

Lukavská, Eva

Román a mýtus

In: Lukavská, Eva. *Ernesto Sábato: Cesta labyrintem*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2000, pp. 82-117

ISBN 8021023562

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123146>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

III. Román a mýtus

III. 1 Mytologický hypotext¹ v Šabatových románech

V závěru předchozí kapitoly jsme naznačili, že myšlenka lidské spásy je nosnou ideou Šabatových románů, která tvoří ze tří velmi různorodých textů trilogii *sui generis*. Dále jsme upozornili na skutečnost, že prostředek k dosažení spásy je skrytě zakódován jednak v nejednoznačných symbolech, jednak ve složitých intertextových a metatextových vztazích, které Gérard Genette označuje souborně jako *hypertextovost*². Budeme proto sledovat explicitní i implicitní (rozpoznatelné) vztahy mezi Šabatovými a jinými texty projevující se formou všech možných výpůjček: od prostých, řádně označených citací, přes plagiáty (citace bez označení) až po aluze či *paratexty*³. Domníváme se, že identifikace těchto inter- či metatextových vztahů rovněž napomůže přesněji interpretovat Šabatovy romány.

¹ *Transtextovosti* Šabatových románů se věnuje podrobně kapitola IV. Zde chceme pouze představit, že termín *hypotext*, který používáme pro označení textu tvořícího v Šabatových románech skrytý text, vychází z pojetí definovaného Gérardem Genettem, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paříž, Seuil 1982, str. 11–12: „J'entends par là (rozuměj hypertextovost) toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Comme on le voit à la métaphore *greffer* et à la détermination négative, cette définition est toute provisoire. Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré (je renonce à chercher, pour un usage aussi transitoire, un préfixe qui subsumerai à la foi l'*hyper-* et le *mé-*) ou texte dérivé d'un autre texte préexistant.“

Na rozdíl od Genetta si dovoluujeme použít termín *hypotext* v co nejširším, univerzálním významu, tedy jako každý text, na který je *hypertext* „naroubován“ a jehož přítomnost není v *hypertextu* ani masivní, ani explicitně deklarovaná.

² *Hypertextovost* je podle Genetta jeden z pěti typů *transtextovosti*. Vedle *intertextovosti*, *paratextovosti*, *metatextovosti* a *architextovosti* je *hypertextovost* vztah spojující text B (*hypertext*) s předcházejícím textem A (*hypotext*), se kterým je spojen jinak než komentářem (*metatext*).

³ Srov. Genette, Gérard, *op. cit.*, str. 9: „Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que (...) le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte*: titre, sous-titre, intertitre; préfaces, post-faces, avertissement, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphe; illustrations.... (...) et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend.“

Jak jsme již uvedli na jiném místě (viz úvod kapitoly II), budeme také pečlivě sledovat všechna zdánlivě nenápadná „znamení“, kterými rozumíme zejména krátké explicitní poznámky pronášené zpravidla vypravěčem, které naznačují možný výklad textu, dále druhořadé motivy, jejichž význam se ozřejmuje přiřazením k příslušnému kontextu, přesná časová a místní určení, která označují posvátné období či místo a nabývají tak významu symbolu, a konečně pak symboly v pravém slova smyslu, tj. v duchu koncepce Tzvetana Todorova⁴ znaky, ke kterým jsou přiřazeny *apriorní* významy.

III. 1. 1 *Mytologické aluze, citace, řetězce symbolů*

Přestože sám Sábato napsal o svém románu *Tunel*, že příběh, který měl ilustrovat *metafyzický* problém, se proměnil v román o zločinu spáchaném z vášně⁵, odborná kritika a literární věda mu podsouvala jiné významy. Obecně bývá román *Tunel*, „novela sobre el abismo“⁶, řazen k psychologicko-existenciální literatuře, jejímž hlavním tématem je samota, odcizení a neschopnost komunikace hlavního hrdiny. Zcela ve shodě s jednou ze Sábatoových základních tezí román zkoumá „já“ moderního člověka tváří v tvář krizi západní civilizace 20. století⁷. Podle některých kritiků samota a neschopnost komunikace jsou výrazem nicoty a důsledkem selhání moderní civilizace⁸. Naopak James R. Predmore odmítá takovou interpretaci protagonisty, která považuje Juana Pabla Castela za „figura representativa de la condición humana en el mundo contemporáneo“⁹, a klade důraz na schizofrenii rozdvojené osobnosti protagonisty-vypravěče¹⁰. Důrazem na psychologický a individuální aspekt postavy Predmore redukuje poselství románu z obecného na partikulární. V jeho podání je *Tunel* studie mentálně chorého člověka, která je přesvědčivá a fascinující mistrným vylíčením jeho paranoických a schizofrenických projevů. Nicméně, jak dále uvádí Predmore, Juana Pabla Castela nelze

⁴ Ducrot, Oswald, Todorov Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paříž, Éditions du Seuil, col. Points 1972, str. 134.

⁵ Sábato, Ernesto, *Heterodoxia*, str. 138: „Mientras escribía esta novela, arrastrado por *sentimientos confusos e impulsos inconscientes*, muchas veces me detenía perplejo a juzgar lo que estaba saliendo, tan distinto de lo que había previsto. (...) Las ideas *metafísicas* se convierten así en problemas psicológicos, la soledad *metafísica* se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciudad concreta, la desesperación *metafísica* se transforma en celos, y el cuento que parecía destinado a ilustrar un problema *metafísico* se convierte en una novela de pasión y de crimen“ (podtrženo námi).

⁶ Petrea, Mariana, D., *Ernesto Sábato: la Nada y la Metafísica de la Esperanza*, str. 102.

⁷ Srov. *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953), *El escritor y sus fantasmas* (1963), *Apologías y rechazos* (1979).

⁸ Petrea, Mariana D., *op. cit.*, str. 102: „...la soledad y la incomunicación representan las caras de la Nada, las consecuencias del quebrantamiento de la civilización moderna.“

⁹ Predmore, James R., *Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato*, str. 16.

¹⁰ Predmore, James R., *op. cit.*, str. 22.

považovat za typ právě z důvodů jeho psychické abnormality a omezené sociální perspektivy¹¹.

Diskrepance mezi těmito dvěma interpretacemi¹², které se opírají o analýzu povrchových (můžeme je označovat jako exoterické) struktur textu (tvoří je fabule a její syžetové zpracování), případně o psychologii postavy, otvírá průlom k hlubší vrstvě textu. Ta může být nositelkou jiného poselství, než nám zprostředkovává uvedená sekundární literatura. V exoterickém plánu protagonista/vypravěč vypráví v první osobě příběh vraždy, ve kterém on sám vystupuje jako vrah. Celé vyprávění, při kterém se uplatňuje vypravěčův *intelekt* (den, světlo), shrnuje první věta kapitoly I. : „Snad stačí, když řeknu, že se jmenuji Juan Pablo Castel a že jsem ten malíř, co zabil Mariú Iribarnovou;“ (TL, 9). Předmětem vyprávění jsou především vypravěčovy *emoce* (noc, temnota). První věta kapitoly III upozorňuje čtenáře, že v průběhu celé četby bude přítomen subjektivnímu výkladu motivace, která vedla vypravěče ke spáchání zločinu: „Je o mně všeobecně známo, že jsem zabil Mariú Iribarnovou-Hunterovou, ale nikdo neví, jak jsem se s ní seznámil, jaká byla skutečná podoba našeho vztahu a jak jsem dospěl až k vraždě. Pokusím se všechno vylíčit jako nestranný pozorovatel.....“ (TL, 13, podtrženo námi). Důraz, který vypravěč klade na nestrannost svého vyprávění, zakládá ambivalentnost textu, kterou rozpoznáme i v dalších dílech.

Tunel je krátký román, který neposkytuje dostatečný prostor k rozvinutí komplexních a uzavřených mytických struktur, tak jak je známe z *Knihy o hrdinech a hrobech*¹³. Mytologické prvky jsou zde zastoupeny řadou symbolů, tj. znaků, ke kterým je přiřazen význam *a priori* (srov. pozn. 4). Za symboly to-

11 Predmore, James R., *op. cit.*, str. 41: „...por su anormalidad psicológica y la limitada perspectiva social de la novela, Juan Pablo no puede considerarse como representante de la condición humana.“

12 Další obdobné interpretace nalezneme v pracích zastoupených na jedné straně studii či monografiemi sociologického zaměření nebo vycházejících z kritiky existencialismu v Sábatoových dílech, na straně druhé studii založenými na psychoanalytické analýze díla. Do první skupiny patří např. Acquaroni, José L., „El concepto «mensaje artístico» llevado hasta sus últimas consecuencias en la novela de la soledad y la destinación“. *Cuadernos Hispanoamericanos*, č. 57, Madrid 1954, str. 389–392; Coddou, Marcelo, „La estructura y la problemática existencial de *El túnel* de Ernesto Sábato“. *Atenea*, č. 412, str. 141–168; Gibbs, Beverly J., „*El túnel*: Portrayal of Isolation“. *Hispania*, č. 48, 1965, str. 429–436; Jiménez Grullón, Juan Isidro, *Anti-Sabato o Ernesto Sabato: un escritor dominado por fantasmas*. Maracaibo, Universidad de Zulia 1968; Santo Domingo, Biblioteca Nacional 1982, 104 s. Druhý směr představují např. Bustos Arratia, Myriam & Torres Martínez, Raúl J., „Juan Pablo Castel: entre la neurosis y el crimen“. *Cuadernos Hispanoamericanos*, č. 391–393, Madrid 1983, str. 282–315; Chavarrí, Raúl, „La metafísica y las metafísicas de Ernesto Sabato“. *Cuadernos Hispanoamericanos*, č. 391–393, Madrid 1983, str. 675–680; Holzapfel, Tamara, „Dostoevaki's Notes from the Underground and Sabato's *El túnel*“. *Hispania*, č. 51(3), str. 440–446; Meehan, Thomas C., „Metafísica sexual de Ernesto Sabato: Tema y forma en *El túnel*“. *MLN*, č. 83, str. 226–252; Petersen, J. Fred, „Sabato's *El túnel*: More Freud than Sartre“. *Hispania*, 50, 1967, str. 271–276.

13 Jak uvidíme dále, „Zpráva o slepících“ kopíruje kompletní schéma iniciačního a persekucního mýtu.

hoto druhu lze v našem textu považovat biblická křesťní jména hlavních postav: křesťní jméno Juan-Jan symbolizuje *a priori* jednoho z Evangelistů a nejmilejšího z žáků Ježíše Krista; rovněž může konotovat téma morální očisty (srov. TL, kapitola II, pasáž vyjadřující vypravěčovu touhu být pochoopen, nebo vůbec celé protagonistovo vyprávění) a zvěst o příchodu Božího království. Pablo-Pavel, křesťní jméno autora epištol, jejichž hlavními náměty jsou smrt a znovuzkříšení Krista v souvislosti s prvotním hříchem člověka¹⁴, konotuje téma konverze pronásledovatele Krista v jeho zastánce stejně jako téma ztráty a znovunabytí zraku (vraždu lze obrazně označit za důsledek pomnutí smyslů či „zaslepení“, vyprávění je pak snahou „prohlédnout“). Křesťní jméno Marie evokuje na jedné straně Ježíšovu matku, na druhé straně konotuje Marii Magdalénu¹⁵. Prototypem vztahu románových postav Juan (Pablo) — María je vztah biblického Jana Evangelisty a Marie, Ježíšovy matky. Poslední Kristova slova pronesená na Golgotě činí z Jana Mariina syna a z Marie Janovu matku¹⁶.

Všechny tyto úvahy by bylo možno považovat za pouhé spekulace, kdyby „spouštěčem“ celého tragického příběhu nebyl právě motiv *mateřství* (viz níže). Dříve než o něm pojednáme podrobněji, doplníme ještě náš inventář symbolů. V první řadě nelze pominout sám název románu a příjmení protagonisty. *Tunel*, kromě toho, že konotuje temnotu, samotu, úzkost, je iniciační symbol *par excellence*. Jako takový označuje všechna putování temnotami ke světlu, tj. k jinému (novému) životu. Tunel sám o sobě konotuje temnotu a světlo současně, neboť je to temný prostor spojující dvě oblasti světla¹⁷. *Castel* — *castillo* (hrad, tvrz, citadela) konotuje jednak ochranu a transcenci¹⁸, jednak vnitřní úkryt, místo privilegované komunikace mezi duší a Bohem¹⁹. Oba symboly tak konotují zasvěcení, tj. přechod od jedné modalitě bytí k jiné, vyšší, vyhrazené vyvoleným. V románu je tímto vyvoleným nejenom Juan Pablo Castel, ale má jí být i María, která stejně jako on putuje temnotou svého „tunelu“: „Připomínalo mi to stav, jako bychom oba žili ve dvou souběžných chodbách či tunelech, aniž bychom věděli, že kráčíme jeden vedle druhého jako dvě spřízněné duše ve spřízněných časech, abychom se setkali na konci obou chodeb tváří v tvář výjevu, který jsem namaloval jen pro ni a který měl být *jakýmsi klíčem, tajným znamením*, že už jsem dorazil na místo, že chodby se konečně spojily a že nastala chvíle setkání“ (TL, 125, podtrženo námi).

¹⁴ Srov. Diel, Paul, *Le symbolisme dans la bible*. Paříž, Payot 1975, str. 215–238.

¹⁵ Srov. Fouilloux, D., Langlois, A., Le Moigné A., Spiess, F., Thibault, M., Trébuchon, R., *Slovník biblické kultury*. Praha, EWWA Editions, 1992. Heala «Jan», str. 89, «Pavel», str. 172 — 173, «Marie», str. 133–135; Diel, Paul, *op. cit.*; Diel, Paul, Solotareff, Jeanine, *Le symbolisme dans l'Évangile de Jean*. Paříž, Payot 1983.

¹⁶ *Evangelium podle Jana*, 19, 26–27: „Když Ježíš spatřil matku a vedle ní učedníka, kterého miloval, řekl matce: «Ženo, hle tvůj syn!» Potom řekl tomu učedníkovi: «Hle, tvá matka!» V tu hodinu ji onen učedník přijal k sobě.“

¹⁷ Srov. Chevalier, J., Gheerbrant, A., *op. cit.*, str. 981.

¹⁸ Srov. Chevalier, J., Gheerbrant, A., *op. cit.*, str. 216.

¹⁹ Srov. Chevalier, J., Gheerbrant, A., *op. cit.*, str. 457–458.

Tajným znamením, klíčem (k tajemství života?) je obraz s názvem *Mateřství*, který strukturuje celý román v tom smyslu, že se od něho odvíjí tragický příběh, rozvíjí téma mateřství (konotované také křestním jménem hrdinky) a zároveň je zdvojuje²⁰. Stručný popis obrazu napomůže našemu výkladu.

V prvním plánu je znázorněna žena, která pozoruje své hrající si dítě (symbol *naplněného mateřství*). V druhém plánu vidíme malé okno vedoucí na opuštěnou pláž, kde stojí žena a pozoruje moře. Pláž stejně jako moře je považována za symbol ženy a ženského těla, takže výjev z druhého plánu bychom mohli interpretovat jako *očekávané* nebo naopak *frustrované* mateřství²¹. Obraz *Mateřství* je tedy ústředním strukturálním prvkem románu, přičemž opozice *naplněného mateřství* / *očekávané mateřství* předurčuje celou řadu binárních opozic, jako jsou *spřízněná duše* / *cizí bytost*, *láska* / *nenávisť*, *umění* / *život*, *pochopení* / *nepochopení*, *tělo* / *duše*, *syn* / *matka*, *muž* / *žena*, *nedokonalost existence* / *dokonalost smrti*, atd. V syntagmatickém plánu díla má obraz *Mateřství* dvojí funkci. Nejdříve zprostředkuje setkání protagonisty s dívkou (stane se tak zcela příznačně v kapitole III — v předchozí kapitole jsme již upozornili na význam číselné symboliky, zejména na význam čísla 3 v Šabatově díle, připomínáme, že *Tunel* má 39 kapitol), která si jako jediná z návštěvnicků výstavy všimne druhého plánu obrazu: „Nikdo tomuto výjevu nevěnoval pozornost... (...) Nikdo zjevně nepochopil — kromě jediné osoby-, že tato scéna představuje cosi zásadního. (...) Jakási neznámá dívka stála dlouho před obrazem... (...) Veškerý svůj zájem věnovala naopak výjevu za oknem; způsob jejího pohledu mě utvrdil v přesvědčení, že současně přestala vnímat okolní svět...“ (TL, 14, podtrženo námi).

