

Naratívne štruktúry v príbehoch z Divokého západu Prípád Petrolejového princa

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

HORVÁTH, T.: The Narrative Structures in the Wild West Stories. The Oil Prince Case
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 60, 2013, No 6, p. 462 – 487.

The article is based on the analysis by John G. Cawelti saying that the western formula cannot be attached to a single plot pattern but rather to a symbolic chronotope and its influence on the type of a hero who operates within the chronotope. I use examples of some writings (M. Bird, F. Parkman, O. Wister, J. Altscheller, M. Brand, E. Haycox, Z. Grey and others) to demonstrate several narrative structures used in westerns: the schemes of chasing, revenge, an armed conflict between groups of characters (or a duel), the scheme of hunting for a treasure, the travel scheme as well as the scheme of a detective novel, which may be incorporated into the western.

I include a detailed analysis of Karl May's novel *The Oil Prince* (*Der Ölprinz*, 1893). I reveal the principles of the Mayesque serial fictitious universe (the principle of a returning character and hierarchical ranks of characters) as well as the literary-historical genesis of the Winnetou saga in the published short stories. Two types of stories can be identified within May's text corpus: the ones having the paratactic narrative structure (inherited from the picaresque novel) and those having a central plot, which also include *The Oil Prince*. Its narrative structure is organized by the central motif of a fake oil lake trap (what the lake actually hides is the fact it does not hide anything: as there is no oil well, in fact). The narrative line of the bad guys is opposed by the narrative line of the positive characters, who want to save a banker's life. Both narrative lines are interrelated by means of the manifold chasing/tracking narrative structure (several groups of characters chase each other) depicted by the alternate storyline composition switching between that of the good backwoodsmen and that of the bad guys. On the level of narrative point of view the alternate storyline composition is reflected in alternate focalization, which makes the model readers identify themselves alternately with either the good or the bad characters. Even jeopardizing the negative characters narrative line makes readers feel suspense and frustration. Both of the narrative lines are – on the microlevel – constructed as the solutions of the narrative problems (e.g. being captured – being freed, a tough situation – trick and so on): the positive characters deal with *ad hoc* tasks, problems, which they are faced with, using their common sense (*phronesis*) so as to assess and solve a particular situation, and their skills and physical condition. I include a detailed analysis of the trick pattern in the case of the Old Shatterhand character. On the other hand, the negative characters deal with being in danger by telling lies or killing.

In conclusion, I bring intertextual examples of the Mayesque fictional world in the proses by J. F. Cooper, F. Gerstäcker, G. Ferry, T. M. Reid, Ch. Sealsfield on the level of motifs, on the level of the hero construction as well as on the level of the narrative structure (the composition of alternate story lines of the positive and negative characters in F. Gerstäcker's work).

Key words: the western, the Wild West, narrative structure, chasing structure

Préria príbehov

„Čas sa zastavil a na celom svete nebolo nič okrem týchto dvoch chlapov, ktorí si v očiach videli navzájom večnosť.“

Jack Schaefer: *Shane*

John G. Cawelti upozorňuje, že na rozdiel napríklad od detektívneho žánru, „formula westernu nie je definovaná fixovanou dejovou schémou“.¹ Žáner westernu môže využiť veľa rozličných typov zápletiiek – Cawelti uvádza napríklad príbeh pomsty (nájdeme ho trebárs v *Bielom náčelníkovi* Thomasa Mayne Reida, 1855), dej lovu, schému prenasledovania (schéma prenasledovania je skrížená so schémou pomsty napríklad v Brandovom *Siedmom mužovi*). Pridajme ešte dejovú schému hľadania pokladu (ktorú v Altshellerovom románe *Zlato Apačov* iniciuje odkaz mŕtveho a komplikuje prechod cez územie bojovo naladených Apačov: zajatie, boje, obliehanie a strategické úvahy, ako sa vymknúť z obklúčenia) či ozbrojený konflikt medzi skupinami postáv (napríklad statočný rančér Dan Bellew proti bande zloducha St. Clouda v románe Ernesta Haycoxa *Jazdci zo Západu*, či boj proti ohrozeniu Indiánmi v románe M. Birda *Duch prérie/Nick of the Woods or the Jibbenainosay*), pričom hlavným elementom je, samozrejme, súboj medzi dvoma vodcami týchto skupín, medzi hrdinom a zloduchom.

Cestopis Francisa Parkmana *Oregonská cesta* (1849) má práve cestopisnú, tzn. epizodickú štruktúru, ktorú organizuje priestorový pohyb cesty („na Západ“). Striedajú sa opisy krajiny, rozprávanie sa zameriava na prírodné fenomény (búrka) a faunu (obrovský had, nálet chrústov atď.), nechýba epizóda lovu bizónov či opis stanice Fort Laramie (kde sa oboznámime napríklad aj s Mayom prevzatým termínom „corral“ pre ohradu pre zvieratá). Samozrejme, záujem rozprávača sa sústreďuje aj na Indiánov. O bojoch sa rozprávač dozvedá z počutia. „K této jediné knížce se skoro jako k bibli hlásí všichni význační minulí i soudobí autoři amerického westernu“² konkrétne napríklad aj autor *Shanea* Jack Schaeffer. Inšpiráciu pre autorov westernov, ako upozorňuje Stránský, predstavoval Parkmanov cestopis nie na úrovni deja a zápletky, ale na úrovni motívov.

V žánri westernu býva obľúbený aj príbeh vyhnanca, muža mimo zákon, desperada ako v cykle Maxa Branda o Hvízdavom Danovi, kde je hlavný hrdina z perspektívy iných

¹ CAWELTI, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1976, s. 192.

² STRÁNSKÝ, Jiří: Doslov. In: PARKMAN, Francis: *Oregonská stezka*. Praha : Mladá fronta, 1968, s. 327.

postáv až démonizovaný, je „démonickým kovbojom“ – v *Siedmom mužovi* (1921) prisahá ako pomstu za náhodne zastreleného koňa, ktorý, mimochodom, nebol jeho, zastrelí siedmich mužov – a zastrelí napokon šiestich: táto téma odcudzenia sa hrdinu od spoločenstva alebo priamo od súvekej spoločnosti sa v próze Divokého západu tiahne už od Cooperovho hrdinu pentalógie *Kožená pančucha*³ Nattyho Bumppa, kde je pre konštitúciu typu hrdinu „lovca jeleňov“ doslova zakladajúca (napríklad je hlavným dôvodom, prečo hrdina odmieta možnosť oženiť sa s hrdinkou, založiť si rodinu a usadiť sa: ostáva preto neustále sa pohybuje, *putujúcim* hrdinom).

Vykorenený zo spoločenstva môže byť rovnako osamelý jazdec – ako Shane, tajomný cudzinec s neznámou minulosťou prichádzajúci z neznáma, nezištne statočne zjednajúci spravodlivosť (ako bývalý pištoľník pomôže rodine farmára i všetkým farmárom na okolí proti pištoľníkovi Wilsonovi, ktorého si najal zločinný veľký farmár Fletcher), a zranený odchádza do neznáma. Vyhnancom zo spoločnosti môže byť tiež démonický hrdina Hvízdavý Dan, ale aj zločinný zloduch – Redmain z Haycoxovho *Šeptajúceho ranča* hovorí: „*Jsem pranýrován proto, že nechci následovat smečku a myslet jako ona myslí a dbát jejího prokletého zákonníku. Jsem zvířetem, ale lidé mně neposkytli ani krátké doby hájení, jakou zákonem zajišťují každé šelmě.*“⁴ Vedený túžbou po pomste, koná proti spoločenstvu: „*Já neznám žádných mezí. Mou mezí je obloha.*“⁵ Aj postava Shanea si ponecháva svoju *ambivalenciu*: Shane je záhadný, smrteľne nebezpečný pre nepriateľov, ale zároveň neokázalo, na život a na smrť oddaný farmárovej rodine, ktorá mu ponúka útočisko (svoju úlohu tu zohráva aj platonická, priam kurtoázna láska Shanea k farmárovej manželke, pričom Shane statočne hranicu nikdy neprekročí). Kovboj Shane funguje v smrteľnom súboji farmárov s utláčateľom Fletcherom aj na symbolickej úrovni ako „karta“ v hre: „*Bol akýmsi symbolom. Tým, že si ho najal, otec zdvihol rukavicu, čo mu hodili (...).*“⁶

Vo Wisterovom *Virgínčanovi* (1902) rozriedený dej dávkuje rozprávačovo (ktorý je na Divokom západe zelenáčom) postupné spoznávanie postavy kovboja, jeho etiky, náhľadov – to všetko popri iniciácii do „kódu“ správania kovbojov (pozostávajúceho z rafinovaných náznakov, narážok, skrytých urážok a vyhrážok, psychologickéh hry nervov a sebaovládania), ako aj prístup kovboja k získaniu srdca milovanej ženy. Ako ukázal Cawelti, postava Virgínčana je kombináciou viacerých kultúrnych typov – novodobého selfmademana, ale aj heroického typu minulosti, ako bol stredoveký rytier, je zároveň dedičom amerického Juhu, tvrdým mužom schopným zabíjať, ale aj milujúci partner a priateľ.

A, samozrejme, v žiadnom z westernov nemôže chýbať *konfrontácia* hrdinu s anti-hrdinom, ako napríklad Virgínčanov viacnásobný súboj s Trampasom: najprv je to súboj *skrytý* (rozprávanie vymyslených príbehov – slovný súboj s nezjavným zmyslom, ktorým je naratívna otázka, či sa Virgínčanovi podarí doviest' chlapov na prácu na ranč, alebo ho

³ FOLSOM, James K.: *The American Western Novel*. New Haven : College and University Press Services, 1966, s. 67.

⁴ HAYCOX, Ernest: *Šeptající ranč*. Praha : Sfinx Bohumil Janda, 1933, s. 188.

⁵ Tamže, s. 85.

⁶ SCHAEFER, Jack: *Jazdec z neznáma*. Bratislava : Smena, 1994, s. 83.

opustia spolu s Trampasom), potom v hre (partia pokra, ktorý – ako založený na princípe blufu – je metaforou „chlapského sveta“⁷) a napokon je to záverečný súboj na život a na smrť s revolvermi.⁸ Vo westerne pretrváva príbehový archetyp *súboja*. Jordan Chimet upozorňuje, že western „je možná posledným výrazem epochy, v níz môže byť oslavovaný ozbrojený hrdina, neprožívajúci násilí v mimořádném období krize, jako je válka, ale bez přestání, protože nebezpečí představuje přirozený, obecný stav doby“.⁹ Je to zapríčinené okolnosťou, že chronotop, v ktorom sa dejová partia westernu rozohráva, je z definície „*kraj bez zákona*“.¹⁰ Posledný súboj, pri ktorom Virgínčan zabije Trampasa, je už u Wistera značne problematizovaný: Virgínčan je k súboju *nútený* všeobecným kódexom, aby nestratil svoju česť (musí čeliť výzve a zamedziť ohováraníu z úst Trampasa, že je zlodziej), a to i za tú cenu, že by stratil milovanú ženu. Hovorí svojej Molly: „*Nevieš pochopiť, ako sa musí správať chlap? Musím to urobiť nie pre priateľov alebo nepriateľov, ale pre seba.*“¹¹ Vo *Virgínčanovi*, rovnako ako neskôr v Schaeferovom *Shaneovi*, nachádzame veľmi striktný, hoci nepísaný kódex mužného správania – podobne aj v *Shaneovi* mnoho významov dialógov (medzi Shaneom a rozprávačovým otcom) plynie *pod* zjavným významom výpovedí. (Shane napríklad svojho priateľa farmára Joea musí omráčiť, aby mohol ako pištoľník ísť na súboj s najatým profesionálnym pištoľníkom on sám. Inak by sa farmár Joe radšej nechal zabiť, než aby nedostal hrdinskému mužnému kódexu.)

V kontraste voči dominujúcemu pomalému tempu deja celého románu je súboj s Trampasom textovo vyjadrený tak, že kopíruje okamih súboja, rýchlosť tasenia zbraní a výstrelu: takmer jednou vetou. V kontraste voči tomu neskorší autor typických formulových westernov Ernest Haycox podáva súbojové konfrontácie značne epicky rozvedené: kladný a záporný hrdina sa nekonfrontujú v okamihu tasenia zbrane, ale ide skôr o šachovú partiu prestrelky: zloduch si zväčša hrdinu vyčíha zákerne odzadu – hrdinovi zabliká v mozgu kontrolka, že sa ocitol v pasci; intuitívne odrazu vie, v ktorom okamihu sa vrhnúť na stranu, odkotúľať sa, kryť sa a kedy vystreliť.

Najviac problematizovanou epizódou vo vnútri vedomia kovboja je však vo *Virgínčanovi* scéna, keď Virgínčan *musí* (v rámci neporušiteľného kódexu Divokého západu) obesiť svojho bývalého kamaráta ako zlodēja. Tento akt mu prinesie nočné mory.

