

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

Fenomén inspektora Morse

Bc. Marek Holan

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Michal Sýkora, Ph.D.
Studijní program: Obecná lingvistika/Filmová věda

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Fenomén inspektora Morse* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

OBSAH	Chyba! Záložka není definovaná.
Úvod	5
Téma práce	5
Nastínění kontextu	6
Metodologie	18
Kritika literatury	24
1. Inspektor Morse – knižní série	26
1.1. Analýza knižní série	26
1.1.1. Fikční svět/y morseovských textů – struktura	27
1.1.2. Fikční svět/y morseovských textů – styl	31
1.2. Prostor	34
1.3. Postavy	39
1.4. Funkce série v morseovském diskurzu	48
2. Inspektor Morse – televizní seriál	49
2.1 Analýza televizního seriálu	49
2.2. Prostor	52
2.3. Postavy	59
2.4. <i>Inspektor Morse</i> – funkce v morseovském diskurzu	67
3. Lewis	69
3.1. <i>Lewis</i> – analýza seriálu	69
3.1.1. Fikční svět <i>Lewis</i> – struktura	70
3.1.2. Fikční svět <i>Lewis</i> – styl	71
3.2. Prostor	73
3.3. Postavy	77
3.4. <i>Lewis</i> – funkce v morseovském diskurzu	80
4. Endeavour	82
4.1. <i>Endeavour</i> – analýza seriálu	82
4.1.1. Fikční svět <i>Endeavoura</i> – struktura	83
4.1.2. Fikční svět <i>Endeavoura</i> – styl	86
4.1.3. <i>Endeavour</i> – témata a motivy	88
4.2. Prostor	91
4.2.1. Upevňování pozice modernity skrze prostor	96
4.3. Postavy	101
4.4. <i>Endeavour</i> – funkce v morseovském diskurzu	102
5. Morseovské univerzum diskurzu	104

5.1. Morseovské univerzum diskurzu – srovnání z hlediska poetiky	104
5.2. Morseovské univerzum diskurzu – srovnání z hlediska sémantiky a témat	108
5.3. Morseovské univerzum diskurzu – srovnání z hlediska existentů fikčních světů.....	112
Závěr	116
Seznam použitých pramenů a literatury.....	120
Prameny.....	120
Literatura.....	121

Úvod

Téma práce

Diverzita crime fiction se projevuje v celé škále témat – v širší záběru jejich jednotlivých žánrů (která zasahuje od oblasti klasické meziválečné detektivní fikce přes detektivní thrillery až po špionážní fikci¹), ale také v pronikání charakteristických prvků crime fiction do jiných žánrových, resp. mimožánrových fikčních artefaktů². Crime fiction poskytuje inspiraci pro strukturování narace, zapojení zločinu coby tematického či motivického prvku, nebo přejímání povrchních znaků (citace děl crime fiction napříč populární kulturou). Teoretická debata, zaměřující se zpravidla na historii crime fiction, genderové a rasové implikace či zobrazení zločinu/násilí, ustavila charakteristické rysy tohoto pojmu, obecnou poetiku crime fiction či její původ (a zakotvení) v kulturních tradicích a její vývoj v průběhu 19., 20. a 21. století.

V této práci se k výzkumu crime fiction připojuji analýzou univerza, které vytváří literární a audiovizuální díla tematizující svět/y centralizované kolem detektivních románů britského spisovatele Colina Dextera, kde je hlavní postavou inspektor Morse. Celkem se jedná o čtyři oblasti k analýze – původní románovou sérii Colina Dextera a tři seriály televizní: *Inspektor Morse*, *Lewis* a *Endeavour*. V rámci této analýzy se podrobněji věnuji poetice jednotlivých děl, strukturaci jimi založených fikčních světů a vzájemnému porovnání dílčích závěrů z těchto analýz získaných. Toto srovnání mi následně pomůže definovat vztahy mezi jednotlivými díly – vysledovat shodné rysy, návaznosti, posuny, ať již konkrétnější (vzniklé sérií arbitrárních, resp. motivovaných tvůrčích rozhodnutí) či obecnější (vzniklé na základě proměn samotné crime fiction). Výsledkem je prozkoumání konkrétních děl a jejich zasazení do obecného kontextu žánrové tvorby.

¹ PRIESTMAN, Martin (ed.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. 6. vyd. Cambridge: University Press, 2011, 287 s. ISBN 978-0-521-00871-6; SCAGGS, John. *Crime Fiction*. London: Routledge, 2005. The New Critical Idiom. 170 s. ISBN 0-415-31824-6.

² V úvodu chci obhájit důvod, který mne vede k rozlišení mezi termíny (*fikční*) artefakt a (*fikční*) dílo – artefaktem je pro mne jednotlivý kulturní výtvar, za dílo pak považuji soubor prací konkrétního autora a/nebo vážící se k určitému tématu (tj. souhrn artefaktů spojených na základě vyššího principu (autorství či tematické jednoty). Proto jednotlivý román označuji za *fikční artefakt*, zatímco souhrn románů téhož autora *fikčním dílem*.

Nastínění kontextu

Morseovské univerzum vzniká, ať již jde o romány Colina Dextera nebo o z nich vycházející audiovizuální díla, od roku 1975 dodnes. Kontext vzniku jednotlivých děl je proměnlivou oblastí, která zejména na přelomu 80. a 90. let minulého století zaznamenala značný vývoj, institucionální i stylistický. Tento kontext je místně i časově omezený – pro zasazení do souvislostí využiji poukaz výhradně na britskou produkci crime fiction od 60. let minulého století do současnosti. Podobné omezení má dvojí důvod. Zaprvé – cílem této práce je především analýza přesně ohraničeného souboru fikčních děl. Ten je vždy součástí širokého pole kulturní komunikace a nelze jej izolovat v hermeticky uzavřeném prostoru a ignorovat jeho vztah k nejširšímu možnému (žánrovému i nežánrovému) kontextu, přesto – tato práce pojednává o konkrétních fikčních dílech, nikoli historii žánru nebo jeho historické poetice, a proto je třeba nerozšiřovat předmět výzkumu o kontextuální souvislosti, ale držet se přesného tematického zacílení. Pro tyto potřeby se coby praktické jeví usouvztažnit zkoumanou oblast s jejím co nejbližším referenčním rámcem (svrhu omezeným britskou proveniencí). Takové dobrovolné zúžení výzkumné oblasti, ač potřebné, považuji za jeden z nutných nedostatků této práce.

Druhý důvod vychází z povahy samotného kontextu. Britská větev crime fiction prodělala od 60. let 20. století velký vývoj a tyto změny jsou do té míry signifikantní, že poskytují omezení výzkumu na britský žánrový kontext potřebnou oporu. Jinými slovy – britská crime fiction 2. poloviny 20. století je natolik charakteristický a vlivný soubor navzájem spolu souvisejících autorů a děl, že plně postačuje coby adekvátně bohatý a k povaze (východiskům/inspiraci, vývoji, překonání vzorů) zkoumaného materiálu vypovídající referenční rámeček. Pro potřeby této analýzy není primární původ proměn v britské crime fiction 2. poloviny 20. století, ale jejich konkrétní podoba, prosazení se, vliv na zkoumaný materiál a zpětné ovlivnění tímto materiálem. Dílo Colina Dextera, jakož i z něj vycházející adaptace korespondují s dobou svého vzniku a nejen reflektují, nýbrž i spoluvytváří tendence přítomné v britské crime fiction od poloviny 70. let 20. století. Uvědomuji si, že nelze šíři kontextu redukovat výše zmíněným ad hoc vyjádřením; na druhou stranu poskytuje britský kontext množství materiálu, který je svou význačností a bohatstvím/šíří záběru potvrzením korektnosti úvahy o omezení na úrovni časových a místních souvislostí.

Velká Británie je co do tvorby crime fiction „tradiční“ zemí – nejen proto, že mnoho autorů klasického meziválečného období, jakož i přelomoví autoři moderní crime fiction 60. let 20. století jsou britského původu. Bylo by zavádějící tvrdit, že Britové tento fenomén vymysleli – poetika crime fiction není, jak vidno při bližším pohledu do její historie, ničím jiným než zobecněním a katalogizací určitých narativních postupů a příběhových schémat přítomných v rozličných textech. Crime fiction se rozbíhá mnoha směry, je však patrné, že ve Velké Británii jedna konkrétní větev převažuje – žánr *detektivky*³. Crime fiction, jak je patrné již z jejího označení, se soustředí primárně na zobrazení zločinu, přesněji na zločin jako tematický prvek fikčního artefaktu. Zločin jakéhokoli druhu⁴, resp. jeho vyšetřování tvoří osu narace. Jinými slovy, ne každá fikce, v níž se objevuje zločin, je crime fiction – pouze ta, jež postuluje zločin coby jednotící prvek příběhu. Podrobnější dělení pak odlišuje žánry crime fiction dle různých kritérií: jakým způsobem narace manifestuje vyšetřování zločinu (odlišení klasických a procedurálních detektivek); jaké zločiny jsou tematizovány (crime fiction soustředící se na vyprávění z pohledu pachatele, např. žánr tematizující sériové vraždy; špionážní romány tematizující zločin z hlediska jeho potenciálu narušit chod státu); jakou roli hraje v příběhu dobové zasazení (crime fiction ze současnosti; historická crime fiction; retro-crime fiction) apod.

Pro mou práci je podstatné vyčlenit z tohoto pole žánr detektivky. V anglické terminologii detektivce nejlépe odpovídá termín *mystery fiction*, který se pod jiným označením objevuje u Tzvetana Todorova jako *román s tajemstvím*⁵. Detektivka/román s tajemstvím⁶ je fikce s do značné míry pevně danou strukturou, tematizující zločin a proceduru jeho vyšetřování. Ve stavbě narace se příznačně

³ Na tomto místě je třeba učinit pojmové rozlišení: *crime fiction* je označení nadřazené skupiny, do níž spadají žánry thrilleru, hard-boiled fikce, špionážního románu, policejního procedurálu, postmoderní crime fiction nebo právě detektivky. Budu-li hovořit o crime fiction, mám na mysli široce pojatou skupinu žánrů; budu-li hovořit o konkrétním žánru, použiji příslušné označení s vysvětlením základních distinktivních rysů.

⁴ Bylo by mylné považovat vraždu za výsočný způsob manifestace kriminálního jednání ve fikci – škála kriminálních činů zobrazovaných crime fiction je široká: krádeže, zpronevěry, vydírání, vlastizrada apod. Výjimkou není ani zločin coby porušení etického principu bez závažnějších následků (viz např. mnohé z případů Sherlocka Holmese, v nichž je podstatný prvek záhady, která může vzniknout jako průvodní jev akcí nekriminální povahy, a jde pouze o to, jakým způsobem detektiv zrekonstruuje průběh událostí, jejichž záhadnost vyplývá pouze z neznalosti celého schématu).

⁵ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2000. Paprsek, sv. 3. s. 101–104 ISBN 80-86138-27-5.

⁶ V textu se nadále přidržím konvenčního označení *detektivka*.

využívá dělení na fabuli a syžet, a to následujícím způsobem: klasická detektivka začíná vyprávění v momentě odhalení zločinu; vše před tímto vstupním aktem je předmětem systematických zámlk – nevíme, jak k situaci došlo; syžet se, metaforicky řečeno, rozbíhá dvěma směry – jeden postupuje kupředu a rozvíjí fabuli, druhý se vrací zpět a fabuli rekonstruuje; celé vyprávění je tak záznamem snah doplnit všechna prázdná místa a detektiv se dostává naroveň čtenáři – oba se pokouší odhalit, co se událo před počátkem syžetu. Jako autoritativní v tomto směru vnímám definici Todorovovu⁷.

Za iniciátora klasického detektivního příběhu bývá považován Edgar Allan Poe, který souhrnně představil základní prvky tohoto žánru v příbězích C. Augusta Dupina – jsou jimi zejm. téma zločinu jako intelektuálního problému; ornamentálnost v zobrazení zločinu; motiv geniálního detektiva (tzv. *Velký detektiv*⁸), jenž vnímá zločin coby intelektuální výzvu; motiv detektivova myšlenkově méně nadaného kolegy (tzv. *sidekick*), který je explicitním vypravěčem zaznamenávajícím všechny události a úvahy Velkého detektiva⁹; prostor akcentující výrazně kontrastní hodnoty na ose přátelský/nepřátelský, světlý/temný, kontaktní/anonymní; narativní postup zpětné rekonstrukce fabule; strukturní danost narativu apod. Výše uvedené vyvolává dojem, že crime fiction je založena „odspodu“, tj. odvozena ze svých žánrů, jelikož Poeovy povídky jsou prototypem románu s tajemstvím. De facto je tomu tak, ale v jiném úhlu pohledu, než že se crime fiction rodí v polovině 19. století za přispění Poeovy tvorby. Jak již bylo uvedeno, crime fiction jako celek je souhrnnou kategorií a zobecněním narativních a strukturních podobností – ostatně teoretická debata uvádí jako prvopočátek crime fiction biblický příběh o Kainově vraždě Abela či Sofoklovu žánrově invenční „detektivku“ *Král Oidipus*, v níž (zcela v duchu postmoderní crime fiction) detektiv vyšetřuje vraždu, kterou sám spáchal. Každá kulturní epocha přináší nové způsoby pojetí zločinnosti v literární/výtvarné/audiovizuální fikci, a kategorie crime fiction je konstruktem, který reflektuje zvýšený zájem určité doby o příběhy s kriminální tematikou a potřebu (produkční, distribuční či teoretickou) takový typ fikce označit, vymežit ve vztahu k fikcím jiným a utřídit. Poeův vklad tak lze vnímat jako impuls,

⁷ Ibid. str. 101-104.

⁸ SÝKORA, Michal a kol. *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012, s. 17. ISBN 978-80-244-3035-5.

⁹ Tyto úvahy, jakož i závěry Velkého detektiva jsou prezentovány prizmatem nechápající postavy, která se všemu diví a nad detektivovou schopností geniální analýzy případu žasne – což je stylistický postup napomáhající recipientovi sledovat zrychlený proces detektivova myšlení.

kteřý spíše spolupodnítil obrat populární kultury k tematice zločinu, nikoli „založil“ crime fiction jako takovou¹⁰. Jako zakládající však lze jeho povídky vnímat právě v kontextu detektivky, kde se z Poeova odkazu čerpá de facto až dodnes.

S užitkem rozvinul poetiku poeovské detektivní povídky sir Arthur Conan Doyle, který ve svém detektivním díle upevnil narativní/strukturní a stylistické aspekty rodící se žánrové fikce a zpopularizoval model tvorby, který těžil jak z děl jeho předchůdců, tak z dobové vydavatelské praxe¹¹ a dlouho stál v centru žánrové fikce jako referenční soubor kanonických postupů. Conan Doyle vytvořil prototypickou postavu Velkého detektiva, Sherlocka Holmese, který osciluje mezi genialitou a neschopností fungovat v lidském společenství jiným způsobem než praktikováním detekce. Velký detektiv má (krom geniálního úsudku a schopnosti analytických a přísně vědeckých úvah) výlučné vlastnosti, které jej jasně identifikují, a také jeho vzhled je signifikantní. Zároveň je obklopen existenty, které jeho distinktivní povahové rysy ilustrují¹², svou povahu vyjevuje také v souboru akcí (gest, promluv, aktivit). Velký detektiv je většinou odloučen od společenství, což je vlastnost mající (dle poetiky daného fikčního artefaktu) rozměr tragický, komický, ironický, metaforický apod.

Komplementární Velkému detektivu je jeho sidekick – partner při vyšetřování zločinů, obdařen zdravým rozumem, jehož mechanismy však dalece zaostávají za Velkým detektivem. Obecně se má za to, že sidekick je hloupější verze čtenáře, což je však hrubým podceněním skutečnosti – o intelektu a schopnostech svých kolegů se na mnoha místech klasických detektivních fikcí pozitivně vyjadřují sami Velcí detektivové – a sám za sebe vypovídá i fakt, že bez pomoci sidekicků by plán Velkého detektiva na odhalení pachatele nezřídka selhal. Funkce klasických sidekicků nespočívá pouze v jejich fikční existenci a v kontrastní

¹⁰ Jak tvrdí Todorov: „Naneštěstí pro logiku nevznikají žánry s hlavním cílem doložit možnosti nabízené teorií. Nový žánr se vytváří kolem prvku, který ve starém žánru nebyl povinný, a oba žánry tedy kodifikují (činí povinnými) asymetrické prvky.“ (cit.d. str. 105)

¹¹ Formát povídky nebo románu na pokračování je vhodným médiem pro fikční příběhy snažící se jako jeden z účínů vzbudit nebo koncentrovat napětí. Např. v románech na pokračování se přímo nabízí využití cliffhangeru, rozvinutí hry autora se čtenářem, v níž recipient může využít časového odstupu k pokusům o řešení záhady, čímž jej příběh tím spíše pohltí. Nepřímo tato vydavatelská praxe souvisí s praxí audiovizuální žánrové tvorby, která (zejm. v případě minisérií, ale např. i seriálů) spoléhá na efekt pokračování, který kumuluje napětí a zaručuje fikčnímu dílu stálé publikum.

¹² V případě Sherlocka Holmese jsou to např.: chemické náčiní – vědecké myšlení; housle – kulturní stránka povahy Velkého detektiva; kokain – metaforické vyjádření břemena geniality, která svého nositele stahuje na odvrácenou stranu lidství apod.

úloze vůči Velkému detektivu, ale také v jejich pozici v rámci narativu. Sidekick v klasické detektivce je vypravěčským hlasem, který v ich-formě prezentuje odehrávající se události a tím se stává spojnicí mezi Velkým detektivem, resp. celkově fikčním světem a recipienty. To ukazuje na formální specifičnost klasické detektivní fikce – převládající narativní strategií je vyprávění v první osobě. Tento postup ústí ve vyšší míru zapojení recipienta, který se díky „kontaktní“ naraci dostává do centra dění, může sledovat postup pátrání a vytvářet si vlastní hypotézy.

V pravidelnosti opakujícího se příběhového schématu vymezují holmesovské povídky narativní strukturu detektivky: zločin – představení detektiva a jeho metody – vyšetřování – zvrát – řešení a uzavření případu. Zpravidla bývá typický holmesovský narativ započat představením Velkého detektiva (Holmes demonstruje své „magické“ schopnosti analýzou z běžného života – např. zcela přesně popíše životní založení zákazníka, který jej v úvodu vyhledá). Následně je představen zločin, tj. objevuje se narativní otázka, na níž se bude v průběhu syžetu hledat odpověď. Poté následuje samotný „pohyb“ napříč syžetem, zpětná rekonstrukce fabule – detektivovo pátrání, jeho hypotézy apod.; vše je ovšem podáno způsobem, aby recipient nemohl odhadnout samotný předmět detektivových úvah (čehož lze paradoxně docílit stejným způsobem jako předtím zapojení recipienta do pátrání – skrze postavu sidekicka, který sice zprostředkovává akce a promluvy Velkého detektiva, ale přístup k jeho myšlenkám je mu odepřen). Sidekick Sherlocka Holmese, doktor John Watson tak nejednou popisuje nepřístupnost, do níž se jeho přítel zahalí pokaždé, když chce nerušeně „pátrat“ pouze analýzou svých myšlenkových pochodů – a Watson v metafikčním gestu vyjadřuje čtenářovu touhu, když si přeje smět nahlédnout do Holmesových myšlenek. Zmíněná zobecněná narativní struktura je pak definujícím znakem majoritní skupiny detektivních fikcí označovaných jako *whodunit*¹³. Ovšem tato definiční úloha se netýká pouze whodunitů – skrze repetitivnost schématu lze žánrově identifikovat detektivku jako takovou. S nadsázkou lze říci, že se jedná o žánr, který se ve zbylých složkách své poetiky snaží vyrovnat s omezeními, která s sebou nese fixní narativ.

¹³ Z anglického *who has done it?* neboli *kdo to udělal?* (kdo je zločincem?). Dalšími skupinami jsou *howdunit* (*how have they done it?* – jak to spáchali?), *whydunit* (*why have they done it?* – proč to spáchali?) a *howcatchem* (*how to catch them?* – jak je chytit/usvědčit?).

I *ornamentálnost* zločinů se ustavuje jako jeden z definičních znaků detektivky. Sherlock Holmes je detektiv, který svou energii věnuje pouze zajímavým (v sémiotickém smyslu slova¹⁴) případům. Tímto rysem své poetiky holmesovská fikce petrifikovala v obecné poetice subžánru detektivky prvek, který ji později na nějaký čas zavedl do slepé uličky – řeč je právě o ornamentálnosti zločinů. To, co je u Poe motivováno přebujelým a dekadentním autorským stylem a u Conan Doylea je obhájeno na úrovni fikčního světa ústy protagonisty, se v pozdějších letech proměňuje v manýrismus, společný rozličným autorským poetikám, a má podíl na tendencích k proměně žánru v 60. letech 20. století. V průběhu tzv. *Zlatého věku*¹⁵ detektivky vede množství vycházejících žánrových fikcí ke snahám co možná nejvíce zaujmout čtenáře – zejm. výstředností postav Velkých detektivů a neotřelostí zločinů/záhad. Pokud přistoupíme na pojetí detektivky coby fikční hry mezi autorem a čtenářem, tedy pojetí vlivné, a i mezi teoretiky crime fiction rozšířené, pak se nutká potřeba ozvláštnit schéma detektivní fikce ornamentálností zločinů jeví nejen jako produkčně-distribuční záměr, který má detektivní fikci zachovat odbyt, ale též jako autorská strategie, jež má spisovateli dát „výhodu“ nad čtenářem a zvýšit autorovy šance, že jím zkonstruovaná záhada nebude recipientem odhalena. Proto ve chvíli, kdy crime fiction obecně a detektivka jako konkrétní případ začínají skrze fikci manifestovat širší hodnotový a tematický záběr než pouhou hru mezi autorem a recipientem, i funkce ornamentálnosti ve zobrazení zločinů ztrácí na důležitosti a je nahrazována pojetím zločinu coby společenského komentáře.

Prostor má v detektivní fikci signifikantní úlohu – právě skrze něj jsou manifestovány některé z nejobecnějších významů daného fikčního artefaktu. V detektivkách je vhodnější prostor označit spíše za *topos*, tedy nejen místní uspořádání, ale záměrně zvolenou krajinu, do níž je příběh zasazen a jejíž podoba a rozvržení, celková povaha a soubor jí vyvolávaných konotací určuje sémantickou rovinu artefaktu. Jak bylo zmíněno výše, prostor v detektivní fikci funguje jako komplexní systém opozic. Hlavní opozicí je *dualita města a venkova*. Městský prostor je spjat jak s ranou fází vývoje detektivky (Poe, Conan Doyle) tak např.

¹⁴ GVOŽDIAK, Vít. *Základy sémiotiky 1*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2014. Qfwfq, sv. 9. s. 6–8. ISBN 978-80-244-4294-5.

¹⁵ Období největšího rozmachu klasické detektivní fikce, běžně bývá časově ohraničené dvěma světovými válkami – ačkoli k jeho nástupu dochází již před 1. světovou válkou a zároveň mnozí z autorů Zlatého věku tvoří i po konci 2. světové války.

s americkou tradicí hard-boiled crime fiction. V těchto dílech je město nepřátelským elementem, přebírá některé funkce náležející spíše postavě – klade Velkému detektivovi překážky, ze spleti ulic vytváří labyrint (metafora myšlenkového labyrintu vytvářeného mystériem zločinu). Zároveň svou atmosférou a traktovanou podobou (noční město) podporuje temnou atmosféru obsaženou v jádru detektivky. Velký detektiv navázaný na topos města je fikčním konatelem, který se pokouší odhalit skrytý řád a naplnit smyslem spletitou síť informací – v městském labyrintu se vyzná a dokáže použít některých jeho tajných zákoutí ve svůj prospěch.

Naproti tomu *venkovský prostor*, topos zpopularizovaný zejm. ve Zlatém věku detektivky, je obrazem ztraceného ráje. Venkov zosobňuje harmonii a idyličnost starého světa, resp. vytváří fikcionalizovaný obraz takového uspořádání. Žánrový diskurz zde odráží zejm. deziluzivní pocity britského obyvatelstva po 1. a následně i 2. světové válce – snahu uniknout nutnosti zorientovat se ve světě, který ztratil řád a smysl (válečné hrůzy) a jehož struktura se rozpadá (postupná eroze Britského impéria). Pitoresknost venkovského prostředí se objevuje v detektivní fikci de facto dodnes – postupem času se její pojetí proměňuje do ironických až groteskních rozměrů¹⁶, ale i v takto vyhrocené podobě je stále ironizována především zmíněná idyličnost. Velký detektiv navázaný na topos venkova je fikčním konatelem-zachráncem; jeho cílem je objasněním zločinu a odhalením pachatele restaurovat řád, harmonii a (společenskou) stabilitu.

V rámci venkovské detektivky lze coby viníka zločinu (a tím pádem narušitele harmonie) identifikovat společnost, resp. různé druhy společenství, která jsou do případu zapojena. Zvrácenost již nepramení z prostoru samého, ale z jeho fikčních obyvatel – tzn. dochází k metaforické analýze devalvace společenství. Společenský statut již není s to zakrýt morální rozklad fikčních konatelů, který se projevuje v rozličných stylistických a narativních strategiích: coby ironické, groteskní, sarkastické či hrůzné vykreslení postav; jako juxtapozice vysokého (společenského zařazení) a nízkého (amorálního chování); v narušených mezilidských vztazích¹⁷. Zmíněné souvisí také s faktem, že venkovská detektivka

¹⁶ Viz např. romány Ruth Rendellové nebo televizní seriál *Vraždy v Midsomeru*.

¹⁷ Na tomto místě vztáhnou zmíněnou problematiku k tématu mé práce. Stejně, jako venkovská detektivka, i morseovské univerzum totiž tematizuje zmíněné, pouze s obměnou diskurzivního zpracování v několika bodech: 1) příběh se z venkovského prostředí přesouvá do univerzitního města Oxfordu – mění se tedy vnější manifestace toposu, ale jeho sémantická podstata zůstává zachována (Oxford, coby historické město se signifikantní architekturou, zobrazené jako malebný prostor, je zosobněním ztraceného ráje narušeného zločinem); 2) „hříšné“ postavy z vyšší

takřka výhradně soustředí pozornost k úzkému okruhu podezřelých, který zastupuje mikrokosmos společenského uspořádání. Pokud nahlížíme na venkovskou detektivku tímto způsobem, mohou nám splývat dva pojmy, které je však třeba oddělit – venkovská detektivka (country house mystery), u níž je podstatný prostor, v němž se příběh odehrává, a *omezený okruh podezřelých*, což je koncepce primárně ovlivňující způsob výstavby záhady na ploše narativu. Jako ustavující fikce venkovské detektivky, ale také detektivky s úzkým okruhem podezřelých, lze určit romány Agathy Christie¹⁸. Ty jsou prototypem detektivek Zlaté éry – jednak po stránce celkové poetiky (ironický styl; stavba narace; pozitivistický přístup k řešení zločinu; pojetí záhady jako hádanky a autorsko-čtenářské soutěže; sémantická konstrukce odvíjející se od konstituentů fikčního světa – toposu a společenství), jednak s ohledem na konkrétní aspekty této poetiky (úzký okruh postav; geniální a výstřední Velký detektiv; standardizované prostředí; zaumná záhada; rozvrstvení okruhu postav jako průřez dobovou společností s důrazem na vyšší společenské vrstvy). Trend úzkého okruhu podezřelých se rozšířil i mimo subžánr venkovské detektivky a ustanovil se coby jeden z rysů poetiky klasické detektivky Zlatého věku obecně. Také v moderních žánrových artefaktech strategie výstavby fikčního světa kolem úzkého okruhu podezřelých přetrvává – ačkoli je to jeden z rysů poetiky detektivky, který jí během doby přinesl nemálo kritických výtek.

De facto od počátku žánrového vymezení fikčních artefaktů, tematizujících zločin v referenčních pojmech crime fiction a detektivka, se crime fiction (a detektivka jako její ve své době nejpobulárnější projev zvláště) stává terčem trojí kritiky. Zaprvé, crime fiction přijímá a prosazuje zločin jako své téma a láká tak recipienty na vulgárně podanou senzaci. Proti tomuto kritickému výpadu je poskytnut protiargument – crime fiction ve své podstatě nepropaguje zločin/nost, slouží jako zrcadlo temných, nevědomých pudů, jejichž zobrazením a potrestáním poskytuje recipientům katarzi. Zadruhé, crime fiction je ubohá zábava, svou uspokojivostí zařaditelná někam „mezi kouření a luštění křížovek“¹⁹. Podobná výtka, pohřichu dosti kategorická, je rovněž těžko uchopitelná, jelikož vynáší zobecňující estetický soud. Nejjednodušeji ji lze odrazit tím, že crime fiction proti

společnosti jsou nahrazeni akademiky, kteří požívají symptomatického společenského statutu. Morseovské univerzum tedy z žánrového hlediska představuje aplikaci strukturních a sémantických zákonitostí venkovské detektivky do městského toposu/prostředí.

¹⁸ Referenčním textem obého je její román *Záhada na zámku Styles*.

¹⁹ WILSON, Edmund. *Why do people read detective stories?* [online; cit. 9. 12. 2017]. Dostupné z: http://www.crazyoik.co.uk/workshop/edmund_wilson_on_crime_fiction.htm

výpadu zaštitíme podobně kategorickým, ale pozitivním estetickým soudem osoby, jejíž pohled na kulturu je široce společensky akceptován (u crime fiction byli tímto typem zastánců např. Ray Bradbury, W. B. Yeats nebo anglická královna požadující vzkříšení Sherlocka Holmese z „fikční smrti“). Stejně jako nelze s čistým svědomím přistoupit na Wilsonovu kritiku, nelze ani zodpovědně prohlásit, že anglická královna nemůže mít v oblibě kratochvíli na úrovni kouření či luštění křížovek. Crime fiction k vlastní škodě nezřídka ani obzvláště intenzivní snahy zlepšit své estetického posuzování neprojevuje – ale právě proto je odmítavá kritika povolávající na pomoc estetické kategorie bez významu, crime fiction má ve své klasické podobě především zájem pobavit.

Třetí výtky se týká realismu v crime fiction – a tím se jistým způsobem váže ke zmíněné strukturní strategii zapojit do příběhu pouze omezený počet podezřelých. Nejen tento aspekt strukturace detektivních fikcí a jejich fikčních světů, ale i on, zavdává podnět k úvaze, že detektivní fikce se nevztahuje ke skutečnému světu a nereflakuje jej realisticky. Tomuto problému se věnuje mj. Josef Škvorecký ve své apologetice detektivky v úvodní stati *Nápadů čtenáře detektivek*²⁰, a dochází k závěru, že detektivka v sobě již z podstaty nese výrazný podíl hry a zábavy, které z principu nelze svázat striktní odpovědností vůči mechanismům detekce v aktuálním světě. Inklinace k realismu, kterou Škvorecký kritizuje, odpovídá poetice policejních procedurálů²¹ a je dle autora eseye zhoubou detektivky. Paradoxně však tato opozice poskytla britské detektivní fikci způsob, jak vyřešit „krizi identity“ v 2. polovině 20. století.

Zmíněné aspekty – jak rysy poetiky, tak kritické výtky spojené s detektivkou od počátku jejího vyčlenění se coby žánru – se zúročují v 60. letech 20. století a předznamenávají směr, který detektivní fikce v této době nastoupila. Nové trendy v tvorbě detektivek reagují na opotřebovanost a vyčpělost klasického schématu a výrazně proměňují přístup k tomuto žánru. Vzniká potřeba reagovat na nové podněty přinášené novou epochou, a kromě toho je obrat v žánrové poetice zapříčiněn impulzy interními – ať už se jedná o domácí či zahraniční vlivy. *Interními žánrovými faktory* jsou zejména poválečný rozvoj žánru policejního procedurálu, přejímání prvků hard-boiled fikce a již zmíněná vyčerpanost

²⁰ ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. 1. vyd. Praha: Ivo Železný, 1998. Spisy Josefa Škvoreckého, sv. 9. 277 s. ISBN 80-237-3548-9.

²¹ Žánr crime fiction, soustředící se na reprezentaci postupů policejní práce, nástrojů užívaných při vyšetřování, rutiny detekce, institucionální aspekty, vztahy v policejním kolektivu apod.

dosavadního narativního a stylistického schematismu. Vliv policejního procedurálu se projevuje zejména v konstrukci protagonistů. Jako postava Velkého detektiva se většinou prosazuje *policejní inspektor*. Tento model je změnou – nikoli diametrální, i v klasické detektivce se policisté objevují jako hlavní postavy, ale přesto podstatnou. Již od dob Arthura Conana Doylea reprezentovala postava policisty pravý opak Velkého detektiva. Policisté byli v klasické detektivce manifestováni jako ještě méně bystří nežli sidekick, rutiněři, kteří překážejí na místě činu a nikdy nic nevyřeší. Jejich rehabilitací coby Velkých detektivů, tzn. protagonistů se zintenzivňuje interakce mezi fikčními světy detektivek a světem aktuálním. Velký detektiv-policista se rovněž stává zranitelným a chybujícím, v čemž lze spatřovat vliv hard-boiled crime fiction. Stále není, po stránce geniálního úsudku, obyčejným smrtelníkem, ale je jím po stránce lidské, v osobním životě. Nový typ hrdiny již není vytržen ze společnosti jako samostatný exot, myslící stroj. Jeho samota má odlišný původ, což moderní detektivce dodává novou sémantickou rovinu skrze zpracování tématu hrdiny, jemuž práce vzala osobní život. Nová žánrová fikce tak nemanifestuje pouze zjevné antagonisty (zločince a zločiny), ale v jistém slova smyslu dělá antagonistu i z detektivní činnosti jako takové. Vykonstruovanost zápletek klasických detektivek je nahrazena „přízemnějšími“ zločiny, aniž by ovšem absentovalo tajemství. Moderní detektivky nepřestávají být věrné žánrovým zvyklostem a nadále zůstávají hrou autora se čtenářem – jsou dodržována žánrová pravidla, čtenář má možnost se zapojit do řešení fikční hádanky. Přesto manifestované zločiny začínají korespondovat s představou o zločinech aktuálního světa – stejně jako v případě využití postavy policisty coby Velkého detektiva se projevuje příklon k vyšší míře realismu ohledně mezinárodní korespondence.

Rovněž se prosazují proměny strukturace detektivek. Moderní britské detektivky se soustředí na úvodní představení prostoru, jej obývajících postav, vztahů mezi postavami, diverzifikací pozornosti. Narace často nezačíná objevením zločinu nýbrž detailním průzkumem aspektů fikčního světa. V tomto ohledu je výraznou autorkou např. P. D. Jamesová, v jejíchž románech znalost fungování fikčního světa předchází vraždě, neboť coby kombinace detektivky a společenského románu toto obeznámení logicky předpokládá. V tomto směru je také reflektován společenský, tj. *externí* vliv na detektivní fikci – decentralizace měst, přesun obyvatelstva na periferie, zdůraznění moderního životního stylu – toto vše je

zohledněno v narativní strategii evokace fikčního světa. Malebnost a pitoresknost je nahrazena vytržením z kontextu a akceptováním (ze strany postav) zdánlivé harmonie, která však pouze překrývá záporné „spodní proudy“ (dopad přesunu na periferie měst). Tříštění narativní pozornosti je dáno především v rovině stylu, kde se upouští od vypravěčů v ich-formě (zpravidla reprezentovaných sidekickem) a přechází se na použití tzv. *vševědoucího vypravěče*. Ačkoli existují polemiky o tom, jestli vypravěč detektivky vůbec může být vševědoucí, moderní britské detektivky bezpochyby manifestují, že může: úhel jeho pohledu přechází od vnějšího k vnitřnímu, zachycuje emoce postav, do určité míry také myšlenkové pochody detektivů. Fakt, že identita pachatele přesto zůstává ponechána tajnou až do samého závěru, není zpochybněním existence vševědoucího vypravěče – je pouze potvrzením toho, že vypravěč, resp. implikovaný autor svádějí se čtenářem fikční bitvu o odkrytí tajemství toho kterého fikčního artefaktu.

Mezi *externími faktory* zaujímají důležitou pozici společenské proměny v 60. letech, jako např. přesun obyvatelstva z center na periferie měst, kulturní a sexuální uvolnění, vývoj v otázkách rasy a genderu, drogová problematika, sexuálně motivované zločiny, kriminalita mládeže, poválečný propad britské ekonomiky, nestabilita tamější politické scény apod. Tyto jevy vybízejí k fikčnímu zpracování a novým autorům detektivních románů poskytují množství témat (a tím i cestu k oživení stagnující žánrové fikce). Za přední nositele žánrové proměny ve Velké Británii jsou považováni čtyři angličtí autoři: P. D. Jamesová, Ruth Rendellová, Reginald Hill a Colin Dexter. Ačkoli se jejich debutové romány objevují s většími časovými pauzami (mezi debutem P. D. Jamesové *Zahalte jí tvář*, vydaným v roce 1962, a *Last Bus To Woodstock* Colina Dextera z roku 1975 je odstup 13 let), jejich generační spřízněnost je patrná jak shodnými rysy poetiky, tak sdílenou tematikou. Pokud vzpomeneme Tzvetana Todorova a jeho klasifikaci crime fiction, je otázkou, jestli by se nezdráhal čtyři prvotiny zmíněných autorů pod crime fiction vůbec zařadit. Shodným rysem je pro ně totiž fakt, že se v jejich poetice prolínají žánrové prvky s principy společenského románu – dochází zde k mísení postupů tzv. „vysoké“ a „nízké“ literatury²², tzn. k něčemu, co Todorov ze

²² Tato opozice je zmíněna čistě pro účely osvětlení funkce zakládajících románů moderní britské detektivky v žánrovém kontextu – autor se k rozdělení umění na vysoké a nízké staví značně skepticky. Přinejmenším zmínění autoři a jejich díla výmluvně dokazují, že např. aplikováno na žánr crime fiction se toto kritérium ukazuje jako neadekvátní. Stejně jako to v subžánru špionážní fikce dokazuje dílo Johna Le Carrého, celá větev postmoderní crime fiction apod.

„správné“ žánrové fikce vylučuje. V případě čtyř zmíněných autorů však přesahy ke společensko-kritické fikci vycházejí právě z logiky žánrových proměn, které v tomto období naplno propukly. Společenská neprostupnost a fixace na vyšší třídu v detektivkách Zlatého věku již po 2. světové válce nemá opodstatnění – jako hybatel společenských změn se projevuje střední třída, která je v poválečném období na vzestupu²³. Střední třídu žánroví autoři zastupují, mezi její příslušníky situují příběhy svých románů, její problémy reflektují.

Jak zmiňuje Martin Priestman²⁴, dobově výrazné téma sexuální problematiky se odráží také v moderní detektivce – všechny čtyři debutové romány zmíněných autorů popisují zločiny spáchané na ženách s více či méně sexuálním podtextem: *Cover Her Face* (P. D. Jamesová, 1962) tematizuje vraždu mladé, promiskuitní dívky, která vydírá své okolí; v románu *From Doon With Death* (Ruth Rendellová, 1964) je použito téma zakázané lesbické lásky, z níž vzejde zločin; podobně jako u Jamesové se motiv vraždy nestoudné ženy, která z dlouhé chvíle terorizuje své okolí, objevuje v *A Clubbable Woman* (Reginald Hill, 1970); *Last Bus To Woodstock* (Colin Dexter, 1975) tematizuje zabití mladé dívky, které je vyprovokováno sexuálním podtextem jejího chování. Nezůstává však pouze u zločinů – pokud se přidržím tématu své práce, pak samotný Dexterův inspektor Morse je postava velmi diskutabilní z hlediska sexuality; coby Velký detektiv v románech vystupuje svobodný hrdina, který se ale sexuální tematiku a hodnocení žen ve svém okolí nesnaží prezentovat s přílišnou korektností. Sexualita se tak neprojevuje pouze v některých zločinech, ale v ne zcela lichotivé rovině může být spjatá i s protagonistou. Takový je i případ superintendanta Andyho Dalziela z románů Reginalda Hilla, který, ač Velký detektiv, zosobňuje obhroublost a politickou nekorektnost.

Uvolnění v oblasti rasy a genderu je přítomno zejm. co se týče postav Velkých detektivů. Z iniciátorů obrody detektivní fikce v 60. letech je to P. D. Jamesová, která si jako protagonistku dvou detektivních románů²⁵ zvolila ženu,

²³ „I služebných je málo a mladé ženy ze středních tříd je ani nehledají. Samy se starají o svoji domácnost a kuchyň. Muži i ženy se strojí jednoduše a nenápadně. V divadlech s výjimkou některých galapředstavení již nevidíme večerní róby a smokingy.“ MAUROIS, André. *Dějiny Anglie (doplněné o novější období Michaelem Mohrtem)*. Praha: Lidové noviny, 1995. s. 446. ISBN 80-7106-084-4.

²⁴ PRIESTMAN, Martin. Post-war British crime fiction. In: PRIESTMAN, Martin (ed), pozn. 1, s. 5. [cit. s. 173–189.]

