

Střítecký, Jaroslav

Karafiát, Jan (editor)

Znovuobjevování řeči II

In: Střítecký, Jaroslav. *Studie a stati*. 2. Karafiát, Jan (editor). Vydání první
Brno: Masarykova univerzita, 2020, pp. 226-234

ISBN 978-80-210-8879-5 (1. sv.); ISBN 978-80-210-9569-4 (online ; pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142495>

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.

ZNOVUOBJEVOVÁNÍ ŘEČI II

Kdo by četl Handkovu *Podivnou ženu* (*Die linshändige Frau*, 1976) feministicky, jako příběh tápající, leč k emancipaci od mužů se prodírající ženy, musel by za hlavní postavu knihy namísto sympatické, byť poněkud záhadné, Marianny pokládat Francisku, která sice téměř nic nechápe, zato však neskrbí radou a vše umí vysvětlit. Musel by být alespoň zpola raněn duševní slepotou, a to nejen proto, že to patří k sexistickému, třídnímu, rasistickému, partajnímu, nacionálnímu, klubistickému či jakémukoli jinému šovinismu, nýbrž hlavně kvůli Handkovu textu samému. A přece k úspěchu knížky za dodýchávajícího světánápravného solidarismu let šedesátých přispělo toto zásadní nedorozumění. Nechyběly ani výklady opírající se o pouhý její titul – doslovně bychom jej měli přeložit *Levačka* – jako by Handke necitoval píseň, podle které svou knihu nazval.

Podivná žena není smolařka, která vše uchopí obrácenou rukou a výsledek podle toho vypadá. Je to půvabná, vzdělaná a roztoužená žena. Což by si Bruno přál, aby si na společnou večeři vzala „*ty šaty s výstřihem*“, kdyby neměl jistotu, že bude jako manžel skvěle reprezentován? Bez samčí potřeby pochlubit se krasavicí sotva by po delší nepřítomnosti opouštěl teplo domova a vůbec už by číšníkovi (!) – reprezentace se neobejde bez publika, a není-li jiného, musí vystačit obsluhující personál – nevysvětloval, že musí s manželkou spát zde a hned. I všichni další mužové, vynořivší se v textu, a nejsou ledajací, snaží se lepit na Mariannu jak vosy na med. Kdo by se divil: je nejen dobře rostlá, ale půvabná i osobnostně. Nenechá si vzít samostatnost, neplete si ji s osaměním, je schopná obstát jako překladatelka francouzské krásné literatury a podle všeho si v tomto oboru získala dobrou pověst. Co však její přitažlivost korunuje: ani v nejmenším neuniká ze svého ženství, zdobí ji neagresivní, něžná, a přece hluboká roztouženost. Proto ji v zasněženém nočním tichu osloví věty, které hned začne překládat: „*Au pays de l'idéal: J'attends*

d'un homme qu'il m'aime pour ce que je suis et pour ce que je deviendrai.“ O necelých dvacet stránek dále se text vrací k jejich pokračování: „*Und niemand hilft Ihnen?*“ *fragte der Besucher.* – *'Nein', antwortete sie.* *'Der Mann, von dem ich träume, das wird der sein, der in mir die Frau liebt, die nicht mehr von ihm abhängig ist.'* – *'Und was werden Sie an ihm lieben?'* – *'Diese Art Liebe.'*“

Čtenář si jistě povšiml, že Marianninu touhu vyjadřuje vypravěč nepřímou, citátem z druhé ruky. Podobně píseň, v níž se zpívá o touze potkat ideálního partnera v jiném světadíle, nabývá rázu klíčového textu. Obojí se vynořuje náhodou, bez zvláštního úsilí, protože bez souvislosti s tím, co bychom ve snaze o přesnost mohli označit za kauzální rovinu příběhu. O dějích v Mariannině niterném světě nepadne ani jediné slovo, přestože tu lze tušit spíše vichrné bohatství než netečnou vyprahlost. A nejen o tom: vše, co jsme o ní interpretativně naznačili, víme od jiných, z toho, jak se k ní chová okolí, byť autorsky zredukované na nejnutnější minimum. Nic jiného se nedozvídáme, a kdyby ji tu a tam neoslovila jiná postava textu jménem, ani bychom nevěděli, že se jmenuje Marianna. Pro vypravěče je pouze ženou, její syn dítětem. Co znamená redukce tak krajní, známá i z řady dalších Handkových zralých prozaických textů?

