

Vilikovského pátranie po skutočnosti: fotografia a trpkastá chuť skutočného

Tomáš Horváth

HORVÁTH, T.: Vilikovský's Search for the Reality: Photography and a Bitter Taste of the Real

SLOVENSKÁ LITERTÚRA 64, No. 1, p. 33 – 42

Key words: detective fiction, narrative structure, nouveau roman

The paper interprets the radical way of rewriting the detective fiction in the short story by Pavel Vilikovský *Celkový pohľad na Máriu B.* (The Overall View of Maria B., 1968) and in his novel *Prvá veta spánku* (The First Sentence of Sleep, 1983). The two texts are in a mutual relation of variants, while their intertextual illumination generates more meanings. In the short story the narrator tells the whole story in the modality of possibility. Several events of the narrative structure are of an ontic nature. The text of the short story only provides the reader with *one* side of the communication process of investigation – the sender, the detective asking questions, i.e. the text offers the base of the evidence, not the core. The veil of the detective's hypotheses conceals or at least obscures the reality – and the detective has to use simple existential statements in order to ensure what is real. Here the detective becomes a machine to generate *hypotheses* about the reality after the reality (the past murder) *has disappeared*.

The novel *Prvá veta spánku* is disappointing in terms of genre expectations raised by itself – a seemingly detective novel becomes a novel featuring an external perpetrator. This genre method is motivated by the composition structure itself – the trifold consecutive focalization of the narration and two fake solutions. The criminal solution of the case is enabled by the unexpected abduction of the detective: the scene of crime and the weather – the remote stone-pit during the rain – help the detective draw the conclusion as to the fundamental characteristic of the perpetrator.

Kľúčové slová: detektívny žáner, naratívna štruktúra, nový román

Pavel Vilikovský siahol po mustre žánru detektívky niekoľko ráz, aby ho viac či menej radikálne transformoval. V našej interpretácii sa teraz sústredíme na dva z týchto „prepisov“ – poviedku *Celkový pohľad na Máriu B.* (1969) a na román *Prvá veta spánku* (1983). Obe prózy sú vo vzájomnom vzťahu textových variantov.

Poviedka *Celkový pohľad na Máriu B.* je najradikálnejším prepísaním detektívneho žánru v tvorbe Pavla Vilikovského. Jej incipit znie: „*Ostatné je*

34 možno vymyslené. Ale smrť bola. Možno ju doložiť fotografiou.“¹ Názov poviedky je citáciou kriminalistického názvu fotografie. Incipit vykazuje celý sujet poviedky (okrem jeho východiskovej premisy, smrti dievčaťa) do hypotetického modu: veď detektívne vyšetrovanie sa vracia pomocou rekonštrukcie k už neprítomnej minulej udalosti, a preto je detektívka „príbehom domnienok v čirom stave“.² Jediným dôkazom skutočného je technická procedúra fotografie, ktorá skutočnosť objektivizuje a verifikuje, „dokladá“ – neskresľuje skutočnosť zameranosťou pohľadu ľudského pozorovateľa s jeho slepou škvŕnou a predpojatosťami, s jeho prefiguráciou pohľadu: „Metrické fotografie miesta naopak ľahostajne zaznamenávajú všetky zvláštnosti, i tie najbezvýznamnejšie, alebo ktoré sa zdajú byť bezvýznamnými očitému svedkovi, pretože sa môžu a posteriori v priebehu vyšetrovania stať podstatnými.“³ Tejto cti dôkazu skutočnosti sa médiu fotografie dostalo v pozitivistických viktoriánskych časoch:⁴ „(...) stroje fungovali s väčšou účinnosťou než omylní ľudskí pozorovatelé.“⁵ Štandardizované fotografie (en face a z profilu – a podobne je štandardizovaná procedúra fotografického dokumentovania miesta činu) „nepripoušťely žiadny vzťah medzi osobou pred fotoaparátom a za ním“.⁶ Fotografia sa vtedy stala dôkazom skutočnosti: Arthur Conan Doyle bol vďaka fotografii schopný uveriť vo víly v Cottingley. Bernd Stiegler pokladá Sherlocka Holmesa, ktorý dokáže z húštiny vzťahov medzi faktami izolovať ten podstatný (skutočný) vzorec, za vtelenie fotoaparátu, ktorý sa vtedy nazýval aj „detective camera“.⁷ Fotografia sa vo Vilikovského texte vyskytuje ako epický motív – transponovaná do média jazyka a tematickej štruktúry textu. Reprezentovaná je prostredníctvom reakcií, vnímania vyšetrovateľa, ktoré stojí v protiklade k objektívnemu kódovaniu fotografického dokumentu.