Naopak, u formulového autora, akým je Brand, dokonca aj v srdci šerifa „*horela nevyhasiteľná iskra, a bola ňou láska k boju*“¹² – a to, že sa ocitol na strane zákona, spôsobila iba náhoda. Hybným princípom Brandovho *Siedmeho muža* je práve len a len *súboj dvoch*: Hvízdavého Dana a šerifa. Keďže je šerif ako antagonista situovaný ekvivalentne so skupinou prenasledovateľov Hvízdavého Dana, jednotliví členovia tejto skupiny, ktorých Dan zabíja, sú vlastne ekvivalentmi onoho druhého – *hlavného protivníka*. Protivníci, *tí dvaja*, ktorých rozvedenou konfrontáciou western vo svojom žánrovom podtype klasickej kovbojky vlastne je, sú spojení až akýmsi osudovým putom – prežiť

⁷ Por. Folsom, c. d., s. 109.

⁸ Por. Folsom, c. d., s. 110.

⁹ CHIMET, Jordan: *Hrdinové, fantomy, myši*. Praha : Vyšehrad, 1984, s. 108.

¹⁰ Haycox, c. d., s. 174.

¹¹ WISTER, Owen: *Virgínčan*. Bratislava : Smena, 1970, s. 358.

¹² BRAND, Max: *Siedmy muž. (Hvízdavý Dan)*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1999, s. 70.

môže len jeden z nich: „*Já a Redmain jsme už dávno proti sobě směřovali a jsem naprosto jist, že jeden z nás zemře rukou druhého.*“¹³ V antagonistickom vzťahu protivníkov tu ide až o fátum takého razenia ako z antickej tragédie: „*Bylo to, jako by prst osudu, kreslicí křivku jeho života, byl dospěl na vrchol a řekl: ‚Zde, David Denver dospívá k obratu. Zde počkáme a uvidíme, co se stane.*“¹⁴

Žáner westernu môže tiež príležitostne do seba kooptovať aj naratívnu štruktúru detektívneho príbehu, čo sa stáva nezriedka, pretože jeho žánrový podklad (typ postavy a jej akcií v rámci motivického plánu prostredia) k tomu poskytuje vhodný priestor: James Folsom poukazuje na istú základnú podobnosť medzi tradičným detektívom a detektívom kovbojom, spočívajúcu v tom, že obaja musia byť schopní vysvetľovať fakty, ktoré zdanlivo nedávajú zmysel, musia mať vycibrenú pozorovaciu schopnosť¹⁵ i schopnosť robiť inferencie (vyvodzovať úsudky) zo stôp a indícií. Vo westernovom žánri pre jeho kooptovanie detektívnej naratívnej štruktúry (či aspoň štruktúry prózy s tajomstvom) postačuje, ak musí kovboj odhaľovať nejaké tajomstvo, alebo vyriešiť, kto zavraždil nejakú postavu (takýto naratívny typ štruktúry sa dá napríklad veľmi dobre napojiť na westernovú dejovú schému pomsty).

V románe Thomasa Mayne Reida *Jazdec bez hlavy* (1866) máme tajomnú vraždu a v závere sa racionálne rozlúšti záhada bezhlavého jazdca, brázdiaceho lesy a savany, a identifikácia guľky z pušky počas súdneho procesu usvedčí vraha. Aj román Karla Maya *Duch Llana Estacada* je románom s tajomstvom, kde sa v závere racionálne vysvetlí zdanlivo nadprirodzený úkaz monštruózneho jazdca, je odhalený vrah rodičov Bloody Foxa, aj sa identifikuje identita tajomného pomstiteľa. Podobne v už spomenutom Birdovom románe *Duch prerie* (*Nick of the Woods*, 1837) križuje dej tajomný zamaskovaný „duch“, ktorý zabíja Indiánov Osagov, v tomto texte anti-cooperovsky poňatých ako zlí, zákerní divosi, ktorí sa kochajú v bolestiach a zabíjaní svojich obetí: Bird sa totiž zámerne vymedzil voči cooperovskej tradícii „šľachetného divoča“, ktorú sa usiloval podkopať¹⁶ – a „duch“ zachraňuje kolónu európskych vysťahovalcov. Jeho výzor v podaní postáv nadobúda nadprirodzené črty: postava „ducha“ je obrovská, podobne ako u mayovského ducha Llana Estacada. Mayova poviedka *Démon zlata* je zasa príbehom s tajomstvom, ktorý rozpráva odhalenie zločinu: riešiacie motívy viacnásobnej vraždy pre zlaté nugety a zakopanie mŕtvol v sekvencii rozuzlenia vysvetlia záhadu muža, ktorý maniacky kope, hľadájúc nejaký poklad, a opitý zo spánku „začne fantazírovať o krvi, vražde, zlato, nugetoch a o poklade, ktorý je vraj zakopaný tu kdesi nablízku“.¹⁷

Napríklad v už spomenutej klasickej kovbojke Ernesta Haycoxa *Šeptajúci ranč* (1931) sa zhruba v polovici textu vyskytne motív vraždy Steela, pričom páchatel je neznámy. Nastoľuje sa hypotéza toho, čo sa odohralo, do hry vstupuje aj podvodné preznačkovanie dobytká... Keďže však fabulu tohto westernu organizuje základný boj hrdinského

¹³ Haycox, c. d., s. 251.

¹⁴ Tamže, s. 252.

¹⁵ Folsom, c. d., s. 186.

¹⁶ NOWAK, Andrzej: Posłowie. In: BIRD, Montgomery Robert: *Duch puszczy*. Kraków : Oficyna Cracovia, 1990, s. 148.

¹⁷ MAY, Karl: *Démon zlata*. Bratislava: Saleziánske katechetické stredisko, 1992b, s. 16.

Denvera (v milostnom živote typicky lavirujúceho medzi tanečnicou Lolou a serióznou dievčinou Evou) so zločinnou bandou Redmaina, je už vopred jasné, kto má v Steelovej vražde prsty. Pasca, ktorú Denver nastraží (fingovaná Denverova smrť), má zaklapnúť v záverečnom súboji hrdinu a zloducha. V závere sa nečakane odhalí spomedzi vystupujúcich postáv skrytý „mozog“ Redmainovej bandy (toto odhalenie tajomného páchatel'a v jednej z vystupujúcich postáv je ekvivalentné odhaleniu vraha v detektívnom žánri).

Western zároveň do seba veľmi dobre môže kooptovať aj žánrový kód melodrámy – v tomto prípade v hrdinskej smrti barovej tanečnice Loly, ktorá Denverovi zachráni život, a týmto vykúpi svoje „hriešne“ bytie. Denverovi potom už nič nebráni vo vzťahu s „pravou láskou“ Evou. Zároveň ako vedľajšiu dejovú líniu do seba western často kooptuje žánrový kód romancy – či už je to u Branda nemožná láska ženy, ktorá má dcéru s Hvidzavým Danom, alebo vo *Virgínčanovi* a v Greyovom *Jazdcovi v maske* (*Riders of the Purple Sage*, 1912) vyvíjajúci sa vzťah hrdinu a hrdinky (táto sujetová línia je vo Wisterovom texte Virgínčanovým postupným dobýjaním „pevnosti srdca“ milovanej): v oboch románoch sa pred záverom ocitá párik zamilovaných izolovaný v arkadickej krajine prírody – je to taká westernová pastorálna medzihra: napokon, veď vo westernovom motíve *osídľovania nových, panenských území* nedotknutých civilizáciou presvitá „téma hľadania dobrého života v božej záhrade“,¹⁸ čiže hľadanie cesty do rajskej záhrady. Ba nezriedka, napríklad u Zanea Greya i Haycoxa, býva introdukcia románu vedená z perspektívy ženskej hrdinky, kým sa v jej zornom poli nezjaví on, hrdinský kovboj.

Tematickým podtypom narácií o Divokom západe sú tiež príbehy, inšpirované zlatou horúčkou na Klondiku. Napríklad román O. Hansena *Zlatokopi na Aljaške* využíva klasický motív kolóny (rodiny a priateľov) smerujúcej k zlatým poliam. Cestu (a teda naratívnu líniu príbehu) komplikujú štandardné „gambity“ ako zajatie Indiánmi, vyjednávanie s nimi, vyslobodenie, konfrontácia s podvodníkmi a pod. Najšokujúcejšou sa v tejto súvislosti javí poviedka Jacka Londona *Neočakávané*, ukazujúca vyhrotené vzťahy v skupinke zlatokopov, nečakaný zločin i nevyhnutné vykonanie krutej spravodlivosti.

V časoch, keď píšou svoje westerny – kovbojky takí klasickí autori ako Max Brand, Ernest Haycox či Jack Schaefer (čiže v desiatych až štyridsiatych rokoch 20. storočia), Divoký západ vo svojej reálnej podobe bol už dávno minulosťou: pre týchto autorov je práve oným „inde“, literárnym chronotopom, do ktorého situujú deje a literárne postavy svojich fikcií (tak, ako ich tam predtým situoval Karl May). Už Wolf Durian, ktorý prichádza do Ameriky v roku 1911, aby sa stal kovbojom alebo lovcem kožušín, vo svojej memoárovej próze *Lumberjack* konfrontuje svoju idealizovanú predstavu Divokého západu (predovšetkým z kníh) s realitou, na ktorú naráža, a dospieva k záveru, že Divoký západ tak, ako si ho predstavoval, už predstavuje iba Round up, kočovná divadelná spoločnosť.¹⁹ „Divoký západ“ sa tak doslova stáva už len *inscenovaným predstavením* a atrakciou. Z winchestrovky sa už strieľa len na strelnici.²⁰ Naozajstnú kovbojku už rozprávač vidí len – na striebornom plátne v kine a ťažká si na vysokú invariantnosť (a teda

¹⁸ Folsom, c. d., s. 75.

¹⁹ DURIAN, Wolf: *Lumberjack*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1962, s. 69.

²⁰ Por. Durian, c. d., s. 98 – 99.

nudnosť) tohto formulového filmového žánru: „*Prišiel-li človek na páté nebo na devate- nácté jednání, vždycky to bylo totéž: vždycky znovu byla tlustá Lucy unesena padouchem a osvobozena hodnými kovboji a v příštím jednání byla zase unesena. Znovu a znovu cválali kovbojové v oblacích prachu a střileli.*“²¹ Takéto spomienky teda môžu mať iba jedinú – biograficko-anekdotickú štruktúru narácie.

Práve priam mýtická postava Divokého západu Buffalo Bill (1846 – 1917) absolvu- je na svojej vlastnej koži túto transformáciu vlastného života na divadelné predstavenie: od čias, keď ešte ako chlapec zabije svojich prvých Indiánov, cez kariéru lovca a predov- šetkým vojenského prieskumníka – zveda, stopára, až po účastníka predstavení divadla Buffalo Bill's Wild West v Európe, kde hrá samého seba. Z introdukcie jeho (údajnej? ozajstnej?) autobiografie vane nostalgia, pretože v čase jej písania je Divoký západ už nenávratnou minulosťou: „*Buvoli zmizeli. A zmizel i dostavník (...). A Západ starých časů, se svými silnými charaktery, krutými bitvami a rozlehlými osamělými krajinami, nemůže nikdy býti smazán z mé mysli (...)*“²²: práve *akt spomínania* má rekonštituovať Divoký západ v tomto zvláštnom, intencionálnom mode existencie – „*Chci ještě jednou projítí Starým Západem*“²³ touto zemou, „*dívaje se na ni očima vzpomínek*“²⁴ Dej tejto autobio- grafie je poskladaný z prenasledovaní, bojov s Indiánmi, prepadov, stopovania, prenasle- dovania zlodejov koní – skrátka z mnohého, čo nám naša kultúrna encyklopédia „vyhodí“ ako výstup, keď jej zadáme heslo „Divoký západ“.

Ak teda v tejto štúdií už dlhší čas hovorím o *literárnom topose* Divokého západu, treba zdôrazniť, že Cawelti pokladá za prvok, ktorý western definuje najzreteľnejšie, pre- dovšetkým „*symbolickú krajinu*, v ktorej sa odohráva, a vplyv tejto krajiny na charakter a konanie hrdinu“²⁵ Západ má podľa Caweltiho mýtickú auru. Táto symbolická krajina westernového žánru je poľom stretov medzi civilizáciou a divočinou – a sem sa zmestia aj, akokoľvek odlišní, James Fenimore Cooper i Karl May. Ved' Cooper túto symbolickú krajinu ako prvý literarizoval – kreoval na pôde literárneho diskurzu.