Handke není modernistickým puristou, který by kvůli stylu ze svých textů vymítal individuálně životní obsažnost až po osobní jména. Hraje si. A hraje si vynalézacvě, bohatě a rád. Jen jak si pohrává se jmény! Pouze Franciska má jméno hned, snad proto, že spíš než lidsky funguje jako instituce. Aby ji dítě oslovovalo jménem a ne funkcí, domáhá se s nejistým výsledkem protestem. Vzápětí i nakladatel chce být jmenován Ernst, v důvěrných rozhovorech s Mariannou jméno nepotřeboval. Hecce se ptá Marianna, jak se jmenuje. Skoro urážka: každý komediantský ješita si myslí, že jej každý zná a pozná. Hecce okouzlen mladou ženou vše promíjí a své jméno řekne. My se je nedozvíme. Jak by také mohl nabýt úživného jména hecce nezaměstnaný, hrající tuctovou životní šmíru: samce svůdníka! Proto se přes okolnosti bezmála dramatické tak shodne s Brunem. I o něm se sice napřed dozvídáme, že je vedoucím prodejního oddělení jakési firmy, žena jej však hned napoprvé označuje jménem. Není bez zajímavosti, v jaké souvislosti: v synově světě měl by obstát v konkurenci s televizí. Role jako role. A Bruno opravdu není ničím jiným než výplní role – a je tím vědomě, přesvědčeně, důsledně a plně. Synkovi vysvětluje, proč je třeba mít naleštěné polobotky a jak se tvářit, chceme-li nabýt vrchu nad podřízeným. Těž jako otec živitel ví, co a jak. Zajištění, v němž si podivná žena může dovolit své vybočení a stejně tak by si mohla dovolit nevybočit, zajištění života ne přímo v bohatství, přece však v pohodlí, patří – pomineme-li v tehdejších západoněmeckých poměrech samozřejmý podíl státu – k dokladům řádně plněné otcovské zodpovědnosti. Již pro pořádek nemůže být zodpovědnost bezejmenná. Bruno je Bruno.

Jméno je bráno především jako označení role, poněkud neobvykle a docela protismyslně: původně se přece osobní jména vztahovala zřetelně k jednotlivé oso-

bě, a nikoli k druhu, třídě či typu jednotlivin. A také nesla znak jisté důvěrnosti. Když si například s někým začneme tykat, neznamená to pouze vzájemně uznanou změnu identifikačního označení.