U Vilikovského prostredníctvom fotografie zároveň detektív nadväzuje „vzťah“ s neznámym páchatelom, „s ktorým sa zoznámim prostredníctvom fotografie“ (s. 12). Fotografia je dôkazom minulej skutočnosti: „I takáto skutočnosť jestvovala“ (s. 14). Realita objektívu znamená neexistenciu hypotéz, sú to číre objekty pohľadu stojace oproti nám: „Naučili ho veriť fotografiám (...)“ (s. 20). No aj v takejto prostej vete Vilikovského text podvracia to, čo vypovedá: viera v objektivitu fotografie, „celkového pohľadu na...“, je čímisi naučeným, konvenčným: veríme vo fotografie, pretože nás to naučili. To „neveriaci Tomáš“, detektív z Vilikovského románu *Prvá veta spánku* (1983, napísaný v 1969),⁸ už pri pohľade na (zrejme totožnú) fotografiu zavraždeného dievčaťa poznamená: „Robia sa fotomontáže (...) Ale toto sa naozaj stalo, čo?“⁹

1 VILIKOVSKÝ, Pavel: *Krutý strojvodca*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996, s. 11. Ďalej pri citátoch z tejto knihy budeme uvádzať len stranu.

2 ECO, Umberto: Poznámky k Menu ruže. In: ECO, Umberto: *Meno ruže*. Bratislava : Tatran, 1991, s. 486.

3 VIRILIO, Paul: *Stroj videnia*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2002, s. 67.

4 Por. GRIMSHAWOVÁ, Anna: Modernistův okamžik 1895 – 1945. In: *Vizuální antropologie*. Eds. Čeněk, David – Porybná, Tereza. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2010, s. 78 – 79.

5 Tamže, s. 78.

6 Tamže, s. 79.

7 Por. SUGIERA, Małgorzata: *Nieludzie*. Kraków : Księgarnia Akademicka, 2015, s. 62. (V nej citovaná kniha je Bernd Stiegler: *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Fotografie*. S. Fischer Verlag, 2014.)

8 Por. DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský alebo Prepísať sa k citu, prečítať sa k zmyslu*. Bratislava : Kalligram, 2007, s. 44.

9 VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prvá veta spánku*. Bratislava : Smena, 1983, s. 14.

No Vilikovského detektív, ktorého rozprávač prezýva snorič, naopak, okamžite „vstupuje do vzťahu“ (s. 11) už s telom na fotografii: „*Nehanebne vystretá*“ (s. 11). Takýmto príslovkovým určením interpretuje pózu zavraždeného tela na fotografii, čím mŕtvemu telu pripisuje intencionalitu, ktorú ono ako paciens *zo zásady* nemôže mať (atribút nehanebnosti sa naň rétoricky prenáša z agensa, vraha, ktorý telo takto zanechal).

Vilikovského román *Prvá veta spánku* (1983) možno pokladať za rozšírený textový variant poviedky *Celkový pohľad na Máriu B.* Oba texty môžu stáť samostatne, ale pri ich vzájomnom intertextuálnom nasvietení generujú ďalšie významy. Keď si porovnáme zodpovedajúce pasáže, tak uvidíme, že v textovom variante z *Prvej vety spánku* je „nehanebnosť“ pózy mŕtveho tela zmiernená prirovnaním: „*Na strnisku ležalo dievča, tvár malo odvrátenú, akoby sa hanbilo, že ho pristihli v takej nehanebnej póze (...)*“¹⁰ Istým nepatričným detailom v *Celkovom pohľade na Máriu B.* je úsmev obete, čo detektíva vedie k domnienke: „*Smrť teda bola prijatá*“ (s. 12). Z tohto absurdného detailu potom odvodzuje aj absurdné možné hypotézy (smrť so súhlasom obete), v ktorých možnom svete je zo „vzťahu“, z kriminalistického trojuholníka obeť – vrah – detektív a priori vylúčený: „*V takom príbehu niet miesta pre tretieho, ani keby to bola hneď spravodlivosť*“ (s. 18).

No nielen postava snoriča – aj rozprávač rozpráva celý text v modalite možnosti: „*Muž, o ktorom hovoríme, rozmýšľa o smrti. Predstavme si ho v reštaurácii*“ (s. 11). Z tohto „ukázania sa“ rozprávača (po prvý raz v tomto textovom segmente) môžeme implicitné komentáre z úvodných odsekov pripísať práve vedomiu muža (rozmýšľajúceho o smrti), ktorého si predstavujeme spolu s rozprávačom.

Ak vyšetrovanie budeme chápať ako svojho druhu komunikáciu, potom text poviedky dáva čitateľovi k dispozícii v zásade len *jednu* stranu tohto komunikačného procesu – odosielateľa, detektíva (kladúceho otázky), čiže – ak nám bude dovolené urobiť analógiu celého textu s významovým členením vety – text podáva len východisko výpovede, nie jej jadro. Napríklad pri výsluchu čašníka text podáva len detektívove otázky, čašníkovve odpovede však nie, akoby ani neboli dôležité. Celé snoričovo vyšetrovanie je jeho kladením otázok – bez toho, aby dostával odpovede. Je to priam destilácia samotnej procedúry vyšetrovania, očistená od svojho „intencionálneho objektu“, konkrétneho predmetu vyšetrovania – konkrétneho *modu operandi* zločinu. Narácia priam programovo eliduje motívy relevantné pre vyšetrovanie a namiesto nich podáva v opisoch konkrétne senzuálne detaily, napríklad opis tmavej predsiene. Zostáva len kladenie otázok – a oproti nemu mlčiace mŕtve telo na fotografii. Narácia je fokalizovaná cez snoričovo vedomie – v menných vetách s výpusťkami kladie to, čo toto vedomie registruje („*Dubové lavice. Lampy v tvare súdkov*“, s. 13), a snaží sa empaticky preniknúť k mŕtvej obeti: „*Čo tu mohla zažiť Mária B.?*“ (s. 13). Obeť vraždy je totiž pre snoriča konkrétnou ľudskou bytosťou, nespádajúcou pod zovšeobecňujúci typ – ako si snorič s nevôľou pomyslí: „*A nejaký krčmár povie, takéto dievčatá*“ (s. 21).

