

Lukavská, Eva

Románová transtextovost

In: Lukavská, Eva. *Ernesto Sábato: Cesta labyrintem*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2000, pp. 118-142

ISBN 8021023562

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123147>

Access Date: 17. 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.

IV. Románová transtextovost

Odcházím do ústraní,
abych mohl napsat knihu.

A podruhé zas řekl:

Odcházím do ústraní,
abych mohl vytvořit bludiště.

Jorge Luis Borges:

Zahrada, ve které se cestičky rozvětvují

V předchozí kapitole jsme se snažili rozkrýt *hypertextovost*¹ Sábátových románů. Ukázalo se, že ve všech jeho románech lze pod povrchovými strukturami nalézt nějaký *hypotext* (A), byť by měl pouze fragmentární podobu. V prvním románu *Tunel* nás dualismus *duše a těla, světla a temnoty, záliba v antitezi, koncept amnesis — anamnesis* ve smyslu symbolické ztráty a znovunabytí zraku, motiv dějového zlomu (v románu vražda) rozdělující čas na období *před* (temnota) a období *po* (světlo)², téma smrti a vzkříšení ve smyslu života ducha spolu s jedním z křesťanských jmen protagonisty (Pavel) a symbolikou dalších novozákonních křesťanských jmen (Jan, Marie) přivádí mj. k tradici apoštola Pavla, jejímž hlavním tématem je myšlenka spásy. Na tutéž tradici narazíme i v třetím Sábátově románu *Abaddón, el exterminador*. Vztah *hypertextovosti* (který bychom mohli považovat za vztah implicitní) je zde navíc potvrzen *intertextovostí* (ve vztahu k *hypertextovosti* vztah explicitní) v podobě přímých citací sv. Pavla³, např. „...abys otevřel jejich oči a oni se obrátili od tmy ke světlu, od moci satanovy k Bohu...“⁴ (srov. AE, 334). Jak jsme již poznamenali výše, apoštol Pavel je pro Sábata postava zosobňující odklon člověka od zla a jeho přiklon k dobru, je mu symbolem *duchovní obnovy*. Ukazuje nám možnou cestu ke spáse, proměnu nenávisti v lásku, smrti ve věčný život nejenom v rovině individuálního života (*Tunel*), nýbrž celé komunity (*Abaddón, el exterminador*). Lze tedy konstatovat, že soteriologický význam Sábátových románů je spoluvytvářen mj. *hypotextem* pavlovské tradice.

¹ Srov. Genette, Gérard, *Palimpsestes*. Paříž, Le Seuil 1982. *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*).

² Srov. Trilling, Wolfgang, *Apoštol Pavel. Misionář a teolog*. Praha, Vyšehrad 1994, str. 39.

³ Přímou citaci, aluzi a plagiát řadí Genette pod pojem *intertextovost*, tj. faktická přítomnost jednoho textu v jiném textu. Srov. Genette, Gérard, *op. cit.*, str. 8.

⁴ Sk 26, 18.

Dualismus obecně, dualismus světla a temnoty, mužského a ženského principu, hmoty a ducha společně s pojetím vzniku světa jako následku katastrofy a tématem putování duše ukazují na gnostické učení, které tvoří další možný *hypotext* románu *Abaddón, el exterminador*. Gnoze spolu s mysterijními kulty, novopýthagorejstvím (pro které je příznačná zejména nauka o putování duše⁵) a jeho číselnou symbolikou (zabudování triády, božské tetraktys a „zlatého řezu“ do struktury románu), novoorfismem (symbol hlavy oddělené od těla v příběhu generála Lavalleho a Escolástiky) a alchymií (přítomnost alchymistických symbolů jsme zaznamenali v románu *Kniha o hrdinech a hrobech*), to vše je tradice, kterou Mircea Eliade nazývá tradicí ezoterických textů (srov. kap. III.1.1, pozn. 26).

V druhém Sábátově románu, konkrétně ve III. kapitole „Zpráva o slepících“, jsme vedle vztahu *hypertextovosti* (*hypotextem* jsou zde diskurz a symbolika alchymistických traktátů, nejprůkaznějším příkladem je *Zelený sen, Le Songe Verd*) našli další typ *transtextovosti*, totiž *architextovost*, tj. příslušnost textu k jistému žánru či typu diskurzu. V našem případě se jedná o mýtus, který Sábato chápe jako příběh obsahující nějakou normativní a všeobecně platnou „nadpravdu“ o lidské existenci. Třetí kapitola „Zpráva o slepících“ má všechny znaky a obsahuje kompletní schéma iniciačního mýtu (1. iniciační zkoušky, 2. katabáze — iniciační smrt, 3. katarze — zasněžení).

Označení „zpráva“, které denotuje text administrativního či odborného charakteru vyznačující se věcností a přesností podávaných informací, tohoto mytotvorného textu je nejen matoucí, nýbrž opět zakládá jakousi sémantickou ambivalentnost. Ta koreluje jednak s ambivalentností klíčového symbolu románu, slepoty chápané jednou jako symbol nevědomosti, po druhé jako znamení schopnosti vidět skryté věci, jednak s ambivalentností hry historického a mytického významu příběhu o Knížeti světél tak, jak jsme ji analyzovali v románu *Abaddón, el exterminador*. A konečně dotváří *ambivalentnost*, kterou jsme určili za jeden ze tří hlavních znaků (vedle *ireálnosti* a *dualismu*) Sábátových románů.

Dualistická symbolika Knížete světla a Knížete temnot se všemi konotacemi v románu *Abaddón, el exterminador* odkazuje ke gnosticko-apokalyptické tradici reprezentované mj. tzv. kumránskými rukopisy. V souvislosti s eschatologickým učením se zde opět objevuje postava apoštola Pavla (viz výše) a spolu s ním novozákonní tradice, kterou představuje. Obecně ezoterický *hypotext* jako hlubinná rovina textu tvoří sjednocující a stabilizující prvek v jinak chaotickém a nesourodém románovém textu bez zápletky a identifikovatelného vypravěče.

Všechny mytologické *hypotexty*, které se nám podařilo v Sábátových románech identifikovat, se významně podílejí na utváření jejich významu či poselství. S trochou nadsázky by bylo možno říci, že společně s použitými symboly jako významovými uzly jsou nositeli hlavního významu či poselství díla.

⁵ Srov. Kratochvíl, Zdeněk, Bor, D. Ž., *Pýthagorás ze Samu*. Praha, Trigon 1999, str. 52.

Interpretační opomenutí nebo přehlédnutí těchto *hypotextů* zbavuje Sábátovy romány celé jedné podstatné významotvorné dimenze. Podle našeho soudu nelze jejich enigmatickou povahu uspokojivě vyložit bez odhalení uvedených *hypertextových* vztahů, které navíc usnadňují interpretaci nejednoznačných symbolů. Přehlédnutí přítomného *hypotextu* vede k velmi protichůdným interpretacím, někdy až k nepochopení příběhu nebo motivace postav⁶.

Hypertextovost (vztah hypertextu B k předchozímu hypotextu A, na který je text B napojen jiným způsobem, než jak tomu je v případě komentáře), která v Genettově pojetí⁷ vyjadřuje také vztah časový (mezi textem A a B je vztah předčasnosti a následnosti), v našem případě zakládá jistou vertikálnost textu (resp. vertikální rozvrstvení jednotlivých rovin textu (diskurz iniciačního mýtu, symbolika alchymistických traktátů, fragmenty diskurzu gnosticko-apokalyptické nebo pavlovské tradice jsou skryty, jakoby utajeny v hlubinné rovině textu⁸). Kromě toho však nalezneme v Sábátových románech i jiné ty-

⁶ Srov. kap. III. 2, pozn. 83.

⁷ Genette, Gérard, *op. cit.*, str. 14: podle GG je hypertext, který je odvozen (*dérivé*) od předchozího textu prostou transformací (*transformation*) nebo nepřímou transformací (*imitation*).

⁸ Přestože jsme si vědomi složitosti problematiky transtextovosti, existence mnoha různých teorií tohoto literárního fenoménu (jmenujme alespoň autory některých z nich, jako jsou Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, M. Głowiński, H. Markiewicz, Anton Popovič, František Miko), naše uvažování bude nadále vycházet z konceptu Gérarda Genetta, protože ho považujeme za přehledný, jasně definovaný systém, který nám vyhovuje jako nástroj interpretace a který rozlišuje všechny typy transtextových vztahů, se kterými se v Sábátových románech setkáváme (jsou to 1. *intertextovost* jako skutečná přítomnost jednoho textu v jiném textu; 2. *paratextovost* jako vztah mezi textem a paratextem, tj. např. titulem, motem, doalovem, atd.; 3. *metatextovost* jako spojení textu s jiným textem prostřednictvím komentáře; 4. *hypertextovost* jako každý vztah, s výjimkou komentáře, spojující hypertext B s hypotextem A; 5. *architextovost* jako příslušnost textu k jistému žánru, typu diskurzu, na který může být paratextově poukázáno). Takto přehledně definovaný a navíc přístupný systém nám ponechává značný prostor k tomu, abychom ho podle potřeby dotvářeli pro účely interpretace našich textů: „...il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupement réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses /.../ l'architextualité générique se constitue, presque toujours, historiquement par voie d'imitation /.../ et donc d'hypertextualité; l'appartenance architextuelle d'une oeuvre est souvent déclarée par voie d'indices paratextuels; ces indices eux-mêmes sont des amorces de métatexte /.../ et le paratexte, préfaciel ou autre, contient bien d'autres formes de commentaire; l'hypertexte, lui aussi, a souvent valeur de commentaire /.../ le métatexte critique se conçoit, mais ne se pratique guère sans une part /.../ d'intertexte citationnel à l'appui; l'hypertexte s'en garde d'avantage, mais non absolument, ne serait-ce que par voie d'allusions textuelles /.../ ou paratextuelles /.../; et surtout, l'hypertextualité, comme classe d'oeuvres, est en elle-même un architexte générique, ou plutôt *transgénérique* /.../ et comme toutes les catégories génériques, l'hypertextualité se déclare le plus souvent au moyen d'indice paratextuel qui a valeur contractuelle...“ (*op. cit.*, str. 16).