Zničení obrazu, které předchází bezprostředně vraždě, ji současně označuje a symbolizuje: „Ale jednu věc jsem chtěl zničit se vším všudy... Naposledy jsem na tu věc pohlédl, cítil jsem, jak se mi hrdlo svírá bolestí, jak se ona pláž, úzkostně vyhlížející žena a celé to očekávání rozpadají na kousky. Dupal jsem po cárech plátna a drtl jsem v rukách, dokud z nich nezůstaly jen špinavé chuchvalce. Již nikdy *nedojde tato výzva odpovědi!* Dospěl jsem k nezvratné jistotě, že to *očekávání bylo zcela marné*“ (TL, 123, podtrženo námi). Kromě toho, že zničení obrazu předjímá vraždu ženy, znamená i zkázu umění — Castelovy *turze*, která ho chránila, pomáhala mu překračovat hranice pozemského života, byla prostředkem transcendence a otvírala přístup k božskému.

Destrukce obrazu, který symbolizuje mateřství znázorněné dvěma ženskými postavami a dvěma symboly mateřského principu (*moře* a *země*), anticipuje vraždu ženy, jejíž jméno je symbolem *božského mateřství*. Vrstvení

²⁰ Na klíčový význam obrazu ve struktuře díla upozornili mj. Dellepiane, Angela B., *Sábato: un análisis de su narrativa*. Buenos Aires, Editorial Nova 1970, str. 49; Lyday, León F., „Maternidad in Sabato's *El túnel*“. *Romance Notes*, č. 10, 1968, str. 20–26; Oberhelman, Harley D., „Sobre la vida y las ficciones de Ernesto Sabato“. In: Sabato, Ernesto, *Obras de ficción*. Buenos Aires, Losada, 1966, str. 7–21.

²¹ Srov. Chevalier Jean, Gheerbrant, Alain, *op. cit.*, str. 623–627, 940–942, heala «mère», «mer» a «terre».

symbolů mateřství posiluje ideu, že vražda Marií v románu *Tunel* znamená destrukci života obecně.

Proměna obrazu v průběhu románu (vnímání a pochopení obrazu — počátek milostného vztahu mezi mužem a ženou; zničení obrazu — vražda milované ženy) koreluje s proměnou ženské role (žena, která chápe a obdivuje obraz — vytoužená žena; žena, která se obrazu posmívá — nenáviděná žena (srov. TL, 14–15, 115–116). Sémantickému zdvojení zakódovanému v obrazu *Mateřství* odpovídá zdvojení obou protagonistů vyjádřené nejen jejich biblickými křestními jmény (viz výše): Juan Pablo je malíř-vrah/vypravěč-interpret vlastního zločinu, Maríia (milénka/matka) se skrývá za dvojí identitou, když se představuje jednou jako slečna Maríia Iribarne, jindy jako paní Maríia Alende. Psychologie obou postav je stejně rozštěpená. Juan Pablo o sobě vypovídá: „Zatímco jedna moje část mě nabádá k bohubilému chování, druhá část mě má k lstivosti, pokrytectví a falešné šlechetnosti; zatímco jedna mě navádí, abych napadal bližního, druhá s ním soucítí a vyčítá mi totéž, co já vyčítám jiným lidem; zatímco jedna mně ukazuje nádheru světa, druhá poukazuje na jeho ošklivost a posmívá se každému pocitu štěstí“ (TL, 76). Maríiu považuje jednou za spřízněnou duši, jindy za lehkomyšlnou a frivolní bytost: „jaká nelítostná, studená a odporná bestie může číhat v srdci i té nejjemnější ženy!“ (TL, 127).

Pokud tedy přijmeme symboliku biblických křestních jmen Marie a Jan Pavel, odkryjeme pod Castelovým zdánlivě soukromým a netypickým příběhem jakýsi *hypotext* s biblickými konotacemi. Lze ho interpretovat jako vraždu matky, přičemž Maríia, v souladu s ezoterickým pojetím ženy, představuje trojí roli zasvěcovatelky, svůdkyně a Boží matky²². Poslední věty, které pronáší vrah ke své oběti („Musím tě zabít, Maríio. Opustilas mě“, TL, 129), spíše než zoufalství zralého muže zrazeného milenkou vyjadřují infantilní postoj. Ostatně vztah syna a matky navozuje i tento rozhovor mezi oběma postavami: „— Když jsem tě viděl poprvé, hádal jsem ti asi tak šestadvacet. — A teď? — Že je ti mnohem víc. Občas si vedle tebe připadám jako malý kluk. — A kolik je tobě? — Osmatřicet. — Jsi opravdu hodně mladý“ (TL, 62). Navíc sám protagonista trpí pocitem, že Maríia ho miluje „v nejlepší případě láskou mateřskou či sesterskou“ (TL, 63).

V obecné rovině lze příběh chápat jako zápas mezi *mužským* a *ženským principem*, který, jak jsme již ukázali, Sábato reflektoval ve svém eseji *Heterodoxia* (srov. kap. I.2.1). Protagonistova touha po věčném splnutí s milovanou bytostí nekončí ani po tragickém vyvrcholení. Pokračuje dál jeho vyprávěním, které mu mrtvou zpřítomňuje. Současně jako by se skrze vyprávění (*anamnesis* — procitání — život duše) probouzel z hrůzného snu (*amnesis* — spánek — život těla). *Amnézie*, jinými slovy zapomenutí vlastní totožnosti, stejně jako spánek nebo třeba pád či opojení („Před Maríinou smrtí jsem prožíval nejhrůznější dny ve svém životě. /.../ zbývá ještě řada hodin, ba celých

²² Mirabail, Michel, *Dictionnaire de l'ésoterisme*. Paříž, Éditions Privat, str. 99–102.

dnů, které si vybavuji jen v podobě rozmazaných a deformovaných snů. Mám pocit, že jsem řadu dní proležel v alkoholickém opojení na posteli ...“ (TL, 105) patří mezi specificky gnostické symboly: „Duše zapomíná svou vlastní totožnost, když se obrací k hmotě a touží poznat požitky těla“²³. Zcela v souladu s tímto gnostickým chápáním pozemského života, kdy tělo je vězením božské duše, která se smrtí osvobozuje, tj. v souladu s touto inverzí dualismu život/smrt, dospívá protagonista/vypravěč k následujícímu poznání: „Život se ve světle těchto úvah jeví jako dlouhý těžký sen, z něhož se však člověk může osvobodit smrtí, která by tak byla jakýmsi procitnutím“ (TL, 78–79)²⁴.

Souvislostí s gnostickými představami a symboly by se dala vyložit i ne zcela věrohodně motivovaná vražda, kterou protagonista spáchá. Juan Pablo se vylučuje ze světa, který se mu jeví jako „obludný“ (TL, 10) nebo jako „chaotická změť zbytečných předmětů a bytostí“ (TL, 29), stojí nad ním a soudí ho: „...hlavně víc lidí pohromadě ve mně vždycky vyvolávají antipatie, ba přímo odpor; (...) lidstvo jako *celek* mi vždycky připadalo opovrženíhodné. (...) je to až k nevíře, jak silně se lakota, závist, nadutost, hrubost, chamtivost a vůbec všechny tyto projevy lidské podstaty zrcadlí v tváři, ve způsobu chůze, pohledu“ (TL, 44–45). Porušení norem (vražda) není jen následkem chvilkového zaslepení (viz výše), nýbrž také projevem výlučnosti a nadřazenosti, s jakou se vyděluje ze světa ostatních lidí, který pokládá za chaotický, zlý, postrádající řád²⁵: „Pocit, že jsem na celém světě sám, se u mne obvykle pojí s *pocitem pyšné nadřazenosti*: pohrdám lidmi, potože mi připadají špinaví, oškliví, neschopní, chamtiví, sprostí, nízcí; *samota* mě neděsí, vnímám ji jako *cosi takřka olympského*“ (TL, 78, podtrženo námi).

Přestože se protagonista považuje za nadřazeného, za jakéhosi osamocené vyvolence, veškeré jeho úsilí směřuje k tomu, aby získal dívku (několik kapitol popisuje taktiku, jejíž pomocí Juan Pablo Maríi nadbíhá nebo si ji snaží udržet), o které se domnívá, že je stejně vyvolená jako on, stejná duchovní bytost („měla v sobě /.../ *cosi* nedefinovatelného a zcela nepochybně duchovního rázu“, TL, 36, kap. IX), že je mu tudíž rovna a že je ho hodna, protože zaznamenala a pochopila jeho „tajné znamení“ (viz výše pasáž o obraz *Mateřství*). Jinými slovy i on se snaží překonat svou samotu a splynutím s ženou pocítit řád a harmonii světa: „Byla to ona. Běžela za mnou..... (...) Ještě před pár okamžiky mi svět připadal jako chaotická změť zbytečných předmětů a bytostí. Cítil jsem, jak se znovu skládá dohromady a věci dostávají svůj

²³ Eliade, Mircea, *Dějiny náboženského myšlení II*. Praha, Oikoymené 1996, str. 335.

²⁴ Srov. např. Eliade, Mircea, *op. cit.*, str. 328: „Gnostik se dozvídá, že jeho *pravé bytí* (tj. jeho duchovní bytí), ačkoli se právě nyní nalézá zajaté v těle, je božského původu i přirozenosti; (...) ... zatímco jeho narození je rovno pádu do hmoty, jeho «znovuzrození» bude mít čistě duchovní povahu.“

²⁵ Eliade, Mircea, *op. cit.*, str. 330: „Jelikož je svět výsledkem nějaké náhody nebo katastrofy a poněvadž je opanován nevědomostí a ovládán mocnostmi zla, gnostik shledává, že je naprosto odcizen své vlastní kultuře a zavrhuje všechny její normy a instituce. Vnitřní svoboda nabytá gnozí, mu umožňuje nakládat se sebou samým svobodně a jednat podle své vůle.“

obvyklý řád“ (TL, 29, kap. VI). María je zabita, a tak potrestána za to, že s protagonistou nechce sdílet jeho nadřazenou samotu.

Hledání řádu a harmonie světa skrze splynutí s vyvolenou dívkou, pokračuje vyprávěním i po její smrti. Vypravěč-vrah tak sleduje dvojí cíl: 1. znovu ve vzpomínkách prožít a pochopit svůj příběh, 2. vyslat poselství světu a nalézt alespoň jednu spřízněnou duši: „... napadlo mě, že tyto stránky si asi přečte hodně lidí, protože jsem nyní slavný; o lidstvu jako celku a zvláště budoucích čtenářích si sice žádné velké iluze nedělám, ale přesto mě posiluje jakási chabá naděje, že by mě mohl alespoň někdo pochopit. I KDYBY TO MĚLA BÝT JENOM JEDNA BYTOST“ (TL, 12). Celý život Juana Pabla Castela se tedy soustředí k jedinému cíli: nalézt spřízněnou duši, která by nejdříve pochopila jeho obraz, později jeho příběh, který se kolem obrazu odehrál.

Román *Tunel* je tedy příběhem hledající duše, který se skrývá pod banálním dramatem „lásky a zrady“. Je to román o metafyzických problémech, ztělesněný konkrétními postavami a posunutý do roviny emocí a vášní (srov. pozn. 5).

I když je román situován do poloviny 20. století (děj je přesně časově vymezen — rok 1946, století je charakterizováno moderní architekturou, ideologiemi jako komunismus a fašismus či moderními vědeckými disciplínami jako psychoanalýza), symbolika biblických křestních jmen, iniciační symboly (*tunel*) nebo odkazy k iniciačním symbolům (*Castel — castillo — tvrz*) stejně jako ústřední téma dualismus *ženského a mužského principu* a spolu s ním *putování či hledání duše* vytvářejí skrytou ezoterickou vrstvu textu. Ta tvoří *hypotext*, který dodává příběhu novou dimenzi: přenáší příběh z historie do ahistorie, transformuje individuální v obecné a světské v posvátné. Stejně jako ostatní ezoterické texty²⁶ nám předává starobylé poselství o tom, že konflikt mezi duší a tělem je počátkem zla. Jinými slovy román nevypráví ani tak o (fyzické) vraždě Marie jako spíše o duchovní agonii Juana Pabla Castela a jeho touze po znovuvzkříšení prostřednictvím reflexe a vyprávění: vražda ženy/matky spáchaná mužem/synem (matkovražda znamená podkopání samotných základů židovsko-křesťanské tradice) je výrazem vyšinitosti, šlenství, nezralosti a patologie civilizace s převažujícími maskulinními rysy, která se odřízla od svých vlastních kořenů²⁷.

26 Ezoterickou tradici či proud definoval nejvýstižněji Eliade, Mircea, *op. cit.*, str. 268: „...ezoterický proud je zastoupen mystérii, novopythagorejstvím a novoorfismem, astrologií (...), gnosticizmem.“ *Toto syntetické pojetí ezoterismu vyhovuje našim účelům. Připojujeme k němu ještě alchymistické texty.*

27 Srov. Sábato, Ernesto, „Nos hemos alejado de los fundamentos sagrados“. *El País*, 25. července 1982, str. 8.

III. 1. 2 Mytologická schémata

„Porque su sacrificio tiene eso:
el valor de un símbolo sagrado.“

Ernesto Sábato

La batalla del idealista

Zatímco v Sábátově prvním románu je mytologická vrstva textu velmi nezřetelná, tvořená jen řetězci symbolů, biblickými jmény protagonistů, kopírováním gnostického schématu *amnesis* — *anamnesis* či parafrázemi idejí z ezoterických textů, vytvářejíc jakýsi spodní proud románu, do svého druhého románu *Kniha o hrdínech a hrobech* (1961), který kritika přijala jako „román století“²⁸, „totální román“²⁹ či jako „multifasetové dílo“³⁰, Sábato začlenil text ve formě zdánlivě samostatné kapitoly, který prokazuje autorovu pozoruhodnou mytotvornou potenci. Sábato zde prokázal, že svým dílem ručí za literární krédo, které vyznává: „... creo que la literatura alcanza su cumbre cuando es capaz de crear un mito, así Hamlet, así el Príncipe Idiota; así Don Quijote; la literatura alcanza sus grandes cumbres por su capacidad de mitificar“³¹.

Pokud jde o termín *mýtus*, předpokládejme, že ho Sábato chápe jako verbální strukturu ve smyslu příběhu či vyprávění, které obsahuje nějakou normativní a všeobecně platnou „nadpravdu“ o lidské existenci a současně vypoovídá o společnosti, která tuto nadpravdu generuje³².

Třetí ze čtyř kapitol románu (1. „Drak a princezna“, 2. „Neviditelné tváře“, 3. „Zpráva o slepících“ a 4. „Neznámý Bůh“) je začleněna do románového korpusu jako rukopis dokončený těsně před smrtí autora (srov. KHH, „Předběžné sdělení“, str. 8). Je psán v první osobě a v rámci celého románu ho čtenář může vnímat jako autonomní a uzavřený útvar, bez zjevné souvislosti (pomineme-li, že autor rukopisu, Fernando Vidal Olmos, je jednou z hlavních postav románu) s dvěma hlavními dějovými liniemi románu, které tvoří kapitoly 1, 2 a 4: láskou Martína del Castillo k záhadné dívce Alejandře, pocházející ze starobylé kreolské rodiny, jejíž historie sahá až k počátkům argentin-

28 Lorenz, Günter W., „Ausdruck eines grossen Zorns“. *Die Welt der Literatur*, 13. dubna 1967. Citujeme podle Holzapfel, Tamara, „Sobre héroes y tumbas, novela del siglo“. *Revista Iberoamericana*, č. 65, Pittsburgh 1968, str. 117.

29 Dellepiane, Angela B., *Sábato: un análisis de su narrativa*. Buenos Aires, Editorial Nova 1970, str. 124–125; Wainerman, Luis, „Sabato: La construcción de la novela total“. *Sur*, č. 325, Buenos Aires 1968, str. 67–77; Wainerman, Luis, „La novela total. Trayectoria de Cervantes y Sabato“. In: Vázquez Bigi, A. M., *Épica dadora de eternidad. Sabato en la crítica americana y europea*. Buenos Aires, Sudamericana/Planeta 1985, str. 263–281.

30 Correa, María Angélica, *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires 1973, str. 25.

31 Paoletti, Mario, *Sábato Oral*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana 1984, str. 16.

32 Srov. Frye, Northrop, *Le grand code*. Paříž, Seuil 1982.

ské nezávislosti — k válce z roku 1806, a dramatickým útekem zbytků legie generála Juana Gala Lavalleho pronásledované vojskem generála Oribeho do Montevidea.

