

1. MAGICZNE MOSTY HERMANNA HESSEGO

Magiczne mosty i realna geografia

„Moja droga do Indii i Chin nie wiodła mnie statkami ani koleją, sam musiałem odnaleźć wszystkie magiczne mosty” (Hesse 1987, s. 295)¹ – pisał Hermann Hesse. Morska podróż, którą przedsięwziął w roku 1911, z przystankami na Cejlonie, w Singapurze, na wyspie Penang, na Sumatrze, wyczerpała jego siły. Nie dopłynął do celu – na Wybrzeże Malabarskie, gdzie dawniej jego dziadek prowadził działalność misyjną i gdzie na świat przysła jego matka. W swoich zapiskach Hesse nazywać będzie niekiedy tę trwającą od września do grudnia wyprawę podróżą do Indii, mając na myśli obszar Azji Południowo-Wschodniej określany jako Hinterindien².

Nie był zatem w Indiach w dzisiejszym geograficzno-politycznym sensie, w naszym rozumieniu tego określenia. Był jednak w Indiach w sensie szerokim, a podróż ta wpisywała się w proces jego poszukiwań filozoficznych, artystycznych i duchowych – i w takim planie narracyjnym ją lokował. Fakt, że wyruszył także na realną wyprawę do Azji, pozostaje jednak istotny tak w kontekście indywidualnej biografii, jak i późniejszego kulturowego wykorzystania toposu „drogi do Indii”. Magiczne mosty, które przerzucił, wydawały się kuszące kolejnym pokoleniom. Kontrkulturowi marzyciele jadący do Indii czynili Hessego współautorem swoich projektów podróży. Dotarli na Wybrzeże Malabarskie, gdzie leży Goa. Mogliby czuć się rozczarowani, wiedząc, że ich patron nie postawił stopy na subkontynencie... A może wcale by tak nie było – wszak nie o mapę fizyczną chodziło w tych podró-

¹ Nie sięgam tu do opublikowanego polskiego przekładu tego tekstu, gdyż brak w nim słowa „magiczne”, które jest w oryginale („Ich mußte die magische Brücken alle selber finden”). Z zasady cytuję według istniejących przekładów, z wyjątkiem sytuacji, gdy pomijają one istotne dla interpretacji fragmenty lub przekształcają je tak, że zmieniłoby to interpretację. Polski przekład: Hesse 2005a, s. 139.

² W czasie jego podróży Singapur i Penang wchodziły w skład tzw. Strait Settlement, pozostającego pod władzą brytyjską; status brytyjskiej kolonii miał też Cejlon, natomiast Sumatrą rządzący Holendrzy.

zach, a przestrzeń geograficzna to tylko jeden z możliwych planów odbywanych podróży. W dalszym ciągu rozważań postaram się pokazać, jak Hesse przerzucał swoje mosty ponad materialno-cieleśnym wymiarem podróży, by skutecznie łączyły różne obszary myśli. Postaram się przy tym nie pominąć całkiem pytania o to, na czym polegało jego podróżnicze zanurzanie się w Azję, jak odbierał podróż w jej materialno-zmysłowych aspektach. Interesować mnie też będzie to, co działo się z tymi doświadczeniami w procesie ich narracyjnego opracowywania.

„Wonne szafy”, złoty smok i drzewo bo. Początki fascynacji

W wonnych szafach
Trzymała matka na czas uroczysty
Drogocenne sukna indyjskie:
Białe i kolorowe suknie z Mangaluru,
Szkatułki z drzewa sandałowego,
Małe brązy. I skrzynie te pachniały Wschodem (Hesse 2000, s. 11).