Navíc Genette považuje hypertextovost za „un aspect universel (au degré près) de la littéralité : il n'est pas d'oeuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lecteurs, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les oeuvres sont hypertextuelles. /.../ Moins l'hypertextualité d'une oeuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend d'un jugement constitutif, voire d'une décision interprétative du lecteur : je puis décider que les Con-

py transtextových vztahů, které jsou víceméně zjevné, neskruté, v mnoha případech zřetelně signalizované. Jsou to vztahy intertextovosti a metatextovosti, které budou středem naší pozornosti, neboť v Sábátových románech lze sledovat jejich postupnou gradaci (máme na mysli zejména navazování následujících románů na předchozí prostřednictvím citátů a aluzí — intertextů a tematizujících komentářů — metatextů), která přirozeně vrcholí v románu *Abaddón, el exterminador* a je jednou z příčin kritických výhrad k „repetitivnosti“ Sábátových románů mj. vedle podobnosti dvojic postav (Juan Pablo — María / Martín — Alejandra / Nacho — Agustina). Přitom ovšem jde u Sábata o důležitý významotvorný prvek výstavby textu. Dříve než přistoupíme k jejich zkoumání, rozdělíme si intertexty a metatexty na tři skupiny: 1. románové (IV. 1 „Román v románu), tj. ty, které pocházejí ze samotných Sábátových románů; 2. ty, jejichž zdrojem jsou jeho eseje (IV. 2 „Esej v románu“); 3. pre-texty pocházející od jiných autorů nebo texty neliterární povahy (IV. 3 „Cizí texty v románu“). Zejména druhý případ je pro nás zajímavý, neboť jde ve většině případů o metatexty, za jejichž doménu je obecně považována „spíše literární kritika nebo literární historie, setkat se s nimi však můžeme a v jistých žánrech (jubilejní báseň) je dokonce jejich přítomnost v podstatě obligatorní. Z hlediska románu jde tedy o jev okrajový...“⁹. Že u Sábata nejde o jev okrajový, nýbrž naopak nosný princip tématické výstavby, je dáno už jejich masívním výskytem. Především nás bude zajímat způsob mezitextového navazování a současně jejich významotvorný aspekt.

IV. 1 Román v románu

Vyplývá z povahy věci, že tento fenomén lze pozorovat až u druhého Sábátova románu *Kniha o hrdinech a hrobech*, kde nalzáme první aluze (intertext) a tematizující komentáře (metatext) vztahující se k románu *Tunel*. S obdobnými intertexty a metatexty se setkáme i v *Abaddón, el exterminador*. V *Knize o hrdinech a hrobech* narazíme na zmínky o hlavní postavě románu *Tunel* Juanu Pablovi Castelovi až ve „Zprávě o slepcích“. Fernando Vidal Ol-

fessions de Rousseau sont un remake actualisé de celle de saint Augustin, et que leur titre en est l'indice contractuel /.../. Je puis également traquer dans n'importe quelle oeuvre les échos partiels, localisés et fugitifs de n'importe quelle autre, antérieure ou postérieure“ op. cit., str. 16.

Přestože takto široce pojatou univerzálnost obtížně zvladatelné hypertextuality, která předpokládá textovou hermeneutiku, dále Genette poněkud omezuje („J'aborderai donc ici, sauf exception, l'hypertextualité par son versant le plus ensoleillé : celui où la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte est à la fois massive /.../ et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle“, op. cit., s. 16), vypůjčíme si jeho koncept hypertextuality v co nejširším pojetí. A to zejména proto, že námi identifikované hypotexty (pavlovská tradice, alchymistický traktát, iniciační mýtus) jsou velmi často nezřetelné, mají fragmentární podobu, jejich výskyt není masívním a jejich přítomnost v textu není explicitně signalizována.

⁹ Homoláč, Jiří, *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha, Karolinum 1996, str. 47.

mos podnikající svůj výzkum světa sekty slepců a pronikající do jejich podzemní říše přemýšlí o všemožných souvislostech: „A proto jsem se znovu zamyslel nad Castelovým případem, k jehož všeobecné známosti přispěli právě tak přímí účastníci jako výpověď, kterou vrah poslal z blázince jednomu nakladatelství. (...) Sám název výpovědi byl natolik příznačný, že to se mnou otřásl: *Tunel*“ (KHH, 332–33).

Onomastická (Castel) a titulová (*Tunel*) aluze zpřítomňují první Sábátův román. Zároveň však přecházejí v kritický komentář (metatext), ze kterého se čtenář obeznámený s románem *Tunel* ex post dozvídá, že jde vlastně o výpověď vraha (tedy text původně neliterární) dodatečně publikovaný nějakým nakladatelstvím. Mezi aludujícím a aludovaným textem vzniká zatím skrytá významová souvislost, kterou nám odhalí další metatext: „Castelův zločin byl zcela nepochybně nevyhnutelným důsledkem pomsty Sekty. (...) Castel byl v buenosaireských intelektuálních kruzích velice známou postavou, a už proto musely být jeho různé názory všeobecně známy. Je téměř vyloučeno, aby tuhle svou tak hlubokou posedlost vším, co se týkalo slepců, neprojevil. Sekta se rozhodne, že ho prostřednictvím Allendeho, manžela Marí Iribarnové, potrestá“ (KHH, 333). Mezi aludujícím textem a aludovaným pretextem vzniká silná tematická vazba, kterou představuje konspirace sekty slepých. Ta zasahuje i tam, kde to čtenář zatím netušil, neboť slepota Allendeho je v románu *Tunel* pouze marginálním motivem, který nanejvýš zvyšuje politovánshodnou situaci podváděného manžela a následně osamělého vdovce. Aluze a komentáře v *Knize o hrdinech a hrobech* zvyšují význam tohoto okrajového motivu v románu *Tunel* a ex post přinášejí jakoby uspokojivé vysvětlení Castelova absurdního činu.

Téma slepoty se tak transformuje v jedno z hlavních témat Sábátova románového díla, které je traktováno s obsedantní repetitivností v třetím románu *Abaddón, el exterminador*: „Creo haberle contado cómo me encontré por primera vez con este sujeto, al poco tiempo de publicado EL TÚNEL, hacia 1948. Sabe lo único que me preguntó? Sobre la ceguera de Allende. (...) Y me seguía desde que leyó mi primera novela, probablemente. Y sin probablemente. Medite un poco en lo que me comentó en aquel entonces, a propósito de la descripción que Castel hace de los ciegos: -Conque la piel fría, eh?“ (AE, 64–65).

Slepota a její význam je předmětem dalších aluzí v románu *Abaddón, el exterminador*: „...me hizo preguntas /Schneider/ sobre EL TÚNEL. Por qué había hecho ciego al marido de María? Tenía eso algún significado especial?“ (AE, 66–67). Je zřejmé, že funkcí uvedených aluzí a komentářů románu *Tunel* je zřetelná významová amplifikace, tematické propojení a sjednocení všech tří románů do jednoho celku prostřednictvím tématu slepoty. Napovídá to i následující komentář, který se snaží jakoby „vtáhnout“ *Tunel* do sféry zakázaného a nedotknutelného, která obestírá zejména *Knihu o hrdinech a hrobech* (viz níže) a která je tematizována formou metatextových komentářů v *Abaddón, el exterminador*: „Sólo publiqué dos novelas, de las cuales única-

mente EL TÚNEL lo fue con toda decisión, (...) *porque en ese libro no penetraba a fondo en el continente prohibido: apenas si un enigmático personaje (enigmático para mí, quiero decir) lo anunciaba de modo casi imperceptible, como alguien que en un café dice palabras acaso fundamentales, pero que se pierden en el ruido o entre otras al parecer más importantes*“ (AE, 22, podtrženo námi).

Zapojení románu *Tunel* do Sábatova románového díla jako celku prostřednictvím tématu slepoty vrcholí zpřítomněním jeho protagonisty v románu *Abaddón, el exterminador*. Další aluze na Juana Pabla Castela jakoby vysvobodí postavu z klauzury ústavu pro duševně choré, kde má trávit svůj trpký úděl, a přenese ji do civilního prostředí blíže neurčeného baru: „Era un hombre moreno y escuálido, delante de una copa, pensativo, remoto. (...) Ese hombre, pensó Bruno, está absoluta y definitivamente solo. (...) Sí, ahí estaba la fotografía: el desconocido era aquel Juan Pablo Castel que en 1947 había matado a su amante. El absoluto, pensó entonces Bruno Bassán, con apacible y melancólica envidia“ (AE, 167–168).

Daleko složitější transtextové vztahy nalezneme ve třetím románu *Abaddón, el exterminador*. Nejenom proto, že jako pretetxt se zde objevují oba předchozí romány, nýbrž také proto, že tento román má být jakousi „literaturou na druhou“: „Qué sentido tenía escribir una ficción más? Las había hecho en dos momentos cruciales, o por lo menos eran las dos únicas que se había decidido a publicar sin saber bien por qué? Pero ahora sentía que necesitaba algo distinto algo que era como *una ficción a la segunda potencia*“ (AE, 38, podtrženo námi).

Druh literatury (fikce), kterou touží Sabato / S. vytvořit a která mu má přinést naplnění, nápadně připomíná Genettovu „littérature au second degré“¹⁰. Skutečnost, že ústřední postavou románu je Sabato / S., který prochází románem jakoby v somnambulním stavu, přičemž obsahem jeho (ne)vědomí jsou ve většině případů úvahy o tom, proč napsal a publikoval *Knihu o hrdínech a hrobech*, zejména pak „Zprávu o slepících“, a jaké to mělo konsekvence obecně i pro něho osobně, nás vede k domněnce, že jde o román programově založený na rozmanitém mezitextovém navazování. Nejčastěji aludovaným pretextem v románu *Abaddón, el exterminador* je přirozeně román *Kniha o hrdínech a hrobech*. V průběhu celého *Abaddóna* je zdrojem Sabatova / S. neklidu, úzkosti a obav do budoucna, je předmětem obsedantních úvah, které se táhnou napříč celým románem: „Publiqué la novela contra mi voluntad. (...) Durante años debí sufrir el maleficio. Años de tortura. Qué fuerzas obraron sobre mí, no se lo puedo explicar con exactitud; pero sin duda provenientes de ese territorio que gobiernan los Ciegos, y que durante estos diez años *convirtieron mi existencia en un infierno* (...) Con razón, Madame Normand me escribió con pánico desde París, apenas leyó la traducción: «Que vous avez

¹⁰ Srov. podtitul *La littérature au second degré* Genettovy práce *Palimpsestes*.

touché un sujet dangereux! J'espère, pour vous, que vous n'y toucherez jamais!» Qué estúpido fui, qué débil“ (AE, 21).

Stejně jako v případě aluzí v *Knize o hrdínech a hrobech* se i zde klade důraz na sektu slepých, na téma slepoty, na nebezpečnost a nedotknutelnost tohoto tématu. Navíc se zde naznačují okolnosti vydání románu a jeho mezinárodní ohlas. Román nejenomže zpracovává nebezpečné téma (jeho nebezpečnost je pouze naznačována, nikdy zcela dovysvětlena), ale jeho vydání je považováno za zdroj možných budoucích nebezpečí pro autora: „Yo me aferaba a aquellas páginas (...) como si un instinto me estuviera advirtiéndome los peligros a que me exponía con su publicación. Más aún, y eso usted lo sabe, infinidad de veces consideré que debería destruir el Informe sobre Ciegos, como en otras ocasiones quemé fragmentos y hasta libros enteros que lo figuraban“ (AE, 21–22).