Autor „Zprávy o slepících“ Fernando Vidal Olmos popisuje své pronásledování tajemné sekty nevidomých, které vrcholí jeho sestupem do podzemí kostela Neposkvrněného početí Panny Marie (podrobně jsme o obsahu referovali v kapitole II.1.1). Fernandova smrt a existence rukopisu, který po sobě zanechal, se čtenáři oznamují v „Předběžném sdělení“, které má formu výňatku z policejní zprávy. V kapitolách 1. a 2. se tato postava neobjevuje, je předmětem několika mlhavých zmínek v souvislosti se slepci. Jeho existence zahalená tajemstvím, u které lze jen tušit, že sehrává neblahou roli v životě Alejandra, je zdrojem románového napětí. Ve 4. kapitole osvětluje podivný život této neméně podivné postavy Bruno Bassán, Fernandův přítel z dětství a jakési jeho „alter ego“. Bruno vypráví o svém příteli, vzpomíná na jeho vrozené dispozice k halucinacím a obsedantním představám, na jeho incestní manželství se setřenicí Georginou, z něhož se narodila Alejandra, na jeho zálibu v alchymii a militantní působení v anarchistickém hnutí. Předvádí nám tak curriculum vitae zcela ojedinělé postavy (snad jen Escolástica trávící padesát let života v uzavřené místnosti střežíc ufatou hlavu svého otce je postavou ještě podivnější).

Mistrně komponovaná a strukturovaná, zdánlivě samostatná a izolovaná „Zpráva“ zastihuje zbývající dějové linie a tvoří přirozený (nikoli aritmetický, o číselné symbolice jsme pojednali v úvodu kap. II) střed románu a jeho významové jádro. Spojujíc v sobě prvek individuální s univerzálně-mytickým vyváří celek fascinující svou poetickou silou a varovně věšteckým tónem. Identifikace Fernanda se Sábatem pomocí stejného data narození (24. června 1911) a zmínkou o podivné zálibě v „domácí sadistické chirurgii“³³ („cožpak jsem si při tom děsivém snu nevzpomněl na to, jak jsem tenkrát v dětství vypichoval kočkám a ptákům oči?“ KHH, 311) naznačuje, že se za motivem slepoty skrývají mj. i osobní traumata samotného spisovatele³⁴. Motiv slepoty přerůstající v téma se dále rozvíjí pomocí aluzí na slepce známé z mytologie (Homér, Oidipus, Tiresiás) nebo vyprávěním skutečných podivných příběhů o slepících a slepotě (Viktor Brauner).

Podle Luise Wainermana³⁵ Sábato vytvořil v románu *Kniha o hrdinech a hrobech* novou mytologii „slepého lovce“ založenou na starobylé symbolice

³³ Monografie věnované Sábatoovi se zmiňují o tom, jak v dětství vypichoval oči vrbacům. Srov. Petrea, Mariana D., *op. cit.*, str. 8.

³⁴ Ernesto Sábato se narodil několik dní po smrti svého bezprostředně staršího bratra (autor pochází z jedenácti dětí) a byl pokřtěn jeho jménem. Tato skutečnost pro něho znamenala po dlouhá léta velkou psychickou zátěž. Pociť, že je pouze náhradníkem zesnulého bratra, v něm vyvolal prudkou nenávisť k mladšímu bratrovi Arturovi, kterého se dvakrát pokusil vlastoručně udusit. Srov. např. Catania, Carlos, *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires 1987, str. 23.

³⁵ Wainerman, Luis, *Sábato y el misterio de los ciegos*. Buenos Aires, Ediciones Castañeda 1971, str. 15–27.

oka a slepoty v kombinaci s neurózou a paranoiou moderního života 20. století. Na rozdíl od L. Wainermana se domníváme, že nejde o novou mytologii, nýbrž o velmi starou mytologii ve formě archetypálních struktur, schémat a symbolů, která k nám přichází skrze chorobně přecitlivělou autorovu imaginaci jako jakýsi obraz z nevědomí³⁶.

„Zpráva o slepčích“ má nejenom všechny znaky iniciačního mýtu, jak byly nesčetněkrát popsány historiky náboženství³⁷ a jak je známe z literatury od středověku (středověký iniciační román), přes baroko, romantismus až po dnešek³⁸, nýbrž obsahuje kompletní schéma iniciačního mýtu se třemi zřetelně odlišenými etapami iniciačního rituálu: 1. adept se podrobuje zkouškám a bloudí světem (poté, co Fernando vstoupí do kontaktu se světem slepců a pocítí, že je jimi pronásledován, odjede do Montevidea, Paříže, Říma, Egypta, Indie, Číny a San Francisca); 2. druhou fází tvoří *katabáze* neboli sestup do podsvětí, která odpovídá tzv. iniciační smrti (po návratu do Buenos Aires Fernando sleduje slepce do starého domu sousedícího s kostelem Neposkvrněného početí Panny Marie, kde pronikne přes tři mříže do podzemních prostor rozkládajících se pod městem, plaví se na člunu po podzemní řece a je oslepen pterodaktylem); 3. *katarze* třetí fáze odpovídající vlastnímu zasvěcení, které znamená symbolické znovuvzkříšení (Fernandovo podzemní putování pokračuje z jeskyně na podzemní plošinu osvětlenou nočním sluncem, kde stojí noční božstvo se „zářícím okem“ na břichu. Fernando se promění v rybu, pronikne okem, které je jeho „počátkem a koncem“ (KHH, 372).

V románovém iniciačním schématu nechybí ani postava prostředníka (tuto funkci plní postava slepce s výmluvným jménem Celestino Iglesias), který zajišťuje spojení mezi vnějším (profánním) světem a podsvětím (sakrálním prostorem), ani postava panny, která je ve spojení s božstvem nositelkou milostného tématu (zcela překvapivě tuto roli sehrává samotná Alejandra, která vchází do domu vedle kostela ve stejnou chvíli jako Fernando /KHH, 231/ a splývá s postavou Slepkyň, která čeká na Fernanda uvnitř domu). Prostředník a panna řídí pohyb adepta, noční božstvo na podzemní plošině tvoří střed posvátného prostoru. I samotný protagonista iniciace Fernando se podobá postavám z iniciačních mýtů nebo třeba ze středověkých iniciačních románů svým tajemným původem (potomek starobylého kreolského rodu, jehož počátek sahá až do roku 1806).

³⁶ Srov. Lorenz, Günter W., *Diálogo con Latinoamérica*. Barcelona, Ediciones Pomaire 1972, str. 84: „...yo mismo no sé lo que he querido decir con el «Informe sobre ciegos». (...) En fin, para decirlo de una vez por todas, no sé bien por qué escribí el «Informe sobre ciegos». Empecé tímidamente, hay que decir, no me animaba del todo, pero a medida que fui adentrándome y venciendo mis propias resistencias -puedo decir que es la parte del libro que he escrito con más violencias, más espontáneamente- dejándome llevar por lo que me decían mis instintos, por lo que me dictaba mi mundo interior.“

³⁷ Srov. Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*. Paříž, Gallimard 1963; *Initiations, rites, sociétés secrètes*. Paříž, Gallimard 1959; *Mythes, rêves et mystères*. Paříž, Gallimard 1957.

³⁸ Srov. Hodrová, Daniela, *Hledání románu*. Praha, Československý spisovatel 1989, zejména pak kapitola „Iniciační román“, str. 175–197.

Románový iniciační prostor je rozdělen zřetelnou hranicí stejně jako prostor mytický na vnější a vnitřní: vnějším prostorem je město (v našem případě Buenos Aires, v iniciačním mýtu je to zpravidla les), vnitřním prostorem je podzemí města (v iniciačním mýtu to zpravidla bývá tajemný hrad). Hranici mezi oběma prostory tvoří dům vedle kostela Nesposkvrněného početí Panny Marie a tři mříže, které musí Fernando překonat (mytickou hranici představuje zpravidla řeka nebo most či brána)³⁹. V podzemí dojde k Fernandovu zasvěcení: „výzkumník zla“ a dědic Artaudův, Lautréamontův a Rimbaudův se promění v rybu — neklamný symbol Krista — a pronikne „Fosforeskujícím okem“ Bohyně.

Rozdíl mezi iniciačním mýtem nebo středověkým románem zasvěcení a Sábatovým románem pozorujeme v rovině sémantické. Na rozdíl od prvních dvou jmenovaných forem, které představovaly triumf ctnosti (vyvolený hrdina se prostřednictvím iniciace pozvedal k božskému životu), ve „Zprávě o slepících“ adept zasvěcení, svým způsobem perverzní postava (viz incestní poměr s vlastní dcerou) nehledá Boha, nýbrž ďábla. Tento typ inverze sémantického plánu se objevil v iniciačním románu v období romantismu, iniciace nabyla démonického charakteru, adept byl zasvěcen do perverze a stal se z něho hříšník. Hodrová vysvětluje tento zvrát, který byl navíc výrazem ambivalentnosti románu jako žánru, úpadkem iniciačního tématu⁴⁰. Ve „Zprávě o slepících“ je však adept hříšníkem od samého počátku (není třeba ho zasvěcovat v tomto duchu), naopak jeho zasvěcení vrcholí jeho vlastním zbožštěním (proměna v rybu — *ichthus* — symbol Krista) a přímou kontemplací Boha („Fosforeskující oko“), ke kterému se hrdina blíží po schodišti (symbol vzestupu k vědění a vnitřní transmutace). Je tedy zřejmé, že v Sábatově románu se nejedná o stejnou či podobnou významovou inverzi jako v romantickém iniciačním románu. Rozdíl je ve výchozí i v konečné situaci adepta (hříšník je pozvednut k Bohu na rozdíl od romantického hrdiny, který pobude nevinnosti a je sražen do pekel).

Iniciační schéma „Zprávy o slepících“ odkazuje spíše ke gnostickému, novoplatónskému či jinému příbuznému pojetí v tom smyslu, že zde jde buď o putování duše zbloudilé v pozemském světě stvořeném zlým Demiurgem, její rozpomínání na svůj božský původ a návrat k Bohu, ze kterého pochází, nebo o hlubokou vnitřní transmutaci adepta ve smyslu alchymie. Tyto dvě alternativy jsou zajímavé mj. tím, že se navzájem nevyklučují, nýbrž že jedna doplňuje a rozvíjí druhou. Pro první alternativu svědčí celá křesťanská a soteriologická symbolika, se kterou se ve „Zprávě“ setkáváme. Vedle symbolů, o kterých jsme se již zmínili (*ryba, oko, schodiště*), je třeba si povšimnout po-

³⁹ Srov. ztvárnění iniciačního prostoru v Carpentierově románu *Ztracené kroky* (1955). Bezprostřední vnější prostor tvoří prales, vnitřní prostor Adelantadova osada, hranici neboli místo přechodu ze světského do posvátného prostoru tvoří strom se znamením tří nad sebou posazených V.

⁴⁰ Hodrová, Daniela, *op. cit.*, str. 187.

stavy prostředníka mezi světským a posvátným prostorem, jehož jméno a příjmení *Celestino Iglesias* přímo denotují nebe-nebesa (nepřímo Boha) a církev, Kristovu-Spasitelovu nevěstu. Sám Celestino je popsán jako „beránek“, „andělská bytost“, vyznačující se „oním druhem fantastické naděje, že svět se jednou stane láskyplným společenstvím svobodných a bratrských spolupracovníků“ (KHH, 251). Do stejné kategorie symbolu patří i dům, respektive kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, tvořící hranici mezi oběma světy. Podobným způsobem by bylo možné interpretovat i příjmení samotného adepta *Vidal Olmos* — *vida* — árbol (život — strom), tedy *strom života* jakožto symbol neustále se obnovujícího kosmu.

Tato symbolika spolu s dalšími motivy vytváří celou sérii binárních opozic podobného druhu, jaký jsme popsali v románu *Tunel*: např. *incest* — *neposkvrněné početí*; *jeskyně* — *věž*; *voda* — *oheň*; *peklo* — *nebe*; *oko nevidoucí* — *oko vidoucí*; *temnota* — *světlo*; *sestup* — *vzestup*; *bdění* — *spánek*, atd. Dokonce i slepota jako jedno z hlavních témat je vymezena dvojicí protikladných znaků: slepota jako *trest* nebo jako *iniciační znamení*. Tyto opozice vytvářejí stejný dualismus jako u prvního románu, strukturují text a dodávají mu napětí a dynamiku. Současně však tvoří hlubokou sémantickou vrstvu textu, která je nositelkou skrytého poselství.

Vedle kompletního schématu iniciačního mýtu zabudovaného do „Zprávy o slepících“ má třetí kapitola také znaky mýtu persekučního, který se rozvíjí v průběhu narace a odráží se v inverzi vypravěčovy situace: výzkumník zla a pronásledovatel sekty slepých se změní v pronásledovaného, pronásledování pak v pronásledovatele: „zatímco jsem si po celé to víc jak tříleté období myslel, že sleduji slepce, pronásledovali mě ve skutečnosti oni sami“ (KHH, 331); „pro Sektu je totiž typické, že pronásledovatel se ve skutečnosti nechává pronásledovat, ale přitom postupuje tak, že dříve nebo později oběť stejně doštane“ (KHH, 333–334).

Schéma persekučního mýtu, jak je popsal René Girard v řeckých mýtech a historických a náboženských textech⁴¹, je v našem románu opět invertováno a navíc zdvojeno (pronásledovaný pronásledovatel). Mechanismus, který uvádí persekuci do chodu, je podle Girarda „mimetická touha“: člověk si přeje, co si přeje druhý. Tento mechanismus podle Girarda generuje nejenom neustálé soupeření mezi lidmi, nýbrž také násilí, které doprovází lidstvo v průběhu celé jeho existence. Princip mimetismu kulminuje v okamžicích krize, kdy všechny touhy směřují k *indiferenciaci*, což ve svém důsledku znamená, že se rozpadá společenská soudržnost. Pro obnovení společenského uspořádání a pro reintegraci komunity je nutné, aby se všichni její členové sjednotili ve společně prožitě kolektivní katarzi. Obětování oběti za účelem usmíření je nejlepší prostředek k navození takové katarze.

⁴¹ Girard, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paříž, Bernard Grasset 1978; *Le bouc émissaire*. Paříž, Bernard Grasset 1982.

Podle Girarda persekuční schéma obsahuje tři stereotypy: 1. popis společenské a kulturní krize, tj. takového stavu, kdy uvnitř komunity zanikají všechny rozdíly, které ji stratifikují (Girard označuje tento stav jako *generalizovanou indiferenciaci*); 2. v této situaci jsou páčány zločiny, které ruší difference, tj. zločiny sexuální nebo náboženské, které útočí na základy daného uspořádání (incest, profanace hostií, atd.); 3. pachatelé těchto zločinů nesou znaky budoucích obětí, tj. jsou vnímáni většinou jako nenormální z hlediska fyzického, etnického, kulturního, sociálního nebo náboženského.

V románu *Kniha o hrdinech a hrobech* odpovídá 1. stereotypu okamžik pádu Perónova režimu v červnu 1955, který je popsán jako povstání na Květnovém náměstí (KHH, 222–230). Skutečnost, že scéna popisující drancování a zapálení kostela (profanace sakrálního představuje zločin, tedy 2. stereotyp podkopávající základy křesťanské společnosti) předchází bezprostředně Ferdinandův sestup do podsvětí, není dílem náhody, nýbrž sleduje přesný cíl: ukázat národní krizi v kontextu krize obecné, a začlenit tak prvek národní (pád peronismu) do univerzálního (krize moderního desakralizovaného světa ovládaného nekontrolovatelnými silami). Boj o záchranu dvou kostelních soch (Krista a Panny Marie, pouze druhou z nich se podaří zachránit) je možno interpretovat jako výraz naděje na záchranu člověka. *Slepíci* (představují 3. stereotyp — tělesné postižení) jako předpokládání strůjci zla sehrávají ve Ferdinandově příběhu roli pronásledovaných.

V našem románu však persekuční mýtus doznává stejnou inverzi jako mýtus iniciační, resp. vyznačuje se ambivalentností. Předpokládání pachatelé zločinů jsou zde nejenom pronásledovanými nýbrž i pronásledovateli. Pronásledují toho, kdo se snaží odhalit jejich zločiny (Fernando). Vypovídala-li inverze iniciačního mýtu o situaci individua, inverze persekučního mýtu (kromě proměny pronásledovaného v pronásledovatele dochází i k inverzi kvantitativní: pronásledovatelů je mnoho — *slepíci*, pronásledovaný je sám — *Fernando*) indikuje stav rozkládající se pospolitosti. Druhá inverze doplňuje první a společně vyjadřují varovné poselství určené čtenáři. Označují podstatný rozdíl mezi starobylými společenstvími produkujícími mýty a moderní civilizací odcizenou svým vlastním kořenům, tak jak ji vnímá a ztvárňuje Sábato.