²⁵ *An Unsuitable Job for a Woman* a *The Skull Beneath the Skin*.

navíc coby soukromého detektiva. Stejně tak v teoretické reflexi se v reakci na vzestup *feministické kritiky* rozmáhá analýza žánrových děl z tohoto úhlu pohledu. Použití crime fiction k prozkoumání rasové problematiky se postupem času prosadilo zejm. v USA, ale na přelomu 80. a 90. let 20. století se objevuje také v britské žánrové fikci. Otevření otázek rasy a rasové příslušnosti se využívá k analýze prostoru a s ním spjatých tematických/motivických okruhů – města jsou v takto zaměřené fikci vykreslena jako kosmopolitní, ale pro minoritní kultury ne vždy přátelská; je zdůrazněna obtížně překonatelná kulturní propast. Zpočátku je v britské crime fiction např. černý protagonista konfrontován s náhledem symptomatickým spíše pro první polovinu 20. století; vnímá, že velkou roli na jeho přijetí společností má mediální obraz černé komunity ve Velké Británii, který nezřídka mate i jeho vlastní sebeuvědomění. V současnosti je záběr britské crime fiction s rasovými motivy širší – např. v populárním seriálu *Luther* již nehraje klíčovou roli sebeidentifikace z hlediska rasy, ale obecnější téma nacházení cesty k vlastnímu nitru.

I moderní detektivka tak zůstává rozkročena mezi dvěma póly – mezi příklonem k sociálně i žánrově podmíněnému realismu, který umožňuje detektivní fikci traktovat aktuální společenské komentáře, anebo k „hravé“ fikci klasického typu, která zůstává především intelektuální zábavou.

V této podkapitole jsem se stručně věnoval některým důležitým momentům ve vývoji britské detektivní fikce. Jak bylo zmíněno, podnětem mi byla nutnost nastínit kontext, do něhož přísluší předmět mé práce. V polovině 70. let 20. století nastupuje cestu k začlenění do tohoto kontextu literární dílo Colina Dextera. Od té chvíle se stává součástí komplexního kulturního a žánrového systému, který rovněž výrazně pomohlo ovlivnit. Díla, jež jsou součástí předpokládaného morseovského univerza diskurzu, nereagují pouze na sebe navzájem, nevyplývají jen jedno z druhého – je nezbytné vnímat jejich dobový rozměr, a ten nesestává pouze z přejímání vlivů, ale i z jejich vytváření.

Metodologie

V následující podkapitole představím metodologické nástroje, jichž budu v průběhu práce užívat. Nejprve je třeba upozornit, že tato práce má dva rozměry – *historický* a *analytický*. Vzhledem k povaze předmětu považuji *historickou perspektivu* za nezbytnou pro kontextualizaci. Předmětem mé práce jsou fikční artefakty objevující

se v kulturním poli s odstupem času od poloviny 70. let 20. století²⁶ až po současnost²⁷. Kontext, který v historické perspektivě naznačují, je žánrový: v jednotlivých kapitolách jsou rozvedeny proměny (institucionální či na úrovni poetiky žánru), jimiž crime fiction dobově procházela a které měly vliv i na utváření podoby zkoumaných děl. V první kapitole se jedná o pozici detektivky v 70. letech 20. století, kdy vývoj navazuje na přelomové období let 60., příznačné proměnou žánrového paradigmatu²⁸. V druhé kapitole jsou z historického hlediska v centru zájmu institucionální proměny – důležitá pozice seriálu *Inspektor Morse* v kontextu televizní produkce detektivních seriálů. Třetí kapitola opět obrací pozornost směrem k poetice a zasazuje seriál *Lewis* do standardizovaného proudu britské televizní žánrové tvorby. Čtvrtá kapitola se v historické perspektivě soustředí na poetiku současné britské televizní žánrové tvorby a zasazení seriálu *Endeavour* do tohoto proudu. V historické perspektivě se soustředím na obecný průřez žánrovým kontextem vzniku daného díla. Vzhledem k primárně analytickému zaměření práce zohledňuji ve zmíněném postižení kontextu nejvýraznější dobové tendence žánru, které jsou pro mnou zkoumaná fikční díla podstatné – jako referenční bod nebo v kontrastní rovině.

Metodologie v případě historické perspektivy vychází ze způsobu práce s žánrovým materiálem, který se objevuje např. v monografické publikaci *The Cambridge Companion to Crime Fiction*²⁹, knize *Crime Fiction*³⁰, dvoudílné monografii *Britské detektivky. Od románu k televizní fikci*³¹ apod.³² Přes diferencovaný záběr zkoumání a eklektičnost používaných metod³³ vnímám jako jednotící prvek právě zdůraznění kontextuální povahy crime fiction a snahu hledat modely výstavby jednotlivých děl na ose diachronní i synchronní. Osa diachronní byla (nezbytně heslovitě) představena již v tomto Úvodu. V těch částech práce,

²⁶ Debutový román Colina Dextera, *Last Bus to Woodstock* byl poprvé vydán v roce 1975.

²⁷ Seriál *Endeavour* není uzavřen a v současnosti se stále natáčejí nové epizody.

²⁸ Pozornost je tedy vedena k vývoji poetiky.

²⁹ PRIESTMAN, Martin (ed.), pozn. 1, s. 5.

³⁰ SCAGGS, John, pozn. 1, s. 5.

³¹ SÝKORA, Michal a kol., pozn. 8, s. 8.; SÝKORA, Michal a kol. *Britské detektivky: od románu k televizní sérii* 2. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, 242 s. ISBN 978-80-244-3499-5.

³² Pro další publikace viz oddíl *Kritika literatury* tohoto Úvodu.

³³ Od narativizovaného způsobu historického výzkumu u Scaggse přes „kaleidoskopickou“ optiku Priestmanovy monografie, aplikující náhled televizních, feministických či poststrukturalistických studií, po „zrcadlové“ dělení Sýkorovy monografie na principu historický vzhled – příkladová analýza apod.

v nichž se zabývám historickou perspektivou, se pak uchyluji k pohledu na synchronní osu a na hledání dobových specifík zkoumaného díla.

Částečně historickou kontextualizaci předjímá již předchozí podkapitola tohoto úvodu, kde se podrobněji zabývám žánrovou terminologií – zde jsem vycházel i z prací analytických (např. zmiňovaná *Poetika prózy* Tzvetana Todorova), jejichž teoretické poznatky jsem zasadil do historického rámce. Tím je naznačena rovněž určitá *tekutost* v terminologickém vymezení subžánrů crime fiction a pojmů s ní spjatých. Teoretické zobecnění určité kategorie je třeba vnímat diachronně/z historického hlediska, v němž se daná kategorie proměňuje, provazuje s kategoriemi jinými, nebo se z nich naopak vyděluje. Metodologicky jsem se tento problém neukotvenosti pojmů pokusil vyřešit logickým způsobem: jelikož je crime fiction v žánrové teorii považována za souhrnné označení skupiny způsobů tvorby fikce, tedy za *žánr*, její podskupiny pokládám automaticky za *subžánry*. Jsem přesvědčen, že terminologická zřetelnost může napomoci také obsahovému pročištění pojmů. Pokud např. přestaneme detektivku zjednodušeně označovat za žánr, uvědomíme si jasněji její specifickou pozici v rámci žánru crime fiction a její vztah k dalším subžánrům. V propojení analytické perspektivy s perspektivou historickou uplatňuji, jak vyplývá z použití práce Tzvetana Todorova, *strukturalistický metodologický aparát*, skrze nějž autor podal vymezení žánru crime fiction a nejširších subžánrových kategorií prizmatem vnitřní stavby žánrových aspektů. Náhled na crime fiction obecně a subžánr detektivky konkrétně tak vyplývá ze strukturálního rozpoznání a zobecnění kategorií shodných určité skupině fikčních artefaktů, zasazeného do diachronního modelu žánrového vývoje.

Těžištěm této práce přesto zůstává *perspektiva analytická*. Primárním důvodem je navržený záměr práce – mým cílem je, jak bylo zmíněno, porovnání dílčích výsledků jednotlivých kapitol. Jelikož zamýšleným produktem takové komparace je prověření teoretické možnosti existence univerza diskurzu fikčních světů soustředěných kolem fikční postavy inspektora Endeavoura Morse (zjednodušeně označovaného jako morseovské univerzum diskurzu), musí být brána v potaz nejen historicita jednotlivých děl, která dle mého dohadu takové univerzum sestavují, ale i jejich poetika, strukturace, diskurzivní strategie a způsob, jakým tvoří své fikční světy. Zmíněné univerzum diskurzu fikčních světů nelze dle mého

názoru sestavit prostým navrstvením děl, která se shodují ve svých doménách³⁴ – je k tomu zapotřebí nalézt nerozporné řešení pro skloubení více fikčních světů v jedno společné univerzum, vycházející z analýzy jednotlivých fikčních světů a poetiky těchto děl. Z toho důvodu v práci uplatňuji vícero analytických nástrojů. Vzhledem k různorodosti předmětu zkoumání (fikční texty i audiovizuální fikční díla) a vzhledem ke komplexnosti výzkumného záměru je třeba zvolit eklektickou metodu. Ta musí zahrnovat jak patřičné nástroje pro analýzu poetiky jednotlivých děl, tak nástroje pro analýzu a prověření možnosti sloučení jednotlivých fikčních světů v univerzum diskurzu.

Pro obecný rozbor jednotlivých fikčních světů děl, jimiž se zabývám, využiji poznatky a postupy teorie fikčních světů – na vyšší úrovni ve smyslu povědomí o teorii fikčních světů, jejich východiscích, filozofickém kontextu a možnostech analytického uplatnění čerpám ze studií Lubomíra Doležela³⁵, Ruth Ronenové³⁶ a Thomase G. Pavela³⁷; na úrovni konkrétní analytické praxe čerpám ze studií Radomíra D. Kokeše³⁸ a Umberta Eca³⁹. Aby bylo následně možné dílčí závěry propojit, využiji postupů *strukturalistické* a *diskurzivní analýzy* – účelem je porovnání a vytvoření sítě, která by provázala (pokud to bude možné) fikční světy ve svých poetikách více či méně eklektické.

Pro analýzu (způsobů a účelů) strukturace seriálových světů používám inspiraci v metodě představené ve studiích Radomíra D. Kokeše *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění*⁴⁰ a *Rozbor filmu*⁴¹. Snažím se o maximální citlivost vůči zkoumanému předmětu – mou metodou je tedy detailní

³⁴ Doména fikčního světa je množina jednotlivin v něm obsažených – viz PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*. 1. vyd. Praha: Academia, 2012. Možné světy, sv. 5. s. 70. ISBN 978-80-200-2120-5.

³⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2.

³⁶ RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. 1. vyd. Brno: Host, 2006. Teoretická knihovna, sv. 14. 296 s. ISBN 80-7294-180-1.

³⁷ PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*. 1. vyd. Praha: Academia, 2012. Možné světy, sv. 5. 226 s. ISBN 978-80-200-2120-5.

³⁸ KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2016, 240 s. ISBN 978-80-7470-146-7.

³⁹ ECO, Umberto. *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. Možné světy, sv. 3. 290 s. ISBN 978-80-200-1828-1; ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2009, 330 s. ISBN 978-80-246-0740-5; ECO, Umberto. *Otevřené dílo*. 1. vyd. Praha: Argo, 2015, 296 s. ISBN 978-80-257-1158-3; ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. 2. vyd. Praha: Argo, 2009, 440 s. ISBN 978-80-257-0157-7.

⁴⁰ KOKEŠ, Radomír D., pozn. 38, s. 21.

⁴¹ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2015, 264 s. ISBN 978-80-210-7756-0.

postihnoutí struktury jednotlivých aspektů analyzovaných děl a poznání vztahů mezi jejich jednotlivými složkami. V konkrétní praxi pak postupuje analýza dvojím směrem: 1) *celkový pohled* si všímá makrostrukturních aspektů rozebíraných děl, *struktury a stylu*, které analyzuji v perspektivě celku díla; 2) *částečný pohled* je rozbohem dílčích složek díla (*prostor a postavy*, jejich strukturní zapojení do celku díla a význam v tomto celku) v jejich konkrétních projevech. Výsledkem je návrh modelu jednotlivých fikčních světů a vymezení jejich pozice v celkovém univerzu diskurzu morseovských fikčních světů.

Specifický analytický aparát vyžadují nejrůznější dílčí problémy zmíněné výše: během zkoumání fikčních světů jednotlivých děl se zabývám strukturou těchto světů, zejména rozvržením a podobou fikčního prostoru a povahou fikčních postav. Pro tyto účely užívám hledisko strukturalistické analýzy a poetiky míst. V prvním případě, jak již bylo zmíněno, čerpám potřebný aparát zejm. z prací pražské strukturalistické školy a ruského formalismu (zejm. z práce Viktora Šklovského⁴² a Borise Tomaševského⁴³), s úkrokem k narativní gramatice v pojetí Tzvetana Todorova. Klíčový je pro můj pracovní (a celkově ideový) postup strukturalistickými pracemi zdůrazněný funkční vztah mezi částmi a celkem díla. Tento myšlenkový rámec uplatňuji jak v jednotlivých analýzách (částečné aspekty zakládající celkovou podobu díla, která zpětně ovlivňuje jednotlivé části), tak v dílčích shrnutích na koncích kapitol (symptomatickým způsobem navrhuje funkci díla v celkovém univerzu diskurzu) a v kapitole závěrečné. Ta shrnuje dílčí závěry představené v jednotlivých kapitolách podle výše zmíněného myšlenkového postupu: jednotlivé fikční světy jsou vztaženy k předpokládanému celkovému systému/univerzu, jehož aspekty jsou jednoduchost, bezrozpornost, koherence a koheze; na základě aspektů celkového univerza diskurzu jsou části buď zahrnuty nebo vyloučeny (ačkoli mohou být celkovým diskurzivním uspořádáním v dílčích aspektech ovlivněny⁴⁴).

V otázkách fikčního prostoru pak využívám některé z postupů představených v monografii *Poetika míst*⁴⁵ autorského kolektivu vedeného Danielou

⁴² ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. 3. vyd. Praha: Akropolis, 2003, 288 s. ISBN 80-7304-026-3.

⁴³ TOMAŠEVSKIJ, Boris. *Teorie literatury*. 1. vyd. Praha: Lidové nakladatelství, 1970. Disk, sv. 8. 160 s.

⁴⁴ Příkladem jsou literární texty Colina Dextera, které zpočátku vymezily vlastní poetiku a posléze byly ovlivněny poetikou seriálu *Inspektor Morse*.

⁴⁵ HODROVÁ, Daniela a kol. *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1997, 249 s. ISBN 80-86022-04-8.

Hodrovou. Sémiotický a strukturalistický přístup mi slouží především k analýze funkcí prostoru a postav v celkových systémech daných fikčních světů. Konkrétní aspekty prostoru nicméně vyžadují detailnější postupy analýzy: zejména zvažování tematických souvislostí, které se specifickým způsobem podílí na významové výstavbě prostoru. Analýza prostoru tak nabývá podoby topologického zkoumání témat a významů, které podmiňují podobu a strukturu prostoru a jsou touto podobou a strukturací zpětně ovlivňovány. Prostor se v tomto pojetí stává *toposem*, tedy komplexní znakovou funkcí, konglomerátem své objektivní podoby a významu. Z hlediska ontologického statutu fikčních entit (jak jej prosazuje teorie fikčních světů) je takový přístup oprávněný – prostor a postavy ve fikci jsou vnímány primárně jako znakové konstrukty⁴⁶ (sémiotické hledisko) zapojené určitým způsobem/na základě určitých funkcí do systému (strukturalistické hledisko). Takové systémově-funkční propojení znakových entit zakládá strukturu označovanou jako fikční svět.

Jelikož předmětem této práce jsou zčásti rovněž literární texty, musím na tomto místě osvětlit způsob, jakým budou analyzovány. V tomto případě se uchýlím k obecně naratologickým a poetologickým pracím – za účelem odstranění některých, pro potřeby této práce nadbytečných distinkcí, které s sebou nese dělení na filmovou a literární větev v jedné disciplíně, např. naratologii, se pokusím o abstrahování obecných zákonitostí a principů pro analýzu narativu a poetiky z odborné literatury, která se těmito otázkami zabývá. Pro analýzu jednotlivých děl, resp. fikčních artefaktů tak striktně nerozlišuji mezi aplikací naratologie/poetiky literární nebo filmové. Spíše se snažím použít obecnější přístup, který umožňuje zapojit naratologii/poetiku do mého zkoumání jako teoretické disciplíny zabývající se stavbou vyprávění a stavbou fikčního artefaktu obecně z co nejširšího hlediska.

V různých částech práce se budu uchýlovat ke kombinaci obou perspektiv, historické a analytické. Důvodem je podchycení proměn (historická perspektiva) dílčích předmětů mého zkoumání a popis funkcí těchto proměn (perspektiva analytická).

Analytická část v sobě pojí kromě pohledu celkového a částečného ještě jeden postup, který se větví do dvou směrů: 1) *deskripce*, která se soustředí na popis jednotlivých složek díla, ať makrostrukturních či dílčích, a popis jejich funkce

⁴⁶ DOLEŽEL, Lubomír, pozn. 35, s. 21.

v celku díla; 2) *exemplifikaci*, jejíž pomocí jsou popsané aspekty dokázány na konkrétních příkladech z jednotlivých zkoumaných děl. Verifikace je tak prováděna průběžně a nikoli ve speciálních kapitolách, odděleně od vlastního textu.

Kritika literatury

Jako podklad pro historickou perspektivu mi posloužila teoretická literatura, zabývající se žánrem crime fiction, zejm. pak zmíněné studie Johna Scaggse, monografická práce Martina Priestmana a dvě české monografie autorského kolektivu vedeného Michalem Sýkorou. V případě speciálních otázek typu rasových či genderových projevů v detektivní fikci jsem využil práci Lee Horsleyho⁴⁷ a *Detective Fiction*⁴⁸ Charlese J. Rzepky. Široké pole pojednávaných témat a zároveň jejich dostatečně konkrétní vymezení mi poskytlo potřebnou oporu v otázkách dobových žánrových kontextů.

V případě teoretické literatury dotýkající se problematiky fikčních světů jsem využil především pojmový rámec (fikční svět, univerzum diskurzu, entita, existent apod.). Obecný nástin fungování fikčních světů na specifické ontologicko-logicko-sémantické bázi jsem využil pro ustanovení rámců pro analýzu jednotlivých fikčních děl – snažil jsem se je vždy postihnout v jejich individualitě a konkrétním sémiotickém založení. Detailní rozbor z oblasti vztahu fikčních světů k logice jsem ve své práci reflektoval pouze do té míry, v níž jsem z nich mohl načerpat postupy pro vlastní analýzu konkrétních děl. Zároveň jsem se k této teoretické literatuře obracel pro podklad úvah o recepci fikčních světů, možnosti interpretační aktivity a omezeních, která fikční díla kladou na své příjemce. V tomto ohledu jsem získal podněty, zejm. k promýšlení vztahu recipienta ke konceptu mezisvětového protějšku – což je problematika, kterou se v práci na několika místech, zvláště v analýzách prostoru, dotýkám.

Z práce Radomíra D. Kokeše pak přebírám zejména terminologické sjednocení fikčních děl na pokračování pod pojmem *seriál*⁴⁹. Tento pojem používám pro audiovizuální fikční díla na pokračování; co se týče literárních děl na pokračování,

⁴⁷ HORSLEY, Lee. *Twentieth-Century Crime Fiction*. New York: Oxford University Press, 2009, 313 s. ISBN 978-0-19-925326-5

⁴⁸ RZEPKA, Charles J. *Detective Fiction*. Boston: Polity, 2005. Polity Cultural History of Literature, sv. 6. 280 s. ISBN 978-0-7456-2942-1.

⁴⁹ KOKEŠ, Radomír D., pozn. 38, s. 21. [cit. s. 16 – zde poznámka 11].

držím se označení *série*. Dále používám Kokešův způsob dělení fikčních děl na pokračování podle typu seriality⁵⁰.

Důležitou roli přikládám v jednotlivých analýzách *prostorovému aspektu* zkoumaných děl – pro účel těchto analýz jsem použil zejména zmíněnou monografii Daniely Hodrové a poté stat' Vladimira Nikolajeviče Toporova⁵¹. U obou zmíněných přístupů se inspiroji zejm. v myšlence prostoru jako tematického a sémantického systému, který může být poznáván nejen skrze své objektivní atributy, ale rovněž prostřednictvím na něj navázaných tematických, motivických a sémantických linií.

Při analýzách postav používám proměnlivý soubor kritérií. V základu se inspiroji pojetím Richarda Dyera⁵², který si při analýze hollywoodského hvězdného systému všímá aspektů jako vzhled, promluvy, gesta apod. Pro účel následujících analýz jsem však daná kritéria upravil s ohledem na vztah k ostatním aspektům metodologického přístupu: nejsou nutně vždy zmíněny prvky všechny, někdy jsou další prvky přidání (zejm. při analýze významové roviny a tematických linií navázaných na postavy). Přístup teorie fikčních světů nebo potřeba sladit analýzu postav s analýzou prostředí mnohdy vedly k upřednostnění sémantických kritérií před kritérii čistě objektivními.

⁵⁰ KOKEŠ, Radomír D., pozn. 38., s. 21. [cit. s. 16–17].

⁵¹ TOPOROV, Vladimír Nikolajevič. Petrohrad a petrohradský text ruské literatury. In: *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*. (sestavil Tomáš Glanc). 1. vyd. Brno: Host, 2003. Strukturalistická knihovna, sv. 11. s. 7–35. ISBN 80-86055-99-X.

⁵² DYER, Richard. *Stars*. London: British Film Institute, 2004, 217 s.

1. Inspektor Morse – knižní série

V první kapitole této práce se budu zabývat nejdříve vymezením předmětu (kontextualizace a obecná charakterizace knižní série o Inspektoru Morseovi), dále analýzou fikčního prostoru románové a povídkové série⁵³, analýzou postav a v závěru promyšlením funkcí série v kontextu morseovského univerza diskurzu.

1.1. Analýza knižní série

Série detektivních románů a povídek Colina Dextera (1930–2017)⁵⁴ o případech Inspektora Morse vycházela mezi lety 1975 a 1999. Časovým zařazením tedy první román série⁵⁵ spadá do období modernizace subžánru britské detektivky, konkrétně do jeho závěrečné fáze⁵⁶. Jak již bylo řečeno v úvodní kapitole, modernizace britské detektivky reaguje na dva kontexty: dobový a žánrový. Co se týče žánrového kontextu, je nutné si uvědomit sílu tradice britské detektivní fikce a její tendenci k předávání pravidel „z generace na generaci“, kterou moderní detektivky nenarušují, nýbrž přijímají a jejich výlučnost v rámci schématu je dána invenční prací s danou tradicí. Návaznosti na tradici jsou zřejmé: rozvrstvení a typologizace

⁵³ V poznámkách pod čarou vždy odkazuji na vydání, z něhož jsem čerpal. V nejvyšší možné míře jsem se snažil obracet se k anglickému originálu, ačkoli to z důvodu nedostupnosti nebylo vždy možné. Přes určité dilema vzhledem k plynulosti textu jsem se v případě citace originálu rozhodl uvádět původní názvy citovaných knih a do poznámky připojit případný údaj o českém vydání (první vydání, rok vydání a překlad) – důvodem je odstranění nejasností ohledně původu citovaného textu.

⁵⁴ Norman Colin Dexter, OBE (29. září 1930, Stamford –21. března 2017, Oxford). Anglický spisovatel, nejvíce se proslavil sérií detektivních románů a povídek o výstředním inspektoru Endeavouru Morseovi. První román série, *Last Bus to Woodstock* napsal roku 1975, poslední *The Remorseful Day* vyšel v roce 1999. Dexter vystudoval v Cambridgi klasická studia a původně se věnoval učitelství přímo v tomto oboru. V důsledku postupné ztráty sluchu byl nucen opustit učitelský post a přijal místo pomocného tajemníka při oxfordském Úřadu pro místní zkoušky (Delegacy of Local Examinations). Ze své učitelské i univerzitní práce čerpal zkušenosti pro tvorbu prostředí ve svých románech a povídkách – ty jsou zpravidla zasazeny na akademickou půdu, nebo se k reáliím akademického světa a jeho rysů vztahují v zápletkách.

Vedle morseovské série je autorem několika detektivních povídek, v nichž je protagonistou jiná postava než inspektor Morse; opět jsou ale zasazeny do prostředí univerzitního města Oxfordu. Dále napsal pojednání o luštění křížovek *Cracking Cryptic Crosswords* (2010), knihu věnovanou svému celoživotnímu zájmu, který se jako motiv promítl i do jeho fikční tvorby (Morse je vášnivý křížovkář a tento prvek má podstatný vliv na jeho charakterizaci a způsob jeho uvažování i detektivní práce).

⁵⁵ *Last Bus to Woodstock*, poprvé vydán roku 1975.

⁵⁶ Přehled iniciačních románů období modernizace britské detektivky je následující: *Cover Her Face* (P.D. Jamesová, 1962; česky *Zahalte jí tvář*, 1997, přel. Zlata Kufnerová), *From Doon With Death* (Ruth Rendellová, 1964; česky *Smrt má jméno Doon*, 1. vyd. 1994, přel. Milada Merhautová), *A Clubbable Woman* (Reginald Hill, 1970; česky nevyšlo) a *Last Bus to Woodstock* (Colin Dexter, 1975; česky *Poslední autobus do Woodstocku*, 1. vyd. 2006, přel. Alena Rovenská).

postav; zvýznamněním prostoru fikčního světa; tematizace zločinu jako entity mající vliv na fungování fikčního světa; záhada ve formě hry autora s recipientem a s ní spojené dodržování žánrových pravidel (projevující se ve strukturaci narativu a distribuci příběhových informací). Ozvláštnění žánrové tradice pak má u každého autora specifickou podobu: koresponduje se sémantickou rovinou textů, zohledňuje individuální styl, vychází z obsahové roviny apod. Jinými slovy, ozvláštnění je produktem individuálního způsobu konstrukce fikčních světů.

Ohledně dobového kontextu je třeba vzít v úvahu kulturní i společenský význam epochy 60. let 20. století, jak byl nastíněn v úvodní kapitole. Noví autoři detektivek jako by reagovali na symptomatické proměny v kultuře, příznačné překračováním pravidel, možností jejich variací, otevíráním tabuizovaných témat; ze společenských jevů se nejvýrazněji reflektuje decentralizace velkých měst, podnícená přesunem obyvatelstva z centra na periferii, vzestup střední třídy (při přetrvání třídních rozdílů) či deziluze sílící v poválečných dekadách díky nevyrovnané ekonomické situaci a narušené mezinárodní pozici Velké Británie. Společenská reflexe na různých úrovních se objevuje jako jedna z klíčových složek tematické roviny moderních britských detektivek.

Morseovská série Colina Dextera přehledně dokládá komplexní povahu procesu modernizace britských detektivek v 60. a 70. letech 20. století. V následující části analyzuji způsob tvorby morseovského fikčního světa v Dexterových textech – postupně se tedy dotknu takových aspektů morseovských fikčních textů, které dokládají onu komplexní povahu přerodu tradiční detektivky v moderní.

1.1.1. Fikční svět/y morseovských textů – struktura

Je otázkou, zda morseovská série konstruuje jeden či více fikčních světů, tzn. je-li světem nebo *univerzem světů*, nakupených kolem jednoho centra. Colin Dexter napsal mezi lety 1975 a 1999 celkem 13 románů a několik povídek s protagonistou inspektorem Endeavourem Morseem. Z prostého porovnání textů mezi sebou vyplývají dva obecné závěry: 1) návaznost textů má sériový charakter (každá kniha/povídka je novým případem, který je vždy na konci uzavřen; nerozvíjí se

makro-příběh⁵⁷ propojující jednotlivé texty ústřední dějovou linií) a 2) v textech se vyskytují stejné hlavní postavy, opakují se stylové postupy, v závěru série dochází k úmrtí protagonisty (což je moment zpětně implikující intencionalitu procházející celou sérií). Přísně oddělené fikční světy tedy nejsou konceptem poskytujícím adekvátní popis univerza diskurzu morseovské literární série; přesnější je model *makrosvěta*, který je složen z *mikrosvětů* konstruovaných jednotlivými texty/příběhy. Fakt, že tyto mikrosvěty se mohou v některých strukturních aspektech lišit, není (jak dokazují níže) na překážku představě komplexního fikčního makrosvěta.

V centru mikrosvěta vždy stojí zločin/vražda jako určující žánrový znak. Jsou manifestovány jak vraždy, tak jiné zločiny (krádeže, zpronevěry), ale v románech má centrální pozici vždy vražda coby zločin žánrově „nejhodnotnější“. Tím, jak ovlivňuje životy postav (reakce zahrnující truchlení, smutek, psychické zhroucení, cynické a sebestředné vnímání zločinu jako nepříjemnosti komplikující běžnou rutinu apod.), ovlivňuje zločin také prostředí, v němž se pohybují (zpravidla je to jedna či několik propojených institucí), a tím i fikční svět. Všechny složky vyprávění, potažmo fikčního světa tak lze interpretovat optikou zločinu. Ornamentálnost vražd, která v klasických detektivkách Zlatého věku spočívala v provedení zločinu, přechází v morseovských textech do roviny *popisu*. Nejedná se o morbidní popisy, ornamentálnost spočívá ve zdůraznění dílčích znaků (oproti strohému a věcnému popisu). Ačkoli jsou provedení zločinů komplexní, jejich složitost není samoučelná (coby pouhé autorské gesto komplikující recipientovy snahy zločin vyřešit), ale je logickým vyústěním kombinace mnoha akcí, které se ve fikčním světě odehrají. Ve fikčním světě morseovských textů je zločin prezentován jako souhra naplánovaných akcí a nezáměrných náhod. Tomu odpovídají i řešení, která sledují logickou proceduru, ale zároveň je během této procedury Velkým

⁵⁷ Jako makropříběh vnímám formu nadřazeného příběhu, který je přítomen v narativních fikčních dílech seriálového typu, projevujících se zejména návazným typem seriality. U tohoto typu seriálového díla je makropříběh jedním ze strukturních předpokladů jeho konstrukce. V případě seriálů s nenávazným nebo polonávazným typem seriality mohou být přítomny různě silné verze makropříběhu, které narativně volně nebo naopak pevně propojují uzavřenou strukturu jednotlivých epizod. V identifikaci makropříběhu vycházím z Kokešova pojetí fikčního makrosvěta. Viz KOKEŠ, Radomír D., pozn. 38, s. 21. s. 16.

detektivem provedeno mnoho mylných závěrů a finální rozluštění je inspirováno náhodným vnuknutím⁵⁸.

Zločin je bodem, kolem něž se ustavuje narativní otázka – záhada, jež strukturuje narativ a tím ovlivňuje, které prvky fabule budou zmíněny v syžetu a které budou zamlčeny a řečeny později. Tento rys přiřazuje morseovské texty k žánrové linii *whodunitů*. Na úrovni fikčního světa je záhada motivací postav (zejména postav detektivů), která podmiňuje jejich akce. Postavy se snaží záhadu vyřešit (detektivové), zkomplikovat (pachatelé) nebo se vyrovnat s tím, co její nevyřešenost/odhalení přináší do jejich životů. Na úrovni narace/recepce záhada motivuje mnoho voleb (vypravěčských, syntaktických či stylistických), jež stimulují recepční aktivitu a očekávání. Potud žánrové složky Dexterových detektivek fungují jako spojnice mezi tradičním a moderním přístupem. Základem jejich syžetů je složitá záhada prezentovaná jako hra autora se čtenářem a detekce se soustředí na úzký okruh podezřelých (prvky tradiční detektivky). Zároveň není autorsko-čtenářská hra samoučelná, záhada logicky zapadá do budovaného fikčního světa a není založena na zločinu, jenž by ve své složitosti a vykonstruovanosti působil nerealisticky; přes úzký okruh podezřelých je zločin řešený v kontextu „nasyčeného“ fikčního světa (tj. světa, který není reprezentován jako souhrn několika postav a jejich nejbližšího okolí, ale ve své konstrukci obsahuje inference k existenci širší společenské reality (prvky moderní detektivky).

Specifičnost v rámci britského žánrového kontextu spočívá v morseovských textech ve způsobu tvorby fikčního světa. Nejprve se v tomto ohledu budu věnovat obecnému aspektu této konstrukční práce – oblasti *narace*, konkrétně osobě *vypravěče*. Je využito konceptu *vševědoucího vypravěče*, který disponuje komplexní znalostí fabule, tzn. má nad tím, co a jak bude z daného fikčního světa vybráno a manifestováno, absolutní kontrolu (což se projevuje např. ve schopnosti překlenout velké prostorové vzdálenosti⁵⁹, v časových elipsách⁶⁰, ve schopnosti nahlížet do nitra postav a komentovat jejich myšlenky apod.). Zejména poslední zmíněný

⁵⁸ Typickým postupem je zapojení náhodné poznámky sidekicka nebo některé z postav, která Velkého detektiva inspiruje a pomůže mu naleznout poslední potřebnou informaci, jejíž optikou je celá záhada naplněna smyslem.

⁵⁹ V románu *The Silent World of Nicholas Quinn* vypravěč plyně přechází mezi fikčním Oxfordem a fikčním Blízkým východem a dalšími prostory, je schopen v jedné kapitole popisovat události odehrávající se daleko od sebe.

⁶⁰ Události románu *Last Seen Wearing* zabírají plochu více než tři let; v případě románu *The Wench Is Dead* je to přes sto let.

příklad vševědoucnosti je důležitý, jelikož ukazuje, že vypravěč úlohu konstrukce fikčního světa předává i postavám. Zde je patrné vzdálení se tradiční detektivce Zlatého věku, vyprávěné z pohledu sidekicka, a příklon k detektivce moderní, která s formálními aspekty narace nakládá volněji a vypravěčské hledisko distribuuje mezi různé zdroje. Z žánrových ohledů zároveň vyplývá vypravěčova tendence k zamlčování některých informací, projevující se syžetovými vynechávkami či proměnlivou stylistikou⁶¹. V tuto chvíli by bylo možné pozastavit se nad otázkou, jestli je v takovém případě vypravěč skutečně ještě vševědoucí nebo jen „velmi dobře informovaný“. Pro potvrzení hypotézy o vševědoucím vypravěči proto uvedu ještě občasnou přítomnost *analepsí* a *prolepsí* v textech. Tato technika naznačuje, že vypravěč má přístup nejen do minulosti (příběhu, postav), ale že jsou mu známa všechna fakta a pro různé účely (např. pro zvýšení napětí) dovoluje recipientům nahlédnout i do příběhové budoucnosti.

Narace v Dexterových textech tedy kombinuje popisnost s introspekci a zejména díky druhému zmíněnému postupu vzniká melancholický efekt – tedy jev, který je jedním z definičních znaků morseovského diskurzu jako takového (viz další kapitoly). Introspekce odhaluje myšlenky postav, které zakládají jednu z tematických linií morseovské série – zločin jako znak konotuje různé významy (rozpad hodnot, narušení společenství, nejistotu moderního světa) a jedním z nich je význam zločinu jako vychýlení životů postav. Zločin implikuje potřebu se s ním vyrovnat a od toho se odvíjející moment krize, která vede k přehodnocování životního postoje směrem k melancholčnosti. Průběžně je možné tuto implikaci sledovat na postavě Velkého detektiva (viz další podkapitoly), partikulárně pak na postavách vedlejších⁶².

Příznačnými rysy morseovského vypravěče jsou ironie a sarkasmus – ty slouží jednak jako způsob celkového náhledu na fikční svět, jednak propojují vypravěče s postavami (zejm. Velkým detektivem a sidekickem), jejichž myšlenky

⁶¹ V pasážích, jejichž funkcí je stimulace napětí a/nebo prezentace informací podstatných pro rozšíření povědomí o vyšetřovaném případě, je někdy užíváno k označení jednajících postav zájmen. Účelem je zakrytí identity jednajících postav, ať už kvůli vytvoření dvojího efektu informovanosti/enigmatičnosti (pokud např. sledujeme postavu detektiva, která vykonává tajnou misi, jejíž smysl nám bude ozřejmen později, ale prozatím máme být udržováni v nevědomosti ambivalentní povahou manifestované situace – tj. nejsme si jisti, zdali je to aktivita bohubíba nebo zločinná) nebo kvůli zachování tajemství (pokud je onou jednajícím postavou zločinec).

⁶² Např. v snové sekvenci jedné z postav románu *Last Bus to Woodstock*, kde dotýčný vzpomíná na události předcházející ústřednímu zločinu a nad jejich důsledky upadá do deprese končící vlastní smrtí. DEXTER, Colin. *Last Bus to Woodstock*. London: Pan Books, 2016. s. 256–262. ISBN 978-1-4472-9907-3.

často obsahují ironické komentáře prezentovaných situací. Vypravěč se v tomto ohledu stává abstraktním „komentátorem“, který skrze ironii pomáhá konstruovat fikční světy románů jako ambivalentní entity – na jednu stranu seriózní (jak by je rády vnímaly některé postavy) a na druhou stranu komické až pokřivené. Vypravěčská ironie má dvojí podobu – na nižší úrovni je užíváno postupů *frašky*, která operuje s jednoduchostí až přízemností metafor; na vyšší úrovni se jedná o sofistikovanou a sečtělou ironii, jež často pracuje s kulturními odkazy a vyvolává dojem „učenosti“ vypravěče. V tomto ohledu je patrná souvislost utváření ironie s konstrukcí fikčního světa. Morseovské texty, coby *univerzitní detektivky*, částečným zasazením příběhů do akademického prostředí podněcují a ospravedlňují volbu „učeného“ stylu ironie. Fraškovitou ironií se vypravěč neponižuje, ale naopak přibližuje postavám, které mají svou sakrální i profánní stránku. Vypravěč morseovských textů tak skrze použití ironie odhaluje dvojí povahu fikčního světa – rozměr univerzitní/akademický i rozměr profánní/lidský. Tím je zvýznamněno jedno z podstatných témat morseovských textů – téma kolize „vysokého“ a „nízkého“ rozměru daného fikčního světa, spojené s tématem *hodnoty*⁶³.

1.1.2. Fikční svět/y morseovských textů – styl

V rovině stylu jsou morseovské fikční texty jednotné; od počátku nastavují stylistické paradigma, kterého se následně drží všechny romány i povídky série. Narace je (v obecné rovině) strukturována způsobem typickým pro klasickou detektivní fikci⁶⁴: signifikantně je rozlišena fabule a syžet; postupuje se od následků k odhalování příčiny; podstatnou funkci mají narativní elipsy; závěr narace má strukturní funkci shrnutí, vysvětlení a odhalení fabule. Fabule se odvíjí před začátkem samotného syžetu, ačkoli v úvodu jsou prezentovány některé podstatné informace ještě před spácháním samotné vraždy. Tento narativní prostor je „zaplněn“ v *Prologu*, který plní různé funkce: prezentuje prostředí a postavy, buduje strukturu vzájemných vztahů a obsahuje informace podstatné pro konstrukci

⁶³ *Hodnota* vystupuje v morseovských textech jako abstraktní a proměňující se jev, komplexní sémantické pole – všechny významové roviny se do konstrukce celkové hodnoty promítají, spoluvytváří sémantiku/významový základ fikčního světa, ale zároveň jsou pomocí ironie prověřovány a je odhalována jejich pravá podstata. Můžeme proto objevit rozdíly mezi tím, jaký význam se postavy či instituce snaží manifestovat *uvnitř* fikčního světa, skrze objektivní rovinu svých projevů a vzájemných interakcí, a tím, jaký význam se za těmito projevy skrývá (což nám pomáhá identifikovat právě ironie) – z tohoto kontrastu následně vzniká kýžený význam, který se spolu s dalšími podílí na vytváření *celkové hodnoty manifestované textem*.

⁶⁴ Viz úvodní kapitolu této práce, zejm. odkaz na TODOROV, Tzvetan, pozn. 5, s. 7.

záhady (jaké události předcházely zločinu/vraždě; jaká byla podoba vztahů mezi obětí a ostatními postavami v době těsně před zločinem; jak se oběť chovala, co dělala, říkala apod.). Recipient má díky tomuto narativnímu rozvržení informační náskok před detektivy – v rámci vypravěčsko-recipientenské hry je v tuto chvíli položena hypotetická otázka, zdali recipient dokáže tuto výhodu využít.

Narace je poté strukturována podle obecného schématu zločin – zapojení detektivů – výslechy/sběr informací (stop) – dílčí příběhy vedlejších postav – dílčí příběhy detektivů – průlom ve vyšetřování – zvrát – řešení – epilog. Obecné schéma je v jednotlivých románech variováno, ať stylisticky⁶⁵ či strukturně; v povídkách mohou, vzhledem k rozsahu, některé složky obecného schématu chybět⁶⁶. Obecně je však narace v morseovských fikčních textech kauzální a ve struktuře absolutně orientovaná na řešení záhady.

Výrazným stylistickým rysem je textová imitace mluveného projevu. V morseovských fikčních textech se často vyskytují promluvy postav, které svou grafickou podobou reprezentují specifika mluvčích – jejich společenské zařazení, vzdělání, tendenci k hovorovosti, věk apod. Příkladnou je první scéna/prolog prvního románu *Last Bus to Woodstock*, kde je tento postup použit v celé komplexnosti narativního stylu morseovských fikčních textů. Na úrovni fikčního světa je manifestována situace, v níž dvě dívky čekají na autobus a hovoří spolu. Jedna má kultivovaný mluvní projev, druhá naopak používá hovorovou řeč, jejíž styl je reprezentován graficky (apostrofy, elipsy, zkracování). Vedle hlediska postav je prezentováno i hledisko vypravěče, který ironicky komentuje mluvený projev druhé dívky a vztahuje ho k její povaze. Komplexnost spočívá ve spojení roviny fikčního světa s hlediskem vypravěče – je naznačen nejen způsob reprezentace stylu mluvy postav, ale zároveň je manifestována role vypravěče jako komentátora a kritika jednotlivých postav a nadindividuálního distributora příběhových i sémantických aspektů fikčního světa⁶⁷.

⁶⁵ Např. v románu *The Wench Is Dead* je narace stylisticky ozvláštěna v intencích žánru historické detektivky – román se skládá z vyprávění v současnosti (rok 1989) a z vloženého textu fikční knihy pojednávající o zločinu z roku 1859.