Miejsce, do którego prowadzić miały magiczne mosty, znał Hesse od dawna. Jego wyobraźnia skolonizowana została przez szeroko rozumiane Indie na długo przed tym, nim wyruszył w podróż; co więcej, wpisywały się one w jego historię rodzinną. Dziadek Hessego ze strony matki Hermann Gundert udał się tam w wieku 22 lat. Poza tym, że działał w bazylejskiej misji pietystycznej, z zapalem oddawał się też studiowaniu tamtejszych języków. W Indiach poślubił misjonarkę Julię Dubois, pochodzącą z francuskojęzycznej Szwajcarii. Matka Hessego Maria przyszła na świat jeszcze przed ich powrotem do Europy. Z kolei jego ojciec Johannes, syn lekarza, po ukończeniu studiów i okresie pracy w Domu Misyjnym w Bazylei cztery lata spędził na działalności misyjnej w Indiach. Do powrotu skłonił go stan zdrowia, któremu nie sprzyjał tropikalny klimat. Maria Gundert i Johannes Hesse poznali się w Calw w Wirtembergii i tam założyli rodzinę, ale gdy Hermann miał parę lat, jego rodzice znów na jakiś czas opuścili Europę, by wyjechać na misję do Indii. (On sam w tym czasie pozostawał w kraju).

Obecność wizerunków pochodzących z różnych obszarów kulturowych była w domu Marii i Johannaesa oczywista. Kilkuletni Hermann, jak zanotowała w swoim dzienniku jego matka, „natychmiast rozpoznaje wszystkie obrazki, czy pochodzą z Chin, Afryki czy Indii” (cyt. za: Nowakowska 2006, s. 25). W jednym z tekstów powstałych wkrótce po powrocie z wyprawy przywołał swoje dziecięce wyobrażenie Azji, która „nie była częścią świata, tylko całkiem określoną, choć niezwykle tajemniczą miejscowością gdzieś między Indiami i Chinami. Stamtąd wywodzą się wszystkie ludy i ich nauki oraz religie, tam tkwią korzenie wszel-

kiej ludzkiej istoty i ciemne źródło wszelkiego życia, tam stoją wizerunki bóstw i tablice praw” (Hesse 2005a, s. 84). Myśl o podróży do Azji to rojenie „o złotym smoku, o czcigodnym drzewie bo, a także o świętym wężu” (tamże). Zapamiętaną z dzieciństwa figurkę indyjską – jeden z wielu orientaliów posiadanych przez rodzinę – po latach przedstawił jako symbol otwierający przestrzenie sensów, do których dociera się drogą inną niż racjonalne myślenie:

Wychowywali mnie nie tylko rodzice i nauczyciele, lecz również moce wyższe, ukryte i tajemne. Pomiędzy nimi był także bóg Pan, skryty pod postacią tańczącego indyjskiego bożka – jego figurka stała w oszklonej szafce, w gabinecie mojego dziadka. Bóstwo to, pospołu z innymi, opiekowało się mną w dzieciństwie na długo przedtem, zanim nauczyłem się czytać i pisać, umysł mój wypełniały odwieczne obrazy i myśli ze Wschodu – do tego stopnia, że później każdy kontakt z indyjskimi i chińskimi mędrkami odbierałem jako spotkanie z czymś dobrze znanym, jako powrót do domu (Hesse 2003, s. 9).

„Wschód” uobecniał się tu za pośrednictwem przedmiotów w szczególny sposób pobudzających dziecięcą wyobraźnię. Każdy z nich miał niezwykłą „cielesność” biorącą się z materii, z której był uformowany; każdy miał też zamorskie pochodzenie.

W oszklonej szafce obok bożka oraz w pozostałych szafach w pokoju dziadka stało, leżało i wisiało jeszcze wiele innych przedmiotów, figur i przyrządów: sznury drewnianych koralików podobne do różańców, zwoje z liści palmowych zapisane dawnym rytym indyjskim pismem, wyrzeźbione w zielonym kamieniu mydlanym żółwie, małe figurki bogów z drewna, szkła, kwarcu, gliny, haftowane jedwabne i lniane kapy i obrusy, mosiężne kubki i miski; wszystko to pochodziło z Indii albo z Ceylonu – rajskiej wyspy porośniętej paprociami drzewiastymi i palmami, zamieszkałej przez łagodnych Sygalezów o sarnich oczach – albo Syjamu czy Birmy, i pachniało morzem, dałą, przyprawami, korą cynamonową i sandałowym drewnem. Wszystkich tych rzeczy dotykały kiedyś ciemne albo żółte ręce, moczyły je tropikalne deszcze i woda z Gangesu, a wysychały one pod rozpalonym słońcem równika, w cieniu pierwotnej dżungli (tamże, s. 14).