III. 2 Alchymie

Již jsme naznačili, že „Zprávu o slepících“ by bylo možno chápat i jako popis vnitřní, duchovní transmutace protagonisty. Poukazuje na jistou spojitost mezi Sábátovým textem a alchymí, chápanou ovšem jako „intuitivní anticipace“⁴² sjednocení protikladů (*coniunctio oppositorum*) či jako „mystická filosofie“, ve které „myšlenka coniunctia (...) vyjadřuje jakožto mytologém arche-

⁴² Jung, Carl, Gustav, *Osobnost a přenos*. Brno, Nakladatelství Tomáše Janečka 1998, str. 165.

typ sjednocení protikladů a stává se obrazem mystické jednoty (unio mystica)⁴³. K alchymii nepoukazuje pouze závěr III. kapitoly, kde jsou nahromaděny známé alchymistické symboly (viz níže), nýbrž mj. také explicitní Brunoova poznámka, který vzpomíná na zesnulého přítele: „... v téhle podivné zálibě musíme asi hledat kořeny jeho vášně pro *alchymii a magii*“ (KHH, 423, podtrženo námi). Rovněž definitivní vyvrcholení vztahu Alejandra — Fernando (společná *incinerace* — jedna z důležitých fází alchymistického procesu — ve Věži rodinného sídla) v sobě skrývá alchymistický význam.

Že alchymie nebyla Sábatovi zcela vzdálena a neznáma, na to jsme již poukázali při tematickém rozboru jeho třetího románu *Abaddón, el exterminador* (srov. pasáž o setkání Citronenbauma s Fulcanellim). Ačkoli v Sábatoových životopisech, které máme k dispozici⁴⁴, nenacházíme žádnou zmínku o jeho zájmu o alchymii (nanejvýš se mluví s jistým despektem o jeho zájmu o okultní vědy⁴⁵ nebo jsou zmiňovány jeho články věnované této problematice⁴⁶), přece se domníváme, že mnohé okolnosti nasvědčují, že se Sábato s alchymii blíže seznámil. Jeho úzké osobní vztahy s francouzskými surrealisty (zejména s André Bretonem a Oskarem Domínguezem⁴⁷), jejichž zájem o alchymii a hermetismus je všeobecně znám⁴⁸, implikují nevyhnutelnost Sábatova setkání s hermetismem a alchymii. Tak např. je známo, že na samotného André Bretona měl velký vliv René Guénon (1866 — 1951), velký znalec orientálních mystických textů a vykladač jejich ezoterických významů, zakladatel časopisu *La Gnose*, či Pierre Mabille, který zasvětil hlavu surrealistů do středověké hermetické literatury. Dále je známo, že Robert Desnos, člen sku-

⁴³ Jung, Carl Gustav, *op. cit.*, str. 165.

⁴⁴ Např. Ernst-Elvir, Rosamaria, *Una aproximación a Ernesto Sábato: antropología y estética en sus ensayos y en sus dos primeras novelas: „El túnel“ y „Sobre héroes y tumbas“*. str. 9–18; Constenla, Julia, *Sábato, el hombre. Una biografía*. Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, Seix Barral 1997.

⁴⁵ Srov. např. Predmore, James R., *op. cit.*, str. 130–131.

⁴⁶ Srov. Sábato, Ernesto, „Sobre la existencia del infierno“. *Janus*, č. 91–94, Buenos Aires, 1966, str. 217–222; „Una teoría sobre la predicción del porvenir“. *Las ciencias ocultas*, Buenos Aires, Merlin 1967.

⁴⁷ Srov. Constenla, Julia, *op. cit.*, 133: „El interés de Sabato estaba especialmente puesto en su relación con André Breton (...) ... el científico becario del Instituto Curie publicó, junto con el pintor Domínguez, un artículo surrealista sobre el litocronismo en la revista *Minotaure*.“

⁴⁸ Bor, D. Ž., *Napřekřtí Královského umění*. Trigon, Praha, 1996, str. 44: „Královské Umění přitahovalo spřízněné duchy v každém čase. Vlna romantismu a po něm surrealismu byly vyvolány právě ponornou řekou královské imaginace. Alchymie slova a obrazu se napřed stala pracovní metodou celé plejády básníků, romanopisců, malířů a nedávno i filmařů, o něco později módou bez vnitřní naléhavosti a posléze vyčerpanou služkou sestavovatelů panoptikálních výjevů. Nicméně ty nejsilnější vize přetrvaly a budou i v budoucnu působit na všechny hledače tajemného Kamene Světla. Genealogická linie těchto duchů je stále zřetelná. Tristan Tzara, zakladatelaká osobnost hnutí Dada, se zabýval hledáním skrytého smyslu a přímých anagramatických sdělení v dílech Françoise Villona, Rabelaise a Marie de France. Sám vytvářel kalambúry a jinotajné hříčky po vzoru svých dávných učitelů. Zakladatel surrealismu André Breton ve svém *Druhém manifestu* žádal hlubokou, opravdovou okultnost, uplatněnou v surrealistických dílech.“

piny surrealistů do roku 1930, napsal práci o slavném francouzském alchymistovi Nicolasi Flamelovi a že malíř alchymista Maurice Baskin přiblížil Bretonovi a jeho souputníkům adepta Fulcanelliho. Surrealisté také hojně navštěvovali přednášky o alchymii René Alleaua, historika hermetických věd, atd, atd⁴⁹. Je velmi nepravděpodobné, že by se Sábato, který často mluví o tom, jak velký vliv na něho měl surrealismus (ESF, 118–120), při svých intenzivních kontaktech se surrealisty s alchymii a hermetismem nesetkal a neprojevil o ně zájem. Navíc byl i svým přírodovědným vzděláním k zasvěcení do alchymie zvláště disponován. K zájmu o „*Vědu se svědomím, jak nazývají alchymii ti, kteří už dávno vytušili, kam vede cesta pouhého rozumu*“⁵⁰, ho předurčoval rovněž jeho kritický vztah k moderní vědě („bez svědomí“, srov. kap. I.1) a snad i kontakty se samotným Jacquesem Bergierem, mj. dobrým znalcem alchymie, které ovšem můžeme pouze vydedukovat z výše zmíněné pasáže o setkání Bergiera s Fulcanellim, tak jak ji ztvárňuje v románu *Abaddón, el exterminador* (srov. II.1.1).

Ale vraťme se k našemu textu. Tyto extraliterární skutečnosti uvádíme nejenom jako zajímavost, nýbrž také jako jistou podporu pro naše tvrzení, že „Zprávu o slepcích“ je možné interpretovat jako obraz protagonistovy vnitřní duchovní transmutace ve smyslu Jungova pojetí alchymie a že je psána v duchu alchymistických traktátů a za použití symboliky a jazyka těchto starých a tajemných textů⁵¹. Zejména závěr kapitoly se totiž vyznačuje nakupením alchymistických symbolů, číselných údajů, popisů různých fyzikálních či chemických dějů a barev.

V samotném závěru „Zprávy“ se protagonista proměňuje postupně v různá zvířata. Nejprve v rybu (KHH, 372), kterou jsme již výše interpretovali jako všeobecně známý symbol Krista. Nicméně ryba, ryba bez kostí, *rémore*, řecky zvaná *echéneis*, která plave ve filozofickém moři⁵², je rovněž alchymistický symbol. Proměněn v rybu Fernando pocítí, jak se „ponořil do teplých ro-

49 Srov. Choucha, Nadia, *Surrealismus a magie*. Do češtiny přeložil Klement Rejšek. Praha, Volvox Globator 1994; Stejakal, M. „Surrealismus a magie“. Recenze, in *Analogon*, 13/1, 1995, str. 108.

50 Bor, D.Ž., *op. cit.*, str. 10.

51 Přitom ovšem z hlediska Jungovy teorie je naprosto irelevantní, jestli Sábato použil tuto symboliku vědomě či nevědomě, jestli je jeho text jakýmkoli „obrazem z nevědomí“ nebo vědomou konstrukcí. Srov. Gebelein, Helmut, *Alchymie. Magie hmoty*. str. 83: „Carl Gustav Jung objevil, že ve snech jeho pacientů se vynořují obrazy a symboly východních náboženství, jakož i alchymické symboly, ačkoli dotyční se nikdy s těmito obory nesetkali. (...) Výchozím bodem všech jeho úvah je názor, že stará alchymie se nikdy nesnažila zkoumat materii kvůli ní samé, nýbrž byla jistým způsobem života. Až do 17. století sestávala alchymie vždy z tajného vědění a laboratorní práce. Podle Junga byly tyto aspekty nerozlučně spojeny, neboť tajné vědění o transmutaci bylo ve skutečnosti nevědomým nebo polovědomým věděním o psychologických proměnách v samotném alchymistovi. Protože však nepoznal jejich pravou povahu, promítal tyto vnitřní procesy na látku v retortě, kde je „viděl“. Jelikož by příliš přesná znalost materie nepřipouštěla tuto projekci, musel popis materie zůstat nejasný, proto ta měnící se, nepřesná označení a krycí jména.“

52 Bor, D.Ž., *op. cit.*, str. 141.

solovitých vod“ (KHH, 373), přičemž *rosolovka*, „zeleného zbarvení, *měkká a lepkavá*, „živý organismus, modrozelená řasa tvořící rosolovité kolonie“⁵³, je symbolem minerální magnésie. Série Fernandových metamorfóz zahrnuje „jednorozce“, (...) který „nakonec vnikl do bohyně (KHH, 378–379). Podle alchymistů je jednorozec „merkur materie“⁵⁴, či „symbol divoké síly ukrocené v klíně Panny“⁵⁵. „Had“ (KHH, 379) má v alchymii stejný význam jako drak, a to podle toho, jde-li o draka ohnivého (*minerální síra*), okřídleného (*filozofická voda*) či plazivého (*pátá esence, sladký likvor*)⁵⁶. Neklamným alchymistickým symbolem, hieroglyfem tajného ohně mudrců, je *salamandr(a)*⁵⁷, který představuje další ze série Fernandových metamorfóz (KHH, 379) stejně jako „pták ohnivák“ (KHH, 379) neboli *Fénix* (purpurová červeň), který má stejný význam jako *salamandr*. Boj *Rémory se Salamandrou* je známý alchymistický obraz, který použil Cyrano z Bergeraku pro označení „setkání rozpouštědla a těla, těkavého principu a pevné metalické soli“⁵⁸. Poté, co zdolá „jezírka a smrduté bažiny“ (KHH, 378–379), prolétnou kolem Fernanda „černí krkavci“, kteří spolu s havrany označují jednu ze sedmi fází Velkého díla, totiž *putrefakci* — hnití vyznačující se černou barvou — *nigredo*⁵⁹.

Všechny tyto alchymistické symboly jsou včleněny do procesu, který provází Fernandovo pronásledování slepců a jeho sestup do podzemí a má podobu různých tepelných, světelných, magnetických a elektrických jevů. Můžeme v nich rozeznat alchymistickou *kalcinaci* a *reverberaci*, které jsou v našem textu vyjádřeny vysokým tlakem, vysokou teplotou, detonací a světélkováním: „hlava se mi musí roztrhnout jako kotel pod tlakem několika tisíc atmosfér. Jakási horečka mi vzlínala v těle jako vroucí tekutina v nádobě, zatímco světélkující záře (...) Pak jako by mi nějaký výbuch roztrhl ušní bubínky...“ (KHH, 316–317, podtržení je naše). Za *abluci* neboli omývání by bylo možno v podkapitole XXII považovat pasáž, kdy se Fernando plaví „v nějakém člunu (...) po černých a bezedných vodách obrovského jezera“ (KHH, 317, podtrženo námi). *Volatilisaci* matérie vyjadřují nad ním „létající ptáci“ (KHH, 317). Jednooký stařec, který Fernanda pronásleduje, nám připomíná starce (stařec je v alchymistických textech symbolem rozpouštědla⁶⁰) ze známého alchymistického textu *Zelený sen* (*Le Songe Verd*, Laurent d’Hauray, Paříž

53 Bor, D. Ž., *op. cit.*, str. 113 a 114.

54 Bor, D. Ž., *op. cit.*, str. 140.

55 Bor, D. Ž., *op. cit.*, str. 50.

56 Bor, D. Ž., *op. cit.*, str. 138.

57 Bor, D. Ž., *op. cit.*, str. 141.

58 Fulcanelli, *Tajemství katedrál*. Praha, Trigon 1992, str. 119–120: „Tuto reakci někteří zpodobili jako boj dvou od krajnosti si nepodobných zvířat: *orla a lva* (Nicolas Flamel), *kohouta a lišky* (Basilius Valentinus), atd.“

59 Bor, D. Ž., *op. cit.*, str. 138.

60 Fulcanelli, *op. cit.*, str. 119: „... stařec, kterého texty ztotožňují se Saturnem — který prý *pohltil své děti* — býval kdysi malován zelený... (...) Stojí také za zmínku, že hieroglyf Saturna nahlíženého jako rozpouštědlo je velmi starý.“ Mimořádně od Saturna odvozuje Sábato své příjmení (srov. kap. II. 1. 1, pozn. 66).

1665, str. 100–115)⁶¹: „Stařec, jehož rozměry byly tak uctyhodné, že se *hlavou málem dotýkal nebeské klenby*, zatímco tělo se ztrácelo až kdesi za obzorem“ (KHH, 318), a „jeho *rozevřené paže obepínaly celou oblohu* za mnou, zatímco *dlaněmi jako by se opíral o severní a jižní stranu*, takže vyplňoval celou zadní polovinu nebeské klenby“ (KHH, 319, podtrženo námi).

Společný je oběma textům i motiv oslepení poutníka, které pomine. Fernandovi ptakojestěr (pták Noh?) vyklove v podkapitole XXII (KHH, 321) obě oči (tento obraz má velmi blízko k obrazu havrana klovajícího do lebky⁶²), počínaje podkapitolou XXXII Fernando opět vidí, neboť přesně popisuje prostředí, kterým prochází⁶³.

Dalším společným motivem je i „moře krve“ (*Zelený sen*) či „krvavé moře“ (KHH, 378), drahokamy či rubíny místo očí (KHH, 370) a „tělo jako zářící rubín“ (*Zelený sen*). Oba texty spojuje motiv snu, který má alchymistický text přímo v názvu a začíná slovy „Byl jsem pohroužen do hlubokého spánku...“⁶⁴. Fernandova katabáze se pak počíná ve stavu, který protagonista označuje takto: „Po pravdě řečeno, nebyly to mdloby takového rázu, abych ztratil úplně vědomí...“ (KHH, 316). V průběhu sestupu do podzemí se pak střídavě probouzí a upadá do spánku („Když jsem se probral...“, KHH, 322; „... až jsem nakonec upadl (...) do jakéhosi těžkého a neklidného polospánku...“ KHH, 356; „... nevím, jak dlouho jsem byl v bezvědomí. Vím jenom tolik, že když jsem se probral...“ KHH, 374; atd., atd.⁶⁵) Fernandovu plavbu po jezeře, kdy se mu vesla noří „do černých a bahnitých vod“ (KHH, 318, podtrženo námi), lze v duchu alchymistických traktátů chápat jako *putrefakci* — hnití — *nigredo* (viz výše).

V podkapitole XXV v okamžiku, kdy protagonista „začal *hulit jako komín*“ (KHH, 332, podtrženo námi), můžeme rozpoznat *destilaci*. „Hieratická postava (...) obklopená *září, jako by fosforeskovala*“ (KHH, 356, podtrženo námi) v podkapitole XXXII připomíná „Pannu v zářícím šatu“ neboli očištěný solný subjekt⁶⁶, „šestý či *sedmý stupeň*“ (KHH, 360, podtrženo námi) schůdků, po kterých Fernando nejprve vystoupí a pak začne sestupovat, připomíná sedm

61 Lasenic de, Pierre, *Alchymie, její teorie a praxe*. Praha, Půdorys 1997, str. 37–40: „Byl jsem pohroužen do hlubokého spánku, když se mi zdálo, že vidím asi patnáct stop vysokou postavu ctihodného, krásného a dokonale urostlého starce. (...) *Levou nohou dotýkal se zemského globu jako by na něm stál, konec prstu jeho pozdvížené pravé ruky zdál se držeti nebeskou bůň nad jeho hlavou ...*“ (podtrženi E.L.)

62 Srov. Bor, D. Ž., *op. cit.*, str. 49–50. Havran klovající do lidské lebky představuje první medailon v tzv. komplexním symbolu Basila Valentina. Srov. obr. přílohu č. II „Návštěva“, na které vidíme lidskou postavu s lebkou místo hlavy, na níž Sábato namaloval dva ptáky.