Je-li román čímsi zlověstným a nebezpečným pro autora samotného, pro čtenáře je i po letech nevyřešenou záhadou: „Casi diez años después de haber publicado HÉROES Y TUMBAS lo seguían interrogando estudiantes, señoras, empleados de ministerios, chicos que hacían tesis en Michigan o Florencia, mecanógrafas. (...) Sí, también esos marinos querían saber qué había querido decir con ese Informe sobre Ciegos. Y cuando les respondía que no le era posible agregar algo más a lo que había escrito allí, se quedaban desconformes y lo miraban como a un misticador. Porque, cómo el propio autor puede ignorar ciertas cosas? Era inútil que les explicara que algunas realidades sólo pueden expresarse con símbolos inexplicables, como el que sueña no comprende lo que sus pesadillas significan“ (AE, 35).

Vydání románu je příčinou nevysvětlitelných koincidenčí a setkání: „Qué pudo /Schneider/ hacer en todos aquellos años, entre el 48 y el 62? No era significativo que reapareciera en el 62, en el momento de aparecer HÉROES Y TUMBAS¹¹? En una ciudad infinita pueden pasar años sin ver a un conocido. Por qué lo volvió a encontrar apenas publicada su nueva novela?“ (AE, 42).

Metatextové komentáře odhalují další mimoliterární okolnosti vzniku a existence románu: „Años después, siempre bajo el acosamiento de R., escribió HÉROES Y TUMBAS, donde Patricio se convertía en Fernando Vidal Olmos, la chica primero en su hermana y luego en su hija natural, ya sin nada que ver con los Calsen ni con aquel crimen amarillento“ (AE, 37); nebo „En mayo de 1961 vino hasta mi casa Jacobo Muchnik¹² a arrancarme (el verbo no es excesivo) el compromiso de los originales. (...) Con todo, no le entregué aquel mismo día los originales. Día que recuerdo muy bien por lo que luego le diré sobre mi cumpleaños. Muchnik no logró llevarse la obra pero se llevó mi compromiso (...) de entregársela un mes más tarde, cuando hubiese rehecho ciertas páginas. Era una manera de darme un respiro, una posibili-

¹¹ Skutečný rok vydání *Knihy o hrdínech a hrobech* je ovšem 1961.

¹² Příjmení postavy souhlasí s příjmením nakladatele Maria Muchnika. Srov. Donoso José, *Historia personal del «boom»*. Madrid, Alfaguara 1999, str. 200.

dad de que la novela no entrase en la máquina editorial. El 24 de junio Muchnik me telefonó, recordándome la promesa" (AE, 21–22).

K metatextovým pasážím patří i ty, ve kterých Sabato / S. mluví o překladech románu do různých jazyků. Problémy související s pořizováním překladů opět dává do souvislosti s působením slepců: „Después de innumerables tanteos y fracasos, elegido fue el señor Ralph Morris para la tarea de traducir HÉROES Y TUMBAS al inglés, y después de casi diez años de conflicto con Heinemann de Londres¹³, por el mismo asunto, resulta que la muestra aprobada no fue hecha por dicho señor Morris, como lo revelan los capítulos que va enviando. Hay que rechazarlo. Pero, y el contrato con HOLT & RINEHART? El asunto de Heinemann retardó diez años la salida del libro en inglés y ahora este otro amenaza con retardar varios años más su salida en New York. Mientras cavila en la posibilidad de que todo esto tenga que ver con los Ciegos (uno de los que intervino como entusiasta lector de la prueba de Morris se llama Augen!) se producen innumerables cartas de / Sabato a Morris / Morris a Holt / Holt a Morris y Sabato / Morris a Sabato y Holt" (AE, 133, na straně 134 pak pokračuje dlouhá pasáž o překladech románu *Kniha o hrdinech a hrobech*).

Zajímavé na tomto způsobu mezitextového navazování je skutečnost, že se zde kombinují aluze na fiktivní text (román) s metatextovými komentáři, které mají skutečný referent (korespondence autora — Sabata/S. — *Knihy o hrdinech a hrobech* s nakladateli a překladateli). Kombinace fiktivní intertextovosti/metatextovosti s narážkami na skutečné osoby a události¹⁴ přispívají opět k sémantické amplifikaci a extenzi aludujícího textu, tj. románu *Abaddón, el exterminador*, rozšiřují potenciální pole možných konotací. Takovýto text klade velké nároky na čtenáře (ovšem čtenáře schopného realizovat „evokační potenciál všech typů aluzí“¹⁵), neboť je nucen vedle syntagmatického čtení věnovat nemalou pozornost i vertikálnímu rozvrstvení textu neboli musí podstoupit „dvojitě čtení“. Čtenář je tak vtahován do složité textové hry, ve které je, pokud se nespokojí s prvoplánovým čtením, které ho zpravidla odrazuje svou zjevnou chaotičností, nucen k aktivitě „textového archeologa“¹⁶. Ta je o to složitější, čím rozmanitější jsou aludované pretexty (viz kap. IV. 3).

Další typ aluzí v *Abaddón, el exterminador* jsou ty, které pomyslný vypravěč rozvíjí do popisu skrytých tvůrčích postupů spisovatele, ten pak přerůstá v kritický komentář (metatext): „De todos modos le pedí que me dejara corregir allí mismo algunas páginas. Entonces, en la mesa de uno de los cor-

¹³ Srov. Donoso, José, *op. cit.*, str. 120.

¹⁴ Do této kategorie patří postavy M. = Matilde, Sábátova žena, Jorge Federico, Sábátův provorozený syn, Gladys, pomocnice v domácnosti Sábátových, Che Guevara, Sábátův přítel, Oscar Domínguez, španělský surrealista, Sábátův přítel, somnambulismus, kterým Sábato trpěl jako dítě, pobyt stipendisty v Paříži, vztah se surrealisty.

¹⁵ Hebel, U. J., „Towards a Descriptive Poetics of Alusion“. In: Plett, H. F., *Intertextuality*. Berlin/New York 1991, str. 137. Citujeme podle Homoláč, J., *op. cit.*, str. 63.

¹⁶ Hebel, U. J., *op. cit.*, str. 139. Citujeme podle Homoláč, J., *op. cit.*, str. 63.

rectores, abrí al azar la última carpeta en la parte en que el comandante Danel se dispone a descarnar el cadáver de Lavalle. Empecé a tachar adjetivos y adverbios. El adjetivo modifica al sustantivo y el adverbio modifica al adjetivo: modificación de una modificación (...) Tanto trabajo en dar matiz a un caballo, a un árbol, a un muerto ... Hacía la tarea con descreimiento, tanto me daba esa página como cualquier otra: todas eran imperfectas y torpes; en cierta medida porque cuando escribo ficciones operan sobre mí fuerzas que me obligan a hacerlo y otras que me retienen o me hacen tropezar. De donde esas aristas, esas desigualdades, esos contrahechos fragmentos que cualquier lector refinado puede advertir“ (AE, 23–24).

Čtenáři je odhalen i prototyp postavy Fernanda Vidala Olmose: „Revolvió aquellos centenares de páginas, bocetos, variantes de bocetos, variantes de variantes (...) Decenas de personajes esperaban en aquellos recintos como esos reptiles que duermen catatónicamente durante las estaciones frías (...) Y como siempre que hacía esa inspección, terminó en la carpeta de aquella banda de Calsen Paz. (...) Algo le murmuró entonces que era el negro heraldo de un monarca de las tinieblas. Y cuando llegó Fernando Vidal Olmos, aquel pequeño criminal de provincia, terminada al parecer su misión anunciadora, había vuelto a la carpeta de la que un día salió“ (AE, 34–35).

Fernando je v průběhu románu několikrát citován, a to vždy v souvislosti s konspirací slepců nebo vítězství Knížete temnot nad Knížetem světla: „Recordás lo que decía Fernando? (...) Dios fue derrotado antes del comienzo de los tiempos por el Príncipe de las Tinieblas, es decir por lo que luego sería el Príncipe de las Tinieblas. Te estoy hablando con mayúscula, te lo advierto“ (AE, 339–340); nebo „La conclusión de Fernando es inevitable. Sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta de los Ciegos“ (AE, 341).

Zmínky o Fernandovi, které v Sabatovi/postavě vždy vyvolají pocity úzkosti a děsu, vrcholí úvahami o manifestacích nevědomých sil (levá ruka), které autor vkládá do úst tajemnému Dr. Schnitzlerovi: „Todo, mi querido doctor, lo que se dice todo, son MANIFESTACIONES DE LO VITAL SOBRE LO RACIONAL, lo que en rigor debe calificarse como DESPERTAR DE LA IZQUIERDA (...) Y un personaje suyo lo ha expresado brillantemente en el Informe sobre Ciegos. Por eso mismo lo he seguido con atención en los últimos años, he querido ayudarlo, acercarme a usted, apoyarlo espiritualmente. Pero me está pareciendo que usted no lo quiere. Se lo digo con entera franqueza: me apena muchísimo. No pudo seguir leyendo, la mención de Fernando lo dejó petrificado“ (AE, 403–404).

Naproti tomu „existence“ Alejandry je zpochybněna: „Y Alejandra? Si había realmente vivido, y dónde, si en aquella casa, si en la otra, si en aquel Mirador. Iban al archivo de los diarios, querían saber... (...) ... seguían las preguntas, si esos personajes vivieron y cómo, dónde. Sin comprender que nunca murieron, que desde sus reductos subterráneos lo acosan de nuevo, lo buscan y lo insultan. O quizá fuese al contrario, quizá fuera él que los necesita para

sobrevivir“ (AE, 94). Toto zpochybnění nebrání tomu, aby Alejandra byla připomínána prostřednictvím onomastických aluzí („...quince años atrás Martín le dijo «aquí estuvimos con Alejandra»“ (AE, 14, dále pak na str. 187), byla předmětem zájmu studentů a diplomandů (AE, 191). Ale především plní funkci blíže neurčeného snového symbolu, který se proměňuje v „una llamante furia“ (ohnivou fúrií — Salamandru?): „A la noche, Alejandra en llamas se dirigió hacia él con los ojos alucinados, con los brazos abiertos dispuestos a apretarlo para obligarlo a morir quemado con ella. Como en la ocasión anterior, se despertó gritando“ (AE, 373).

Obdobně se na str. 107 znovu objevuje ve snu, její zjevení je zde spojeno s pocitem naléhavosti psát, s myšlenkou osobní spásy a s tajemstvím jakéhosi dosud nedešifrovaného klíče: „Acababa de verla avanzando en medio del fuego, con su largo pelo negro agitado por las furiosas llamaradas del Mirador, como una *delirante antorcha viva*. Parecía correr hacia él, en demanda de ayuda. Y de pronto él sintió el fuego en su propio cuerpo, sintió como crepitaba su carne y cómo se agitaba debajo de su piel el cuerpo de Alejandra. El agudo dolor y la ansiedad lo despertaron. (...) Pero no era la Alejandra que melancólicamente imaginaban algunos ... (...) sino *la del sueño y la del fuego*, la víctima y victimaria de su padre. Y Sabato volvía a preguntarse por que la reaparición *de Alejandra parecía recordarle su deber de escribir*, aún contra todas las potencias que se oponían. *Como si fuera preciso intentar una vez más el desciframiento de esas claves cada día más escondidas. Como si de ese frenesí complicado y dudoso dependiera no sólo la salvación del alma de aquella muchacha sino su propia salvación*“ (AE, 107, podtrženo námi). Mímo chodem celá tato pasáž opět dává smysl pouze tehdy, nazíráme-li ji prismatem alchymistické symboliky: Alejandra (ohnivá fúrie, drak, salamandra) vyzývá Sabata (stejně jako dříve Fernanda) ke splynutí v plamenech symbolizujícímu *unio mystica* či *coniunctio oppositorum*.