Rzeczy z szafy zdają się zapraszać wyobraźnię do tego, by imaginacyjne przenosiła je w ich macierzyste środowisko i domyślała im biografie; materialność przedmiotów nadaje fantazji znamię realności.

Panująca w domu rodzinny otwartość na różne treści kulturowe, o której Hesse pisał w *Dzieciństwie czarodzieja*³, nie likwidowała oczywiście ram moralnych

³ W *Dzieciństwie czarodzieja* pisarz wspominał też, że dorastał w rodzinie, gdzie „[m]o-
dlono się i czytano Biblię, studiowano i uprawiano filologię indyjską, grano dużo dobrej
muzyki; wiedzano o istnieniu Buddy i Laozi” (Hesse 2003, s. 16).

i światopoglądowych tworzonych w środowisku pietystów o misyjnym ukierunkowaniu. Pisarz z niechęcią wspominał zapamiętane z dzieciństwa praktyki religijne („niedzielne nabożeństwa, lekcje religii przed konfirmacją, nauka religii, na którą uczęszczałem jako dziecko, nie wywoływały u mnie żadnego przeżycia” [Hesse 1998, s. 69]). Surowe wychowanie, w czasie którego realizowany miał być określony projekt duchowy, opresyjne metody stosowane w szkole i niezrozumienie artystycznych pasji skłaniały go do ucieczek i prób samobójczych. Zakład psychiatryczny, a potem zamknięcie ścieżki rozwoju uniwersyteckiego owocowały wytwarzaniem własnych strategii poszukiwań intelektualnych i duchowych. Pisarstwo w takiej postaci, jaka go interesowała, uprawiał Hesse wbrew zasadom moralnym wyznawanym przez rodzinę, burząc możliwość utrzymania harmonijnych z nią stosunków. (Jego matka, która sama była autorką biografii Davida Livingstone’a i Jamesa Hanningtona, uważała, że teksty Hermanna są zbyt świeckie, że brak im właściwej podbudowy moralnej). Częścią jego dzieciństwa i młodości było doskonalenie umiejętności samodzielnego zanurzania się w świat literatury, malarstwa i muzyki. Kształtował w sobie ten rodzaj dystansu do świata i do związków międzyludzkich, który dawał się przekuć na działania twórcze. To on będzie stanowił o powodzeniu w budowie własnych magicznych mostów.

Günter Baumann, autor eseju *Hermann Hesse and India*, nazwał tamten pierwszy etap obcowania Hessego z Indiami bezrefleksyjnym (po nim nastąpić miały jeszcze dwa inne etapy – intelektualnego poszukiwania oraz doświadczenia wewnętrznego). Trwał on aż do czasu przeprowadzki pisarza do Gaienhofen w roku 1904 (Baumann 2002).

Kiedy Hesse opuścił dom rodzinny, Orient w jego życiu na jakiś czas przycichł, by wrócić inną ścieżką, poprzez dzieła zachodnich filozofów. Zwłaszcza pisma Schopenhauera, jego idea świata jako wyobrażenia i silne reminiscencje buddyjskie, kierowały Hessego ku myśli Wschodu. Sięgnął wtedy na nowo po święte teksty hinduskie. Tak rozpoczął się etap intelektualnych poszukiwań. Potem nastąpiła tamta realna „podróż do Indii” – w krąg kultury azjatyckiej. Hesse odbył ją w towarzystwie swojego przyjaciela, malarza Hansa Sturzenggera. W zasadzie ich pomysł można by wpisać w ówczesną modę na orientalne podróże (Zeller 2001, s. 73). Dla Hessego szlak ten wiódł także w świat wyobrażeń z dzieciństwa i w obszary historii rodzinnej. W kontekście tej ostatniej azjatycki kierunek może wydawać się dość oczywisty. Jednak w perspektywie osobistych fascynacji już takim się nie przedstawia. W młodości Hermann Hesse snuł marzenia o wyjeździe do Brazylii – to ona była krajem wyimaginowanej przygody. Jako dwudziestolatek zaczął wyjeżdżać do Włoch. Zatrzymam się chwilę przy tych włoskich epizodach, choć pozornie skieruje to wywód w innym kierunku. Dopiero w zestawieniu z nimi wyraźna stanie się specyfika azjatyckiej podróży oraz sposób, w jaki narracyjnie opracowywane było to doświadczenie.