Večírek jako by byl zinscenován spíše Handkem dramatikem než vypravěčem. Před katarzí se všechny postavy setkávají na scéně, každá z nich je typem výrazněji než v kontextu vypravěčském. I když se vlastně nic nestane, děje se to přísně podle pravidel. Do literárního zcizení je vysunut a v herní materiál přeměněn příznačný útržek životní látky a každodenní sociální zkušenosti. Třicet let po válce vězel ještě v paměti bod nula, z něhož všichni museli znovu vykročit. Veta již bylo po výchozí rovnosti, protože se v bývalých západních okupačních sektorech obnova tak nečekaně skvěle zdařila. Heinrich Böll do smrti litoval, že když už si Němci se zaslouženou válečnou porážkou vykoledovali a v troskách někdejších velkoměst z nezbytí praktikovali beztřídní společnost, došlo po roce 1949 k rychlému znovuoživení společnosti třídní. Krátká zkušenost naprosté sociální nivelizace, zkušenost veskrze anomická, zůstala však vězet v kostech dodnes a poznamenala výstavbu nového sociálního soužití některými doufejme nezvratnými rysy, k nimž kromě věrnosti demokratickým pravidlům politickým patří též podprahové, leč často patrné rovnostářství. Věrnost je podstatně starší součástí tohoto morganatického svazku, vytříbila se dlouhým soužitím s autoritami. V jiné než německé poválečné literatuře by řidič, nakladatel, překladatelka, obchodník a překladatelčin exmanžel, nastydělá prodavačka a zastydlá učitelka spolu mohli tak družně večírkovat snad jen z důvodů ideologických, aby sbratřením vyřešili hádanku dějin, nejpravděpodobněji však za účely přiboudle erotickými, neboť ani sociálně nechýbí takovému uvolnění člověčí přilnavosti obscénní nádech. Až nepravděpodobná cudnost Handkova vyprávění není tedy samozřejmá, nýbrž záměrná.

Koho vidíme vířit na scéně? Bruno při nejlepší vůli nesvede pohrát si se symkem. Tím jistější je si ve standardizované roli žárlivého manžela. Handke vtipně využívá klamavé techniky kriminálního a detektivního románu: když už čtenář očekává násilné rozuzlení, porozumí herci rolí svému společnému zájmu a přestane skrývat, že si jen hrají na chlapy. Žena pozoruje, že se zřejmě výborně cítí při stolním tenisu a pak družně odcházejí nocí k autu cestou společně značkujícíce jak psi. Hry s exaktně definovanými pravidly. Nakladatel je a musí na tom být lépe než jeho šofér, neboť stojí sociálně výše, a má tedy i větší zodpovědnost. Svého šoféra, jindy celé hodiny ponížene vyčkávajícího v autě svého pána, odveze domů. Až na hranu satiry vede Handka, aby ani stínem nenarušil dojem, že svět rolí je pro lidi rolí v naprostém pořádku, protože bezvadně funguje.

Tím víc vyniká hra těch, kdo si nehrají na něco nebo na někoho, kdo nehrají předformované role, nýbrž o život. V Handkově textu takto autenticky hrají žena a dítě. Dítě protože je dítě, žena, protože je podivuhodně podivná. Proto se jeden může stále znovu stávat metaforou druhého. Dítě sní o krásnějším životě „na ostro-

vech“ a vypravěč toho využívá, aby alespoň nepřímou naznačil ráz tužeb matčiných. Oba důvěřivě vsazují do hry celou osobnost a užasle pozorují, co z toho vzejde.

Pozorují obrazy, obrazy povahy krajinné. Ponechme zatím stranou, nakolik jde o krajinu vnější a nakolik o vnitřní, záleží na tom méně, než bychom si zprvu mysleli. Vynořují se – a prozaik usiluje o to, popsat je co nejobektivněji. Tu třeba se soustředit na smyslová data, poslední stopu smyslu ve světě, který jakýkoli reálné lidský smysl ztratil. Vše je vnější a vypadá, jakoby se tiše zastavilo v intenzivním obrazu.