Spolu s Alejandrou a v souvislosti s jejím vztahem k Martínovi se evokuje možná a skutečná nesmrtelnost: „Porque aquella Alejandra que perduraba en el espíritu de Martín, que candente aunque fragmentaria se había mantenido en el corazón y en la memoria del muchacho, como brasas ocultas entre cenizas, se mantendría mientras Martín viviese, y mientras perdurara él mismo, Bruno, y acaso Marcos Molina y hasta Bordenave (...) su alma /de Alejandra/ iría reduciendo crecientemente, envejeciendo con la edad de los sobrevivientes, muriendo con la muerte de los que de un modo o de otro participaron de aquella magia compartida... (...). Y entonces, poco a poco, sobrevendría la muerte final. No ya de aquel cuerpo que alguna vez se había desnudado ante un Martín (...), sino de aquel espíritu que aún perduraba fragmentariamente en el alma de Martín y en la propia memoria de él, de Bruno. No una auténtica inmortalidad, pues, sino apenas una inmortalidad postergada, y compartida de los seres que reflejaron o refractaron el espíritu de Alejandra“ (AE, 205).

Tyto aluze kombinované s reflexí či kritickým komentářem nejenom dotvářejí význam aludovaného textu (*Kniha o hrdínech a hrobech*), nýbrž svou

četností a masívním rozsahem také spoluvytvářejí v daleko větší míře, než tomu bylo v případě druhého románu, význam textu aluzívního (*Abaddón, el exterminador*). Série autoaluzí vrcholí kuriózním případem, kdy předmětem narážky je nejprve sám autor a vzápětí román, který je právě psán: „Está satisfecho con lo que ha escrito? No soy tan canalla. Quién es Ernesto Sabato? Mis libros han sido un intento de responder a esa pregunta. Yo no quiero obligarlo a leerlos, pero si quiere conocer la respuesta tendrá que hacerlo. Puede adelantarnos la de lo que está escribiendo en estos momentos? Una novela. Tiene ya el título? Generalmente lo sé al final, cuando terminé de escribir el libro. Por el momento tengo dudas. Puede ser EL ÁNGEL DE LAS TINIEBLAS. Pero quizá ABADDÓN, EL EXTERMINADOR“ (AE, 251).

V kontextu uvedených předchozích aluzí se zde potvrzuje silná sebevypovídací, a tudíž sebehledající až sebestředná tendence Sábatova posledního románu. Ten vyznívá jako komentář — reflexe (metatext) autorovy (Sabatovy / S.) nejen předchozí literární tvorby, nýbrž i právě se rodícího díla. Je nejenom svědectvím úporného hledání smyslu skrze text, nýbrž i zkoumání samotného románu zevnitř, jak to ostatně Sabato/S. sám explicitně vyjadřuje: „Ha habido tentativas de hacer el examen desde dentro, pero habría que ir más a fondo. Una novela en que esté en juego el propio novelista. (...) no hablo de un escritor dentro de la ficción. Hablo de la posibilidad extrema que sea el escritor de la novela el que esté dentro. Pero no como un observador, como un cronista, como un testigo. (...) Como un personaje más, en la misma calidad de los otros, que sin embargo salen de su propia alma. Como un sujeto enloquecido que conviviera con sus propios desdoblamientos. (...) para ver si así podemos penetrar más en ese gran misterio“ (AE, 248–249, podtrženo námi).

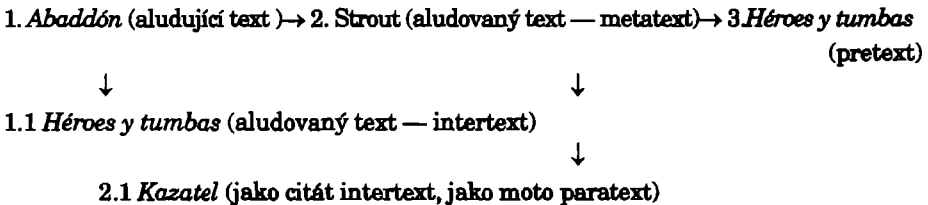
Abaddón, el exterminador jako literární dílo je výrazem duše, duše zcela paradoxně znechucené literaturou samotnou: „Y entonces a S. le volvió en el estómago aquel asco por la literatura, que cada día se le repetía con más fuerza, y volvió a pensar en lo de Nietzsche: tal vez uno podría llegar a escribir algo verdadero cuando esa repugnancia por los literatos y sus palabras llegase a un grado irresistible...“ (AE, 398). Pojetí literatury jako „aktivity duše“ s nádechem sakrálního a kritický postoj k těm, kteří tento její význam rozměňují (spisovatelům písícím o nevážných věcech, kritikům¹⁷ vynášejícím mnohomluvné a povrchní soudy a teoretikům redukcujícím tuto v podstatě sakrální aktivitu na předmět racionálního zkoumání), zaznívá z výše uvedených citací. Nepřímo to vyplývá i z pasáže, ve které je zmínka o studii americké badatelky Lilie Dapaz Strout¹⁸: „En ese momento le trajeron la corres-

¹⁷ Výtky, někdy až výpady proti kritikům se opakují v Sábatoových románech na několika místech. Snad nejostřejší jsou napadání v románu *Tunnel*: „...jak říkájí kritici ve své neunesitelné hantýrce...“ (TL, 13); „tíhle šarlatáni...“ (TL, 13); „O těchto kreténech /rozuměj kritikách/ se přede mnou ani nezmiňujte“ (TL, 38); „...jeden z těch idiotů mi to myslím dokonce vyčetl“ (TL, 39).

¹⁸ Dapaz Strout, Lilia, „*Sobre héroes y tumbas: Mito, realidad y superrealidad*“. In: Giacoman, Helmy F., *Homenaje a Ernesto Sabato*. New York, Las Américas Publishing 1973, str. 361–373.

pondencia. Recorrió los sobres, hasta que se decidió a abrir uno grande, desde Estados Unidos, con el trabajo de Lilia Strout sobre el Mal en HÉROES Y TUMBAS. El acápite, tomado de la Biblia (Ecl. 3, 22), decía: «Lo que es demasiado maravilloso para ti, no lo indagues; y lo que está más allá de tus fuerzas, no lo investigues.» Se quedó cavilando. Luego sacó el papel de la máquina“ (AE, 251).

Z hlediska transtextovosti vyjadřuje tato pasáž velmi zajímavé vztahy. Jde o aluzi na metatext (studii) o románu (pretext) *Kniha o hrdinech a hrobech*, který je paratextově uveden citátem (intertext) z Bible. Graficky by bylo možno tento vztah popsat následovně:



Ve dvou větách je zde soustředěna prakticky celá škála transtextových vztahů, jak ji známe z Genettova systému. Toto složité transtextové předivo navozuje dojem jakéhosi bludiště, svou subverzivností systematicky nahlodává identitu jak původce (kdo říká co?), tak příjemce (dekoncentruje ho svou mnohohlasostí) textu. Ten jako by byl dílem geniálního a rafinovaného, lstivého prostředníka — průvodce (duší? *Hermes — Psychopompos*?¹⁹), který má za úkol nikoli odhalovat, nýbrž skrývat a zatemňovat smysl věcí, spíše jen věci naznačovat a vzápětí ony náznaky rušit, spíše jen kolem pravých významů kroužit, než k nim přímočaře směřovat.

Za tímto způsobem nakládání s texty cítíme i jakousi potměšilou výzvu určenou akademickým vykladačům textů. Všechny zmínky o literárních vědcích, resp. adeptech této disciplíny, vyznívají spíše ironicky, např.: „Esos que hacen tesis descubren todo. Quiero decir que descubren lo que uno mismo no sabía“ (AE, 192). Někdy přímo odmítají určitá interpretační pojetí: „Otro hace un análisis junguiano, los símbolos tales y cuales. No, no es uno, son varios los que están haciendo eso. Debe de haber algo, entonces. (...) Con ese criterio, comprendés, cuando soñamos con fondos submarinos es porque hemos leído a Jung. Así que antes de Jung nadie soñaba con fondos submarinos. Es al revés, hombre: Jung existe gracias a esa clase de sueños“ (AE, 192).

¹⁹ Srov. Derrida, Jacques, *La dissémination*. Paříž, Éditions du Seuil, str. 105: „...ce dieu-messager /Thot/ est bien un dieu du passage absolu entre les opposés. S'il avait une identité — mais précisément il est le dieu de la non-identité — il serait cette *coincidentia oppositorum* à laquelle nous aurons de nouveau recours. (...) Rusé, insaisissable, masqué, comploteur, farceur, comme Hermès, ce n'est ni un roi ni un valet; une sorte de *joker* plutôt, un signifiant disponible, une carte neutre, donnant du jeu au jeu.“

Sabato zde v podstatě odmítá všechny jiné metatexty než své vlastní. Tím se však nesmíme nechat zmást, stejně jako nemůžeme brát vážně Sábátovy výroky, kterými vědomě zatemňuje skutečnosti, které lze srovnáním příslušných textů jasně prokázat. Máme zde na mysli např. jeho výrok „he tenido explicar infinitud de veces, incluso a exégetas que examinan con lupa las obras de los escritores, que *nunca existieron esos dos personajes* pintorescos de *Abaddón*, que se aparecen en el laboratorio Curie: Molinelli y *Citronenbaum*“²⁰. Je to upozornění, které podle nás Sabato adresuje takovým badatelům, jako je Salvador Bacarisse, který, jak se dodatečně dozvídáme, rovněž upozornil na shodnost příslušných pasáží *Abaddóna* a Bergierova a Pauwelsova *Jitra kouzelníků*²¹.

IV. 2 Esej v románu

ENSAYO Y NOVELA.

Lo diurno y lo nocturno.

Ernesto Sabato, *Heterodoxia*

Problematika naznačená v názvu této kapitoly nás přivede, řečeno s trochou nadsázky, na počátek našeho uvažování o Sábátově literárním díle. Vrhne nás zpět k jeho esejům, které se jako většina esejů snažily zproblematizovat to, čemu se říká „axiologický diskurz“, tj. dekonstruovat systém hodnot převládající v dané epoše a vyjádřený axiologickým diskurzem jiným axiologickým diskurzem, který reflektuje autorovu historicitu ve smyslu možností a nemožností, které determinují jeho svobodu²². Řečeno jinými slovy, v případě eseje jde o exteriorizaci autentického subjektivního postoje ke světu a jeho problémům. Autenticita a subjektivnost jsou tedy určujícími znaky tohoto literárního útvaru, který si nedělá nároky na přísnou odbornost, na přesnost faktů, na popularizaci vědeckých teorií. Jde mu o to dát podnět k novému uvažování o věcech a přitom učinit ze čtenáře aktivního účastníka tohoto uvažování. Je to jistá (exteriorizovaná) forma uvažování (přičemž je jí cizí systematičnost traktátu), která vykazuje jistý styl a snaží se o navázání dialogu se čtenářem.