Kierunek włoski: sztuka podróży

Do Włoch po raz pierwszy udał się wiosną 1901 roku jako człowiek dwudziestotrzyletni. Był w wieku bliskim temu, w jakim jego dziadek Gundert płynął do Indii. Kierowały nim jednak z gruntu inne pobudki – u ich podłoża leżało pragnienie poznania źródeł, z których czerpali podziwiani przez niego artyści. Marzył o tej podróży od dawna, czytając *Podróż włoską* Goethego i *Cicerone* Jakoba Burkhardta. Jak potem wspominał: „Wytęsknione od tak dawna, upragnione wkroczenie na ziemię włoską wywołało u mnie tak intensywne, tak wzniósłe uczucie szczęścia, jakiego chyba do tej pory nie zaznałem i które może nigdy więcej nie przypadnie mi w udziale” (cyt. za: Decker 2014, s. 182). Latami będzie pamiętał wyrzeczenia podejmowane po to, by mimo skromnych środków finansowych korzystać z artystycznej atmosfery Włoch: „[Z]apisywałem całe notatniki na temat ściennych fresków w starych kościołach, a zaoszczędzone na jedzeniu pieniądze wydawałem na fotografie dawnych rzeźb” (Hesse 2005a, s. 46). Kraj artystów nadawał się do tego, by patrzeć na niego tak, jak się patrzy na dzieła dawnych mistrzów, a podróż stawała się rodzajem sztuki uprawianej świadomie i z troską o najwyższą jakość doznania estetycznego – tak jakby ono było wzorcem doświadczenia podróżniczego w ogóle. Podróżny przyjmuje, że kontemplacja dzieł sztuki daje więcej i prowadzi dalej niż kontemplacja natury. Retoryczną wartość ma stawiane przez niego pytanie o to, dlaczego „widok Mantegni daje mi więcej niż widok pięknej jaszczurki, dlaczego godzina w kaplicy malowanej przez Giotto czy Signorellego znaczy dla mnie w ostatecznym rozrachunku więcej niż godzina przeleżana na nadmorskiej plaży?” (tamże, s. 48). Odpowiedź przedstawiona jest jako oczywista:

[W] gruncie rzeczy wszędzie przecież szukamy i łakniemy tego, co ludzkie. [...] Dlatego też raz po raz wracam wdzięcznie i z ochotą do sztuk i dlatego śmiała budowla, pięknie pomalowana ściana, dobra muzyka, cenny rysunek zapewniają mi w końcu jednak więcej rozkoszy i lepsze zaspokojenie mrocznych poszukiwań niż obserwacja nieokiełznanej natury (tamże, s. 48–49).

Sztuka podróży ma aspekt aksjologiczny – odpowiednio praktykowana prowadzi ku utwierdzeniu najbardziej chwalebnych wartości jednostki i zbiorowości⁴. Wiąże się z nią strategia odbioru rzeczywistości, za sprawą której zjawiska

⁴ Zob. np.: [P]podróżujemy, patrzymy i przeżywamy obcyznię w najgłębszej istocie jako poszukiwacze ideału człowieczeństwa. Utwierdza nas w tym i wzmacnia jakaś rzeźba Michała Anioła, muzyka Mozarta, tokańska katedra lub grecka świątynia, a owo wzmocnienie i usprawiedliwienie naszych dążeń ku sensowi, głębokiej jedności i nieśmiertelności ludzkiej kultury jest tym, czym szczególnie żarliwie delectujemy się w podróżach, chociaż wcale o tym nie myślimy (tamże, s. 49).

i zdarzenia jawią się w określonej formie. Strategię tę nietrudno rozpoznać na przykład w eseju *Wieczór w Cremonie*.