Počas vývinových transformácií dobrodružnej prózy, odohrávajúcej sa v symbolic- kej krajine Divokého západu, možno, samozrejme, rozlišovať viaceré žánrové podtypy. Napríklad Chaloupka a Nezkusil rozlišujú western a indiánku.²⁶ Dá sa hovoriť aj o *zmene hrdinu*: v starších prózach, u Coopera, Ferryho, Sealsfielda i Maya, je to biely *zálesák* a „ušľachtilý divoch“ – *šľachetný Indián*; neskôr u Wistera, Maxa Branda, Ernesta Hay- coxa aj Zana Greya je to *kovboj*, pričom postavy Indiánov sa vyskytnú len zriedka alebo skôr vôbec nie. (Tento žánrový podtyp westernu, o ktorom som už podrobnejšie písal, by sa dal označiť za *kovbojku*.)

Bolo by teda azda možné hovoriť v širšom zmysle o westerne ako žánri využívajú- com topos symbolické krajiny Divokého západu (a nečudo, že James K. Folsom začína

²¹ Tamže, s. 72.

²² BUFFALO BILL: *Dobrodružný život Buffala Billa jak jej sám vypsál*. Praha : Nakladatel F. Topič, 1929, s. 5.

²³ Tamže.

²⁴ Tamže.

²⁵ Cawelti, c. d., s. 193, zvýr. T. H..

²⁶ CHALOUPEK, Otakar – NEZKUSIL, Vladimír: *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. Praha : Al- batros, 1976, s. 114.

svoju monografiu *The American Western Novel* (1966) o americkom románovom westerne práve analýzou diela zakladateľa literatúry Západu Jamesa Fenimora Coopera, rovnako ako začína Cooperom aj John G. Cawelti) a rozlíšiť užšiu kategóriu „kovbojky“, kde už hrdinom nie je zálesák ani šľachetný Indián, ale kovboj ako emblematická figúra so všetkými svojimi atribútmi kultúrnej mytológie. Termín „kovbojka“ sa bežne používa v českej literárnej vede, napríklad Karel Dostál v súvislosti s románmi Zanea Greya.²⁷ Indiáni sa kovbojkou mihnú už len málokedy, a to vo funkcii naratívnej prekážky (ako keď zrania Wisterovho Virgínčana: tento motív vedie k jeho ešte väčšiemu zblíženiu s dievčinou, ktorá ho zachráni). Základnou schémou naratívnej štruktúry „kovbojky“ by bola práve *konfrontácia dvoch* – a to presne takým spôsobom, ako ju charakterizuje Karel Dostál: „Autor kovbojky proti sobe nestaví ľudí, ale princípy“,²⁸ či, presnejšie povedané, *schematické postavy*, ktoré sú „ztělesněním určitých vyhraněných vlastností: odvahy, síly, rychlosti, ušlechtilosti, věrnosti, skromnosti, nebo na druhé straně padoušství, zbabělosti, chvástavosti, pomstychtivosti, vzteklosti atd.“²⁹ Tento podtyp kovbojky sa, ako píše Wojciech Kunicki, definitívne sformoval „v Spojených štátoch na prelome 19. a 20. storočia, dominuje v ňom postoj expanzie a dominancie protestantského étosu, spojeného s oslavou cností typických pre mýtus amerického spôsobu života. Je to smer, ktorý sa najviac spája s pojmom westernu, a to vďaka filmu“.³⁰

Iné romány s chronotopom Divokého západu budú zasa využívať rozmanité iné typy naratívnych štruktúr. Na príklade Karla Maya ukážem, že je to aj naratívna štruktúra riešenia problémov.

Pre tieto terminologické nejasnosti budem teda radšej (provizórne) hovoriť o prózach s motivickým plánom prostredia Divokého západu. Z uvedeného Caweltiho konštatovania o nejestvovaní jednotnej dejovej schémy žánru westernu v spojení s názvom môjho príspevku možno vyvodiť, že o naratívnych štruktúrach v týchto textoch bude treba hovoriť od prípadu k prípadu, analyzovať ich konkrétne typy. Vyššie som len veľmi skratkovito na pár príkladoch poukázal na rozmanitosť dejových schém takýchto próz. Na podrobnejšiu analýzu som si prednostne vybral román Karla Maya *Petrolejový princ*.

Mayovský svet

Karl May zaplňa svoj fikčný svet kladnými postavami zálesákov s opakovaným výskytom, ktoré sú spárované, tvoria akési „bunky“, najmenšie skupinky (dvojice a trojice), a tieto bunky sa môžu kombinovať do väčších skupín. Pokrvní bratia Old Shatterhand a Winnetou, Trojlístok (Sam Hawkens, Dick Stone, Will Parker), Tučný Jemmy a Dlhý Davy, bratia Ňucháľkovci, Tetka Drollová a Gunstick Uncle – a keď Hobble Frank s Drolom zistia, že sú bratrance, vytvoria spolu pár v románe *Petrolejový princ*. Tento fikčný svet ako celok vykazuje aj značné známky koherencie – napríklad vo fikčnej chronológii

²⁷ Por. DOSTÁL, Karel: *Divoký západ – fantazie a skutečnost*. In: GREY, Zane: *Poslední z prerie*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, s. 216.

²⁸ Tamže, s. 217.

²⁹ Tamže.

³⁰ *Słownik literatury popularnej*. Red. Tadeusz Żabski. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006, s. 640.

sa dej románu *Petrolejový princ (Der Ölprinz, 1893)* odohráva po dejoch vyličených v románe *Poklad v striebornom jazere (1890 – 1891)*: Hobble Frank si už postavil svoju vytúženú vilu na brehu Labe s „kompozantným“ (ako sám skomolene hovorí) menom Medvedie sadlo. V štvrtom diele *Winnetoua* (vydavateľom premenovaného na *Winnetouovi dedičia*), dopísanom (a odohrávajúcim sa) o desiatky rokov neskôr (je to posledný román Karla Maya), sa zasa objavujú nielen *Winnetouovi*, ale aj *Santerovi dedičia* (Santer bol vrahom *Winnetouovho* otca Inču-čunu a sestry Nšo-či), jeho synovia, pričom dochádza k záverečnej katarzii a zmiereniu. Ako poznamenáva Helmut Schmiedt, „k najvýznamnejším znakom Mayovho dobrodružného sveta patrí, že texty, ktoré tvoria jeho celok, sa vzájomne potvrdzujú, nezávisle od toho, či sú rozprávané vo forme Ja alebo On“.³¹

Tento „princíp navracajúcich sa postáv“³² na jednej strane vytvára seriálový fikčný svet³³ – čitateľ sa v každom ďalšom diele stretne so svojimi obľúbenými postavami, ktorých zvyky už pozná (a v novom diele sú spoľahlivo iterované), podobne ako sa čitateľ stretával v detektívnych prózach so svojim obľúbeným detektívom pánom Lecoqom či Sherlockom Holmesom. Tých postáv je tu však nepomerne viac. I keď v žiadnom prípade nemienime prirovnávať mayovský svet k svetu balzakovskému, niektoré konštatovania Michela Butora, týkajúce sa balzakovského korpusu, platia i tu: „Každé jednotlivé dielo totiž povede k ďalším, postavy, ktoré se objeví v tom či onom románe, nebudou v ňom uzavreté, budú odkazovať na ďalšie romány, v nichž se o nich dozvieme doplnujúci informace.“³⁴ A ten rozdiel je práve v tom, ako rozlične platí posledná vzťahná veta pre obe textové univerzá: u Maya sa tie „doplnujúce“ informácie o postavách týkajú len ich ďalších dobrodružstiev, ktorých sa zúčastňujú. Pre obe textové univerzá však platí, že každý čitateľ v ich vesmíre vyznačí odlišnú dráhu³⁵ – s ohľadom na to, ktoré texty tohto fikčného univerza číta a v akom poradí. Štruktúra takéhoto fikčného univerza je teda mobilná.³⁶ V poslednom, či skôr dodatočnom diele románového cyklu *Winnetou*, v ktorom popri dobrodružnosti nachádzame i silný mystický akcent a nostalgickú tonalitu (zostarnutý Old Shatterhand/dr. Karl May prichádza po rokoch na Divoký západ, síce bez fyzickej prítomnosti *Winnetoua*, zato však so silnou rezonanciou jeho odkazu, ktorá nadobúda mystický charakter), sa v stručnosti dozvieme i o osudoch ďalších známych postáv, napríklad o tom, že Old Firehand už uložil hlavu k večnému mieru, že mal syna z manželstva s Ribannou a že „*Tetka Drollová zahynul niekoľik mesíců po dobrodružstvích vyličených v románe Petrolejový princ kulkou vraha, na jehož stopu přišel díky svému ostrovtipu*“.³⁷

Samozrejme, štruktúra tohto fikčného sveta ako celku vykazuje aj určité skraty, zapríčinené literárnohistorickými skutočnosťami, keďže prvé pokusy *winnetouovskej* ságy mali formu kratších próz a až následne ich May rozpracoval do románovej ságy:

³¹ SCHMIEDT, Helmut: *Karl May. Moc fantázie*. Bratislava : Európa, 2013, s. 120.

³² BUTOR, Michel: *Repertoár*. Praha : Odeon, 1969, s. 131.

³³ Por. KOŘÍNEK, Pavel: Sdílenými světy k seriálovým strukturám. Fikční světy komiksu. In: JEDLIČKOVÁ, Alice – SLÁDEK, Ondřej (eds.): *Výprávění v kontextu*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 114 – 115.

³⁴ Butor, c. d., s. 131.

³⁵ Butor, c. d., s. 132.

³⁶ Por. Butor, c. d., s. 132.

³⁷ MAY, Karel: *Winnetouovi dědicové*. Praha : Olympia, 1992, s. 81.

tak napríklad sa Old Shatterhand s Winnetouom zoznámi „na dvakrát“ – popri tom najznámejšom „priateľstve na prvý pohľad“ je tu ešte prítomné ich vzájomné zoznámenie v poviedke.

Z hľadiska *genézy* korpusu mayovských „winnetouovských“ textov má zásadný význam poviedka *Both Shatters*,³⁸ kde už vystupuje ako rozprávač Old Shatterhand, ktorý jazdí na mustangovi menom Swallow, ktorý je darom od Winnetoua. Nachádzame tu aj literárny zárodok postavičky zálesáka Sama Hawkensa a jeho skupinky Trojlístku: tu je to však zatiaľ ešte dvojica Two Sams – Sam Thick a Sam Thin – jeden malý zavalitý a druhý nesmierne vyzíabnutý: sú to literárne zárodky postáv Sama Hawkensa a Dicka Stonea. Opis postavy Tučného Sama,³⁹ prezradenie toho, že je oskalpovaný a nosí parochňu, i jeho charakteristický perlivý spôsob reči nás nenechávajú na pochybách, že je to už čistokrvný Sam Hawkens, ktorý sa už len musí naučiť svoj donekonečna opakovaný bonmot „ak sa nemýlim, hihihih“.⁴⁰ Doslova môžeme vidieť, ako táto literárna postava vzniká textovými operáciami – konkrétne, jeho meno Sam Hawkens vzniká v texte kondenzáciou mien dvoch postáv v priamej reči na osi súmedznosti: „(...) *Zabili našich ľudí v kaňone, ostatné nech vám porozprávajú Two Sams. Bill Hawkens, pevne sa opáš a priplaz sa do zátoky (...)*“⁴⁰

Ani etický heroizmus mayovských postáv tu zatiaľ nedosahuje svoje výšiny: Two Sams ešte veselo skalpujú Indiánov a ani samotný Old Shatterhand ešte nevymýšľa svoje zložité l'sti, aby ušetril život nepriateľských Indiánov, a nemieri na koňa, ale unikajúceho nepriateľského Indiána zastrelí a ako trofej si vezme jeho nôž, sekeru a vrecko s muníciou. Podobne v starších textoch aj Winnetou „s radosťou stahoval skalpy a všel si je na opasek či vlgvam“.⁴¹ Pre neskoršie obdobie je už príznačné, že napríklad v románe *Petrolejový princ* sa zločinci zabijú sami, keď ich prenasledujú Indiáni – pomstiteľia: zloduch Buttler vystrelí na náčelníka Nitsas-Iniho, ale trafi svojho spoločníka Grinleyho, a sám si vrazí nôž do hrude, aby unikol mučeniu pri kole.

Kompozícia viacerých dobrodružných románov Karla Maya má, povedané Šklovského terminológiou, „navliekaciu“, parataktickú štruktúru – ako to výstižne vyjadril Kornel Földvári, tieto romány „vlastne nemajú cieľavedome gradovanú kompozíciu, ale pohybujú sa v podstate v jednej rovine od dobrodružstva k dobrodružstvu: ich reťaz možno ľubovoľne predlžovať, či kdekoľvek prerušiť“.⁴² V druhom diele *Winnetoua* napríklad May spojil viacero predtým samostatných próz. Túto kompozičnú štruktúru dobrodružný román zdedil z pikareskného románu: „Princíp pikareskného románu jako příběhu volně řadícího epizodní zážitky hlavní postavy je vlastně základem románu na pokračování a seriálového románu“,⁴³ pričom v dobrodružnom románe býva tento princíp často transformovaný tak, že „epizodní uzavřenost je absolutována a uskutečňována v jedné rovině,

³⁸ Por. JORDÁN, Karel: *Můj bratr Winnetou*. Praha : Mladá fronta, 2008, s. 78.