²⁰ Iparraguirre, Silvia, „Entrevista a Ernesto Sabato“. In: *El pintor Ernesto Sabato*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica 1991, str. 36 (podtrženo námi).

²¹ Srov. Bacarisse, Salvador, „La coomología gnóstica de Sabato: una interpretación de *Abaddón, el exterminador*“. In: Vázquez Bigi, A. M., *Épica dadora de eternidad. Sabato en la crítica americana y europea*. Buenos Aires, Sudamericana/Planeta 1985, str. 193–219.

²² Srov. Gómez-Martínez, José Luis, *Teoría eseye. Esej jako literární žáner, štúdium jej vlastností. Ze španělštiny do slovenštiny přeložila Paulína Šišmišová*, Bratislava, Archa 1996, str. 23–25.

Všechny tyto podstatné znaky esejistického žánru²³ lze vztáhnout i na eseje Ernesta Sábata. Že více než zpochybnily (platí to zejména o *Hombres y engranajes*) převládající dobový „axiologický diskurs“, dokládá reakce, kterou vyvolaly. Sábato alias postava Sabato ji vyjádřil ve svém románu takto: „Casi al mismo tiempo que me metí en la física me metí en el marxismo. Y así pude vivir las dos experiencias más trastornadoras de nuestra época. En 1951 publiqué lo que podría llamar el balance de esas dos experiencias: HOMBRES Y ENGRANAJES. Casi me crucifican. (...) Me acusaban de reaccionario por atacar la ciencia. La herencia del pensamiento ilustrado. Resulta que para ser partidario de la justicia social tenés que arrodillarte ante una pila de Volta“ (AE, 195).

Vraťme se však k problematice vztahu eseje a románu. Přerůstání eseje v román a vice versa není jev až tak ojedinělý²⁴. Děje se tak redukcí reflexe ve prospěch narace a naopak. Výrazné oslabení fabule a zmnožení reflexivních pasáží je příznačné zejména pro třetí Sábátův román. Kromě toho, že je vlastně jakýmsi metatextem románů *Tunel* a *Knihy o hrdinech a hrobech*, pojal do sebe mnoho ze Sábátových esejů. Transtextové vztahy, které jsme popsali v předchozí kapitole, založené na aluzích a metatextových komentářích Sábátových vlastních románů, se komplikují mezitextovým navazováním románu na Sábátovy eseje. Následující výčet témat, která Sábato pojednal ve svých esejích a která se opakují v jeho románech, samozřejmě není vyčerpávající (záměrně ponecháváme stranou témata neliterární a ta, o kterých jsme již pojednali v kapitole I. 2 — I. 3). K nejčastěji traktovaným tématům jak v románech, tak v esejích patří: 1. obecné problémy literatury, zejména problém národního charakteru literatury (KHH, 169–175, ESF, 11, 59–60, 60–61, 61–62, 63–68, 132), vztah literatury a tabuizovaných oblastí života (KHH, 302, ESF, 204–206), vztah obsahu a formy (AE, 116, 125–126), vztah literatury a revoluce (AE, 172–176, ESF, 109), literatury a společnosti (AE, 182, ESF, 109–114), literatury a mýtu (AE, 199, 200–201, 242–243, ESF, 180–181, 182–183); 2. problém umělecké/literární tvorby z hlediska originality děl (KHH, 170), problém mizeze a objektivnosti (AE, 133, 179–181, 363, ESF, 57–58, 101, 131); 3. konkrétní autoři jako např. Jean-Paul Sartre (AE, 44–45, 55, ESF, 147–151), Jorge Luis Borges (KHH, 169, 172–173, AE, 172, 180, ESF, 68–76), Gustave Flaubert (AE, 118, 120, ESF, 107–108, 131, 180), Marcel Proust (AE, 113–117, ESF, 168), Platón a platonismus (AE, 123–124, 148, ESF, 77–79); 4. „velcí spisovatelé“ — mučedníci-odsouzcenci (Dante, Dostojevskij, Hölderlin, Kafka, Lautréamont, Rimbaud, Sade, Strindberg a další, KHH, 302, AE, 149–150, 257–258, ESF, 96–97); 5. „literární žongléři“ (Cortázar, AE, 129, Robbe-Grillet, AE, 121, ESF, 34, 37–49). Velmi významným tématem je román (AE, 177–178, 222–224, 247, 248–249, 258–259, 261,

²³ Srov. Gómez-Martínez, José Luis, *op. cit.*

²⁴ Gómez-Martínez uvádí jako příklady kombinace eseje a románu mj. *Amor y pedagogía* M. de Unamuno či *Civilización y barbarie* Dominga Faustina Sarmienta. Srov. *op. cit.*, str. 93–94.

ESF, 16–17, 18–19, 21–22, 82–84, 92–94, 101–102, 107, 108–109, 142–143, 146–147, 196–204, 208–212), kterému chceme věnovat následující řádky.

Proč právě románu? Již z předchozího výčtu vyplývá, že jde o nejčastěji traktované téma. Hlavním důvodem našeho výběru je však skutečnost, že je to stěžejní téma jak v *El escritor y sus fantasmas*, tak v jeho třetím románu, který je vlastně pokusem „prozkoumat román zevnitř“. První věta úvodu eseje nás nenechá na pochybách: „Este libro está constituido por variaciones de un solo tema, tema que me ha obsesionado desde que escribo: ¿por qué, cómo y para qué se escriben ficciones?“ (ESF, 7). Zcela příznačně pak esej končí kapitolkou „Por qué se escriben novelas?“ (ESF, 208–212). Hledá-li Sábato ve svém eseji odpověď na otázku „proč a pro koho se píše romány“, pak ve svém románu *Abaddón, el exterminador* se snaží najít odpověď na otázku „proč vlastně (na)psal své vlastní romány. Téma je tak široké, že do sebe pojme mnoho dalších z uvedeného výčtu (např. problém objektivit, originality, mimeze, vztahu literatury a společnosti, literatury a revoluce, atd., atd.).

Ve svém eseji *El escritor y sus fantasmas* Sábato nastoluje problém románu obecně jako svého druhu nedefinovatelného žánru: „... tuvo y tiene una complejidad tan indescifrable que sabemos lo que es una novela si no nos lo preguntan, pero comenzamos a titubear cuando lo hacen“ (ESF, 10); „...género impuro por excelencia. Resiste cualquier clarificación total y desborda toda limitación“ (ESF, 18).

Současný román spolu s existencialismem a fenomenologií podle Sábata hledají „un nuevo conocimiento, más profundo y complejo, pues incluye/n/ el irracional misterio de la existencia“ (ESF, 11). Román je jediným žánrem, který „por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y las pasiones, estaba destinada a dar la real integración del hombre escindido. (...) Ni la pura objetividad de la ciencia, ni la pura subjetividad de la primera rebelión: la realidad desde un yo; la síntesis entre el yo y el mundo, entre la inconsciencia y la conciencia, entre la sensibilidad y el intelecto“ (ESF, 20).

Sábato odmítá čistě literární chápání románu, protože ho považuje za „epifenómeno de un drama infinitamente más vasto, exterior a la literatura misma: el drama de la civilización que dio origen a esa curiosa actividad del espíritu occidental que es la ficción novelesca“ (ESF, 21). Odmítá jakýkoli objektivismus, uznává pouze „un arte integralista que permita describir la totalidad sujeto-objeto, la profunda e inextricable relación que existe entre el yo y el mundo, entre la conciencia y el universo de las cosas y los hombres“ (ESF, 48–49).

Nesrozumitelnost současného románu Sábato vysvětluje několika podstatnými změnami, ke kterým došlo v průběhu vývoje žánru. Má na mysli zejména zánik vševědoucího vypravěče, kombinaci různých „vnitřních“ časů (tiempos interiores), které nahrazují čas astronomický (tiempo astronómico), a vpád nevědomí a podvědomí do současného románu (ESF, 142–143). Sábato uvažování o umění obecně a o románu zvláště je určeno dualismem ducha (espíritu) a duše (alma). Román je podle něho produktem/výrazem duše nikoli ducha, protože duše je „creadora de símbolos y mitos, capaz de interpretar los

enigmas que se presentan ante el hombre“, „la única potencia del hombre capaz de solucionar los conflictos y antinomias“. Naopak duch „destruye el mundo de los mitos por la acción mecánica de los conceptos“ (ESF, 146–147). Ústředním úkolem současného románu je podle Sábata zkoumání člověka, což „equivale a decir que es la indagación del Mal“ (ESF, 184)²⁵. Velký a hluboký román (novela profunda) nemůže nebyť metafyzický, protože v poslední instanci se vždy zabývá posledními problémy existence: „la angustia, el deseo de poder, la perplejidad y el temor ante la muerte, el anhelo de absoluto y de eternidad, la rebeldía ante el absurdo de la existencia“ (ESF, 200). V každém velkém románu je podle Sábata přítomna „cosmovisión inmanente“ (ESF, 201). Román jako kterékoli literární dílo považuje za „un mensaje, *significa algo*, es una forma en que el artista tinene que comunicarnos una verdad sobre el cielo y el infierno (...) nos ofrece una significación“ (ESF, 202). Na jiném místě označuje román jako „ontofanía“, „una revelación de algo“ (ESF, 193) či „testimonio trágico“ (ESF, 209, viz níže).

Román je podle Sábata (a nejenom podle něho²⁶) moderní evropský výtvor, který vznikl díky konjunkci tří událostí: křesťanství, vědy a kapitalismu. Ta se uskutečnila pouze v Evropě. Počínaje Cervantesem po Kafku se román zabývá lidským údělem ve světě, ve kterém je Bůh nepřítomen, neexistuje nebo je zpochybněn (ESF, 209). Román je něco víc než pouhý sled dobrodružství. Je to tragické svědectví (testimonio trágico) umělce, před kterým se zhroutily bezpečné hodnoty posvátného společenství (ESF, 209). Svě pojednání uzavírá Sábato přitakáním platónskému pojetí umění, které vzniká jako vzpomínka (*anamnesis!*) na původní spřízněnost člověka s bohy před jeho definitivním pádem (ESF, 212).

