

Střítecký, Jaroslav

Karafiát, Jan (editor)

Lázeňský host, Cesta do Norimberka, Stepní vlk

In: Střítecký, Jaroslav. *Studie a stati*. 2. Karafiát, Jan (editor). Vydání první
Brno: Masarykova univerzita, 2020, pp. 162-168

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/142485>

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.

LÁZEŇSKÝ HOST, CESTA DO NORIMBERKA, STEPŇÍ VLK

Doslov k 7. dílu Souborného díla Hermanna Hesseho, vydalo Argo, Praha 2001.

Tři prózy sedmého svazku Hesseho Souborného díla spojuje myšlenka CESTY. Známe ji z prací předchozích, z pohádek, ze *Siddhárthy*, z *Klingsora*. Souvislost vnějšího putování s vnitřním bývá těsnější, než bychom očekávali.

Niterná odysea mívá u Hesseho tři stupně. Na prvním vybočí hrdina z navyklého životního řádu silou podprahovou, pudovou, také třeba nemocí. Goethe by mluvil o démonii a Hesse asi též, kdyby se za to ve věku elektriny a páry nestyděl. Na druhém opanovaly existenci temné síly, z čehož plyne agrese proti jiným i proti sobě. Na třetím vede zkušenost vybočení k depresi, již se člověk probolí k nirvánní touze po smírném vyrovnání.

Vrcholný stupeň třetí mívá dvojí řešení. Docela podle Freuda může takto probuzená nirvánní touha vést k sebevraždě, ať již fiktivní, nebo dokonané; mohli bychom ji nazvat egoistickou, neboť jí unikáme osobním trápením. Docela podle Junga může však stejná konstelace vést ke znovuzrození, pokud si je nepředstavujeme rovnou jako spasení. Životadárnou cenu má přece již samo odhodlání k takovému pokusu. Nebudeme-li slovíčkařit, odpovídá načrtnutý vzorec stanovisku buddhistickému či taoistickému stejně jako vážně chápané tradici křesťanské, v níž byl Hesse vychován.

Cestovatelské vyprávění otvírá prostor svobodnější výpovědi, než jaká by byla možná v literárních formách přísnějších. Samozřejmě to neplatí o každém cestopise, nýbrž pouze o takovém, v němž objektivita prostředí, jímž vypravěč cestuje, kontrastuje se sděleními, jak se při tom cítí. Vnější stránka jako by byla pouhou kulisou dějů niterných, a přece není druhořadá. Vždyť vypravěč necestoval pro nic

jiného, než aby hledal a snad i našel své místo ve světě, byť záminka, příležitost či povinnost k putování vypadala jakkoli.

Nikoli náhodou bylo literárně tak plodné hnutí Bouře a vzdor (Sturm und Drang) předznamenáno Herderovým spisem *Deník z mé cesty v roce 1769* (*Journal meiner Reise im Jahre 1769*). Pěťadvacetiletý Herder se jako společník synka jednoho z mnoha německých knížat plavil po moři z Rigy, kde působil jako učitel a pastor, do Francie a vrátil se přes Nizozemí. Cestovatelské setkání s přírodním živlem stalo se mu nejen fantazijním podnětem, ale též útěchou v úzkosti, že by mohl promarnit svůj život jen jako příznak poměrů, zotročen principem reality.

Vzorem všech takových kresek byla *Sentimentální cesta po Francii a Itálii* Laurence Sterna (1713–1768). Sterna čítal nadšeně i Immanuel Kant a nejen sám. Dochovaný písemný vzkaz mladé východopruské šlechtičny, že má přijít večer před osmou a že hodiny jsou již nataženy, ukazuje (asi k hrůze německých vychovatelů a životopisců), že čtyřicetiletý klasik byl mužem z masa a krve. Kdo četl Sternova *Tristrama Shandyho* nebo alespoň Šklovského *Teorii prózy*, bude vědět, o čem je řeč. Žánr, k němuž se vztahují první dva texty tohoto svazku, je tedy mnohem starší než takzvaná novověká literatura.