³⁹ MAY, Karl: *Old Shatterhand*. Bratislava : Mladé letá, 1996, s. 80.

⁴⁰ Tamže, s. 87.

⁴¹ Jordán, c. d., s. 79.

⁴² FÖLDVÁRI, Kornel: Na mustangovi fantázie. In: MAY, Karl: *Čierny mustang*. Bratislava : Smena, 1967, s. 243.

⁴³ Chaloupka – Nezkusil, c. d., s. 87.

bez navazujúcej dejovej gradace a dynamiky“.⁴⁴ Takúto kompozíciu má napríklad štvordielny románový cyklus *Winnetou*. Nezriedka býva motiváciou pohybu – jednak priestorového (cesty), jednak motivického (dobrodružstvá, ktoré sa počas cesty prihodia) – nejaký cieľ cesty (ako v románe *Z Bagdádu do Istanbulu*), ktorého dosiahnutie je dobrodružstvami neustále odročované, prípadne môže byť tento princíp navliekania dobrodružstiev vystužený motívom prenasledovania nepriateľa (ktorý tvorí niť, na ktorú sa navliekajú jednotlivé naratívne „koráliky“ – dobrodružstvá). Topos cesty umožňuje, že sa hrdinom počas cesty vynára jedno dobrodružstvo za druhým – stretnutia s nepriateľmi, pokusy o zajatie, resp. zabitie, krádež atď. Takáto parataktická naratívna štruktúra väčšiny Mayoých románových cyklov však súvisí aj s ich *cestopisným* organizačným žánrovým princípom: s tým, že May vydával svoje romány z exotického prostredia pod hlavičkou (autentických) cestopisov a neskôr ako cestopisné romány, *Reiseromane*. (Vydania českých prekladov Mayoých románov vo vydavateľstve Olympia vždy na začiatku uvádzajú mapku so zakreslenou trasou cesty románových hrdinov.) Práve s takýmto „cestovateľským“ typom westernového románu sa – ako ukázal Wojciech Kunicki – úzko spája naratívna štruktúra prenasledovania (napríklad v románe *Petrolejový princ*): v tomto type „dej sa rozvíja podľa striktné fixovaných schém románu putovania – kladní hrdinovia majú vyriešiť určitý problém (prenasledovanie zločincov) a prechádzajú obrovské vzdialenosti, pričom sa zaplietajú do množstva dobrodružstiev, z ktorých najdôležitejšie sú zajatie a oslobodenie jedného z protagonistov, chytenie zločincov alebo boj proti nim“.⁴⁵

Oproti tomuto typu dobrodružných románov (či už sa odohrávajú na Ďalekom západe alebo Blízkom východe) je v mayoovskom textovom korpuse prítomný aj typ dobrodružných románov s ústrednou zápletkou. Hustotu dobrodružnej štruktúry to nerozrieduje, ale skôr *organizuje* jednotlivé dobrodružné epizódy a dáva im smerovanie, teleologickú štruktúru: všetky dejové chodníčky napokon vedú k naftovému alebo Striebornému jazeru... Medzi takéto romány patria *Syn lovca medveďov* (1887), *Duch Llana Estacada* (1888), *Poklad v Striebornom jazere*, *Petrolejový princ* (1893 – 1894) či *Čierny mustang* (1896 – 1897). V *Duchovi Llana Estacada* je takouto hlavnou zápletkou, „zovierajúcou“ všetky dobrodružstvá v deji, motív mysteriózneho obrovského jazdca, križujúceho púšť a zabíjajúceho zloduchov guľkou do čela, a záhada pôvodu a minulosti Bloody Foxa: v riešení oboch týchto záhad vyplývajú do jedného motívu (údajným duchom Llana Estacada je Bloody Fox) a pomocou toposu *anagnorisis*, ktorý je „okamihom pravdy, keď všetko vyjde najavo“,⁴⁶ spozná aj vraha svojich rodičov vo falošnom mormónovi. V románe *Syn lovca medveďov* je to zasa základný naratívny program – snaha zálesákov pomôcť mladučkému Martinovi Baumannovi oslobodiť lovca medveďov Baumannu zo zajatia Siousov.

Štruktúra prenasledovania

Ako materiál na podrobnejšiu analýzu naratívnej štruktúry som si teda zvolil Mayoov román *Petrolejový princ*. Pokúsím sa poodhaliť jeho naratívnu mágiu – tento román totiž

⁴⁴ Tamže, s. 88.

⁴⁵ *Slovník literatury populárnej*, c. d., s. 641.

⁴⁶ MATT, Peter von: *Intryga. Teoria i praktyka podstepu w literaturze*. Warszawa : Prószyński i S-ka, 2009, s. 95.

predstavuje vybrúsený, dokonale prepracovaný naratívny mechanizmus, v ktorom všetky motívy zapadajú s chirurgickou presnosťou do súkolesia celkovej štruktúry.

Ešte treba poznamenať, že postava s prezývkou „Petrolejový princ“ sa v Mayovom diele objavuje aj na inom mieste: v novele *Old Shatterhandova prvá láska*. Ide o inú osobu, no aj tu je Petrolejový princ negatívnou postavou (i keď nie je zloduchom ako Petrolejový princ Grinley) – je totiž sokom Old Shatterhanda v láske. A zbohatlíkom, prikladajúcim peniazom veľkú váhu – slovné spojenie „petrolejový princ“ je z radu takých ustálených pomenovaní ako napríklad „uholný barón“. Dej sa odohráva v Nemecku, v Drážďanoch: toto miesto deja „dopĺňa“ mayovský fikčný svet v tom ohľade, že ako príklad naratívne predvádza to, o čom sa May (či priamo Old Shatterhand) zmieňuje v prózach, odohrávajúcich sa na Divokom západe: že totiž Old Shatterhand pendluje medzi savanami Divokého západu a písacím stolom na rodnej nemeckej hrude, pričom, samozrejme, chronotop Divokého západu ako exotický a dobrodružný hrá z kvantitatívneho hľadiska prím. Reminiscencie nemeckých prisťahovalcov v románe *Petrolejový princ* (napríklad o tom, ako pani Rozália vo výčape hrávala do tanca na harmonike, ako ovdovela a vzala si kováčskeho majstra) sú presne v štýle Mayových „nemeckých“ románikov...

Táto próza tiež ukazuje, že zálesáckemu hrdinovi, ktorého to ťahá na Divoký západ, je súdené nezviazať sa so ženou...

Analýza naratívnej štruktúry jedného Mayovho dobrodružného románu bude mať aj induktívnu platnosť pre ostatné Mayove romány, pretože May, ako píše jeho monografista Helmut Schmiedt, je „autor vytvárajúci rozličné variácie niekoľkých základných vzorov. V jeho dielach ide predovšetkým o zločiny a ich záhadné okolnosti; dobrí a zlí ľudia sa v tejto súvislosti dostávajú do vzájomných konfliktov a po rozličných dobrodružno-bojových peripetiách sa problémy vyriešia s viac alebo menej uspokojivým výsledkom. Vzájomne sa podobajú aj detaily. Ustavične sa opakujúce motívy ako útek a prenasledovanie, príprava plánov a tajné načúvanie, uväznenie a oslobodenie tvoria väčšinu napísaného. Kto si pozorne prečítal aspoň jeden dobrodružný román Karla Maya, vie, ako sú koncipované ostatné“.⁴⁷ Po niektorom z týchto „ostatných románov“ občas siahnem, aby som demonštráciu obohatil o niektoré príklady a presiahol analýzu jedného románu k mayovskej „paradigmatike“, prípadne – aby som jednotlivosti v románe vysvetlil z hľadiska ich mayovského literárneho systému.

V románe *Petrolejový princ* je centrálnym motívom, ktorý riadi naratívnu ekonómiu ostatných epických motívov, motív *pasce* „naftového jazera“. Konanie Petrolejového princa Grinleyho má všetky prvky morfológie intrigy:⁴⁸ je tu Grinleyho *potreba* získať peniaze a následne *plán*, akým spôsobom to dosiahnuť. Je to podvodný *plán*, ako predať bankárovi Duncanovi jazero, v ktorom údajne vyviera nafta, získať od neho šek a potom ho zabiť. Čiže, ako to zovšeobecnene formuloval Schmiedt, aj v prípade tohto románu ide o zločin, a to zločin budúci, plánovaný. K tomuto motívu, resp. Grinleyho stratégii, ktorá organizuje celý dej a zabezpečuje jeho súdržnosť (spätost' množstva vedľajších motívov),

⁴⁷ H. Schmiedt, c. d., s. 121.

⁴⁸ Por. von Matt, c. d., s. 91 – 94.

sa sujet románu prepracuje až postupne – čiže nie je nastolený ako syntagmatický začiatok rozprávania. Čitateľovi sa odhaľuje *dávkovane*. Cesta k naftovému jazeru Gloomy-water je realizáciou plánu intrigy.

Motív naftového jazera je vystavaný pomocou *predstierania*: ide o fingovaný objekt, falošné naftové jazero, nainscenované takým spôsobom, že doň Grinleyho spoločníci Buttler a Poller vyliali sudy s naftou. Toto je pasca, do ktorej sa má chytiť bankár Duncan: keď jazero uvidí, má podpísať šek, ktorým „naftové jazero“ od Grinleyho odkúpi. V štruktúre intrigy je tiež nevyhnutným prvkom prezlečenie/maskovanie subjektu intrigy:⁴⁹ Petrolejový princ Grinley hrá úlohu poctivého nálezcu a postupne realizuje taktické kroky na získavanie si bankárovej dôvery. Hrá pred ním tiež úlohu skúseného zálesáka – to vtedy, keď sú bankárovi a jeho účtovníkovi podozrivé niektoré Grinleyho činy. Grinley ich podozrenia vtedy odvracia tak, že svoje konanie racionalizuje vo falošne zálesáckom kóde: napríklad, keď od chrbta zastrelil dvoch navažských zvedov, no náčelník Nichorov Mokaši mu vôbec neprejavuje vďačnosť, ba vyhráža sa bielym tvárom smrťou, hovorí Duncanovi: „*Ovšemže by nám šlo o život, kdyby náčelník v duchu se mnou nesouhlasil. Musel přece uznat, že jsem ho zachránil.*“⁵⁰

Samotná textová výstavba chronotopu Naftového jazera konotuje jeho charakter ako *jazera smrti*: už samotný jeho názov Gloomy-water (Temná voda) so zvukovou kvalitou temnej fonémy „u“ ho akoby predurčuje pre temné činy, ako aj skrývanie, zahalovanie (ktoré konotuje v doslovnom pláne „temnota“, viažuca sa so zníženou viditeľnosťou). Aj toto skrývanie je v intrige Petrolejového princa rafinované: jazero skrýva vlastne to, že nič neskrýva (v skutočnosti totiž *neskrýva* naftový prameň). Jeho falošný *povrch*, hladina s mastnými okami nafty, iba falošne *sugeruje* túto hĺbku, skrytý prameň.

Jazero smrti je indikované aj atmosférou, ktorú mu dodáva jeho fyzická priestorová situovanosť v hlbokkej rokline a obkolesené je hustými (a teda temnými) jedľovými lesmi: „*Tady dole vládlo šero, třebaže byl jasný den. Ani vánek nepohnul větvemi, nikde ani známky po ptáku, nad květy nepoletoval jediný motýl. Zdálo se, jakoby tu odumřel všechen život. Jenom se to zdálo? Ne, bylo tomu opravdu tak, neboť po jezeře plavalo obrovské množství mrtvých ryb, jejichž matně lesklá těla se nezvykle odrážela od temné olejevitě hladiny. Toto nehybné, temné jezero, ležící před pozorovateli jako oko strnulé v smrti, se plným právem nazývalo Gloomy-water – Temná voda. Pohled na jezero zapůsobil na Duncana a Baumgartena tak silným dojmem, že stáli dlouho mlčky*“ (s. 250). V kultúrnom odkaze sa May odvoláva na mytologickú rieku Styx, po ktorej sú mŕtvi prevážaní do podsvetia: robí to však rafinované – nie v pásme autorskej reči, ale túto kultúrnu reminiscenciu formuluje postava, bankár Duncan (čiže akurát tá postava, ktorej práve v tom okamihu hrozí smrť).

Základnou príbehovou kostrou je teda *naratívny program*: intriga Petrolejového princa – napĺňanie jeho plánu predat' falošné naftové jazero bankárovi Duncanovi a potom ho zabiť. Táto dejová línia sa však prekríži – prostredníctvom toposu *cesty* (toposu, ktorý umožňuje motívy *stretnutia*) a tradičného mayovského miesta stretnutí, *ranča* (tu

⁴⁹ Por. tamže, s. 37 *passim*.