Závoj snoričových hypotéz zahaľuje či aspoň skresľuje skutočnosť – a detektív sa musí neustále uisťovať o tom, čo je skutočné. Vrátnica ešte nie je celkom skutočná, len pravdepodobná, možno jej uveriť – práve vďaka tomu, že spadá pod

10 Tamže, s. 13.

36 konvenčnú predstavu reality vďaka „realistickým“ detailom ako „zmysluplná“ (účelná): „*Uveriteľnosť vrátnice: doska s kľúčmi, stolík s knihou, staromódny, vysoký telefón*“ (s. 19).

Až mesto sa stáva skutočným, rovnako ako smrť, trochu ironicky doložená fotografiou: „*Na mesto možno ukázať prstom. Ostatné je azda vymyslené. (...) Mesto je. Aj smrť. Máme jej fotografiu*“ (s. 18). Detektív-snorič sa musí neustále uisťovať o prostej existencii vecí, ktoré hrozia stratiť sa mu pod nánosom jeho hypotéz, akými sa snaží rekonštruovať minulé udalosť vraždy. To práve *vražda* – ako minulé udalosť, ktorú treba rekonštruovať, ktorá *nie je*, totiž nie je aktuálne prítomná – *derealizuje skutočnosť*, a preto sa o skutočnosti treba uisťovať. (Vrah odníma existenciu obeti, a snaží sa tiež vymazať svoj akt vraždy – zahľadiť jeho stopy –, akoby sa ten vôbec ani nestal. Alebo finguje inú, falošnú skutočnosť. Udalosť, akou je vražda, je minulé a vymazané, alebo prinajmenšom sfaľovaná.)

Detektív ako stroj na generovanie *hypotéz* o skutočnosti, keď sa skutočnosť *stratila*, sa musí nezriedka „zahriaknuť“ a pribrzdiť, aby odlíšil realitu, nehypotetickú skutočnosť – „to, čo je“ – od svojich podozrení: „*Za desať korún by som mohol dievčatko, ktoré sem zablúdilo cestou z prvého prijímania, znásilniť priamo na jeho stole medzi kľúčmi, pomyslel si. Za pätnásť*“ (s. 19), znie snoričova predstava. A vzápäť sa koriguje: „*Vrátnik je. Možno sa ho dotknúť, osloviť ho. Dievčatka z prijímania niet*“ (s. 20). Detektívovi sa neustále medzi „objekty“, medzi „to, čo je“, pletú predstavy, a to veľmi konkrétne („*Predstavil si park v mestečku, bustu akéhosi podradného uhorského hudobníka*“, s. 21), vkladajúc tak akúsi clonu medzi myslíaci a citiaci subjekt a svet. Snoričovo opakované sebaupozornenie „*Hrajme sa na prítomnosť*“ (s. 18) ho vracia od minulosti, citov, snívania, predstáv („*predstavil si Máriu B., jej štíhle nohy vypäté na prstoch*“, s. 21) k praktickým procedúram vyšetrovania: „*Zistiť, kedy pršalo*“ (s. 18). No v sekvencii výsluchu rodičov (s. 21 – 22) sa už stráca rozlíšenie medzi tým, čo je snoričova predstava a čo reálny výsluch (ako napovedajú mená kamarátok zavraždenej Hela, Nela, Jela a rozporuplné výpovede – sú to vlastne *možnosti* výpovedí, aké by mohli padnúť pri vypočúvaní). Vilikovského text je pretržitá narácia s preskúmaním možností, aj kombinatoriky možných udalostí.

Valér Mikula vo svojej štúdii o Vilikovského knihe *Krutý strojuvoda*, v ktorej sa nachádza aj poviedka *Celkový pohľad na Máriu B.*, ukázal práve *hľadanie skutočného* ako jeden zo základných leitmotívov Vilikovského textov (nielen) tejto zbierky: „Lebo, zdá sa, aj o tomto sú Vilikovského prózy: ak má niečo mať zmysel, najprv to musí byť. Čo je skutočné? Čo je konkrétne? Čo by sme mohli nazvať ‚životom‘?“¹¹ Mikula ukazuje vo Vilikovského textoch sémantickú cestu kategórie skutočného, ktorú nazýva „infinitezimalizáciou vnemu“:¹² od telesného cez pocit až k nálade. Trpkastá chuť halúzky, ktorá snoriaceho snoriča ukrytého v kroví pichá do líca, je „*ozajstná*“ (s. 34). A tak sa teda snorič v kroví vo svojich podivne znejúcich existenčných výrokoch, kladúcich prostú existenciu niečoho konkrétneho („*Bolo to konkrétne: tmavá predsieň bez okna*“, s. 32), neustále uisťuje o skutočnom: „*Toto*

11 MIKULA, Valér: *Od baroka k postmoderne*. Levice : L.C.A., 1997, s. 123.

12 Tamže, s. 124.

bolo: ostré hrany konárov, trenie dreva o drevo, prst medzi prstami, vrznutie topánky, vzdialené svetlo lampy. Myslel viac neprijala. Toto bolo naozaj“ (s. 34).