„V mé knížce naleznete pod žertovnou fasádou mé nejosobnější a nejuzávažnější vyznání“, psal Hesse v jednom dopise o své próze *Lázeňský host* (*Kurgast*, 1925). I ve stáří ji pokládal za jednu ze svých nejlepších prací, za vydařený pokus o upřímnost a humor zároveň. Mučen revmatismem, podrobil se léčebné kúře v Badenu u Curychu poprvé na jaře a pak ještě na podzim roku 1923. Zřejmě mu pomohla, nadále sem po dalších patnáct let jezdil každoročně, vždy na podzim, aby zde nacházel ticho a klid, byť někdy jen relativní, jak se dočítáme v kapitole *Holandan*. Původně se knížka měla jmenovat *Psychologia Balnearia neboli Poznámky bádenského lázeňského hosta* (*Psychologia Balnearia oder Glossen eines Badener Kurgastes*). Lázeňské vytržení z navyklého denního a pracovního pořádku stalo se Hessemu neočekávaným podnětem k prohloubení sebehledačství. Sebeironie proměnila se tu v pohlázení.

Básník Hesse pozoruje lázeňského hosta Hesseho. Protokoluje pokus způsobem takřka přírodovědným. Motiv dvojnictví se projasňuje, zbavuje povrchu expresionistického i příměsí mytologických. Z textu vyzařuje ryzzost. Vzdělanec Hesse následuje vzor Jeana Paula (1763–1825), obdivovatele Sternova. Cení si, podobně jako Jean Paulův dr. Škrtikočka (*Doktor Škrtikočka jede do lázní, Dr. Katzenbergers Badereise*, 1809, česky 1963), půvabů všednodenního života, příznačného detailu a ironie, která se dokáže proměnit v laskavost, aniž by se vzdala bystře kritického úsudku.

V *Cestě do Norimberka* (*Die Nürnberger Reise*, 1927) pozoruje básník Hesse putujícího soukromníka Hesseho a vydává z toho počet. Jak se na sternovský duševní cestopis sluší: cestovatel jako by cestoval jen pod tlakem vnějších okolností a že se neubrání nerozvážným slibům. Člověk ducha je uvržen do nejistoty, do stavu neustále přechodného, namísto knihovny má po ruce jen itinerář a jízdní řád.

Přece však je to odyssea od domu k domu. Na této ose text pevně drží. Prosakuje jím tichý půvab soukromosti, pohoda setkání s přáteli a spolužáky z dob, kdy svět přece jen ještě dýchal přirozeněji a mnozí lidé se dokonce pro nic za nic mívali i rádi. V Blaubeurenu a Ulmu jako by Hesse krácel ve stopách Eduarda Möri-ka (1804–1875). Nepřijatelnému nastavuje protiobraz moudrého soužití s přírodou, s přirozeností, s bližními, s lidskými slabostmi jejich i vlastními. V takových a podobných souvislostech Hesse rád psává se sympatiemi o „středověku“. Nejde mu ovšem o historizující staromilství nebo o vzor k následování, nýbrž o model společnosti, která žila společenstvím svatých věcí (Durkheim), a proto může být pokládána za symbol organické kulturní epochy. Taková epocha při vši regionální rozmanitosti a hierarchické odstupňovanosti objímá celé společenství, vnitřně spojené stylem uměleckým i životním. Vyjadřuje protiklad k tzv. moderní společnosti, ve které se nejzákladnější soubor hodnot rozvolňuje a posléze rozpadá a jež není s to vytvořit styl. Vzpomeňme jen na výpady Hermanna Brocha (1886–1951) proti Adolfu Loosovi (1870–1933), na jeho tvrzení, že bez ornamentiky není stylu. Pomiňme, že byly neoprávněné: Loos nezavrhl ornament vůbec, nýbrž pouze ornament nefunkční.