63 Srov. *Zelený sen*. In: Lasenic de, Pierre, *op. cit.*, ; str. 38.: „... dříve než jsem pozvedl zraky, poznal jsem, že nic nevidím a že jsem oslepl... (...) Zlost z toho, kterak tito pánové se baví na můj účet a mají radost z mého úrazu, mi způsobila více hoře, než vlastní moje neštěstí. (...) a ten, který se stále o mne staral, mě utěšoval, abych měl trochu trpělivosti, že za okamžik budu jasně vidět.“

64 Lasenic de, Pierre, *op. cit.*, str. 37.

65 Úplný výčet podobných vět je uveden v kap. II.1.1, pozn. 53.

66 Bor, D. Ž., *op. cit.*, str. 140.

fázi Velkého díla, štola „připomínající uhelný důl“ (KHH, 360), evokuje dno (žároviště) tavící pece (*athanoru*), „21 věží z černého čediče, které „dohromady tvoří mnohoúhelník“ (KHH, 369, podtrženo námi), je číselným údajem spojeno s „třikrát sedmi listy“, „pozlacené objemné a starobylé knihy“ Žida Abrahama, kterou Nicolas Flamel⁶⁷, vedle Fulcanelliho nejslavnější francouzský alchymista, koupil od neznámého člověka. Číslo 21 je součet čísel hrací kostky 1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6, o které Fulcanelli říká, že je dokonalým symbolem alchymistické práce, nebo také odpovídá trojím opakování 7 základních alchymistických operací. Je to i počet ilustrací v alchymistickém traktátu *Splendor Solis* či počet číslovaných tarotových karet, k nimž patří jedna nečíslovaná (21 + 1 odpovídá počtu písmen hebrejské abecedy), které se říká *blázen* nebo *alchymista*⁶⁸. Čedičové černé věže tedy svým počtem evokují jednadvacet arkán tarotu, svou barvou pak nejdůležitější fázi Díla, *putrefakci* — *nigredo*⁶⁹. Současně „čern“ vyjadřuje Egypt (název Egypta znamená v koptštině černý, slovo od kterého se odvozuje slovo alchymie), symbolizovaný černou Isis⁷⁰, v křesťanském kontextu pak černou Pannu Marii či Matku Boží. Ty všechny představují *podsvětlní panny*⁷¹. Spojitost s alchymii rozpoznáme i v biblickém *alfa a omega* (značí Ježíše⁷², jehož zmrtvýchvstání bylo zobrazováno jako symbol Kamene mudrců⁷³ a jméno „Kristus bylo identifikováno se zlatem — Chrysos“⁷⁴), cílem Velkého Díla (v Sábátově textu zvěstuje Ferdinandovi, který prošel „sedmou branou“ /sedm fází Díla/, neznámý hlas: „ZDE JE TVŮJ POČÁTEK A KONEC“, KHH, 372). *Počátek a konec* koreluje s *Fenixem* (purpurová červeň — konečná barva Díla), který rovněž může symbolizovat Ježíše. „Oheň svatého Eliáše“ (KHH, 377) značí nanebevstoupení a odkazuje k „celé jedné větvi mystiky (...), mystiky vzestupu duší k Bohu“⁷⁵,

67 Flamel, Nicolas, *Vysvětlení hieroglyfických obrazů*. Praha, Trigon 1990, str. 14.

68 Bor, D.Ž., „Hermetická kabala“. In: Flamel, Nicolas, *op. cit.*, str. 62; Bor, D. Ž., *op. cit.*, str. 49–50.

69 Přestože Sábátovo dílo poskytuje příležitost k interpretacím všeho druhu, domníváme, že jistota, s jakou Nicasio Urbina interpretuje význam jednadvaceti čedičových věží, není zcela na místě. Srov. Urbina, Nicasio, *La significación del género. Estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sabato*. Miami, Ediciones Universal 1992, str. 48: „No me cabe la menor duda que esta ciudad destruida de las torres representa el mundo tecnocrático y positivista, es el colapso de un mundo en crisis y de una humanidad escindida por el fetichismo de la ciencia“.

70 Srov. Bor, D.Ž., *op. cit.*, str. 13–14.

71 Gebelein, Helmut, *op. cit.*, str. 168: „Fulcanelli nás učí, že černé madony «představují v hermetické symbolice *prvotní zemi*, kterou umělec musí zvolit za předmět svého Velkého díla. Je to prima matéria ve stavu rudy, taková, jaká se nachází v rudonosných ložiscích, v nichž je uložena hluboko pod alkalní masou.» (...) ... sošky černých madon pak představují moudré bohyně, totiž Sophii či Isis.“

72 Fouilloux, Danielle, Langlois, Anne, Le Moigné, Alice, Spiess Françoise, Thibault Madeleine, Trébuchon Renée, *Slovník biblické kultury*, str. 24.

73 Gebelein, Helmut, *op. cit.*, str. 55, 172.

74 Bor, D.Ž., *op. cit.*, str. 25.

75 Fouilloux, Danielle, Langlois, Anne, Le Moigné, Alice, Spiess Françoise, Thibault Madeleine, Trébuchon Renée, *op. cit.*, str. 150.

u které bychom opět našli mnoho spojnic s alchymii. K filozofickému kameni alchymistů označovanému anagramem *Vitriol — Visita Interior Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem*⁷⁶ odkazuje Fernandův „pocit, že je požírán masitým chřtánem jakési sopky, jejíž žhavé útroby vedly do středu Země“ (KHH, 378, podtrženo námi).

Tavbu v alchymistické peci neboli *athanoru* navozují výrazy jako „hlava těžká, jako by mu do ní nacpali železo“ (KHH, 374), pocit „jakéhosi zvláštního podvojného magnetického jevu“ (KHH, 376), vyzařování „jakéhosi elektrického fluida“ (KHH, 376), „magnetické světélkování“ (KHH, 377), „elektrický úder“ (KHH, 377), který Fernandem proběhne, či „silný záblesk“ (KHH, 377), který ho oslní. „Uhelný důl“ (KHH, 360) a „stoupající tunel“ (KHH, 372, všechna podtržení v tomto odstavci jsou naše), do kterých Fernando postupně vchází, evokují představu *athanoru*⁷⁷.

Proces Velkého Díla je provázen a charakterizován barevnými proměnami. Výchozí barva je barva černá či modro černá — *nigredo* (viz výše), dále se objevuje zelená, žluto-oranžová — *citrinitas* (možná odtud pochází jméno postavy „Citronenbaum“, ve které jsme identifikovali Jacquesa Bergiera, viz kap. II.1.1), bílá — *albedo*, žlutá a červená až purpurová — *rubedo*. Konečným stupněm je purpur, dokonalá červeň. (*Fénix — Ježíš*, viz výše), přičemž „purpur je reduplikací zvláště slovo pro oheň“⁷⁸ (viz výše „oheň svatého Eliáše“). Celou tuto barevnou proměnu, které alchymisté říkají *cauda pavonis* — paví chvost, nalezneme i v našem textu. „Černé a bahnité“ (KHH, 318) jsou vody jezera, po kterém se Fernando plaví, černý je onen „uhelný důl“ (KHH, 360) a černá je „žena s fialovými očima“ s „černočerným tělem s krvavě rudými ústy“ (KHH, 378), černé jsou „čedičové věže“ (KHH, 369), „jezírka a smrduté bažiny“ (KHH, 377), černí jsou „vřeštití krkavci“ (KHH, 378). Zelené jsou „rosolovité a světélkující vody“ (KHH, 373, o rosolovce viz výše). Žluto-oranžová se objeví s „bohyní z kamene okrové barvy“ (KHH, 370) a se „žlutavými plážemi“ (KHH, 378), červená v podobě „rubínu“ (KHH, 370), „krvavého moře“ (KHH 378) a „krvavě rudých úst“ (KHH, 378), purpur, závěrečná barva Díla, s obrazem „ptáka ohniváka“ (KHH, 379).

Cílem našeho co možná kompletního výčtu alchymistických symbolů, které jsme byli schopni jako nezasvěcenci v Sábatově textu rozpoznat, samozřejmě není určit blíže případný alchymistický proces, který by se za symbolikou mohl skrývat. Předmětem našeho zkoumání je pouze text a prostředky, které při jeho vytváření byly použity. Přítomnost alchymistických symbolů a jejich distribuce v textu nasvědčují tomu, že „Zpráva o slepcích“ je ztvárněním hledání či přípravy Kamene mudrců (ostatně, jak jsme již předdeslali, Sábatův třetí román končí obrazem kamene)⁷⁹. Domníváme se totiž, že v přípa-

⁷⁶ Bor, D. Ž., *op. cit.*, str. 50.

⁷⁷ Srov. např. Bor, D. Ž., *op. cit.*, str. 152, vyobrazení 195, 196.

⁷⁸ Bor, D. Ž., *op. cit.*, str. 15.

⁷⁹ Z hlediska alchymistického čtení nám připadají interpretace hovořící o Fernandově sestupu

dě „Zprávy o slepcích“ nejde jen o čistý výplod autorovy fantazie, nýbrž o text se skrytým (ezoterickým) významem, kterým je vnitřní duchovní transmutace hrdiny ve smyslu dosažení „pravého poznání“. V příběhu Fernanda a Alejandry (viz níže) lze pak rozpoznat obraz *coniunctio oppositorum* neboli mystické svatby⁸⁰.

Symbolická cesta, po níž Fernando projde, znázorňuje cestu, které alchymisti říkají cesta dlouhá mokrá a která bývá představována jako cesta po moři⁸¹. Náš hrdina přece putuje z Buenos Aires do Montevidea, odtud přes oceán do Paříže, města považovaného „za hlavní město alchymie“⁸², z Paříže pak prchá před slepci nejprve do Říma, pak do Egypta (kolébka alchymie), Indie a Číny (rovněž země se starobylou alchymistickou tradicí), pak do San Francisca, města proslulého jako středisko okultních věd, a nakonec se vrací do Argentiny (ostatně v tomto jménu identifikujeme *argentum* — stříbro, vedle zlata rovněž cíl alchymistické transmutace prvků).

Námi navrhované „alchymistické čtení“ „Zprávy o slepcích“ má navíc několikery efekt: 1) osvětluje morbidní a jinak nepochopitelný příběh tragického incestního vztahu Fernanda a Alejandry⁸³ včetně jeho vyvrcholení v podobě požáru a smrti upálením; 2) ozřejmuje smysl a význam I. („Drak a princezna“), II. („Neviditelná tvář“) i IV. kapitoly („Neznámý Bůh“); 3) neguje zdánlivou samostatnost a izolovanost III. kapitoly v rámci celého románu; 4) tvoří v románu hypotext, který je nositelem skrytého významu; 5) vrhá zcela nové světlo na celé Sábatoovo románové dílo, z něhož činí naprosto koherentní, dokonale vyvážený a uzavřený celek (dodává zřetelný význam Sábatoovu

do podsvětí a jeho proměnách jako trestu jako mylné. Srov. Holzapfel, Tamara, „El «Informe sobre ciegos» o el optimismo de la voluntad“. In: Giacomani, Helmy F., *Homenaje a Ernesto Sábato*. New York, Las Américas Publishing 1973, str. 155: „Las horribles transformaciones que Fernando sufre durante la cópula son su castigo como en *Les Chants de Maldoror*, donde el héroe, después de su cópula con el tiburón, es castigado con la transformación de sus extremidades en aletas de un pescado. De este modo Fernando se entera que el crimen y el castigo son los dos lados de una misma cosa, debidos ambos a su propia voluntad.“ Rovněž nemůžeme souhlasit s výkladem, že jde o obraz biblického pádu. Srov.: Cersósimo, Emilae Beatriz, „*Sobre héroes y tumbas*: de los caracteres a la metafísica“. In: Giacomani, Helmy F., *op. cit.*, str. 183: „Sin saberlo, el lector asiste al drama de la Caída.“

⁸⁰ Srov. Foti, Jorge Antonio, „Ernesto Sabato o la novela como acceso al conocimiento integral del hombre“. In: Maturó, Graciela (ed.), *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro 1985, str. 87. Foti spatřuje v *Križe o hrdinech a hrobech* tři symbolické varianty, pomocí kterých Sábato překonává gnostický dualismus. Jsou to symbol středu, incest a *alchymistická svatba* Fernanda a Alejandry.

⁸¹ Gebelein, Helmut, *op. cit.*, str. 41; Srov. Flamel, Nicolas, *op. cit.*, str. 57; Fulcanelli, *Přibytky filosofů I*. Praha, Trigon 1996, str. 273.

⁸² Gebelein, Helmut, *op. cit.*, str. 231.

⁸³ Tento příběh zůstává záhadou i pro velké znalce Sábatoova díla. Srov. např. Dellepiane, Angela B., „*Sobre héroes y tumbas*: Interpretación literaria y análisis estructural“. In: Giacomani, Helmy F., *op. cit.*, str. 93: „Fernando resulta al final un enigma como también lo es todo el «Informe».“ Urbina, Nicasio, *op. cit.*, str. 61: „La pasión de Fernando por su madre por ejemplo, que luego se va a duplicar en la relación que hay, no del todo clara, entre Fernando y Alejandra“.

„odmlčení“ po třetím románu); 6) a konečně řadí Šabatovy romány mezi tzv. díla „s klíčem“ (jako jsou např. Dantova *Božská komedie*, Goethův *Faust*, Meyrinkův *Anděl západního okna* či Bulwerův *Zanoni*). K prvním dvěma bodům se teď vrátíme podrobněji. K ostatním se vyjádříme průběžně v dalších kapitolách.

Ad 1) Alchymistická symbolika a z ní vyplývající alchymistické čtení „Zprávy o slepcích“ odkrývá tajemství postavy Alejandry. Tato pro mnohé čtenáře nepochopitelná postava mladé dívky, dcery starobylého rodu, milenky a vražedkyně vlastního otce, sebevražedkyně a žhářky, je symbolizována drakem. Symbol draka uvedený v samotném názvu I. kapitoly „Drak a princezna“ (KHH, 9), který nás odkazuje do říše pohádek (pohádkovou postavou je i Martin z Hradu — *Del Castillo*, princ milující princeznu a snažící se ji vysvobodit ze zakletí⁸⁴), není jen poetickým obrazem, nýbrž je to určující leitmotiv. Drak, který je zprvu jakoby situován vně dívčí postavy jako jakási tajemná nepřátelská síla, zakletí a hrozba, je v průběhu četby identifikován se samotnou Alejandrou: „Připadal si jako princ /Martín/, který po dlouhém bloudění v rozlehlých a opuštěných končinách konečně objeví jeskyni, kde spí jeho vyvolená, strážena drakem. A který ke všemu zjistí, že ten hrozný drak nečháhá vedle ní, jak si to představujeme v mýtech dětského věku, ale — což bylo to nejděsivější — přímo uvnitř jejího těla: jako by to byla nějaká dračí princezna, neškodná i dštící oheň, milá i odpudivá: jako by nevinné děvčátko před prvním přijímáním mělo obludné sny plazů či netopýrů“ (KHH, 111).

Drak je mnohoznačný alchymistický symbol: *drak ohnivý* značí minerální síru, chaos, ducha; *drak okřídlený* filozofickou vodu, těkavé volatilní, černou temnou ženu, ženský metalický počátek; *drak bez křidel* fixní setrvalé, mužský metalický počátek; *drak plazivý* pátou esenci, sladký likvor, atd., atd.⁸⁵ Podle Pierra de Lasenic *drak* stejně jako *salamandr* (o salamandrovi viz níže) symbolizují oheň⁸⁶ (Alejandra — drak — žhářka). Tím ovšem alchymistické atributy této hlavní ženské postavy nejsou vyčerpány. Popis Alejandřina oděvu, „obyčejná bílá blůza a černá sukně“ (KHH, 162) spolu s opakovaně zdůrazňovaným načervenalým odleskem jejích černých vlasů (KHH, 14, 15) a s „červenými pilulkami“ (KHH, 72), které Alejandra užívá na svou tajemnou chorobu (snad epilepsie), tvoří základní barvy Velkého Díla, a Alejandra tak svým vybarvením připomíná např. vyobrazení z alchymistického rukopisu

⁸⁴ Někteří badatelé interpretují také Martina jako symbolickou postavu. Srov. Cersósimo, Emilse Beatriz, „*Sobre héroes y tumbas: de los caracteres a la metafísica*“. In: Giacomani, Helmy F., *op. cit.*, str. 192–193: „San Martín de Tours, Patrono de Buenos Aires, es representado a caballo, partiendo su capa con un mendigo. Este mendigo aparece en un sueño de Martín, después de una entrevista en la que Alejandra fracasa en un intento de revelarle algo de sí misma. (...) Conviene recordar además que el 11 de junio de 1955 se efectuó la tradicional procesión porteña a cuyo frente marchaba el santo patrono de Buenos Aires.“

⁸⁵ Bor, D.Ž., *op. cit.*, str. 138.

⁸⁶ Lasenic, Pierre, *op. cit.*, str. 34.