⁵⁰ MAY, Karel: *Petrolejový princ*. Praha : Olympia, 1982, s. 242. Ďalej pri citovaní tejto knihy budem uvádzať len stranu.

ide o Fornerov ranč) – s dejovou líniou statočných zálesákov, ktorí všetci pokladajú Grinleyho plán za podvodný: ako znalci Západu totiž vedia, že v Gloomy-water nemôže byť žiadna nafta. Vydávajú sa teda po Grinleyho stope, aby zachránili život bankára a jeho účtovníka. Prekríženie dvoch dejových línií v Mayovej próze všeobecne umožňuje predovšetkým chronotop cesty (ktorý, ako ukázal Bachtin, je práve priestorom *možných stretnutí*): postavy vždy brádzia prériu odniekiaľ niekam – keď sa stretnú s neznámymi, vždy sa spýtajú, odkiaľ a kam neznámy smeruje. Predtým však nezriedka zvyknú zmiznúť vo vysokej tráve a hneď je počuť cvaknutie kohútikov zbraní: výhodu klásť otázky má ten, ktorý ťasí ako prvý. (Kladnej postave sa u Maya nezriedka stane, že – sama súc Nemcom – stretne v americkej prérii práve Nemca, a hneď si môžu padnúť do náručia.) Dôvod cesty nie je až taký dôležitý – dodáva len motiváciu: na také miesto, do takého mesta, na lov, na stretnutie, prípadne – a vtedy už vstupuje do naratívnej ekonómie príbehu – treba niekoho vyslobodiť zo zajatia.

No to, že Mayovi hrdinovia vyražajú na pomoc a usilujú sa – aj za cenu ohrozenia vlastného života – zachrániť v podstate im neznámych a nie práve najsympatickejších ľudí, naznačuje istý „etický“ charakter Mayových dobrodružných próz: ako prenikavo poznamenal Bedřich Bösser, „Mayovi hrdinové (...) tedy dobrodružství nevyhledávají, nýbrž dobrodružství vyhledává je“.⁵¹ Sú vždy pripravení pomôcť, nasadiť svoje životy za záchranu druhých: „Old Shatterhand i Vinnetou jsou *dobrodruzi*, t. j. dobří druzi těch, kteří se dostali do neštěstí. To je také původní význam toho slova.“⁵²

Druhým mayovským toposom prekrížovania dejových línií býva miesto stretnutí – *ranč*: v *Petrolejovom princovi* je to práve Fornerov ranč, kde Grinley s Duncanom stretávajú zálesákov Hobbles Franka a tetku Drollovú, ktorým je Grinleyho údajné naftové jazero ihneď podozrivé a bankára varujú. Práve toto osudové stretnutie (z epického hľadiska prekríženie dejových línií) má za následok stopovanie Grinleyho skupinky zálesákmi. Spomeňme si tiež na ranč Helmers Home v Mayovom *Duchovi Llana Estacada*, kde Bloody Fox prvý raz uzrie svojho osudového nepriateľa, údajného mormóna Burtona, na ktorého sa však ešte nedokáže rozpomenúť... Po motív falošného kazateľa si mohol May intertextuálne zaskočiť do románu svojho predchodcu Friedricha Gerstäckera *Regulátori v Arkansase* (slovensky vyšlo pod názvom *Zákon lynču*), kde je hlavným „zloduchom“ románu práve zločinný metodistický kazateľ Rowson. Ranč zároveň môže poslúžiť ako pevnosť odolávajúca nájazdom nepriateľov – ako Butlerov ranč v románe *Poklad v Striebornom jazere*.

Grinleyho skupinka musí teda absolvovať cestu ku Gloomy-water a skupina zálesákov ju musí stopovať a nasledovať. Prostredie, ktorým cesta vedie, je zafinované ako nebezpečné, pretože Navahovia a Nichorovia práve medzi sebou vykopali vojnovú sekeru, a to znamená, že na vojnovom chodníku napadnú každého, kto sa vyskytne na ich území. Priestor, ktorým obe skupiny pôjdu, je teda už implicitne naratívne „zahustený“ a umožňuje zmnožovať (komplikovať) túto základnú dejovú líniu množstvom prekážok – predovšetkým sú to naratívne funkcie (v proppovskom zmysle) zajatia (obe skupiny,

⁵¹ BÖSSER, Bedřich: Doslov. In: MAY, Karel: *Syn lovce medvěďů*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1964, s. 263.

⁵² Tamže, s. 264.

dobrá aj zlá, sa viacnásobne ocitnú v zajatí), ktoré zasa (aby dej mohol pokračovať ďalej) textu umožňujú (také je kombinačné pravidlo naratívnej syntaxe) syntagmaticky pokračovať naratívnu funkciu „únik zo zajatia“. Zajatia a vyslobodenia, ako aj stopovanie (a strategické úvahy o tom, čo zamýšľajú protivníci) majú vo svojej dejovej realizácii, ako ešte ukážem, charakter nastolenia problému a jeho vyriešenia. Takže na nižšej motívickej úrovni – tam, kde sledujeme, ako sú motívy vystavané (z akých elementov a aké je prepojenie týchto elementov) – majú Mayove dobrodružné prózy práve štruktúru nastolenia problému a jeho riešenia.

Popri zajatiach/vyslobodeniach je táto základná dejová línia v poslednej tretine románu skomplikovaná transformáciami Grinleyho získavania a straty objektu (bankárovho šeku).

Introdukciou románu je znalý opis prostredia: vytýčenej trasy cesty z Arizony do Kalifornie, misionárskej stanice San Xavier del Bac, pomerov vládnučích v tomto regióne: zločineckých bánd, ktoré tu bašujú, a vojska, ktoré nedokáže nastoliť poriadok. Aj toto teritórium je teda nebezpečným priestorom. V prvom dejovom motíve dochádza v *mieste stretnutia* – v zločineckej krčme u Íra – ku konfrontácii dvoch skupín (zlých a dobrých) – finderov (lupičov) na čele s vodcom Buttlerom a trojlístkom (slávni zálesáci Sam Hawkens, Dick Stone a Will Parker).

Vôbec ako prvá je v románe na scénu uvedená záporná postava – Buttler, čím sa predznamenáva perspektíva zloduchov, ktorá bude v románe kompozične striedavo distribuovaná s perspektívou kladných hrdinov. V jeho priamej reči sa prvý raz „vyskytne“ (ako téma prehovoru) kolóna nemeckých prisťahovalcov (čo je typický westernový motív osídľovania Západu, „Go West“): je to introdukcia tejto „kolektívnej postavy“ na scénu a prvý Buttlerov plán zmocniť sa majetku kolóny a zavraždiť prisťahovalcov. Postava Buttlera zabezpečuje v naratívnej štruktúre prepojenie už tohto úvodného motívu stretnutia s naratívny centrom – stratégiou podvodu Petrolejového princa: Buttler je totiž nevlastným bratom Grinleyho a podieľa sa aj na jeho naftovom „podniku“. (Spriahnutí zločinci Grinley a Buttler sú polovlastní bratia – napodiv, pochádzajú z dvoch matiek, čo zrejme bolo pre Maya mravne prijateľnejšie, ako keby pochádzali od dvoch otcov u jednej matky...)

Celkovo je naratívna štruktúra Mayovho románu *Petrolejový princ* syntagmatickou štruktúrou *prenasledovania/stopovania*. Jednotlivé nepriateľské skupiny postáv sú v mechanizme narácie späté tým, že jedna skupina prenasleduje/stopuje druhú, resp. niekedy sa aj stopujú navzájom (napr. navažskí vyzvedači, ktorí stopujú Grinleyho skupinku, Grinley však vystopuje ich a zastrelí ich). Takýmto spôsobom, štruktúrou vzájomného prenasledovania, celý naratívny mechanizmus „drží pohromade“ – a na úrovni naratívnych perspektív umožňuje *striedanie perspektív* prenasledovaných a prenasledujúcich, záporných a kladných postáv (resp. skupín postáv).

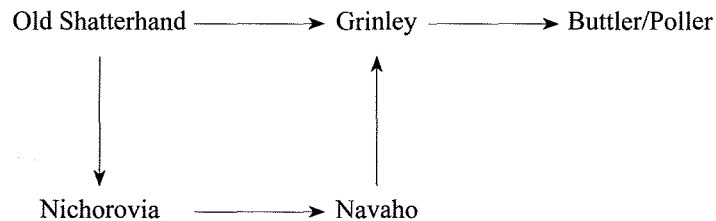
Základný reťazec prenasledovania je teda tento: skupina zálesákov na čele s Old Shatterhandom a Winnetouom stopuje a prenasleduje skupinku zločincov Grinleyho, Buttlera a Pollera, ktorí vedú svoje obeť, bankára Duncana a účtovníka Baumgartena, do záhuby. Grinleyho skupinku však zároveň paralelne stopuje mladý Navaho, ktorý sa stal svedkom Grinleyho vraždy navažských vyzvedačov. Tí zasa práve stopovali náčelníka Nichorov Mokašiho. Nichorovia sa však tiež vydávajú po stope mladého Navaha.

V istej fáze, ešte pred príchodom k naftovému jazeru Gloomy-water, sa Buttler a Poller odpoja a trasu si „nabehnú“ – údajne, aby zistili, či je cesta bezpečná: v skutočnosti však preto, aby do jazera vyliali sudy s petrolejom. Grinley s Duncanom a Baumgartenom sa vydávajú v ich stopách. Cesta zloduchov s ich obeťami sa teda ocitá v zovretí neustáleho napätia, časového tlaku: každé nočné táborenie (zastávka) je situované v štruktúre prenasledovania – Grinley tuší, že je prenasledovaný (rovnako sa prenasledovania Indiánmi obáva aj bankár), no vie tiež, že temnota noci znemožňuje jeho prenasledovateľom čítať stopy. Zároveň nemôže vyraziť na cestu zavčas ráno, pretože potrebuje, aby Buttler a Poller mali čas vyprázdniť do jazera sudy s naftou. V podobnom časovom tlaku sa takto musia ocitnúť aj Buttler s Pollerom, keď si (podobne ako vlk v rozprávke o Červenej čiapočke) musia tú istú trasu nabehnúť, prípadne ísť skratkou, a ešte musia stihnúť vyprázdniť sudy s naftou do jazera.

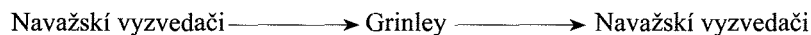
Potom, ako Nichorovia zajmú Grinleyho kompániu, Grinleyovci utečú k Navahom s falošnou správou. Keď tí neskôr zistia, že Grinley zavraždil ich vyzvedačov, tiež ho začnú prenasledovať. Grinleyho kompánia sa však musí oblúkom vrátiť k Navahom a stopovať ich, pretože Wolf (beloch, žijúci v ich kmeni) im vzal šek od bankára, keďže ten obchod mu bol podozrivý. Čiže: Grinleyho skupina, stopovaná skupinou Old Shatterhanda a Navahmi, zasa stopuje Navahov (a Wolfa).

V dejovej fáze pred vypuknutím boja medzi Navahmi a Nichormi skupina Old Shatterhanda, ktorá má priateľský vzťah s Navahmi, stopuje aj Nichorov, aby mali zálesáci prehľad o ich pohybe a vedeli strategicky odhadnúť, aké majú Nichorovia zámery.

Základný reťazec prenasledovania a vzájomného stopovania môžeme schematizovať takto:



K tomu ešte pristupuje viacero vzájomných stretov „vyzvedačov“, ako napríklad už spomenutý „sebareferenčný“, do seba sa uzatvárajúci reťazec stopovania:



V tej fáze deja, keď Wolf vráti šek bankárovi Duncanovi (ktorý ho však nezničí, aby bolo možné sujet ďalej rozvíjať a komplikovať sekvenciou stratenia objektu a jeho opätovného získania), Grinleyho skupinka, prenasledovaná Old Shatterhandovou kompániou spojenou s Navahmi, sa musí „vrátiť“ a začať stopovať skupinu Old Shatterhanda, ktorá stopuje ich: Duncan totiž cestuje s touto spoločnosťou. Tu sa reťazec stopovania podobne ako v predchádzajúcom prípade uzatvára do seba:

Samozrejme, toto „recipročné“ vzájomné stopovanie nekončí tak ako v prípade navažských zvedov (i keď Grinley naozaj zoberie Duncanovi šek aj po druhý raz), ale zavrhuje sa chytením Grinleyho a jeho kumpánov.