Těmto základním tezím, jak je Sábato formuloval ve svém eseji, se snažil „vdechnout život“ ve svých románech. Román *Abaddón, el exterminador* je jakýmsi autorovým zúčtováním (omlouváme se za výraz velmi nevhodný pro román, který jsme označili výše jako třetí fázi procesu mystického zasvěcení) s vlastní románovou tvorbou. Čtenáři jsou v něm poodhaleny např. okolnosti počátků Sábátovy esejistiky či prototypy protagonistů (přičemž jejich pravá identita zůstává obestřena tajemstvím) jeho prvních, nikdy nevydaných románů (*La fuente muda* a *Memorias de un desconocido*). Sábato umně proplétá reálné události a osoby ze svého života s událostmi či osobami, jejichž reálnost či fiktivnost nejsme schopni určit. Např. tajemná postava označená jako R., která bývá interpretována jako Sabatův dvojník nebo jeho hluboké já: „Bastaría decir que fue él quien me forzó a abandonar la ciencia, hecho para casi todos sorprendente y sobre el cual me he visto obligado a dar innumerables, reiteradas (e inútiles) explicaciones. He dicho, sobre todo, que en HOMBRES Y ENGRANAJES está la más completa explicación espiritual

²⁵ Tento aspekt jsme již komentovali v kap. I. 2 a I. 2.1.

²⁶ Srov. Kundera, Milan, *El arte de la novela*. Do španělštiny z francouzštiny přeložil Fernando de Valenzuela. Barcelona, Círculo de Lectores 1996.

y filosófica de ese abandono. (...) Este intruso fue también el que me forzó a escribir ficciones, y bajo su maléfica influencia empecé a redactar en aquel período de 1938, en París, LA FUENTE MUDA. Luego, de alguna manera, se constituyó en el protagonista de unas MEMORIAS DE UN DESCONOCIDO, que abortaron y que jamás publiqué; más tarde en una obra de teatro, también abortada. Pero, por aparecer transformado (lo llamaba en esas ficciones Patricio Duggan), ya sea porque las circunstancias eran distintas a las reales como porque los atributos de Patricio no eran exactamente los suyos, me siguió presionando, hasta, me parece, con un redoblado resentimiento, para hacerse casi inaguantable en estos últimos años. Y así se fue convirtiendo en el Patricio de esta novela (...). Sin embargo, al tiempo de publicado HÉROES Y TUMBAS volvió a atravesarse en mi camino, como un antiguo acreedor al que le hemos ido pagando con sumas parciales y documentos sin fondo, vuelve a cobrarnos su cuenta vergonzosa y secreta...." (AE, 278–279).

Zůstaňme však věrni zadání této kapitoly a všimněme si transtextového aspektu vztahu mezi románem a esejí. V románu *Abaddón, el exterminador* nalezneme mnoho reflexivních pasáží, které jsou buď doslovnými citáty (intertexty) z eseje *El escritor y sus fantasmas*, nebo velmi přesnými parafrázemi pasáží z téže knihy. Jejich výskyt, jak si dovolíme dále ukázat na příkladech, je velmi masivní.

Doslovné citace pasáží z eseje *El escritor y sus fantasmas* v románu *Abaddón, el exterminador* (první text je chronologicky starší než druhý) se týkají většinou konkrétních autorů. Tak např. v kapitole s názvem „Querido y remoto muchacho“ Sabato/S. poskytuje rady týkající se literatury mladému příteli odvolávaje se na své eseje. Ty, říká Sabato/S., nevyjadřují „lo que verdaderamente soy sino lo que *querría ser*, si no estuviera encarnado en esta carroña podrida o a punto de podrirse que es mi cuerpo“ (AE, 111–112). Na str. 113 Sabato/S. mluví o Marcelu Proustovi a cituje dobového francouzského kritika: „...un cierto Henri Ghéon escribió que ese autor se había «encarnizado en hacer lo que es propiamente lo contrario de una obra de arte, el inventario de sus sensaciones, el censo de sus conocimientos, en un cuadro sucesivo, jamás de conjunto, nunca entero, de la movilidad de los paisajes y las almas»...“ (AE, 113).

Citát z Ghéona označený uvozovkami je doslovný překlad citátu uvedené v *El escritor y sus fantasmas* ve francouzském originále: „...el crítico Henri Ghéon escribió que Proust se había encarnizado «à faire ce qui est proprement le contraire de l'oeuvre d'art, c'est-à-dire l'inventaire de ses sensations, le recensement de ses connaissances, et à dresser le tableau successif, jamais d'ensemble, jamais entier de la mobilité des paysages et des âmes»...“ (ESF, 168). Prostý citát jako intertext se kombinuje s interlingválním překladem, který někteří autoři (H. Markiewicz) považují rovněž za samostatný typ transtextového vztahu²⁷. Pro nás je zajímavé, že použití tohoto citátu-překlada je signalizováno narážkou na Sábatovy eseje (viz výše). Vytváří se

²⁷ Srov. Homoláč, Jiří, *op. cit.*, str. 25.

tak explicitně vyjádřené propojení esejí a aludujícího textu románu *Abad-dón, el exterminador*.

Na str. 199 nalezneme další, tentokrát téměř doslovný citát: „Para el pensamiento ilustrado el hombre progresaba a medida que se alejaba del estadio mito-poético. En 1820 lo dijo de modo ilustre un cretino, Thomas Lowe Peacock: un poeta en nuestro tiempo es un bárbaro en una comunidad civilizada“ (AE, 198–199, srov.: „para el pensamiento ilustrado, el hombre progresaba en la medida en que se alejaba del estadio mito-poético. Thomas Lowe-Peacock lo dijo en 1820 de modo grotescamente ilustre: un poeta en nuestro tiempo es un semibárbaro en una comunidad civilizada“, ESF, 181).

Na str. 115 románu čteme parafrázi Delacroixova výroku: „La creación artística se asemeja en ciertos aspectos a la contemplación mística, que puede ir también desde la oración confusa hasta las visiones precisas“ (ESF, 36, srov. AE, 115), který figuruje v eseji samostatně pod nadpisem „El arte y la contemplación mística“.

Stejným způsobem autor parafrázuje v románu výrok Friedricha Hölderlina „El hombre es un dios cuando sueña y no es más que un mendigo cuando piensa“ (ESF, 28, srov. AE, 116) uvedený v eseji pod nadpisem „Noche y día“.

Na str. 200 najdeme větu, která je doslovnou citací z *El escritor y sus fantasmas*: „El genio protorromántico de Vico ya vio claro lo que todavía mucho tiempo después otros pensadores no alcanzaron a comprender“ (AE, 200, srov. ESF, 180). Text v románu pokračuje parafrází úvahy z *El escritor y sus fantasmas*: „Él empieza lo que después harán Jung y, de modo paradógico, porque venían del cientificismo, Lévy-Bruhl y Freud“ (AE, 200). Text eseje zní: „Y es en buena medida por obra de su pensamiento que se inicia esa revaloración que Freud-Jung harán culminar en nuestros días con la paradógica cooperación de Lévy-Bruhl...“ (ESF, 180–181).

Rady mladému příteli, které poskytuje Sabato/S. v dlouhém oddílu (AE, 111–131) tvořeném *třemi* (!) podkapitolami (že jde o mezikapitoly, signalizuje minuscule v názvu — „lunes de mañana“, „lunes a la noche“ a „sábado“), se názorově i textově opírají o *El escritor y sus fantasmas*. V závěru poslední z uvedených mezikapitol najdeme opět více či méně přesné citace z tohoto eseje. Vzhledem k tomu, že dvojí opis poměrně dlouhé pasáže věnované vzniku románu by zabral neúměrně mnoho místa, vyznačíme rozdílná místa v eseji kurzívou přímo v citaci z románu: „La novela se sitúa (*situaria de este modo*) entre el comienzo de los tiempos modernos y su fin (*declinación, ahora*), corriendo paralelamente a la (*esta*) creciente profanación (*¡qué significativa resulta esta palabra!*) de la criatura humana, a este pavoroso proceso de desmitificación del mundo. (...) *Porque sin el cristianismo (que los precede)* no habría existido la conciencia intranquila (*y problemática*), sin la técnica que caracteriza (*tipifica*) a estos tiempos modernos no habría habido ni desacralización (*desmitificación*) ni inseguridad cósmica ni soledad (*alienación*) ni alienación (*soledad urbana*). De este modo, Europa inyectó (*inyecta*) en el (*viejo*) relato legendario o en la simple aventura épica la (*esa*)

inquietud psicológica (*social*) y metafísica, para producir un género nuevo (*literario que describirá*) (ahora sí que debemos emplear ese calificativo!) que tendría como destino la revelación de un territorio (*más*) fantástico (*que el de los países de leyenda*): la conciencia del hombre. (...) Dijo (*sostiene*) Jaspers que los grandes dramaturgos griegos (*de la antigüedad*) ofrecían (*vertían en sus obras*) un saber trágico, que no sólo emocionaba a sus espectadores sino que los transformaba, convirtiéndose así en educadores de su pueblo (*de este modo, eran educadores de su pueblo, profetas de su ethos.*) Pero luego sostiene (*dice*), ese saber trágico se transmutó en fenómeno estético, y tanto el poeta (*auditorio*) como su auditorio (*el poeta*) abandonaron su grave actitud primitiva (*primitiva*) para proporcionar imágenes sin sangre“ (AE, 130–131, ESF, 210–211).

Z výše uvedeného porovnání jasně vyplývá, že nejde o pouhé mechanické přenášení jednoho textu do druhého, nýbrž že autor v románu svůj předchozí text doformulovává, zjednodušuje, domýšlí. Tento příklad je velmi názorný proto, že mezi citovaným textem (ESF) a citujícím textem (AE) není příliš velká vzdálenost na rozdíl od mnoha jiných pasáží, kde román parafrázuje text převzatý z eseje. Týká se to pasáží věnovaných např. Gustavu Flaubertovi a jeho románu *Madame Bovary*, Sainte-Beuveovi, problematice románových postav jako hypostazí romanopiscovy duše, J.-P. Sartrovi, S. Kierkegaardovi, Platónovi, Kafkovi a mnoha dalším.

Naznačené transtextové souvislosti mezi *Abaddón, el exterminador* a *El escritor y sus fantasmas* jsou ovšem zřejmě pouze omezenému okruhu čtenářů, kteří znají dosti podrobně Sábátovy eseje. Identifikace doslovných citací už vyžaduje soustředěnější studium, tedy postup, který nelze u tzv. běžného čtenáře předpokládat. Kromě toho, že autorovi jde v prvním plánu pravděpodobně o to, aby se rozšířil okruh příjemců jeho názorů na literaturu a umění (troufáme si tvrdit, že obecně platí, že počet čtenářů románů přesahuje počet čtenářů esejů), v druhém plánu opakovaně vtaňuje čtenáře do rafinované textové hry, do textového bludiště („... učité jsem uvízl v nějakém bludišti, ze kterého se jaktěživ nevymotám...“, anticipuje čtenářovu situaci Fernando“, KHH, 357), do kterého nám pomohly nahlédnout již dříve transtextové vztahy generované aluzí na studii (metatext) L. Dapaz Stroutové o *Knize o hrdi-nech a hrobech* (pretext) v románu *Abaddón, el exterminador*.