⁶⁶ Zpravidla se jedná o osobní rovinu vedlejších postav – povídky jsou koncipovány jako „jednoduché úlohy“, které se soustředí pouze na schéma zločin – vyšetřování – řešení.

⁶⁷ O funkci vypravěče v morseovských fikčních textech již bylo pojednáno v předchozí podkapitole – proto se zde soustředím pouze na jeden z jeho projevů. Vypravěč je v této práci vnímán jako koncept rozdělený mezi strukturní a stylistickou rovinu fikčního textu – proto je jeho „opomenutí“ v této podkapitole motivováno spíše jejím rozvržením nežli svévolným autorským vynecháním.

S konkrétními mluvenými projevy souvisí rovněž obecná rovina promluv postav v morseovských fikčních textech. Při nejširším dělení zde objevíme jak přímou, tak nepřímou řeč; konkrétněji pak dialogy, monology a vnitřní monology. Vnitřní monology jsou častým postupem – ve funkcích prezentace uvažování Velkého detektiva, mentálního rozpoložení postav, nebo partikulárních úvah a komentářů postav k právě probíhající situaci. Dialogy jsou v dřívějších fázích textů střídány s vnitřními monology (jež reprezentují myšlenky jedinců) častěji než ve fázích závěrečných. Vzhledem k tomu, že v závěru má již Velký detektiv zpravidla všechny potřebné informace a zná celý průběh zločinu, jsou dialogické výměny rychlejší než v dřívějších fázích. Scény odhalení jsou pak koncipovány jako nepřerušované dialogy (nabývající podoby monologického dialogu) Velkého detektiva a sidekicka a je zde dán prostor vysvětlením, nikoli úvahám.

Dalším žánrově podmíněným prvkem stylu je reprezentace různých textů v textu, nákresů či map. Tento jev je orientován zejména *pragmaticky* – reprezentované materiály slouží především recipientům, kteří se tak obrazně stávají „detektivy“. Např. mapky a nákresy prostoru zločinu mají pro recipienty orientační funkci⁶⁸. Texty v textu (dopisy, úryvky knih, vzkazy) opět plní pragmatickou úlohu – jsou to stopy, které mají společné detektiv a recipient; jejich reprezentace podporuje prvek vypravěčsko-recipientské hry. Po manifestaci textů v textu následuje narativní odmlka, vyplněná různými událostmi, a recipient se sám může rozhodnout, zda u textů stráví čas a pokusí se je rozluštit (ze zkušenosti s morseovskými fikčními texty vyplývá, že pokud je v románu či povídce reprezentován fikční psaný projev, jedná se buď o šifru nebo o útvar korespondující se zápletkou příběhu). Naproti tomu grafická reprezentace různých předmětů slouží spíše k vytvoření dojmu plasticity fikčního světa (jinými slovy by stačilo v textu popsat, co detektiv vidí, namísto grafické reprezentace).

Výsledkem výše popsaných kompozičních a stylistických voleb je vznik tragikomického fikčního světa, založeného 1) vypravěčovým popisem prostoru, postav, jejich myšlenek, akcí a promluv, 2) vypravěčovými komentáři a 3) myšlenkami postav. Sémantická rovina tohoto fikčního světa je konstruována

⁶⁸ Např. v románu *The Silent World of Nicholas Quinn* není nikde explicitně zmíněno, že by kdy detektivové použili schéma místností Syndikátu pro zahraniční zkoušky, kde se odehraje ústřední zločin – důvodem je fakt, že se ve fikčním světě v budově Syndikátu neustále pohybují a prostorové rozvržení je jim intuitivně známo; naproti tomu recipient postrádající tuto zkušenost potřebuje k orientaci v prostoru „mapu“.

jako soubor podnětů k recipientově interpretaci, které nejvýrazněji kombinují prostředky implikující melancholii s prostředky ironie oscilující mezi sečtělým náznakovým humorem a ohroublým sarkasmem.

Specifičnost morseovských textů spočívá také v konstrukci fikčního prostoru a v postavách detektivů (viz následující podkapitoly). Jsou to, vedle promluv, myšlenek postav a popisů akcí, dvě výrazné složky v tvorbě světů detektivních fikcí – jako předmět podrobnější analýzy jsou proto vybrány, jako i v následujících kapitolách, zcela záměrně. Jak vyplývá z úvodní kapitoly, prostorové zasazení a rozvržení a postavy Velkého detektiva a sidekicka mají v detektivkách centrální úlohu a vedle přítomnosti záhady se jedná o strukturně závazné složky detektivek.

1.2. Prostor

Prostor morseovských textů je konstruován podle tradičních žánrových postupů – přesto je jeho podoba/úloha specifická pro daný fikční svět. Důležitým faktem této konstrukce je, že ne vždy lze topografii odvodit z přímého popisu existentů a jejich vzájemného uspořádání do prostorových konfigurací. Často je prostor třeba rekonstruovat ze sémantické roviny – tedy z těch textových funkcí, jež zobrazují *vztahy* v kolektivu, který daný prostor obývá, samotný *kolektiv postav*, *akce* v daném prostoru se odehrávající či *reakci kolektivu na přítomnost záhady a vyšetřování* (zosobněného detektivy). Ačkoli morseovské texty v určitých pasážích manifestují komplexní prostorové povědomí, ne vždy jej plně využívají a častěji se spoléhají právě na odvození topografie ze sémantické roviny.

Nejobecnější prostorové vymezení spočívá v zasazení morseovských textů do univerzitního města Oxford; ten je komplexním znakovým systémem 1) konotujícím významy a 2) implicitně přítomným za partikulárními prostředími. Texty série tedy patří do žánrové skupiny, jíž je možné pracovníčně označit za „rezidentní“ detektivky – takové, jejichž fikční svět je konstruován kolem jednoho centra/jejichž příběhy se odehrávají na jednom místě. Konkrétnější prostorové rozvrstvení pak dělí Oxford mezi univerzitní prostory (samotná univerzita, administrativní zařízení), historické jádro, novější zástavbu a restaurační zařízení. Mezi jednotlivými vrstvami probíhá pohyb a „přeastřování“ – dané prostory rovněž konotují významy, které jsou výsledkem interakce mezi jejich kulturně uznávanou rolí a konkrétními projevy ve fikčním světě. Tyto konkrétní projevy zahrnují již

zmíněné vztahy v kolektivech, akce zde se odehrávající či akce jednotlivých postav (obyvatel těchto prostorů). Logika výstavby prostoru fikčního světa morseovských textů tak neustále osciluje mezi *vnějším* a *vnitřním*, mezi *oficiálním* a *soukromým*.

Samotná univerzita konotuje význam společensky důležité instituce – sídla vědění, moudrosti, důstojnosti a nositele tradičních hodnot. Její význam ve struktuře textů je však třeba odvodit z interakce mezi vnější manifestací a konkrétními projevy. Jako sídlo pozitivních hodnot je v morseovských textech prezentována na oficiální bázi zejména svými vlastními *obyvateli* – univerzitními hodnostáři, akademickou obcí, administrativními pracovníky. Skrze konkrétní projevy v různých situacích (společenská konverzace, osobní rozhovory, myšlenky postav manifestované optikou vševědoucího vypravěče apod.) je ale tento oficiální postoj problematizován a celkový význam univerzitního prostoru nabývá ambivalentní hodnoty. V osobních rozhovorech se projevuje sexismus, cynismus, povýšenectví a blahosklonnost; zároveň se v textech vyskytují postavy, jejichž repliky vyjadřují úctu k druhému člověku, kultivovanost, intelekt. Na univerzitních pracovištích jsou udržovány mimomanželské vztahy a bují zde korupce; zároveň jsou akce některých postav zaměřeny na odhalení zločineckých praktik v akademické sféře a na očištění univerzitního prostředí (tyto akce mohou být zvýznamněny jako projevy osobnostní integrity mj. i tím, že se daná postava stane obětí vraždy, aby nepokračovala ve svých snahách). V prezentovaných myšlenkách (které se zpravidla nějakým způsobem dotýkají ústředního zločinu) se postavy projevují sobecky a uvažují pouze nad tím, jak jim zločin zamezuje ve výkonu běžných povinností (nebo v možnostech oddávat se radovánkám, jež z výkonu jejich akademických funkcí plynou); naproti tomu jsou prezentovány i myšlenky postav, které se v návaznosti na zločin s obavami zabývají narušením hodnotového systému akademického prostředí. Na úrovni výstavby textu se pak do procesu problematizace prostoru univerzity zapojuje také vypravěč, který použitím ironie odhaluje nepoměr mezi tím, jak se postavy chovají na oficiální úrovni a jak se projevují v soukromí či ve skrytu svých myšlenek.

Z žánrového hlediska je prostředí univerzity problematizováno samotným faktem, že univerzitní půda je místem, kde se zločin buď přímo odehrál, nebo z tohoto prostředí pocházejí lidé s ústředním zločinem spjatí. Univerzita coby dějiště zločinu je v strukturně těsném vztahu s postavou Velkého detektiva (viz podkapitolu 1.3.), neboť jejich konstrukce se navzájem podmiňuje: Morse jako

bývalý člen akademické obce je detektivem implikujícím případy v takovém prostředí, z něhož vzešel (a ve kterém se orientuje); a univerzita, pokud se stane dějištěm zločinu, implikuje přítomnost takového Velkého detektiva, který se vyzná v myšlení jejích obyvatel a obecně ve fungování této instituce jako celku. K univerzitě v morseovských textech je tedy zaujímán ambivalentní postoj znemožňující jednoduchou identifikaci tohoto prostoru coby sídla pozitivních hodnot. *Sémantická hodnota prostoru univerzity* tak v sobě zahrnuje významovou strukturu *tradičního* (univerzita jako sídlo historicky a kulturně prověřených hodnot) versus *moderního* (nové univerzitní složky; mladí akademici usilující o změnu systému), *stabilizujícího* (univerzita jako prostředí nesoucí historicky a kulturně prověřené hodnoty směrem do budoucna) versus *narušujícího* (zločin jako procesu rozkladu univerzitního prostředí a jeho společensky/kulturně akcentované role) či *optimálního* (předpokládaná integrita členů akademické obce) versus *věcného* (jednotlivé případy vykazující různé osobnostní úchyly od této integrity).

Rozvrstvení městského prostoru – tzn. na historické jádro a novější zástavbu na periferii – plní úlohu strukturální a zároveň sémantickou. Pohyb mezi jednotlivými městskými částmi odpovídá „pohybu“ narativnímu/segmentujícímu text. Každá ze zmíněných částí pak v sémantické rovině (obdobně jako v případě univerzitního prostoru, viz výše) produkuje soubor významů, díky nimž lze následně na úrovni jednotlivých textů série/intertextové úrovni provádět rychlé recepční operace a „přeastření“. Historické jádro je vymezeno jako souhrn pamětihodností (což implikuje představu historické hodnoty města – korespondující s konotacemi tradičních hodnot, navázanými na univerzitní prostor), poskytující pitoreskní prostor k pohybu, mnoho restauračních zařízení k občerstvení fyzickému (viz dále) a městské dominanty k občerstvení duševnímu. Oproti televizním zpracováním morseovského fenoménu nejsou literární texty série koncipovány jako svého druhu „turistické průvodce“ a sémantické využití malebnosti historického jádra Oxfordu – jako kulturního symbolu, s nímž kontrastuje lidská smrtelnost – je navázáno na myšlenky a úvahy postav a na protiklad pomíjivého (lidského) s věčným (historickým, kulturním).

Novější zástavba na periferii (v sérii nejvýrazněji zastoupená Severním Oxfordem) je prezentována jako prostor navázaný na univerzitní tradici Oxfordu, ale zároveň spjatý s moderním světem – prostor historicky vybudovaný jako

odpověď na touhu akademiků po přesunu mimo centrum⁶⁹ a v současnosti plnící roli obytné periferie. Tomuto pojetí odpovídá i manifestace daného prostoru v době, v níž se odehrávají příběhy morseovských textů (70. – 90. léta 20. století). Severní Oxford literárního morseovského diskurzu je klidná a lukrativní čtvrť⁷⁰, v níž se mísí vyšší a nižší střední třída, akademici coby specifická skupina (svobodní/s rodinami) či studentské domácnosti. Fragmentárnost a klid tohoto prostoru jsou v rovině děje podporovány zejména faktem, že když se narace přesouvá do Severního Oxfordu, nejčastěji je hledisko zaměřeno na nějakou domácnost. Celek prostředí je tak reprezentován skrze uzavřené jednotky, v nichž se řeší vlastní (domácí) problémy a podstatné jsou vztahy mezi jednotlivými členy těchto uzavřených jednotek. Odvození celkové hodnoty prostoru novější městské zástavby je tak možné získat abstrahováním z jeho dílčích projevů. *Sémantická hodnota prostoru novější městské zástavby* v sobě zahrnuje významovou strukturu *bezpečí* (časté zobrazování domácností) versus jeho *narušení* (členové jednotlivých domácností mohou být zapleteni do zločinu), *vlastní* (uzavřenost domácností, snaha chránit svůj domov/rodinu) versus *cizí* (infiltrace domácností heterogenními vlivy; vědomí rozdílu mezi soukromým světem uvnitř rodiny a světem vně; detektivové pátrající v soukromých životech členů uzavřených domácích jednotek a působící jako narušitelé z venku) či *názorový/osobnostní střet* (manifestovaný např. ve studentských domácnostech, kde spolu koexistují vyhraněné individuality).

V prostorové struktuře fikčního světa morseovských textů má důležitou úlohu také domov Velkého detektiva. *Sémantická hodnota* tohoto prostoru je odvozena 1) z jeho zasazení do topografického celku fikčního světa a 2) z jeho vztahu k Velkému detektivovi (jaké akce v něm Morse vykonává, jakými existenty je tento prostor naplněn, kolik času zde Morse tráví apod.). Morseův domov se nachází ve zmíněném severním Oxfordu, tj. je zasazen do klidné části města, v distanci od samotného centra. Tím je naznačen (v textech tematizovaný) dobrovolný odstup Velkého detektiva od univerzitního prostředí – ambivalentní touha po životě v Oxfordu, ale stranou akademického světa. Morseova domácnost je vybavena pro něj typickými atributy (sbírka nahrávek klasické hudby, množství alkoholických nápojů, soupava stolků od Chippendalea z roku 1756 jako jedno z

⁶⁹ DEXTER, Colin. *The Silent World of Nicholas Quinn*. London: Pan Books, 2016. s. 24–25. ISBN 978-1-4472-9914-1.

⁷⁰ Bydlí zde dokonce i Velký detektiv.

mála sepjetí s rodinnou historií) a slouží Velkému detektivovi jako místo odpočinku a zároveň místo detekce. Inspektor Morse zde nabírá síly pro vyšetřování, ať již luštěním křížovek, popíjením piva a skotské whisky či poslechem klasické hudby, ale zároveň jej i v tomto prostoru napadají inspirativní myšlenky a je schopen zde provádět detekci (s potřebným odstupem od záhady). Kromě přítomných existentů je důležitá rovněž *absence* – Morse jako starý mládenec žije sám, jeho domov proto postrádá roli vztahového zázemí, jedná se pouze o zázemí privátní. *Sémantická hodnota detektivova domova* v sobě zahrnuje významovou strukturu *soukromého* versus *osamocené*, *odstupu*, *klidu* či *zahrnutého* (ve vztahu k Oxfordu) versus *vymykajícího se* (ve vztahu k akademickému světu), a rovněž se podílí na vytváření charakteru postavy Velkého detektiva.

Funkcí sidekickova domova je vytváření kontrastu vůči domovu Velkého detektiva – nejpodstatnějším rysem tohoto prostoru je proto fakt, že tam na sidekicka, seržanta Lewise čeká jeho rodina (manželka a dvě děti), spolu s níž buduje sidekick harmonické prostředí. *Sémantická hodnota sidekickova domova* proto spočívá zejména ve významu *vztahového zázemí* – sidekick ve svých promluvách často zmiňuje, že jej žena doma čeká s večeří, že slíbil manželce brzký návrat z práce, že s manželkou podnikají společné akce apod. Stejně jako v případě Velkého detektiva má tedy prostor sidekickova domova ve struktuře fikčního světa dvě podstatné úlohy – poskytnout sidekickovi zázemí, nutné k zaujetí odstupem od vyšetřovaného zločinu, a především podpořit sémantickou konstrukci postavy sidekicka (dokreslit jeho životní založení a vlastnosti).

Prostorovou konstantou je také *topos policejní stanice*, který je průběžně (na ploše celého morseovského literárního diskurzu) prezentován jako místo uspořádávání informací a detekce. Je to prostorové východisko, odkud jsou detektivové vysíláni k řešení záhady a kam se vrací přemýšlet, diskutovat a činit závěry. Jedná se rovněž o prostředí, které je zázemím vedlejších postav, s nimiž detektivové interagují; v některých případech je do tohoto prostředí rovněž zasazen výsledek podezřelého. Jinými slovy – policejní stanice je žánrovým toposem, který téměř vůbec není manifestován invenčně a je abstraktním žánrovým konstruktem. Ačkoli i jiné prostory (detektivův domov, protiklad centra a periferie apod.) jsou pro strukturaci žánrových fikcí příznačné, jejich úloha v konkrétním fikčním světě morseovských textů je *individualizující*. Naproti tomu topos policejní stanice je strukturován obecně, s ohledem na sepjetí podoby této části fikčního světa se

světem aktuálním, a jedinou zvláštností jsou některé specifické postavy. Policejní stanice také výjimečně zaujímá roli druhého domova Velkého detektiva a rozšiřuje tak jeho charakterizaci – coby samotáře, jemuž nevádí v zájmu detekce strávit v oficiálním vyšetřovacím prostředí nadstandardní čas. Podstatný je pro detektiva v tomto ohledu *myšlenkový prostor* – mentální stav, v němž je ponořen do úvah nad záhadou a svůj „domov“ nachází ve vlastní mysli, kde má všechny potřebné nástroje k detekci.

1.3. Postavy

V této podkapitole se soustředím na postavy detektivů a jejich kolegů (tj. jen na omezený okruh postav vedlejších). Toto omezení je čistě účelné – postavy Velkého detektiva a sidekicka jsou z žánrového hlediska nezbytné komponenty; ze sériové povahy morseovského literárního diskurzu navíc vyplývá, že se zde vyskytuje pouze minimum dalších postav objevujících se ve více než jedné knize/povídce.

Velký detektiv Endeavour Morse je protagonistou všech morseovských textů. Je určen svým *jménem, vzhledem, promluvami, akcemi/gesty, zájmy a objektivními korelátory*⁷¹. *Jméno* Velkého detektiva určuje postavu jednak po stránce charakteru a jednak po stránce metody detekce. Příjmení *Morse* je nomen omen – Velký detektiv je záhadný, z textů se nedozvídáme příliš o jeho minulosti, ve vlastních promluvách o sobě nepodává příliš informací, mnohé o Morseově povaze si musíme sekundárně interpretovat z jeho manifestovaných myšlenek, reakcí na různé situace, významu promluv apod. Metaforicky řečeno se recipientům protagonista sám jeví jako hádanka. V oblasti metody detekce Morseovo příjmení implikuje jeho způsob vyšetřování, který se podobá luštění šifer – soustředí se na analýzu textů, které ve vyšetřování figurují jako stopy (dopisů, vzkazů), a promluv vyšetřovaných postav (co říkají, co neříkají, jaká slova volí); některé texty-stopy interpretuje jako hádanky skrývající druhotný/zakódovaný význam; věnuje pozornost knihám, které do vyšetřování zainteresované postavy čtou nebo vlastní. Tato metoda je manifestována také v Morseových myšlenkách, když protagonista uvažuje, jaké „dílký“ mu chybí do celkové „skládačky“. Morse tak ve své metodě reprezentuje obecné zákonitosti spojené s vyšetřovacími postupy fikčních Velkých detektivů – za fragmentárními a enigmatickými událostmi hledá koherentní strukturu, interpretuje

⁷¹ Tyto atributy pro analýzu postavy přebírám (s různými výpustkami a doplňky podle aktuální potřeby analýzy, jak bylo zmíněno v úvodu) od Richarda Dyera viz DYER, Richard, pozn. 52, s. 25.

stopy (zpravidla odlišně od svého sidekicka), je schopen překvapivých závěrů; zároveň však jeho metoda zůstává specifická právě zmíněným přístupem – Morse se podobá luštiteli, literárnímu vědci a kryptoграфovi v těle detektiva.

Význam má v tomto ohledu také *absence*, konkrétně křestního, jména. *Endeavour* se ve většině morseovských textů nevyskytuje⁷² a tento fakt má záměrnou funkci (jako významuplný je v textech samotných také pojat) – Morse se za své křestní jméno stydí, jeho popření je výrazem odpoutání se od vlastní minulosti (jméno vybral Morseovi otec podle své oblíbené lodi HMS Endeavour) a vzhledem k ostatním postavám (i k recipientům) nabývá tímto popřením protagonista významu tajemného jedince. V tomto posledním ohledu se popření křestního jména pojí s výše zmíněným nomen omen *Morse* – protagonista je pro ostatní postavy a pro recipienty hádankou, šifrou vybízející k interpretaci a luštění. Jako by čtenářům i dalším obyvatelům fikčního světa Velký detektiv pokaždé (i když si myslí, že Morse poznali a vědí, co od něj čekat) unikal a skrýval před nimi stále nové vlastnosti, které jsou postupně odkrývány a mohou mít signifikantní vliv na směřování celé zápletky. Tato enigmatičnost pomáhá prezentovat Velkého detektiva jako postavu, která má „v záloze“ vždy ještě jeden trumf, s jehož pomocí zvrátí průběh vyšetřování a učiní nečekaný závěr, který osvětlí celou záhadu. Se zapíráním křestního jména se pojí také Morseovy tajné akce – tyto činnosti jsou v syžetu do poslední chvíle zamlčovány a až na konci se ukazuje, že Velký detektiv podnikl pro vyšetřování více, než je před samotným odhalením tajemství ochoten přiznat.

Morseův *vzhled* je manifestován buď přímými vypravěčskými popisy nebo z hlediska druhých postav. Morse je středního věku, zpočátku prezentován jako tmavovlasý (v průběhu série předčasně zšedivělý a plešatící), se světle modrými očima. Tyto aspekty mají význam nejen pro faktický popis postavy, ale zejména pro korelaci s charakterovými rysy. Morse si v průběhu série stále výrazněji uvědomuje svůj věk, což jej uvádí do depresí a podporuje to jeho celkově melancholické založení. Ačkoli o sebe dbá, není schopen postup stárnutí zcela zakrýt ani před ostatními postavami, skrze jejichž pohled je jeho fyzický zjev komentován (ačkoli je literární Morse mladší než jeho sidekick, neznalými postavami bývá často

⁷² Morse jej buď prostě nesděljuje, nebo na případný dotaz s nadsázkou odpovídá, že jeho křestní jméno je „Inspektor“. Tato absence je řešena různě – na některých místech textů se objevuje pouze iniciála „E.“, postavy (např. superintendent Strange) oslovují inspektora „Morsi“ apod.

hodnocen jako starší). V rovině fyzického popisu je tak zdůrazňováno stárnutí a postupné umírání Velkého detektiva (dovršené ve *Dni pokání*, závěrečném románu série), jev ve významové rovině související s melancholickým vyzněním celé série – tím je zároveň morseovské sérii dodán příběhový jednotící rys, jakkoli partikulárně manifestovaný a zpočátku přítomný spíše v náznacích. Výrazným rysem jsou Morseovy oči – z hlediska postav popisovány jako zkoumavé, hledící do nitra (z hlediska podezřelých/vyslýcháných), nebo naopak zasněné a nepřítomné (zejména z hlediska sidekicka, který se často snaží odhadnout směr úvah Velkého detektiva, ale nepřítomný pohled mu to znemožňuje).

V *promluvách*⁷³ se projevují různé aspekty protagonisty – vztah k druhým postavám, detektivní metoda, charakter. V textech nabývají podoby buď *přímé řeči* (dialogické, monologické), *nepřímé řeči* (manifestované v popisu vševědoucího vypravěče) nebo *vnitřního monologu* (manifestovaného ve verbalizaci myšlenek protagonisty). Z toho vyplývá pro konstrukci postavy podstatný fakt – Morse je skrze promluvy budován velmi komplexně⁷⁴, jelikož od chvíle, kdy se v textu objeví (a ve všech dalších scénách, v nichž se vyskytuje), recipient vnímá jeho repliky, způsob komunikace či úvahy. Žánrové aspekty však zásadně ovlivňují podobu manifestace Morseových promluv – v určitých momentech je recipientům prezentována detektivova komunikace (s ostatními postavami, se sebou samým) záměrně upravená: některé dialogy se odehrávají mimo syžet, myšlenky mohou zůstat nedokončené (častým grafickým znakem jsou tři tečky následující za detektivovou úvahou, v nichž je implicitně obsaženo dokončení jeho myšlenky, které zůstává recipientům skryto). Tento postup má čistě žánrové důvody – není projevem experimentu, nýbrž logiky výstavby žánrové fikce. Základním strukturálním rysem Morseových promluv je jejich nejednotnost. Protagonista díky ní vyznívá jako enigmatická postava plná protikladných tendencí: hovoří s lidmi kultivovaně i neurvale; jeho cholerická povaha jej často přiměje vyslovit podrážděnou či urážlivou repliku, aniž by domyslel všechny důsledky; při výsleších

⁷³ Do oblasti promluv zahrnuji také myšlenky postav – důvodem je jejich časté uzpůsobení mluvenému projevu postavy. Myšlenky jsou sice prezentovány z hlediska vševědoucího vypravěče (to značí např. ironické komentáře k manifestovaným úvahám), ale jejich podoba odpovídá částečně také vnitřním monologům – ve struktuře, myšlenkovém rozsahu, stylu prezentace apod. Lze rozpoznat charakteristické rysy postavy, které dané myšlenky přísluší. Hledisko takové *myšlenkové promluvy* je potom složené, tj. zde sdílené postavou a vševědoucím vypravěčem. K osvětlení složeného hlediska viz USPENSKIJ, Boris. *Poetika kompozice*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. s. 106–150. ISBN 978-80-7294-268-8.

⁷⁴ De facto je prezentace promluv nejvýznamnějším postupem

či dialogích se sidekickem promlouvá sofistikovaně i nesmyslně – ve druhém případě to může být z důvodu enigmatičnosti repliky (druhá postava ji nechápe, jelikož je jí odepřen přístup do geniální mysli Velkého detektiva) nebo z důvodu vlastní zmatenosti protagonisty (Morseovým výrazným rysem je, že se jedná o *omylného Velkého detektiva* a proto mohou jeho promluvy obsahovat množství navzájem si odporujících výroků a působit nesourodě). S Morseovou akademickou minulostí souvisí jeho tendence ke gramaticky a mluvnicky korektnímu vyjadřování, jízlivé poznámky k neschopnosti ostatních postav v mluveném nebo psaném projevu naplnit jeho standardy a repliky, v nichž opravuje nesprávnou výslovnost či jiné lingvistické úchytky druhých lidí.

Z Morseových promluv či myšlenek lze odvodit rovněž jeho sexismus – nikoli však jako jednoznačný postoj či charakterový rys, ale opět jako enigmatickou složku povahy. Morse ve svých replikách a úvahách nezřídka redukuje ženské postavy na sexuální objekty. Kontrastní úlohu v tomto případě plní Morseova sečtělost (kultivovanost) – je postavou, která se dokáže dojmout nad klasickou poezií a o několik stránek dále pronést šovinistickou repliku nebo sexuálně zabarvený komentář. Morseovy sexistické komentáře jsou zároveň významově propojeny do komplexnější struktury s jeho staromládenectvím a tendencí zamilovávat se do ženských postav příběhů. Celková sémantická hodnota tohoto aspektu postavy tak odkazuje k samotě, citové nenaplněnosti a touze po vztahu a neschopnosti jejího uskutečnění (která eskaluje v cynické podobě sexistickými replikami a myšlenkami). Dalším charakterovým rysem manifestovaným promluvami je zádumčivost, kterou lze abstrahovat ze sémantické roviny *za* Morseovými replikami či myšlenkami. Tento rys napomáhá konstruovat protagonistovu povahu jako chmurnou a projevující se životním smutkem.

Z žánrového hlediska má specifický význam v promluvách Velkého detektiva *prezentace řešení*. Ta zaujímá prostor závěrečných kapitol románů, resp. závěrečných částí povídek, a je prováděna zpravidla jako rozsáhlý (úměrně formátu textu) dialog Velkého detektiva a sidekicka. Morse zde Lewisovi (a v jeho zastoupení recipientovi, viz dále) předkládá řešení případu, odpovídá na doplňující otázky, vysvětluje svou cestu k dosažení řešení a kontextualizuje nashromážděné stopy. Signifikantní postavení těchto promluv v rámci struktury textů určuje jednak velký rozsah, jednak nepřerušenosť promluvy. S výjimkou manifestace myšlenek Velkého detektiva a sidekicka, které v těchto pasážích zabírají minimální prostor a

mají zpravidla komentující úlohu typu „Lewis v tuto chvíli začínal vše chápat“⁷⁵ apod., není řešení záhady rozčleněno topologicky (promluva se odehrává na jednom místě) ani jinými akcemi.

Akce/gesta Velkého detektiva jsou prezentovány z hlediska vypravěče či druhých postav a plní rozšiřující úlohu ve vykreslení protagonisty. Morseovy akce v rovině detekce se obecně pohybují mezi dvěma extrémy – horečnou aktivitou a ubíjející netečností. Pokud případ/záhada Velkého detektiva zaujme, nebo pokud mu v řešení chybí potřebné spojovací články, sbírá další informace, prochází údaje k případu, podniká cesty za získáním důkazů apod. Ve chvílích myšlenkové práce jej nicméně vnější pozorovatel (vypravěč, postava) vnímají jako pasivního⁷⁶ – tyto momenty jsou v textech často popisovány také z hlediska Morse samotného, jemuž při nalezení klíčové stopy vypovídá službu vlastní tělo⁷⁷. Na žánrovou tradici v rovině protagonistových akcí navazuje Morseova teatralita – v některých případech odhaluje řešení záhady větší skupině postav a jeho gesta jsou v těchto situacích melodramatická (dramatické pauzy mezi promluvami, zvyšování/snižování hlasu apod.). Specifickou akcí z žánrového hlediska je v Morseově případě ohledávání místa činu – soustředí se zejména na aspekty prostoru a existentů v něm přítomných, naopak okrajovou pozornost věnuje oběti zločinu⁷⁸

Ostatní Morseovy akce fungují jako prostředky dotvoření komplexní charakterové konstrukce a jsou navázány na detektivovy *zájmy*. Morse se kromě detekce aktivně věnuje výhradně svým zálibám – de facto výhradně je zmiňováno luštění křížovek, poslech klasické hudby, chůze na koncerty, četba a návštěvy restauračních zařízení. Ačkoli se tyto činnosti mohou jevit jako aktivity určené pouze pro dokreslení postavy, vztahují se také k rovině detekce: Morse chodí do hospod, neboť dle jeho vlastních slov mu to po pivu lépe myslí, a luští křížovky, aby získal odstup od případu nebo tříbil mentální procesy. Záliba v klasické hudbě

⁷⁵ „Lewis let it all sink, and he finally seemed to see the whole pattern clearly.“ DEXTER, Colin. *The Silent World of Nicholas Quinn*. London: Pan Books, 2016. s. 290. ISBN 978-1-4472-9914-1.

⁷⁶ „Morse reminded him of a very deaf person with his hearing-aid switched off. Minute after minute slipped by before the grey eyes refocused on the world around him.“ DEXTER, Colin. *Last Bus to Woodstock*. London: Pan Books, 2016. s. 242. ISBN 978-1-4472-9907-3.

⁷⁷ „Morse froze where he sat, and the blood seemed to surge away from his shoulders, leaving the top of his body numbed and tingling.“ DEXTER, Colin. *The Silent World of Nicholas Quinn*. London: Pan Books, 2016. s. 282. ISBN 978-1-4472-9914-1.

⁷⁸ Toto odmítání pohledu je Morseovým typickým projevem – nechť dívat se na oběť násilného činu. V rovině akcí/gest se tento prvek objevuje také v televizním zpracování morseovských textů – protagonista na místě činu často odhlíží od oběti a soustředí pozornost jiným směrem.

pak plní strukturní funkci elitářského zájmu Velkého detektiva – odlišuje jej od ostatních postav a dodává mu výlučnou pozici.

Objektivními koreláty inspektora Morse jsou jeho auto, křížovky a alkohol. Alkoholické nápoje mají, jak již bylo zmíněno, v souvislosti s protagonistou žánrovou funkci – pomáhají Morseovi přemýšlet. Jejich výlučnost pro konstrukci Velkého detektiva je zvýznamňována i v hledisku druhých postav – Lewis se např. snaží zahnat Morseovy chmury nad neschopností posunout se v detekci tím, že jej vyzve k návštěvě hospody; vyslýchané postavy v některých případech uvažují o Morseově zjevné opilosti; vypravěč lakonicky komentuje opilost Velkého detektiva. Zároveň se postupně ukazuje další, mimo-žánrová funkce tohoto objektivního korelátu – skrze Morseovu závislost na alkoholu je osvětlován jeho horšící se zdravotní stav (vedoucí až ke smrti v závěrečném románu *Den pokání*).

Důležitost automobilu je vystižena již v prvním románu morseovské série, ve scéně, kdy Morse usedá za volant své Lancie a přemýšlí o ní s něhou a citem, který by mohl stejně dobře patřit rodinnému příteli. Řízení dodává Velkému detektivovi pocit jistoty a pohodlí; naopak ztráta této schopnosti jej znervózňuje⁷⁹. Morseův automobil může sloužit také jako příklad dvojitého znaku, který plní úlohu na úrovni fikčního světa morseovských textů a zároveň v rovině intertextové ukazuje vlivy adaptace na zdrojový materiál. Ve fikčním světě morseovských textů řídí Velký detektiv Lancii (není specifikován konkrétní typ), ačkoli později Colin Dexter pod vlivem televizní adaptace změnil ve svých textech Morseovo auto na Jaguar Mark II. Tento detail může sloužit jako minimální projev širší problematiky mezisvětové korespondence, která bude pojednána v závěrečné kapitole.

Křížovky jsou manifestací Morseova myšlení. Stejně jako při doplňování slov do předem zkonstruované hádanky, i v detekci hledá protagonista vhodné komponenty, které by mu pomohly osvětlit celkový „záměr“ zločinu. Vlastní předběžnou teorii řešení Morse označuje jako „Velký návrh“ (v orig „Grand Design“) a stejně jako v případě luštění křížovek prověřuje různé varianty, hledá skryté významy za dvojznačnými jevy a zkouší navzájem skloubit stopy do bezrozporného výsledného tvaru.

⁷⁹ V románu *Last Bus to Woodstock* si protagonista poraní nohu a nemůže proto, kromě jiného, ani řídit svůj vůz, což jej vyvádí z míry. V jiné scéně téhož románu pak Morse propadá nelíčené depresi nad neschopností své auto nastartovat a dojet na smlouvenou schůzku.

Morseovým *sidekickem* je v sérii románů a povídek seržant Robert „Robbie“ Lewis. Jeho žánrová funkce ve fikčním světě morseovských textů je kontrastní (vůči Velkému detektivu) a zastupující (vzhledem k recipientům). Nejvýznamnějším aspektem Lewise uvnitř příběhu je jeho manželství. Rodina a rodinný život jsou častým předmětem jeho promluv a aktivit, a z konstrukce postavy vyplývá, že jeho manželství je harmonické. Z funkčního hlediska je Lewisův šťastný rodinný život kontrastem k Morseově vztahové vyprahlosti (viz výše). Vymezil-li jsem jako jedno z témat detektivní fikce *očištění společnosti od zločinu*, je postava Lewise rozdělena mezi dvě strany této situace. Jeho primární žánrovou funkcí, coby detektiva, je podnikání kroků vedoucích ke zmíněnému očištění. Jako manžel a otec je ale zároveň součástí očišťovaného společenství a sdílí jeho obavy z vlivu zločinu na život ve fikčním světě. Celkově konstrukce této postavy není tak detailní jako v případě Morse. Např. již Lewisovo *jméno* nemá, vedle identifikační funkce, žádný specifický význam. Nejvýrazněji se v konstrukci *sidekicka* uplatňují aspekty *vzhledu, promluv, akcí/gest a objektivního korelátu*.

Vzhledově je seržant Lewis určen velmi obecně: v rámci detektivní dvojice je starší (je to šedesátník), ale působí mladším dojmem než Morse. Pomocí inference lze také odvodit, že Lewis je v lepší fyzické kondici než Morse – ve scéně, kdy zločinec po svém odhalení zaútočí na Velkého detektiva, jej *sidekick* (mimo syžet) zachrání. Tyto věkové a zdravotní rozporů mají obecnější, žánrovou funkci – ačkoli se v případě Lewise jedná o staršího muže (obecně, ale i vůči Morseovi), který by měl z pozice svého společenského statutu požívat respektu, Velký detektiv ukazuje svou žánrovou převahu nad *sidekickem* a sémantickou výlučnost tím, že zdánlivý věkový rozpor stírá a činí jej pro schopnost geniální detekce nepodstatným⁸⁰.

Lewis je detektiv seržant, což znamená, že pracuje v civilním oblečení⁸¹. Tím je naznačeno jeho výlučné postavení v rámci policejní jednotky – z žánrového hlediska je takto zároveň propojen s linií policejních *sidekicků/seržantů*, pro něž je typický právě tento oděv. Zařazuje se tedy do proudu moderní detektivní fikce, pro níž jsou takto vypodobnění *sidekickové* příznačným prvkem. V morseovských

⁸⁰ Morse dokonce nazývá Lewise „synkem/chlapcem“ viz DEXTER, Colin. *The Silent World of Nicholas Quinn*. London: Pan Books, 2016. s. 287. ISBN 978-1-4472-9914-1.

⁸¹ Ve scéně, v níž se Lewis objevuje poprvé, je tato distinkce určena inferencí – nemluví se přímo o *sidekickově* vzhledu, ale o tom, že čeká na místě činu ve společnosti dvou *uniformovaných* policistů. DEXTER, Colin. *Last Bus to Woodstock*. London: Pan Books, 2016. s. 14. ISBN 978-1-4472-9907-3.

textech je (z hlediska jiné postavy) rovněž spolu s Morseem popisován jako jeden ze dvou „dobře situovaných pánů“⁸².

Skrze *promluvy*, resp. *myšlenky* je Lewis konstruován jako moderní žánrový sidekick, tj. nikoli poněkud pomalejší detektivův Watson, nýbrž postava nadaná relativně bystrým úsudkem, které však schází potřebný záchvěv geniality Velkého detektiva. Lewisovy promluvy/myšlenky jsou, stejně jako u Morse, manifestovány 1) v dialogových scénách s dalšími postavami nebo 2) v monologických komentářích či vnitřních monolozích. V dialozích je prezentována sidekickova schopnost pohotových otázek i odpovědí, ale zároveň i jeho rozpaky nad vlastní nevědomostí/neschopností dosáhnout správného řešení. Monologické/vnitřně monologické pasáže manifestují Lewisovu schopnost ironických komentářů. Ty se vztahují buď k Velkému detektivu nebo k jiným postavám a situacím. Výchozí diskem Lewisovy ironizace Velkého detektiva je rostoucí znalost Morseova charakteru – Lewis je díky ní schopen ironicky komentovat různé protagonistovy nešvary a výstřelky (a tím se utvrdit v přesvědčení, že pokud má nad ním Morse převahu intelektuální, stále jsou na tom stejně lidsky). Jiným podnětem k ironizaci Velkého detektiva je nepochopení Morseova chování při detekci – tj. sidekick nevidí smysl v protagonistových postupech a cestou ironie odhaluje jejich výlučnost.

Další žánrovou funkcí Lewisových promluv je jejich *zástupná role* – sidekick svými dotazy k Velkému detektivu zastupuje otázky recipientů. V průběhu děje se mu na ně dostává nejasných nebo partikulárních odpovědí – výsledným efektem je prohlubování tajemství (je-li odpověď nejasná) nebo získání stopy, k níž má přístup Velký detektiv, nikdy však spolu s objasněním jejího celistvého významu (je-li odpověď partikulární). V závěru textů sidekickovy otázky slouží jako podnět k promluvám Velkého detektiva a do dialogu zasahují pouze minimálně a téměř výhradně proto, aby přiměly Morse k dalšímu vysvětlení nebo jej podnítily k detailnímu popisu jednotlivých operací, kterých užil k překlenutí prázdných míst.

Sidekickovy *akce* a *gesta* vyplývají z jeho žánrové funkce. Jako pomocník Velkého detektiva jej dopravuje na různá místa, provádí některé výslechy, pátrá po důkazech (často dělá mravenčí a nevděčnou práci, která zabere mnoho času), nebo s Morseem navštěvuje restaurační zařízení. Skrze tyto akce je konstruován jako

⁸² „[...] vypadali jako velmi dobře situovaní pánové a luxusní auták zaparkovaný u kraje chodníku také naznačoval, že to nebudou žádní podomní agenti s teplou vodou.“ Poslední telefonát In DEXTER, Colin. *Největší případ inspektora Morse a jiné povídky*. 1. vyd. Praha: Motto, 2007. s. 199. ISBN 978-80-7246-347-3.

pomocná postava, zároveň je v nich ale zvýznamněna jeho pečlivost a smysl pro detail. Při návštěvách restauračních zařízení Lewis vytváří diskuzního partnera Velkému detektivu – zatímco Morse pije pivo, aby nastartoval myšlenkové procesy, Lewis mu v dialogu pomáhá vytvářet atmosféru pro pokládání správných otázek a hledání možných odpovědí. O Lewisovi se z některých popisů (podaných složeným hlediskem vypravěče a sidekicka samého) dozvídáme, že dovede kontrolovat své akce, tzv. „klamat tělem“. Ve fázi detekce se Morse často sidekicka ptá, jestli tento ví, kam Velký detektiv ve svých úvahách směřuje. Ačkoli Lewis v myšlenkách recipientům „prozrazuje“, že neví, je schopen nedat na sobě v objektivní rovině fikčního světa nic znát. Obecně ve svých vnějších projevech vytváří sidekick funkční kontrast k těkavé Morseově povaze – je konstantou ve dvojici vedené výstředníkem a excentrikem.