No recipročne zasa – ani nadmerné množstvo skutočného pri vyšetrovaní nie je celkom žiaduce: snorič sa ako detektív musí cvičiť v pozorovaní a *pozornosti*, registruje detaily („*neustále cvičenie postrehu*“, s. 24) – no detektív by mal zo záplavy detailov vydestilovať, oddeliť práve tie potrebné pre vyriešenie prípadu, odlíšiť podstatné od náhodného (ako to vyžadoval už prvý súkromný detektívny konzultant na svete) – zatiaľ čo snoriča atakujú desiatky irelevantných detailov toho, „čo je“ („*strom, veľké oká plota, vrchy v dialke*“, s. 37). Všetky tieto detaily vyvolávajú pocity, nálady, spomienky... Literárne je to vo Vilikovského texte nielen „škola pohľadu“ – treba vnímať aj ostatnými zmyslami, napríklad keď súmrak „*potlačil videné*“ (s. 33).

No isté „novorománové“ školenie je v tomto texte badateľné, respektíve, niektoré postupy nového románu sú preň prinajmenšom vývinovým predpokladom. Okrem typickej novorománovej (robbe-grilletovskej) problematizácie toho, ako preniknúť k skutočnému (lebo skutočnosť sa od čias realistického románu radikálne zmenila: „Každý mluví o svete tak, jak jej vidí, ale nikdo jej nevidí stejným způsobem“, ¹³ hovorí Robbe-Grillet o rôznych predstavách reality v rozličných literárnych smeroch), okrem problematiky oddeliť hypotézy a konštrukcie „vlastníka pohľadu“ (s. 20) od sveta („*Výmysel? Ale ako ho rozoznať od skutočnosti?*“, s. 34), je to predovšetkým sekvencia *reprízy vraždy*. Táto sekvencia má neistý ontický status, keďže je uvedená vetou: „*Trochu rojčenia:*“ (s. 27). Detektív, ktorý „nadviazal“ vzťah s páchatelom prostredníctvom fotografie „celkového obrazu“ mŕtveho tela obete, sa tu vcituje do páchatela až tak, že pri rekonštrukcii zločinu, „v repríze“, zabíja dievča – druhé dievča, kamarátku zavraždenej, sprostredkovane takto zabíjajúc obeť, po ktorej páchatelovi pátra: „*Dobre, povie snorič, rukou, teplou od tela, namacia chladnú hlaveň pistole; dobre, udrie, úderom neprekvapí, udrie znova. Dobre, vystrelí. / Je to len jeden zo zvukov prírody. Zapraská konár pod váhou opereného spáča*“ (s. 28). Keďže v nasledujúcej sekvencii snorič opäť kráča s dievčaťom a predchádzajúca sekvencia bola modalizovaná ako „rojčenie“, je najpravdepodobnejšie, že sekvencia bola len „možnou udalosťou“, má v texte „kombinatorický“ charakter. Ontickú neistotu naznačuje i použitie slovies zo sémantického poľa vraždenia bez gramatického predmetu: nie je napísané, že udrel *dievča* či vystrelil na *dievča*, ale *udrie a vystrelí*. Neistý ontický status sekvencie však vyplýva z toho, že je vyrozprávaná rovnakým spôsobom ako ostatné udalosti v tejto poviedke – skutočné i hypotetické. Úplne tu platí to, čo napísal Ján Števček o *Prvej vete spánku* – Vilikovský naznačuje „noetickú neurčitost toho, čo zvyčajne nazývame objekt“, ¹⁴ Robbe-Grillet by túto udalosť zrejme nemodalizoval, ale ponechal by ju zaradenú do syntagmatickej štruktúry textu, v rozpore voči iným udalostiam (ako to urobil napríklad v *Žiarlivosti* či v *Dome schôdzok*, kde preňho „neexistoval žiadny jiný rád vně řádu knihy“). ¹⁵

Stopý „novorománového“ školenia v sebe nesie aj nedôvera voči ľudskému ozmyselňovaniu sveta – sveta, ktorý stojí oproti subjektu, ako aj skepsa voči

13 ROBBE-GRILLET, Alain: *Za nový román*. Praha : Odeon, 1970, s. 110.

14 ŠTEVČEK, Ján: Pavel Vilikovský: Prvá veta spánku. In: *Slovenské pohľady*, 1984, č. 11, s. 133.