Syntagmatická štruktúra prenasledovania/stopovania, komplikovaná naratívnymi funkciami zajatie – vyslobodenie, je teda, ako už bolo povedané, *organizačným princípom* generovania deja tohto románu. Práve táto štruktúra prenasledovania/stopovania umožňuje – na textovej úrovni rozprávačských perspektív – *striedanie týchto perspektív*. Aj z tohto striedania vyviera naratívna mágia tohto Mayovho románu: narácia striedavo sleduje dej z perspektívy zločincov, snažiacich sa naplniť svoj zločinný plán a uniknúť spravodlivým prenasledovateľom, a z perspektívy skupinky zálesákov, ktorí sa musia snažiť strategicky odhadnúť konanie svojich protivníkov – Grinleyho s Buttlerom. Napätie vyviera z otázky, stratégia ktorej skupiny bude úspešnejšia. Pristavme sa najprv pri týchto konkurenčných perspektívach postáv, resp. skupín postáv.

Línia zloduchov

V línii Grinleyho naratívneho programu (keď narácia sleduje jeho bandu spolu s obeťami) text vytvára napätie takým spôsobom, že sa sínusoidne objavuje ohrozenie naplnenia plánu a následné zažehnanie tohto ohrozenia. Grinley vždy musí reagovať *ad hoc*, aby toto ohrozenie zažehnal, prípadne mu niekedy pomôžu jeho „druhovia v zločine“ Buttler alebo Poller. Odkiaľ sa však u modelového čitateľa berie toto napätie z ohrozenia plánu (ktoré je nezriedka aj ohrozením zločincov na živote), ak je tento plán – ako vieme – *zločinný, zlý*? Dovolil by som si navrhnúť takúto hypotézu: v mechanizme narácie je toto napätie spôsobované práve *ohrozením plánu*, jeho možným stroskotaním – a to aj *napriek* tomu, že ide o plán zločinný a beštiálny. Nenaplnenie, stroskotanie naratívneho programu (zámeru postáv), nech je už tento program (z etického hľadiska) akýkoľvek (dobrý či zavrnutiahodný), vyvoláva pocit frustrácie modelového čitateľa. Na úrovni naratívnych perspektív je zasa napätie vyvolané tým, že sa v ohrození života ocitá postava (resp. skupina postáv), cez *prizmu* ktorej je podávaný dej. Je takto ohrozená samotná „naratívna perspektíva“, a to znamená, že je ohrozené samotné ďalšie rozprávanie, rozvíjanie dobrodružného deja: ak je dejová sekvencia podávaná z naratívnej perspektívy Grinleyho, po zabití Grinleyho musí táto sekvencia zákonite *predčasne* skončiť momentom sklamaného očakávania, nenaplnenia plánu.

Zároveň detský, ako aj bývalý detský čitateľ zväčša má svoju vlastnú skúsenosť scenára, v ktorom sám vystupuje v úlohe „negatívnej postavy“: keď sme čosi vyparátili a potom zapierali, zamotávali sa do vlastných klamstiev a snažili sa v nich zúfalo hľadať nejaké cestičky, ktorými by sme sa zachránili. Pri čítaní dejovej línie zloduchov nadobúdame nečisté svedomie – sledujeme, či im vyjde ich zločinný plán, či ich klamstvá nevyjdú najavo; ako sa musia vynájsť, aby zachránili svoju intrigu a často aj svoje holé životy. Zapierajú, kľučujú, preinačujú udalosti, ktoré sa stali: ako keď Grinley, ktorý chladnokrvne odzadu zastrelil dvoch navažských zvedov, príde k Navahom (lebo od nich potre-

buje zbrane a potravu, pretože utiekol zo zajatia neozbrojený) a hovorí im, že zvedov zastrelil náčelník Nichorov Mokaši.

V debovej línii zloduchov sa *problematizuje* štandardná čitateľská identifikácia v žánri dobrodružného románu: „Identifikace čtenáře tu znamená subjektivní psychologický proces, jímž dítě vstupuje do rolí a situací nikoliv takových, jaké jsou jemu skutečně vlastní, nýbrž takových, v jakých by sám před sebou a případně před jinými vystupovat chtěl.“⁵³ Sú to práve „hrdinové, ktorí vábí čtenářovo ztotožnění, jeho představu sebe sama na místě úspěšné literární postavy a v prostředí poutajícím svou neobvyklostí“.⁵⁴ V románe *Winnetou* sa ja sám, detský čitateľ, stávam Old Shatterhandom: ved' Old Shatterhand tu hovorí „ja“ (román je podaný v ja-rozprávani) rovnako, ako hovorím toto „ja“ aj ja. Winnetouova sestra obdivuje moje hrdinstvá rovnako, ako by som chcel ja, aby ma obdivovala trebárs moja spolužiačka; vzbudzujem taký rešpekt a úctu, aký by som chcel vzbudzovať aj medzi spolužiakmi v triede a pod. Veľmi pekne je táto identifikácia detského čitateľa s hrdinom ukázaná v Schaeferovom románe *Shane*: detský rozprávač sa v tomto románe ocitá v pozícii obdivujúceho „čitateľa“ Shaneovej osoby. Keď Shane ide do záverečného súboja, rozprávač hovorí: „*Bol to Shane z tých dobrodružných príbehov, ktoré som si preňho vymyslel, chladnokrvný a jedinečný. Jeho nepremožiteľná dokonalosť stála tu sama oproti húfu chlapov popijajúcich v miestnosti.*“⁵⁵

No perspektíva zloduchov, v súzviažnosti s ich naratívnym programom, ktorý chcú realizovať, vytvára akéhosi *temného* identifikačného dvojníka: chcem byť Old Shatterhandom, ale čo keby som mal byť Grinley? Ako by som musel kľučkovať, zapierať, mať jazyk – ako bledá tvár – s dvoma koncami, ak by som zastrelil od chrbta dvoch navažských vyzvedačov?

Prvé ohrozenie intrigy Petrolejového princa prichádza zo strany Hobble Franka a Drolla, ktorí Duncana varujú: buď je podvodník Grinley, alebo bol on sám podvedený. Grinley hrá na Duncana psychologickú hru: nemá im za zlé, že mu nedôverujú – ved' aj on sám pochyboval, pokým mu odborníci neoverili vzorky nafty (s. 128). Hrá to tak, že si je svojou vecou istý. Ba dokonca požiada Sama Hawkensa, či by sa mohli s Duncanom pripojiť k ich kolóne (Nemec Hawkens sa s Trojlístkom totiž po počiatočnom „hecovaní“ pridá k výprave neskúsených nemeckých prísťahovalcov, aby ich ochraňoval). Je to z jeho strany rafinovaná *taktika* na získanie dôveryhodnosti – a zároveň prvý krok v štruktúre intrigy, pretože vedie zálesákov do pasce: jeho spoločník Buttler sa totiž dohodne s náčelníkom pueblových Indiánov Ka-Makuom, že zálesákov aj prísťahovalcov zajmú. Petrolejový princ potom po dohode s Ka-Makuom „vyslobodí“ bankára a účtovníka, čím sa jednak strasie spoločnosti zálesákov, ako si získa aj väčšiu dôveru bankára Duncana. Grinleyho (psychologická i podvodná) stratégia je naozaj nákladná – o naftovom jazere hovorí bankárovi: „*Nemůžu vám lhát, protože až bychom tam přišli, hned byste zjistil můj podvod. Nežádal jsem na vás ještě ani jediný dolar, zaplatíte mi až potom, až se přesvědčíte, že vás neklamu a že náš obchod je povitý*“ (s. 188).

⁵³ Chaloupka – Nezkusil, c. d., s. 83.

⁵⁴ Tamže, s. 81.

⁵⁵ Schaefer, c. d., s. 180.

Cesta Grinleyho skupiny je teda, ako už bolo povedané, sínusoidou ohrozenia plánu (prípadne životov zloduchov) a ich riešení. Tieto ohrozenia – naratívne prekážky, ktoré sa cieľu kladú do cesty – majú vždy štruktúru problému a sú zažehnané pomocou riešenia. Rovnakú syntaktickú štruktúru problém – riešenie majú aj prekážky, s ktorými sa konfrontujú zálesáci.

Ohrozenia Grinleyho plánu sú dvoch typov: jednak sú to ohrozenia argumentačne – pekným rétorickým postupom je, keď Grinleyho usvedčí *vlastné meno* údajného náleziska Gloomy-water (por. s. 191). Grinley tvrdí, že na to miesto dosiaľ ľudská noha ešte nevkrčila. Na to Duncan namietne, že ak sa to miesto volá Gloomy-water, tak ho niekto musel takto pomenovať, a z toho zasa vyplýva, že Grinley nemôže byť jeho prvým nálezcom. Grinleyho nenapadá vhodná odpoveď, ako by vykľučkoval z tejto siete, v ktorej číha skrytá pravda. Pomôže mu Buttler: „*Ale tyto rozpory lze lehko vyřešit*“ (s. 191). Ten niekto, kto to miesto pomenoval, bol práve Grinley. Samozrejme, riešenia bandy Petrolejového princa sú falšné, sú to klamstvá umožňujúce na chvíľu vykĺznuť z pasce pravdy: Grinley sa musí vždy vynásť ďalšou lžou. Zato v línii zálesákov a kladných indiánskych postáv (tých u Maya tiež nie je až tak veľa) sú riešenia správne, v konečnom dôsledku vedúce k naratívnej rovnováhe (vyslobodeniu zo zajatia, nastoleniu mieru medzi Navahmi a Nichormi a pod.).

Azda najväčšie argumentačné ohrozenie tvorí segment *krízy* tesne pred samým zavŕšením intrigy. Pri príchode do Gloomy-water si prichádzajúci všimnú malý úzky potôčik, ktorý vyteká z jazera. Pri príchode k naftovému jazeru, keď bankár je už nadšený, ho Baumgarten schladí: jazeru je z obchodného hľadiska nevyužiteľné: „*Přitékat (nafty) může přece jen tolik, kolik jí odteče. A podívejte se na ten nepatrný odtok, který nám ukazoval cestu! Myslim, že ten potůček odplaví za hodinu asi litr nafty, což je celý výtěžek, který můžeme očekávat*“ (s. 252). Bankár prepadne zúfalstvu. Z hľadiska naratívneho programu Grinleyho je to skutočná kríza, hrozí definitívny krach podujatia. Bankár totiž ešte nepodpísal šek: „*Taky Petrolejového prince polekala slova účetního. S jakou námahou a za jakého nebezpečí sem dopravil naftu v sudech a ukryl ji! Co ho to stálo! A teď, když měl vítězství na dosah ruky, všechno že by bylo marné? Před očima se mu zatmělo, byl bezradný, nedovedl ze sebe vypravit ani slovo, jen pohledem prosil o pomoc nevlastního bratra Buttlera*“ (s. 253). Je to skutočne štruktúra rétorického riešenia problému: účtovník podal argument – a Buttler musí tento argument vyvrátiť. Podá názorný príklad: keď sa bankár posadí na svojho ležiaceho koňa, kôň s ním vstane, ale ak sa posadí na malého psíka, psík sa nepostaví. A keďže je – dokonca podľa samotného Baumgartena – voda údajne ťažšia než nafta, tak podobne aj naftu v naftovom jazere tlačia tony vody, a preto nemôže nafta vytrysknúť v plnej sile. Baumgarten nevie veľa o fyzikálnych zákonoch, čiže netuší, „*že by nafta právě proto, že je lehčí, musela vystoupit na povrch*“ (s. 254). Šek je teda podpísaný, zloduchovia vlákajú svoje obete do jaskyne, tam ich odzadu omráčia pažbami pušiek a zahádzu otvor do jaskyne, čím ich odsúdia na pomalú smrť. Jaskyňa je tiež Grinleyho pascou nastraženou na jeho obete: údajne sa v nej má nachádzať prameň, z ktorého vyviera nafta.

Isteže, greenhorn by mohol namietnuť, že v prípade neúspechu mohli Grinley, Buttler a Poller od bankára podpísať vynútiť násilím a potom sa oboch obetí zbaviť rovnakým

spôsobom, ako to urobili. No akýsi „kódex“ podvodníka to Grinleymu asi nedovoľuje: nedokáže sa so svojimi obeťami konfrontovať tvárou v tvár, s ich pohľadom: nedokáže sa pred nimi demaskovať ako zločinec. Povedané klasickou naratologickou terminológiou, chce sa vyhnúť jednému elementu narácie – *anagnorisis*, svojmu demaskovaniu ako podvodníka a zločinca. Aj omráčenie obetí prichádza znenazdajky a zozadu – a Grinley nechce svoje obeť zabiť vlastnoručne: „*Já je jen nechci vidět umírat. Vzpomínka na to nebývá právě příjemná*“ (s. 254).

Druhým typom sú problémy/ohrozenia fyzické: tak napríklad Grinley neodhadne reakciu náčelníka Nichorov Mokašiho, keď od chrbta zastrelí dvoch navažských vyzvedáčov, ktorí sa prikrádajú k Mokašimu. Grinley si chcel takto Mokašiho zaviazať priateľstvom, ten však túto vraždu pokladá za úbohú zbabelosť a správa sa ku Grinleymu vyslovene nepriateľsky (nárast napätia v syntagmatickej štruktúre narácie). No nezaútočí naňho, s opovrhnutím ho nechá tak (uvoľnenie napätia).