Esej rozpoczyna się sceną wyjazdu z Bergamo w kierunku Cremony. Jazda koleją miała trwać około dwóch godzin, jednak w czasie jej trwania podróżny dowiaduje się, że pociąg, który miał go dowieźć do celu, kończy swój bieg w Treviglio, a na kolejny trzeba czekać trzy i pół godziny. Przywodzi mu to na myśl podobną nieprzewidzianą przerwę w podróży po Włoszech, która zdarzyła mu się jakiś czas temu:

Wówczas wysiadłem w Fossato Vico, w pobliżu Foligno na północy Umbrii, i myślałem, że w tak ważnym punkcie, gdzie zatrzymują się i muszą czekać nawet pociągi ekspresowe, znajduje się z pewnością jakieś dobre, stare i przyjemne miasteczko, którego nie ma w bedekerze, a może nawet uda mi się tu zobaczyć mały ratusz z etruskimi przedmiotami (tamże, s. 42).

Podróżny zakłada więc, że we Włoszech w każdym miejscu napotka „coś” – warte uwagi widoki, obiekty sztuki, ciekawostki architektoniczne, najlepiej takie, które nie dostały się w szerszy obieg za sprawą popularnego przewodnika. (Samodzielne odkrywanie artystycznie nasyconych widoków ma w sobie element twórczy, podobny temu, jaki zawiera się w tworzeniu dzieł sztuki i tak jak ono wymaga pewnych umiejętności). Wydaje mu się dziwne i rozczarowujące, gdy nie trafi mu się żadna pożywka dla estetyzowania. W Foligno znajduje jednak „coś”: „miasteczko ładne, ciche i zaspane”, dające się oglądać jak zestaw kolorowych, wystylizowanych pocztówek. Ogląda zatem „śliczny kościół świętego Marcina”, orszak pogrzebowy i „dzieci z białymi szarfami niosące świece”, rozbawionych uczniów wybiegających ze szkoły, hiacynty w doniczkach, ładne dziewczęta w oknach... Dokłada starań, by warunki delectowania się widokiem były idealne: „[...] udałem się na cichy plac, kazałem sobie wystawić stolik na słońce i podać kawę, a potem siedziałem, paliłem i obserwowałem życie tego maleńkiego prowincjonalnego miasteczka” (tamże, s. 42–43). Uda mu się uruchomić odpowiednią strategię odbioru rzeczywistości i widzi stylistycznie spójne sceny rodzajowe z włoskiej prowincji. Potem na stacji zamawia jeszcze „dobre wino”. Kawa, papierosy i wino to szczegóły intensyfikujące atmosferę nurzania się w rozkoszy estetycznej, ale zmysłowość estety skoncentrowana jest na doznaniach wizualnych – smak kawy, zaciągnięcie się dymem papierosowym są tu akcydentalne.

W narracyjnym tle *Wieczoru w Cremonie* jest deszcz. Daje on o sobie znać już od czasu wyjazdu bohatera z Bergamo („Pociąg, wśród gwałtownych burzowych chmur, odjechał ku potężnej jasnozielonej równinie”), wspominany jest też, gdy podróżny po nieprzewidzianym postoju znów wsiada do pociągu:

Wśród łoskotu kół dobiegały uderzenia piorunów, niebawem też spadł ukośny, pluskający deszcz, a z tyłu, w ulewie i chmurach, pozostała obiecująca, wąska i biała wysepka nieba w rzadkim błękitcie. Kiedy deszcz się zmęczył i spływał już spokojniej i ciszej, z bladego okienka nieba zaczęły z każdą chwilą przenikać wieczorne światła, rozbiegając się po nieskończonej równinie, której czerwono-brązowa ziemia pachniała żyznością (tamże, s. 43–44).

Deszcz pomaga ukazać atmosferę, w jakiej rozgrywać się będą zdarzenia – zamglone, nieco spowolnione, dające podróżnemu czas na zatrzymywanie uwagi na kroplach wody i grze światła. Także potem, gdy podróżny wędruje ulicami włoskiego miasta, deszcz zdaje się nie zaburzać estetycznego trybu oglądu rzeczywistości:

Była nieomal noc, gdy przybyłem do Cremony, a czekał mnie jeszcze długi spacer pod parasolem aż na drugi koniec miasta, gdzie znajdował się mój zajazd. Był to jeden z tych zajazdów, w których zatrzymują się Włosi, podróżujący w drobnych interesach, oraz wiejscy księża, a polecono mi go w Bergamo. Mając dość dalekiej drogi, byłbym mu się prawie sprzeniewierzył, przemokłem bowiem do suchej nitki, ale nie żałuję, że wytrzymałem (tamże, s. 44).