Text se zásadně distancuje od motivací. Ani vložené paralelní příběhy nic nevyvětlují. Dokládají, jak do vědomí zasahuje nevědomé. Nakladatel například vypráví, jak se rozešel se svou mladou milenkou. Ani ona, ani on, a vůbec už ne autor či čtenář nepochopí proč. Ostrý obraz z vnějšku, verbalizované filmové sekvence, sděluje jen jak. Klamnost vysloveného důvodu bije do očí. Handke zcela opomíjí možnost vtáhnout mladého muže, kterého nakladatel zahlédl z taxíku, do příběhu třeba coby skutečného či domnělého soka, jak by tomu v motivované literatuře mělo být. Že jej od sotva dvacetileté milenky dělí velký věkový rozdíl, věděl nakladatel od počátku a snad právě proto na ní tolik lpěl. Sebekultivovanější vyprávění, sebebystřejší analýza nemohou skutečnou souvislost vystihnout. Proto Handke nepopisuje vznik a vývoj konfliktů. I když hned úvodem dojde na něco, co bychom mohli označit za pokus o řešení životní situace, pokračování nikam nespěje. Mariannin život se po rozchodu s Brunem ani nerozvine, ani nezhroutí. Jediné, o čem víme jistě, je její zásadní nechuť k světu sociálních rolí. Vystoupila z něho poté, co Bruno jako vzorný manžel v jeho duchu vzorně zinscenoval řádnou manželskou inseminaci po delším odloučení.

O niterných stavech a pochodech Marianniných se dozvídáme buď z citátů jiných textů, nejnápadněji citátů přímých, často však i skrytých (Handke cituje Handka), anebo ze snění a tužeb synových. Jde o psaní „z vnějšku“, o zcizení od cizení, za nímž tkví Handkův program estetický. Jeho jádrem není nezúčastněná netečnost, jak by se mohlo zdát podle vypravěčského odstupu a objektivizujícího popisu obrazů, nýbrž něco zcela opačného: „*Solidarität ohne Vorverständigung*“. Důraz na tezi, že vysvětlování nemá smysl, neznamená nihilismus nebo totální agnosticismus, nýbrž pokus o prolomení odcizující moci kanonizovaných vypravěčských postupů i zaběhlého sociálního života samého. Není iracionalistickou vzpourou, jak slýcháváme od kritiků „nového konzervativismu“ a „nové subjektivity“. Postupuje velmi racionálně, s neobyčejným kognitivním soustředěním. Protestuje proti falešnosti navykklých očekávání estetických i jiných, proti zautomatizování estetické iluze, jež ničí její původní zdroje i smysl. Proto Handke píše tak, aby nás přiměl k novému promýšlení premis našich uměleckých i mimouměleckých očekávání. Proto činí vlastním tématem svých próz produktivnost znaku. Myšlenka tvůrčího protipohybu vůči domněle skutečnému a přirozenému jakož i zcizování zdánlivě

samozřejmého jej spojuje s obzorem ruského formalismu a pozdní Adornovy estetické teorie.

K obrazivému zření se Handke utíká před prázdnem, jež však neafirmuje na způsob absurdno estetizujícího či existencialistického výhonku moderny. Pociťuje je jako zranění, na něž je třeba odpovědět. Svou odpověď utváří esteticky, plně a bezpodmínečně důvěřuje magické síle básnictví. Do hry tak vstupuje prvek romantický, pokládající umění za pojmenovávání božského a za sílu tvořící pospolitost. Po smrti Boha lze bohočlověctví znovustvořit už jen uměním. Slyšíme v tom ozvěnu nietzscheovskou, snad oživenou úvahami pozdního Theodora W. Adorna, radikalizující někdejší obzor romantický: obrat k nedělnímu poledni, jež zkracuje stíny; v sobotu, jak známo, byl bohočlověk Ježíš mrtev. Epifanii nepojímá Handke jen jako krásný sen, jako metaforu, nýbrž jako úkol, který má být zcela světsky, činně a konkrétně uskutečněn v jazyce vytvářejícím místo k lidsky důstojnému pobytu. Tím romantickou pozici, jíž se tolik nechal inspirovat, přece jen překračuje. Z poetizace světa činí jeho realizaci, ze zprostředkování vynalézání. Žádná postmoderní indiferentnost: v uměleckém díle se znovu ohlašuje spása.

Odtud jakoby náboženská aura zralého Handkova „psaní“, tak rozběšňující kritiky duchovně zakotvené v rušných létech šedesátých a vychované v brechtovském chápání literatury jako nástroje výchovného a agitačního nebo rovnou coby zbraně. Handke je umělec a dozajista jej nevedla snaha vytvořit projekt teologický. Hledal hojivou sílu zjasnění, věrohodně tvůrčího vytěžení krásného a dobrého.