V neskorších fázach napätie sínusoidne narastá a uvoľňuje sa. Grinleyho kumpánov najprv zajmú Navahovia, tých však následne zajme Mokaši. Grinley si nárokuje Mokašiho vďaka a nazdáva sa, že ho Mokaši prepustí. To sa však veľmi mylí: naopak, ocitá sa spolu so svojimi zločinnými kumpánmi v ohrození života. Zviazaných zločincov čaká mučiarsky kôl – podobne, ako desiatky ráz čakal mučiarsky kôl na zviazaného Old Shatterhanda: zajatie je podávané z *perspektívy* zloduchov. Grinley nemôže prezradiť, že bankára s účtovníkom omráčil a zasypal v jaskyni, pretože má ešte stále nádej, že sa mu podarí uniknúť, a vyslobodenie bankára by mu prekazilo jeho vražedný „biznis“. Mokašimu klame, že sa ich Duncan s Baumgartenom usilovali zavraždiť, a preto ich museli zabiť. Ich mŕtvolky sa nenašli údajne preto, lebo ich hodili do naftového jazera. Táto Grinleyho lož však vedie k ešte fatálnejším dôsledkom: Mokaši totiž v okolí jazera nenašiel stopy krvi a z toho usúdi, že bankára s účtovníkom hodili do naftovej vody ešte živých. Grinley to voľky-nevoľky musí pripustiť. Aj Navahovia, aj Nichorovia sa takéhoto zverstva desia (rozlišujú medzi zabitím v čestnom boji a zákernou vraždou). Mokaši Grinleymu napľuje do tváre a skríkne: „*Ty nejsi člověk, ty jsi šelma, a zemřeš smrtí, jakou si zasluhuješ!*“ (s. 264)

Áno, tá diabolská *striedavá identifikácia* čitateľa aj so zloduchmi, ku ktorej ho vedie text, zapríčinená – ako už bolo povedané – jednak pomocou napĺňania naratívneho programu, jednak pomocou *perspektívy* (fokalizácie), je spôsobená aj tým, že skupinka zloduchov vlastne prežíva (akoby v *negative*) všetky dejové situácie, v ktorých sa ináč zvyknú ocitáť *naozajstní* mayovskí kladní hrdinovia. Dokonca zloduch Buttler využíva aj zálesácky „serendipizmus“, inferencie (vyvodenia záverov) z čítania stôp. Keď je banda zloduchov postavená pred naratívny problém (Wolf vzal Grinleymu šek a vrátil ho bankárovi Duncanovi), tentoraz Poller dospieva k riešeniu – podobne ako zálesáci – čítaním stôp a hypotézou, ktorá z tohto čítania stôp vyplýva. Zloduchovia najprv sledujú stopy, kadiaľ šli zálesáci s kolónou prísťahovalcov. Prvé vyvodenie znie, že sa Wolf u Navahov stretol s bankárom a vrátil mu šek. (To vyzerá tak, že nádeje zloduchov definitívne stroskotali.) Poller však na základe čítania stôp vysloví hypotézu, že poukážku bankár nezničil, ale nechal si ju – trebárs, aby mal pamiatku na Divoký západ: „*Zničit přece znamená roztrhat. Kdo něco roztrhá, neschová si to do kapsy, ale zahodí to. A vidíte tedy třeba jen*

maličký útržek papíru? Od včerejška až dodnes bylo úplné bezvětrí. Ani vánek se nepohnul, který by odvál nějaké útržky. Musely by tedy být tady. Všechno důkladně prohledejme (...)“ (s. 367). Takto Grinley s kumpánmi vystopujú bankára, ktorý sám stráži priviazaného emeritného kantora (aby ten znovu nevyviedol nejakú hlúposť), kým všetci ostatní vyťahli do boja proti Nichorom. Šek sa teda znovu ocitne v rukách Grinleyho, bankára zviažu a na revanš ho teraz zasa stráži emeritný kantor. Scéna, keď priviazaný bankár, ktorému zločinci znovu ukradli šek, soptí, aby ho hudobný skladateľ odviazal, pričom ten naňho skúmavo pozerá a popiskuje si prosebnú áriu, ktorú práve komponuje, patrí k vrcholným komickým číslam tohto Mayovho románu.

Podobne Grinley zo strategického hľadiska neodhadne reakciu Navahov, ku ktorým spolu s kumpánmi utečie z nichorského zajatia. Prekrúti svoj pravdivý príbeh zavraždenia navažských vyzvedačov: údajne ich zabil Mokaši. Vydiera Navahov: prináša im správy o synovi náčelníka, ale oznámi ich len za podmienky, že s ním vyfajčia fajku mieru – aby si takto zaistil bezpečnosť. Oznámi náčelníkovi Navahov Nitsas-Inimu, že jeho syn Ši-So je v nichorskom zajatí spolu s Old Shatterhandom a Winnetouom, z ktorého sa Grinleymu podarilo uniknúť. Už toto vzbudí u Nitsas-Iniho podozrenie: že by sa títo muži dokázali oslobodiť skôr než slávny zálesák a slávny náčelník Apačov? Nitsas-Ini vedie rafinovaný výsluch Grinleyho, je to šachová partia protichodných stratégií: Grinley sa údajne oslobodil malým nožíkom. Náčelník sa spýta: Máš ešte ten nožík? Grinley na potvrdenie svojich slov vyťahne z vrecka nožík, ale v tom okamihu už sám vie, že sa chytil do pasce: prečo pri úteku neposunul nožík ďalšiemu zajatcovi? Grinley následne zle odhadne účinnok ďalšieho svojho ťahu: na potvrdenie pravdivosti svojho príbehu o naftovom jazere ukáže šek od Duncana. Šek si vezme Wolf – beloch, ktorý žije u Navahov – a povie Grinleymu, nech pár dní počká na konfrontáciu s bankárom. Grinley si totiž predtým nevšimol, že Wolf sa kalumetu nedotkol – a ako beloch nie je Navaho, preto sa účinok fajky mieru naňho nevzťahuje. Wolf je zároveň ozbrojený, Grinley však nie: preto Grinley očakáva, že keď im Navahovia dajú sľúbené zbrane, bude sa môcť s Wolfom konfrontovať. Nitsas-Ini však tento Grinleyho ťah strategicky *predpokladá*: svoj sľub síce splní, ale tak, že vyšle s Grinleyho bandou svojich bojovníkov, ktorí im zbrane odovzdajú až po hodine jazdy. Odchodom z tábora Navahov zároveň prestane mať platnosť fajka mieru, preto ak sa Grinley vráti do tábora Navahov po šek, už pre nich bude nepriateľom. Táto dejová sekvencia je veľkým súbojom stratégií – Nitsas-Ini na Grinleyho lesť odpovedá ľst'ou.

V mayovskom univerze zároveň zloduchom, ktorí sa chcú tváriť čestne, robí obrovské problémy ich vizáž, *tvár*: poctivý Indián a zálesák okamžite z ich tváre vyčíta, že ide o zloducha. Grinley síce argumentuje, že za tvár, s ktorou sa narodil, nemôže – na to však statočný zálesák odpovedá: do tváre sa vpisujú všetky zlé činy a zámery, tvár je zrkadlom duše: „Na tohto človeka si treba dať pozor.“

Línia zálesákov: riešenie naratívnych problémov

Ďalším naratívnym spôsobom, ako v mayovskom univerze prekrížiť dejové línie (a tým „zviazať“ jednotlivé deje do jednotného príbehu), je motív *sledovania* (patriaci do

kategórie motívov stopovania/prenasledovania, organizujúcich celú naratívnu štruktúru románu): Old Shatterhand s Winnetouom tajne vypočujú rozhovor Grinleyho s Buttlerom, v ktorom sa dozvedia o zajatí výpravy Sama Hawkensa. Od tejto fázy deja teda proti Grinleyho stratégii začne pôsobiť protichodná stratégia Old Shatterhanda a Winnetoua: prvým krokom je zachrániť zajatcov z puebla a potom prenasledovať Grinleyho skupinku a zachrániť bankára s účtovníkom.

Aká je *konfigurácia postáv* kladných hrdinov mayovského príbehu? Sam Hawkens v úvodnej štvrtine románu plní *funkciu* hrdinu: pomocou ľsti vyjde úspešne z konfrontácie s ďaleko početnejšími findermi (výhra v stávkach pri streľbe na cieľ s Buttlerom, pri ktorých Buttlera zosmiešni, ako aj zajatie finderov, ktorí chceli Trojlístok opiť a potom zabiť). Plní úlohu hrdinu jednoducho preto, lebo Old Shatterhand ešte nenastúpil na scénu: Hawkensove inferencie a praktické úvahy sú rovnako bystré, akoby ich robil Old Shatterhand. Podobne naplňa funkciu hrdinu Sam Hawkens v románe *Lovec sobol'ov*, odohrávajúc sa na Sibíri. Dôležitejšia je istá *vopred utvorená schéma postavy* a jej funkcionalita – pričom naplňať ju môžu rôzne postavy: napríklad charakteristická vlastnosť Hobbble Franka, komolenie slov a zmätené zamieňanie si literárnych a mytologických hrdinov („*Vy zuřivý Uhlande!*“) je v románe *Winnetou* pripísaná Samovi Hawkensovi: v *Petrolejovom princovi* je to, naopak, Sam Hawkens, ktorý lapsusy Hobbble Franka sám opravuje. V *Synovi lovca medveďov* zasa musí Hobbble Frankove jazykové pošmyknutia opravovať Tučný Jemmy. Člen Trojlístku Will Parker, hoci skúsený zálesák, hrá pre Sama rolu greenhorna – tak, ako zasa Old Shatterhand v úvodných partiách románu *Winnetou*. Sam Hawkens napríklad takto podáva riešenie problému – stratégiu proti finderom: „*Ó, drahý Wille, je to s tebou zlé. Z tebe nikdy zálesák nebude. (...) Viš, čo by udělal tenhle takzvaný scout, kdybych ho byl už dneska od nás vyhnal? Z pomsty by šel k finderům a prozradil by naše úmysly*“ (s. 83). Dokáže tiež správne odhadnúť miesto, kde sa sústredia finderi k prepadu: „*Tam za těmi skalami, sir. Finderi tam pravděpodobně dorazí ještě za dne a dál už se neodváží, protože bychom je mohli zpozorovat.*“

„*Ale neuvidí mně a moje jezdce?*“

„*Ne. Včera jsem si je dobře prohlédl a vím, že nikdo z nich nemá dalekohled.*“ (s. 85)

Až keď Sam Hawkens spolu s Hobbble Frankom a Drollom urobia prvú, no osudnú chybu – keďže hrozí búrka, vojdú do puebla bez toho, aby predtým s náčelníkom Ka-Makuom vyfajčili fajku mieru, a preto mu padnú do zajatia – musia úlohu hrdinov prevziať hrdinovia vyššieho, ba toho najvyššieho rangu, Old Shatterhand s Winnetouom. U Maya totiž jestvuje *hierarchia*, odstupňovanie *hrdinov*: Sam Hawkens je na o niečo vyššej priečke než napríklad Hobbble Frank – a samozrejme Old Firehand či Old Surehand zasa predčia Sama Hawkensa. Najvyššie postaveným hrdinom je samotný dr. Karl May, čiže Old Shatterhand, a jemu takmer rovnocenný pokrvný brat Winnetou. Samozrejme, aj zálesáci v zajatí „*riešia problém*“, ako uniknúť z väzenia – zistia, že do miestnosti smerujú vetracie otvory, a tak rozšíria vetracie otvory a vyhlbia dieru. Toto riešenie je však neúspešné, pretože pri diere už striehnu Indiáni, ktorí tento ťah zajatcov predpokladali. Preto musia prísť vysloboditelia – hrdinovia vyššieho (resp. toho najvyššieho) rangu: Old Shatterhand a Winnetou.

Na motíve vyslobodenia zajatcov z puebla možno demonštrovať charakter naratívnej štruktúry Mayových dobrodružných próz: prekážky (ako tu konkrétne zajatie) majú charakter *problému*, postaveného pred hrdinu. Hrdina prekoná prekážku tak, že *vyrieši problém*: jednak aj fyzickým spôsobom, silou a rýchlosťou – nečakaným útokom (napr. keď zajatí Old Shatterhand a Winnetou dokážu vziať ako rukojemníka náčelníka Mokašeho), no predovšetkým pomocou svojej bystroti (strategického odhadu situácie a rýchleho uvažovania o situácii) a schopností (napr. absolútne tichého plazenia sa).