Splendor Solis, 1535⁸⁷, na kterém vidíme zvláštní neskutečnou postavu s černým tělem, červenou hlavou a jednou rukou červenou a jednou rukou bílou, nebo bílou labuť na obrazu Hieronyma Bosche „Svatba v Káni“, „která symbolizuje pozdější fázi /Díla/, podle starého pojetí má však černé maso, její krev je červená, takže se v ní objevují tři hlavní barvy Velkého díla⁸⁸. Jméno Alejandra připomíná jméno města Alexandrie, matky alchymie⁸⁹. Alejandra — drak žije v domě s Věží, ve které rozpoznáváme symbol *athanoru*, tavicí pece alchymistů⁹⁰. Tento obraz nám připomíná jednu ze čtyř alegorických soch s názvem *Síla* zdobících hrobku Františka II. v katedrále v Nantes: pan-na drží věž, z níž vylézá drak. Fulcanelliho vysvětlující komentář k této soše, z něhož vyjímáme pro nás relevantní pasáže, praví: „Překrásná socha ná-hrobku u Karmelitánů má v tomto směru mimořádnou hodnotu a je nejlepším tlumočnickem esoterického symbolismu. Nelze rozumně popřít, že věž, tak důležitá ve středověkém opevnění, obsahuje jasně definovaný smysl, který ovšem neodhalíme běžnou interpretací. Pokud jde o draka, jeho dvojitý význam je dobře znám: z hlediska morálky a náboženství je výrazem ducha zla, démona, ďábla či Satana; pro filozofa a alchymistu vždy bude představovat prvotní materii, tékavou a rozpustnou, nazývanou jinak *obecným merkurem*. Hermeticky lze tedy věž považovat za schránu, útočiště, azyl, mineralogové by řekli žilovinu či mineru -, merkuriálního draka. Ostatně takový je i význam řeckého slova *πυργος* (*pýrgos*), *věž*, *azyl*, *útulek*. (...) Nic jak vidno, nemůže lépe odpovídat v přeneseném významu *kamení filozofů*, draku uzavřenému ve své pevnosti, jehož vytažení bylo vždy považováno za pravý *silácký kousek*“⁹¹.

Některé Alejandřiny životopisné rysy připomínají svatou Terezii z Ávily. Stejně jako tato světice, milovnice rytířských románů, která se v sedmi letech pod vlivem četby životů svatých pokusila utéci z domova do oblastí obývaných bezvěrci v touze podstoupit mučení a později se podrobila tvrdému umrtvování těla, a způsobila si tak celoživotní zdravotní poškození⁹², se Alejandra rozhodne utéci z domova (KHH, 51), „vrhne se na náboženství“ (KHH, 53) a podstoupí „umrtvování těla“ (KHH, 55) oddávajíc se přitom představám, „jak se na nás vrhnou divoši, svléknou mě a přivážou ke stromu, jak se potom (...) ke mně přiblíží s ostrým kamenným nožem, rozříznou mi hrud a vyrvou krvácející srdce“ (KHH, 57). Podobnost Alejandry s nejvýznačnější karmelitánskou mystičkou (mimochoodem ke Svaté Terezii odkazuje i Martínovo příjmení *Castillo*, které nám připomíná její spis *Castillo interior* o putování

87 Gebelein, Helmut, *op. cit.*, obr. 62.

88 Gebelein, Helmut, *op. cit.*, str. 265.

89 Gebelein, Helmut, *op. cit.*, str. 127–129.

90 Bor, D. Ž., *op. cit.*, str. 74: komentář k vyobrazení 86 z *Aurora consurgens*: „Vpravo pod věží, která nepochybně představuje *athanor*...“

91 Fulcanelli, *Přibytky filozofů II*. Praha, Trigon 1996, str. 147–148.

92 Srov. Alborg, Juan Luis, *Historia de la literatura española I*. Druhé vydání, Madrid, Editorial Gredos 1992, str. 897.

duše k Bohu sedmi přibytky křišťálového hradu) obohacuje tuto postavu o mystický rozměr a navozuje myšlenku mystického procesu vrcholícího tzv. *via unitiva*, který představuje splynutí duše s bohem čili rovněž duchovní transmutaci, ke které směřovalo i úsilí alchymistů.

Všechny až dosud uvedené alchymistické atributy silně naznačují, že na postavu Alejandry nelze pohlížet jinak než na postavu symbolickou. Její splynutí s postavou Slepkyňe ze „Zprávy o slepcích“ (Alejandra vchází do téhož domu vedle kostela Neposkvrněného početí, kde se počíná Fernandův sestup do zakázaného světa končící jeho proměnou v symbolická zvířata, kopulací s černou bohyní a duchovní proměnou, ve stejnou dobu jako její otec — jednoho červnového dne roku 1955, v době povstání proti Perónovi). Jejich setkání pak vyvrcholí Fernandovou vraždou a Alejandřinou sebevraždou upálením ve Věži rodinného domu, jak nám ho podává podivná policejní zpráva datovaná 28. června 1955.

Tato absurdní tragédie dává smysl opět jenom tehdy, čteme-li ji prisma-tem alchymistické symboliky. Setkání Alejandry s Fernandem, které Martín z povzdálí tajně sleduje, je vyjádřeno, jako „když se milují dva orli, napadlo ho; jako dva orli, kteří se ale mohou, nebo chtějí svými zobáky a drápy rozsápat a zničit“ (KHH, 217) V alchymistické symbolice „orel bílý a orel červený, navzájem se hubicí a požírající, (...) se proměňují v holubici a ta potom ve Fénixe“⁹³ (vzpomeňme při této příležitosti, že Fernando je charakterizován bílou slepečkou holí, KHH 315, Alejandra má načervenalé vlasy a pojídá červené pilulky). Fernando-otec a Alejandra-dcera jsou alchymistické symboly bratra a sestry či syna a matky, což jsou dvě potřebné komponenty základní materie. Současně se tím vysvětluje zdůrazněný a v Sábátově díle mnohokrát opakovaný motiv incestu (María Iribarne a Hunter v *Tunelu*, Nacho a Agustina v románu *Abaddón, el exterminador*).

Vše tedy nasvědčuje tomu, že příběh Alejandry a Fernanda je alchymistická alegorie *mystické svatby*, která hrála v alchymii tak významnou roli. Ve Fernandově koitu v závěru „Zprávy o slepcích“ se Slepkyňí (alias černou bohyní, podsvětní pannou alias Alejandrou) stejně jako ve „splynutí“ Fernanda a Alejandry v plamenech ve Věži rodinného domu vidíme nejenom alchymistickou *incineraci* či *sublimaci*, nýbrž také obraz mystického sjednocení protikladů. Podle Junga tato myšlenka *coniunctio oppositorum* je „schopna na jedné straně osvětlit temné tajemství chemické vazby, na druhé straně vyjadřuje jakožto mytologém archetyp sjednocení protikladů a stává se obrazem mystické jednoty (unio mystica)“⁹⁴.

Ty čtenáře, které se nám doposud nepodařilo získat pro námi navrhované alchymistické čtení Sábátových textů, snad přesvědčí anagramy, alchymisty tak často a s oblibou používané, které v sobě skrývají jména obou postav. Ze

⁹³ Bor, D.Ž., *op. cit.*, str. 140.

⁹⁴ Jung, Carl Gustav, *op. cit.*, str. 165.

jmen Alejandro a Fernando Vidal Olmos lze složit slova *salamandra*⁹⁵ (pták ohnivák, Fénix, viz výše) a *leon rojo* (červený lev), což jsou opět alchymistické symboly Kamene mudrců⁹⁶ a kvality charakterizující hermetické zlato⁹⁷. Jak Kámen mudrců, tak hermetické zlato jsou cílem Velkého Díla.

ad 2) Alchymistické čtení ozřejmuje názvy I., II. a IV. kapitoly. Význam názvu I. kapitoly „Drak a princezna“ do značné míry vyplývá z toho, co jsme uvedli o Alejandro. Drak a princezna jako pohádkové motivy nás opět vedou k alchymii: je přece známo, že řada pohádek v sobě skrývá alchymistický význam⁹⁸.

II. kapitola „Neviditelné tváře“ kromě toho, že dále rozvíjí příběh nenaplněné lásky Martina a Alejandry, konfrontuje tajemný vnitřní svět a ezoterickou symboliku této postavy s povrchností a odcizeností moderního velkoměstského života. Postavy, které se v této kapitole objevují (Vanda, Kike, Molinari, Bordenave) jsou prázdné bytosti — „neviditelné tváře“ neboli bytosti bez tváří, které žijí svůj bezduchý život vyplněný intrikami (Bordenave), pomluvkami (Kike), politikařením a hromaděním majetku (Molinari). Jejich vyprázdněný a znužený svět tvoří pozadí dusné atmosféry posledních let Perónova režimu. Jeho vážný otřes, ke kterému došlo v důsledku povstání v červnu 1955 (v románu je zobrazen jako vzpoura na Květnovém náměstí, při kterém je drancován kostel Neposkvrněného početí Panny Marie), probíhá simultánně s Fernandovou transmutací a následnou *coniunctio mystica* (sežehnutí těl Alejandry a Fernanda v plamenech jejich rodinné Věže, ke kterému došlo 24. června 1955 /KHH, 382/ podle policejní zprávy z 28. června 1955 /KHH, 8/). Šabatovi se tak podařilo propojit dějinný proces s procesem výsostně duchovním, přičemž je patrné, že důraz klade na vnitřní duchovní proměnu člověka, ve které spatřuje jeho jedinou možnou cestu ke spáse, tj. k plnému lidství a smysluplnému životu.

95 Pro náš výklad Alejandry jako symbolického salamandra svědčí i to, že v románu *Abaddón, el exterminador*, který je v podstatě, řečeno s trochou nadsázky, jednou velkou meditací o *Knize o hrdinech a hrobech*, se tato postava zjeví v podobě ohnivě fúrie, která se se snaží pohltit Sabata-postavu: „ELLA SE CONVIRTIO EN UNA LLAMEANTE FURIA y él sintió que el universo se resquebrajaba sacudido por su furor y sus insultos y no era sólo su carne que era desgarrada por sus garras sino su conciencia y allí quedó como un desecho de su propio espíritu las torres derrumbadas por el cataclismo y calcinadas por las llamas“ (AE, 406).

96 Gebelein, Helmut, *op. cit.*, str. 338.

97 Bor, D.Ž., *op. cit.*, str. 140.

98 Srov. Gebelein, Helmut, *op. cit.*, str. 196: „Hermetickou filosofii a alchymii lze však objevit v mnoha pohádkách a bájích. Co je to jiného nežli alchymie, proměňuje-li Dupinožka alámu ve zlato? Co všechno se dá proměnit, transmutovat. Tykev se stane kočárem, žába princem, všude je třeba proměny. Proměny prospěšné. V pohádkách hraje velkou roli zlato a výkaly. Z výkalů se stává zlato a zlato se — při nesprávném použití — stává opět výkalem. Z osla padá zlato, kálení dukátů je oblibeným tématem. Chvastouni se pak snaží udělat z výkalů zlato a dočkají se jen toho, že se z jejich zlata stává výkal. (...) Pohádky prozrazují přání a touhy lidí, kteří však současně vědí, že jejich naplnění se může podařit jen prostřednictvím kouzel a magie. V tomto smyslu jsou pohádky denními sny, v nichž se může dokonce i ten nejprostší a zdánlivě nejloupežnější stát králem.“

Název poslední IV. kapitoly „Neznámý bůh“ opět navozuje téma hledání Boha, „hledání klíče, skrytého smyslu“ (KHH, 388). Má podobu Martínova tápání a bloudění od počátečního stavu „pomatenosti“ (KHH, 385) „trosečníka, který ztratil paměť“ (KHH, 388) až po jeho mužné rozhodnutí odjet na jih.

Bruno, jedna z nejkomplexnějších postav románu, svědek událostí (KHH, 391), jejich nevtrávný komentátor a jakoby vzdálený pozorovatel, Fernandův kamarád z dětství a mládí, ctitel jeho sestřenic Georginy, Alejandřiny matky (KHH, 393), a Martínův ochránce, se nám snaží osvětlit tragédii pohledem do Fernandovy minulosti (podkapitola III). Líčí nám muže postiženého stihomamem (KHH, 392), který často utíkal do cizích zemí (KHH, 392), stýkal se se spiritisty (KHH, 393), setkal se „s Gurdieffem v Paříži, protože tam mezi nimi došlo k potyčce, která měla dohru na policii“ (KH, 393⁹⁹). Vypráví nám o jeho sňatku s šestnáctiletou dcerou židovského továrníka Szenfelda a současném milostném poměru s jeho ženou (KHH, 396). Přibližuje nám ho jako muže, který „nikoho nikdy nemiloval“ a „nevěděl, co je žárlivost“ (KHH, 395), který „byl nezranitelný“ (KHH, 395). Nezamlčuje nám jeho zločineckou minulost, bankovní loupeže a pěnězokazectví (které opět odkazuje nepřímou k alchymii neboli zlatodějství). Ostatně Bruno o tom říká: „Z jakéhosi mě nepochopitelného důvodu ho vzrušovaly peníze, ale podle mne v nich viděl něco víc než jen obyčejné peníze jako každý jiný. Viděl v nich cosi magického a démonického a s oblibou jim říkal «zlato»“ (KHH, 423). Přesto Bruno nepovažuje Fernanda za rozeného zločince, neboť v sobě neměl jejich „chladnou lhostejnost“ (KHH, 422) a „působil spíš dojmem, jako by sváděl chaotický a zoufalý vnitřní boj“ (KHH, 422).

Pozoruhodná na tomto vyprávění je skutečnost, že přechází plynule z vyprávění o Fernandovi ve vyprávění o Brunovi samotném. Ostatně signalizuje nám to již úvodní věta této podkapitoly: „Fernandova smrt (řekl mi Bruno) mě donutila znovu se zamyslet nejen nad jeho životem, ale i sám nad sebou, což svědčí o tom, jak silně a hluboce zasáhl Fernando do mého vlastního osudu, i do osudu Georginy a mnoha dalších mužů a žen“ (KHH, 391). Prostřednictvím postav, které vstupují nově do vyprávění (Carlos, Max Steinberg, Osvaldo R. Podestá) líčí Bruno Fernandovo působení v anarchistickém hnutí a jeho postoj ke komunismu charakterizovaný nevírou v nápravu věcí lidských ve smyslu dosažení harmonie a míru sociálně inženýrskými projekty či pouze zlepšením materiálních podmínek života lidí („... on mu jenom vytýkal obyčejnost a představu, že metalurgií, hydroelektrárnami, botami a slušným jídlem lze vyřešit zásadní problémy člověka“, KHH, 446).

Zatímco Bruno se snaží proniknout do tajemství dokonané tragédie vhlédem do minulosti jedné ze zúčastněných postav, Martín bloudí městem, ob-

⁹⁹ Srov. Bergier, Jacques, Pauwels, Louis, *Jitro kouzelníků*. Praha, Svoboda 1969, str. 100–101: V úvodu kapitoly „Alchymie jako příklad“ popisuje Louis Pauwels své první setkání s neznámým alchymistou v pařížské kavárně Procope a rozhovor s ním, který začíná odsouzením Gurdjieva a jeho učení.“

cháží požárem zničený dům ve snaze najít vysvětlení pro to, co se stalo, potkává se s Bordenavem, který mu odhaluje temné stránky Alejandřiny minulosti (prostituce). Nakonec zkolabuje ve stavu celkového vyčerpání, který je popsán jako zlý sen připomínající Fernandovo blouznění ze „Zprávy o slepících“: „.....nakonec ho strhl k zemi obrovský příval červeného vatovitého olova; šel po rozlehlé bažinaté pláni, opíraje se o improvizovanou berličku, krácel mezi špínou a mrtvolami, mezi výkaly a rozměklou břeckou, která ho mohla každou chvíli pohltit a stáhnout dolů, (...) aby našel cestu k té záhadné, daleké na míli odtud vzdálené tváři, která vyplouvala těsně nad horizontem jako infernální měsíc... (...) Snažil se uvažovat, ale hlavu měl plnou tekutého olova a špíny“ (KHH, 471–472, podtrženo námi).

Po probuzení shledá, že je v komůrce mladé opuštěné matky, která má příznačné jméno Hortenzie Paz, jméno, které nalezneme v posledním Šabatově románu *Abaddón, el exterminador* hned dvakrát (jeho nositelem je postava otce umučeného mladíka doktor Carranza Paz a je vepsáno na Šabatově náhrobním kámeni). Mladá žena žijící v materiální nuzotě nicméně milující oddané své dítě a všechny krásy světa, symbolizuje společně s postavami malých bezvýznamných lidí, jako jsou D’Arcangelo či šofér Bucich, tolik vzácné, nenápadné a v Šabatových románech jakoby téměř nepřítomné dobro, onu kristovskou lásku, která opět konotuje alchymistické „zlato“.