Nejšílenější a zároveň nejsvětější heslo moderního světa: čas jsou peníze, čteme v *Cestě do Norimberka*. V obraně proti takovému názoru prohlašuje se Hesse darmošlapem, kašparem, individuem nezodpovědně hravým, moderní době neužitečným, neboť jako umělec nehodlá produkovat pouhé zboží. Raději čas maří, než aby jej proměňoval jen v pouhé peníze. Úsměvně žertuje na účet svého přítele Thomase Manna, jenž dokázal svůj život pracovní i osobní důsledně stylizovat do uspořádanosti. Píše, jakou úctu má ke spisovatelům, kteří s neochvějnou pravidelností vstávají v určitou hodinu, přesně dodržují denní režim a den co den dřou u psacího stolu, aby splnili svou denní normu. Kdo četl Mannovy *Buddenbrooky*, ví, že šlo o šprým laskavý. Neboť Hesse sdílel se synem starobyle zámožné patricijské rodiny lübecké odpor k plebejskému novokapitalismu, k ráji spekulantů a šibrů bez skrupulí a bez kultury.

Spíše než nenávistnou zaujatost proti moderní době vyjadřují Hesseho anti-moderní sarkasmy touhu po spojení občanského času a jeho vymožeností s úctou a láskou ke každému jednotlivému lidskému životu, ba ke každé přírodní a přirozené jednotlivině. Odtud průzračný jazyk vyprávění, založený na naprosté určitosti vjemu a osobně prožitého dojmu. Odtud Hesse akvarelista, chodec, znalec vína, sadař a zahradník. Žádné zaplňování takzvaného volného času, nýbrž zodpovědnost za květinu, kterou jsi zasel, vysadil nebo alespoň nerozšlápl, za akvarel, který jsi namaloval. Ručení za každé slovo, jež jsi vyslal do světa.

Tato pozice není tak naivní, jak vypadá. V textu jsou skryty odkazy na Rilkovy *Zápisky Malta Lauridse Brigga*, na Pirandellovu slavnou hru *Šest postav hledá autora* (německá premiéra v Berlíně 1924), a dokonce na Einsteinovu teorii relativity, která Hessemu, podobně jako mnoha dalším, ani zdaleka nebyla teorií pouze příro-

dovědnou. Thomas Mann si povšiml, jak je *Stepní vlk* blízek Joyceovi a Gideovým *Penězokazům* (1926). Opakovaně se Hesse hlásí k Franzi Kafkovi jako spřízněné duši spisovatelské, která by mu povždy rozuměla nejlépe. Touha po spojení novodobých vymožeností s láskou k bližnímu vyzařuje z Hesseho obdivu k Chaplinovi. Pozornosti unikalo předjímavé souznění domněle konzervativního snílka s částí podnětů surrealistických.

„Magické divadlo“ rozuzlující *Stepního vlka* (*Der Steppenwolf*, 1927) předjímá „zásuvkové“ obrazy Salvadora Dalího (1904–1989) z poloviny let třicátých. V pusté potemnělé krajině potulují se na nich bytosti bez tváře, lidem jen podobné. Jedním z prvních a nejznámějších obrazů této série byla *Hořící žirafa* (1935). Žirafa ještě stojí dole v pozadí, ale už se z ní kouří, jak je do ruda spalována vášněmi. V ose obrazu nastavuje klín roztoužená veležena, ruce ve věčně ženském gestu, jež nevyzpytatelně znamená ne i ano, jako by tápavě osahávaly, k čemu ji pudí slepá touha. Nakročení vznešené a nejisté zároveň. Čemu se říkávalo duše, vystupuje z údů holé tělesnosti v podobě jednotlivých zásuvek. Tím se lišíme od starořeckého ideálu uceleného člověka: obsahy osobnosti spolu navzájem souvisejí pramálo, trčí z těla a jsou vyměnitelné jako zásuvky. Veležena v pozadí vpravo je namalována jako technický bokorys, ozřejmující, kterak lidské monstrum ovládati vertebrálními pákami.