V knize *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1984) uvažuje Handke o Platónově tvrzení, že básníci lžou. Znamenalo by to, že odedávna bývají za skutečnost pokládány neutěšené poměry a zlé události. A že umění věrné skutečnosti by muselo mít za předmět zlo anebo víceméně komické zoufalství nad ním. Proti tomu klade Handke umění, jež vyjevuje smířené bytí, v němž se zjasněné předměty a vztahy rozzáří. Nekopíruje zlé a hnusné, ani nežije z cynické demystifikace, stavící na odiv že, co a jak jsme mazaně prokoukli. Poctivě riskuje luštitivé odkrývání tajuplnosti krásna.

Samozřejmě to není jen tak. Zjasnění sice transcenduje, ale jen zdánlivě. Ve srovnání s tím, co je bez pohnutí myslí běžně přijímáno jako skutečnost, nelze však zdání jen pro jeho utvořenost poněkud jinou znakovou soustavou diskvalifikovat. Jedním z konců moderny je rozpoznání, že pravda je někdy více, jindy méně věrohodnou iluzí. Nutno se rozhodnout: buď hýřivě exhibujeme demystifikacemi této iluze, což bývá s vděčnou škodolibostí široce přijímáno, ač samo o sobě nikam nevede, anebo přijmeme estetickou iluzi plně jako zjasněnou pravdu, jako alternativní místo zkrásnělého pobytu, jako dům, v němž bychom si přáli bydlet. K takovému místu bylo by možno se navracet, v něm se občerstvovat, znovuožívat. Jen zde neplatí pravděpodobnost, neplatí, co bývá primitivně pokládáno za logiku (na rozdíl od toho, co logika byla, je a čím by se i životně stát mohla!), neplatí běžná psychologie atd. K vládě je tu z hlubin vytěsnění osvobozeno kouzelné, záračné, fantazijní, zřídlo nevyčerpatelných znovuzrození. A řekněme rovnou: ne

v nejasných a nezávazně unikavých podobách nahodile subjektivních, nýbrž v řezavě ostré smyslovosti, takřka hmatatelné, ověřitelné skutečnosti. Proto je Handkovi tak blízká pohádka (český čtenář to zná z *Krátkého dopisu na dlouhou rozloučenou*, který vyšel ve Stromšikově překladu v Odeonu 1980), a to nejen jako žánr, ale hlavně v prohloubeném pojetí goethovském. Prózy *Die Abwesenheit* (1987) a *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) jsou jako pohádka pojmenovány v podtitulu, *Die Wiederholung* (1989) je pohádkou svou formou a zároveň přezkoumává její charakter a meze.

„Jednej tak, aby sis mohl své jednání představit jako vyprávění,“ obměnil Handke Kantův výměr kategorického imperativu. Věta zůstala by banálním bonmotem, kdyby nedokládala, jak vážně je vypravěčství bráno. Pokud je zakotveno v lidské důstojnosti, stává se mravní povinností: „Každá bytost je výkřikem, aby byla čtena jinak.“ Co na tom, že je a bude haněno jako harmonizace neharmonického? Alternativní čtení světa opravdu je a má být harmonizací, která dobývá z věcí božskou jiskru. Umění herně vytváří nový svět. Je to svět iluze, ale ne bezmocné. Vychází z popření předem uznané zásadní a podstatně nutné existence smysluplného. Důležité však je, že vychází a na negaci neulpívá. Popření uvolňuje cestu k vytváření smyslu. Že jde o „jinou skutečnost“, o protisvět ke světu profánnímu, rozumí se samo sebou. Handke tento rozpor nezapírá. Staví na něm. Umění mu otevírá možnost herně vyvracet prázdnotu subjektu a přijmout život jako věčnou hru, aniž bychom se v ní stali pouhou dramatickou, tj. herně příznakovou, postavou. Proto musí být východiskem nového vnímání vědomí bezpodstatnosti, prázdnoty, s níž se nelze ztotožnit: abychom je poctivě a čistě významově zaplňovali, a tak utvářeli místo k dobrému a utěšenému spočinutí.