Tato část, která končí Martínovým odjezdem z města na jih do Patagonie, je prokládána popisem útěku zbytků divize generála Lavalleho na sever. Také Lavalle, resp. jeho hlava oddělená od těla sehrává v textu úlohu významného symbolu, který odkazuje k orfeovskému mýtu. V okamžiku, kdy plukovník Alejandro Danel v slzách odděluje hlavu od generálova těla, Lavalleho duše k němu „pronáší“ tato slova: „Lituješ mě, ale měl bys plakat sám nad sebou a nad svými druhy, kteří zůstali naživu. Na mně teď nezáleží. Tu část mého těla, která podlehla zkáze, právě odstraňuješ a proud téhle říčky ji odnese daleko, aby již brzo dopomohla k životu nějaké rostlině, anebo se možná časem proměnila v květinu, vůni. (...) A navíc po mně zůstanou kosti, to jediné z nás, co má nejbliže ke kamenu a věčnosti“ (KHH, 482–483). Kromě již zmíněného orfeovského mýtu symbolizovaného hlavou oddělenou od těla odkazuje tato pasáž i k mýtu o Osiridovi (separace údů od těla) a konečně ke Kristovi (znovuvzkříšení — zde v podobě rostliny) a vstoupení na věčnost (kámen). Z vojevůdce se tak stává vůdce duchovní.

Kombinace historické kolektivní události s individuálním příběhem z přítomnosti vytváří dualismy *sever — jih, minulost — přítomnost, společnost — jedinec, tělo — duše, moc — láska, člověk — Bůh*, ve kterých je jakoby obsažen celý argentinský osud, jeho proměna od počátků budování státu determinovaného ozbrojeným konfliktem mezi federalisty a unitaristy v první polovině 19. století až po současnost (přesněji padesátá léta 20. století) představovanou životem lidí v odcizeném moderním velkoměstě zasaženém povstáním proti autoritativnímu vládci.

III. 3 Biblicko-apokalyptická tradice

Chápeme-li příběh Fernanda a Alejandry ve smyslu alchymistické symboliky jako příběh duchovní transmutace na úrovni individuální (ostatně jako proces duchovní transmutace lze chápat i *anamnézu* Juana Pabla z románu *Tunel*), pak poslední Sábátův román *Abaddón, el exterminador* je románem o transmutaci nejenom individuální, nýbrž i kolektivní. Ta je určena biblicko-apokalyptickými souřadnicemi *zkáza — obnova* („...regirá la renovación por la destrucción“, AE, 303). Vyprávění předznamenává „el dragón cubriendo el firmamento (...) que echaba fuego por las fauces de sus siete cabezas“ (AE, 12–13). Symbolický netvor, který nám hned dvakrát („drak“ a „oheň“) připomíná Alexandru zahynuvší v plamenech rodinného domu v *Knize o hrdínech a hrobech*, ohlašuje nevyhnutelné kataklyzma signalizované samotným názvem díla. Implicitní příchod nového světa (*eschatonu*), jakožto symbolu dobra pak odkazuje přímo k milenaristickému mýtu, který nacházíme v současném hispanoamerickém románu v rozmanitých podobách¹⁰⁰.

Dualismus *zkáza — obnova, zlo — dobro* má ve třetím románu podobu boje, který od nepaměti mezi sebou svádějí Kníže světla a Kníže temnot. Symbolika Knížete světla a Knížete temnot, kterou Sábato rozvíjí, odkazuje čtenáře k židovské vojensko-mesianistické tradici, tak ji známe např. z tzv. kumránských rukopisů, které obsahují ezotericko-eschatologické učení gnostické sekty esejců¹⁰¹. Konkrétně nám pak připomíná jejich učení o světě jako „bitevním poli mezi dvěma duchy, které Bůh stvořil na počátku: Duchem pravdy (nazývaným rovněž «Kníže světla» a «Anděl pravdy») a Duchem zlovolnosti či zvrácenosti, jímž není nikdo jiný než Beljál, «Kníže temnot», Satan. Válka mezi oběma duchy a jejich duchovními armádami probíhá rovněž i mezi lidmi a v srdci každého syna «světla»¹⁰². Ti z esejců, kteří byli zasvěceni do apokalyptické gnoze, věděli o tom, že konečná bitva (jejímž symbolem je Armageddon) mezi Syny světla (Židé) a Syny temnot (Římané) vypukne velmi brzy a že výsledkem bude zničení římského impéria a nastolení svatě říše židovské¹⁰³. Ve skutečnosti však v rozporu s tajnou ezotericko-apokalyptickou tradicí v tomto zápase zvítězili Římané (zničení chrámu v Jeruzalémě r. 70 po Kr.). V důsledku toho se původní vojensko-mesiášská doktrína transformovala složitým procesem v učení o království, které není z tohoto světa.

Opakované zdůrazňování vítězství zla alias Knížete temnot či Satana na tomto světě (AE, 335, 338, 340, 341) neguje starý mýtus, podle kterého se měl

¹⁰⁰ Srov. romány Aleja Carpentiera *El reino de este mundo, Los pasos perdidos, El Siglo de las Luces*, či *Cien años de soledad* Gabriela Garcíi Márqueze.

¹⁰¹ Srov. Eliade, Mircea, *Dějiny náboženského myšlení II*, str. 312–317.

¹⁰² Eliade, Mircea, *op. cit.*, str. 314.

¹⁰³ Harris, Marvin, *Vacas, cerdos, guerras y brujas. Los enigmas de la cultura*. Do španělštiny přeložil Juan Oliver Sánchez Fernández. Madrid, Alianza Editorial 1987, str. 158–180.

stát vítězem Kníže světél, a sugeruje nám tak myšlenku, že hra s historickým a mytickým významem příběhu zakládá hlubokou ambivalentnost textu.

V procesu transformace židovského vojenského mesianismu do podoby mesianismu mírového sehrál klíčovou roli sv. Pavel, postava, která symbolizuje dvojitou konverzi: nejprve se pronásledovatel křesťanů obrátí po extatickém zážitku doprovázeném ztrátou zraku (slepota)¹⁰⁴ v apoštola, podruhé promění židovský vojensko-mesiášský mýtus v mírové poselství Ježíše Krista. Citace slov, která adresuje Kristus Pavlovi obrácenému na pravou víru („Para que abras sus ojos, para que conviertas de las tinieblas a la luz, de la potestad de Satán a la de Dios“, AE, 334), přesně vystihují Pavlovu evangelizační misi nejprve mezi Židy rozptýlenými ve východních částech římské říše, později mezi pohany, kteří přijímali Ježíšův kult.

Zdá se, že sv. Pavel je pro Sábata postava vystihující nejlépe odklon člověka od zla a jeho příklon k dobru, tj. je mu symbolem *duchovní obnovy*. Jeho ústy promlouvá Kristus. Boží Syn, kterého seslal Bůh, se mu zjevil, aby pohané přijali slovo Evangelia¹⁰⁵, křest (symbol smrti a vzkříšení) pro něho znamená počátek nového života a nástroj proměny člověka v jeden z údů Kristova mystického těla¹⁰⁶ (v této souvislosti si dovoluujeme připomenout symboliku jména /Juan/ Pablo protagonisty románu *Tunel*). Nepochybujeme o tom, že v Sábátově díle se za citacemi sv. Pavla skrývá soteriologický význam a eschatologické poselství. Sv. Pavel podle Sábata nám ukazuje možnou cestu ke spáse, proměnu nenávisti v lásku, smrti ve věčný život.

Idea *eschatonu* a zasvěcení do apokalyptické tajné gnoze v románu *Abad-dón, el exterminador* vyrůstá z osobní zkušenosti, kterou Sábato-atomový fyzik učinil během své stáže v laboratoři Curieových v Paříži v roce 1938 a kterou Sabato-postava popisuje v románu jazykem apokalypsy: „Mis ojos volvieron a detenerse en el tubo de plomo que de alguna manera estaba vinculado con mi angustia. Era de aspecto tan neutro. Y no obstante en su interior se producían furiosos cataclismos en miniatura, invisibles y microcósmicas miniaturas del Apocalipsis sobre el que me había hablado Molinelli, y que enigmáticos profetas, de manera directa o sibilina, anunciaron a lo largo de siglos. Pensé que de alguna manera pudiera achicarme hasta el punto de ser un liliputiense habitante de aquellos átomos allí encerrados en su inexpugnable prisión de plomo, si de ese modo uno de aquellos infinitesimales universos se convirtiese en mi propio sistema solar, yo estaría asistiendo en ese momento, poseído por un pavor sagrado, a catástrofes terroríficas, a infernales rayos de horror y de muerte. Ahora, después de treinta años, vuelven a mi memoria esos días de París, cuando la historia ha cumplido parte de los fune-

¹⁰⁴ Srov. Skutky 9, 3–8; 9,18–19.

¹⁰⁵ Srov. Římanům, 15,19.

¹⁰⁶ Eliade, Mircea, *op. cit.*, „Apoštol pohanů“, str. 308–312.

stos vaticinios. El 6 de agosto de 1944 (...) *El día de la Luz, de la Transfiguración de Cristo en el Monte Tabor!* (AE, 311, podtrženo námi)¹⁰⁷.

Citovaná pasáž nám vnucuje myšlenku tajemného spojení, které existuje mezi vědou, vědeckým poznáním (štěpení atomu) a mýtem (v tomto případě biblickým) a současně implicitně vyjadřuje některé z postulátů ezoterického myšlení: 1. Vesmír je jednotná, nedílná, živá substance. 2. Hmota a vědomí jsou spojené entity. 3. Vše má svůj protějšek. 4. Představitost je reálnou stimulační silou schopnou působit na hmotu¹⁰⁸.

Mýty v Sábátově pojetí spíše než vykládají vznik světa, anticipují jeho vývoj, možný zánik¹⁰⁹ a obnovu. Současně nám sugerují myšlenku, že svět je tajemný a že držitelé tohoto tajemství jsou „cadenas de iniciados desde la antigüedad hasta la desintegración del átomo“ (AE, 266). Tato slova mluví o mytickém vědění, na kterém byla založena všechna starobylá kulturní společenstva. Obsahovalo vědecko-technické znalosti a přitom nepostrádalo na rozdíl od moderní vědy metafyzický rozměr. Přesně tyto dvě oblasti v sobě spojovalo pýthagorejství (viz kap. I. 2). Neblahé oddělení náboženství a vědy, které Sábato shodně s Arthurem Koestlerem považuje za prvotní příčinu odcizení moderního člověka, způsobilo jeho mentální rozštěpení a vzrůst destruktivity¹¹⁰. Ústředním bodem tohoto starobylého vědění byla myšlenka přeměny hmoty v energii, a proto v zájmu zachování lidstva bylo vyhrazeno výlučně zasvěcencům. Tato myšlenka, kterou výše uvedený citát, navozuje, souzní např. s ústřední tezí knihy Jacquesa Bergiera *Les livres maudits*, totiž že existuje vědění, které je po celou lidskou historii předmětem konspirace a jako takové je systematicky likvidováno. Jako největší katastrofu tohoto druhu uvádí Bergier požár alexandrijské knihovny v roce 646 n.l. (jméno Alejandry a její sebeupálení odkazují výmluvně k této historické události), kterému předcházelo několik pokusů ji zničit (Julius César, Dioklecián). Předmětem největšího zájmu destruktorů byly právě alchymistické knihy. Strůjci této nekončící konspirace a těchto pohrom byli podle Bergiera „lidé temnot“, kteří jako by stáli Sábátovi modelem k jeho „slepčům“¹¹¹ pronásledujícím zasvěcence — „vidoucí“. Idea „konspirace zasvěcenců“ a „protikonspirace lidí temnot“ společně se symbolikou světla a temnot orientuje čtenáře ke gnozi, potažmo k již

107 Srov. kap. II, pozn. 63.

108 Srov. Choucha, Nadia, *Surrealismus a magie*, str. 13.

109 Srov. funkci Melkiadesových rukopisů ve slavném románu Gabriela Garcíi Márqueze *Sto roků samoty*.

110 Srov. Koestler, Arthur, *Les somnambules. Essai sur l'histoire des conceptions de l'Univers*, str. 565: „Pour la Science, la séparation sembla d'abord un bénéfice net. Libérée du lest mystique la Science put voguer à pleines voiles vers des terres nouvelles, vers des conquêtes plus belles que tous les rêves. En deux siècles elle transforma les perspectives mentales de l'homo sapiens et changea la face de la planète. Mais il fallut payer le prix: elle conduisit l'espèce au bord du suicide, et dans une impasse spirituelle également sans précédent.“

111 Srov. Whyte, L. L., *Accent on Form*. Londýn 1955, str. 33. Citováno podle Koestler, A., *op. cit.*, str. 572: „Nous sommes certes une race d'aveugles et la prochaine génération, aveugle à sa propre cécité, s'étonnera de la nôtre.“

zmíněné židovské vojensko-mesiášské tradici. Myšlenka, že bytí spočívá v poznání (zasvěcení) a neznalost (a její nositelé slepci) toto bytí ohrožuje jako jeden z podstatných rysů křesťanské gnoze¹¹², tvoří myšlenkový základ Sábatova třetího románu.

Sábato nás tak uvádí promyšleně do světa ezoterické iniciace, jejímž cílem je transmutace adeptova vědomí ve smyslu dosažení vyššího stupně poznání. V tomto duchu vyznívá i závěr románu *Abaddón, el exterminador*. Bruno Bassán, jakési *alter ego* či *hypostaze* samotného autora, při návštěvě své rodné obce Capitán Olmos narazí na hřbitově na náhrobní kámen s nápisem: „Ernesto Sabato / Quiso ser enterrado en esta tierra / con una sola palabra en su tumba / PAZ“ (AE, 472). Náhrobní kámen denotuje Sabatovu fyzickou smrt, slovo PAZ — MÍR sugeruje myšlenku smíření, duchovního vzkříšení. Podle gnostiků (kteří se považovali za duchovní elitu — *pneumatiky*, nositele ezoterického vědění) destrukce fyzického těla znamená osvobození ducha, *conditio sine qua non* nejvyššího zasvěcení, protože Boží království je přístupné pouze duchu. Anticipací své vlastní fyzické smrti Sábato jako by se zapleňoval do komunity zasvěcenců. Poté, co čtenářům ohlásí blížící se konec tohoto světa a naznačí cestu k možné spáse, definitivně se odmlčí zachovávaje tajemství zasvěcených.

Tuto gnostickou a biblicko-apokalyptickou linii, která se vine románem, tvoří zmínky o albigenských (AE, 340), Izáku Slepci, otci moderní kabaly (AE, 266), Newtonovi jako alchymistovi (AE, 266), Fulcanellim, alchymistech a Velkém díle („Lo esencial era la transformación del propio investigador, un secreto antiquísimo reservado en cada siglo a uno o dos privilegiados“, AE, 293, 296), Paracelsovi, Pascalovi, Swendenborgovi (AE, 306), Sektě levé ruky (AE, 73–76), osudu Židů za Hitlera (AE, 303), štěpení atomu uranu podaném jako druhý příchod Spasitele (AE, 311) a konečně výklad světa podle gnostické kosmogonie v podání postavy doktora Alberta J. Gandulfa (AE, 329–340).

Román, který postrádá ústřední srozumitelnou, chronologicko-logicky se odvíjející ústřední zápletku a identifikovatelného vypravěče, se odvíjí v tomto gnosticko-apokalyptickém rámci, který tvoří relativně stabilní strukturující prvek textu. Hlavní část románu je uvedena jako „Confesiones, diálogos y algunos sueños anteriores a los hechos referidos, pero que pueden ser sus antecedentes aunque no siempre claros y unívocos...“ (AE, 19). Kromě toho že „confesiones“, „diálogos“ a „sueños“ odkazují ke sv. Augustinovi, Platónovi a snad i Quevedovi, naznačují, že jde o různorodý text, který při prvním čtením působí chaotickým dojmem. Za spojující prvek lze považovat „postavu“ Sabata, respektive jakousi dvojitou entitu vystupující střídavě pod jménem

¹¹² Srov. Pokorný, Petr, *Píseň o perle*. Praha, Vyšehrad 1986, str. 142: „Konkrétní podobou ohrožení je hmota — příroda, která je sama v sobě «chaotická», protože je prostorem neustálé proměny, vznikání a zániku, rození a smrti. Lze se z ní vymanit jen poznáním. Ježíš je typ člověka, který ve své tělesné existenci podléhá při střetnutí s nevědomostí a hmotou, ale ve své duchovní podstatě nad ní vítězí a i druhým lidem přináší osvobozující sebepoznání.“

Sabato a S. a vykazující shodné identifikační znaky s autorem samotným (stejně jako v případě Fernanda má postava stejné datum narození a bydliště jako autor-fyzická osoba).