Pojawiające się wzmianki o składanym i rozkładanym parasolu i o przemoknięciu to sygnały wskazujące raczej na ogólny nastrój krajobrazu niż na stan podróźnego. Ten ostatni podąża ku pięknym widokom:

Nie uszedłem daleko, a już przyjął mnie całkiem cichy, plaskający w deszczu placyk z pięknymi arkadami, zamknąłem więc parasol i zadowolony szedłem dalej pod łukami, przeskoczyłem wąską, poprzeczną uliczkę, wspiałem się w mroku po kilku potężnych kamiennych schodach i podniecony, pełen napięcia znalazłem się wewnątrz potężnej budowli, pod której wysokim sklepieniem przeszedłem przez dziedziniec i z drugiej strony wkroczyłem do kolejnego ciemnego sklepienia; potężne filary odbijały się na zewnątrz w nowym, mokrym od deszczu placu (tamże).

Nie wiemy, czy deszczowa wilgoć niesie przyjemność, czy powoduje dyskomfort – tak jakby krople nie dotykały ludzkiego ciała, a deszcz miał jedynie wymiar estetyczny, tworząc lustra, w których pięknie odbijają się detale architektoniczne. Podróżny w każdej chwili jest gotów cały zamienić się we wzrok, tak jak wtedy, gdy nieoczekiwanie natrafia na katedrę: „Przystanąłem w kąpiącym deszczu i chłonałem w siebie ten cudowny widok, uszczęśliwiony, a zarazem wstrząśnięty ogromem i niemal zuchwałą śmiałością tych budowli” (tamże, s. 45). Stosunkowo długi i szczegółowy opis przedstawiony jest językiem nasyconym emocjami, a zakończony postanowieniem: „Jakże pięknie będzie pooglądać jutro to wszystko w spokojnym, wolnym czasie przy świetle dnia oraz wiele jeszcze innych uro-

ków, do których dzisiaj nie dotarłem” (tamże). Chłonięcie widoku, delektowanie się szczegółami, odnajdywanie coraz to nowych ich walorów jest tym, co stanowi o sile tego doświadczenia. W ten sposób przebiega artystyczne przetwarzanie w trybie ustanowionym przez sztukę podróży. W żadnym wypadku nie jest to jednak całościowy obraz doświadczenia. We Włoszech – co notuje Hesse w dzienniku – bywa brudno, bywa biednie, pogoda też nie zawsze sprzyja, czasem jest naprawdę zimno (w czasie jego pobytu w Genui pada śnieg). Ma też problemy ze zdrowiem – dolegliwości oczu i bóle głowy sprawiają, że niekiedy musi odmówić sobie rozkoszy oglądactwa. Zdaje się jednak mieć klucz do uruchomienia trybu doświadczania, który motywuje sens tej podróży.

Kolejna podróż, ta z 1903 roku, też nie jest pozbawiona perturbacji. Rozpoczął ją w towarzystwie fotografki Marii Bernoulli i jej przyjaciółki – malarki Marii Gundrum. Z tą drugą Hesse nie może się dogadać, ta pierwsza z czasem zostanie jego żoną. Pisz o niej jednak w tonie zastanawiającym. Jak zauważa Decker, Benroulli „przypomina we wszystkim jego matkę, ona także potrafiła gawędzić mądrze i pogodnie” (Decker 2014, s. 216). Ta podróż nie toczy się gładko, malarzka odłącza się pierwsza, po jakimś czasie decyduje się na to Hesse – sam jedzie w kierunku Wenecji...

Jednakże we Włoszech, nawet jeśli występują jakieś trudności, można przestać doświadczenie na odpowiednie tryby, a wówczas podróżny przyjmie postawę estetyczną i będzie w stanie odsunąć na drugi plan niedogodności ciała – tak jak dzieje się to w czasie pobytu w deszczowej Cremonie.