15 Por. tamže, s. 108.

38 subsumovaniu konkrétnych javov do zovšeobecňujúcich (jazykových) kategórií, ba absolútna nedôvera voči *akémukoľvek* zovšeobecňovaniu. Pragmaticky, z hľadiska operatívnosti detektívneho vyšetrovania zrejme nie je pre detektíva veľmi prínosné, ak si kladie také otázky ako snorič: „*Ako možno veriť (...) v takú abstraktnú vec ako vražda?*“ (s. 36). Rozklad tejto zvýznamňujúcej abstraktnej, zovšeobecňujúcej kategórie na jednotlivé mikroudalosti, pozbavené zmyslu, je už (z epistemologického hľadiska) celkom „novorománový“: „*Čin (...) dej, akcia, to je jasné: pár pohybov. Zdvihnutie ruky, pohyb prsta. Mrtvola, telo. To pochopím. Teraz my: kronikári, vykladači; čosi také. Ale vražda, zrazu? Vražda? To je pomenovanie čohosi iného. Pomenovanie postoja, povedzme. Morálne hodnotenie. Fikcia*“ (s. 36). Je možné „*banálne*“ (s. 37), „*náhodný zhluk okolností*“ (s. 37) vždy zahrnúť do kategórie „vražda“? Vo svete Vilikovského próz nikdy. Rozuzlenie v detektívke – kde ten, kto hľadá vraha, nájde vraha práve zato, že hľadá práve vraha – bude pre snoriča vždy to isté: „*Chcete vedieť, kto ju zabil? Vrah*“ (s. 37).

Snorič nastoľuje aj bizarnú hypotézu zabitia jedného človeka druhým, ktoré by prepadlo cez konvenciami ustanovené sitko jazyka, cez kultúrny významový raster s pozične situovaným (a zadefinovaným) výrazom „vražda“, a to takým spôsobom, že by obeť so svojim zabitím súhlasila: „*(...) čo, ak sa s kameňom v ruke opýtal: Môžem ťa zabiť? A ona sa na neho pozrela, rukou si ešte upravila vlasy, potom: Dobre. Zabi.*“ (s. 18). Podobným spôsobom problematizoval konvenčný význam slov „vražda“ a „samovražda“ aj Alphonse Allais v poviedke *Pravda o mužovi rozrezanom na kúsky, odhalená vrahom samotným*, kde sa nechal samovrah rozrezať na kúsky svojmu priateľovi.¹⁶

Na prvý pohľad bizarné *opakovanie* udalosti vraždy vo Vilikovského poviedke je však plne v súlade s logikou „oneskorenia“, dodatočnosti, ktorá funguje v detektívnom žánri: veď vraždu ako minulú udalosť môže detektív vyriešiť (lebo inak by „*sa to stalo naprázdno*“, s. 31) iba v *repríze*, *rekonštrukciou* zločinu – či už fyzickou alebo len „mentálnou“ (modelom priebehu vraždy). Čiže, psychoanalyticky povedané, „dodatočným prepracovaním“. Minulá udalosť vraždy je v detektívke totiž pozbavená viacerých významových elementov (totožnosti páchatela, motívu zabitia, niekedy aj *modu operandi*) a detektív musí „opakovať“, v *repríze* hypoteticky „zavraždiť“ obeť po druhý raz (prostredníctvom *rekonštrukcie činu*), aby sa vôbec dopátral k totožnosti vraha.¹⁷ Wincenty Grajewski na základe štrukturalistických výskumov narácie upozornil, že „fabulu veľkého množstva rozprávání možno ukázať ako neúplné opakovanie nejakej situácie, pričom sa dôraz kladie na rozdiely, čo vedie ku koncepcii fabuly ako transformácie, spočívajúcej na koncovom prevrátení východiskovej situácie“.¹⁸ Koniec detektívky, rekonštrukcia vraždy, *opakuje* úvodnú neprítomnú udalosť (tajomnú vraždu), no s tým *rozdielom*, že v rámci transformácie uvedie totožnosť vraha, jeho motiváciu a rekonštruovaný priebeh činu.

16 Por. ALLAIS, Alphonse: *Krásná neznámá*. Praha : Odeon, 1981, s. 80.

17 O tejto logike detektívneho riešenia ako logike dodatočnosti por. HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava : Veda, 2011, s. 35 – 36.