Pokud jde o románový čas a prostor, přestože jsou obě veličiny poměrně přesně vymezeny jak názvem úvodní kapitoly („Algunos acontecimientos producidos en la ciudad de Buenos Aires en los comienzos del año 1973“, AE, 9), tak úvodním textem hlavní části („... transcurre entre comienzos y fines de 1972. También figuran episodios más antiguos, ocurridos en La Plata, en el París de preguerra, en Rojas y en Capitán Olmos“, AE, 19), je toto časoprostorové určení pouhé simulacrum. Vše, co Sabato / S. prožívá a o čem román referuje, se odehrává v noci z 5. na 6. ledna 1973 (srov. první kapitola „En la tarde del 5 de enero...“, AE, 11, a jednu z posledních kapitol „El día 6 de enero de 1973...“, AE, 443). Sabato se objevuje na počátku románu v jakémsi *nebdělem*, somnambulním stavu: „...Bruno vio venir a Sabato, y cuando ya se disponía a hablarle sintió que un hecho inexplicable se produciría: a pesar de mantener la mirada en su dirección, Sabato siguió de largo, como si no lo hubiese visto. Era la primera vez que ocurría algo así y considerando el tipo de relación que los unía, debía excluir la idea de un acto deliberado, consecuencia de algún grave malentendido. Lo siguió con ojos atentos y vio como cruzaba la peligrosa esquina sin cuidarse para nada de los automóviles, *sin esas miradas a los costados y esas vacilaciones* que caracterizan a una persona *despierta y conciente de los peligros*“ (AE, 11, podtrženo námi). Že se nejedná jen o chvilkový a náhodný stav, naznačují další slova vypravěče, který nás utvrzuje, že „...en ocasiones durante meses, caía en lo que él llamaba «un pozo», pero nunca como hasta ese momento sintió /Bruno/ que la expresión encerraba una temible verdad. Empezó a recordar algunos relatos que le había hecho sobre los maleficios, sobre un tal Schneider, sobre *desdoblamientos*. Un gran desasosiego comenzó a apoderarse de su espíritu, como si en medio de un territorio desconocido *cayera la noche y fuese necesario orientarse con la ayuda de pequeñas luces* en lejanas chozas de gentes ignoradas, y por el esplendor de un *incendio en remotos e inaccesibles lugares*“ (AE, 11–12, podtrženo námi).

Tato úvodní kapitola předznamenává všechny podstatné znaky románu: *ireálnost* (čtenáři jsou sdělovány obsahy /ne/vědomí postavy v *nebdělem* stavu), *ambivalentnost* (ta je dána jednak zmíněnou ireálností, jednak zdvojením postav Sabato/S. a Sabato/Bruno, případně Sabato/R., hrou s mytickým a historickým významem zápasu Knížete temnot a Knížete světla, v neposlední řadě pak ambivalentností vlastní symbolům jako takovým) a *dualismus* (obnovy a zkázy, temnoty a světla). Tyto tři podstatné znaky napovídají, že máme co činit s velmi nepoddajným, těžko pochopitelným textem. Pokus uchopit takový text např. pomocí narativních kategorií¹¹³ nutně selhává, ne-

¹¹³ Srov. např. Barrera López Trinidad, *La estructura de „Abaddón, el exterminador“*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispánicos 1982.

boť vede ke zploštění, ochuzení a tím zkreslení významu velmi složitě strukturovaného sdělení. Text, jehož hlavními znaky jsou ambivalence a ireálnost (které jsou předznamenány i úvodními dvěma moty, jedním ze Zjevení, druhým z Lermontova) nelze uchopit pomocí teoretických, tedy racionálních kategorií, nýbrž pouze prostřednictvím interpretace použitých symbolů jako významových uzlů, ve kterých významy konvergují nebo divergují (srov. „Zprávu o slepících“). Tyto symboly jsou ukotveny v oblasti mimojazykové, která v našem případě odkazuje spíše ke zkušenosti náboženské a sakrální. Vyjadřují jisté životní či existenciální pravdy paradoxním, analogickým, nepřímým jazykem, který je „neprůhledný“ a tato jejich „neprůhlednost“ je zdrojem ambivalentnosti, která je pro sémantickou artikulaci symbolů charakteristická. Proto je vždy třeba posoudit, který apriorní význam symbolu je dominantní s ohledem na daný kontext (snový, mytologický, náboženský, obecně kulturní, atd.).

Takto koncipovaný román je schopen do sebe pojmout život a svět ve své nekonečné proměnlivosti. A tak „vyprávění“, jehož časové vymezení je rovněž ambivalentní (noc z 5. na 6. ledna 1973 není pouhé konkrétní datum, nýbrž je také nocí před zjevením Páně, *epifanií*, tedy „uznáním vykupitelského poslání Ježíše Nazaretského nežidovskými národy“¹¹⁴), je schopno do sebe pojmout, řečeno s trochou nadsázky, vše o lidském životě a světě, o cestě lidstva ke spáse.

Text určený souřadnicemi, jako jsou ireálnost a ambivalentnost, nepodléhá prakticky žádnému tematickému omezení, je schopen obsáhnout velkou škálu nesourodých a nesouměřitelných témat (štěpení atomu, partyzánskou válku, stvoření homunkula, proměnu člověka v netopýra, sestup do podsvětí, atd...) a časoprostorově se rozpínat až na samé hranice lidských znalostí, historické paměti a představivosti. A tak také v Sábátově románu nalezneme mj. všechna velká témata 20. století: druhou světovou válku, marxismus, totalitarismus, fašismus a komunismus, válku ve Vietnamu, partyzánskou válku v Latinské Americe, vědecký pokrok, antisemitismus, z oblasti kulturní pak existencialismus a surrealismus. Traktování těchto podstatných témat končího moderního věku ve zmíněném (mytickém) gnosticko-apokalyptickém rámci snižuje jejich význam a z hlediska vyššího řádu, kterému je svět podle Sábata–autora podřízen, z nich činí bezvýznamné i když mnohdy tragické epizody odehrávající se v našem chaotickém, strašném a frivolním, desakralizovaném, odbožštěném, „denumenizovaném“ světě. V tomto zorném úhlu se nám pak jeví jako pouhopouhé strastiplné etapy na cestě lidstva z chaosu k řádu, cestě, která připomíná jakýsi pomyslný kolektivní *iniciační rituál sui generis*, kterému je lidstvo vystaveno a jehož cílem je vyšší stupeň bytí, kvalitativně odlišná modalita lidské existence. Iniciační smrt, která je nedílnou součástí takového rituálu, představuje v románu Sábátova anticipovaná smrt, jejíž symbolická hodnota je velmi zřetelná, stejně jako umučení Marcela Car-

¹¹⁴ Fouilloux, Danielle, Langlois, Anne, Le Moigné, Alice, Spiess Françoise, Thibault Madeleine, Trébuchon Renée *Slovník biblické kultury*, str. 232.

ranzy argentinskou tajnou policií zobrazené jako *ukřižování* („Lo pusieron sobre la mesa de mármol, le abrieron los brazos y las piernas como formando una cruz“ AE, 428, podtrženo námi; „...murmura: *Dios mío, por qué me has abandonado!*“ AE, 437, podtrženo námi). Ta předchází bezprostředně před kapitolou „El día 6 de enero de 1973“, jejíž název symbolizuje *epifanii* (viz výše), stvrzuje tak sakrální a iniciační hodnotu vyprávěné epizody. Kámen, nápis „PAZ“ a ukřižování konotují Krista¹¹⁵. Náhrobní kámen je tak úhelným kamenem celého Sábátova románového díla (stejně jako „Zpráva o slepcích“ je jeho významovým jádrem), stmeluje celou jeho stavbu, posvěcuje její konečný význam, určuje vztahy mezi jeho jednotlivými částmi, vrhá na ně světlo (Lapis — Kristus).

A tak jako „analogie Lapis — Kristus měla dalekosáhlý a rozhodující význam pro západní spiritualitu: dokázala propojit náboženství s filosofií a vědu s mystikou, vědění se spásou, poznání se zkušeností, ducha s přírodou“¹¹⁶, tak také románová symbolika (úhelného — filozofického) kamene nejenom zakládá, nýbrž i spoluurčuje Sábátovo hermetické pojetí skutečnosti jako jednoty mikrokosmu a makrokosmu („to, co jest dole, jest jako to, co jest nahoře, a to, co jest nahoře, jest jako to, co jest dole, aby dokonány byly divy jediné věci“¹¹⁷), jeho magickou povahu, která byla ztělesněna v egyptském náboženství a kterou chápali alchymisté, rosenkruciáni, svobodní zednáři a které se moderní věda, tak jak ji Sábato poznal jako vědec, výrazně odcizila, přestože vyrostla z renesančního hermetismu¹¹⁸.

Symbolika filozofického kamene v Sábátově díle propojuje nejenom „náboženství s filosofií a vědu s mystikou, vědění se spásou a ducha s přírodou“, nýbrž i život s uměním. Celý román je dlouhou meditací o literatuře obecně a o románu zvláště, o problémech literární tvorby a její funkci či lépe poslání. Opakují se zde myšlenky o literatuře, které Sábato formuloval již ve svých eseích: umění a literatura jsou poslední oblastí „magicko-mytického“ myšlení, posledním prostředkem spásy moderního člověka osudově rozpolceného mezi čistým rozumem a mytickým myšlením ve světě „gravemente enfermo de incredulidad y correlativamente de feroces dogmatismos“ (AR, 95). Básníci a umělci nezapomněli na celistvost člověka doby předvědecké. Emoce a nevědomí jsou stále zdrojem a matérií, ze které „sprádají“ svá díla: „Lo que dice Platón no es otra cosa que lo que pensaban los antiguos: que el poeta, *inspirado por los demonios*, repite las palabras que nunca habría dicho en su sano juicio, *describe visiones de sitios sobrenaturales, lo mismo que el místico*.”

115 Srov. *Nový zákon*, Ef. 2.19–20: „Jste stavbou, jejímž základem jsou apoštolové a proroci a úhelným kamenem sám Kristus Ježíš. V něm je celá stavba pevně spojena a roste v chrám posvěcený v Pánu...“

116 Neubauer, Zdeněk, *O Příkladě a přirozenosti věcí*. Praha, Malvern & B. Just 1998, str. 109.

117 „Text Smaragdové desky“ v překladu P. de Lasenica. In: Nakonečný Milan, *Smaragdová deska Herma Trismegista*. Praha, Vodnář 1994, str. 33.

118 Srov. Neubauer, Zdeněk, *op. cit.*, kap. „Douška historická. Corpus Hermeticum Scientiae“, str. 113 — 143, zejména pasáž o Giordanu Brunovi a Isaaku Newtonovi.

En este estado, ya te lo dije, *el alma posee una percepción distinta de la normal*, se borran las fronteras entre el objeto y el sujeto, entre lo real y lo imaginario, entre el pasado y el futuro“ (AE, 148, podtrženo námi). V totálně desakralizovaném světě je posláni umění posvátné, pro Sábata osobně je to poslední prostředek k dosažení když ne individuální spásy tedy alespoň duševního zdraví¹¹⁹.

Proto nás v románu *Abaddón, el exterminador* mohou překvapit soudy, které literaturu, zejména moderní zpochybňují: „Escribir al menos para eternizar algo: un amor, un acto de heroísmo como el de Marcelo, un éxtasis. Acceder a lo absoluto. (...) Por un momento pensó que acaso era el recurso de los impotentes“ (AE, 15); nebo „Había abandonado la ciencia para escribir ficciones, como una buena ama de casa que repentinamente resuelve entregarse a las drogas y a la prostitución“ (AE, 38); nebo „...de qué modo, cuándo, en qué forma una coral de Bach o un cuadro de Van Gogh sirvieron para que un chico no se muera de hambre?“ (AE, 45).

Sábatova kritika se soustřeďuje především na realistický román (srov. dlouhou pasáž o *Madame Bovary*, AE, 118–120), sociální román („Y, además, esa otra idea falsa y superficial del arte como reflejo de la sociedad, de la clase a que pertenece“ AE, 182), francouzský nový román a pařížské intelektuální kruhy („Que el señor Robbe-Grillet no nos venga a decir cómo hay que hacer una novela. (...) Olvídate, pues, de esas órdenes que vienen desde París, vinculadas a perfumes y modas en la vestimenta“ AE, 121).

Je zřejmé, že Sábato neodsuzuje literaturu en bloc, nýbrž že se snaží vyznačit hranici, která zřetelně odděluje vážné od frivolního, velkou literaturu od pouhého slovního žonglérství. Rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že velká literatura odkrývá skutečnost skrze umělcovu duši, že odhaluje hluboké pravdy. Velcí spisovatelé jsou proto současně velcí mystici a martyrové (svědci) skrytého. Blake, Milton, Dante, Rimbaud, Lautréamont, Sade, Strindberg, Dostojevský, Kafka tvoří galerii těch, kteří pronikli do tajemství lidského života. Jejich díla jsou hypostaze, které svého tvůrce představují a zrazují současně. Dílo v jejich pojetí, se kterým se Sábato ztotožňuje, se podobá mystické kontemplaci, která vrcholí spatřením samotného Boha.

Abaddón, el exterminador, definitivně poslední román Ernesta Sábata¹²⁰, je koncipován v duchu těchto myšlenek. Není to pouze „una historia del alma, de su descenso en la materia, de su sufrimiento en la cárcel del cuerpo y en las tinieblas del olvido“ (*gnostická amnesis*), a následující vzestup k božskému

119 Paoletti, Mario, *Sábato oral*, str. 27–28: „...los que me conocen bien saben que he escrito porque si no me hubiera muerto.“

120 Potvrzuje nám to sám autor. Srov. Sabato, Ernesto, *Entre la letra y la sangre. Conversaciones con Carlos Catania*. Barcelona, Seix Barral 1989, str. 61: „Usted ha dicho que Abaddón es una especie de testamento literario. — Sí, confieso allí que es mi última novela y hasta me entierran en la ficción. — ¿Fue a causa de la vista esa suerte de despedida? — No, hombre, si esa novela la terminé en 1974 y esto de los ojos empezó mucho después. ¿Qué fue, entonces? ¿Una premonición? — Eso de las premoniciones... Algo que siempre me obsesionó.“

životu (*anamnesis*), nýbrž také slavnost na rozloučenou. Není totiž zase až tak nesnadné rozpoznat v tomto Sábátově přirovnání literárního díla a literární tvorby tři fáze mystikovy cesty: *via purgativa*, *via iluminativa* a *via unitiva*, očištnou cestu, cestu osvětlení a cestu spojení, tři stupně mystikova zasvěcení, z nichž třetí je dán pouze vyvoleným. Ve světle tohoto zjištění se Sábátovy tři romány jeví jako tři fáze mystického vzestupu k Bohu. *Tunel* (ve kterém jsme analyzovali *amnesis* i *anamnesis*) je v trojici románů *via purgativa*, *Sobre héroes y tumbas* přináší osvětlení, iluminaci spojenou s duchovní transmutací postavy, *Abaddón, el exterminador* vrcholí uzdravením a spásou¹²¹ adeptovy (Sabatovy) duše, totiž sjednocením rozdvojeného já (S. — hlubinného já, ztělesnění „protagonistových“ fantasmát, a Sabata — somnambula, oběti těchto fantasmát¹²²). Jeho přeměna v kámen (*Lapis philosophorum*) neznamená pouze symbolické spojení s Bohem, nýbrž je i dokonáním *Velkého Díla*, které je neklamným svěděctvím proměny adepta (Sábata autora) v Mistra.

121 Někteří interpreti vykládají román *Abaddón, el exterminador* spíš jako vyhánění ďábla než jako cestu k Bohu a příčinu Sábátova odmlčení. Srov. Ciarlo, Héctor, „El universo de Sábato“. *Cuadernos Hispanoamericanos*, č. 391–393, Madrid 1983, str. 96: „...el rasgo de exorcismo que caracteriza a esta novela, y que por ello será la última, según la confesión del autor“.

122 Srov. „Entró a su estudio. Delante de su mesa de trabajo estaba Sabato sentado (...) Caminó hacia él (...) -Soy yo — le explicó. Pero pareció inmutable, con la cabeza entre las manos. Casi grotescamente, se rectificó: -Soy vos. (...) Los dos estaban solos, separados del mundo. Y, para colmo, separados entre ellos mismos. De pronto observó que de los ojos de Sabato sentado habían comenzado a caer algunas lágrimas. Con estupor sintió entonces que también por sus mejillas corrían los característicos hilillos fríos de las lágrimas“ (AE, 424).