Nienasycona żądza podróży

[D]zika i nienasycona jest żądza podróżowania, nieznająca zaspokojenia potrzeba poznawania i przeżywania: silniejsza niż my i niż wszystkie łańcuchy; nad kim zapanuje, od tego domaga się ciągłych ofiar (Hesse 2003, s. 99).

Czym jest ta dzika i nienasycona żądza podróży, o której czytamy w eseju *Radość podróżowania*? Czy mieści się w ramach ustanawianych przez sztukę podróży, czy też owe ramy pozwalają ująć jedynie niektóre jej aspekty? W roku poprzedzającym podróż do Indochin Hesse pisał:

W zeszłym roku spędziłem w podróży sześć miesięcy, w przedostatnim – pięć; jak na ojca rodziny, mieszkańca wsi i ogrodnika to chyba trochę dużo. Kiedy ostatnim razem wróciłem do domu – po tym, jak gdzieś daleko w drodze zachorowałem [...] – wydawało mi się, że na długo, o ile nie na zawsze, mam dosyć podróżowa-

nia, że trzeba się uspokoić i siedzieć na miejscu. Ale ledwie przeszła mi słabość i minęło zmęczenie, ledwie zdołałem przez parę tygodni pozajmować się książkami i zużyć trochę papieru do pisania, kiedy pewnego dnia słońce oświeciło drogę niesamowitą jasnością, a na jeziorze pojawiła się czarna łódź ze śnieżnobiałym żaglem – pomyślałem o krótkości ludzkiego żywota i w jednej chwili nie było śladu po wszystkich niedawnych postanowieniach i chęciach. Pociąg do podróży okazuje się nieuleczalny (tamże, s. 98).

Podobne myśli zawarł w wierszu *Gegenüber vor Afrika*, który znalazł się w wydanym wkrótce po powrocie z Azji zbiorze *Aus Indien*. Spokojny byt w ojczyźnie, sen pod własnym dachem i życie rodzinne, zobrazowane sielskim widokiem dzieci, ogrodu i psa, zestawiał z tęsknotą odczuwaną nocą, pod gwiazdzystym niebem, z dala od domu – tęsknotą, którą on sam dla siebie wybiera. Pisał o tym biciu serca, które odczuć można tylko w czasie trudów wędrówki, i o wartości samej w sobie, jaką stanowi poszukiwanie; pisał też o odrzucaniu krępujących więzów mieszczańskości (Hesse 1919, s. 125). Esej i wiersz odwołują się do tego samego repertuaru obrazowego ewokującego rodzinną domowość, by pokazać to, co porzuca się, wyruszając w drogę. Esej akcentuje jednak również te aspekty podróży, które zasadzają się na cielesności podróżnika – słabość ciała, zatrzymującą go w domu, zmęczenie, trud wiążący się z wojażami.

Wszystko to może podsuwać myśl, że podróżowanie w sensie dosłownym oraz bycie wędrowcem, wraz z filozoficznymi i metaforycznymi konotacjami tej kondycji, określają postawę życiową Hessego. Sformułowanie to w dyskretny sposób zamazuje jednak konkretno-zmysłowy wymiar zdarzeń, a uprzywilejowuje to, na czym opiera się sztuka podróży. Tymczasem różne rodzaje wędrowniczej aktywności Hessego wymagały sporego wysiłku fizycznego i błędem byłoby traktowanie ich przede wszystkim w kategoriach obcowania z pięknem lub brzydotą krajobrazu. Podróżowanie – piechotą, statkiem, koleją – to coś więcej niż nurzanie się w krajobrazach dostarczających przyjemności estetycznej. Wiąże się ono z pracą ciała albo z odpoczynkiem; wysiłek bywa przykry, ale potrafi też dawać radość. Alpejskie wędrówki odbywane przez pisarza z przewodnikiem, czasem w towarzystwie znajomych czy rodziny, bywały dość forsowne. W jednym z listów do Emmy Ball-Hennings Hesse tak wspominał zimową wycieczkę: „Szedłem pod górę dwie godziny, dźwigając narty, w futrze foczym, przy silnym słońcu i hulającym w górze wietrze, wokół pewnie ze sto szczytów” (list ze stycznia 1929; Hesse 2000, s. 238). Samą jazdę na nartach opisywał jako doznanie kinetyczne i zmysłowe, ale też pamięć o nim stawała się źródłem metafor z obszaru erotyki: „Zjeżdżając przez górski krajobraz, człowiek czuje w nartach i nogach fałdy, uskoki, progi i zmarszczki ziemi, czuje je tak delikatnie i pięknie, jak kochanek badający dłońią wypukłości swej kochanki” (tamże). To sformułowanie otwiera myślenie