Objektivním korelátem seržanta Lewise je jeho notes. Tento předmět se ukazuje jako podstatný konstrukční prvek postavy, a to vizuálně (často figuruje ve zobrazení postavy⁸³), významově (tendence neustále si dělat poznámky je výrazem Lewisovy pečlivosti a metodičnosti – jako takový je popisován vypravěčem, a jako takového v myšlenkách vnímá i sám sebe) i z hlediska funkce distribuce informací ve fikčním světě (jako „paměť“ Velkého detektiva⁸⁴). Sidekickův objektivní korelát je znakem jeho žánrové pozice v morseovských textech – přes svou občasnou nedůvtipnost je seržant Lewis pro detekci podstatná postava, neboť Velkému detektivu poskytuje zapomenuté informace a také na základě svých zápisků (tj. faktů, jimiž se Morse často neřídí) vytváří vlastní hypotézy, které následně fungují jako kontrastní k hypotézám Morseovým a pro Velkého detektiva jsou tímto kontrastem inspirativní.

Z vedlejších postav má podstatnější funkci ve struktuře fikčního světa zejm. superintendant Strange, Morseův a Lewisův nadřízený. Jeho narativní funkce se omezuje na zadávání úkolů a kontrolu jejich plnění; ze sémantického hlediska je Strange znakem autority nad detektivní dvojicí a zrcadlem Velkého detektiva – pronáší k němu mentorské proslovy, varuje před destruktivním způsobem života apod.

⁸³ Vedlejší postavy např. rozlišují mezi Morseem a Lewisem jako mezi „tím elegantním“ a „tím s notesem“ viz DEXTER, Colin. *The Silent World of Nicholas Quinn*. London: Pan Books, 2016. s. 254. ISBN 978-1-4472-9914-1.

⁸⁴ Morse si nikdy nedělá poznámky k vyšetřování, jako kdyby měl všechny podstatné údaje uspořádané v mysli, a jeho informačním zdrojem je právě Lewisův notes.

1.4. Funkce série v morseovském diskurzu

Morseovská série Colina Dextera má v rámci celkového morseovského diskurzu zakládající postavení. Coby předloha následných adaptací, spin-offu a prequelu ustavuje paradigma/poetiku, na něž další fikční díla navazují: konstruuje postavy (jejich charakter, projevy a sémantickou hodnotu a strukturní pozici v rámci fikčního světa); navrhuje některé typické aspekty prostoru (topologii, tj. sémantickou hodnotu prostoru, strukturaci prostoru, pohyb prostorem); užívá vypravěčské ironie jako tvůrčího principu; vymezuje opakovaně zpracovávaná témata a výrazné dílčí motivy.

Návaznosti na vymezené paradigma v následných fikčních dílech se různí – od přejímání ke změně. Jednotlivé prvky tohoto paradigmatu mizí a opět se objevují na jiných místech. Je však třeba zmínit – při zachování obecné sémantiky Dexterových textů. Bylo by zjednodušující např. tvrdit, že *Endeavour* se odchyluje od sémantiky morseovských textů díky absenci ironického pohledu. Na jednu stranu sice *Endeavour* ironické hledisko neuplatňuje, na druhou stranu však nejvýrazněji ze všech morseovských adaptací zohledňuje hledisko melancholické, jež je v Dexterových textech strukturně minimálně stejně významné, jako předchozí zmíněné. *Lewis* se celkovou poetikou blíží spíše seriálům typu *Vraždy v Midsomeru*, funkčně však rozvíjí původní morseovské téma osamělého a melancholického Velkého detektiva, který v daném fikčním světě hledá vztahové konstanty. Nejvýraznější podíl návaznosti lze identifikovat v seriálu *Inspektor Morse*, ačkoli i zde se při porovnání ukazují odchylky, zejména v pojetí postav či rozvíjení/potlačení dílčích aspektů původního morseovského fikčního světa (např. umenšení významu univerzitního prostoru v televizním seriálu, omezení melancholичnosti apod.).

Texty morseovské série se řídí jednotnou poetikou (souborem generativních pravidel), nastavenou v počátcích série a upevňovanou opakováním, čímž si udržují svébytnost jak ve způsobu výstavby, tak v sémantické rovině – jinými slovy jsou v rámci morseovského diskurzu jasně identifikovatelné. Zároveň poskytují bázi obecných principů, které ve větší či menší míře rozvíjí navazující fikční díla. Jejich diskurzivní funkci lze tedy označit za sebeurčující a zároveň inspirativní.

2. Inspektor Morse – televizní seriál

Inspektor Morse (orig. *Inspector Morse*) je první z televizních seriálů, který zpracovává (literární) morseovský fenomén v rámci audiovizuálních médií. Jako takový vytváří a fixuje kanonické prvky, jež přispěly k ustanovení charakteristické televizní podoby morseovského univerza a ovlivnily i seriály následující. *Inspektor Morse* zároveň svou strukturou odráží některé tendence, typické pro dobu vzniku seriálu, zejména jeho počátečních epizod (tzn. konec 80. let 20. stol.). V této části práce budu postupně v jednotlivých podkapitolách analyzovat seriál sám o sobě (tzn. jeho strukturální výstavbu a způsob tvorby fikčního světa, s přihlédnutím k žánrovým charakteristikám), jeho zasazení do kontextu morseovského diskurzu (knižní předlohy, následující televizní seriály) a souvislost s dobovou žánrovou produkcí. Obecně se v této kapitole pokusím zmapovat aspekty, které se již od počátku objevují ve fikčním světě *Inspektora Morse* a podílí se na jeho konstrukci a strukturaci. Tento způsob tvorby fikčního světa je invariantní a zůstává podkladovou strukturou celého díla. Je výzkumnou otázkou pro závěrečné srovnání, nakolik jsou dle symptomatických principů budovány také následující seriály (*Lewis a Endeavour*), a to i za předpokladu, že kontext jejich vzniku se proměnil, reagují na odlišné podněty a obohacují konstrukci morseovského univerza diskurzu vlastními specifiky. Stejnou otázku je třeba si položit i na vazby mezi konstrukčními principy *Inspektora Morse* a původních morseovských fikčních textů.

2.1 Analýza televizního seriálu

Předmětem této podkapitoly je analýza žánrového zařazení, struktury/konstrukce fikčního světa a stylu. Analýza bude vedena coby strukturální rozbor; tento postup umožní vzít v úvahu jednotlivé konstituenty zasazené do širšího rámce seriálu, resp. jím vytvořeného fikčního světa. Podobně jako v kapitole o původních románech Colina Dextera, i zde takový postup poslouží přehlednosti analýzy a možnosti provést komparaci více zkoumaných celků na jednotném základě. V jednotlivých bodech se budu zabývat analýzou *prostředí*, *hlavních postav* a *prezentovaných zločinů*. Tyto oblasti jsou zvoleny záměrně – vycházím z teoretických studií věnovaných žánru crime fiction, které zmíněné okruhy (a jejich historickou proměnu) často, a nikoli bezdůvodně, tematizují. Poetika crime fiction má zároveň

zcela specifické nároky na výstavbu syžetu; vzhledem k tomu, že *Inspektor Morse* je z hlediska rozvržení narativu zástupcem konvenční detektivky, bude danému tématu věnován prostor přímo v této vstupní podkapitole.

První sezóna *Inspektora Morse* byla vysílána v roce 1987 a celkem bylo natočeno třicet tři dlouhometrážních epizod. Každá z osmi sezón čítá více epizod (jejich počet se pohybuje mezi třemi a pěti). Podobně jako v jiných britských televizních detektivních seriálech jsou počáteční epizody natočeny podle knižních předloh, jejichž postavy, témata, motivy a poetika jsou následně rozvedeny v epizodách autorských. V osmé sezóně dochází k opětovné adaptaci konkrétních románů, nikoli pouze poetiky původních knih. Z celkových třinácti Dexterových románů dva nebyly adaptovány vůbec a šest bylo napsáno v průběhu natáčení seriálu. Nabízí se tak otázka, zda televizní adaptace může zpětně ovlivnit poetiku románů navazujících na původní knižní předlohy. Tomuto tématu bude věnována část druhé podkapitoly.

Vzhledem k žánrovému zařazení Dexterových knižních předloh⁸⁵ odkazuje *Inspektor Morse* k poetice “nové vlny” britských detektivních románů vznikajících od 60. let 20. století – tedy románů, které dovršily poválečný obrat v britské žánrové tvorbě, ovlivněný trendy policejního procedurálu, americké hard-boiled školy a sociální reflexe jako inherentní žánrové složky. *Inspektor Morse* tyto trendy obsáhnul a příznačně⁸⁶ propojil s prvky poetiky románů Zlaté éry britské detektivky. Jednotlivé epizody tematizují klasické pitoreskní prostředí, známé z dob Zlaté éry⁸⁷; tematický záběr je však rozšířen i na periferii města. Hlavním vyšetřovatelem je Velký detektiv; detektivův sidekick ale nenaplnuje watsonovské parametry. Detekce probíhá především na úrovni dvojice Velký detektiv – sidekick; vedlejším motivem je ale také prezentace běžné policejní práce.

Zároveň je *Inspektor Morse* zástupcem subžánru univerzitní detektivky, což jej vyčleňuje mimo většinovou žánrovou televizní produkci, a umožňuje mu to zahrnout specifický (i když tradičně zpracovaný) tematický záběr. Z klasického detektivního schématu přebírá *Inspektor Morse* omezený okruh podezřelých, kteří žijí v sociální izolaci, do níž má detektiv nedokonalý přístup – ozvláštňením je právě téma akademického světa. Kritičnost vůči určitému konceptu (sociální

⁸⁵ Viz 2. kapitolu.

⁸⁶ Pro “novou vlnu” britské detektivky.

⁸⁷ V případě *Inspektora Morse* je to mikrosvět oxfordské univerzity.

skupině, společenskému rozvrstvení, prostředí, zvyklostem, životnímu stylu) coby implicitní žánrová složka je tak vztažena k prostředí, které je vnímáno jako záruka pozitivních hodnot. V detektivkách Zlaté éry byla terčem této kritiky často vyšší třída a výrazem kritického tónu samotný fakt, že se v prostředí honorace může odehrát zločin (zpravidla vražda); v morseovském světě přechází *společenská* kritika v kritiku *institucionální*. Ačkoli i zde se vyskytuje motiv deformované a společensky neschopné honorace, specifikem *Inspektora Morse* je zpochybnění podvědomě přijímané domněnky, že akademický svět je (v pozitivním slova smyslu) odtržen od světa okolního, jeho členové se oddávají ušlechtilým činnostem a úvahám, a jeho ideálem je zvýšení kvality běžného života. *Inspektor Morse* tento předpoklad demaskuje jako falešný. Používá k tomu žánrový prvek zločinu – zasazením zločinu na akademickou půdu je již v počátku narušena její důvěryhodnost. Tato demytizace pokračuje zapojením dalších dílčích motivů do celkové struktury – akademičtí pracovníci udržují mimomanželské vztahy, na univerzitě bují klientelismus, studenti požívají legální i nelegální návykové látky. Vrcholem tohoto postupu je zjištění detektivů, že některý člen akademického světa může být za ústřední zločin zodpovědný.

Tento ozvláštňující postup je uplatňován při tvorbě konvenčního narativu. Zločin je ve většině epizod spáchán v úvodu; následuje detektivovo pátrání při němž rozplétá vazby mezi jednotlivými aktéry; detektiv má ku pomoci důkazy, které se snaží interpretovat; epizoda končí rozřešením. Specifickým prvkem narativů *Inspektora Morse* je přítomnost milostné linie, rozvíjené mezi protagonistou seriálu a některou z podezřelých. Tento aspekt narace vychází z konstrukce postavy Velkého detektiva a díky své důležitosti se stává tématem, které zároveň ovlivňuje tvorbu zápletky. Temporální kontinuita není na vnější úrovni narušována – k jejímu přeskupování dochází (vzhledem k žánrovému požadavku vracet se ve vyprávění do minulosti) pouze v promluvách postav. Absentuje zde oblíbená narativní figura britských televizních detektivek, totiž postup *vizualizace* minulých událostí (používaný zejm. ve fázi, kdy detektiv prezentuje výsledky svého pátrání). *Inspektor Morse* pracuje s analepsami pouze v několika případech. Omezeně se vyskytují např. v závěrečné epizodě seriálu (*The Remorseful Day*), v níž Morse vzpomíná na ženu, kterou miloval a jež se stala obětí vraždy. K zobrazení samotného průběhu zločinu slouží v epizodě *Last Bus to Woodstock*. Strukturovaný prostor ve vyprávění je analepsím dán v epizodě *The Wench Is Dead* – tento postup

je však implikován žánrovou klasifikací epizody. Morse je v ní upoután na lůžko a čte si knihu mapující případ vraždy z 19. století, s jehož řešením nesouhlasí a proto “znovu otevře” své vlastní vyšetřování. Epizoda je svéráznou variací na subžánr *historické crime fiction*, konkrétně tu jeho variantu, v níž detektiv ze současnosti vyšetřuje případ z minulosti. Z toho důvodu je vyprávění vedeno na dvou explicitně zobrazujících rovinách (Morseova současnost a rok 1852), z nichž každá má svou specifickou vizuální podobu.

Inspektor Morse pomáhal v době svého vzniku ustanovit podobu britských televizních detektivek, které omezily svůj rozsah v poměru jeden vyšetřovaný případ ku jedné epizodě se stopáží cca hodinu a půl až dvě hodiny. Tím se vymezil vůči dosavadní podobě britské žánrové televizní tvorby, v jejíchž intencích byly fikční kriminální případy zpracovávány na ploše více epizod (např. řada minisérií podle románů P.D. Jamesové s protagonistou Adamem Dalglieshem nebo řada původních minisérií *Taggart* autora Glenna Chandlera). Jednou z výjimek byl televizní seriál produkovaný společností Granada Television, adaptující případy Sherlocka Holmese s Jeremym Brettem v hlavní roli. Přelom 80. a 90. let 20. století se však nesl ve znamení trvalejších proměn televizní žánrové tvorby, a právě tyto změny *Inspektor Morse* vystihuje. Nový model byl postupně obecně přijat a do dnešní doby platí za převládající způsob britské žánrové televizní tvorby⁸⁸. To pomáhá (do určité míry) osvětlit kultovní status, jehož *Inspektor Morse* ve Velké Británii nabyt – kromě moderních žánrových prvků, které zpracovává na ploše tradičního detektivního schématu, je také “zosobněním” doby svého vzniku⁸⁹.

2.2. Prostor

Seriál *Inspektor Morse* je zasazen do prostředí anglického univerzitního města Oxford, což určuje dvě roviny vytvořeného fikčního světa – vnější a *vnitřní*. K těmto rovinám se váží základní znakové funkce prostoru ve struktuře vyprávění: 1) konstrukce existentů a 2) konstrukce motivů a témat. V detektivní fikci se objevují různé druhy typizovaných prostředí, každé s příslušným okruhem souvisejících prvků. Hojně využívané jsou protiklady města a vesnice, uzavřenosti a otevřenosti,

⁸⁸ Ačkoli zmiňovaná řada s Adamem Dalglieshem si po celou dobu svého trvání udržela standard jeden případ/více epizod (i když se jejich počet postupně snižoval), např. *Taggart* zmiňovaný úzus přijal a zkracováním dovedl do extrému až na hodinovou délku jedné epizody.

⁸⁹ Podobně jako např. *Profesionálové* na konci 70. let 20. století nebo v současnosti *Wallander*, jenž zachycuje obrát směrem k severskému stylu crime fiction i v britské žánrové tvorbě.

vlastního a cizího. *Inspektor Morse* tyto v žánru zavedené rysy prostoru coby nositele významových opozic ctí a ozvláštnění v jeho případech vzniká zejména díky velkým kontrastům. Ty jsou vedeny na obou zmíněných rovinách. Prostor je v rámci morseovského fikčního světa konglomerátem znakových funkcí, které odkazují k poetice míst v žánru crime fiction (úžeji v britské podobě detektivní fikce). V této podkapitole budu postupovat od rozsáhlejších k méně rozsáhlým podobám prostoru, zobrazeným v *Inspektoru Morseovi*; směr analýzy je veden od celku města přes osobní a pracovní prostor k prostoru hospody, a v rámci těchto okruhů je zvažován vztah mezi zmiňovanou vnější a vnitřní rovinou prostoru.

Vnější rovina fikčního prostoru seriálu je tvořena existenty strukturujícími městské prostředí (oxfordskou zástavbou, ale také samotnými postavami). Jedná se o prostor, v němž fikční aktéři žijí – tím jej jednak spoluvytvářejí, jednak jsou jím určováni. Na vnější rovině je pro recepční konstrukci prostředí určující to, co můžeme z daného prostředí vidět, a jako recipienti prezentovaného fikčního světa zároveň předpokládáme, že prostředí je logicky koherentní i mimo hranice toho, co vidíme⁹⁰, přestože prostor není prezentován do všech detailů a při jeho konstrukci je využíváno elips. Základním faktem je název a podoba města. *Inspektor Morse* se odehrává v Oxfordu, anglickém univerzitním městě, jehož nejvýraznějším rysem je historické jádro. V souladu s východisky teorie fikčních světů je však nutné zdůraznit, že se nejedná o Oxford z aktuálního světa, nýbrž o Oxford fikční, který sice vykazuje znaky shodné s Oxfordem aktuálním, ale nejsou si rovny – Morseův Oxford je fikčním protějškem toho aktuálního. Deskripci existentů fikčního světa *Inspektora Morse* proto není možné založit na naší aktuální zkušenosti, ačkoli *Inspektor Morse* provazuje oba prostory velmi těsně. Jako recipienti jsme proto postaveni do paradoxní pozice, v níž nám naše poučenost na jedné straně pomáhá v orientaci, na druhé straně však tuto poučenost musíme dobrovolně potlačit, abychom mohli vnímat prezentovaný fikční svět *per se*.

Ačkoli je seriál zasazen do prostoru města, nelze ji vnímat jako typickou *městskou detektivku*, jak by si ji bylo možné spojit např. s hard-boiled kriminální fikcí. Město zde není labyrintem a entitou bojující proti detektivovi, ani „svědkem“ zločinů, který by detektivům poskytoval vodítka při vyšetřování. Díky zvýznamnění

⁹⁰ Předpokládáme např. prostorovou koherenci – když postavy chtějí dojet z bodu A do bodu B autem, recepční úsudek nás vede k předpokladu, že mezi bodem A a B existuje v daném fikčním světě síť ulic; tímto způsobem si coby recipienti skládáme vlastní hypotetickou mapu fikčního světa – tj. *předpoklad*, že prostor fikčního světa je jedním celkem.

historického jádra Oxfordu, jakož i častým Morseovým návštěvám hospod a restauračních zařízení, je prostor města prezentován jako turistická atrakce⁹¹. Tímto rysem prostoru se *Inspektor Morse* přibližuje spíše k detektivkám Zlaté éry, které upouštěly od zobrazení města ve prospěch venkovského prostředí za účelem navození nostalgie po ztraceném ráji/zmizelém meziválečném světě⁹². S malebností centra Oxfordu kontrastuje zasazení částí děje, resp. v některých případech celých epizod na periferii města. Tato juxtapozice vytváří protiklad vysokého a nízkého a dodává zvolenému prostředí komplexnost. Zároveň takový postup koresponduje s poetikou moderní britské detektivní fikce, která nahradila idylickou pitoresknost venkovského prostoru prezentací komplexních prostředí, která implikují větší diverzitu zobrazených zločinů. Předobraz fikčního Oxfordu v Oxfordu aktuálním vytváří efekt důvěrně známého, s jehož souvislostmi následně pracuje vnitřní rovina konstrukce fikčního světa. Zde se projevuje zmiňované napětí mezi aktuálním a fikčním – bez znalosti souvislostí z aktuálního světa by byl potlačen význam toho, že se určité zločiny odehrávají na určitém místě. Bez tohoto mezisvětového vztahu fikčního k aktuálnímu by se umenšila výpovědní hodnota *Inspektora Morse* např. ve vztahu k tradici.

Na zmíněné vnitřní rovině jsou prostor Oxfordu a s ním související motivy využívány jako centrální body, od nichž se následně odvíjejí konotace související s jejich *podobou, strukturací v narrativech* jednotlivých epizod a tím, co je možné označit jako *kulturně fixovanou ideu daného prostoru*. Na základě těchto konotací pak vznikají témata. Oxford *Inspektora Morse* má, jak bylo zmíněno výše, dvojitou podobu, manifestovanou extrémními protiklady *centra a periferie*. Historické jádro města konotuje prostor detektivek Zlatého věku – vizi idylického světa, jenž je však narušen zločinem a který se detektiv pátráním snaží vrátit původní rovnováhy. *Inspektor Morse* tento obraz idylického světa manifestuje skrze genia loci univerzitního prostoru, který implikuje typizované postavy (učitel; žák; akademický hodnostář) a dílčí prostředí (univerzitní budova jako chrám vědění; učebna; knihovna; studentské koleje). Užitím ironie je však idylický svět problematizován od samého počátku. Hodnota instituce je polarizována – na jedné straně tuto

⁹¹ Tento postup funguje i obráceně – nejen prostředí Oxfordu poskytlo *Inspektoru Morseovi* charakteristickou vizuální podobu a témata, ale seriál zároveň ovlivnil oxfordský turismus a dala vzniknout Morseově prohlídce Oxfordu.

⁹² Tato interpretace však již souvisí s vnitřní rovinou konstrukce fikčního světa a bude jí věnována pozornost níže.

hodnotu seshora zakládá právě genius loci univerzitních prostor, pasivní kulisa; zezdola hodnotu instituce zakládají lidé univerzitní prostor obývající. Právě oni jsou aktivní entitou, která určuje výsledný efekt a ten je, díky časté (zejm. morální) narušenosti postav, ironický. Prostor univerzity je mikrosvětlem, kde se střetávají zcela obyčejné lidské povahy a kde se důstojnost akademických hodnostářů stává díky povaze svých nositelů povrchní fraškou. V prostoru univerzity dostávají koncepty tradice a modernity poněkud odlišnou roli než ve vztahu k městu jako celku. Není možné pokaždé s jistotou určit, jestli je setrvání v tradici/pohyb k modernitě dobrým či špatným krokem. Jednou je univerzita prezentována jako zkosnatělý prostor, který je třeba zevnitř rozbořit; jindy je naopak směřování univerzity k modernizaci vnímáno jako podmíněné pochlebováním nemorálním investorům.

Podobně jako zločinem nebo morálním úpadkem akademiků je idylický prostor narušován moderními prvky. Modernizace se projevuje ve zvýšeném turismu, který potvrzuje statut Oxfordu jako kulturní atrakce, nebo obecněji tradic, s nimiž je obchodováno. Nové hotely, moderní automobily a zvýšená doprava narušují starosvětskost a monumentalitu městského centra. Do tohoto prostředí jako by protagonista zapadal, i z něj byl vyháněn. Morse se svým inteligentním vystupováním, dopravující se automobilovým veteránem a trousící mezi řeči citáty z klasické literatury funguje jako postava ochránce zákona, ideálně spjatého s malebným akademickým prostředím, které zachraňuje od znehodnocení. Konfrontací s moderními prvky (např. právě automobily, mládeží bouřící se proti konvencím svých rodičů apod.) však implikuje dojem někoho, kdo patří do "starého železa". Kulturně fixovaná idea souvisí s představou univerzitního města a metropole jako kulturní památky. Na této rovině se zároveň zvolený prostor vztahuje nejen k žánrovému kontextu, ale také k obecnějším otázkám po způsobu nakládání s vlastní minulostí. Univerzitní prostor je konstruován jako síť institucí budících respekt a implikujících historický rozměr paměti. Morse a jeho sidekick Lewis se při vyšetřování často procházejí po nádvořích univerzitních budov, kde potkávají studenty i pedagogy značící sepětí s tradicí minulých dob a výhled do budoucího rozvoje vzdělanosti. Akademičtí hodnostáři pořádají rozsáhlé ceremonie, jejichž lpění na tradicích je převáděno až do komické roviny. Univerzita hostí zahraniční návštěvy a ukazuje tak svou otevřenost mezikulturnímu dialogu apod.

Městská periferie téma modernizace starého světa podporuje tím, jaká pozornost je v rámci morseovského fikčního světa dána zobrazení obyvatel okraje Oxfordu. Již první případ seriálu je z větší části zasazen na periferii (konkrétně do čtvrti Jericho) a s touto oblastí tematicky spojuje: sebevraždu, vraždu, voyeurismus, drogovou závislost, vydírání, nevěru a možný incest. Původní název *The Dead of Jericho* vystihuje dvojí povahu tematické náplně epizody. Implikuje *smrt v Jerichu* – smrt obyvatelky této čtvrti, jež zavdává podnět k policejnímu pátrání v dané oblasti, a *smrt Jericha* – morální rozklad, který vzniká na periferii Oxfordu a je spojen s prostorem. S lokalizací na okraj města zároveň souvisí typický apel moderních britských detektivek, jímž je zdůraznění sociálních témat – nerovnost mezi vyšší a střední až nižší třídou, kriminalita mládeže, drogová problematika, domácí násilí, sexuálně motivované zločiny. Navzdory dodržování žánrových konvencí, co se strukturace zápletky týče, se *Inspektor Morse* zabývá i zmíněnými aktuálními tématy. V porovnání s centrem města však obyvatelstvo okrajových částí Oxfordu není (přes výše zmíněné) strukturováno mechanicky – často jsou to příslušníci nižší střední třídy, kteří jsou konfrontováni se svými zámožnějšími a vlivnějšími spoluobčany, jenž se na periferii přesouvají z rozmaru, nikoli z nutnosti. Není tak implikováno, že za rozklad tradic (zosobněný zločinem) může pouze jediná skupina obyvatelstva.

Osobní Morseův prostor v sobě spojuje rovinu vnější i vnitřní. Jako většina fikčních detektivů, i Morse má vlastní zázemí (menší dům); je to prostor, kam se může uchýlit a nerušeně zde přemýšlet. Jsou v něm přítomny předměty, které manifestují povahu svého vlastníka: dům je plný knih (znak Morseovy akademické minulosti), hudebních nosičů (znak elitářské záliby Velkého detektiva) a alkoholu (znak profánní části Morseovy povahy). Skladba těchto existentů zároveň vytváří další podobu linie mezi vysokým (kulturní statky) a nízkým (alkohol). Stejně příznačné jsou i činnosti, jež Morse doma provádí – poslouchá klasickou hudbu, čte, hraje šachy sám se sebou a pije alkohol. Osobní Morseův prostor tak na vnitřní rovině značí detektivův vztah ke světu. V tomto ohledu je stejně důležité, co se v Morseově domě nachází, i to, co zde není. Fakt, že na protagonistu seriálu čeká po návratu z vyšetřování dům plný intelektuálně povznášejících předmětů, ale nikoli např. manželka nebo rodina, implikuje nejistotu ohledně toho, jakým způsobem ovlivňuje práce detektivův život, nebo naopak – jakými omezeními v osobním

životě musí Velký detektiv vykoupit genialitu při vyšetřování⁹³. Morseův osobní prostor tak vrstvením existentů, jejich stavěním do kontrastu a nepřítomností existentů jiných nese znakovou funkci manifestující přesvědčení, že veškerý estetický požitek (poslech klasické hudby) a intelektuální činnost (četba knih) nepřináší automaticky kýžený životní zdar a postupující deprese z vyprázdněnosti prostoru (života) končí v alkoholovém opojení. Bylo by ukvapené tvrdit, že Morse je typ “holmesovského” Velkého detektiva, který veškeré vztahy s okolním světem obětoval své práci. Morse se naopak o navázání milostného vztahu s ženou snaží téměř v každé epizodě⁹⁴, ale kontinuální nezdar a jeho důsledky jsou prostorem Morseova obydlí značeny více než výmluvně. Osobní prostor tak podporuje Morseovo zařazení k moderním fikčním detektivům, jimž práce “vysála” a vyprázdnila vlastní život.

V přímém vztahu k Morseově osobnímu prostoru stojí *pracovní* prostor policejní stanice. Jedná se o anonymní prostředí – ve většině epizod jsou jedinými postavami, u nichž lze sledovat kontinuální výskyt na stanici, a tudíž i zevrubnější recepční obeznámenost, Morse, Lewis, superintendent Strange a forenzní odborník. Anonymitu implikuje fakt, že se na stanici stále pohybuje značné množství lidí, které coby recipienti nikdy detailně nepoznáme, slouží pouze jako logický obsah daného prostředí. Prostor policejní stanice je složkou fikčního světa, který odpovídá poetice moderních britských detektivek – implikuje přechod od romantizovaného způsobu detekce k realisticky prezentované policejní práci (jejímuž zobrazení má odpovídat i realisticky prezentované prostředí). Na vnější rovině se zde nachází zejména kanceláře všech hlavních vyšetřovatelů, tzn. toto prostředí slouží jako centrum, kde se mohou detektivové setkat, konzultovat své názory na případy a domlouvat se na dalším postupu. Další žánrově předpokládaný prvek tohoto prostoru, výslechové místnosti, pak slouží ke konfrontaci detektivů a podezřelých, tj. k posunu nebo kulminaci narace.

Zmíněný vztah policejní stanice k Morseově osobnímu prostoru je budován na vnější i vnitřní rovině. Z přítomnosti existentů v kanceláři protagonisty (plakáty k operním představením, rádio hrající klasickou hudbu - tj. vnější rovina) lze usuzovat na jeho povahu, příp. snahu uzpůsobit anonymní prostor služebny alespoň do určité míry svým představám (tj. vnitřní rovina). Důležitost mají také akce, které

⁹³ Více viz v podkapitole 3.2.2.

⁹⁴ O tomto leitmotivu viz podkapitolu 3.1.2.

se zde ve vztahu k Morseovi odehrávají – protagonista je často konfrontován se svým nadřízeným, superintendentem Strangem, který jej upozorňuje na nekorektní způsob vyšetřování, nabádá jej k opatrnosti v postupu vůči “nedotknutelným” podezřelým, nebo mu promlouvá do duše ohledně jeho životního stylu. Díky tomu, že je zde Morseova práce někdy omezována, se policejní stanice paradoxně stává prostorem nesvobody (kterou Morse odbourává ve své domácnosti, kde si uzpůsobuje život pouze podle sebe). To souvisí nejen s akcemi, ale také se *vztahy*, které k sobě postavy v daném prostředí zaujímají. Manifestována je hierarchie/subordinace, která se v případech, kdy je do vyšetřování zasahováno kvůli “vyššímu zájmu”, stává dílčím tématem. Zároveň ale Strangeovy intervence, konkrétně jeho životní rady v danou chvíli negují anonymitu prostředí a obrací konvenční vnímání osobního a pracovního prostoru – pracovní přebírá roli osobního a Morseovi kolegové přeneseně suplují detektivovu rodinu a přátele.

Do stejné kategorie pracovního prostoru patří i forenzní laboratoř, kde detektivové zjišťují podrobnosti o spáchaných zločinech – u tohoto prostředí převažuje informativní funkce; anonymita je v tomto případě omezena, ale pouze díky faktu, že přítomný forenzní odborník má s detektivy osobní vztah a že je to právě on, kdo coby fikční konatel plně zastupuje tento prostor a je jím implicitně předpokládán.

Důležitou roli v seriálu hraje prostor *hospody*. Plní žánrovou funkci místa, kde Velký detektiv se svým sidekickem probírají případ a tříbí své názory. Toto prostředí je zvoleno s ohledem na protagonistu, jehož povahu dokresluje⁹⁵; zároveň koresponduje s povahou prostoru fikčního světa seriálu jako takového. Pitoresknost historického jádra Oxfordu se s prostředím profánních restauračních zařízení doplňuje na zmiňované linii vysokého x nízkého. *Inspektor Morse* sice prezentuje úctyhodný (vysoký) prostor univerzity a přízemní (nízký) prostor hospody jako opozice, z hlediska evokace nostalgie po ztraceném světě se však obě prostředí stávají dvěma extrémními zpodobněními jednoho záměru. Zpodobnění tohoto prostoru se liší od epizody k epizodě, což převádí hospodu na úroveň obecného *symbolu*, směřujícího až k abstrakci. Kromě žánrového motivu *prostoru k diskuzi mezi detektivy*, jsou tak zaváděny konotace lidovosti, životní energie koncentrované mezi prostý lid, odpočinku, zábavy, setkávání apod.

⁹⁵ Viz podkapitulu 3.1.2.

Marginálními příklady prostoru ve fikčním světě *Inspektora Morse* jsou zahraniční lokace, kde se odehrávají celkem dvě epizody (Austrálie a Itálie). Obě prostředí přinášejí konfrontaci mezi nám známými detektivy a odlišnou kulturou. Příznačná je zejm. "italská epizoda" *The Death of the Self*, jelikož Morse přijíždí do země zasvěcené jeho oblíbené klasické hudbě, konkrétně opeře. Morse je v tomto prostředí šťastný, ale na základě žánrových konvencí musí být i tento prostor pošpiněn zločinem.

Z analýzy prostoru fikčního světa *Inspektora Morse* je zjevné, že seriál v tomto směru vychází z poetiky moderní britské detektivní fikce. Presentace prostoru se pohybuje mezi tradičním a moderním. Tradici značí 1) konvenční žánrové prvky (osobní prostor Velkého detektiva; vymezený prostor, kde si Velký detektiv a sidekick v rozhovoru tříbí názory na případ) a 2) konstrukce prostoru (pitoresknost centra Oxfordu, profánní prostor hospody). Moderní žánrové postupy se v otázce prostoru projevují zobrazením periferie velkého města, spojené se sociální problematikou, tendencí k realistické prezentaci pracovního prostoru (policejní stanice) a infiltrací cizorodých (rozkladných) prvků do malebného prostoru světa tradice.

2.3. Postavy

Z klasické detektivky přebírá *Inspektor Morse* strukturu detektivní dvojice, ale v intencích poválečného žánrového vývoje prochází znaková funkce této dvojice proměnou; mění se strategie její vnitřní výstavby⁹⁶, či tematické a motivické důrazy manifestované dvojicí detektivů a jejich vztahy (k sobě navzájem i k okolnímu světu) – v jednu chvíli je znaková funkce detektivní dvojice budována dle konvencí klasického "holmes-watsonovského" modelu, jindy dle konvencí moderní crime fiction, někdy na pomezí obou přístupů. Ozvláštnění *Inspektora Morse* vzniká v oblasti postav i díky faktu, že protagonistou seriálu je Velký detektiv, který se opakovaně mýlí ve svých hypotézách, nesleduje logicky bezrozporně odvozený vztah mezi stopami a své závěry musí mnohdy revidovat, než dospěje k tomu správnému.

Jak vyplývá z výše zmíněného, motiv detekce je v *Inspektoru Morseovi* navázán na detektivní dvojici, což je prvek žánrově konvenční. Objevuje se však

⁹⁶ Tzn. vnitřní výstavba znaku.

rovněž motiv rozšířeného detektivního týmu⁹⁷. Nadřazeným hlavních vyšetřovatelů je superintendant Strange, jehož funkce nespočívá primárně v detekci: je korektivem, který dohlíží na práci kolegů, zadává jim pokyny či omezení; funguje jako substitute Morseovy rodiny; jeho znakovou funkcí je rovněž implikace sémantické hodnoty autority. Dalším členem týmu je forenzní odborník, jehož primární funkce v naraci je informativní⁹⁸. Tuto pozici zaujímá v průběhu seriálu několik postav, které se zároveň zapojují do sítě osobních vztahů s detektivy. Prvním prezentovaným forezním odborníkem je patolog Max de Bryn, s nímž pojí Morse přátelství. Později v seriálu tuto pozici zaujmou dvě ženské postavy, jejich funkce je však komplikovanější. S oběma se Morse sblíží, což manifestuje jedno z témat seriálu, týkající se protagonistovy snahy navázat partnerský vztah. Zároveň je konfrontací s ženskými forezními pracovníci manifestován další rys Morseovy povahy: počáteční přesvědčení, že tento typ práce by žena neměla vykonávat, což kontrastuje s jeho jinak neortodoxním přístupem k detekci. Toto přesvědčení obrazně propojuje Morse s maskulinně orientovaným pojetím Velkých detektivů tradiční crime fiction. Toto pojetí se stává bezpředmětným v kontextu společenských proměn 60. let a “demokratizace” žánru vzhledem k ženským hrdinkám. Jak bylo zmíněno v podkapitole o prostoru fikčního světa seriálu, Morseův pracovní kolektiv tvoří dál již jen anonymní masa, v některých epizodách doplněná o “hostující” detektivy, kteří však na celkovou poetiku díla nemají vliv. V následující analýze se nejprve zaměřím na konstrukci hlavního vyšetřovatele, poté jeho sidekicka. Pro přehlednější postup analýzy určím čtyři okruhy, jimiž se budu detailněji zabývat (a které zároveň umožní srovnání mezi detektivy za účelem vymezení poetiky seriálu přehlednějším). Těmito třemi okruhy jsou: *společenské zasazení*, *metoda detekce*, *mezilidské vztahy* a *zájmy* detektivů. V rámci těchto okruhů si všímám také *vzhledu* detektivů, jejich *akcí/gest* či *promluv*.

Protagonistou seriálu je detektiv šéf-inspektor Endeavour Morse, příznačně rozkročen mezi tradičním Velkým detektivem a moderním policejním inspektorem. Jeho *akce*, *zájmy*, *chování* a *geniální detektivní intuice* jej přibližují k žánrové tradici i modernímu pojetí fikčního detektiva. Morse, jak si lze povšimnout z jeho *akcí*, nikdy nepřestává být detektivem. I ve chvílích, kdy by mohl odpočívat, se

⁹⁷ Čímž se *Inspektor Morse* přibližuje poetice a struktuře moderní crime fiction, která využívá prvek detektivního týmu coby jeden z typických žánrových rysů.

⁹⁸ Odborník poskytuje detektivům stopy a zároveň jim pomáhá s jejich interpretací.

zabývá právě vyšetřovaným případem – např. při večeři, na kterou pozve jednu z ženských postav, o níž má zájem, se rozhovor záhy stočí ke zločinu, který je oba spojil dohromady. I postoj, jaký Morse zaujímá vůči případům, k jejichž vyšetřování je povolán, implikuje detekci nejen jako jeho zaměstnání, ale také coby zájem. Morse vnímá každou objevenou mrtvolu jako oběť vraždy – obrazně řečeno “touží po náročné hádance”. Téma života spjatého s detekcí nejvýrazněji vystupuje v závěrečných epizodách – v *The Wench Is Dead* (1998) Morse nedokáže přestat pátrat ani během zotavování se z těžkého zdravotního kolapsu; *The Remorseful Day* (2000) toto téma, spoluurčující detektivovu postavu, předsadil a rozvinul v tragickou složku syžetu, jelikož Morse během vyšetřování zločinu umírá⁹⁹. Propojení osobního života s detekcí je typickým rysem Velkých detektivů¹⁰⁰ - způsob konstrukce moderního fikčního detektiva toto téma podrobuje revizi a kritickému pohledu. Morse je postavou, jejíž konstrukce odpovídá této proměně tendencí v žánru detektivky. Velký detektiv stále zůstává v jistém ohledu abstraktním prvkem žánrové poetiky – coby fikční konatel je zosobněním detekce. Zatímco v ustavujících žánrových textech je tato abstrakce pouze konstatována, postupně dochází k proměně práce s daným tématem, které začíná sloužit jako nositel negativních konotací. Vyšetřovatel je zcela pohlcen svou prací a díky tomu ztrácí možnost zabývat se osobním životem¹⁰¹.

Zároveň se v Morseových akcích projevuje specifický styl pátrání (související s jeho *zájmy*), odlišný od běžných policejních metod. Způsob Morseovy detekce je založen na *sémiotických interpretacích*. Podobně jako v křížovkách, jež má rád, i v případech, které vyšetřuje, hraje pro Morse důležitou roli interpretace toho, co určitá entita (text, promluva, stopa) *značí*. Z podstaty znaku vyplývá také důvod, proč se Morse ve svých interpretacích často mýlí. Znak je pokaždé určen

⁹⁹ V případě *Inspektora Morse* má detektivova smrt specifické konotace vycházející ze samotné povahy postavy. Liší se např. od *Opony* Agathy Christie. Zatímco Hercule Poirot umírá, a to mu umožní jít nad rámec běžné detekce (ví, že je nevléčitelně nemocný, a proto může dovést do konce neřešitelný případ a zabít vraha, jemuž nemůže být jeho vina prokázána), Morseova smrt působí jako vyvrcholení celoživotního vnitřního rozporu mezi touhou vést vyrovnaný rodinný život a povoláním k práci policisty, který se potýká s nehoršími lidskými vlastnostmi.

¹⁰⁰ Z těch nejnámějších se např. Sherlock Holmes ani Hercule Poirot nikdy neoženili; slečna Marplová je stará panna; Dupin Edgara Allana Poea nemá jiných společenských vazeb, s výjimkou bezejmenného vypravěče; Kurta Wallandera opustila manželka apod.

