

Rita Tūtlytė

Secesja: litewska poezja początku XX wieku zmierająca ku nowoczesności*

W obszar zainteresowań badawczych litewskich historyków literatury styl secesyjny (*Jugendstil*) jako kierunek w sztuce trafił na fali ruchu Sąjūdis i odzyskania niepodległości, po zniesieniu intelektualnych barier i wzroście zainteresowania początkiem XX wieku. Warto zaznaczyć, że w badaniach litewskich historyków sztuki¹ na określenie zjawisk artystycznych początku XX wieku funkcjonuje kilka terminów: *Art Nouveau*, *moderna* (*modernas*), secesja (*secesija*, *jugendas*). W badaniach *stricte* literaturoznawczych wymienione określenia mają różne zakresy w zależności od przyjętego nazewnictwa: przykładowo terminem *jugendas* posługiwali się Vytautas Kubilius i Audronė Zentelytė. Z kolei młoda badaczka Aurelija Mykolaitytė swoją monografię o stylu secesyjnym w litewskiej i łotewskiej prozie zatytułowała *Stylistyka epoki piękna (Gražiosios epochos stilistika*, 2010). Autorka niniejszego artykułu posługuje się terminem secesja.

Cel artykułu stanowi analiza możliwości wskazania inspiracji secesją w obszarze litewskiej literatury w związku z dostrzegalnym wówczas oddziaływaniem innych nurtów w sztuce – impresjonizmu, neoromantyzmu, symbolizmu; głównie lektura poezji litewskich twórców początku

* W niniejszej formie tekst ukazuje się po raz pierwszy. Fragmenty publikowane dotyczące poezji B. Sruogi: R. Tūtlytė, *Prostranstvo voobraženija v litovskom literaturnom jugende. Telpiskie modeli baltu un slāvu kultūrās*, „Komparatīvistikas institūta almanahs 3. sējums Telpa un laiks literatūrā un mākslā, 12 izdevums, (red.) F. Fjodorovs, Daugavpils 2006, s. 177-185; o poezji B. Sruogi i K. Binkisa: *eadem*, *Lietuviškasis jugendas. Balio Sruogos ir Kazio Binkio gamtiškoji vaizduotė*, „Metai” 2005, nr 4, s. 89-94; o poezji S. Nėris: *eadem*, *Lietuvių literatūrinis jugendas ir Salomėjos Nėries poezija*, „Darbai ir Dienos” 2003, nr 36, s. 7-20. Pozostałe fragmenty są wynikiem najnowszych, dotąd niepublikowanych badań. Śródtytuły pochodzą od redakcji (przyp. red.).

¹ V. Landsbergis, *Čiurlionio dailė*, Vilnius 1976; *Dailės žodynas*, red. J. Mulevičiūtė et al., Vilnius 1999; N. Lukšionytė-Tolvaišienė, *Istorizmas ir modernas Vilniaus architektūroje*, „Acta Academiae Artium Vilmensis”, Vilnius 2000; R. Andriušytė-Žukienė, *M. K. Čiurlionis ir modernizmas*, Kaunas 2001.

XX wieku w kontekście nawiązań do stylu secesyjnego. Stawiana jest teza, że wymienione kierunki, jakie doszły do głosu na początku XX wieku w Europie, w przypadku Litwy zachowały swoje oddziaływanie do końca lat czterdziestych minionego wieku.

Teoretyczny kontekst niniejszych badawczych rozpoznaiń stanowią prace niemieckich literaturoznawców i studium polskiego badacza Mieczysława Wallisa². W interpretacji wykorzystane zostały metody właściwe dla historii literatury, w tym porównawcza. Obecna w artykule orientacja komparatystyczna funkcjonuje nie tyle jako zespół metod, ile jako ważny punkt odniesienia. Zastosowane tu podstawowe założenia hermeneutyczne stanowią dogodny narzędnik do refleksji o tekście i kontekście, oraz określenia relacji pomiędzy częścią a całością.