Stojí tedy proti sobě na jedné straně bezútěšná prázdnota bezbřeze sekularizovaného světa vypočitatelných rolí, peklo bezvýchodné bezsmyslности vydávané sice za říši racionality, leč racionalita právě zde vypadá bědně, oškubaná a vykuchaná, scvrklá na časně kalkulování s jednotlivostmi, ničivě utlačivé a beztak zrádné, jak si v *Dialektice osvícenství* (1944) povšimli již Horkheimer s Adornem. A na straně druhé prázdno ticha vybízejícího k nadechnutí. Právě proto o něm Handke píše jako o tichu proměny. Jména odpadají, jsme na svobodě. V průsečíku mezi „Já“ a „svět“ zmlká běžné žvatlání (Heidegger mu říkal „Gerede“), v pohledu na věci přestaly zaclánět zavedené nálepky. Není to však stav, spíše nezastavitelný a tedy nedovržitelný proces. Texty po něm zůstávají jako milníky, každý na neopakovatelném místě, spjat s určitou chvílí ušlé cesty. Tak je tomu u Handka od rané poezie přes *Hodinu opravdového vnímání*, kterou český čtenář může znát ze Slezákovy překladu (Odeon 1980), přes *Kindergeschichte* (1984, česky *Dětský příběh. Číňan bolesti*. Praha: Prostor, 1997, přeložili Květa Milcová a Vratislav Slezák) a *Podivnou ženu* (1976) až po rozsáhlou a zatím nejzralejší prózu *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994), v níž je proměna nejen tématem prvních dvou částí, nýbrž čtyřdílné tisícistránkové knihy celé. A nejen proměna, nýbrž i její ticho, proto též kniha nese

podtitul *Pohádka z nových časů*, a zároveň motto z Horáce, v němž básník sděluje, že se rozhodl k životu na opuštěném místě, ano: „*že chce zapomenout a být zapomenut, aby mohl z pevniny pozorovat bouřný odliv*“. Jako kontrastivní horizont se nabízí Rilko „*nikde není domov a přebývat v příboji času*“. K pohádce připomenu jen to, že se v ní žaby proměňují v princezny, seschlé listí ve zlato, mrtvé křísí živá voda, mrtvá zas spojuje oddělené údy, zvířata moudře mluví kdežto lidé užasle zírají, a to vše povětšinou i naopak. Co z lidských výtvorů je blíž proměně, přitom však má při všech změnách stylu i vkusu po staletí víc stálého řádu než pohádka? A kde je samozřejmější, že příběhy se sice dějí v alespoň vypravěčsky souvislém čase, proměna však úplně a dokonale ve chvíli ticha, v sotva postřehnutelné zámлке?

Handkova pohádka z nových časů má však ještě druhé motto, dvaadvacátý verš první kapitoly Listu Jakubova: „*Werdet aber Täter des Wortes und nicht bloß Hörer*.“ Česky v ekumenickém překladu Nového zákona čteme: „*Podle slova však také jedněte, nebuďte jen posluchači*.“ Připojením řeckého originálu Handke naznačil, že ví o významovém rozpětí, jež jsme vyznačili přiřazením české překladové verze k německé. Leč i kdybychom přijali významový posun přes devatenáct set let starého textu na pouhé „*čiňte se slovem* [...]“ zaměřený na mravní závaznost vypravěčství, zůstává kontext téměř nedotčen: „*Pamatujte si: každý člověk ať je rychlý k naslouchání, ale pomalý k mluvení. [...] odstraňte veškerou špínu a přemíru špatnosti a v tichosti přijměte zaseté slovo, které má spasit vaše duše*.“ (Jk I, 19–21). Slovo stalo se tu pro lidskou mysl místem, středem světového dění. Není z jazyka tohoto světa, ale z jazyka naděje a spásy.