¹⁰¹ De facto ale v celém tomto obratu dochází pouze k proměně úhlu pohledu – zatímco Sherlock Holmes nikdy nenavázal milostný vztah, aby to nezatěžovalo jeho pracovní úsudek, pováleční policisté právě kvůli práci nemohou vztah navázat.

nějakým kontextem¹⁰². Pokud tedy Morse interpretuje nějaký důkaz určitým způsobem, je tento akt jeho osobním sémiotickým výkonem, a jako takový je možné jej vnímat pouze jako jeden z možných výkladů daného problému (na rozdíl např. od neomylných úsudků Sherlocka Holmese, který coby fikční konstrukt vychází z víry v pozitivismus a ze sémiotického hlediska by bylo možné tvrdit, že nahlíží samu podstatu znaku, nikoli že se mu znaky pouze jeví).

Příklad se objevuje v první epizodě seriálu, kdy Morse sémioticky neinterpretuje předmět doličný, ale věc zcela běžnou. Na nočním stolku mrtvé ženy objeví výtisk *Krále Oidipa*, který se pro něj stává znakem psychického rozpoložení čtenářky. Na základě srovnání zápletky dramatu a vyšetřovaného případu Morse vytvoří myšlenkovou konstrukci, která z událostí knihy činí výklad událostí, které se odehrály ve skutečnosti. Ačkoli je jeho interpretace funkční, nakonec se ukáže jako mylná právě proto, že byla vedena z pozice nekompetentního interpreta (jedinou korektní interpretaci by v tomto ohledu mohla podat sama čtenářka knihy). Z toho vyplývají dva závěry: 1) Morse vnímá realitu jako komplexní sémiotický konstrukt; 2) Velký detektiv nemůže díky rozmanitosti reality a mnohosti interpretačních pohledů vždy podat přesnou interpretaci určité entity.

Morseova obliba ve vytváření neotřelých výkladů zločinu je tematizována i v promluvách samotného protagonisty a ostatních postav - zejm. jeho kolegové Morseovy postupy kritizují, a i on sám svou metodu často označuje jako "imaginativní". Morse se, přes svůj pozitivní vztah k detekci, zároveň projevuje jako nepřilíš svědomitý policista. Zabývá se výslechy nebo vymyšlením složitých interpretací, ale vyhýbá se "špinavé" policejní práci. Tím, co jej na jeho povolání zajímá, je čistá detekce (odhalování smyslu událostí, skrytých významů) a nikoli rutinní stránka věci (papírování). To je příznačné pro detektivky jako žánr obecně, ať se jedná o fikci Zlaté éry, či poválečnou žánrovou produkci. Prezentace rutiny policejní práce vždy dosahuje pouze do určitého bodu, ale např. "papírování" buď není zobrazeno vůbec, nebo k němu Velcí detektivové mají odpor. Detekce je v této žánrové větvi stále ještě zábavou a intelektuálním cvičením.

Morseovy elitářské zájmy, mezi něž patří zejm. poslech klasické hudby a luštění křížovek, ilustrují jeho životní založení; rovněž se stávají znakem jeho minulosti. Morse je propojen s akademickým světem; sám kdysi studoval na

¹⁰² GVOŽDIAK, Vít, pozn. 14, s. 11. [cit. s 18–19].

oxfordské univerzitě a motiv jeho klasického vzdělání je přítomen implicitně (právě skrze interpretaci jeho zájmů) i explicitně (v jeho tendenci opravovat gramaticky nekorektní Lewisovy promluvy nebo používat citáty z klasické literatury). Podstatným faktem je, že Morse svá studia nikdy nedokončil – dokáže se tak sice orientovat v akademickém světě lépe než Lewis, zároveň je tímto světem odmítán. Tato rezistence vychází na jedné straně z žánrové konvence (proti Velkému detektivovi stojí podezřelí jako semknutá skupina, která vyšetřovateli zamezuje v přístupu), na druhé straně však může být interpretována jako obrazné vyjádření světa, který protagonistu odmítl již jednou a stále mu své odmítnutí připomíná skrze postavy některých akademiků, s nimiž se Morse setkává.

Obliba klasické hudby je výrazem Morseova životního postoje, zejm. s přihlédnutím k volbě jeho favorizovaného autora. Tím je Richard Wagner – melancholický a tragický rozměr hudby tohoto představitele německého romantismu je odrazem Morseových postojů. Protagonista je starý mládenec, který se ve většině epizod (zpravidla neúspěšně) snaží navázat milostný vztah, je nepříjemný na podezřelé, jenž vyšetřuje, i na své kolegy, a tato postupující zahořklost nachází v klasické hudbě ventil (na úrovni fikčního světa) i výraz (na úrovni zobrazení tohoto fikčního světa).

Profánní stránka protagonisty jej vybavuje souborem vlastností, který mu umožňuje propojovat obě tváře Oxfordu. O Morseově akademické minulosti již bylo psáno výše; jeho zarytý odpor k minulosti spjaté se studií na oxfordské univerzitě z něj činí detektiva “z lidu”¹⁰³. Tento aspekt postavy se projevuje i v Morseově oblibě hospodského prostředí a alkoholických nápojů, nejvýrazněji piva. Morse o sobě na několika místech prohlašuje, že “pije, aby se mu lépe přemýšlelo” - tyto poznámky, spolu s již zmíněným pojetím prostoru hospody coby neoficiální “pracovny” Morse a Lewise, spojují motiv detekce se společenským aktem a pospolitostí.

Velký detektiv si zachovává své typické atributy; naproti tomu povaha sidekicka se mění z “watsonovské” v moderní – není již méně inteligentním přísluhovačem, ale spíše praktickým a věcným pomocníkem detektivovým. Seržant

¹⁰³ Možná žánrová asociace vede k jiným populárním britským detektivům – Andymu Dalzielovi a Peteru Pascoeovi autora Reginalda Hilla. Endeavour Morse v sobě díky “schizofrenní” konstrukci postavy propojuje jak akademicky trénovanou inteligenci Pascoeovu, tak přizemnější, při řešení složitě emocionálně podmíněných zločinů však o to platnější sociální inteligenci Dalzielovu.

Lewis se v seriálu objevuje od první epizody po celou dobu jejího trvání¹⁰⁴. Konstrukce této postavy je v neustálé interakci s konstrukcí Morse – postupem je v daném případě vrstvení podobností a protikladů, které má různé funkce v motivické i tematické skladbě, od prostého zdůraznění jednotlivých vlastností přes zdroj humoru až po rozvoj propracované charakterové konstrukce sidekicka.

Na úrovni *vzhledu* je Lewis prezentován jako mladší člen detektivní dvojice, vždy patřičně oděn do předpisového obleku, hladce oholený. Skrze tento aspekt je manifestováno jeho pracovní i společenské zasazení (detektiv-policista, pro něj je ve fikčním zobrazení typický právě oblek; příslušník střední vrstvy). Žánrové vymezení postavy tedy Lewise začleňuje do skupiny moderních detektivů-policistů, jejichž vizuální reprezentace vychází z konvencí policejního procedurálu, aplikovaných na detektivní fikci a žánrový model dvojice Velký detektiv – sidekick. Společenská příslušnost je konstruována také prostřednictvím jeho názorů a chování – vůči Morseovi vytváří kontrast nestudovaného detektiva pocházejícího z dělnického prostředí, který se vyhýbá fantazírování typickému pro jeho kolegu a snaží se žít co nejpoctivěji vůči sobě i druhým.

Lewisův světonázor i přímočarý přístup k detekci odkazuje k jeho minulému i současnému rodinnému zázemí. Jako syn z dělnické rodiny, který neabsolvoval akademické vzdělání, se soustředí na sběr nezpochybnitelných stop a informací, detekci provádí čistě na základě získaného materiálu a jeho hypotézy jsou vůči těm Morseovým přízemní. Coby šťastně ženatý otec dvou dětí, vědomý si svých závazků vůči rodině i společnosti, se neztotožňuje s Morseovým „filozofováním“ nad případy či nad životem obecně – naopak se snaží vykládat události spojené se zločinem v jejich objektivnosti a nezpochybnitelnosti a život vnímá jako snahu člověka plnit co nejlépe jemu přidělenou roli.

S touto přímočarostí se pojí další aspekt jeho detektivní práce – vždy se snaží o maximální odpovědnost vůči pravidlům a předepsaným procedurám. Vzniká další funkční protiklad vůči Morseovi, který naopak předpisy nerespektuje a záhady řeší nekonvenčně a ne-policejně.

¹⁰⁴ Marginální výjimkou je epizoda *The Wench Is Dead*, v níž je Morse hospitalizován a celý „případ“ je pojatý jako tzv. armchair crime fiction (crime fiction, v níž detektiv setrvává na jednom místě a případ vyšetřuje na dálku pouze na základě dodaných informací; obecněji je to druh crime fiction, v němž detektiv nenavštíví místo činu) a navíc historická detektivka. Morse „vyšetřuje“ z nemocničního lůžka, zatímco Lewis je mimo město na pracovním školení.

Přesto si Lewis udržuje statut fikčního vyšetřovatele moderní detektivky: ten lze odvodit z jeho akcí a promluv. Lewisovy promluvy mají v konstrukci fikčního světa *Inspektora Morse* více funkcí. Jeho dialogy s Velkým detektivem slouží uvnitř fikčního světa k předávání informací a vzájemnému ujasňování hypotéz, zároveň je skrze ně manifestován rozvíjející se vztah mezi Morsem a Lewisem. Tyto rozhovory fungují vně fikčního světa jako zprostředkované dialogy recipientů s Velkým detektivem – to, co je vysvětlováno Lewisovi, je obrazně vysvětlováno recipientům. Statutu fikčního detektiva Lewis nabývá způsobem specificky vyplývajícím z univerza diskurzu *Inspektora Morse*, a to díky již zmíněnému faktu, že Velký detektiv je často omylný – a jsou to právě Lewisovy promluvy, které nezdědka odhalují správné (to nejjednodušší) řešení nebo k němu Morseovi dopomohou¹⁰⁵.

Lewisovy akce podporují vyšetřování Velkého detektiva nebo sidekicka samotného: Lewis je aktivní ve sběru informací, umí pracovat s technickými vymoženostmi, které Morse ignoruje, plní inspektorovy úkoly, vykonává fyzicky náročnější součást detekce apod. Tyto aspekty jej pomáhají konstruovat jako zdatného a nezbytného partnera, sidekicka-seržanta moderní detektivní fikce, bez něhož by Velký detektiv dosahoval efektivních výsledků o poznání obtížněji.

Skrze Lewisovy promluvy a akce je neustále konstruován jeho vztah s Morsem: od uctivého chování vůči nadřízenému přes vybudování vzájemného přátelsky-ironického vztahu až po snahu získat (na základě karierního postupu a úspěchu při pracovních školeních) úctu svého kolegy, kterážto snaha má za častý důsledek Lewisovo podráždění nad Morseovou tendencí jej neustále poučovat. Výmluvně se tato role promluv při konstrukci vztahu detektivní dvojice projevuje v závěrečné epizodě *The Remorseful Day*¹⁰⁶, kde Morse vzhledem ke své

¹⁰⁵ Příkladem je epizoda *The Dead of Jericho*. Ve scéně odehrávající se mezi 75. a 77. minutou, Lewis přichází za Morsem a sděluje mu, co zjistil o finanční situaci zavražděného muže. Na základě zjištěného Lewis předpokládá, že velká suma peněz, kterou zavražděný před smrtí vložil na účet, pochází z vydírání. Morse je k této hypotéze skeptický, ale jak se později ukáže (což již recipient ví, díky reprezentaci aktu vydírání mezi 44. a 45. minutou), Lewis má pravdu a je to Velký detektiv, kdo se mýlí. *Inspektor Morse*. 1. sezóna, 1. epizoda, *The Dead of Jericho*. [epizoda televizního seriálu] Rež. Alastair Reid, TV, ITV, 6. ledna 1987.

¹⁰⁶ Mezi 95. a 98. minutou Lewis sám, neboť Morse je v nemocnici, uzavírá vyšetřovaný případ a rozmlouvá s vražedkyní. Ta se před ním obhajuje a na jeho odsudek reaguje slovy „Morse to pochopí“. Lewis s emotivním výrazem ve tváři (rovina akcí) a rozzlobeně (rovina promluv) odtuší „Inspektor Morse je mrtvý!“

postupující nemoci cítí krátící se čas a v jedné scéně¹⁰⁷ v průběhu epizody obrazně rekapituluje svůj život; Lewis v tomto rozhovoru vystupuje jako smířlivý a citlivý posluchač snažící se povzbudit svého kolegu a přítele.

Na základě promluv a akcí Lewise se konstruuje i jeho specifické zájmy, rovněž nabízející kontrast vůči Velkému detektivu. Častým motivem objevujícím se v těchto projevech jsou sportovní utkání, o nichž Lewis hovoří, nebo na ně sází (tento motiv je přítomen i v Morseových promluvách, v nichž občas ironicky zdůrazňuje sidekickovo přílišné zaujetí výsledky různých sportovních klání). Kulturní okruh, v němž se Lewis orientuje, je jeho promluvami vymezen jako oblast masové kultury¹⁰⁸; signifikantní je již zmíněná absence akademického vzdělání, která dodává některým sidekickovým promluvám komický rozměr¹⁰⁹. V rovině akcí je Lewis rovněž konstruován nejen jako pasivní, ale také aktivní sportsman¹¹⁰, což podporuje i jeho žánrovou úlohu coby sidekicka vykonávajícího fyzicky náročnou stránku detekce.

Zároveň jsou Lewisovy promluvy a akce konstrukčním prvkem jeho postavy i mimo žánrové kategorie. Z hlediska formy je nejpodstatnějším rysem sidekickových promluv jeho silný akcent. Lewis hovoří typickým dialektem oblasti Tyneside v severovýchodní Anglii, tzv. nářečím Geordie. Tím se zdůrazňuje jeho plebejský původ a nekultivovanost člověka vychovaného mimo akademické kruhy; zároveň tento prvek vytváří kontrast vůči korektnímu a elegantnímu vyjadřování Morseovu. Ten je ještě posílen obsahovou složkou promluv, v níž se sidekick často dopouští mluvnických a gramatických chyb, které Morse pod vlivem svého akademického vzdělání neúnavně opravuje.

Lewis také často mluví o svém manželství a rodině – na základě těchto promluv je implikována jeho pozice šťastně ženatého muže¹¹¹ a zároveň je skrze ně

¹⁰⁷ *Inspektor Morse*. 12. sezóna, 1. epizoda, *The Remorseful Day*. [epizoda televizního seriálu] Rež. Jack Gold, TV, ITV, 15. listopadu 2000. (citována 26. – 28. minuta)

¹⁰⁸ Jeho oblíbeným televizním seriálem jsou *EastEnders*. viz *Inspektor Morse*. 4. sezóna, 4. epizoda, *Masonic Mysteries*. [epizoda televizního seriálu] Rež. Danny Boyle, TV, ITV, 24. ledna 1990. (citována 99. minuta)

¹⁰⁹ V epizodě *The Dead of Jericho* si Morse vytvoří hypotézu, podle níž se žena, jejíž smrt vyšetřuje, oběsila kvůli zjištění, že měla intimní vztah s vlastním synem (po narození daným k adopci). Podnětem k hypotéze je Morseovi kniha, kterou žena před smrtí četla – *Král Oidipús*. Když Lewisovi sděluje, že člověk, který tuto ženu zabil, se jmenuje Sofoklés, Lewis se Morse vážně zeptá, kdo Sofoklés je a jestli jej může znát (což implikuje, že by jej pravděpodobně rád vyslechl).

¹¹⁰ *Inspektor Morse*. 3. sezóna, 3. epizoda, *Deceived by Flight*. [epizoda televizního seriálu] Rež. Anthony Simmons, TV, ITV, 18. ledna 1989.

¹¹¹ Tím vytváří postava sidekicka další kontrast vůči Velkému detektivu.

možné provádět inference na charakter vztahů v Lewisově rodině. Tyto promluvy mají také svého druhu konstrukční úlohu: jejich prostřednictvím je „vytvářena“ postava Lewisovy manželky Val, která se fyzicky vyskytuje pouze ve čtyřech epizodách. Harmonický rodinný život je rovněž jedním z žánrových konstituentů obecně sdílených moderní i tradiční detektivní fikcí – jedná se o konvenční kontrastní prvek v konstrukci detektivní dvojice. Zatímco geniální Velký detektiv bývá zpravidla odsouzen k samotě (coby excentrická postava vymykající se standardům života ve společnosti), sidekick je se svým okolím propojen těsnými vazbami, čehož dokladem je i jeho reprezentace coby jedince žijícího v partnerském vztahu.

Inspektor Morse konstruuje detektivní dvojici jako v objektivní rovině fikčního světa kontrastní a nesourodou: Endeavour Morse je kulturně zaměřený, vzdělaný a výstřední Velký detektiv, seržant Lewis je jeho nekultivovaný a přízemní sidekick. Jejich rozdíly mají funkci jak v konstrukci samotných postav, tak ve vytváření komických či konfliktních efektů. Zároveň je ale jejich nesoulad základem žánrové roviny *Inspektora Morse*: díky němu vzniká nepochopení mezi detektivy, které vede k formulaci správných hypotéz. V tomto nesouladu je zakódována i žánrová výlučnost *Inspektora Morse* – seriálu konstruuujícího postavy fikčního Velkého detektiva, který je geniální, ale neustále se mýlí, a fikčního sidekicka, který genialitu postrádá, ale jehož řešení bývají zpravidla správná.

2.4. *Inspektor Morse* – funkce v morseovském diskurzu

Inspektor Morse má v rámci morseovského diskurzu funkci *překlenující*, tzn. funguje jako přemostění mezi morseovskými fikčními texty a následujícími televizními seriály. Adaptováním původní románové a povídkové poetiky dal vzniknout vizuálně kanonické podobě Endeavoura Morse a jeho kolegů, reprezentaci morseovského Oxfordu, rozprostírajícího se mezi univerzitou a hospodou, tematické náplni morseovského diskurzu.

Specifikem *Inspektora Morse* je jeho pracovní postup adaptování jako *aktualizace* literárních předloh: vychází z nich v zápletkách, ve strukturaci narace, typických tématech, důležité významové úloze prostoru, základních rysech postav atd.; zároveň však tyto aspekty poetiky předloh podřizuje poetice vlastní a v jistých ohledech se od morseovských fikčních textů podstatně odchyluje. Je zřejmé, že fikční svět morseovských literárních předloh se na cestě ke své audiovizuální

podobě proměnil a že pro další zpracování morseovského fenoménu se stal paradigmatickým právě seriál *Inspektor Morse*.

Prvkem, jenž *Inspektor Morse* zachovává, je melancholičnost předloh – ačkoli je soustředěna téměř výhradně na postavu Velkého detektiva a v širším kontextu příběhů se vyskytuje nepravidelně. Vzhledem k absenci introspekce však k myšlenkám a pocitům vytvářejícím melancholii nemá recipient přímý přístup a musí je odvozovat z objektivních událostí děje. Tím je melancholičnost posunuta z pozice sémantické dominanty předloh na pozici jednoho z mnoha témat seriálu. Ironický princip, jehož nositelem je v předlohách z velké části vypravěč, je v seriálu vytvářen opět skrze objektivní rovinu událostí či interakcí mezi postavami.

V kooperaci s literárními předlohami kodifikuje *Inspektor Morse* audiovizuální pojetí prostoru nejen z hlediska zdůraznění jeho dominant, ale také co se týče sémantické hodnoty prostoru či způsobu, jak se jím postavy pohybují. Vlastním přínosem seriálu je vizuální kodifikace postav, která získává význam zejm. při porovnání *Inspektora Morse* s *Endeavourem*. Reinterpretováno je rovněž pojetí detektivní dvojice, která díky výraznému omlazení (a nárůstu intelektuálních schopností) sidekicka Lewise konotuje v adaptaci významy odlišné od literárních předloh. Paradigmatickou se stává titulkové sekvence – jak grafickým zpracováním, tak zapojením do celkové struktury epizody –, která tak v následujících dílech slouží jako jasný identifikátor příslušnosti k morseovskému diskurzu.

Naproti tomu charakter protagonisty zůstává de facto zachován – jak v rovině vlastností, tak v rovině projevů. Symptomatický je způsob konstrukce protagonisty – podobně jako v předlohách je i v adaptacích prezentován skrze ustálený a v průběhu seriálu potvrzovaný soubor vlastností. Rozdíl v konstrukci postavy v seriálu spočívá zejm. v absenci reprezentace Morseových myšlenkových pochodů, jejichž narativní úlohu plně přebírají dialogy s dalšími postavami.

Jednotlivé odchylky mezi literárními předlohami a jejich televizní adaptací jsou sice znatelné, ale nepřekrývají fakt, že *Inspektor Morse* de facto věrně zprostředkoval fikční svět morseovských textů (s jeho tématy a významy) dalším zpracováním participujícím na morseovském diskurzu.

3. Lewis

Seriál *Lewis*, natáčený pro televizní stanici ITV, kde byl mezi lety 2006 a 2015 premiérově vysílán, je spin-offem *Inspektora Morse*, a jako takový je určitými charakteristickými znaky na předchozí seriál navázán. Zároveň však celkovou stavbou díla vykazuje shodné rysy s jistým standardizovaným modelem britské žánrové televizní produkce, jehož definičními znaky jsou: množství epizod; recyklace nekomplikovaného schématu; opakovatelnost schématu ad infinitum; typizace postav a prostředí; uzavřenost epizod; absence makro-příběhu; časté využívání žánrových konvencí. Vedle počátečního obhájení příslušnosti *Lewis* ke zmíněnému modelu tvorby podrobím v této kapitole analýze také dvojí druh znaků: znaky, které *Lewis* osamostatňují a určují jeho suverénní pozici v morseovském univerzu diskurzu, stejně jako ty, jež naopak seriál s daným univerzem propojují.

3.1. *Lewis* – analýza seriálu

Lewis má celkem 42 epizod, z nichž ty do 6. sezóny včetně (24 epizod) mají přibližnou délku 90 minut a ty od 7. sezóny dále mají přibližnou délku 45 minut. Od 7. sezóny tvoří dvě epizody příběhově dohromady vždy jeden díl (ucelený narativ má tedy i nadále přibližnou délku 90 minut). Celková poetika seriálu je touto změnou tvůrčího rozhodnutí ovlivněna pouze v pragmatickém ohledu. Na konci první části dvou-epizodního dílu totiž vzniká cliffhanger zvyšující napětí a (uvážíme-li recepční situaci premiérových diváků) zároveň poskytující recipientům možnost podílet se na detekci po dobu čekání na další epizodu.

Standardizovaný model produkce, který jsem zmínil v úvodu této kapitoly byl na přelomu 80. a 90. let 20. století předznamenán v britské žánrové televizní tvorbě *Inspektorem Morse*. Jak bylo zmíněno v předchozí kapitole, *Inspektor Morse* definoval změnu paradigmatu v produkci seriálové žánrové televizní fikce. Dosavadní model *uzavřený příběh – minisérie o větším počtu epizod* je nahrazen modelem *uzavřený příběh – jedna seriálová epizoda*. Ve spojení s atributy žánru (schematičnost, opakovatelnost, typizace) se z původního modelu, v němž byl důraz kladen na propracovanost struktury jednotlivých epizod zejména po stránce příběhu, stává schematický generativní mechanismus poskytující soubor tvůrčích postupů, jejichž pomocí lze produkovat velké množství děl založených na shodných

principech¹¹². Schematismus v tvorbě těchto děl je navázán na zvýznamnění konvenčních žánrových prvků a z toho plynoucí jasnou identifikaci modelu, která postupem času může nabývat extrémní podoby nekonečné recyklace vedoucí až k vyčerpání zdánlivě nevyčerpatelného tvůrčího postupu¹¹³.

Lewis se tomuto modelu blíží z hlediska podobné struktury epizod a jejich zapojení do celku seriálu. Byl však produkčně ukončen po 9 sezónách, což zamezilo recyklaci schématu až k absurditě¹¹⁴ či naprostému vyprázdnění¹¹⁵. Přes svou, do jisté míry sebereflexivní uzavřenost, *Lewis* k tomuto standardizovanému proudu britské žánrové televizní produkce patří. Následující podkapitoly tuto tezi obhajují.

3.1.1. Fikční svět *Lewis* – struktura

Struktura *Lewisova* fikčního světa se odvíjí od modu jeho výstavby coby seriálu a od konstrukce jednotlivých epizod. *Lewis* je příkladem nenávazné seriality, která se v určitých aspektech (zejména v pozdějších sezónách) kombinuje se serialitou polonávaznou. Určující je pro seriál skupina ustálených postav (detektivní dvojice, resp. detektivní tým), opakování narativního schématu v jednotlivých epizodách, uzavřenost epizod, znovu se neobjevující epizodní postavy či využití žánrových konvencí. Od počátku jsou naznačovány či konkrétněji rozvíjeny vztahy mezi postavami, aniž by však měly nějaký přímý kauzální dopad na události v následujících epizodách. Výjimkou je rozvíjení vztahu mezi inspektorem *Lewisem* a patoložkou *Laurou Hobsonovou*, který je nejprve manifestován jako čistě profesní, ale od 7. sezóny nabývá podoby partnerského vztahu a tím zakládá

¹¹² Pokud vezmeme v úvahu tuto spřízněnost modelem produkce, nelze se divit, že *Lewis* byl v tuzemském kontextu televizní distribuce uváděn pod odlišně přeloženým názvem *Vraždy v Oxfordu*. Tento název ve své práci nepoužívám na základě dvou (úzce propojených) motivací. První z nich je fakt, že název byl pro české uvedení *Lewis* změněn z distribučních důvodů. Seriál měl v portfoliu TV Prima pravděpodobně navázat na divácky populární *Vraždy v Midsomeru* a souvislost byla uměle vytvořena podobností názvu. Druhou motivací je snaha, obhájit *Lewisovo* místo v morseovském diskurzu, nikoli jej provazovat s dílem náležitým diskurzu zcela odlišnému.

¹¹³ Typickým příkladem je seriál *Taggart* (1983–2010), který se z modelu minisérie překlenuje přes rozvržení na epizody morseovského typu (stopáž epizody mezi 105 a 125 minutami) až po epizody trvající 50 minut – toto nekonečné rozvíjení modelu při zachování základních rysů poetiky vedlo až k vyčerpání daného modelu.

¹¹⁴ Viz např. *Vraždy v Midsomeru*, od prvního uvedení roku 1997 dosud pokračující již 20. řadou, které na základě standardizovaného schématu konstruuje příběhy odehrávající se ve velmi omezeném fikčním světě (několik vesnic v okolí fiktivního centra Causton), jehož logické nekonzistence se dotýká i recepční reflexe: z aspektů daného fikčního světa lze logicky usuzovat, že již musí být zcela liduprázdný.

¹¹⁵ Viz již zmiňovaného *Taggarta*.

jednu z makropříběhových linií seriálu (další je kariérní postup seržanta Hathawaye) a přesouvá jeho strukturu směrem k polonávazné serialitě.

Všechny zmíněné aspekty jsou podřízeny strukturujícímu žánrovému schématu. *Lewis* konstruuje narativ dle tradičních postupů detektivky: na začátku se objevuje zločin, vzniká záhada; začíná vyšetřování, pozornost se soustředí na detektivní dvojici; probíhají výslechy a sběr stop; objevuje se průlom ve vyšetřování; detektivové konfrontují pachatele (může se objevit rovněž motiv záchrany na poslední chvíli). Do tohoto schématu jsou včleněny konvenční prvky: zřetelně ohraničené prostředí; systém policejní hierarchie, který detektivní dvojici podřizuje autoritě nadřízeného superintendanta; topos policejní stanice; tematická spřízněnost zločinů (motivace ke zločinu vychází z nějakého dřívějšího hříchu, který je pomstěn v současnosti; zločin je motivován rodinnými vazbami či osobními mezilidskými vztahy).

Lewis již v úvodních epizodách představí model, jehož se hodlá držet, a tento model následně uplatňuje po celou dobu trvání seriálu. Některé prvky mohou být eventuálně vynechány (superintendentovo „promlouvání detektivům do duše“) nebo přidány, ale obecně jsou veškeré epizody konstruovány shodně, což z recepčního hlediska vede k identifikaci, rozpoznání, zapamatování a potvrzování/utvrzování. Jinými slovy, a aniž by tato teze vyjadřovala estetické hodnocení – *Lewis* recipienty nepřekvapí a ani to není strategií jeho poetiky, resp. strukturace. Tato inklinace k nepřekvapování recipientů v rovině schématu je de facto nejpodstatnějším rysem standardizovaného modelu britské televizní produkce detektivek.

Podobnost/rozdílnost *Lewis* a dalších děl morseovského univerza diskurzu skrze strukturní parametry jsou určeny právě jeho postupnou inklinací k polonávazné serialitě. Zatímco morseovské fikční texty a *Inspektor Morse* jsou příkladem seriality nenávazné a *Endeavour* naopak seriality návazné, *Lewis* vyplňuje meziprostor těchto dvou modelů a vlastní specifičnost zakládá na inklinaci k polonávazné serialitě, která mu zároveň umožňuje rozvinout některé aspekty postav, odlišující je od postav fikčních světů ostatních děl.

3.1.2. Fikční svět *Lewis* – styl

Výše zmíněná „vstřícnost“ vůči recipientům se v *Lewisovi* projevuje také v rovině stylu. Ten je de facto stylem pokračujícím v intencích *Inspektora Morse* – je

neviditelný, maximálně sloužící postupu narace od důsledků (vražda) k hledání příčin (vyšetřování). V některých momentech se prostá reprezentace kontinuálních informací (pohyb postav z místa A do místa B) stává předmětem stylistického ozvláštňení. Jedná se zejména o sekvence manifestující závěrečný hon na pachatele – tj. hektickou snahu detektivů zabránit vrahovi, aby dovedl svůj plán do konce zabitím poslední oběti.

Specifikem je fakt, že např. v 1. epizodě 1. sezóny se tato snaha stává neúspěšnou a vrah své snahy plně realizuje¹¹⁶. Zároveň jsou však následující sekvence opět pojednány v prostém neviditelném stylu, který nezdůrazňuje depresi, již by snad neúspěšní detektivové mohli prožívat. Skrze styl se zde manifestuje zejm. Lewisova lidskost, díky níž chápe motivace zločinců a v jistém smyslu je s nimi schopen soucítit.

Klíčovým aspektem stylu, podobně jako u následujícího seriálu *Endeavour*, je zapojení symptomatické titulkové sekvence, která svou podobou i zapojením do struktury úvodu každé epizody manifestuje návaznost na *Inspektora Morse*. Toto genetické sepětí je dále rozváděno dílčími motivy, jakož i rozsáhlejšími tematickými celky¹¹⁷. Podobné významové aspekty jsou navázány zpravidla na postavy, zejm. pak na protagonistu inspektora Lewise.

S postavami úzce souvisí podoba hlediska. To v seriálu přísluší vševědoucímu vypravěči, který se o hledisko dělí s postavami¹¹⁸ - ať již detektivy nebo s postavami vedlejšími. Zpravidla sledujeme kontinuální akce postav (prezentované z nadřazeného vypravěčského hlediska), prokládané nezbytnými dialogickými pasážemi výslechů či rozhovorů detektivů (hlediska postav). Plynulost těchto spojů je dodržována i ve scénách rozřešení případu, které se mohou odehrávat jak ve výslechových místnostech během rozhovorů s vrahy, tak v jiném prostředí skrze interakce detektivů, ale nezapojují vizualizace řešení. K osvětlení situace tak dochází čistě verbální artikulací řešení, nikoli přímým zobrazením (ilustrací) těchto promluv.

Specifickou roli má styl v případě reprezentace prostoru. Jak bude rozvedeno v následující podkapitole, *Lewis* tuto reprezentaci používá v rámci morseovského univerza diskurzu distinktivním způsobem vzhledem k ostatním

¹¹⁶ *Lewis*. 1. sezóna, 1. epizoda, *Whom the Gods Would Destroy*. [epizoda televizního seriálu] Rež. Marc Jobst, TV, ITV, 18. února 2007.

¹¹⁷ Tyto návaznosti spadají do oblasti, jež bude blíže pojednána v podkapitole 3.3.

¹¹⁸ Opět se tedy jedná o případ složeného hlediska, viz *USPENSKIJ*, Boris, pozn. 73, s. 41.

dílům. Zde poznamenejme, že v rovině stylu tyto reprezentace užívají velkých celků při snímání oxfordských dominant a plynulého, vnitrozáběrového stříhu při prezentaci rozhovorů detektivů, odehrávajících se při procházkách městem. Celkovým účelem těchto uměleckých voleb je zdůraznění historicity a pitoresknosti prostoru, stejně jako kontinuální reprezentace malebných zákoutí a pamětihodností. V rovině kooperace stylu a prostorové reprezentace tak *Lewis* konstruuje topos Oxfordu jako jednotného města zaštitěného významem historicity a vnější krásy, která je určována historickým centrem (kam je situována podstatná část děje) a odtud postupuje na periferii a předurčuje její významové pojetí (jako výběžku malebného centra, prodloužené ruky historického jádra apod.).

3.2. Prostor

Lewisův fikční svět je tvořen primárně rámcem fikčního Oxfordu, univerzitního města charakteristického pro všechna díla morseovského diskurzu. V následující podkapitole budu proto svou pozornost soustředit primárně na tuto oblast reprezentovaného fikčního světa. Jednotlivé úkroky v reprezentaci prostoru¹¹⁹ Sémantická hodnota fikčního Oxfordu coby sídla univerzity má vliv na podobu žánrových aspektů, tj. *Lewis* se začleňuje do skupiny univerzitních detektivek. Zároveň má prostor Oxfordu důležitou roli ve strukturaci mimo-žánrových prvků v celku díla.

Oxford *Lewis* je fikčním protějškem Oxfordem aktuálního světa, má v něm tedy svůj prototyp¹²⁰. Chápání tohoto fikčního města jako sídla univerzity vychází z topografických či sémantických aspektů a z různých implikací. Jsou manifestovány exteriéry i interiéry, které mají buď přímou (je v nich prováděna akademická činnost, např. vyučování, setkání členů akademické obce, studium apod.) či významově odvozenou (jedná se o prostředí ne přímo univerzitní, v nichž se pohybují členové akademické obce, jež svou sémantickou hodnotou manifestují propojení s univerzitou) souvislost s univerzitním prostorem. Implikací může být např. předpoklad, že pokud je skrze elementy fikčního světa (charakterizace postav, jejich rozhovory) proklamována návaznost na fikční svět *Inspektora Morse*, kdy

¹¹⁹ Zasazení částí příběhů na panská sídla v blízkosti Oxfordu (pilotní epizoda *Reputation* nebo 1. epizoda 1. sezóny *Whom the Gods Will Destroy*), do prostředí městské periferie apod. neodporuje zaměření analýzy primárně na topos univerzitního města – tento topos má v prostorové reprezentaci *Lewisova* fikčního světa dominantní úlohu a je proto pro analýzu seriálu podstatný.

¹²⁰ DOLEŽEL, Lubomír, pozn. 35, s. 21.[cit. s. 31].

univerzitní prostředí zasazené do stejného města mělo důležitou strukturní funkci, bude ji mít i ve fikčním světě *Lewise*.

Fikční Oxford je svou celkovou vizuální manifestací i prezentací jednotlivých existentů, jejich vztahů a z nich odvoditelných významů konstruován jako pitoreskní prostor zdůrazňující integraci historického rozměru a aspektů modernity. Topos univerzity je pak manifestován jako prostor tradice (zasazením do historických budov, dodržováním akademických „svátostí“, např. tzv. Formal Halls – večerí členů akademické obce), ale zároveň progresivních tendencí. Jak tradiční, tak progresivní směřování je manifestováno především akcemi a záměry postav, které prostor univerzity obývají. Kontrast mezi těmito dvěma směry zpětně ovlivňuje sémantickou hodnotu celého toposu, který namísto významové jednoty prostoru manifestuje jeho významovou rozporuplnost.

Z hlediska žánru se s toposem univerzity a prostorem Oxfordu obecně pojí již několikrát zmíněné: přítomnost zločinu nebo nekalých praktik narušuje a devaluje sémantickou hodnotu města/univerzity a obecněji také řád fikčního světa. Fakt, že se zločinem jsou často spojeni, ať jako pachatelé či jako oběti, akademičtí pracovníci, – je zpochybněna intuitivní důvěra v univerzitu jako ochránce a šířitele tradice a nositele pozitivních společensko-kulturních hodnot.

Oxford je pro *Lewise* nejen synekdochou univerzitního prostoru, ale jeho znaková funkce se projevuje ve zmíněné strukturaci mimo-žánrových prvků v celém seriálu. Pokud Dexterovy texty pracují s Oxfordem mimo jeho striktně žánrovou funkci jako s prostorem ovlivňujícím charakter postav, *Inspektor Morse* a *Endeavour* zdůrazňuje proměny města v dobovém kontextu, *Lewis* reprezentuje malebnost města a sám imituje funkci „turistického průvodce“. Tento rozdíl mezi *Lewisem* a ostatními díly je patrný zejména v pohybu detektivní dvojice prostorem, tzn. ve vytváření kauzálních a časoprostorových spojů. V ostatních dílech morseovského diskurzu se postavy pohybují městem progresivně, za nějakým cílem – manifestace pitoreskních prostorových dominant je vedlejším efektem (logicky vycházejícím ze zasazení příběhu do prostředí historického města).

V *Lewisovi* se naopak detektivové prostorem často pohybují neintencionálně a v některých případech protismyslně. Důsledkem je zdůraznění reprezentace

konkrétních budov nebo městských částí per se¹²¹. Seriál v určitých momentech vyvazuje prostor z funkčního vztahu k tvorbě významů přímo souvisejících s žánrovými aspekty díla a zdůrazňuje tak roli prostředí vně hranic žánru detektivky.

Pro celkovou strukturu fikčního světa *Lewis* je podstatný vztah prostoru a detektivů rovněž po stránce významové. Ačkoli je inspektor Lewis fikčního světa *Lewis* funkčně spojen se seržantem Lewisem fikčního světa *Inspektora Morse* a tím je funkčně spjat také s toposem univerzitního města, v obou fikčních světech je mezi ním a univerzitou navozen vztah inkongruence¹²². Z tohoto vztahu pak vyplývá znaková funkce protagonisty jako jedince zvenčí (pokud vyšetřuje na akademické půdě, vstupuje na ní z pozice ne-akademika). Lewisova mezikulturní totožnost¹²³ jej nicméně těsně provazují s fikčním Oxfordem coby městem, zbarveným univerzitní konotací. Inspektorova znaková funkce (odvozený z tohoto vztahu, i z Lewisových zkušeností) získává podobu znalce města a jeho obyvatel jako takových.

Opačnou znakovou funkci má Lewisův sidekick, seržant (později inspektor) Hathaway¹²⁴. Jeho fikční historie zahrnuje univerzitní studia, proto je detektivem-akademikem¹²⁵, a vztah kongruence mezi ním a univerzitou implikuje jeho znakovou funkci jako jedince zevnitř – z hlediska propojení žánrových prvků s rovinou prostoru to znamená, že je schopen vcítit se do myšlení akademiků nebo při detekci zohlednit významy implikované prostorem univerzity.

Osobní prostor detektivů zpravidla nemá přímý vztah ke zločinům nebo detekci, ale slouží jako nástroj prohloubení jejich charakterů. Fikční prostor Lewisovy domácnosti je příznačný absencí vztahů či existentů. Je to moderní a účelně zařízený dům, obsahující věci potřebné k životu osamělého muže (kuchyň vybavená vším nezbytným, obývací pokoj sloužící k odpočinku, několik obytných místností), ale vzhledem k této Lewisově osamocenosti¹²⁶ jeho velikost implikuje významy prázdnoty a zmíněné absence. V intertextovém hledisku funguje jako

¹²¹ Jedná se o lokality v historickém jádru města, např. náměstí Radcliffe Square s centrální stavbou Radcliffe Camera, sídlem oxfordské vědecké knihovny, obklopenou univerzitními budovami, Broad Street, Bodleyovu knihovnu apod.

¹²² Pro podrobnější analýzu vztahu protagonisty a toposu univerzitního města viz podkapitolu 3.3.

¹²³ Stav, v němž fikční entita figuruje v oddělených fikčních světech.

¹²⁴ Postava bude podrobněji analyzována v podkapitole 3.3.

¹²⁵ Stejně jako Endeavour Morse.

¹²⁶ Viz podkapitolu 3.3.

kontrast Lewisovy domácnosti osobní prostor protagonisty *Inspektora Morse*. Stejně jako předtím Morse, i v *Lewisovi* obývá protagonista svou domácnost sám – na rozdíl od Morse ji ale v tak velké míře nezaplnuje věcmi (knihami, hudebními nosiči, alkoholem). Ačkoli Morseova domácnost dle jeho vlastních slov „smrdí jako hospoda“¹²⁷, je zařízena jako pohodlné obydlí starého mládence. Naproti tomu Lewisův osobní prostor značí absencí osobních věcí a členů rodiny domácnost vdovce. Jediným signifikantním existentem v Lewisově osobním prostoru je jeho fotografie s manželkou, která konotuje význam osamocení protagonisty.

Význam osobního prostoru je určen rovněž zde probíhajícími akcemi protagonisty – ty manifestují odpočinek nebo činnosti předcházející odchodu do práce, tzn. fungují jako zobrazení rutiny a zvýznamnění Lewise coby obyčejného muže.