IV. 3 Cizí texty v románu (plagiáty, citáty, parafráze)

Transtextové vztahy v románu *Abaddón, el exterminador* se však neomezuji na citace, aluze či metatextové navazování na Sábátovy vlastní texty. Autor využívá při stavbě svého románu i cizí texty. Jde především o texty neliterární. Některé jsme odhalili a upozornili na ně již v kapitole II. 1.1. „Slepota, temnota, samota“. Konkrétně jde o výraznou podobnost mezi Fernandovým

descensus ad inferos a dvěma sny C. G. Junga (srov. kap. II. 1.1²⁸). Ze srovnání Jungových textů popisujících jeho vlastní sny a Sábatova ztvárnění iniciačního sestupu do podsvětí lze vyvodit, že Jungovy texty tvoří jeden z *hypotextů* dané pasáže Sábatova románu.

Podobným způsobem využívá Sábato v románu *Abaddón, el exterminador* příslušné pasáže z knihy Jacquesa Bergiera a Luise Pauwelse *Jitro kouzelníků* (srov. kap. II. 1. 1). V místě, kde mluví o impregnaci rtuťi jako možném způsobu přeměny hmoty, Sábato cituje bez označení velmi přesně francouzské autory (srov. citát z AE, 266 s citátem z *Jitro kouzelníků*, str. 111–112). Pasáž z románu *Abaddón, el exterminador*, která líčí setkání Citronenbauma (alias Bergiera v *Jitru kouzelníků*) s neznámým mužem (údajně Fulcanellim) v pařížské Plynárenské společnosti, který varuje francouzské atomové fyziky Helbronnera a Thibauda před velkým nebezpečím (AE, 291 a 296), je rovněž relativně přesnou citací pasáže z *Jitro kouzelníků* ze str. 120–122. Totéž platí o pasáži líčící životní příběh generála Karla Haushofera (AE, 73–76) a příslušné pasáži z *Jitro kouzelníků* na str. 330–336. Ve všech případech jde o neoznačené citace cizích textů, tedy plagiáty, které v rámci Genettova systému tvoří spolu s citáty a aluzemi intertexty, jinými slovy cizí texty přítomné v jiném textu.

Jiným případem jsou citace označené jménem autora a názvem citovaného textu, jako např. úvodní mota románu (AE, 7), nebo alespoň jiným typem písma, jako jsou úryvky z básní použité jako moto kapitol nebo jednotlivých částí (KHH, 232) nebo vyjadřující duševní rozpoložení některé z postav (AE, 104, 213). Dále jsou to úryvky z písní a popěvek (KHH, 86, 175, 476, AE, 466), zvláštním případem je báseň syna Karla Haushofera Albrechta popraveného pro účast na spiknutí proti Hitlerovi, která mluví o generálově spojení s temnými silami světa (AE, 74), či citace z tragedie *Elektra* Jeana Anouilhe (AE, 64). Verše (AE, 240, 241, 242), kterými jsou prokládány reportáže vojenských zpravodajů o operacích namířených proti revolucionářům vedeným Che Guevarou (AE, 234–242), spoluvytvářejí s prokládaným textem jakýsi druh textové koláže. Tu doplňují a dotvářejí citované novinové nebo časopisecké články (čtení z Playboye, AE, 357–361), zprávy z černé kroniky (série výstřížků z černé kroniky z celého světa, AE, 378–386), úryvky ze spisů slavných politiků (ADVERTENCIAS A LOS QUE QUIEREN SER RICOS Benjamina Franclina, AE, 108–109).

Účinek takového využívání textů je dvojznačný. Juxtapozice textů s vážným tématem jednak umocňuje závažnost sděleného, současně však navozuje dojem hravosti a nevážnosti, někdy jakoby ironizuje či karikuje. Nesnesitelnost vážného až tragického, kterou vzbuzuje nahromadění tematicky souvisejících textů, lze překonat pouze hrou a smyslem pro humor, kterým je Ernesto Sábato od přírody bezpochyby ve velké míře nadán. Dojem nevážné, až nezávažné textové hry vzbuzují pasáže, ve kterých nahromadění citací či pla-

²⁸ Vzhledem k tomu, že jsme všechny texty podrobně porovnali v uvedené kapitole, nebudeme je zde znovu citovat.

giátů vytváří karikaturu označované skutečnosti. Děje se tak například v pasáži o tkáňové bance, ve které figuruje výčet (nelze určit zda skutečný či fiktivní) dárců orgánů (AE, 216–217) či příklady (skutečné či fiktivní?) hibernace milionářů do doby, než bude vynalezen lék na rakovinu (AE, 217–218). Jako naprostá karikatura vyznívá onomastické klání několika postav (AE, 347–352), které hledají pravé jméno ženy známé z bulvárního časopisu Radiolandia jako Elisabeth Lynchová.

Repertoár cizích textů, které autor používá jako citáty, parafráze či plagiáty, společně s autocitacemi (citace vlastních textů, citace citací použitých ve vlastních textech) nás opět přivádí na myšlenku textového bludiště. A právě bludiště se nám jeví jako onen námi hledaný průsečík tematické neměnnosti a dynamické tvarové proměny, kterou vykazuje Sábatovo románové dílo. Bludiště-labyrint jako téma prolíná všemi třemi romány. Juan Pablo Castel prochází bludištěm svých nevysvětlitelných emocí, které ho přivedly ke spáchání absurdního zločinu. Fernando Vidal Olmos sestupuje do podzemního labyrintu, kde podstupuje zasnění. Somnambulní putování Sabata/S. vrcholí sestupem do podsvětí v doprovodu dívky, jejíž jméno Soledad v sobě skrývá anagram labyrintu — dédalos (není náhoda, že tato epizoda je v románu *Abaddón, el exterminador* uvedena dvakrát, nejprve je anoncována na str. 277–278, podruhé je popisována jako „marcha silenciosa y delirante (...) siguiendo los meandros y las bifurcaciones del pasadizo“ (AE, 417 podtrženo námi) a vrcholí zasněním S. (AE, 418–419).

Význam bludiště-labyrintu se odvozuje od prvního labyrintu, který postavil na Krétě Daidalos (srov. dédalos — Soledad), aby v něm uvěznil a ukryl před zraky lidí zrudného Minotaura. Labyrinty umístěné v katedrálách představují pouť věřícího do Jeruzaléma, tedy pouť, jejímž cílem je spása. Labyrint jako alchymistický symbol představuje problémy, které se objevují při Velkém díle. V moderní literatuře se někdy objevuje labyrint jako podoběnství lidské existence (Joyceův *Odyseus*), v barokní jako obraz chaosu, ze kterého lze uniknout jen do nitra duše (Komenský *Labyrint světa a Ráj srdce*). Putování labyrintem je strastiplná cesta ke středu nebo naopak cesta od středu ven. Dosažení středu znamená odhalení tajemství, pochopení smyslu, poznání, zasnění, vyšší stupeň existence. Cesta ven znamená osvobození. Všechny tyto procesy lze souhrně označit jako spasení. Labyrint a spása, to jsou klíčová (alchymistická) témata Sábatoových románů.

Labyrint nesourodých (esej, román, poezie, publicistika, deník, atd.) a cizorodých (pocházejících z různého zdroje a od různých autorů) textů to je *Abaddón, el exterminador*. Je vytvořen v souladu s alchymistickým principem slučování nesourodých (neušlechtilých) látek za účelem dosažení nové kvality. Je to pokus přetvořit román tak, aby postihl lidské bytí zevnitř i zvenku, jeho hloubku i povrch, jeho minulé kořeny i budoucí perspektivy, aby byl absolutní, autentický a totální. Je to pokus vytvořit Velké dílo jako výsledek textové transmutace, během níž se uskuteční i transmutace autora/adepta v kámen (filozofů).

IV. 4 Transtextovost jako prostředek autotematizace a žánrové sebereflexe

Nejde však jen o to vytvořit bludiště textů. Transtextové vztahy, tak jak jsme je výše popsali, ukazují, že Sábatoovo dílo (románové spolu s esejí) tvoří propojený, provázaný, myšlenkově a názorově koherentní celek. Zejména jeho poslední román je románem autoreflexivním ve smyslu jak žánrové sebereflexe, tak autotematickosti (román sám se stává předmětem románu). Autor v něm odmítá některá pojetí románu (srov. např. výčet 17 způsobů jak napsat nový román, AE, 222–224, který zřetelně paroduje formalistické literární koncepty) a vyslovuje se pro zcela „nový“ typ románu (viz výše, román jako „výraz duše“, román jako ontofanie — zjevení, atd., atd.), který by se distancoval od realistického románu (objektivního či iluzivního) příznačného pro období vypjatého racionalismu a navázal by na literaturu, kterou vytvořili spisovatelé-mučedníci-svědci-zasvěcenci (literaturu, kterou Sábato nazývá metafyzická), vznikající v obdobích krize racionalismu. Účinek masivního výskytu žánrových sebereflexí a autotematických pasáží v románu *Abaddón, el exterminador*, ve kterých Sábato systematicky a explicitně objasňuje poetiku svého díla a vyslovuje se kriticky na adresu realistického a francouzského nového románu, je ten, že se nejenom významně podílejí na formování tohoto díla, nýbrž také posunují vpřed vývoj celého žánru. Skrývají v sobě zárodky nové koncepce románu, jsou zdrojem vnitřní dynamiky a vývoje, tedy vnitřní síly žánru, jehož údajnou krizi na rozdíl od krize civilizace Sábato, jak jsme ukázali na jiném místě, nepřipouští. Explicitní kritiku daného typu románu doprovází ovšem i zpochybnění sebe sama i vlastního díla (např. „Quién es Ernesto Sabato? Mis libros han sido un intento de responder a esa pregunta“, AE, 251).

Sebereflexe a autotematickosti románu *Abaddón, el exterminador* není originální. Tento postup, kdy postavy komentují román, ve kterém vystupují, známe již ze Cervantesova *Dona Quijota*. Je příznačné, že tento první moderní román je předmětem první žánrové sebereflexe, kterou nalzáme v románu *Tunel*. Bratranec zavražděné Marie Iribarnové tam v rozhovoru s Mimi říká: „Podle mého názoru detektivka představuje ve dvacátém století totéž co rytířský román v Cervantesově době. A myslím si dokonce, že by se dnes dalo napsat něco podobného Donu Quijotovi: detektivka jako satira. Představte si člověka, který stráví celý život četbou detektivek, až ho z toho posedne bláznivá představa, že svět funguje jako román od Nicholase Blakea či Ellery Queena. (...) Myslím, že výsledkem by bylo cosi zábavného, tragického, symbolického, satirického a krásného“ (TL, 91, z překladu Víta Urbana jsme si dovolili vypustit předložku „o“ /Donu Quijotovi/, neboť ji považujeme za chybu a známku překladatelova nepochopení textu originálu).