Takový jazyk není jen nahodilou značkou označovaného. Tušíme v něm hlubší vztah mezi znakem a označovaným. Zda je povahy analogické, těžko říci. Souvislost nemůže být magicky přímá jak za prastarých časů. Mezi pastýře bytí a jeho stádo vsunul se svět znaků. Neodkazuje k věcem, nýbrž k jiným znakům navzájem. Proto se Handke odvažuje namísto na vzájemnou spojitost obrazů vsadit na fantazii, na možnosti konotativního rozvíjení významů a vystřídat jazykové hry skutečnostními. Zřká se auktorialního vypravěče, vševěda, o němž bychom s Cimrmanem mohli říci: „*Všude* [rozuměj: na každíčkém místě textu] *tady seděl*.“ Vypráví vlastně obráceně, než očekáváme. Co by se jako niterný stav vyprávělo zevnitř, popisuje z vnějšku. Na místo vysvětlování nastupuje nazírání, zření.

Setkáváme se tak nejen s překvapivou obnovou důvěry v uskutečnitelnost romantické vize, že nejvyšší formou poezie je próza, která odvržením básnického lešení stupňuje poetično. Handke ví, že magie poetického nemůže být zaručena sama sebou, že auratické rozzařování obrazů zároveň znamená riskantní úrok před nebo na sám práh socializace. Práh, podobně jako předěl mezi zmíravou únavou a kypivým životem (*Versuch über die Müdigkeit*, 1989), je ošidným místem: předělem, ale též počátkem povzbudivé perspektivy, chráněným místem k prodlení mezi opouštěním a vykročením nebo návratem a regresí. Se zvláštní pozorností prozkoumává Handke práh, který dělí i spojuje společenské s předspolečenským.

Jsou-li kulturní pojistky proti agresivním úletům úkrokem před socializací vyřazeny, dochází k vyřazení elementární soucitnosti a k náhlým výbuchům nespoutané brutality neuvěřitelně často a nevysvětlitelně snadno, jak víme z Handkových textů od *Strachu brankáře před jedenáctkou* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1969) po *Čiňana bolesti* (*Der Chinese des Schmerzes*, 1983). V *Podivné ženě* jsou tato nebezpečí zřetelně zpřítomněna. Bezesporu kultivovaná Marianna v určité chvíli jedná s vlastním dítětem krutě a nebezpečně. Sebezahleděnost dítěte, která zrcadlí stav matčin, a proto se dokonce pro ni stane příkladem, nesvědčí o vyzrálé sebejistém vztahu ke světu, nýbrž o ulpění v infantilitě. Podivná žena se často dívá do zrcadla, a to bezradně. Prozrazuje to docela naivní a ničím nekompenzovaný narcismus, sotva tedy východisko k emancipaci nebo dokonce řešení rozporuplné hádanky života. Proto také neformuluje svá přání sama, nýbrž cituje cizí texty, které jí autor staví do cesty s demonstrativní nahodilostí připomínající způsob, jak se v pubertě holkám nenápadně podráží noha. A přece fungují jako sebevýkladové vzory!