Osobní prostor sidekicka Hathawaye je vytvářen odlišným způsobem. Na rozdíl od Lewise, jehož vlastnosti a charakter recipient odvozuje nejen z jeho reprezentace v *Lewisovi*, ale rovněž z intertextové návaznosti na jeho reprezentaci v *Inspektoru Morseovi*, Jamese Hathawaye recipient poznává až skrze jeho reprezentaci ve fikčním světě *Lewise*. K tomuto účelu slouží mimo jiné také sidekickův osobní prostor, resp. prostředí, do nichž vstupuje a která zvýznamňuje jako svůj osobní prostor tím, jaké v nich navazuje vztahy s dalšími fikčními postavami. V úvodních epizodách seriálu není recipientům poskytnuto příliš přímých prostorových reprezentací, jež by bylo možno označit za sidekickovy osobní prostory. Nejvýrazněji se v tomto ohledu projevuje prostor kostela, v němž Hathaway zkouší se svou hudební skupinou¹²⁸. Topos kostela produkuje významy klidu a kontemplace; prezentovaná (meditativní) hudba pak tyto významy umocňuje. Z těchto významů inferovat k Hathawayově povaze, která se v průběhu seriálu potvrzuje: je to klidný, mnohdy chladný až odtažitý jedinec, plně orientovaný ke svému vnitřnímu světu.

Ostatní prostory, které se osobně vztahují k postavě sidekicka, nejsou přítomny explicitně, ale v podobě promluv – hovoří se zejména o jeho studiích teologie na Cambridgeské univerzitě a osobní rozměr tohoto prostoru se projevuje v podstatném vlivu na Hathawayovu povahu a smýšlení.

¹²⁷ *Inspektor Morse*. 1. sezóna, 1. epizoda, The Dead of Jericho. [epizoda televizního seriálu] Rež. Alastair Reid. TV, ITV, 6. ledna 1987.

¹²⁸ *Lewis*. 1. sezóna, 2. epizoda, Old School Ties. [epizoda televizního seriálu] Rež. Sarah Harding, TV, ITV, 25. února 2007.

Topos policejní stanice je jedním z prvků, které přiřazují *Lewis* k proudu konvenčních, schematických britských televizních detektivek současnosti, a jako takový má výlučně žánrové aspekty – detektivové zde kompletují stopy a informace, provádějí detekci, získávají informace od forenzního specialisty, pořádají porady s širším vyšetřovacím týmem nebo interagují se svými nadřízenými. Fikční prostor policejní stanice je reprezentován zcela dle žánrových konvencí současné britské televizní crime fiction tematizující policejní práci: má podobu jedné nebo více neosobních kanceláří, kde probíhá neustálá činnost; výsadní pozici v rámci tohoto prostoru má kancelář nadřízeného, zpravidla superintendanta, jemuž ústřední detektivní dvojice chodí pravidelně podávat hlášení a přijímá od něj pokyny; je zde přítomna výslechová místnost, prostor signifikantně zapojený do struktury narace (kromě průběžných výslechů zde často probíhá výslech finální, při němž je odhaleno řešení záhady) apod.

3.3. Postavy

Protagonistou seriálu je detektiv inspektor Robert „Robbie“ Lewis, který v tomto případě zaujímá žánrovou pozici Velkého detektiva. Jako postava stejného jména, ztvárňovaná stejným hercem a sdílející stejnou fikční historii se svým protějškem ze seriálu *Inspektor Morse* zakládá protagonista *Lewis* mezisvětovou totožnost¹²⁹ se seržantem Lewisem *Inspektora Morse*. V následující podkapitole bude Lewis analyzován z hlediska svých *akcí a promluv, vztahů a objektivního korelátu*. Zároveň je žádoucí vést linii srovnání mezi Lewisem *Lewis* a *Inspektora Morse* – díky tomu je možné popsat ty významové aspekty, které připodobňují *Lewis* nového původnímu inspektoru *Morseovi* a upravují jeho sémantickou hodnotu v rámci morseovského univerza diskurzu.

Již od počátku seriálu je zřetelný posun vůči Lewisovi coby seržantovi ze seriálu *Inspektor Morse* – protagonista nového seriálu je vdovec (původně šťastně ženatý), je inspektorem (již ne seržantem/sidekickem), stal se zahořklým (na rozdíl od původní pozitivnosti a přímočarosti). Návaznost je v rovině promluv budována zejm. jeho nezaměnitelným akcentem, jímž stále konotuje svůj třídní původ a charakter. Ten v sémantické rovině manifestuje pozici muže z lidu, který případy řeší selským rozumem a bez fantazírování – což je následnou prezentací postavy

¹²⁹ DOLEŽEL, Lubomír, pozn. 35, s. 21. [cit. s. 31–32].

potvrzováno. Lewis (v rovině promluv) jedná s postavami přímo, jde k jádru věci, soustředí se na získání podstatné informace. V rovině akcí pak tato přímočarost souvisí s jeho účelným ohledáváním místa činu, tendencí k častým přímým konfrontacím svědků/podezřelých či inklinací k vyvinutí nátlaku na postavu, která mu nechce sdělit klíčovou informaci.

Lewisovy akce zároveň manifestují jeho narůstající odpor k zavedeným pravidlům a vyžadovaným pracovním postupům. V tomto ohledu se pak rozchází se svým protějškem ve fikčním světě *Inspektora Morse*, který naopak ctí pravidla za každou cenu. V *Lewisovi* tak supluje sémantickou hodnotu Morse samotného coby věčného kverulanta a detektiva překračujícího zavedené normy. V tomto ohledu (stejně jako v nepříjemnosti promluv, někdy hraničící s agresivitou) přebírá zástupnou pozici za Morse předchozího seriálu.

Ve stejné rovině (akcí a promluv) se však od Morse stále odlišuje: odmítáním intuitivních a složitě vykonstruovaných hypotéz ve prospěch účelně zaměřené detekce, absencí výlučných či extravagantních zájmů a celkovou obyčejností. Tím také Lewis problematizuje koncept Velkého detektiva a vychyluje žánrovou polaritu geniální – pomocná postava směrem k sidekickovi, seržantu Hathawayovi.

Velkým detektivem Lewis zůstává zejm. na základě: 1) pozice jeho promluv ve struktuře vyprávění; 2) významu jeho akcí vzhledem k řešení případu; 3) vztahů k ostatním postavám. V prvním bodě je Lewisova žánrová pozice manifestována faktem, že jeho promluvy (např. ve fázích výslechů, v dialozích se sidekickem, při prezentaci řešení) převládají, přinášejí recipientům klíčové informace o stavu vyšetřování a odhalení záhady, mají ve vztahu k sidekickovi pozici nadřazenou.

Druhý bod manifestuje Lewise jako hlavního konatele směrem k řešení případu, ať se již jedná o prezentaci odhalení či podnět k dopadení pachatele. Lewisovy akce směřují k prezentaci celkového řešení záhady, zároveň vydává kolegům pokyny k dopadení pachatele, nebo o toto dopadení sám usiluje.

Třetí bod se týká zejm. sémantické roviny a souboru očekávání, které se pojí s žánrovou fikcí. Lewis je prezentován jako postava mající určitou hodnotu v policejní hierarchii, tzn. recipient ze zkušenosti s podobným typem žánrové fikce (detektivky přebírající podobu a způsob konstrukce postav z policejního procedurálu) očekává jeho vedoucí úlohu v rámci detektivní dvojice. Zároveň je mezikvítkovým pokračovatelem protagonisty, který byl jako Velký detektiv

v minulosti identifikován v jiném fikčním díle. Díky znalosti žánrové konvence je vytvářen soubor významů, který je navázán na určitou postavu a a priori ji identifikuje jako hrdinu jistého typu. V této rovině se však *Lewis* od žánrových konvencí odchyluje, neboť soubor předem daných významů posouvá díky odlišné výstavbě detektivní dvojice.

Vztahy protagonisty se dělí do dvou skupin: osobní a pracovní. V osobní rovině Lewisovy vztahy slouží k hlubší charakterizaci postavy. Skrze vztah s dětmi je protagonista manifestován jako osamělá postava, která se absencí osobních vazeb přibližuje osamělosti inspektora Morse (v Lewisově případě vynucené). Zároveň se v seriálu postupně začíná prosazovat příběhová linie jeho vztahu s doktorkou Hobsonovou, která kromě zmíněné strukturální funkce¹³⁰ odlišuje Lewise od jeho předchůdce Morse – významovou dominantou navázanou na *Lewis* tak není melancholický pocit z nemožnosti nalezení mezilidského pouta, ale nadějný výhled k překonání samoty a opuštěnosti.

Na pomezí osobního a pracovního je Lewisův vztah k seržantu Hathawayovi. V intencích žánrové fikce postupně přerůstá zprvu čistě pracovní spojení v kolegiální a přátelské. Zároveň je neustálým stavěním dvojice do kontrastu zdůrazněn posun, resp. výměna funkcí Velkého detektiva a sidekicka.

Hathaway zastupuje v seriálu znakovou funkci Velkého detektiva: je postavou mající geniální úsudek, disponuje encyklopedickými znalostmi různých oborů, má výstřední zájmy a svým chováním se vymezuje vůči normám nastaveným svým okolím. Tím se funkčně přibližuje jednak protagonistovi *Inspektora Morse*, jednak protagonistovi *Endeavoura*. Jako detektiv-učenec je Hathaway funkčně provázán s Morsem také skrze metodu detekce – v jeho gesci je luštění šifer, četba knih souvisejících s případem či ozřejmění kulturního kontextu implikovaného (byť vzdáleně) případem.

Vůči Morseovi (jak literárnímu, tak audiovizuálnímu) vymezuje Hathawaye fakt, že studoval na teologickém semináři a jeho život je zásadně ovlivněn vírou. „Pohan“ Morse do svého hodnotového žebříčku víru ani Boha nezahrnuje – proto jej zajímají spíše obecně etické problémy a podstatnou roli v životech lidí, a díky tomu i ve vyšetřovaných případech, přisuzuje náhodě. Hathaway, vzhledem ke své víře v Boha, mnohem důsledněji promýšlí otázky viny, trestu, odpuštění, kritičnosti

¹³⁰ Viz výše.

či smířlivosti/milosrdenství, což posiluje celkový význam¹³¹ etických principů pro konstrukci znakové funkce této postavy. Funkce tohoto rysu postavy v celkové významové struktuře díla není příliš důrazně manifestována. Hathaway neplní roli hodnotitele jednání druhých postav, jeho osobní etický kodex není základem pro tvorbu etického kodexu manifestovaného fikčního světa. Sidekick je spíše postavou hledající, obrácenou do vlastního nitra, k metafyzickým a etickým otázkám konfrontovaným s možnými odpověďmi poskytovanými vírou.

3.4. *Lewis* – funkce v morseovském diskurzu

Lewis má v morseovském diskurzu funkci *rozšiřující*. To je dáno jednak faktem, že přímo neadaptuje žádný z Dexterových fikčních textů, pouze se inspiruje jím vytvořenými postavami a poetikou a rozvádí fikční osudy jedné z původních postav morseovských fikčních textů a jejich adaptací; jednak je to dáno druhovou charakterizací seriálu samotného jako spin-offu *Inspektora Morse*. Jako takový *Lewis* využívá Dexterových předloh i předcházejícího seriálu jako východiska k rozvíjení vlastního fikčního světa podle vlastních pravidel.

Vliv na tuto suverénní pozici v morseovském diskurzu mají také institucionální podmínky – *Lewis* vychází ze specifického kontextu seriálových britských televizních detektivek, které sice stále dbají na vytváření koherentních fikčních světů, ale tento princip podřizují principu „sériové výroby“, který ve stavbě díla upřednostňuje jednoduchou strukturu zápletky umožňující potenciálně nekonečné variace prostého modelu.

Ducha předloh a *Inspektora Morse* nicméně *Lewis* ctí i přes odlišný kontext vzniku – pro seriál je důležitá tematická a sémantická spřízněnost s díly, na která navazuje, zdůraznění topografie či některé dílčí motivy (např. použití šifrovaných vzkazů jako klíčových stop a z toho vyplývající metoda detekce). Naproti tomu strukturní principy výstavby zápletek uplatňuje *Lewis* odlišné – díky absenci omylného Velkého detektiva chybí žánrově ozvláštňující prvek neustálé úpravy hypotéz metodou pokus – omyl, která po mnoha chybách vede ke správnému řešení. Jsou rovněž zaměněny žánrové funkce Velkého detektiva a sidekicka, kdy sidekick má před hlavním vyšetřovatelem intelektuálně navrch a stává se nositelem

¹³¹ Automaticky daný již žánrovou podstatou postavy – jakožto u detektiva je u Hathawaye a priori počítáno s přítomností bazálního etického principu v konstrukci postavy.

geniálního úsudku, zatímco Velký detektiv se v porovnání s ním jeví jako výraznější aktér v konstrukci vztahové roviny příběhů.

V porovnání s *Endeavourem* se *Lewis* může ještě více jevit jako solitér. Zatímco *Endeavour* rozvíjí minulost protagonisty jak morseovských fikčních textů, tak *Inspektora Morse*, *Lewis* rozvíjí osudy vedlejší postavy, navíc v původních fikčních dílech ne zcela detailně zpracované. To je však zároveň důvodem *Lewisovy* výlučnosti a signifikantnosti v rámci morseovského univerza.

4. Endeavour

Prozatím posledním dílem aktualizujícím morseovský fenomén je seriál *Endeavour*. Jak strukturně, tak celkovou poetikou zaujímá *Endeavour* v morseovském diskurzu specifické postavení: z hlediska struktury se jedná o seriál uplatňující návazný, nikoli polonávazný ani nenávazný typ seriality, což je první případ tohoto druhu v kontextu děl aktualizujících morseovský fenomén; z tohoto strukturního rozvržení, ale také z potřeby manifestovat určitá témata a sémantiku vyplývají prvky poetiky, které *Endeavoura* oddělují jako esteticky suverénní součást morseovského diskurzu. Přesto se seriál ve výsledku jeví jako pevná součást morseovského diskurzu – v následující kapitole si tedy kladu dvojí cíl: jednak postihnout prvky poetiky, které *Endeavoura* s celkem diskurzu propojují, a jednak vymežit ty prvky, jež zakládají jeho zmíněnou suverénní povahu v rámci tohoto diskurzu.

4.1. *Endeavour* – analýza seriálu

Rámcově lze seriál zařadit do skupiny současné britské televizní crime fiction produkce. V tomto ohledu jej určuje zprvce institucionální vymezení¹³², zadruhé pak strukturní a stylistické aspekty shodné pro značnou část této produkce. Co se týče institucionálního vymezení, *Endeavour* byl poprvé uveden roku 2012 (natáčení prozatím pokračuje pátou sezónou) a je produkován pro britskou televizní stanicí ITV, na níž je premiérově vysílán. V institucionálním ohledu (tj. zpětně) zaujímá *Endeavour* pozici v kontextu britské televizní produkce crime fiction – přijímá za referenční okruh především crime fiction seriály žánrově konvenční a tím se zařazuje do „portfolia“ stanice ITV. Již v úvodní kapitole jsem zmínil, že z dlouhodobého hlediska stojí crime fiction vysílaná stanicí ITV v mírné opozici vůči té, již se prezentuje BBC. BBC se postupem času vyprofilovala jako kanál vysílající (myšleno z hlediska žánrové poetiky) progresivnější díla; naproti tomu ITV se soustředí na crime fiction manifestující klasičtější přístup. Jako typická díla vysílaná ITV lze zmínit např. adaptace románů P. D. Jamesové s protagonistou

¹³² Sem zahrnuji produkční strategie fikčního díla (časové ohraničení produkce; zemi produkce; instituce podílející se na produkci/distribuci)

Adamem Dalglieshem, *Inspektora Morse*¹³³, *Vraždy v Midsomeru* nebo *Lewis*¹³⁴. ITV tak působí jako zastánce tradičního pojetí crime fiction – konvenční narativní struktury, poetiky klasických detektivek (s reminiscencemi až ke Zlatému věku), stylistické „neviditelnosti“. Jinými slovy, takto pojatá žánrová fikce má na zřeteli především záhadu; vše ostatní, od struktury vyprávění přes styl až po vytváření fikčních světů, je prostředkem k pátrání a nacházení správného řešení. Naproti tomu BBC se soustředí spíše na stylově a/nebo narativně nekonvenční crime fiction. Ačkoli se i zde objevují odkazy k žánrovým tradicím (např. v seriálu *Sherlock* adaptujícím klasické předlohy Arthura Conana Doylea), spolu s nimi se prosazuje tendence k vyšší míře příznakovosti. Při aplikaci stejného kritéria jako v předchozím případě vidíme, že zde je naopak záhada záminkou k ozvláštnění. Navzdory výše zmíněnému lze ale vysledovat podobnosti překračující toto dělení na konvenční a inovativní, které spojují současnou britskou televizní produkci crime fiction do koherentní skupiny – právě v rovině strukturních znaků. Mezi nimi bych vyzdvihl zejména způsob narace a distribuce dějových linií na ploše seriálu, témata a motivy, pojetí postav a rozvržení fikčního světa. V obecné analýze seriálu *Endeavour* tedy zaměřím pozornost na strukturu a styl.

4.1.1. Fikční svět *Endeavoura* – struktura

Z hlediska struktury díla je *Endeavour* seriál skládající se z malého počtu epizod, které dohromady tvoří průběžnou příběhovou linii, a v tomto ohledu lze vysledovat odklon od původního morseovského konceptu (započatého *Inspektorem Morse* a dodržovaného rovněž *Lewisem*). V obecné rovině je to odklon od formátu dlouhotrvající crime fiction – posun od nenávazných či polonávazných typů seriality členících celek na mnoho epizod s absencí kontinuálně budovaného příběhu k formátu minisérie, jejíž epizody v intencích seriality návazné tvoří jednotlivé uzavřené případy propojené ústřední dějovou linií v rámci sezóny a nadřazenou tematickou linií v rámci většího počtu sezón. Struktura narace má dvojí osu – první je příběhovou osou epizody (vznik záhady, pátrání, řešení), druhá je osou celkového příběhu seriálu. Tendence k narativní sevřenosti, která jej vzdaluje od *Inspektora Morse* a *Lewis*, simuluje způsob vyprávění jednotné a rozsáhlé

¹³³ Viz 2. kapitolu této práce; zde se hovoří zejm. o progresivní pozici *Inspektora Morse* v kontextu britské žánrové televizní produkce; nezávisle na tom se z hlediska poetiky a stylu jedná o dílo uplatňující konvenční přístup k žánru.

¹³⁴ Viz 3. kapitolu této práce.

klasické literární fikce a odlišuje *Endeavoura* i od Dexterových textů¹³⁵. Poskytuje rovněž možnost rozvinutí jednotlivých charakterů, které čerpají svůj význam v korelaci s událostmi jednotlicího příběhu a jejich sémantická hodnota je odvozena z pozice v minidramatech jednotlivých epizod vztahujících se k dramatické linii celku. Je to způsob charakterizace postav, který kromě hrubé typologizace, příznačné pro formát nenávazné či polonávazné seriality, využívá možnosti zobrazit kontinuálně se rozvíjející škálu reakcí na různé situace a vybudovat tak detailně propracovanou psychologizaci, a to i v případě vedlejších postav.

Struktura jednotlivých epizod je aspektem, který *Endeavoura* zároveň osamostatňuje a zároveň přibližuje ostatním dílům morseovského diskurzu. Jednotlivé epizody *Endeavoura* mají typické žánrové atributy klasické detektivní fikce, stejně jako morseovské fikční texty, *Inspektor Morse* či *Lewis* – narativní pohyb je kauzální, od zločinu k jeho řešení, narace je dělena mezi sběr stop, výsledky a samotnou detekci, v závěru je prezentováno řešení záhady. Zločin je uveden na začátku epizody, závěr je koncipován jako vysvětlení manifestované geniálním Velkým detektivem. Zároveň se objevuje prvek typický pro audiovizuální díla morseovského diskurzu: struktura úvodní sekvence je složena ze zobrazení částí děje, prostřihávaného titulkovou sekvencí. Tento znak¹³⁶ dovoluje epizody *Endeavoura* bezrozporně identifikovat jako součást morseovského diskurzu.

Výlučnost *Endeavoura* skrze strukturu je dána jednak již zmíněným funkčním zapojením prvků makro-příběhu do struktury jednotlivých epizod, jednak přítomností signifikantních závěrečných scén, které se objevují vždy na konci epizody jako „dovětek“. Tyto scény narativně nenavazují na děj epizody. Mohou sice souviset s vyšetřovaným případem, ale pouze skrze partikulární znak, nebo s hlavním dějem nesouvisí vůbec. V první sezóně se jedná o samostatné záběry na anonymní osoby manipulující s důkazním materiálem zkompletovaným během vyšetřování. Funkce těchto záběrů spočívá ve vytvoření tajemství přítomného (stejně jako makro-příběh) na ploše celé sezóny. Kdo a proč bere z policejního ředitelství důkazy? Souvisí tyto záběry s motivem Svobodných zednářů, který se

¹³⁵ Ty se rovněž vyznačují nenávazným typem seriality – u protagonisty se nevyvíjí žádná komplexní paměť na úrovni mezi romány/povídkami, která by v jednom textu zohledňovala události textů předcházejících; každý příběh je striktně oddělen apod.

¹³⁶ Fakt, že celá tato úvodní část morseovských audiovizuálních děl je znakem v sémiotickém smyslu slova, byl potvrzen již v předchozích kapitolách; viz podkapitoly 2.1.1. a 3.1.1.

objevuje v některých epizodách? Má osoba zcizující takto zdánlivě nesouvisející stopy nějakou motivaci? Bude mít fakt, že se dostal pod dohled Svobodných zednářů, nějaký vliv na další Morseův osud? První sezóna tak strukturně propojuje zdánlivě nesouvisející záběry s celkem epizod a seriálu obecně. Ve 4. sezóně se symptomatické dovětky objevují znovu, ale mají ještě více matoucí funkci než v sezóně první. V závěru každé epizody se objevuje záběr na (opět) anonymní osobu vykládající tarotové karty. Schéma vyjevující se za těmito záběry je zdánlivě jednodušší – v následující epizodě je předmětem vyšetřování zločin, jehož metaforou je karta vyložená v epizodě předcházející. V závěrečné epizodě¹³⁷ je však celá tato linie dovětek naplněna odlišným významem – Morse se setkává se ženou, která je odhalena jako postava vykladačky karet, a vyslechne si od ní proroctví týkající se jeho osudu. V tomto případě tedy strukturní role dovětek získává, na rozdíl od těch manifestovaných v první sezóně, konkrétní význam (metaforická výpověď o hlavní postavě) a jejich vliv na celkovou strukturu fikčního světa je ozřejmen. V žádném jiném díle morseovského diskurzu se podobně funkční prvky nevyskytují. *Endeavour* jejich zapojením a vlivem na sémantiku protagonisty vytváří vlastní způsob prezentace hlavní postavy – mimo inferencí odvoditelných z projevů postavy, manifestovaných hlavní dějovou linií, je užito strukturně jasně vymezeného narativního prostředku, který o osudu protagonisty vypovídá potenciální implikací záběrů (1. sezóna) či metaforou (4. sezóna).

Dalším strukturním aspektem, který ukazuje *Endeavour*ovu výlučnost v morseovském diskurzu, je použití vizualizace řešení záhady. Tento prvek, jinak poměrně hojně rozšířený v britských televizních detektivkách, v morseovských audiovizuálních dílech shodně absentuje. Jak *Inspektor Morse*, tak *Lewis* prezentují řešení prostřednictvím promluv postav – *Endeavour* však používá vizuální flashbaky, čímž dynamizuje způsob vyprávění.

Příznačným rysem celkové struktury *Endeavour*a jako seriálu je jeho vztah ke kulturnímu kontextu obecně. Nejedná se již o pouhou příslušnost k určitému modelu žánrové produkce/výstavby, nýbrž o samotný princip vztahování se. Nejvýrazněji se tato tendence projevuje ve 3. řadě, ale již dříve je patrné, že *Endeavour* zahrnuje do budování svého fikčního světa širokou oblast referencí.

¹³⁷ *Endeavour*. 4. sezóna, 4. epizoda, Harvest. [epizoda televizního seriálu] Rež. Jim Loach. TV, ITV, 29. ledna 2017.

V druhé epizodě druhé sezóny (*Nocturne*¹³⁸) je předmětem vyšetřování Endeavoura Morse série vražd, která podle protagonistových předpokladů souvisí s jiným, 100 let starým případem – masakrem rodiny významného aristokrata na jeho rodinném sídle. Pátrání zavede detektivy do tohoto sídla, v současnosti internátní školy, kde během prázdnin tráví čas skupina dívek z různých společenských vrstev. Z hlediska žánrového zařazení se *Nocturne* jeví jako typický příklad *historické detektivky*, v níž detektivové ze současnosti vyšetřují případ z minulosti¹³⁹. Díky zvoleným narativním a stylistickým postupům (zasazení části příběhu do starého a prázdného domu; hudební podkres; noční sekvence odehrávající se tajemném sídle; snímání těchto nočních sekvencí jen s minimálním použitím přirozeného osvětlení scény; vytváření mysteriózní atmosféry odkazem na propriety duchařských příběhů jako např. žena v bílém, odkaz na minulou tragédii apod.) se pole referencí rozšiřuje. *Nocturne* lze skrze fikční prostor funkčně vztáhnout ke gotickému románu či k viktoriánským románům Charlese Dickense; skrze naraci a distribuci napětí přechází epizoda od detektivky až k hororu. Tento funkční vztah je podpořen faktem, že vyšetřovatelé se v pátrání vrací do poloviny 19. století, tzn. do doby, k jejímuž fikčnímu zobrazení tajemna se stylisticky vztahuje také celá epizoda.

Tyto partikulární tendence se stávají majoritními ve 3. sezóně, jejíž epizody jsou koncipovány jako metafikční citace jiných fikčních děl. Nejedná se pouze o výpůjčky zápletek – metoda, jíž *Endeavour* užívá pro citování jiných fikčních artefaktů, je funkční převedení sémantické roviny cizí do sémantické roviny vlastního fikčního světa.

4.1.2. Fikční svět *Endeavoura* – styl

Endeavour se vyznačuje, stejně jako *Inspektor Morse* a *Lewis*, neviditelným stylem pouze s mírnými ozvláštňeními fungujícími k dotvoření konkrétních efektů. Těmito efekty mohou být vytvoření iluze participace recipientů na událostech fikčního světa, simulace pocitů postav¹⁴⁰, vizuální odlišení dvou různých časových období¹⁴¹ apod.

¹³⁸ První odvysílání **doplnit údaj**

¹³⁹ Tento subžánr se objevuje v morseovském univerzu již v předlohách Colina Dextera a následně i v seriálu *Inspektor Morse* – jedná se o román/epizodu *The Wench Is Dead*. DEXTER, Colin. *The Wench Is Dead*. **doplnit bibliografický údaj**; *Inspektor Morse*. 11. sezóna, 1. epizoda. **doplnit údaj**

¹⁴⁰ Příkladem je závěr epizody *Harvest*, v němž Morse odvrátí katastrofu exploze jaderné elektrárny pohotovou likvidační výbušniny – po odhození granátu útočником jsou použity zpomalené záběry

Hledisko v *Endeavourovi* je rozděleno mezi vypravěče a hlediska jednotlivých postav (v konverzačních scénách, ve zobrazení myšlenek). Již v pilotní epizodě je použito hlediska postavy ve funkci zobrazení myšlenky. V závěrečné scéně motivujícího rozhovoru říká Thursday Endeavourovi, že je důležité, kde se vidí za 20 let; Morse, jenž je v dané scéně za volantem, se v reakci na inspektorova slova podívá do zpětného zrcátka, kde se jeho odraz změní v odraz tváře Johna Thawa¹⁴² – podobně radikální a zcizující postup se již v seriálu neobjeví, je nicméně dokladem výlučnosti *Endeavoura* v kontextu morseovských audiovizuálních děl i po stránce stylu. Manifestace myšlenek postav skrze jejich hledisko takto radikální metodu neužívá – v tomto ohledu je potvrzen neviditelný styl, neboť myšlenky jsou prezentovány jako celistvé flashbaky částí scén, které se již v seriálu objevily, a způsob zobrazení není ozvláštněn. Podobně je pojato také hledisko ve scénách vysvětlení záhady. Jedná se o složené hledisko¹⁴³ vytvářené tak, že detektiv promlouvá k jiné postavě o řešení a myšlenky detektiva a této jiné postavy jsou ilustrovány flashbaky ke scénám zobrazujícím popisované události. Hledisko vypravěče se ve zobrazení těchto scén projevuje strohým a na fakta zaměřeným stylem, který reprezentuje obsah mysli postav, k němuž má vypravěč přístup, nikoli formu myšlení, jež by hledisko plně přisoudila postavám.

Hledisko vypravěče je souhrnné a celistvé – jeho prostřednictvím je manifestován prostor (např. malebnost Oxfordu prezentována ve velkých celcích), vztahy mezi postavami, události, místa činu, existenty na místech činu (stopy) apod. Vypravěčovo hledisko je však také zamlčující – z některých scén vybírá funkčně omezenou část celku, např. ve scénách prezentujících provedení zločinu nebo akce zločince je zobrazena jen část těla, implikující díky prezentované činnosti přítomnost zločince a podporující tak tajemství; jindy je použita elipsa nebo je část scény překryta částí scény jiné – recipientům je např. ukázán začátek děje a jeho výsledek, ale nikoli kauzální spoj mezi nimi apod.

prezentující reakce detektivů. Zpomalené záběry prodlužují skutečnou dobu trvání událostí ve fikčním světě a simulují tak roztažení času ve chvíli vrcholného nebezpečí a zrychlení uvažování nad možným řešením situace. *Endeavour*. 4. sezóna, 4. epizoda, Harvest. [epizoda televizního seriálu] Rež. Jim Loach. TV, ITV, 29. ledna 2017.

¹⁴¹ V epizodě *Harvest* jsou takto odlišeny roky 1962 (použití černobílých záběrů) a 1967 (barevné záběry). *Endeavour*. 4. sezóna, 4. epizoda, Harvest. [epizoda televizního seriálu] Rež. Jim Loach. TV, ITV, 29. ledna 2017.

¹⁴² Herec ztvárňující Morse v *Inspektoru Morseovi*.

¹⁴³ Viz USPENSKIJ, Boris, pozn. 73, s. 41. **(DOPLNIT CITACI, viz předchozí kapitoly)**

4.1.3. *Endeavour* – témata a motivy

Hlavní témata, která *Endeavour* manifestuje, jsou samota a odcizení lidem a světu, protagonista-sociopat a na obecnější, metafikční rovině návrat ke starému. Tyto tematické dominanty seriál aktualizuje pro sebe charakteristickým způsobem – optikou melancholie. Na rozdíl např. od *Sherlocka*, který odcizení svého protagonisty prezentuje jako černou komedii¹⁴⁴, nebo *Luthera*, jenž tento fenomén reprezentuje jako patologický jev, *Endeavour* v prezentaci vztahu protagonisty k ostatním postavám postupuje dvojím směrem a výsledným dojmem je *vzdalování se* a *tragičnost*. Zpočátku se hlavní postava Endeavour Morse sblíží se svým okolím – ke svému přímému nadřízenému, inspektoru Thursdayovi, vzhlíží jako k mentorovi, buduje vztahy s kolegy z policejní stanice, navazuje partnerství se sousedkou či přátelství s Thursdayovou dcerou. Vzápětí, nebo po delší době, jsou tyto vztahy vystaveny zkouškám či příběhovým zvrátům a ovlivňovány událostmi, jimž postavy nemohou zabránit. Např. vztah Morse a Thursdaye je „sinusoidou“, která hrozí diametrální proměnou někdy i několikrát během jediné epizody¹⁴⁵; k obratu v jiných vazbách dochází v závěru sezón v důsledku vyvrcholení dlouhodobě rozváděných dramatických situací apod. Protagonista tak prožívá momenty sblížení a vzápětí se dostává do izolace, a i ostatní postavy se navzájem odcizují – dochází tedy k všeobecné decentralizaci a rozpadu společenství jako celku. Významovou konstantou je neschopnost ovlivnit běh událostí a z toho plynoucí pocit marnosti, jemuž postavy propadají – tedy ona melancholie, která funguje jako klíčový sémantický princip seriálu *Endeavour*. V tomto ohledu se seriál přibližuje poetice melodramatu. *Endeavour* tedy povyšuje téma implicitně přítomné v současné britské televizní crime fiction na své téma centrální. Pokud vnímáme danou problematiku z hlediska poetiky žánru, zjistíme, že je skrze pojetí tohoto tématu osvětlena také úloha Velkého detektiva v *Endeavourovi* – jeho symbolickým úkolem není primárně znovunastolení harmonického prostoru, ale záchrana mezilidských vztahů.

Téma byrokratizace policejní práce je zavedeno do crime fiction již v subžánru *policejního procedurálu*; zároveň se jako dílčí motiv nebo obecnější

¹⁴⁴ Příznačně v duchu svého vztahování se ke Conan Doyleovým literárním předlohám – tedy prizmatem „uctivé“ ironie, s níž pojímá většinu prvků přejatých z původních holmesovských příběhů.

¹⁴⁵ Toto téma bude rozvedeno v podkapitole pojednávající o postavách seriálu.

téma objevuje také v detektivní fikci, a to od chvíle, kdy se Velkým detektivem stává policejní inspektor. Detektivka v tomto případě činí, na rozdíl od policejního procedurálu, množství funkčních zkratk, zejm. verbálních či vizuálních – stačí, když detektiv/policista zmíní, že „musí sepsat hlášení“, nebo když je detektiv/policista zachycen za psacím stolem, aby vnikla síť konotací odkazujících k tématu rutiny či byrokratizace policejní práce, již se musí podříditi i Velký detektiv. V současnosti se téma byrokratizace propojuje s nedůvěrou v instituce a konspirací. Nezřídka tak mocenský systém přebírá úlohu antagonisty, který proti hrdinům různým způsobem vystupuje. Současná (nejen) britská televizní crime fiction manifestuje multiplicitní povahu antagonisty – kromě zločince či prostředí je to právě nadosobní *system*, proti komu musí Velký detektiv bojovat. S konkrétním ohledem na předmět této práce si pak lze povšimnout, že téma byrokratizace funkčně rozvádí zmíněný celkový sémantický princip *Endeavoura* – ve světě ovládaném úředními předpisy se možnost změnit směr událostí radikálně zmenšuje; zároveň je manifestována konspirační myšlenka, že vše se děje z vůle nadindividuální mašinérie, jež má v moci osudy postav a vůči níž se protagonista vymezuje. Např. motiv znemožnění Morseova kariérního postupu koresponduje s tématem byrokratizace, stejně jako jedna z nadřazených příběhových linií, která implikuje přítomnost mysteriózní zednářské skupiny manipulující s důkazy k vyšetřovaným případům.

Návrat ke starému je jednak metodickým postupem *Endeavoura*, jednak se coby interní téma zapojuje do budování zmíněné významové roviny seriálu. Coby tvůrčí strategie vyplývá návrat ke starému z obecnějšího fungování žánrů, kdy se nová díla různým způsobem vztahují k dílům starším, využívají jejich poetiky a zároveň jí posouvají. V crime fiction je tento retrográdní přístup podporován dlouhou žánrovou tradicí; zejména v britské větvi se historický odkaz stále vrací i v novějších dílech. Tento tvůrčí princip může mít různou podobu: adaptace starších látek, volná inspirace staršími látkami, citace narativních a/nebo stylistických postupů apod. V tomto ohledu se proto nejedná ani tak o trend pouze současné britské crime fiction, ale o projev celkového směřování britské žánrové produkce. Ze samotné žánrové podstaty *Endeavoura* jako retro-detektivky je metoda výstavby fikčního světa založena na vícero návratech: k morseovskému diskurzu jako takovému, do 60. let 20. století, v některých ohledech ještě hlouběji – až ke Zlatému věku meziválečné detektivky. Tímto retro-návratem *Endeavour* mimo jiné také

prebírá dobová témata, čímž stylizaci rozšiřuje na více úrovní. Přijetím dobových témat a komentováním tehdejší společnosti seriál simuluje postupy britské detektivní fikce 60. let, kdy se u autorů (s výjimkou žijících klasiků typu Agathy Christie) projevuje snaha recipientovu pozornost obracet k tehdejší době a jejím problémům. Konkrétní návaznosti v tematické rovině jsou např. prezentované zločiny (sexuálně motivované zločiny, korporátní kriminalita) či decentralizace zločinnosti (posun z centra na periferii); z hlediska narativního a stylistického se *Endeavour* podobá detektivní fikci 60. let díky uplatnění postupu uvědomělé práce s dějinami žánru, která ovšem vnímá nutnost stará schémata modifikovat ve vztahu k novým tématům a zamýšlené podobě moderní žánrové fikce. Další úroveň stylizace pak souvisí se zmiňovanými reminiscencemi na Zlatý věk, které v seriálu fungují jako navození dojmu harmonického bezčasí, v němž je veškerá pozornost upřena na řešení záhady a dobové turbulence sem pronikají jako invazivní prvek¹⁴⁶. Konkrétně je Zlatý věk detektivky evokován zobrazeným fikčním prostorem a v něm přítomnými existenty, jakož i klasickou strukturou narace. Efekt retro-stylizace založený na určitém způsobu fikčního vyobrazení prostoru v britských detektivkách se projevuje jako matoucí. Detektivky usilující o vyvolání dojmu vztahování se ke klasice volí jako dějiště příběhů pitoreskní prostor historického města nebo vesnice (zde je to Oxford), jehož reprezentace dává vzniknout „fikčnímu skanzenu“. Taková stylizace přerůstá v mylný dojem, že je příběh zasazen do meziválečného období (umocněný kulturním povědomím, které žánr klasické detektivky spojuje právě s 20. a 30. lety 20. století). Až díky jiným, motivickým či tematickým, prvkům (technologie či předměty příznačné pro určité období, doslovný odkaz k době, v níž se příběh odehrává) je iluze narušena. K vlastní minulosti, tzn. morseovskému univerzu se seriál vztahuje nejen skrze prostor, postavy apod., ale i typickými tématy, narážkami na fikční svět Dexterových románů i *Inspektora Morse*, strukturálními podobnostmi epizod.

Pro významovou rovinu seriálu je funkční právě vystižení ducha doby a zobrazený fikční prostor 60. let. Reprezentace historického Oxfordu, událostí 2. poloviny 20. století (probíhající studená válka, rozvoj mediální sféry a informačních technologií, uvolněná atmosféra v kulturní i sociální sféře v opozici ke strohosti

¹⁴⁶ Typickým příkladem, kdy tento postup absolutně ovlivnil poetiku i sémantickou rovinu seriálu jsou *Vraždy v Midsomeru* – ačkoli se odehrávají na přelomu 20. a 21. století, jejich inklinace k poetice detektivek Zlatého věku zde dala vzniknout zmiňovanému bezčasí, do něž aktuální společenská témata zasahují jen jako prvek vzpírající se řádu idylického světa.

akademického světa), i stylizace, která odkazuje k detektivkám Zlatého věku a upomíná tak na ztracený svět meziválečného bezpečí – to vše se stává tematickou dominantou, jež dokresluje sémantickou rovinu seriálu a posiluje melancholické vyznění. Je zde reprezentován zmizelý svět, který přes přítomnost zločinu svou pitoreskností evokuje ztracený ráj, k němuž je možné se (skrže fikci) navrátit a o jehož idyličnost (tj. očištění od zločinu) protagonisté usilují. Melancholie pak vzniká jako výslednice dvou tendencí. Zaprvé – návrat k tomuto světu není možný, jelikož je pouhou fikční reprezentací minulého, ať se jedná o přelomové (tzn. jako námět lákavé) období 60. let nebo o iluzorní, povrchní konstrukt meziválečného období (založený souhrou prostorové reprezentace a narativních postupů). Zadruhé se v *Endeavouru* (a v morseovském univerzu obecně) ztracený ráj (viz důvody výše zmíněné) nikdy zachránit nepodaří.

Dalším podstatným rysem poetiky *Endeavoura* je vzetí knižních předloh Colina Dextera pouze coby inspiračního zdroje, nikoli zdroje přímé adaptace. Jedná se o seriál, který buduje každou epizodu coby nový příběh s využitím některých postav vytvořených Colinem Dexterem, poetiky knižních předloh, ale i předchozích televizních zpracování morseovského námětu, či některých charakteristických témat a motivů. Tento krok je logický – *Endeavour* je prequel celého dosavadního morseovského univerza, dobovým zasazením tedy předchází Dexterovým románům, které již navíc byly kompletně převedeny do audiovizuální podoby. Adaptace má proto spíše podobu jednotlivých citací: konstrukce postav směřuje od důsledků k příčinám, tzn. ze znalostí budoucích povahových rysů jsou odvozovány ty, které jim předcházely; narážky na *Inspektora Morse* místy zahrnují odkazy na zápletky některých epizod; vizuální citace se objevuje např. ve 4. epizodě 1. sezóny, kde je uvedena na scénu postava Morseova umírajícího otce, jenž se vnějšími rysy nápadně podobá původnímu představiteli Morse, Johnu Thawovi; ve většině dosavadních epizod se objevuje také „zdroj všech citací“ Colin Dexter – osobně nebo prostřednictvím mediální reprezentace (v záběru na novinový článek).