Pri dejovom segmente vyslobodzovania zajatcov z puebla teda Old Shatterhand a Winnetou riešia strategický a, takpovediac, *topologický* problém: zistiť rozostavenie strážcov, koľko ohňov horí na terasách puebla, kam vrhajú svetlo a kde je tieň, vyznačujúci možnú líniu vniknutia do puebla:

„Videl tam žebřík, ale ten nesměli použít, neboť byl opřen o střed poschodí, kde hořel oheň. Tam taky seděli tři strážci (...)

Terasa nad nimi byla asi čtyři kroky široká a osmdesát kroků dlouhá. Oheň na ní byl podle indiánského zvyku nízký, takže nestačil ozářit krajní části terasy. Osvoboditelé se tedy museli dostat na pravou nebo levou stranu ploché střechy. Vybrali si levou část, sice pro nepatrnou, nicméně pro ně závažnou příčinu.

Tři indiánští strážci totiž seděli tak, že dva byli obráceni tváří k otvoru, který měli střežit, a třetí se krčil nalevo od nich, zachytával světlo plamene a vrhal na levou část terasy dlouhý stín. Tento stín umožňoval Old Shatterhandovi a Winnetouovi, že se mohli nepozorovaně přiblížit“ (s. 206).

Následne odvrátia pozornosť stráží iným smerom pomocou drobných kamienkov, ktoré hodia a tie zaštrkocú na terase.

Čiže hrdinovia riešia *ad hoc* úlohy, problémy, ktoré sa im kladú do cesty, pomocou istej praktickej racionality (*fronesis*), ako rýchlo vyhodnotiť a riešiť konkrétnu situáciu, a svojou šikovnosťou a fyzickou pripravenosťou. (Keď sa im do cesty postaví problém, že Winnetou, ktorého Old Shatterhand zdvihol, nedosiahne terasu, vyrieši ho náčelník Apačov – podľa rady Old Shatterhanda – tak, že „použije“ svoje železné prsty: Old Shatterhand ho vymrští dohora a Winnetou sa prstami zachytí terasy.) Vyslobodzovanie zajatcov (no platí to vlastne pre akúkoľvek aktivitu mayovských hrdinov, ako je čítanie stôp, bojové strategické plánovanie a pod.) je teda neustálym riešením aktuálnych čiastkových problémov. Pri záchranej akcii, keď sa nepriateľskí Indiáni privedení priblížia, šľachetný Old Shatterhand dbá na to, aby strelbou Indiánov len poranili a vyradili z boja, no nezabili (por. s. 213).

Keďže Winnetou a Old Shatterhand už predtým zajali náčelníka puebla Ka-Makua, greenhorn by si mohol položiť otázku, načo celá tá oslobodzovacia akcia je – nemohli zajatého náčelníka a dvoch bojovníkov jednoducho vymeniť za zajatcov Indiánov? Fakt je ten, že by táto cesta možno bola problematickejšia a neúspešná – a na Ka-Makua ekonómia naratívneho mechanizmu nezabudne, keď ešte treba z puebla získať veci, ktoré Indiáni ukradli zajatcom. Vymenia ich práve za náčelníka. A oslobodzovacia akcia, realizovaná dvoma najväčšími hrdinami Divokého západu, je akiste z príbehového hľadiska vďačnejšia než siahodlhé vyjednávania o výmene zajatcov...

Samozrejme, ďalšími, notoricky známymi riešeniami býva u Maya dešifrovanie textu stôp a inferencií o dejoch a agensoch, ktoré sa z nich dajú vyvodiť. Hľa, čo všetko

sa dá prečítať zo stôp: „*Mŕj bratr vidí, že jsme se nemýlili: Ka-Maku se opravdu spojil s Petrolejovým princem.*“

„*Ano, přikývl Old Shatterhand. Kdyby tomu tak nebylo, náčelník by uprchlíky pronásledoval a byli bychom se s ním setkali, nebo bychom uviděli jeho stopy*“ (s. 196).

Čo je podstatné, zálesáci a Indiáni čítajú stopy takým spôsobom, že pritom pre svoj výklad stôp *argumentujú* a formulujú svoje *odvodenia*. Old Shatterhand a Winnetou čítajú stopy (indexy) veľmi podobným spôsobom, ako ich dešifrujú vo vtedajších detektívnych príbehoch napríklad pán Lecoq a o niečo neskôr Sherlock Holmes, predtým zasa Auguste C. Dupin. Ako hovorí Helmut Schmiedt, „Mayovi geniálni superčitatelia stôp nepochybne tiež patria k tejto tradícii“.⁵⁶ Tak ako je naratívna štruktúra na úrovni jednotlivých motívov – prekážok/problémov s ich riešeniami pomocou praktickej racionality blízka rébusovej próze (tej vývinovej línie prózy, kam sa zaraďuje napríklad Voltairov *Zadig*⁵⁷), motívmi čítania stôp a inferencií má Mayova próza konexie so súvekou detektívnou prózou. Veď samotný May je autorom románu s detektívnou zápletkou *Cudzinec z Indie* a v románe *Vianoce* zasa Winnetou prostredníctvom čítania stôp na mieste činu rekonštruje zločin podobne ako Sherlock Holmes.

V Mayových prózach však býva „zadanie“ problému (dáta, potrebné na jeho vyriešenie) distribuované *spolu* s jeho riešením (tieto dve fázy ešte nie sú oddelené, ako napríklad v klasickej detektívke, ale u Maya nastávajú *zároveň*), no tak tomu nezriedka bývalo ešte aj v mnohých holmesovských prózach Conana Doylea – napokon, veď tieto Mayove romány vychádzali *práve* v tom čase, keď na Britských ostrovoch začínal svoju závratnú kariéru Sherlock Holmes.

Edgar Moretti vo svojom literárnohistorickom modelovaní pomocou stromových grafov ukázal pri Doylových detektívnych prózach o Sherlockovi Holmesovi, prečo Doyle v literárnom poli zvíťazil v „darwinovskom“ boji o čitateľa na „jatkách literatúry“ nad svojimi rivalmi. Ukázal to na „rozcestiach“ grafických modelov – stromov: v detektívnych prózach išlo o to, či sú v detektívnom texte prítomné stopy, ďalej či sú funkčné a následne, či sú viditeľné počas textu, alebo ich detektív zmieňuje až v riešení:⁵⁸ práve táto posledne zmienená alternatíva sa týka stôp v mayovských textoch (mayovské stopy nie sú viditeľné počas predchádzajúcich fáz textu, ale až v riešení).

Samozrejme, od detektívneho žánru sa dobrodružné „mayovky“ odlišujú: ich dej nie je celostne organizovaný ústrednou záhadou, vraždou, nemajú lineárno-zvratnú kompozičnú štruktúru detektívky a pod. Konexia so vznikajúcim detektívnym žánrom spočíva len v onom indexovom čítaní stôp a inferencii zo stôp. Zároveň, ako „detektívne“ pátranie môžu byť organizované jednotlivé parciálne epizódy (ako príklad uvediem lokalizovanie jaskyne s obeťami v *Petrolejovom princovi*), nie dejová štruktúra ako celok.

Ďalším typom zálesáckych inferencií sú strategické úvahy o ťahoch protivníka, prípadne prehliadnutie jeho ľsti. Napríklad v románe *Satan a Iškarriot* (v českom preklade

⁵⁶ Schmiedt, c. d., s. 119.

⁵⁷ Por. HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava : Veda, 2011, s. 553 – 557.

⁵⁸ Por. MORETTI, Franco: The Slaughterhouse of Literature. In: *Modern Language Quarterly*. Volume 61, Number 1, March 2000, s. 214.

vyšiel pod názvom *Supové Mexika*) opúšťa zločinný mormón Melton skupinku Old Shatterhanda – ten však jeho zámer strategicky odhadne: „Obrátil se a předstíral, že odtud odjíždí.“⁵⁹ Old Shatterhand však vysloví hypotézu, že Melton sa bude snažiť nadbehnúť si cestu a Old Shatterhanda zastreliť. Old Shatterhand sa teda vžíva (podobne ako Poeov detektív Auguste Dupin) do myslenia protivníka a kladie si otázku, aké miesto by bolo pre Meltonov prepad Shatterhandovej skupinky strategicky najvýhodnejšie a kde konkrétne sa ukryje, aby mohol po ceste na Old Shatterhanda vystreliť. Nakoniec také miesto hypoteticky „vypočíta“: „Pokud jsem se v mormónových úmyslech nemýlil, chtěl si na mě počíhat jistě právě tady. Mohl se tu výborně ukrýt a my jsem tedy museli projít tak blízko, že by mě jeho kulka nemohla minout. (...) pokoušel jsem se odhadnout, kde asi se Melton ukryje. Bylo snadné to určit. Musel mít dobrý kryt a volný výhled (...)“⁶⁰

Efektná je napríklad scéna, v ktorej Old Shatterhand na mieste zločinu, pri temnom naftovom jazere Gloomy-water, nájde jaskyňu, v ktorej zločinci ukryli svoje omráčené obete. Old Shatterhand ako prvý krok svojich úvah nastolí hypotézu, že zločinci museli schovať sudy s naftou, ktorú vyliali do jazera, v nejakej jaskyni (keďže sudy nikde na okolí nevidno). Potom sa snaží úvahami túto jaskyňu lokalizovať. Zálesáci si už začínajú zúfať, pretože sa im jaskyňu nedarí nájsť a obetiam ide o život. Premisami jeho úvah je, že zločinci museli z jaskyne váľať sudy k jazeru a že to mohli urobiť nanajvýš pred pár dňami. Keby ich váľali po tráve, musela by zostať ušliapaná niekoľko dní, takže by bola ušliapaná ešte aj teraz. Keďže takúto ušliapanú trávu nenašli, vyplýva z toho, že „Sudy tedy museli valit k jezeru tam, kde není tráva“ (s. 274). Do úvahy potom pripadá niekoľko možných lokalít, kde by sa mohla nachádzať jaskyňa. Old Shatterhand si potom všimne nepatrný *detail*, ktorý sa v správnej interpretácii stáva *stopou*: nájde vytŕčať spod jedného kameňa zavaleného mŕtveho chrobáka. Tento fakt je v Old Shatterhandovej interpretácii indexom, stopou, že tu niekto na seba navalil kamene, lebo ved’ : „Vlezl snad chrobáček sám pod balvan, aby ho rozmačkal?“ (s. 276). Keď to takto vysvetlí Hobble Frankovi, ten so svojou príslovečnou skromnosťou uzná Old Shatterhandov „*ostrovtip*“ (s. 274): „Kdo by si pomyslel, že takový moudrý chlapík jako já může být tak hloupý!“ (s. 276). Je to cerebrálny výkon hodný Sherlocka Holmesa – v každom prípade je však aspoň literárne príbuzný.

Aj Old Shatterhand s Winnetouom sú neskôr zajatí Nichormi – dôležité však je, že na rozdiel od Sama Hawkensa nie vlastnou vinou, ale vinou bláznivého emeritného kantora (ktorého postava takto popri humornom odľahčení pôsobí v narácii aj *funkčne* – počas románu viac rás nesie funkciu skomplikovania zápletky). Na rozdiel od kompánie Sama Hawkensa sa však dokázu oslobodiť sami – a namierené pušky Sama Hawkensa a Hobble Franka, ktorí náhodou ostali na slobode (lebo sa vybrali hľadať emeritného kantora) tu hrajú len podpornú úlohu.

Ďalšou veľmi častou naratívnu stratégiou v Mayových príbehoch je *konfrontácia vojenských stratégií* – dva tábory bojujúce proti sebe plánujú najvhodnejšiu stratégiu, ako poraziť protivníka. Z konfrontácie intrigy a kontraintrigy⁶¹ vyviera v deji dynamické na-

⁵⁹ MAY, Karel: *Supové Mexika I*. Praha : Albatros, 1973, s. 75.

⁶⁰ Tamže, s. 75.

⁶¹ Por. von Matt, c. d., s. 69.

pätie, či kontraintriga dokáže účinne odpovedať na intrigu, či „vyjde“. Tu tiež dochádza k slovu praktická racionalita – keďže v tejto fáze deja už prevzal úlohu hrdinu Old Shatterhand, musí korigovať chybné závery Sama Hawkensa, ktorý sa čoraz viacej začína mýliť. Vžíva sa do postavenia protivníka a modeluje jeho budúce „ŕahy“ v šachovej partii boja:

„Myslíte, že zítra dosáhneme viac než dnes?“

„Určite. Jistě souhlasíte s tím, že Nichorové mají v úmyslu napadnout Navahy?“

„Ovšem.“

„Myslíte, že s sebou potáhnou jedenáct zajatců? Jistě ne. Zanechají je pod dohledem stráží zde a my pak budeme mít mnohem snazší práci.“ (s. 289)

(Dokončenie v budúcom čísle.)

Mgr. Tomáš Horváth, PhD.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Konventná 13
813 64 Bratislava
SR
e-mail: atomheart17@gmail.com