o pokonywaniu przestrzeni na nowe obszary sensów. Uniesienie przychodzące w czasie ruchu bliskie jest temu odczuwanemu w erotycznych pieszczotach i tak jak ono ma potencjał transgresyjny⁵.

Pokonywanie przestrzeni, zmaganie się z nią, przekraczanie horyzontu dostępności to istotny aspekt podróźniczych pasji Hessego. Fascynowało go na przykład latanie samolotem. Kiedy w roku 1913 znajomy lotnik Oskar Bider umożliwił mu wzniesienie się nad Berno na pokładzie jednopłatowca, Hesse miał już za sobą rejs sterowcem. Reminiscencje tamtej przygody znajdują się w eseju *Spacer w przestworzach*. Wzniesienie się samolotem nad Berno dostarczyło jednak znacznie silniejszych wrażeń: „Mój pierwszy lot odbyłem z Oskarem Biderem. Siedziałem przywiązany do fotelika, nogi zwisały mi w powietrzu. Między kolanami widziałem Berneńską katedrę” – wspominał w liście do Ernsta Morgenthallera wiele lat później (Hesse 2000, s. 139). Bezpośrednio po tym wydarzeniu opisał doznanie, w którym odczucie pędu i zachwyt oglądanym z góry widokiem były integralnie powiązane:

Lecieliśmy uważnie i ostrożnie niczym automobil pędzący po zboczach góry ze zgaszonym silnikiem [...] Dachy, aleje, kominy pędziły nam naprzeciw, małeńki trawnik, na który wycelowaliśmy, robił się coraz większy [...] okazało się, że tych kilka winogron i ciemnych skupisk to tłum ludzi. Mój Boże, przecież spadamy prosto na nich [...] tłum rozstał się, tworząc wąską uliczkę, opadaliśmy na ziemię (tamże).

Wskazałam tych kilka epizodów, by unaocznić, że aranżowanie podróźniczych zdarzeń tak, by dobrze wpisywały się w obszar sztuki podróży, to przejaw stosowania określonego modusu urefleksyjniania doświadczenia w procesie przetwarzania literackiego. W procesie tym wiele aspektów doświadczenia uległo wyciszeniu, co nie musi oznaczać, że traktowane były jako mniej ważne. Żądza podróży ma również nurt cielesno-zmysłowy, który może zostać narracyjnie ure-

⁵ Stosunek Hessego do zmysłowo-erotycznej cielesności był specyficzny, w dużym stopniu kształtowany jeszcze przez czynione przez rodziców i wychowawców próby zamknięcia go w moralnej klatce pietyzmu. Jego biograf Gunnar Decker specyfikę tę opisuje słowami: „To swoisty kompleks dziewictwa, nerwica czystości, której nie zdoła unieważnić cała jego gloryfikacja natury i wysilone pragnienie naturalnej cielesności. Nie pomaga nawet pozowanie do zdjęć w roli zdeklasowanego zwolennika wspinaczki nago” (Decker 2014, s. 208–209). Fotografie Hessego wędrującego nago po górach (pochodzące z czasu, gdy przebywał w komunie artystycznej Monte Verità) i lata, które przeżył w ostatnim ze swych trzech małżeństw, tym najbardziej udanym, z żoną Ninon – lata dobrowolnej izolacji spędzane przez małżonków w osobnych częściach domu i ich komunikacja za pośrednictwem listów – sygnują dwa bieguny stosunku do cielesno-zmysłowego zanurzenia w świecie, z których ten pierwszy jest biegunem transgresyjnych pragnień i tęsknot, a ten drugi cielesnego (ograniczanego) doświadczenia i artystycznej sublimacji.