4.2. Prostor

Prostor fikčního světa seriálu *Endeavour* je specifický svým *dvojím kódováním* – na jedné straně se jedná o fikční konstrukt, vytvářející si vlastní pravidla fungování; v druhém plánu je to svět založený na podobnostech se skutečně existujícím Oxfordem 60. let (tedy města, které již v aktuálním světě neexistuje a je pouze

reprezentováno). Dvojitý kódování tedy vyžaduje dvojitý typ recepční sémiotické aktivity: 1) neustálou imaginativní práci na základě poskytnutých informací spoluvytvářet fikční svět, případně rekonstruovat některé aspekty tohoto fikčního světa na základě potenciálních znalostí světa aktuálního či povědomí o něm; 2) prověřovat (a to spíše aktivitou korigující) na základě znalostí historie variabilitu zobrazení a možné posuny v reprezentaci skutečně existujících reálií ve fikci. Jelikož *Endeavour* není historickým dokumentem, ale fikčním dílem, nejsou dávány takovému promýšlení variant striktní hranice; ty jsou spíše implicitně obsaženy v povaze žánru či sémantické a tematické struktury díla¹⁴⁷. *Endeavour* z povahy žánrového zařazení, které implikuje jednak časové zasazení příběhu a jednak obecnější vazby k žánrovým pravidlům jako takovým, zobrazuje v prostoru jak dobové prvky, tak prvky, jež svou podobou spadají spíše do ahistorického bezčasí¹⁴⁸. K oběma těmto možnostem v následující podkapitole přihlížím a analyzuji jejich přítomnost, resp. funkci v seriálu. Zmíněná dvojitá sémiotická aktivita se spojuje v jednotný proces rekonstrukce, který má díky své dualitní povaze více rozměrů.

Jedním z nich je výchozí činnost „kreslení mapy“: recepční aktivita skládající celek z jednotlivin, vytvářející rozvržení prostoru, jehož rozsah narůstá; tato aktivita je rovněž spojena s kontextuálním či intuitivním doplňováním prázdných míst a vytvářením spojů v případě prostorových elips. Základem pro zmíněný způsob recepce je kontinuální příjem vizuálních stimulů/informací, jak čistě topografických¹⁴⁹ tak kinetických¹⁵⁰, ale také různé způsoby druhotné kontextualizace, jako např. promluvy postav nebo samotné recipientovo povědomí

¹⁴⁷ *Endeavour* je retro-detektivka a jako taková se řídí základním souborem ustálených pravidel, tzn. má jistou strukturu, která zabráňuje nadinterpretaci. Jako dílo vztahující se k historii určitým způsobem nakládá s dobovými reáliemi, zároveň nemanifestuje tendence k výrazným kontrafaktuálním úchylkám – tzn. nebere historii jako námět k přepsání, ale jako „kulisy“ pro zasazení příběhu. Hranice legitimního promýšlení variant jsou tak určeny jako kombinace struktury díla a interpretace čtenáře.

¹⁴⁸ Oprávněnost užití prostorových prvků značících ahistoričnost vychází z obecných žánrových pravidel – souhrnný systém žánrových konvencí umožňuje pro usnadnění identifikace s konkrétním žánrovým modelem (městskou detektivkou, venkovskou detektivkou, hard-boiled crime fiction apod.) aplikovat prvky k tomuto modu odkazující a intertextuálně propojit více fikčních artefaktů. Jinými slovy – jsou-li použité prvky ahistorické v kontextu daného fikčního světa, lze předpokládat jejich funkčnost v kontextu žánru.

¹⁴⁹ Městská infrastruktura, přítomnost dopravních prostředků, příroda, rozdíly v architektuře budov apod.

¹⁵⁰ Např. postava v záběru A někam jde a v záběru B jí vidíme na jiném místě – z celkového obsahu vizuální informace, což může být minimální změna denní doby, stejný oděv postavy, fakt že postava jde stále pěšky a různé další proměnné, odvozujeme, že místo B je nedaleko místa A.

o manifestovaném prostoru. Zejm. poslední zmíněný způsob rekonstrukční práce je třeba osvětlit. Lze předpokládat, že existují recipienti, kteří někdy navštívili Oxford, ale nikoli v 60. letech; rovněž lze předpokládat, že existuje vcelku početná skupina těch, kteří Oxford nenavštívili nikdy a tím méně v 60. letech, nebo ani neví, že město jménem Oxford existuje či že se nachází v Evropě atd. Přesto však, jak bylo zmíněno v předchozích kapitolách, způsob mezinárodní korespondence implikuje určitý typ vztahu mezi aktuálně existujícím prostorem a prostorem možným/fikčním – proto se můžeme tázat, jaká tedy povaha takového vztahu v případě *Endeavoura* je? Fungování mezinárodní korespondence je v tomto případě komplikováno faktem, že fikční svět se nevztahuje přímo ke světu aktuálnímu, ale pouze k jeho historické variantě (tedy k Oxfordu aktuálně existujícímu v 60. letech). Jak poznamenává Pavel, cesta mezi světem aktuálním a možným je proveditelná pouze jedním směrem, tedy do budoucnosti¹⁵¹ – zpětný pohled je realizovatelný pouze skrze historickou reminiscenci nebo archivní bádání. Jak nicméně naložit s cestou mezi fikčním a de facto *nemožným* světem? Pravděpodobně opět pouze skrze historickou reminiscenci, do světa 60. let již nedohlédneme. Zde je důležité si rovněž uvědomit, že fikční svět, který *Endeavour* vytváří, tedy svět ohraničený zobrazeným a implikovaným prostorem, je jako takový rovnocenný světům referenčním (tedy aktuálnímu a zejm. historickému Oxfordu)¹⁵². Je tedy svébytným konstruktem, což ale nevylučuje možnost zkoumat jeho vztah k dalším světům.

V tomto momentě, kdy se vzdaluje možnost uspokojivě (a v rozumném rozsahu) dohledat druhou proměnnou rovnice, se ukazuje výhoda funkčního provázání zmíněných dvou úrovní rekonstrukce prostoru – tedy prostého skládání celku a úrovně korigující. *Endeavour* skutečně není historickým dokumentem, ale lze si průběžně vytvářet *tematickou mapu* prostoru jeho fikčního světa a tu pak vztáhnout k tematické mapě reálného světa. Tato metoda aplikuje postup V. N. Toporova ze studie *Petrohrad a petrohradský text ruské literatury*¹⁵³. Autor zde sleduje prameny, historické i literární, polohu města nebo zaznamenané zkušenosti

¹⁵¹ „[...] při troše trpělivosti a štěstí se můžeme dobrat světa z ledna 1987, bude-li naším východiskem svět ledna 1986; opačný postup však není možný. [...] Máme přístup k možným alternativám, ale jsme odříznuti od světů nemožných.“ PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*. 1. vyd. Praha: Academia, 2012, s. 70. Možné světy, sv. 5. ISBN 978-80-200-2120-5.

¹⁵² „Fikční texty se těší jistě diskurzivní jednotě; světy, které popisují, se pro čtenáře nutně nelámou podle hranice mezi fiktivním a aktuálně existujícím.“ Tamtéž, s. 35.

¹⁵³ TOPOROV, Vladimír Nikolajevič. *Petrohrad a petrohradský text ruské literatury*. In: *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*. (sestavil Tomáš Glanc) 1. vyd. Brno: Host 2003, s. 7-35. Strukturalistická knihovna, sv. 11. ISBN 80-86055-99-X.

obyvatel, aby vytvořil „text“ (v nejširším sémiotickém smyslu slova, tedy *soubor znaků*) coby znakový popis Petrohradu, text jako imanentní přítomnost ve znacích. Vyzdvihl bych zejména ten aspekt Toporovovy studie, který naznačuje, že při konstrukci toposu¹⁵⁴ nejsou informace o tématech a motivech na tento prostor navázaných o nic méně hodnotné než informace topografické povahy. Není proto třeba nutně znát současné ani minulé realie Oxfordu, abychom jeho fikční reprezentaci mohli rekonstruovat korigováním našeho obecného povědomí o 60. letech s příběhem a tématy samotného seriálu. V kulturním povědomí jsou 60. léta vnímána jako doba uvolňování konvencí, radikální změny životního stylu, kulturních turbulencí, vzniku kontrakultury a různých subkultur apod. V jednotlivých epizodách *Endeavoura* jsou tato obecnější témata různými způsoby manifestována – jako zápletky epizod, dílčí motivy v rámci příběhu, minoritní podzápletky nebo více tušené než explicitně přítomné motivy. Obecnější dobová témata vstupují do konfrontace s již dříve zmíněným toposem Oxfordu jako univerzitního města – tedy sídla kultury a vzdělanosti, hodnot propagovaných akademickou obcí. V tomto prostoru se začínají prosazovat nové hodnoty vytvářené studenty a mladými lidmi obecně. Je tedy třeba neustále porovnávat (korigovat) soubor témat nesený samotným toposem a témata dobová, čímž vzniká specifický prostor fikčního Oxfordu *Endeavoura*. V něm se střetává ustálená (orientovaná na přenos řádu ze světa mizejícího do světa nadcházejícího) a progresivní (vnímající budoucnost jako potenciál k dosažení) kultura, historická hodnota města jako pamětihodnosti a přesun obyvatelstva do jeho okrajových částí, malebnost zákoutí a rostoucí sídlištní zástavba. Pořádá se zde šachový turnaj mezi sovětským velmistrem a počítačem (téma technologického rozvoje a zároveň tematizace studené války). Město je jednou ze zastávek na turné puritánské mravokárkyně, která varuje před škodlivým vlivem nových hudebních stylů na život mládeže (téma mezigeneračních kulturních neshod). Výsledkem je prezentace Oxfordu jako prostoru procházejícího přerodem, kde má stále silnou pozici tradiční elita, ale více či méně dobrovolně vede na kulturní a společenské úrovni dialog se zastánci jiných, nových názorů. Zároveň do této konstrukce Oxfordu coby kulturně pluralitního proniká skrze dobová témata prvek nebezpečí a ukazuje potenciální hrozbu

¹⁵⁴ Neboť u Toporova jde skutečně spíše o *topos* ve smyslu prostoru jako souhrnu témat.

ukrývající se ve vývoji. Výrazný příklad poskytuje epizoda *Harvest*¹⁵⁵ – hlavním tématem reflektujícím dobu je přítomnost jaderné elektrárny v blízkosti jedné z oxfordských vesnic, což povahu fikčního prostoru rozšiřuje o apokalyptické konotace. Obecně lze říci, že mezi fikčními reprezentací historické podoby skutečného města a jeho reálným předobrazem může být pomocí analýzy témat a motivů vytvořen funkční vztah, který na jedné straně nevyprovádá mnoho např. o přesnosti fikční reprezentace dobové architektury, na druhé straně však umožňuje nalézat způsoby, jak z poznání funkce takových témat a motivů v dané fikci odvodit podstatu jejího komentáře skutečnosti.

Fikční prostor Oxfordu není omezen pouze hranicemi města samého a na ploše jednotlivých epizod je rozšiřován také do periferních částí. Základem je však historické jádro města a *Endeavour* vědomě konstruuje fikční prostor právě kolem tohoto centra, což plní funkci v subžánrovém vymezení seriálu. *Endeavour* je historickou detektivkou¹⁵⁶, kdy *historicitu* chápou coby zasazení fikčního díla vytvořeného v současnosti do minulosti¹⁵⁷. Konkrétněji je možné jej označit za retro detektivku¹⁵⁸. *Dobový aspekt* prostoru již byl analyzován výše; zároveň *Endeavour* fikční prostor využívá v jeho základních funkcích: 1) k ohraničení rámce, v němž jsou přítomny existenty propojené různými vztahy a mající určité funkce, odehrávají se zde události a akce, 2) k navození atmosféry a především 3) k samotné žánrové identifikaci. Aby bylo možné označit *Endeavoura* za retro detektivku, je třeba vizuální manifestací prostoru vytvořit odpovídající systém vzájemně propojených znakových funkcí, které při zpětné recepční aktivitě tuto

¹⁵⁵ *Endeavour*. 4. sezóna, 4. epizoda, Harvest. [epizoda televizního seriálu] Rež. Jim Loach. TV, ITV, 29. ledna 2017.

¹⁵⁶ HOLAN, Marek, OSZLOVÁ, Kristýna, SÝKORA, Michal. Žánr historické detektivky a „cadfaelovská série“ Ellis Petersové. In: SÝKORA, Michal a kol., pozn. 31, s. 19. [cit. s. 71–99].

¹⁵⁷ V ojedinělých případech se *Endeavour* stává také historickou detektivkou „na druhou“ – v rámci seriálu vytvořeného v současnosti, jehož příběh je zasazen do minulosti, je detektivky z fikční současnosti seriálu vyšetřován případ, který se stal v minulosti. Viz *Endeavour*. 2. sezóna, 2. epizoda, Nocturne. [epizoda televizního seriálu] Rež. Giuseppe Capotondi. TV, ITV, 6. března 2014.; dále viz *Endeavour*. 4. sezóna, 4. epizoda, Harvest. [epizoda televizního seriálu] Rež. Jim Loach. TV, ITV, 29. ledna 2017.

¹⁵⁸ Vymezit subžánr retro-detektivky není jednoduché – jeho opora v teoretické literatuře se odvíjí od pojmu *historické crime fiction*. Ta je definována ve dvou variantách: jako 1) crime fiction odehrávající se v minulosti nebo 2) crime fiction odehrávající se v současnosti, v níž detektivové vyšetřují případ z minulosti. Je ale otázkou, nakolik přesná je tato definice, když značný podíl televizní produkce crime fiction tvoří adaptace starších románů, které se zákonitě vrací do minulosti – a zároveň vznikají fikce typu *The Cadfael Chronicles* Ellis Petersové, zasazené do 12. století. Mezi těmito dvěma typy historické crime fiction existuje jasný rozdíl, jelikož jeden využívá retro-stylizace, zatímco druhý specifické stylizace historické. V retro crime fiction je patrná tvůrčí snaha navodit nostalgický dojem, což se u historické crime fiction neobjevuje.

historickou stylizaci potvrdí. V následující části této podkapitoly popíšu jednak prostorovou manifestaci v *Endeavourovi*, jednak způsoby, jimiž tato manifestaci zakládá zmíněné funkce.

4.2.1. Upevňování pozice modernity skrze prostor

Čistě z hlediska existentů zakládajících prostorovou doménu fikčního světa *Endeavoura* je období 60. let 20. století reprezentováno paradoxním způsobem. Klíčovým znakovým/významovým prvkem morseovského univerza obecně je historická zástavba Oxfordu. Ta působí jako referenční bod, jehož funkcí je jednak manifestace sebe sama (jinými slovy – má za úkol přitahovat k sobě pozornost, vytvářet konotace spojující *Endeavoura* 1) s morseovským univerzem a 2) obecně s linií britských detektivek Zlatého věku, zdůrazňujících kontinuitu tradice a zároveň hodnoty jako komunita, společenství, rodina, vzdělanost, úspěch, vnější krása a monumentalita), a v oblasti reference poté vytvoření juxtapozice k novému světu, reprezentovanému *výstavbou* sídlišť na periferii, *útekem* z centra na okraj a *přesunem* pozornosti do průmyslových zón za Oxfordem. Prostorová pitoresknost vychází především z estétského zobrazování městských architektonických památek¹⁵⁹, které konotují monumentalitu, z izolovanosti akademiků v jejich pracovnách a sídlech, což implikuje přílišnou konzervativnost v zastávání tradičních pozic, či z přítomnosti ukázněnosti a řádu v kinetických aspektech fikčního prostoru, v jejímž duchu se postavy pohybují městem klidně a rozvázně, čímž je manifestována harmonie a idyličnost. Prostor je sjednocen rovněž barevným tónováním – budovy v historickém centru jsou zpravidla cihlové a s podílem patiny, vnitřní vybavení bývá většinou dřevěné; v prostoru se rovněž často objevuje zeřeň. Zmíněné prostorové aspekty jsou z těch, o nichž jsem hovořil v úvodní části této kapitoly – jedná se o sémiotické konstrukty, které vytvářejí iluzi, že se *Endeavour* odehrává v ještě hlubší minulosti, než tomu je doopravdy. Ve chvílích, kdy dochází ke zmíněné *juxtapozici* vůči prvkům moderní doby, se tato iluze rozpadá.

Prostorové prvky implikující modernitu a narušující bezčasí oxfordského toposu zpočátku do fikčního světa seriálu pronikají zřídka. Tato strategie není v britské žánrové fikci neobvyklá – vzhledem k silné tradici detektivek Zlatého věku a přejímání určitých jejich prvků mají některé britské crime fiction seriály

¹⁵⁹ Jak je pro díla morseovského univerza typické, postavy opět absolvují mnoho zbytečných pěších pochůzek, jen aby bylo možné natáčet spolu s nimi také městské pamětihodnosti.

tendenci znaky modernity propouštět do vizuální reprezentace jen v omezené míře¹⁶⁰. V *Endeavour*ovi tato strategie postupem času ustupuje a prvky modernity se začínají projevovat jako rovnocenné s prvky tradice. Zpravidla jde o jednotliviny: modernistickou vilu vyšší třídy¹⁶¹, továrnu, v níž se odehrává prezentace balistické rakety¹⁶², kancelářské prostory (vyjma policejní stanice) apod. V těchto jednotlivých případech, kdy střihová skladba spojuje výrazně odlišené prostorové manifestace, je juxtapozice historicity a modernosti natolik silná, že vytváří specifický recepční zážitek uvědomění si rozporů v prostorové manifestaci, redefinující dosavadní zkušenost. Prvkem modernity je rovněž barevné tónování – použití světlých a pastelových barev, nebo naopak chladných barev betonových konstrukcí.

Ve čtvrté sezóně modernita získává významnou úlohu – nejen rozsahem, v jakém se projevuje, ale také svým vlivem na hlavní příběhovou linii. Děj je situován do prostorů, které jsou svou vnější podobou nebo navázanými tématy nositeli transformace detektivky s ahistorickými prvky v detektivku klenoucí se do moderní doby. Metaforicky řečeno – jako kdyby *Endeavour* celkovou strukturou odrážel samotná 60. léta coby přelomovou dobu; jako kdyby byl tento postupující nárůst modernity v prostorové reprezentaci znakem kulminující kulturní a společenské transformace, která dosahuje vrcholu přímo úměrně času. Úvodní epizoda *Game*¹⁶³ se částečně odehrává na fiktivní koleji Lovelace College (v aktuálním světě St Catherine's College), která má na rozdíl od kolejí zobrazovaných v předchozích epizodách moderní architektonické řešení – prosklenou budovu a strohý vnitřní design. V sémantické rovině je tento prostor svázán s modernitou skrze události, jež se zde odehrávají – konkrétně se jedná o již zmiňovaný šachový zápas mezi člověkem a počítačem, tedy vyjádření technologického pokroku a zároveň metonymické gesto odkazující tímto mikrozápasem k rozsáhlejším sporům studené války. Ve druhé epizodě *Canticle*¹⁶⁴ je moderní prostor budován kolem rockové kapely The Wildwood – opět tak vychází spíše ze sémantické roviny.

¹⁶⁰ Typickým příkladem jsou v tomto kontextu již zmiňované *Vraždy v Midsomeru*.

¹⁶¹ *Endeavour*. 1. sezóna, 3. epizoda, Rocket. [epizoda televizního seriálu] Rež. Craig Viveiros. TV, ITV, 28. března 2013.

¹⁶² Tamtéž.

¹⁶³ *Endeavour*. 4. sezóna, 1. epizoda, Game. [epizoda televizního seriálu] Rež. Ashley Pearce. TV, ITV, 8. ledna 2017.

¹⁶⁴ *Endeavour*. 4. sezóna, 2. epizoda, Canticle. [epizoda televizního seriálu] Rež. Michael Lennox. TV, ITV, 15. ledna 2017.

Hudebníci se sice usídlí na starším panství na okraji Oxfordu, ale atmosféra, kterou zde vytvoří, tento prostor vnitřně/významově přetváří v prostředí koncentrace stereotypních znaků subkultur 60. let (užívání drog, volná láska). V dané epizodě je rovněž sekvence z televizního studia – reprezentace tohoto prostoru, interakce a motivy v něm manifestované též značí dobovost a „ovzduší střetu“, pro 60. léta příznačné.

Zvláštní pozornost zasluhuje epizoda třetí¹⁶⁵, v níž je sice dějová linie zabývající se vyšetřováním zločinu zasazena do nemocnice, která z prostorové manifestace *tradičního* nevybočuje, ale část děje, obsahující události, jež se vztahují k hlavnímu příběhu¹⁶⁶, se odehrává mimo Oxford ve městě Leamington Spa. Morse přijíždí na sídliště, kde žije dcera inspektora Thursdaje. Geometricky striktně ohraničený prostor však nenavrátil životu Joan Thursdayové řád a klid, jež ztratila po přestálém utrpení: po Morseově příchodu je nervózní; místo přímého hovoru se Endeavourovi ztrácí v oddělených koutech bytu; na dotaz po svých dalších plánech odpoví, že možná zkusí cestovat¹⁶⁷; při odchodu Endeavour potkává na chodbě muže, který jde za Joan a před vstupem do jejího bytu si sundává snubní prsten¹⁶⁸. Časové vymezení skrze prostor tedy zřejmě odkazuje k moderní sídlištní zástavbě (prvek poetiky britských detektivek 60. a 70. let); na to navazuje vymezení tematické, skrze nějž topos značí životní situaci postav. Joan se odchodem z Oxfordu stává naplno součástí moderního světa a snaží se odloučit od světa své rodiny. V tomto ohledu, nikoli v celkové struktuře seriálu, je anonymní topos sídliště spojen s negativními konotacemi (Joan zjevně udržuje milostný vztah s ženatým mužem; v bytě žije sama mimo jakoukoli přímo značenou komunitu; tradiční/rodinné je striktně odmítnuto pro přijetí moderního/individuálního). Nabízí se rovněž možná interpretace, v níž tato prostorová juxtapozice značí neschopnost toposu tradičního města poskytnout bezpečné zázemí (intuitivně předpokládané jako jeden z implicitních prvků tradice), která vede k upřednostnění širokých možností toposu moderního sídlištního prostoru a k *přesunu*. Pokud takovou

¹⁶⁵ *Endeavour*. 4. sezóna, 3. epizoda, Lazaretto. [epizoda televizního seriálu] Rež. Börkur Sigbórsson. TV, ITV, 22. ledna 2017.

¹⁶⁶ Následkem traumatizující zkušenosti, poté co byla držena jako rukojmí během přepadení banky, odchází dcera Morseova nadřízeného Thursdaje dobrovolně z rodného Oxfordu a hlavní postavy toto zmizení v nadřazené příběhové linii během předchozích dvou epizod řeší.

¹⁶⁷ Replika naznačující, že jeden útěk nesplnil očekávaný účel a plodí útěky další.

¹⁶⁸ Ačkoli se to jeví jako sémantické klíše, je možné tvrdit, že takto anonymní vztahy jsou metaforou obecnější neosobnosti manifestovaného sídlištního prostoru.

interpretaci přijmeme do důsledků, pak tento *prostorový přesun* značí obecnější *hodnotový přesun* jako průvodní jev postupující modernizace v 60. letech – přesun těžiště z rodiny na individuum, od ohraničených (ale narušených) jistot k neohraničenosti a mnohosti možností (zároveň však nejistotě), od „nasyčenosti“ (života a vztahů) k prázdnotě, jejíž hodnotu je teprve třeba určit výběrem z množiny nově se otevírajících potencialit.

Již zmíněná čtvrtá epizoda¹⁶⁹ nabízí nejradikálnější způsob tematizace prostoru s ohledem na jeho celospolečenskou roli. Pokud předcházející *Lazaretto* manifestovalo tuto radikálnost v rovině metaforického vyjádření osobních vztahů skrze prostor, v *Harvest* je sémantická úloha prostoru pojata ještě obecněji. Referenčním bodem ve struktuře fikčního světa je prostor, do něhož je zasazena dějová linie týkající se vyšetřovaného případu: umístěním je vesnice Bramford Village v oxfordské aglomeraci, poblíž které je nalezena zakopaná kostra; zároveň se vývoj dějové linie neustále stáčí k jaderné elektrárně poblíž této vesnice. Bramford Village je prezentována jako zázemí tradičních hodnot, nicméně nikoli jako prostor tyto hodnoty sdílející na celospolečenské úrovni, ale jako prostor uzavřený do sebe a vůči vnějšímu světu nepřátelský. Morseovo zdejší pátrání naráží na odpor místního obyvatelstva, které odmítá komunikovat vně vlastního zázemí, a tak odmítá rovněž interakci s měnícím se světem. Tento postoj je prezentován jako nezdravé zakonzervování se v inherentním systému.

Negativní konotace jsou však implikovány i prostorem jaderné elektrárny. Ta značí modernitu a vývoj, ale rovněž nebezpečí s těmito jevy spjaté. Z žánrového hlediska je znakem této hrozby fakt, že se s elektrárnou pojí podezřelé praktiky, které se stanou předmětem Morseova vyšetřování. V obecnější rovině negativní vliv modernity reprezentuje její inklinace ke zničení tradice (Bramford Village má být v rámci růstu elektrárny zaplavena) a zároveň její celospolečenská hrozba (v závěru epizody je elektrárna téměř vyhozena do povětří – je tedy implikován význam modernity, která spolu s prospěšností plodí také smrtelné nebezpečí). Dilema zůstává nevyřešeno, jelikož obě strany sporu odmítají ustoupit ze svých pozic – modernita nepopírá vlastní rozpínavost a tradice přetrvává v hermetické uzavřenosti.

¹⁶⁹ *Endeavour*. 4. sezóna, 4. epizoda, *Harvest*. [epizoda televizního seriálu] Rež. Jim Loach. TV, ITV, 29. ledna 2017.

Důležitou pozici ve struktuře fikčního prostoru hraje zázemí detektivů a policejní stanice. Obě dvě tato prostředí jsou, podobně jako další prostorové manifestace v *Endeavourovi*, strukturována nejen jako součásti objektivní reality, ale rovněž jako tematicko-sémantické konstrukty. Morseův *osobní* prostor, staromládenecký byt, svou podobou významově koresponduje s osamělostí postavy. Endeavour obývá stroze zařízené jednopokojové pronájmy, jejichž jedinými pozitivními aspekty jsou gramofon, knížky a dočasné sdílení prostoru s protagonistovou partnerkou. V počáteční fázi *Endeavoura* je tato prostorová strohost znakem protagonistova vytržení z celkového prostředí Oxfordu – do města se vrací po dlouhé době, téměř nikoho zde nezná, teprve si začíná tvořit nový život. Když však s vývojem seriálu zůstává Morseův osobní prostor de facto intaktní, produkuje to konotace spíše negativního charakteru. Neschopnost zaplnit fyzický prostor se stává výrazem neschopnosti zaplnit prostor metafyzický. Signifikantní je proto v případě Morseova osobního prostředí nikoli proměna, ale její *absence* – fakt, že neproběhne žádné výrazné zaplnění protagonistova domova metaforicky vyjadřuje to, že nedošlo ani k zaplnění protagonistova života. Endeavour se přesto vnitřně vyvíjí – směrem k postupnému vyprázdnění.

Funkční opozici vůči Morseově osobnímu prostoru vytváří osobní prostor jeho nadřízeného inspektora Thursdaye. Ten žije s manželkou a dvěma dětmi v oxfordském rodinném domě a toto prostředí je opakovaně prezentováno ve struktuře fikčního světa seriálu – zpočátku jako harmonické a idylické, postupně je však harmoničnost narušována a prostor podléhá rozkladu. Inspektorův domov je prezentován skrze vztahy jej obývajících postav a přítomné existenty. Thursdayova žena pečuje o domácnost; rodina zde tráví společný čas; prostor je zaplněn osobními předměty; vždy je tu někdo, kdo může pohostit případnou návštěvu. V posledním zmíněném ohledu se Thursdayův osobní prostor stává i Morseovým „domovem“ – jako častý host je Endeavour přijat do rodinného kruhu, tj. tento prostor je otevřen druhým lidem, jedná se o svého druhu útočiště. Prostředí domova metaforicky vypovídá o Thursdayově povaze a o jeho odlišnostech vůči Morseovi. Inspektor je rodinný muž, zodpovědný otec a jestliže jako detektiv plní roli ochránce a obnovitele společenského řádu, chrání tím i svůj vlastní domov coby součást širšího společenského kontextu. Tato tematická linie (detektiv jako ochránce společnosti) nabývá tragické hodnoty, neboť není naplněna a spolu s tím, jak detektivové začínají selhávat v plnění své společenské role, začíná se rozpadat i

Thursdayova domácnost. Skrze souvislost mezi selháním detektiva a proměnou vztahů ve fikčním světě/narušením harmonického prostoru je ospravedlněna předpokládaná sémantická korespondence mezi těmito jevy.

Prostor policejní stanice je prezentován jako prostředí starého světa – dřevěné obložení, zakouřený vzduch a téměř kompletní mužské osazenstvo implikují propojení s prvky hard-boiled crime fiction (což odpovídá v rovině charakterizace postav inspektoru Thursdayovi, který je částečně detektivem drsné školy).

4.3. Postavy

Žánrové specifikum *Endeavoura* z hlediska konstrukce postav a struktury detektivní dvojice spočívá v tom, že jsou v této dvojici přítomni dva Velcí detektivové. Morse je Velkým detektivem díky žánrově specifickým vlastnostem, zejm. geniálnímu úsudku¹⁷⁰; Thursday je Velkým detektivem z důvodu vyšší policejní hodnosti a rovněž díky některým žánrově specifickým vlastnostem, které jej vyčleňují z kolektivu ostatních policistů (ačkoli geniální úsudek typický pro excentrické Velké detektivy to není). V této podkapitole se budu blíže věnovat oběma detektivům, jež mají ve fikčním světě *Endeavoura* signifikantní funkci. Vzhledem k seriálové výstavbě *Endeavoura* bude tato podkapitola pojata odlišněji od analogických oddílů v předchozích kapitolách – zde hraje roli kromě žánrové funkce postav také budování vztahů mezi nimi.

Postava *Endeavoura* Morse prochází v průběhu celého seriálu výrazným charakterovým vývojem – od outsidera přes naději policejního sboru, milence, štvance, policistu, který ztratil víru ve své povolání, až po hrdinu a zachránce. Ačkoli sledujeme nám neznámou minulost postavy, jsme již předem obeznámeni s tím, jak se bude Morse charakterově vyvíjet. *Endeavour* v tomto ohledu nevykazuje kontrafaktuální tendence – již od počátku propojuje skrze soubor psychofyzických rysů mladého *Endeavoura* s původním televizním Morseem. Proto je na protagonistu navázán „významový úkol“ plodit melancholický účín – jakýkoli vztah *Endeavour* naváže, recipient ví, že nikdy nevydrží.

Jeho jedinou životní jistotou zůstávají výlučné zájmy, které ilustrují jeho odloučenost od světa a od svých stejně starých kolegů již v takto mladém věku.

¹⁷⁰ A zároveň díky implicitnímu předpokladu, že se z něj v *Inspektoru Morseovi* Velký detektiv stane.

Druhou jistotou je vztah s Thursdayem a jeho rodinou. Inspektor se stává pro Morse kolegou, mentorem i „adoptivním otcem“. Právě v narušení těchto vazeb ve 4. sezóně spočívá tragický účín seriálu, který ve významové rovině činí všechny potenciální pozitivní hodnoty téměř beznadějnými.

Thursday je, oproti Morseovi, muž se světem spjatý. Jeho žánrová pozice coby Velkého detektiva drsné školy je podpořena v rovině sémantické i objektivní – ačkoli je to většinou Morse, kdo přichází s řešením, Thursday ví, kde se zeptat a kam zajít a jakým způsobem si prosadit svou.

Ve své žánrové funkci nicméně selhává, jelikož nedokáže ochránit svou rodinu (a obrazně ani celou společnost) před tragédií. S postavou připomínající životem zkoušeného drsného detektiva se skutečně v průběhu seriálu děje velká proměna – v rovině fyzické (následkem vážného zranění v akci), psychické (následkem rozpadu jeho rodiny) i pracovní (v důsledku dopadu všech složitých životních okolností přestává být schopen detekce).

Pakliže je tedy na Morse navázán melancholický efekt, s Thursdayem se pojí tragičnost a deprese z rozpadu hodnot, resp. starého světa.

4.4. *Endeavour* – funkce v morseovském diskurzu

Seriál *Endeavour* má v morseovském diskurzu *prohlubující* funkci a zároveň je ovlivňován všemi předchozími díly tohoto diskurzu. Prohloubení se vzhledem k předpokládanému sdílenému fikčnímu světu morseovského diskurzu týká zejména roviny obsahové, zároveň se však jedná o prohloubení některých významových aspektů předchozích děl. Funkce tohoto prohloubení směřují od *Endeavoura* k dalším dílům diskurzu. Funkce ovlivnění vlastní poetiky pak směřuje od dalších děl k *Endeavourovi* a vedle zachování vlastních strukturních principů výstavby seriálu je druhým základním postupem konstrukce *Endeavourovy* poetiky.

Endeavour vychází z obeznámenosti s poetikami, obsahovými složkami a sémantikou předchozích děl a díky své seriálové výstavbě je schopen konstruovat fikční svět koherentní ve všech složkách, jehož makro-příběhy mají v celkové struktuře díla dostatečný prostor k tomu, aby se staly základem pro rozvoj komplexních obsahových i sémantických hodnot schopných implikovat konzistentní vazby s ostatními díly morseovského diskurzu.

Tento vliv poetik předchozích děl na *Endeavoura* má za důsledek nejen zmíněné logické „ospravedlnění“ seriálu coby prequelu, ale funguje také jako jeden

z principů výstavby fikčního světa seriálu bez potřeby uvažovat o návaznostech. Zmíněné vlivy se projevují v oblasti tematické, obsahové i sémantické, ale signifikantnost *Endeavoura* v morseovském diskurzu je potvrzena právě těmi postupy poetiky, které přejaté vlivy zapojují vlastním způsobem do specifických struktur. Opět se zde projevuje vliv seriálové výstavby – díky tomu je Morse *Endeavoura* (na rozdíl od svých dvou fikčních předchůdců) vybaven pamětí a je schopen vývoje, což mění např. pojetí melancholie, která má odlišnou sémantickou hodnotu než v morseovských fikčních textech a *Inspektoru Morseovi*. Rovněž morseovská topologie nabývá v *Endeavourovi* specifického významu, daného spíše principy vlastní poetiky než přejímáním topologických principů poetik předchozích děl.

Partikulární odlišnosti typu prezentace řešení záhady skrze vizualizaci a nikoli pouze v rozhovorech pak pouze dokládají specifičnost *Endeavoura* v morseovském diskurzu a jeho schopnost předpokládaný sdílený fikční svět nikoli pouze obsahově či sémanticky prohlubovat, ale také poeticky přetvářet podle vlastních pravidel.

5. Morseovské univerzum diskurzu

V předchozích kapitolách této práce jsem se pokusil analyticky vymezit čtyři fikční světy na základě čtyř fikčních děl: románové a povídkové série Colina Dextera o inspektoru Morseovi a seriálů *Inspektor Morse*, *Lewis* a *Endeavour*. Mým záměrem bylo, kromě vybudování modelů těchto fikčních světů či postižení jednotlivých poetik a způsobů strukturace daných děl, vytvoření předběžného modelu pro závěrečné srovnání, jehož účelem je odpovědět na otázku položenou v úvodní kapitole: jsou navržené modely fikčních světů natolik kompatibilní, aby vytvořily jednotné morseovské univerzum diskurzu? Tato otázka nemůže být zodpovězena prostým položením existentů jednotlivých fikčních světů vedle sebe – odpovědi je třeba strukturovat do tří oblastí: poetiky, sémantiky a existentů.

5.1. Morseovské univerzum diskurzu – srovnání z hlediska poetiky

Pojednaná fikční díla lze porovnat na základě navržených modelů poetik. Nejedná se přímo o porovnání fikčních světů, nýbrž systémů, které tyto světy konstruují. V průběhu práce jsem postupně dílčími analýzami dokázal, že jednotlivá rozebíraná díla budují své fikční světy skrze některé společné rysy poetik. Je třeba si proto všimnout nejdříve těchto společných/rozdílných rysů, aby bylo možné zjistit více o předpokládaném morseovském univerzu diskurzu: konkrétně např. to, proč jej není možné komplexně zkonstruovat i přes to, že některé rysy poetik se shodují.

Prvním rysem poetik, který se objevoval v průběhu práce postupně ve všech čtyřech analytických blocích, je otázka strukturace jednotlivých děl. Její zkoumání musí být v případě seriálových děl dvoustupňové: 1) analýza struktury dílčích segmentů děl a 2) analýza spojování těchto segmentů do větších celků děl. V tomto ohledu jsem došel k následujícím závěrům: že z větší části mají dílčí segmenty podobu uzavřených celků; že příběhové osy těchto uzavřených celků konstruuje jeden zločin, který je v průběhu segmentu uveden, řešen a vyřešen; že strukturace narativu je v segmentech podřízena konvencím moderní britské detektivky (tj. je do ní specifickým způsobem zapojen popis prostředí a společenských vztahů v něm). Od tohoto strukturního uspořádání se odchyluje pouze *Lewis*, který od 7. sezóny dělí představené narativní schéma do dvou epizod.

Podstatnější rozdíly se objevují v okamžiku, kdy zkoumáme zapojení jednotlivých segmentů do celků vyššího řádu (sezón, celých seriálových děl).

Zjistíme, že zatímco morseovské fikční texty a *Inspektor Morse* jsou zástupci modelu nenávazné seriality, *Lewis* již vykazuje rysy přechodu od seriality nenávazné k polonávazné a *Endeavour* je zástupcem seriality návazné. V tu chvíli se ukazuje, že každé dílo je vedeno jinými tvůrčími záměry. Morseovské fikční texty na prostoru v žánrové literatuře tradičního schématu (nenávazného knižního vyprávění na pokračování) usilovaly o inovaci žánru v jeho strukturní, konstituční i sémantické komplexnosti. *Inspektor Morse* vstupuje do odlišného kontextu a liší se i jeho motivace – usiluje o inovaci způsobu televizní žánrové produkce a distribuce. *Lewis* sice vykazuje určitou setrvačnost vzhledem ke strukturním postupům předchozích dvou modelů, ale nakonec u něj převládne snaha skrze inovaci poetiky a konstrukce příběhových a zejm. makropříběhových linií vytvářet inovaci v sémantické linii. *Endeavour* je k užití modelu návazné seriality veden jednak současnými produkčními a distribučními trendy britských televizních detektivek, jednak intertextovými snahami poskytnout bázi pro obecnější univerzum diskurzu morseovských fikčních světů. Model návazné seriality poskytuje možnost kontinuálního rozvíjení více makropříběhových linií a s nimi spojených témat, motivů a významů. Ty pak poskytují vysvětlení, referenční oblast nebo retrográdní¹⁷¹ úpravu informací získaných v původních fikčních světech. Jinak řečeno – poskytují narativně, tematicky a sémanticky natolik „hutný“ fikční svět, že tento může být bází pro příběhy, témata i sémantiku několika fikčních světů dalších.

Ať tak či onak, z výše řečeného vyplývá, že myšlenka morseovského univerza diskurzu není odlišným způsobem návazností nijak narušena. Naopak se zdá, že postupné tendence k uplatňování stále silnějších modelů návazností těsněji propojují doposud epizodicky strukturované fikční světy bez narativní „paměti“ v přesvědčivěji založené sémantické celky.

Jedním ze základních rysů poetik všech zkoumaných děl je dělení hlediska mezi vypravěče a jednotlivé postavy. Nejvýrazněji je toto dělení manifestováno v morseovských fikčních textech, jasně identifikovatelné rozdíly se místy projevují i v *Endeavouru*; v *Inspektoru Morseovi* a *Lewisovi* jsou hranice jednotlivých hledisek stírány ve prospěch jejich sloučení až k neviditelnosti švů. Záměr tohoto různého stupně zdůraznění rozdílných hledisek je shodně pro všechna zkoumaná

¹⁷¹ „[...] v retrográdním způsobu zprostředkování informací nějaký prvek v osnově zpětně přepisuje dosavadní vztahy mezi prvky.“ KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2016. s. 30–31. ISBN 978-80-7470-146-7.

fikční díla funkční. Pokud uvažujeme v rovině hledisek nejjednodušší případ, pak *Inspektor Morse* a *Lewis* mění dominantní hledisko vševědoucího vypravěče za hledisko postav pouze na základní úrovni: za účelem zvýšení recepčního dojmu účastnosti při dialogových scénách nebo pro vytvoření kontaktního efektu v napínavých scénách honičky/záchrany na poslední chvíli.

Endeavour v dělbě/slučování hledisek pokračuje a v rámci zdůraznění hranice mezi vypravěčem a postavami nepatrně rehabilituje postavy. Recipient je veden k hlubšímu ztotožnění s hrdiny, což funkčně koresponduje s budováním makropříběhů a vytvářením emočních spojů s kontinuálně konstruovanými a rozvíjenými charaktery. Zároveň má v rovině hlediska přiřknutého postavám důležitou funkci vizualizace řešení záhady. Ta, kromě výše zmíněného recipientova přiblížení se postavám, funguje rovněž jako stylistický prvek spojující univerzum diskurzu morseovských fikčních světů se stylovými postupy současné britské žánrové televizní produkce. Tímto „přihlášením se“ ke kontextu žánrové tvorby obhajuje *Endeavour* sémantické dominanty univerza diskurzu morseovských fikčních světů v rámci současné britské televizní detektivky.

Nejkomplexnější využití diferenciací hledisek manifestují morseovské fikční texty. Funkce dělení hledisek a jejich opětovného slučování jsou rozmanité: narativní, sémantické, strukturní. Vypravěč se zapojuje do sémantického procesu tvorby ironie a melancholie; skrze přístup do myslí a k úvahám postav je recipient „přítomen“ ve fikčním světě a stává se součástí procesu narace; hlediska postav/vypravěče segmentují části textu v bloky spojené určujícím náhledem (bloky často určené také narativně, tematicky a sémanticky).

Důležité je, že rozdíly v míře dělbí a slučování hledisek a ve stylistické manifestaci těchto procesů jsou již jedněmi z prvků, které problematizují možnost založit morseovské univerzum diskurzu. Lze samozřejmě tvrdit, že hlediska jsou podmíněná sémiotickou podstatou toho kterého uměleckého druhu a že jejich konkrétní projevy budou vždy rozdílné, zvláště vedeme-li linii srovnání mezi rozdílnými uměleckými druhy. Zároveň však nemůžeme pominout fakt, že v morseovských fikčních textech se zpřístupněním hlediska postav dostávají do narace kromě spekulativních informací také informace faktické, jež se mohou

výrazně rozcházet s faktickými informacemi o fikčních světech epizod *Inspektora Morse*, jež adaptují stejnojmenné literární předlohy¹⁷².