Abaddón, el exterminador nám zase vzdáleně připomíná Cervantesovo vyprávění *en meandros*, které také používalo digrese, vsuvky a příběhy vložené do příběhu o rytíři bloudovi. Sábato vkládá do noční pouti somnambulního spisovatele, autora románu s nebezpečným námětem, jednak tři samo-

statné příběhy (Barragán, Nacho, Marcelo), jednak úvahy o stěžejních tématech doby (komunismus, marxismus, strukturalismus, psychoanalýza, revoluce, atomový výzkum, vědecký a technický pokrok, stvoření homunkula, tkáňové banky, hibernace), deníkové záznamy revolucionáře, četbu z bulvárních periodik, plagiáty textů známých knih, záznamy akademických debat o literatuře a jejím poslání v moderním světě, o angažovanosti spisovatele, popisy spiritistických seancí a snobských večírků a sešlostí, zjednodušující parafráze starých učení (gnose), epizody ze života surrealistů (Victor Brauner) a konečně autobiografické pasáže (pobyt v Paříži, vztah s Che Guevarou).

Jestliže je *Don Quijote* „výpadem proti rytířským knihám“, jejichž „vymyšlených nesmyslů netýkají se zákony přesné pravdivosti“, pak *Abaddón, el exterminador* hlásá ústy Sabata/S., že je třeba „desmitificar la literatura, hacer con la literatura lo que se había hecho con las artes plásticas, desenmascarar a esos tipos que todavía creen en los personajes y en la anécdota“ (AE, 363, podtrženo námi). Oba romány sledují stejný cíl. Totiž dokázat, že předchozí typ románu (v jednom případě rytířský, v druhém román s příběhem) je smyšlený, neautentický, nejenomže neztvárnjuje pravdivě skutečnost, nýbrž od ní čtenáře přímo odvádí vytvářeje její klamně zdání. Podobnost mezi Cervantesovým románem a *Abaddónem* zde nekončí. Putování protagonistů ve stavu změněného vědomí, které se uzavírá zmoudřením/zasvěcením do nového poznání a následnou smrtí, rovněž spojuje oba romány. Jestliže *Don Quijote* podnikne své tři cesty ve stavu naprostého poblouznění, po návratu domů přijde k rozumu a zemře, pak Sabato/S. prochází románem jako somnambul, projde labyrintem světa, sestoupí do podzemí, podstoupí iniciační rituál, pronikne pohlavím-okem panny a vrátí se do Santos Lugares (bydliště autora), kde nalezne probouzejícího se Sabata. Jeho smrt denotuje náhrobní kámen nalezený v jeho rodné obci.

Více než tyto vzdálené podobnosti mezi *Donem Quijotem* a románem *Abaddón, el exterminador* spojuje tato dvě díla záměr obou románů distancovat se od předchozího typu románu, žánrová sebereflexe a tematizace autora v díle. Tyto aspekty nás vedou k domněnce, že *Abaddón, el exterminador* není pouze autoreflexí (reflexí Sábatoovy předchozí tvorby), nýbrž že v sobě skrývá ambiciózní záměr přispět k obnově žánru. Činí tak promluvou (explicitními výroky o literatuře obecně a o románu jako žánru zvlášť), snižováním postupů zejména realistického a nového románu (objektivnost), naopak rehabilitací témat, která literatura předchozích období parodovala (mýtus obecně, iniciační zvlášť). Stejný cíl sleduje důraz kladený na subjekt a subjektivnost i forma vyznačující se potlačením příběhovosti ve prospěch reflexe a masivním rozsahem výše popsaných transtextových postupů.

Lze se tedy domnívat, že máme před sebou román, který bezpochyby posunuje vývoj žánru vpřed. Abychom zůstali ještě u podobnosti s *Donem Quijotem*, poznamenejme, že Sábato napsal svůj třetí a poslední román (1974) ve stejné přelomové době jako Cervantes své vrcholné dílo (1605, 1615). První polovina 70. let našeho století má s počátkem 17. století společný pocit všeo-

becného rozčarování (ve Španělsku té doby je označováno jako „desengaño“). Krize roku 1968 (studentské bouře ve Francii, v Mexiku, Pražské jaro a okupace Československa armádami socialistických zemí), spolu s první ropnou krizí první poloviny 70. let znamenají v západním světě konec iluzí jak o nekonečném růstu a blahobytu v kapitalismu („better and bigger“), tak o reformovatelnosti komunismu. V Argentině je to pak dramatické období, kdy se po 17 letech exilu vrací do země (1972) a k moci (1973) Juan Domingo Perón v okamžiku velkého sociálního a politického neklidu. Jeho vláda bezprostředně předchází krvavé diktatuře vojenské junty (1976) v čele s Jorgem Rafaellem Videlou, jejíž předzvěst je v románu zřetelně rozpoznatelná.

Debakl obou utopických ideologií, ideologie nekonečného růstu a blahobytu stejně jako ideologie beztřídní společnosti, který nastal právě na počátku sedmdesátých let a jehož nevyhnutelnost Sábato jasnozřivě rozpoznal v samých základech obou konceptů mnohem dříve (s komunistickou ideologií se rozešel již v polovině 30. let, s vědou jako předpokladem ideologie růstu a blahobytu v letech čtyřicátých), znamená hledání nových hodnot. Rozčarován extenzívností a expanzívností moderní civilizace, zklamán marxismem i směřováním exaktních věd, Sábato hledá východiska hluboko v minulosti a v duši člověka. Gnoze, antická mystéria, pythagorejská filozofie, alchymie, hermetismus, heretická učení, tajné sekty řídící chod světa tvoří myšlenkovou bázi jeho románů. Moderní dobou domněle překonané se nám v Sábátových románech, nahlíženy z hlediska Jungovy psychoanalýzy, zjevují ve své hrozivé ambivalentnosti jako obsahy našeho vlastního zapuzeného, potlačeného a nepřiznaného nevědomí.

Je pozoruhodné, jak téma iniciačního mýtu spolu se sestupem do podsvětí a zasvěcením adepta, které provází literaturu (román) od starověku (Apuleiův *Zlatý osel*), které překonalo v průběhu literárního vývoje několikaletou sekularizaci (v období renesance, osvícenství, 19. století) a s ní související parodizaci a degradaci, v románu *Knihy o hrdinech a hrobech* vyvstává jako by v nové, zcela neopotřebované formě. Přestože se v mnoha aspektech shoduje s iniciačním mýtem v jeho invertované, demonizované podobě, jak je známa z romantické literatury (hrdina je na rozdíl od středověkého hrdiny z románů o svatém grálu adeptem ďábelského zasvěcení, je /posledním/ potomkem slavného rodu opředěného tajemstvím, typem vyvržence poznamenaného incestem, který hledá v podzemí tajemnou sektu a snaží se odhalit její tajemství, během katabáze ho provází ďábelská a andělská panna, během své pouti řeší problém svého rozdvojeného vědomí²⁹), nepůsobí archaicky ani barvotiskově, nenese žádné známky zesvětštění, které podstoupil např. v gotickém románu. Na rozdíl od moderních románů, které využívají strukturu iniciačního mýtu (Kafkův *Zámek*), v *Knize o hrdinech a hrobech* je zasvěcení dokonáno, je absolutní. Propojení světského příběhu Martínovy lásky k Alejandře (který ovšem obsahuje pohádkové konotace — boj prince s drakem)

²⁹ Srov. Hodrová, Daniela, *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha, Československý spisovatel 1989, str. 175–197.

s mimosvětským spirituálním příběhem zvyšuje napětí textu. Iniciační mýtus zasazený do současných dobových reálií, které zvyšují jeho věrohodnost, působí s hrozivou silou, utvrzuje čtenáře v přesvědčení, že lidskou existenci přeci jen ovládají rozumem nepostižitelné tajemné síly (nevědomí), nad kterými moderní člověk, jak dokazuje Jungova teorie, na rozdíl od svých starodávných předků ztratil zcela kontrolu.

Působivost mýtu o zasnění, jak ho ztvárňuje Sábato, má svou příčinu mj. v kontrastu plytkosti zvěcnělého světa moderní městské civilizace a propastnosti a bolestnosti duchovního hledání smyslu ve světě, který ho dávno pozbyl.

Abaddón, el exterminador je pokračováním tohoto hledání v podobě románové autoreflexe. Protagonista (tematizovaný zdvojený autor — Sabato/S.), který sdílí s Fernandem některé atributy (rodnou obec, datum narození), zpětně přemýšlí o Fernandově zasnění a svém literárním počínu. Sám bezděčně kopíruje Fernandovu katabázi (sestup do podzemí kostela Neposkvrněného početí), prochází krvavým rituálem zasnění (není oslepen, nýbrž sám oslepuje). Stejně jako Fernando tuší, že po rituálu zasnění ho očekává něco neurčitého ale neodvratného. Dříve než nalezne smrt stejně jako Fernando, spojí se jeho rozdvojené já (S., který prošel zasněním, se Sabatem, který podřimuje doma v Santos Lugares, AE, 424).

Stejně jako má být román *Abaddón, el exterminador* „literaturou na druhou“, je Sabatovo/S. zasnění zasněním „na druhou“. Autor alias Sabato postava podstupuje předchozí zkušenost jiné své postavy (Fernanda), následuje svou vlastní postavu. Stejně jako ona chce proniknout do tajemství tohoto světa a lidské existence (tentokrát prostřednictvím románu), na rozdíl od ní neputuje světem za tajemstvím mocné sekty, naopak setrvává v Santos Lugares skládá z intimních zpovědí, polozapomentých rozhovorů a mlhavých snů („Confesiones, diálogos y algunos sueños...“) rozostřený obraz světa-labyrintu. Na rozdíl od postavy, která z vůle svého autora končí tragickou, byť symbolickou smrtí, Sabato/S. prochází smrtí iniciační nalézáje svůj kámen filozofů.

Sabatovo zasnění stvrzuje a potvrzuje Fernandův iniciační rituál. Autor se identifikuje s postavou, splývá s ní. To, co je v *Knize o hrdinech a hrobech* vyprávěným, tedy zprostředkovaným příběhem, se v románu *Abaddón, el exterminador* jakoby uskutečňuje, naplňuje. Dojem závažnosti, kterou toto zdvojení a potvrzení vzbuzuje, je však ošidný, neboť se realizuje skrze psaný text a ten je, jak pochopil Platón, jen opakováním a pouhou hrou³⁰. Sábato to ví, stejně jako ví, že mezi *psaným* a *skutečným* zeje nepřekonatelná propast a že *metafyzické* slovem vyjádřit nelze³¹. Také proto je *Abaddón, el exterminador* jeho posledním románem.

³⁰ Srov. Derrida, Jacques, *op. cit.*, „La pharmacie de Platon“ str. 69–197.

³¹ Srov.: „El repudio del arte era entonces inevitable (...), repudio que, como el mismo Platón lo sugiere cuando crítica a Homero, no es tanto moral como metafísico. En los primeros diálogos todavía habla bien de los poetas, pero en los últimos los execra al par de los sofistas, como traficantes del No-Ser, como técnicos de la mentira y de la ilusión. (...) Los artistas debían ser condenados, pues, en nombre de la Verdad, como falsificadores filosóficos“ (ESF, 206–207).