18 GRAJEWSKI, Wincenty: *Jak czytać utwory fabularne?* Warszawa : Krajowa agencja wydawnicza, 1980, s. 33.

V románovom variante Vilikovského poviedky, v *Prvej vete spánku*, je k onej onticky vratkej vražde zodpovedajúcim motívom udalosť, keď sa kapitán vyspí s kamarátkou zavraždeného dievčaťa (napokon, v náznakovitejšej podobe to spraví aj v *Celkovom pohľade na Máriu B.*). Tento zdanlivo osobný akt v zásade kapitánovi poskytne len ďalšiu indíciu, relevantnú pre vyšetrovanie – indíciu pre identitu páchatela, s ktorým išla zavraždená do kameňolomu: „*Nemusela ho poznať. Mária B. bola by išla s hocikým. Idú. Teraz už viem.*“¹⁹ Postava kapitána-snoriča sa takto vo viacerých motívoch vo všetkých troch Vilikovského „detektívnych“ prózach (patrí sem ešte román *Peší príbeh*) kontúruje: navonok je to žoviálny chlapík, ktorý „vie, ako to na svete chodí“ a ktorý si vás ľahko získa, pozve vás na kávu, na dobrý koňak (v *Prvej vete spánku*) alebo sa nechá pozvať na pivo a ponúknuť cigaretou (od Doubka v *Pešom príbehu*) alebo sa s vami vyspí, prípadne vám ponúkne, že sa môžete porozprávať ako „*dva ľudia, tak naozaj*“ (s. 31), ak ste kamarátkou zavraždenej: v skutočnosti sú to možno všetko jeho stratégie na získavanie informácií, relevantných pre pátranie²⁰ – snorič nie je váš kamarát ani milenec: je totiž aj „stopársky pes“ (s. 31), i keď to v záchvate úprimnosti (naozajstnej či tiež strategickej?) popiera. Napriek svojej pozícii postavy – reflektora v rozprávačskej štruktúre nie je Vilikovského trojjediný „*kapitán Snorič*“ (s. 22, keď sa už jeho prezývka ironicky mení na priezvisko) celkom preniknuteľný, i keď zasa nie je pre čitateľa až taký nečitateľný ako napríklad Hammettov Sam Spade či Ned Beaumont.

Druhou zodpovedajúcou udalosťou k svojskej simulačnej rekonštrukcii vraždy v *Celkovom obraze...* je v *Prvej vete spánku* motív, keď sa v druhej časti vo vedomí postavy reflektora objaví motív spáchania vraždy. Lenže týmto (zatiaľ ešte nepomenovaným) reflektorom už je iná postava – nie je to kapitán, ale herec (ktorý sa bizarne k vražde prizná, hoci nevraždil).

Ak sa detektív v poviedke sám ironicky prirovnáva k voyeurowi, „*vlastníkovu pohľadu*“ (s. 20), v netradičnom, ironickom „rozlúštení“ tejto „detektívky“ je detektív naozaj zhodou náhod za voyeura mylne zamenený: ocitá sa v situácii, ktorú sám kedysi v mladosti v obrátenom garde zažil, keď ho s jeho dievčaťom pozoroval voyeur – no teraz sa ocitá na druhej strane, utekajúc pred hrudami hliny, čo po ňom hádže rozhorčený mladík...

A vrah, nekonkrétny (vojak dezertér), je v poviedke nakoniec nájdený akoby mimo sujetu snoričovho pátrania – no len zdanlivo: žiadosť, s akou sa obrátil na spolupracovníka („*knihy vychádzok všetkých rôť*“, s. 35 – keďže obeť bola videná s vojakom), priniesla svoje ovocie – pomoc majora Horváta z kontrarozviedky sa neminula účinkom...

Zato však v riešení kriminálnej záhady v románe *Prvá veta spánku* sa text, ktorý sa aspoň vo svojich žánrových kontúrach javil ako román s detektívnou zápletkou (s vymedzeným okruhom podozrivých), transformuje na román kriminálny: vraha

19 VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prvá veta spánku*. Bratislava : Smena, 1983, s. 48.

20 Por. ŠTEVČEK, Ján: Pavel Vilikovský: *Prvá veta spánku*. In: *Slovenské pohľady*, roč. 100, 1984, č. 11, s. 133.

40 polícia vypátrala, ale nebol to nikto z okruhu podozrivých postáv románu. Vlastne samotný detektívny topos uzavretého okruhu podozrivých bol v motivickom pláne postáv falošným riešením – generoval celú sériu falošných riešení, nesprávnych totožností páchatela (herec, žiak vojenského učilišťa – najprv jeden, potom druhý). Ako si všimol vtedajší recenzent Valér Mikula, autor vodí čitateľa za nos, zámerne pracuje s „čitateľským nedorozumením“: „Nedorozumením tu je, že sa to tvári ako detektívka, a nie je to detektívka.“²¹ Veru nie je, je to kriminálka.