Regresivní momenty Handkových vyprávění nemají však pouze smysl negativní a funkci varovnou. Skutečností hra prahového stupně jimi odkazuje k utajeným silám, jež bývají estetickým jen překryty, leč i jemu skrytě dodávají mocné a ne zrovna bezpečně ovladatelné energie. Snad jen mýtický rámec je může smířit. Goethe je nazýval démonií a ne náhodou se na něj Handke často byť nepřímou odvolává, v závěru *Podivné ženy* dokonce citátem ze *Spríznění volbou*. Z dotyku s tajemstvím vyzraňuje aura. Ani zdaleka není pozůstatkem svatého v krásném, jak kdysi vymezil Walter Benjamin a jak by odpovídalo rousseauovské domněle osvícené a racionální představě, že návrat před akulturací vede – snad i historicky nutně – do ráje bezbožných sice, ale snad právě proto bytostně ušlechtilých divochů! Obrat k původnosti je totiž též obratem k původnosti rizik. Forma estetického, rostoucí z tohoto rozpoznání, tůhne k mýtu, k jeho temnému prazákladu.

V něm se prolíná nesmlouvavá logika přírody s lidskými tužbami. „*Horská modř existuje, hněd pouzdra revolveru nikoli,*“ říká jedna z postav Handkova dramatu *Über die Dörfer* (1982). Protiobrazy, v *Podivné ženě* netečné k přáním ženy a dítěte, jsou co do kauzálně vysvětlitelných souvislostí stejně neurčité jako jejich protějšek. Obojí může stát vedle sebe nebo proti sobě, zprostředkování chybí. Vyprávění tak sugeruje neřešitelnost protikladů a již proto, jak jsme viděli, zásadně rezignuje na vysvětlování dějů a situací. Vnějšíková ustrnulost obrazů a jejich sestřihu, do nichž se může vnořit zření, jichž se však nelze beze zbytku zmocnit úvahou, není samoučelná. Rozporuplné konstelace nesouvislého odkazují k utajenému středu, obkličují jej. Jeho utajenost neplyne z iracionalistických novokonzervativních či nosenzibilních kouzel a čar, nýbrž z prostého zjištění, že přímo jej nelze dosti výstižně a plně vyjádřit. Podobně jako ve *Sprízněních volbou* i zde dodává kombinace soustředěnosti významové intence a nepřímosti jejího zliterárnění důmyslné sestavě jednotlivých obrazů mýtické aury. Proti odkazu na nevyslovitelný významový střed ztrácí příběh sám na významu.

Z celé knihy se nedovíme, jak to vlastně s Mariannou a jejím synem dopadlo. Dozvídáme se víc. Přírodní obrazy – ve všech Handkových prózách velmi důležitý protihorizont lidského hemžení – zprvu jsou naprosto statické, nehybné, nesouvislé s jinými. Žena na ně zírání a vidí ustrnulý svět cizoty, připomínající smrt. Poté však je vnímané rozloženo, aby jako materiál posloužilo opětovné významové výstavbě v nové, již osobnější perspektivě. Žena se synem putuje po kopcích, oba se kochají rozhledem po prostoru rozehraném světly a záblesky. Takto osvětlení uvolňují svou mysl vzpomínkám. Je dosaženo Handkova oblíbeného bodu, kdy v nehnutém zření věrohodně a konkrétně splývá vnější pohled s vnitřním vhledem. Pohyb, který k tomu vedl, je mocný, nikoli však přírodní, nýbrž fenomenologický. Teprve nakonec se přírodní obraz opravdu rozhybává, koruny smrků se kymácejí a ještě k tomu zrcadlí v okně. A žena, která se krátce předtím v zrcadle poprvé podívala sama sobě do očí, začne se houpat v křesle a dokonce sama od sebe, aniž by jí cokoli k tomu nutilo, zvedne paže. Chvilé pravého vnímání?

Samo vnímání, byť sebezpozornější, uvízlo by u nazírání oddělených, jednotlivě do sebe soustředěných, snad popsatelných, leč navzájem nepropojitelných a proto nesdělných obrazů. Bez znakových systémů odemykajících prostory představivosti by nám průhledy do vznikání skutečnosti, v níž žijeme a pobývat chceme či nechceme, zůstaly uzavřeny. O tom pojednávají Handkova vyprávění.