Hesseho magické divadlo má namísto zásuvek „lóže“. V každé z nich je izolovaně tematizována jiná vrstva osobnosti a kultury. Inspirace je psychoanalytická. Klasikové psychoanalýzy však analyzovali neboli rozkládali zdánlivě souvislé duševno z důvodů diagnostických a s cíli terapeutickými: aby pomohli rozpadající se osobnosti k nově životaschopnému scelení. Umělci jako Hesse nebo Dalí se tím necítili vázání. Mnohem víc je zaujalo znovuobjevování skrytých podnětů lidského chování, vytěsňených tradičními podobami novověké kultury důkladněji než v kulturách archaických.

Že „magické divadlo“ je jen pro šilence, odpovídá Dalího paranoicko–kritické metodě, šilenství usměrněnému rozumem. Nejde o provokaci, nýbrž o sebeobranu. V archaických kulturách byla kulturotvorná funkce vytěsnění pudů srozumitelná, navíc existovaly ventily a kompenzace jako karnevaly, masopusty, ručně a osobně provozované hrdinství aneb rozdávání a přijímání smrti dle pravidel, rituální orgie apod. Zredukování človíčka–stroje na součástku sociálního soustrojí takovou anarchii nepřipouští. Co se vymyká zotročení lidské existence principem reality, jeví se bláznivinou. Odtud nejen u Němce Hesseho, ale i u Španěla Dalího odvrát od latinské racionální uměřenosti a formální elegance a demonstrativní příklon k „severskému barbarství“ nespoutaných vášní a přiznané iracionality. Oběma pomohl tento obrat k odstupu od samospásných hlasitých hesel avantgardy a k překonání destruktivního vztahu k umělecké tradici.

V tomto smyslu rozumím Hesseho stížnostem, že velká německá literatura skončila polovinou 19. století. Literatura soudobá velká není, je spíše něčím ris-

kantním, nejistým, charakterově podezřelým. Ne snad proto, že by se nedostávalo spisovatelských talentů: ale zbylo na ni vyjádření bídy doby, bídy a dezorientace životní. Napřed všichni užasli, jak novou a pravdivou cestu razí Nietzsche, jenže se ukázalo, že je to cesta bezvýchodná, rovněž jen příznak chorobného času.

Ze Stepního vlka dýše dar vcítění do ducha doby ještě přesvědčivěji než z *Demiana*. Mezi oběma díly je patrný posun též v dalších ohledech. Stepní vlk problematizuje názorovou pozici dosaženou v *Demianovi*. Nestačí přijmout generační ztracenost jako osud, nestačí zvládat ji sebezpoznaním, dobírajícím se temně destruktivních niterných sil, nestačí ani přetavit ji pouze v odpor k těm, kdo cynické obětování mládeže na válečných polích zavinili. Autorův ironický sebestortrét jako rozpadající se zlobivecké osobnosti (s nejasnou nadějí na vzkříšení znovusložením) je vystavěn vysloveně moderně, na horizontu Wildeova *Obrazu Doriana Graye* (1891), Balzakovy *Šagrénové kůže* (1831) a *Červené hospody* (1831), Stevensonova *Podivného případu doktora Jekylla a pana Hyda* (1886) a textů podobných. Znalec ocenil vyústění tovaryšského času Hallerova, věnovaného hlavně výuce v tanci, v závratnou noc mistrovskou jako groteskní variaci na goethovskou Valpuržinu noc (*Faust I*). Namísto Berliozovy *Fantastické symfonie* vyhrává k ní dámský jazzband. Smysluplné znovuvřazení ztroskotance do společnosti je nahrazeno podezřelou iniciací, vždyť takto se může do radovánek vpojit každý, přinejhorším za pár grošů. Je tu přítomna zavrať dvacátých let: naučte se charleston a slow fox, jste-li žena, dejte se ostříhat na kluka a jste bezproblémově „in“, nikdo vás nerozezná od lidí naprosto dokonalých. Hesse umí zahrát i na strunku banality: uvede do děje záhadnou Hermínu a okamžitě prozradí, že Haller ji nakonec zavraždí. Dobově příznačná banalita se rozjede naplno: i méně důvtipný čtenář začne být zvědav, jak příhoda domněle kriminální dopadne. Banalita je ovšem prohloubena ironicky: záhadná Hermína neukáže se ani goethovsky plnokrevnou Filinou, ani bludičkou Mignon nebo Otýlií, nýbrž rozplyne se v trapně autoerotickou samčí fikci.