roč. 64, 2017, č. 1

Román má žánrový pôdorys kriminálneho románu pátrania po neznámom páchatelovi, s „externým“ páchatelom. No tento žánrový prestup (z detektívky do kriminálneho románu) je odôvodnený interne literárne, naratívnu štruktúrou: tým, že sa text rozlamuje do troch častí s odlišnými postavami reflektorov (vyšetrovateľ, herec, mladý vychovávateľ na vojenskom učilišti), takže od druhej časti sujet v zásade prestáva sledovať líniu vyšetrovania (ktorá bola fokalizovaná kapitánom) a sleduje dve línie postáv zainteresovaných, respektíve, v tomto prípade falošne zainteresovaných v „okolí“ vraždy. Sujet sa teda *odkláňa* od motivickej línie vyšetrovania, a tým stráca nad vyšetrovaním kontrolu (a v dôsledku toho nepodáva o ňom čitateľovi informácie). V zásade by takýto postup nemusel nevyhnutne znamenať odklon od detektívnej žánrovej schémy – za predpokladu, ak by aj ostatní fokalizátori boli na vražde *naozaj* zainteresovaní (v role svedkov či páchatela): tak je to v detektívke Stanleyho Ellina *Kľúč k Nicholsonovej ulici* (1953). Akoby sa aj v tejto Vilikovského falošnej detektívke (podobne ako v *Pešom príbehu*) štrukturálne opäť dialo čosi priskoro: sujet priskoro opúšťa líniu vyšetrovania, dlho pred riešením. (V *Pešom príbehu* zasa z kompozičného hľadiska príde priskoro riešenie – priznaním páchatela ešte pred uzavretím vyšetrovania.) K riešeniu kriminálnej záhady dochádza až v epilógu, s časovým odstupom („*O dva roky neskôr sa Martinovi narodila dcéra.*“),²² ex post ako *dopovedanie*, keď už sa dej završil. No zároveň z hľadiska *koherencie príbehu*, aby príbeh uniesol tri zmeny hrdinov a všetky tri časti scelil, je potrebný *organizujúci motív*: a tým je práve motív vraždy, mŕtve telo zavraždeného dievčaťa v kameňolome. „Vety“ jednotlivých postáv sú práve súčasťou príbehu vraždy, i keď dve z nich na základe falošnej motivácie, respektíve na základe motivácie čírej príľahlosti bez kauzálneho súvisu.

No napriek tomu, že riešenie kriminálneho prípadu nie je primárne tou najdôležitejšou vecou v tomto texte (tu dáme za pravdu predchádzajúcim interpretom tohto románu), spisovateľ Vilikovského triedy neodflinká ani to: riešenie tu nie je natol'ko *vonkajšie* fikčnému svetu a banálne ako v *Celkovom pohľade na Máriu B.* (kde bolo založené len na náhodnom svedectve). Naopak, toto riešenie podáva nečakanú, *invenčnú* odpoveď (vo forme abdukcie) na otázku, ktorá sa tiahla počas celého vyšetrovania – a to, prečo dievča nasledovalo svojho vraha práve do kameňolomu: „*Načo by šli ku kameňolomu? Pole ako pole, lúka ako lúka. Pršalo všade. Iba keby sa tam mala s niekým stretnúť.*“²³ Táto otázka je tou pravou kriminálnou *záhadou* v tomto románe. A riešenie „jedným ťahom“ (jednou hypotézou) vysvetlí *všetky* okolnosti vraždy zároveň – to, že mal vrah zbraň, aj prečo

21 MIKULA, Valér: *Literárne observatórium*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 199.

22 VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prvá veta spánku*. Bratislava : Smena, 1983, s. 177.

23 Tamže, s. 40.

šiel s obeťou do kameňolomu: „*Bol to chlapec odtiaľ, z mesta. Dezertér. Vojenčil... (...) Ušiel i s pištoľou. (...) S tým dievčaťom (...) Stretli sa vo vlaku. (...) Vidíte, preto ten kameňolom. Nechcel, aby ho videli známi z mesta.*“²⁴ Takže vrahom nebol ani domnelý zloděj pištole z vojenského učilišťa, no ani skutočný zloděj pištole Stanek (čo boli falošné riešenia). Takýmto spôsobom sa falzifikuje predchádzajúca téza vyšetrovania, téza totožnosti (zväzku vlastností pripísaných páchatelovi): že zloděj pištole z učilišťa by mal byť totožný s vrahom dievčaťa. Riešenie kriminálneho rébusu je iné, *nečakané* – veď svet má v sebe zavinné množstvo možností: ak bola niekde ukradnutá pištoľ a niekde v blízkosti bola nájdená zastrelená obeť, neznamená to automaticky, že bola zastrelená práve tou ukradnutou pištoľou. Dobré, puška zavesená na klinci prózy musí vystreliť – ale u Vilikovského sa vždy strieľa z inej pušky (či pištole).