Zřetelným jednotícím prvkem poetiky jsou použité titulkové sekvence. Ty se v jednotlivých televizních zpracováních opakují a stvrzují tak genetickou příslušnost k morseovskému univerzu diskurzu. Zároveň v obsahové stránce manifestují návaznost na fikční svět vytvořený texty Colina Dextera¹⁷³. Stylistickým aspektem sjednocujícím titulkové sekvence je rovněž použití hudby či nějakého distinktivního zvukového podkresu ve formě ruchů¹⁷⁴. V *Inspektoru Morseovi* a v *Endeavourovi* je často použita klasická hudba, která navíc odkazuje k zájmu Velkého detektiva; *Lewis* pak titulkovou sekvenci doplňuje specifickým hudebním motivem typickým pro seriál. Titulková sekvence konstruuje návaznosti mezi jednotlivými díly nejen po stránce stylu, ale vztahuje je k jednotnému inspiračnímu zdroji a tím implikuje mezisvětovou korespondenci na úrovni existentů (zde jen částečně) a návaznostech tematických či sémantických.

Společné rysy poetiky se projevují rovněž v stylisticky podobném zobrazení městského prostoru. Ačkoli Dexterovy texty vykazují v tomto ohledu jasnou odlišnost díky textové formě tohoto zobrazení, jejich způsob reprezentace města se podobá tomu audiovizuálnímu – zejm. důrazem na specifický způsob zapojení oxfordských reálií, manifestací typických rysů jednotlivých reprezentovaných prostředí a reprezentací prostoru v souladu s konstrukcí postav. Specifičnost zapojení reálií spočívá v manifestaci jednotlivých prostředí v jejich znakové funkci vzhledem k celkovému prostoru. Jednotlivá prostředí vytváří podkladovou strukturu znakových funkcí, které prostřednictvím typizovaných mechanismů zapojení se do skladebných postupů budování fikčního světa konstruuji celkový prostor. Na úrovni morseovského univerza diskurzu jsou takovými typizovanými mechanismy např. manifestace malebnosti, vytváření dojmu historicity a monumentalit prostoru, reprezentace centra ve vztahu k reprezentaci periferie apod.

Manifestace typických rysů prostředí je praktikována pomocí setrvávání v jednotlivých prostorech, plynulostí v jejich konstrukci (ať již jsou prostředí prezentována směrem od celkového pohledu k jednotlivým aspektům nebo

¹⁷² Více k tomuto rozdílu mezi jednotlivými fikčními světy viz podkapitulu 5.3.

¹⁷³ Ve formě „Based on the novel by Colin Dexter“, „Inspired by the Inspector Morse novels of Colin Dexter“ nebo „Based on characters created by Colin Dexter“.

¹⁷⁴ Viz např. *The Silent World of Nicholas Quinn* – 2. epizodu 1. sezóny *Inspektora Morse*, v níž je místo hudebního podkresu titulková sekvence doplněna ruchy hovořící společnosti.

skládáním jednotlivin ve větší celky) a opakováním či variací prostorových konstant (hospoda, policejní stanice, osobní prostory detektivů apod.).

Prostor je v jednotlivých dílech morseovského diskurzu konstruován v návaznosti na postavy a jejich charaktery, je těmito postavami implikován a zároveň může s postavami vytvářet funkční kontrasty. V tomto ohledu se výrazně projevují žánrové aspekty jednotlivých poetik fikčních děl morseovského diskurzu (a tím i jejich shodné fungování) – tvůrčím postupem provázání konstrukce prostoru s konstrukcí postav a navázáním této propojené konstrukční práce na určité tematické a sémantické aspekty se daná fikční díla zařazují do jednotící žánrové kategorie detektivky. Důležitým rysem poetiky je převládající reprezentace městského prostoru jako toposu – tedy takový způsob zobrazení, který prostředím skrze manifestaci jeho vlastní struktury a strukturního zapojení do celku díla, opakování a typizaci přiřazuje sémantickou hodnotu.

5.2. Morseovské univerzum diskurzu – srovnání z hlediska sémantiky a témat

Tím se dostáváme k další, sémantické rovině komparace daných fikčních děl. Ještě intenzivněji, než v případě srovnání poetik zde figurují shody mezi jednotlivými fikčními světy. Na základě sémantických konstant je možné sestavit ucelenou představu o morseovském univerzu diskurzu v několika následujících ohledech.

V různých obměnách se ve všech dílech tematizujících morseovský fenomén objevují témata samoty a odcizení. Ta jsou navázána zejm. na protagonistu Endeavoura Morse z fikčních textů Colina Dextera a seriálů *Inspektor Morse* a *Endeavour*, resp. Robbieho Lewise ze seriálu *Lewis*. V prvních dvou případech se jedná o téma korespondující s žánrem děl, v jehož intencích bývá fikční Velký detektiv často prezentován jako postava vyčleněná z okolního světa. V případě postavy Morse je toto vyčlenění základem další sémantické konstanty, melancholичnosti děl, neboť protagonista touží po překonání své izolace a navázání mezilidského kontaktu/vztahu. Ve fikčních textech Colina Dextera a *Inspektoru Morseovi* tak téma samoty funguje jako předjednaný žánrový prvek a výchozí předpoklad v konstrukci fikčního protagonisty.

Seriály *Lewis* a *Endeavour* tuto funkci tématu samoty pozměňují: *Lewis* nabízí protagonistovi možnost z ní vystoupit vztahem s kolegyní; *Endeavour*

naproti tomu poskytuje vysvětlující rámec fikčním světům Dexterových textů a *Inspektora Morse*, jelikož konstruuje příběhové linie Endeavourova mládí, osvětlující důvody Morseovy osamocení v pozdějším věku. Jako celek díla morseovského diskurzu téma samoty pojímají v širokém kontextu: od uvedení jako faktu přes nabídnutí dvou možných řešení (Morseovo x Lewisovo) až po zpětné osvětlení důvodů a východisek.

S tématem samoty a odcizení se, jak vyplývá z předchozího, úzce pojí další část sémantické roviny děl – melancholičnost. Ta je přítomná ve všech dílech morseovského diskurzu, v každém však nabývá poněkud odlišné podoby. V morseovských fikčních textech je, kromě protagonisty, navázána na celkové vyznění jednotlivých textů, v nichž převládá jako výsledek narativního a významového směřování. Přes velký podíl ironie je výsledek melancholický – ať již zakončením děje nebo propojením průběžných (narativních, sémantických) linií do podoby shrnující významové dominanty.

Inspektor Morse ponechává melancholičnost z větší části významově napojenou na protagonistu. Je jednotlivými epizodami vymezena jako sémantická konstanta, která opakováním nabývá na účinnosti¹⁷⁵ a vrcholí smrtí protagonisty v závěrečné epizodě *The Remorseful Day*.

Lewis melancholičnost manifestuje v postavě protagonisty Robbieho Lewise, který je v úvodu prezentován jako detektiv, který přišel o vše (manželku, přítele a kolegu Morse, rodinné vazby). Po dlouhé době se vrací do města, kde po boku Morse prožil skvělou kariéru coby detektiv, a musí začít znovu. Melancholičnost je umocňována faktem, že fikční Lewis je již postarší muž, který musí celý svůj další život vybudovat na nových základech a opět potvrzovat své, již jednou (ve fikčním světě *Inspektora Morse*) stvrzené kvality. Seriál tak jako protagonistu manifestuje muže, jenž se kromě osamocení vyrovnává s nedůvěrou a omezeními nadřízených, kteří nikdy neopomenou zmínit, že si váží Lewisových zkušeností, ale zároveň mu v téže chvíli naznačují, že patří do „starého železa“. Zároveň však *Lewis* melancholičnost překonává a skrze postupný vývoj makropříběhové linie (vztahu mezi Lewisem a dr. Hobsonovou) nabízí prolomení tohoto sémantického vymezení morseovského univerza diskurzu.

¹⁷⁵ Nepsaným pravidlem je, že Morse nikdy nemůže být v závěru epizody šťastný podle svých měřítek. Zpravidla končí hůře, než začal, případně se v závěru vrací do stejného bodu, z něhož vyšel.

Endeavour naopak žádné východisko neposkytuje. Všechny makropříběhové linie nabízející potenciál pozitivního vyústění vedou buď do slepé uličky, nebo končí tragicky. To je opodstatněno funkcí *Endeavoura* coby prequelu *Inspektora Morse*. Fikční svět *Endeavoura* ctí události a uspořádání fikčních světů Dexterových textů a televizního *Inspektora Morse*. Jako takový nabízí možné vysvětlení povahy těchto fikčních světů a svého protagonistu provádí událostmi a zážitky, které nemají pozitivní vyústění, ale vedou ke vzniku fikčního Morse – osamocenému protagonisty budoucnosti.

Kontrastní vůči melancholichnosti je pak ironie přítomná v jednotlivých dílech, ať již jako tvůrčí (vypravěčský) postup morseovských fikčních textů nebo jako produkt interakce postav, dějových linií či motivů v těchto fikčních textech a v navazujících seriálech. Ironie je v morseovských seriálech ozvukem poetiky a sémantiky morseovských fikčních textů: zpravidla se týká interakcí v detektivních dvojicích nebo širších detektivních týmech; pojí se také s prezentací dalších postav, jejichž chování nebo cíle vyznívají v kontextu okolního světa či ve vztahu k hrůze ústředního zločinu směšně až nepatřičně. Introspektivní hledisko vševědoucího vypravěče morseovských fikčních textů, které bylo schopné produkovat ironický účinek přímým náhledem do myslí ironizovaných postav, v seriálech v této podobě přítomno není. Jeho funkce je rozdělena mezi neviditelný styl, hereckou akci, sémantickou rovinu dialogů či uspořádání existentů a jejich pohyb v mizanscéně.

Sémantickým prvkem společným všem dílům morseovského diskurzu je juxtapozice tradice a modernity. V Dexterových fikčních textech, *Inspektoru Morseovi*, *Lewisovi* i *Endeavourovi* je tento kontrast přítomný ve významové rovině zločinů¹⁷⁶, ve vztahu zločinu a prostoru¹⁷⁷, v konstrukci postav¹⁷⁸ apod. Napětí mezi těmito dvěma rovinami je texty často explicitně i implicitně připomínáno¹⁷⁹; v seriálech je konstruováno skrze reprezentace prostoru (kontrastem historičnosti města a smrtelnosti postav nebo monumentality města a „instantní“ povahy periferie) nebo v promluvách postav.

¹⁷⁶ Tj. zločin může být zapříčiněn nesouladem mezi tradičním a moderním přístupem k životu.

¹⁷⁷ Tj. zločin působí jako narušení poklidného prostředí tradice.

¹⁷⁸ Např. v případě *Lewis* je postavou na pomezí tradičního a moderního světa protagonista inspektor Lewis; v *Endeavourovi* je zástupcem tradice (jak ve smyslu společenské hodnoty, tak ve smyslu „detektiva ze staré školy“) inspektor Thursday.

¹⁷⁹ Formulacemi typu „kdysi bylo to a to nějak, dnes je to jinak“, zdůrazňováním různých rovin fikčního světa, které prošly během dlouhého času změnou apod.

Specifickou pozici má v tomto ohledu v morseovském univerzu diskurzu *Endeavour*, který tematizuje samotný postup modernity a mechanismy, jakými vytlačuje tradiční hodnoty. Dané téma a s ním spojené motivy tuto výsadní pozici ve fikčním světě seriálu zaujímají zejm. díky dobovému zasazení fikčního světa. Naproti tomu *Lewis* postuluje fikční svět již plně spjatý s prvky modernity¹⁸⁰, v němž se však tradice stále prosazuje jako výrazný činitel (zejm. v toposu univerzitního města a na něj napojených akademikích nebo v postavě protagonisty). V celkovém pohledu tento kontrast strukturuje sémantický „pohyb“ morseovským univerzem diskurzu: v *Endeavouru* si postavy zvykají na nástup modernity, učí se žít v radikálně se měnícím kontextu; v morseovských fikčních textech a *Inspektoru Morseovi* se projevuje napětí mezi dvěma rovnocennými způsoby vztahování se k současnosti; v *Lewisovi* tradice ustoupila modernitě, ale stále přetrvává v historickém rozměru toposu univerzitního města (který se projevuje zdůrazňováním pitoresknosti prostředí) a ve způsobu bytí některých postav.

Tématem, jež se objevuje ve všech dílech morseovského univerza diskurzu je pojetí detekce jako luštění šifry. Ačkoli se může jevit spíše jako typický žánrový prvek (pro Velkého detektiva je zločin vždy šifrou), ve zmiňovaných dílech přebírá funkce tématu díky motivu specifických zájmů Velkého detektiva¹⁸¹. Morse je detektivem uplatňujícím výlučný postup detekce, jehož manifestace není jen prostředkem (k vyřešení záhady, k demonstraci detektivových nadlidských schopností), nýbrž cílem. Celá konstrukce protagonisty, od jeho akademické minulosti přes problematickou povahu až k výstředním zálibám, osvětluje způsob jeho uvažování a naopak – to, jak Velký detektiv přemýšlí a vyšetřuje, je komentářem jeho charakteru. Součástí tohoto tématu je také Morseova omylnost, která souvisí s jeho akademickou minulostí. Protagonistova tendence vytvářet apriorní hypotézy vychází z (během univerzitních studií) naučeného způsobu uvažování v rozmáchlých celcích, k němuž se pečlivá interpretace stop přidává až později (a často jí za Velkého detektiva musí udělat někdo jiný). Morse je nucen své hypotézy revidovat nebo zcela přeformulovat, aby našel správné komponenty,

¹⁸⁰ Z žánrového hlediska jsou to např. topos policejní stanice, včetně vztahů uvnitř ní, nebo zapojení moderních metod detekce. Obecně se jedná o prostorové prvky (moderní vily, moderní vybava interiérů), manifestaci rychlého životního stylu některých postav, podobu existentů vyskytujících se ve fikčním světě apod.

¹⁸¹ V případě *Lewis* je to sidekick Hathaway.

zapadající do celkového schématu záhady jako vhodná slova do jeho oblíbených křížovek.

S posledním bodem souvisí postava Velkého detektiva – žánrový prvek, který svou povahou překlenuje témata pojednaná v této podkapitole s tématem podkapitoly závěrečné, problematikou existentů analyzovaných fikčních světů. Jako žánrovou konstantu je však třeba jej zmínit již na tomto místě. Všechna fikční díla morseovského univerza diskurzu zapojují do své struktury postavu Velkého detektiva. Morseovské fikční texty a *Inspektor Morse* jej manifestují jako postavu hlavního vyšetřovatele; *Lewis* a *Endeavour* pak pojetí této žánrové konstanty ozvláštňují tím, že její aspekty dělí mezi více postav detektivů¹⁸². Sémantická jednota děl morseovského univerza diskurzu je potvrzena vytvořením souboru symptomatických rysů, které morseovští Velcí detektivové sdílí¹⁸³, a jejich variacemi v jednotlivých dílech. Postavy Velkých detektivů jsou prezentovány jako hlavní hybatelé vyšetřování zločinů, soustředí se kolem nich narativní linie týkající se detekce, nakonec vždy dojdou ke správnému výsledku.

Všechna zmíněná díla tak pracují s konceptem Velkého detektiva jako protagonisty – a mimo jiné také tímto aspektem se hlásí k žánrovému okruhu crime fiction, jehož díla vyšetřování fikční záhady svěřují excentrické postavě, určitým způsobem oddělené od okolního světa, se specifickými zájmy, výlučným způsobem uvažování a geniální intuicí, která nakonec vždy vede ke správnému výsledku.

5.3. Morseovské univerzum diskurzu – srovnání z hlediska existentů fikčních světů

V předchozích podkapitolách bylo shrnuto a obhájeno, jakým způsobem fikční díla tematizující morseovský fenomén tvoří obecnější morseovské univerzum diskurzu. Došel jsem k závěru, že po stránce poetiky a sémantiky spolu jednotlivá díla korespondují, vzájemně ze sebe čerpají inspiraci a sdílí jednotící aspekty žánrové příslušnosti, které v konkrétních případech modifikují podle způsobu tvorby vlastních fikčních světů. V poslední části se budu blíže věnovat problematice

¹⁸² *Lewis* mezi inspektora Lewise a seržanta Hathawaye, *Endeavour* mezi inspektora Thursdaye a Endeavoura Morse.

¹⁸³ Např. odhalování šifrovaných sdělení v psaných textech, kódovaných významů v uspořádání existentů fikčních světů nebo nesouladů/stop v mluvním projevu aktérů případů.

otázce fikčních existentů; konkrétně tomu, jak se tyto existenty podílí na vytváření předpokládaného morseovského univerza diskurzu.

V jednotlivých částech této práce jsem postupnou analýzou zkoumal předem vybrané aspekty pojednaných fikčních děl. Jedním ze zmíněných aspektů byly postavy fikčních světů těchto děl. V tomto ohledu jsem dospěl k závěru, že fikční texty, jejich seriálová adaptace a její spin-off i prequel pracují se shodným okruhem jádrových postav. Nejdůsledněji je tento shodný okruh dodržován na ose¹⁸⁴ *Endeavour – Inspektor Morse – Lewis*, tzn. na ose seriálových děl morseovského univerza diskurzu.

Endeavour má jistou volnost v nakládání s jednotlivými postavami a motivy, jelikož coby prequel z předchozích děl vychází námětem, ale přímo neadaptuje žádný morseovský fikční text. Z Dexterových textů a *Inspektora Morse* přebírá postavu Morse samotného, a dále postavu budoucího superintendanta Strange. Zpětně konstruuje minulost již existujících fikčních postav, jejich charakterizaci odvozuje z budoucího vývoje a vytváří pravděpodobné motivy, které k dané charakterizaci mohly vést. Morse *Endeavoura* je s protagonistou *Inspektora Morse* spřízněn jménem, zálibami, světonázorem, problémy s navazováním mezilidských vazeb apod. Strange se svému budoucímu já podobá důsledným dodržováním oficiálních postupů, úctou k hierarchii a subordinaci či typickými jazykovými projevy¹⁸⁵. V *Endeavourovi* figurují také některé vedlejší postavy, které se v podobě svých starších já vyskytují ve fikčních světech *Inspektora Morse* a *Lewis*. Tento postup není pouhým vytvářením mezisvětových aluzí. Dané postavy jsou funkčně zapojeny do narativní struktury *Endeavoura* jako hybatelé děje. Jejich shodné charakterizace zároveň umožňují vytvořit těsnější spoje fikčních světů všech tří seriálů.

Inspektor Morse a *Lewis* propojují své fikční světy postavou seržanta (později inspektora) Robbieho Lewise, který je v obou seriálech ztvárňován stejným hercem¹⁸⁶ (shodují se tedy jeho fyzické vlastnosti) a v obou fikčních světech sdílí stejné rodinné a profesní zázemí, charakterizaci, styl promluv apod. Implicitně jsou oba fikční světy provázány rovněž postavou Morse: stejný typ automobilu, kterým

¹⁸⁴ Navržená osa vyjadřuje interní chronologii fikčního světa – nikoli chronologii natáčení a uvedení seriálů.

¹⁸⁵ Svě kolegy oslovuje „matey“; při oficiálních příležitostech hovoří s ostatními postavami škrobeně a tento sklon u něj někdy proniká i do běžného hovoru.

¹⁸⁶ Kevinem Whatelym.

jezdil, se objevuje v úvodu pilotní epizody¹⁸⁷; Lewis a další postavy na něj vzpomínají; jeho „náповědu“ napsanou na důkazním materiálu ke staršímu případu využijí Lewis s Hathawayem při vyšetřování¹⁸⁸; jeho metodu detekce (stejně jako vzdělání či zálibu v literatuře a šifrách) sdílí seržant Hathaway. Dále se v obou zmiňovaných seriálech objevuje postava patoložky Laury Hobsonové, rovněž sdílející fyzické vlastnosti a charakterizaci napříč oběma fikčními světy. Na tomto místě proto lze učinit předběžný závěr: nejenže seriálová audiovizuální díla tematizující morseovský fenomén zakládají specifické univerzum diskurzu, podpořené návaznostmi (ať už dílčími či rozsáhlejšími) v oblastech poetiky, sémantiky a existentů (příp. fakt) – jejich fikční světy se prolínají až k vytvoření fikčního světa jednotného.

Zároveň je třeba se ptát, kam na této ose zařadit morseovské fikční texty. Problematicnost jejich sepětí s audiovizuálními díly diskurzu, konkrétně *Inspektorem Morseem a Lewisem*, spočívá zejm. v nenávaznosti některých existentů a fakt jejich fikčních světů. Tato nenávaznost se projevuje např. u jedné ze dvou hlavních postav, seržanta Lewise. Ten je v textech manifestován jako starší než Morse, zatímco v *Inspektoru Morseovi* je výrazně mladší a změněna je také jeho minulost¹⁸⁹. Další odchylky v rovině postav se týkají spíše marginálních aspektů; naproti tomu některá fakta se v literárních předlohách a jejich adaptacích výrazně liší¹⁹⁰. Výčet odchylek se v jednotlivých případech různí, avšak pro porovnání vztahu mezi fikčním světem morseovských textů a fikčním světem jejich adaptací postačí mají již ty zmíněné podstatný důsledek: nelze ustanovit zcela bezrozpornou mezikulturní návaznost fikčních světů *Inspektora Morse* a *Lewis* na fikční svět jejich literárních předloh ve všech jejich aspektech. Možnost takového propojení skýtá usouvztažnění morseovských fikčních textů a *Endeavoura*, který literární

¹⁸⁷ *Lewis*. 1. sezóna, 0. epizoda, Reputation. [epizoda televizního seriálu] Rež. Bill Anderson, TV, ITV, 29. ledna 2006.

¹⁸⁸ *Lewis*. 1. sezóna, 0. epizoda, Reputation. [epizoda televizního seriálu] Rež. Bill Anderson, TV, ITV, 29. ledna 2006.

¹⁸⁹ V morseovských fikčních textech se jedná o postaršího Velšana, v *Inspektoru Morseovi* a *Lewisovi* je původem ze severu Anglie.

¹⁹⁰ Např. již v prvním Dexterově románu *Last Bus to Woodstock* se objevují fakta, která jsou v jeho televizní adaptaci zásadně pozměněna. Manželka hlavního podezřelého v knize spáchá sebevraždu, neboť svého manžela sama ze zločinu podezřívá; v adaptaci přežije, a navíc pomáhá svému muži zakrýt stopy, které jej s případem pojí. V románu je spáchána vražda – zločincem je žárlivá dívka, která zabije svou sokyni kusem nářadí na opravu auta; v adaptaci se nejedná o vraždu, nýbrž o zabití, které je výsledkem souhry nešťastných náhod. V románu se Morse nevědomky zamiluje do vražedkyně; v adaptaci tato milostná linie absentuje.

předlohy neadaptuje, ale vychází z nich coby z inspiračního zdroje při dodržení jejich základních fakt¹⁹¹.

Tuto kapitolu si dovolím uzavřít zmínkou o specifickém fikčním existentu, který je v morseovském univerzu diskurzu přítomen po celou dobu, a to na dvojí úrovni – explicitně a implicitně. Tento existent působí jako jednotící prvek všech fikčních děl tematizujících morseovský fenomén, ať literárních či audiovizuálních. Zmínkou o autorovi se vystavují kritice z nedůslednosti v uplatnění strukturalistických principů, jímž jsem se v průběhu práce zaštiťoval. Tímto konečným existentem je tvůrce postavy Endeavoura Morse, Colin Dexter. Jako autor je implicitně přítomen ve svých morseovských fikcích: přiřknul hlavní postavě své záliby a akademické vzdělání; v *The Silent World of Nicholas Quinn* zobrazil svět z pohledu neslyšícího člověka, jímž se sám v průběhu života stal; v morseovských detektivkách používal motivy zakódovaných zpráv, které tvořily podstatnou část jeho křížovkářského života; příběhy svých fikcí zpravidla zasazoval do univerzitního prostředí, jehož fungování mu bylo z celoživotní praxe dobře známo.

Jako postava – cameo je přítomen ve většině epizod *Inspektora Morse*, v *Lewisovi* i v *Endeavourovi*. Objevuje se jako turista, člen akademické obce, lékař, posluchač na koncertě, návštěvník kaváren, muž na lavičkách apod. Postupem času se z Dexterových výskytů ve fikčních světech morseovských seriálů a snahy je odhalit stala sdílená hra mezi tvůrci a recipienty, nikoli nepodobná hledání Wallyho nebo cameům Alfreda Hitchcocka v jeho vlastních filmech. „Pátrání po Colinu Dexterovi“ doplňuje implicitně přítomnou hru žánrovou, v níž se recipient pokouší vyřešit případ dříve než detektiv. Žádná autorem zosobněná epizodní postava není hybatelem děje – jsou to náhodní návštěvníci morseovských fikčních světů, zosobnění autora, který stále dohlíží na to, zdali i tentokrát spojí Morse či Lewis všechny indicie včas dohromady a budou-li mít znovu navrch před pachateli.

¹⁹¹ Např. fakta týkající se Morseovy minulosti na univerzitě nebo v armádě, protagonistovy záliby, jeho celkovou charakterizaci apod.

Závěr

Při pokusu identifikovat jednotné morseovské univerzum diskurzu jsem v této práci dospěl k ambivalentnímu výsledku. Ačkoli jsem obhájil existenci jistých spojů mezi jednotlivými díly tematizujícími morseovský fenomén, jiné spoje, nikoli zanedbatelné, jsem stejným postupem vyloučil. Je však třeba zmínit, že předpoklad existence morseovského univerza diskurzu v *určité podobě* potvrzen byl.

Zároveň je výsledkem této práce konstatování, že jednotné morseovské univerzum diskurzu (zahrnující veškeré fikční světy tematizující morseovský fenomén se všemi jejich složkami) *neexistuje v komplexní podobě bez jistých vnitřních rozporů*. Existuje však v určitých variantách a o funkčnosti modelu jednotného univerza diskurzu lze hovořit také na jednotlivých úrovních konstrukce daných fikčních světů. V prvních čtyřech kapitolách jsem postupně vymezil fikční světy založené fikčními díly, která mají jako svůj základ morseovský fenomén. Tento ad hoc vytvořený pojem jsem vymezil a obhájil. Jedná se o soubor určitých tematických a topologických principů, obecné charakterizace postav, žánrovou příslušnost, jednotu základních příběhových a motivických principů. V závěrečné, srovnávací kapitole jsem došel k poznání, že právě na úrovni poetiky děl či z hlediska jejich sémantiky jsou zkoumaná díla jednotná a jejich shodné rysy vykazují tendenci k založení morseovského univerza diskurzu (resp. morseovského univerza diskurzu shodných poetických a sémantických principů).

Naproti tomu komplexní bezrozpornou mezisvětovou totožnost existentů a příběhových struktur je nutné odmítnout. Jako paradoxní se během analýzy ukázal fakt, že komplexnost této bezrozporné mezisvětové totožnosti existentů i příběhových struktur je znemožněna v místě, kde by její potvrzení bylo lze hypoteticky nejvíce předpokládat. Konkrétně hovořím o mezisvětových vazbách morseovských fikčních textů Colina Dextera a seriálu *Inspektor Morse*. Po stránce příběhové (jednotlivé příběhy se liší jak v partikulárních ohledech, tak ve výraznějších aspektech majících vliv na celkovou sémantiku jednotlivých děl), i po stránce existentů se tyto fikční světy odchylují.

Důvodem přitom není odlišná sémiotická kvalita pojednávaných fikčních děl. Fikční svět morseovského literárního díla je založen určitou jasně definovanou skupinou existentů a fikční texty, které jej vytvářejí, manifestují příběhy, jež není možné obejít nebo ignorovat. Endeavour Morse literárního díla má jisté

charakteristiky, jež ho vymezují, coby individualizovaného jedince těmito díly vytvářeného fikčního světa. V jeho případě nicméně lze shodu obhájit. Avšak příběhy morseovských textů jsou dány jednou provždy uzavřenými sémiotickými konstrukty (romány, povídkami). Fikční svět morseovského literárního díla je narativně definovaný. Tato definovanost jistě není rigidní, jak by se mohlo zdát z předchozích formulací. V těch mi šlo pouze o podchycení narativní problematiky: pokud se liší fakta fikčního světa díla adaptovaného a fikčního světa díla adaptujícího, nakolik lze hovořit o shodě těchto fikčních světů? Úkroky směrem k odlišnému (zejm. vizuálně) pojetí protagonisty televizních adaptací od pojetí protagonisty morseovských fikčních textů by bylo pošetilé zahrnovat do oblasti nastavené směrem tohoto výzkumu¹⁹². Fakt, že seržant Lewis morseovského literárního díla je starší než Morse, je již ovšem propozicí fikčního světa, s níž nelze polemizovat. Fakt, že oběť zločinu byla v románu *Last Bus to Woodstock* zavražděna a nezemřela nešťastnou náhodou, je rovněž propozicí fikčního světa, s níž nelze polemizovat.

Předmětem této práce nebylo objevit, z jakého důvodu došlo ke změnám mezi fikčními světy morseovských textů a televizním seriálem *Inspektor Morse*¹⁹³ – mým záměrem bylo užití perspektivy analytické, nikoli historické či institucionální. Každý fikční text podněcuje recipienta k participaci a vedlejším produktem tohoto komunikačního aktu mezi vypravěčem a recipientem je stvoření reprezentace fikční postavy v recipientově imaginaci. Literární Morse se bude vždy odlišovat od svého audiovizuálního protějšku – už jen pro jiný způsob své sémiotické konstrukce –, stejně jako se bude odlišovat od milionů jiných Morseů stvořených imaginací čtenářů. Nelze ovšem pominout jiné faktické změny fikčního světa *Inspektora Morse* vůči jeho literárním předlohám; změny motivované žánrovými ohledy (upřednostnění dichotomie starší a zkušený Velký detektiv versus mladý a zdánlivě nezkušený sidekick) či scénaristickými volbami (odlišný způsob zabití oběti v *Last Bus to Woodstock*; absence smrti manželky hlavního podezřelého v televizní verzi, objevující se ve stejném románu).

¹⁹² Žánrovými konotacemi vzniklými obsazením Johna Thawa do titulní role *Inspektora Morse* se blíže zabývá např. Barbora Slezáková, viz: SLEZÁKOVÁ, Barbora. *Inspektor Morse*. In: *25fps.cz* [online] 25. 5. 2010 [cit. 9. 12. 2017]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2010/inspektor-morse/>. Pro další pohled na dané téma viz SÝKORA, Michal. **(DOPLNIT CITACI Z MODRÉ KNIHY)** nebo SLEZÁKOVÁ, Barbora. **(DOPLNIT CITACI Z MODRÉ KNIHY)**.

Ze závěrečného srovnání vyplynulo, že nejrozsáhlejší možný fikční svět, který by byl kongruentní v obecnější rovině poetiky, sémantiky či témat, a bezrozporný v rovině existentů zakládá trojice *Endeavour – Inspektor Morse – Lewis*; s fikčním světem Dexterových textů je při zachování sémantické i logické konzistence kongruentní pouze a jedině fikční svět *Endeavoura*. Ostatní varianty (kongruence fikčních světů *Endeavour – Inspektor Morse*, *Endeavour – Lewis*, *Inspektor Morse – Lewis*) nejsou vyčerpávající, proto je nezmiňuji jako nejúplnější řešení výzkumného záměru této práce. Varianta *Endeavour – Dexterovy morseovské texty* sice není vyčerpávající, ale je plodná, jelikož se dotýká otázky korespondence mezi fikčními světy založenými odlišnými sémiotickými systémy a mechanismy (textem a audiovizuální technikou). Závěr práce bude proto věnován možnému výhledu pro další analytickou práci, který tento slabší, ale teoreticky podnětný model inspiruje.

Finální porovnání morseovských fikčních textů se zbytkem morseovského univerza diskurzu otevřelo nové teoretické otázky. Je možné srovnávat díla vytvořená odlišnými sémiotickými systémy a předpokládat shodu v konstrukci jejich fikčních světů? Na jakých úrovních lze provádět srovnání takových děl? Je třeba soustředit se pouze na obecné roviny (poetiku či sémantiku děl; žánrové aspekty), nebo lze zodpovědně provádět analýzu také v konkrétnější oblasti fikčních existentů či fikčních faktů? Mohou být ještě případná srovnání obecných rovin fikčních artefaktů dostatečně citlivá k specifičnosti zkoumaných artefaktů? Je možné nastavit parametry obecného srovnání tak, aby co nejkonkrétněji vypovídaly o specifických fikčních světech v intencích teorie fikčních světů, nebo podobné analýzy pokaždé skončí v gesci jiných oborů jako např. naratologie, stylistiky, poetiky, sémiotiky apod.? Neporušujeme příliš podobným srovnáním suverenitu fikčních artefaktů a jimi konstruovaných fikčních světů? Jakým způsobem je možné propojit analýzu fikčních světů, sémiotických systémů, jež je zakládají, a např. teorii adaptace?

Úskalí, která se objevila při závěrečném srovnání, nezamezila potvrzení existence morseovského univerza diskurzu, které se v průběhu celé práce objevovalo jako systém společných a individuálních aspektů jednotlivých děl náležících do tohoto univerza, implicitně přítomný za každou jeho částí. Jakožto univerzum fikčních světů zahrnuje jak obecnou rovinu poetiky, sémantiky, témat či žánrových aspektů, ale také rovinu fikčních existentů či fikčních faktů. Morseovský

fenomén v tomto univerzu funguje jako abstraktní prvek, který určuje příslušnost jednotlivých děl, resp. fikčních světů jimi konstruovaných, do daného univerza. Je to totalita témat, významů, tvůrčích postupů, fikčních existentů apod., jejichž úběžníkem je fikční postava Velkého detektiva, inspektora Endeavoura Morse.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. DEXTER, Colin. *Den pokání*. 1. vyd. Praha: Motto, 2002, 369 s. ISBN 80-7246-122-2
2. DEXTER, Colin. *Last Bus to Woodstock*. London: Pan Books, 2016, 309 s. ISBN 978-1-4472-9907-3
3. DEXTER, Colin. *Last Seen Wearing*. London: Pan Books, 2016, 352 s. ISBN 978-1-4472-9908-0
4. DEXTER, Colin. *Největší případ inspektora Morse a jiné povídky*. 1. vyd. Praha: Motto, 2007, 199 s. ISBN 978-80-7246-347-3
5. DEXTER, Colin. *Service of All the Dead*. London: Pan Books, 2016, 324 s. ISBN 978-1-4472-9919-6
6. DEXTER, Colin. *The Daughters of Cain*. London: Pan Books, 1995, 387 s. ISBN 0-330-34163-4
7. DEXTER, Colin. *The Dead of Jericho*. 1. vyd. London: Macmillan, 1981, 224 s. ISBN 0-333-31728-9
8. DEXTER, Colin. *The Jewel That Was Ours*. 1. vyd. London: Macmillan, 1991, 275 s. ISBN 0-333-55911-8
9. DEXTER, Colin. *The Riddle of the Third Mile*. London: Pan Books, 2016, 276 s. ISBN 978-1-4472-9921-9
10. DEXTER, Colin. *The Silent World of Nicholas Quinn*. London: Pan Books, 2016, 294 s. ISBN 978-1-4472-9914-1
11. DEXTER, Colin. *The Way Through the Woods*. London: Pan Books, 1993, 296 s. ISBN 0-330-32838-7
12. DEXTER, Colin. *The Wench Is Dead*. London: Pan Books, 1990, 200 s. ISBN 0-330-31336-3
13. *Endeavour*. [televizní seriál]. Velká Británie, ITV, 2012-?.
14. *Inspektor Morse*. [televizní seriál]. Velká Británie, USA, ITV, 1987–2000.
15. *Lewis*. [televizní seriál]. Velká Británie, ITV, 2006–2015.

Literatura

16. BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s. ISBN 978-0-07-338616-4
17. DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2
18. ECO, Umberto. *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. Možné světy, sv. 3. 290 s. ISBN 978-80-200-1828-1
19. ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2009, 330 s. ISBN 978-80-246-0740-5
20. ECO, Umberto. *Otevřené dílo*. 1. vyd. Praha: Argo, 2015, 296 s. ISBN 978-80-257-1158-3
21. ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. 2. vyd. Praha: Argo, 2009, 440 s. ISBN 978-80-257-0157-7
22. *Exotika. Výbor z prací tartuské školy* (sestavil Tomáš Glanc). 1. vyd. Brno: Host, 2003. Strukturalistická knihovna, sv. 11. 318 s. ISBN 80-86055-99-X
23. GVOŽDIAK, Vít. *Základy sémiotiky 1*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2014. Qfwfq, sv. 9. 108 s. ISBN 978-80-244-4294-5
24. GVOŽDIAK, Vít. *Základy sémiotiky 2*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2014. Qfwfq, sv. 10. 104 s. ISBN 978-80-244-4317-1
25. HODROVÁ, Daniela a kol. *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1997, 249 s. ISBN 80-86022-04-8
26. HORSLEY, Lee. *Twentieth-Century Crime Fiction*. New York: Oxford University Press, 2009, 313 s. ISBN 978-0-19-925326-5
27. JAMESOVÁ, P. D. *Povídání o detektivkách*. 1. vyd. Praha: Motto, 2011, 157 s. ISBN 978-80-7246-549-1
28. KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2015, 264 s. ISBN 978-80-210-7756-0
29. KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2016, 240 s. ISBN 978-80-7470-146-7
30. MAUROIS, André. *Dějiny Anglie*. Praha: Lidové noviny, 1995, 491 s. ISBN 80-7106-084-4

31. MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. 2. vyd. Brno: Host, 2007. Strukturalistická knihovna, sv. 4. 556 s. ISBN 978-80-7294-239-8
32. MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie II*. 2. vyd. Brno: Host, 2007. Strukturalistická knihovna, sv. 5. 600 s. ISBN 978-80-7294-240-4
33. PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*. 1. vyd. Praha: Academia, 2012. Možné světy, sv. 5. 226 s. ISBN 978-80-200-2120-5
34. PRIESTMAN, Martin (ed.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. 6. vyd. Cambridge: University Press, 2011, 287 s. ISBN 978-0-521-00871-6
35. RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. 1. vyd. Brno: Host, 2006. Teoretická knihovna, sv. 14. 296 s. ISBN 80-7294-180-1
36. RZEPKA, Charles J. *Detective Fiction*. Boston: Polity, 2005. Polity Cultural History of Literature, sv. 6. 280 s. ISBN 978-0-7456-2942-1
37. SCAGGS, John. *Crime Fiction*. London: Routledge, 2005. The New Critical Idiom. 170 s. ISBN 0-415-31824-6
38. SÝKORA, Michal a kol. *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012, 189 s. ISBN 978-80-244-3035-5
39. SÝKORA, Michal a kol. *Britské detektivky: od románu k televizní sérii 2*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, 242 s. ISBN 978-80-244-3499-5
40. ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. 3. vyd. Praha: Akropolis, 2003, 288 s. ISBN 80-7304-026-3
41. TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. Paprsek, sv. 3. 336 s. ISBN 80-86138-27-5
42. TOMAŠEVSKIJ, Boris. *Teorie literatury*. 1. vyd. Praha: Lidové nakladatelství, 1970. Disk, sv. 8. 160 s.
43. USPENSKIJ, Boris. *Poetika kompozice*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna, sv. 19. 280 s. ISBN 978-80-7294-268-8
44. WODAK, Ruth, MEYER, Michael. *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage, 2012, 204 s. ISBN 9780857028020

NÁZEV:

Fenomén inspektora Morse

AUTOR:

Marek Holan

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Michal Sýkora, Ph.D.

ABSTRAKT:

Předložená diplomová práce se zabývá analýzou čtyř fikčních děl tematizujících fenomén inspektora Morse: detektivních románů a povídek Colina Dextera a televizních seriálů/adaptací *Inspektor Morse*, *Lewis* a *Endeavour*. Záměrem práce je detailní analýza zkoumaného předmětu, jeho zasazení do proměnlivého dobového a žánrového kontextu a odpověď na výzkumnou otázku: zda je možné, aby všechna čtyři díla stvrdila tematickou jednotu také v rovině vytvoření spojů mezi svými fikčními světy. Metodologickými nástroji jsou postupy teorie fikčních světů, strukturalistické analýzy fikčních artefaktů a poetiky míst. Tato diverzita dovoluje zabývat se širokou škálou témat – od sémantických jednotek vyššího řádu až po jednotlivé existenty daných fikčních světů.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Morse; Endeavour, žánr; detektivka; fikční svět

TITLE:

The Phenomenon of Inspector Morse

AUTHOR:

Marek Holan

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Michal Sýkora, Ph.D.

ABSTRACT:

This thesis deals with the analysis of four fictional subjects which thematize the phenomenon of Inspector Morse: these are the detective novels and short stories by Colin Dexter and TV series/adaptations *Inspector Morse*, *Lewis* and *Endeavour*. The goal of this thesis is to provide detailed analysis of these four subjects, attempt to classify them into the variable context of concrete period and genre as well as to answer the research question: is there any possibility that these four subjects would validate their thematic unity also on the level of creating the connections between their fictional worlds. I will use the methodology of the theory of fictional worlds, the structuralist analysis of fictional artifacts and the methodology of the poetics of space. This diversity helps me to deal with wide range of themes – beginning with the semantics and ending with particular analysis of concrete units and existents of these fictional worlds.

KEYWORDS:

Morse; Endeavour; genre; detective fiction; fictional worlds