Psychoanalytickými rekvizitami neprozařuje nakonec nic jiného než škleb, poukazující na šarlatánství magické cesty (sebe)poznání. Hesseho vztah k magii se rozpoltil. Bez ní nebylo mu umění. Zároveň však s úlekem zjistil, že se stala slovem doby. Romainu Rollandovi píše již v roce 1922 ze Švýcarska: Duchovní naladění v Německu má v sobě cosi anarchistického, dokonce nábožensky fanatického, vládne tam nálada konce světa a nadcházející Tisícileté říše. Na prvních stránkách *Stepního vlka* se dočítáme o Hallerovi, že když s ním člověk mluví a on výjimečně řekne něco od srdce, musí se mu našinec podrobit, neboť on přemýšlel více než ostatní lidé. Haller je Hesse, nikoli Hitler, roztoužené volání po vůdci je však vyjádřeno víc než přesvědčivě. Pohled stepního vlka proniká celou naši dobu, prohlédá povrchní hrátky namyšlené duchovnosti a míří přímo do srdce člověčenstva. Píše-li vzdělaný pastorský syn o géniovi utrpení, nemohl nemyslet na Izajášova muže bolesti, prorokovaného Mesiáše! Lidé na přelomu kultur prý vědí, co je peklo. Nietzsche je protrpěl jako jeden z prvních, dnes jej následují tisíce. Avšak sotva ně-

kdo z těch, kdož zahynuli v plynu, i z těch ostatních vstane třetího dne z mrtvých. Vždyť čím jsou z pohledu Hallerova?

Traktát o stepním vlku je nesen vědomím zániku a zlomu. Romantické rekvizity (mužiček se skříňkou, středověká kulisa „Starého Města“, hospoda pro nostalgiky propadlé chlastu, rudý ďáblík jako šatnář magického divadla, láska/smrt atd.) se srážejí s reáliemi a rekvizitami moderními (dámský band, nihilismus, honička automobilů jako předzvěst strojového vraždění atd.). Srážka je tvrdá, žádným zprostředkováním nezměkčená. Neobstojí v ní ani psychoanalýza, demaskovaná jako hrubé zjednodušení lidské existence na zápas mezi pudy a kulturou. Radikalitu nese horizont sebevraždy. Nejde však o strašidelnou kulisu v anglickém stylu (srov. např. Stevensonův *Klub sebevrahů*), nýbrž o absolutní konečnost jako poslední myslitelnou podobu absolutna. Rok po vydání své knihy mohl si Hesse přečíst vytříbeně filozofickou formulaci této stránky sebeportrétu moderního člověka v Heideggerovi (*Bytí a čas*, 1927).

Stepního vlka však přece jen nestačí číst pouze jako dobovou kritiku politickou, sociální a kulturní. Jistě právem bývá toto dílo řazeno k satirickým výtvarným výpovědím Georga Grosze (1893–1959) nebo Otto Dixe (1891–1969), neradno však zapomínat, že i jejich nejvlastnější hodnota spočívá v tom, jak jsou utvářeny.

