Éditions du CÉFAL, 2001.
- Lits, M.: *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège: CÉFAL, 1999.
- Malet, L.: *Journal secret*. Paris: Fleuve noir, 1997.
- Malet, L.: *La vache enragée*. Paris: Julliard, 1990.
- Messac, R.: *Le Detective novel et l'influence de la pensée scientifique*. Paris: Champion, 1929.
- Miroux, J.-P.: *Le Personnage de roman*. Paris: Nathan, 1997.
- Montalbetti, C.: *Le Personnage*. Paris: Éditions Flammarion, 2003.
- Mocná, D., Peterka, J.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha-Litomyšl: Paseka, 2004.
- Müller, E., Ruoff, A.: *Le polar français Crime et histoire*. Paris: La Fabrique éditions, 2002.
- Narcejac, T.: *Esthétique du roman policier*. Paris: Le Portulan, 1947.

- Narcejac, T.: *Une machine à lire: Le roman policier*. Paris: Denoël / Gonthier, 1975.
- Narcejac, T.: *Le Cas Simenon*. Bordeaux: Le Castor Astral, 2000.
- Narcejac, T., Boileau, P.: *Le roman policier*. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France, 1994.
- Narcejac, T., Boileau, P.: *Le roman policier / d'après l'essai de Boileau-Narcejac*. Paris: École française de rédaction. Nédatováno.
- Pechar, J.: *Od příběhu k románu (K poetice výpravné prózy)*. Praha: Československý spisovatel, 1989.
- Piron, M.: *L'Univers de Simenon*. Paris: Presses de la Cité, 1983.
- Propp, V. J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H, 1999.
- Reuter, Y.: *Le Roman policier*. Paris: Nathan, 1997.
- Reuter, Y. a kol.: *Le roman policier et ses personnages*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1989.
- Ricoeur, P.: *Čas a vyprávění II*. Praha: Oikoymenh, 2002.
- Rimmon-Kenanová, S.: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.
- Simenon, G., Baronian, J.-B.: *L'âge du roman*. Bruxelles: Editions Complexe, 1988.
- Simenon, G.: *Mémoires intimes*. Paris: Presses de la Cité, 1981.
- Sirovátka, O.: *Literatura na okraji*. Praha: Československý spisovatel, 1990.
- Stanzel, F. K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988.
- Symons, J.: *Bloody murder*. New York: The Mysterious Press, 1993.
- Škvorecký, J.: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel, 1965.
- Šrámek, J.: *Morfologie fantastické povídky*. Brno: Masarykova univerzita, 1993.
- Tillinac, D.: *Le Mystère Simenon*. Paris: Calmann-Lévy, 1980.
- Todorov, T.: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000.
- Tourteau, J.-J.: *D'Arsène Lupin à San-Antonio*. Paris: Mame, 1970.
- Tourteau, J.-J.: Le roman policier français. In: *Tendances* N° 74. Paris: I.G.C., 1971.
- Vanoncini, A.: Narratologie et herméneutique: le roman policier de Simenon au carrefour de la critique. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Heidelberg: Carl Winter – Universitätsverlag, 1988.

- Vanoncini, A.: *Simenon et l'affaire Maigret*. Paris: Editions Champion, 1990.
- Veldman, H.: *La Tentation de l'inaccessible*. Structures narratives chez Simenon.  
Amsterdam: Rodopi, 1981.
- Wouters, E.: Maigret: „*Je ne déduis jamais*“. *La méthode abductive chez Simenon*.  
Liège: Éditions du CÉFAL, 1998.

Petr Stránský

# NARACE

V DETEKTIVNÍCH ROMÁNECH  
GEORGESE SIMENONA A LÉA MALETA

Vydala Univerzita Pardubice, Studentská 84, 532 10 Pardubice

Jazyková redakce: Michala Dovrtělová

Technická redakce a sazba: Lukáš Vavrečka, Přemysl Krejčík

Obálka: Lukáš Vavrečka

Vydání první

Pardubice 2018

**ISBN 978-80-7560-101-8 (pdf)**