Pretržitá, odskakujúca dejová niť, ovíjajúca sa okolo motivickej línie pátrania, je homologická nižšej úrovni textu – pretržitému toku od seba odskakujúcich viet, preskakujúcich z jednej témy na druhú, s nečakanými asociačnými spojeniami. Napríklad kontextová implicitnosť v dialógoch neustále voči čitateľovi porušuje griceovskú komunikačnú zásadu kooperácie a čitateľ je tak nútený významový kontext si domýšľať, rekonštruovať²⁵ – podobne ako detektív rekonštruuje čin. (Na prebale knihy hovorí Vilikovský ironicky o množstve „dier“, ktoré si čitateľia – „potenciálni spisovatelia“ môžu „vyplniť podľa vlastnej ľubovôle“.) Pri prirovnaniach (na rozdiel od „chandlerizmov“ v *Pešom príbehu*) zasa text nezriedka vynecháva prirovnávaciu spojku „ako“, čím zväzuje príznaky javov tesnejšie, prechádzajúc od prirovnávania až k stotožneniu: „(...) cítil ju teplo vedľa seba, v priesvitnom šuštiacičku, šuchoráčičku, s bodkovanou šatkou: školáčka.“²⁶ Zásada kontextovej implicitnosti (nedopovedania) ovláda viacero rovín textovej štruktúry. Na úrovni naratívnej štruktúry sú zasa implicitne vovádzané aj nové postavy *in medias res*.²⁷ Vo vnútornom pláne postavy zasa tok viet nezriedka prechádza do písania technikou prúdu vedomia. Veď v texte sa nastoľuje istý, i keď nejednoznačný vzťah medzi vetou a príbehom, hrdina chce „povedať svoju vetu v ktoromkoľvek príbehu“. ²⁸ Aj zločin je pre Vilikovského detektíva svojho druhu vetou, ktorú povie vrah v istom príbehu. ²⁹ Pre detektíva „povedať svoju vetu v príbehu“ zasa znamená zločin objasniť – vtedy obeť „nevravím, že ožije, ale potom možno nezomrela celkom nadarmo“. ³⁰ (Fiktívny detektív Nigel Strangeways od Cecila Daya Lewisa dokonca prirovnával vyšetrovanie zločinu k prekladu latinského súvetia: „Subjekt, podmet – to je obeť, přísudek je modus operandi – způsob provedení činu, a objekt, předmět, je motiv. Toto jsou tři základní větné členy a jsou to také základní prvky každého zločinu.“³¹) Prvou vetou spánku je bezprostredne v texte

24 Tamže, s. 178.

25 Por. V. Mikula, c. d., s. 200.

26 VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prvá veta spánku*. Bratislava : Smena, 1983, s. 32.

27 Por. tamže, s. 21.

28 Tamže, s. 11.

29 Por. tamže, s. 37.

30 Tamže, s. 27.

31 Cit. podľa JUNGWIRTH, František: Nero Wolfe a jeho tvůrce. In: STOUT, Rex: *Třikrát Nero Wolfe*. Praha : Odeon, 1973, s. 557.

42 motív pocitu neskutočnosti, ktorý sa zmocní vychovávateľa Martina v okamihu, keď zistí o žiakovi Kuvikovi, že v sobotu pretiahol vychádzku, a preto ho (mylne, ako nakoniec vysvitne) upodozrieva z vraždy dievčaťa: „*Bola to prvá veta spánku, na jednej nohe; krajina, tá za oknom, sa mu azda len snívala.*“³²

No v súlade s kultúrnymi konotáciami (spánok a smrť) je prvá veta spánku práve vraždou, ktorá je začiatkom – povedané titulom slávneho románu Raymonda Chandlera – „hlbokého spánku“. Slovo „spánok“ v exponovanej pozícii názvu Vilikovského románu totiž možno čítať aj v intertextuálnom vzťahu s titulom Chandlerovej emblematickej drsnoškolovej detektívky *Hlboký spánok*, tejto melancholickej prózy, v ktorej niet víťazov... A s touto Chandlerovou náladovou modalitou korešpondujú všetky tri Vilikovského viac či menej detektívne prózy.

Štúdia je výstupom z kolektívneho grantového projektu *Poetika slovenskej literatúry po r. 1945*, VEGA 2/0074/16. Vedúci riešiteľ Prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc.

Literatúra

- ALLAIS, Alphonse: *Krásná neznámá*. Praha : Odeon, 1981.
- DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský alebo Prepísať sa k citu, prečítať sa k zmyslu*. Bratislava : Kalligram, 2007.
- ECO, Umberto: Poznámky k Menu ruže. In: ECO, Umberto: *Meno ruže*. Bratislava : Tatran, 1991, s. 473 – 497.
- GRAJEWSKI, Wincenty: *Jak czytać utwory fabularne?* Warszawa : Krajowa agencja wydawnicza, 1980.
- GRIMSHAWOVÁ, Anna: Modernistův okamžik 1895 – 1945. In: *Vizuální antropologie*. Eds. Čeněk, David – Porybná, Tereza. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2010, s. 69 – 93.
- HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava : Veda, 2011.
- JUNGWIRTH, František: Nero Wolfe a jeho tvůrce. In: STOUT, Rex: *Třikrát Nero Wolfe*. Praha : Odeon, 1973, s. 555 – 558.
- MIKULA, Valér: *Literárne observatórium*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989.
- MIKULA, Valér: *Od baroka k postmoderne*. Levice : L.C.A., 1997.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Za nový román*. Praha : Odeon, 1970.
- SUGIERA, Małgorzata: *Nieludzie*. Kraków : Księgarnia Akademicka, 2015.
- ŠTEVČEK, Ján: Pavel Vilikovský: Prvá veta spánku. In: *Slovenské pohľady*, 1984, č. 11, s. 132 – 134.
- VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prvá veta spánku*. Bratislava : Smena, 1983.
- VILIKOVSKÝ, Pavel: *Krutý strojvodca*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996.
- VIRILIO, Paul: *Stroj videnia*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2002.

Mgr. Tomáš Horváth, PhD.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Konventná 13
811 03 Bratislava
Slovenská republika
e-mail: atomheart17@gmail.com

32 VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prvá veta spánku*. Bratislava : Smena, 1983, s. 163.