Romantika překonávala rozkol mezi ideálem a skutečností vyostřením ironie: jsou tu kašpaři noci, tuláci, pobudové, podvodníci, počestné děvky i nadpočestné záhadné nymfy, kouzelní mužičci, hrátky s popravišti, sebevrahy a zásvětím. Umění pak tím více lne ke smyslově vnímatelnému a hledí mu porozumět jako šifře tajemství světa skrytého za zrcadlem. V moderní době se tomu jednou francouzsky říká nadrealismus, jindy berlínsky expresionistické dada, dost tuhý kořínek má realismus magický, snad nejryzejší podobou této polaroty stalo se tzv. abstraktní malířství od Kandinského až po Mondriana atd. atd. Pokusy o zvládnutí romantické polaroty nás kulturně obohatily, vyřešena však nebyla.

Nejvěrohodněji překlenoval rozpor mezi ideálem a skutečností humor. Patřival k romantické ironii. Hesse se k němu hlásí často a rád. V *Lázeňském hostu* a v *Cestě do Norimberka* se drží mínění Jeana Paula (Vorschule der Aesthetik), že humor má zprostředkovávat vyrovnání mezi ideálem a skutečností. Avšak ve *Stepním vlku* proměňuje reakce na bezostyšný vpád pudů a iracionality smířlivý humor v jízlivý škleb.

Rozpoutá se ohňostrojem dvojnic: rozdvojení osobnosti na zvíře a člověka je odhaleno jako nejprimitivnější část psychoanalyticky alibistického instrumentaria. Hesse je přece Haller, Hermína je autoerotickou fikcí Hallerovou, Marie pouhým odleskem Hermíny k reálnému použití, Paolo sebeprojekcí, v níž se Haller proměňuje v Mozartka z pera Shafferova, slavně zfilmovaného Milošem Formanem, asi by si taky rád šňupl a skočil. Romantika končí v kýči, obávaní stepní vlci jsou proměnění v modrooké, lísající se polární huskye.

Umění bylo Hessemu prostorem k nesvévolné sebevýpovědi. Že se do krea-ce vkládá tvořící autor, mělo zaručovat poctivost, pravdivost alespoň osobního

svědectví ve světě, v němž se zdálo být vše relativní nebo zrelativizovatelné. Nesvévolnost znamenala, že výtvar krásný až k dokonalosti se vztahuje k provždy neměnnému objektivnímu řádu. V tomto smyslu není umění pro umění dráždidlem pro přesycené, jak jsme se učivali. Stává se útočištěm člověčí naděje, aby vůbec přebývala mezi námi. Svaté, původně srostlé s krásným i dobrým, se schoulilo za sekularizační smrště do bezpečí estetického samoučelu.

Hesse rád mluvil o „aristokratičnosti“ knihy. Aristokratismus plyne mu z víry ve vertikálu, v platnost mimočasových norem a hodnot, neměnně protíná proměny stylu a vkusu. Neporozumíme mu, dokud se neosvobodíme od sociologicko-historického pojetí umění jako pouhého výrazu doby a situace. Absolutnost krásy není k příležitostnému použití. I když bývá umělci dopřáno nanejvýš se jí přiblížit a to pouze ve chvílích milosti, je jediným důvodem, proč se nepokojný čtenář Hesse o vlastní tvorbu vůbec snaží. A přátelí se s Franzem Kafkou, převlečen za Hallera si tyká s Mozartem a dokonce se odvažuje vysvětlovat mu smysl jeho nejzávažnějších děl. Brání autenticitu goethovského básnictví před Goethem používaným pro školu i dům. Odklasičtělý Olympan se z věčnosti usmívá, a ani sám sebe nebere moc vážně. Vzpomeňme, co vložil do úst Forkyádě po skonu Euforionov: *„po básníkovi zbylo jen oblečení, z něhož si spíchnou slušivé šatičky všichni, kdo by taky chtěli platit za básníky, ač jim k tomu chybějí vlohy“* (Faust II, závěr 3. dějství).