Secesja – kierunek artystyczny końca XIX i początku XX wieku – znalazł nader szerokie odzwierciedlenie w sztuce stosowanej (winiety, ekslibrisy, witraże, mozaiki, wazony, plakaty, afisze teatralne, ogłoszenia reklamowe), muzyce, szacie graficznej wydawnictw, a także w literaturze, architekturze, wystroju wnętrz (sale wystawowe, hotele, kawiarnie), rzeźbie, balecie (nowoczesny taniec, gimnastyka rytmiczna, pantomima) oraz teatrze (*variété*, kabaret, operetka). Zdaniem historyków sztuki, ten ostatni silnie oddziaływał również na życie codzienne (meble, rączki parasoli, moda w ubiorze, tapety, lampy, biżuteria), a duży wpływ na jego popularyzację miały wystawy światowe w Monachium (1897), Paryżu (1900) i Turynie (1902). Źródłem inspiracji dla stylu secesyjnego stały się japońska rzeźba i malarstwo na jedwabiu; pod ich wpływem w sztuce stosowanej i literaturze zrezygnowano ze wskazywania konkretnej czasoprzestrzeni, tworzonej od tego momentu w postaci symbolicznych odniesień.

Po I wojnie światowej secesja jako styl została zapomniana wraz z szybkimi zmianami w obszarze innych modernistycznych nurtów artystycznych. Powrót do niej nastąpił dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku. Malcolm Haslam, autor studium poświęconego historii sztuki *Jugendstil. Seine Kontinuität in den Künsten*, dąży do ukazania żywotności stylu secesyjnego na przestrzeni całego XX wieku: inspiracje secesją dostrzega w surrealizmie, ruchu hipisowskim, w niektórych przejawach postmodernizmu oraz w myśli filozoficznej XX wieku³.

W niemieckiej szkole literaturoznawczej secesja bywa omawiana na poziomie występujących motywów i toposów. Ulrich Karthaus sądzi, że dążąc do zachowania tego terminu w odniesieniu do historii literatury, należy opierać się nie tylko na rejestracji oddzielnych szczegółów,

² M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1967; *idem*, *Jugendstil*, przeł. R. Böning, Dresden 1982.

³ M. Haslam, *Jugendstil. Seine Kontinuität in den Künsten*, przeł. E. Wagner, Stuttgart 1990.

ale również spojrzeć szerzej: wyjść poza formy jego obecności w obszarze sztuki stosowanej w kierunku stawiania pytań o pochodzenie zjawiska⁴. W pracach, jakie ukazały się w Niemczech na przestrzeni ostatnich dziesięci, secesja coraz ściślej bywa kojarzona z ogólnymi zmianami światopoglądowymi w obrębie szeroko rozumianej dwudziestowiecznej sztuki, filozofii i nauk psychologicznych (monistyczny światopogląd, szerzenie się idei witalistycznych, motywy erotyczne, aprobata dla poglądów Artura Schopenhauera i Fryderyka Nietzschego bądź sprzeciw wobec nich; piękno naturalności, estetyka formy). Wymienione zjawiska przekraczają granice sztuki wizualnej i należą także do literatury, dlatego tak zdefiniowany pogląd otwiera możliwość spojrzenia na *secesję w literaturze* w ogólniejszym kontekście sztuki początku XX wieku jako na kierunek pełnoprawny wobec innych nurtów artystycznych.

Secesja, jako styl ukształtowany na przełomie XIX i XX wieku, po części przejęła ugruntowane tradycje epok dawnych, z innej jednak strony – powieliła podstawowe założenia sztuki modernistycznej, była więc wewnętrznie sprzeczna i także w sposób ambiwalentny ją traktowano: jako część składową historyzmu i równocześnie jako pierwszy przejaw modernizmu⁵. Badacze sztuki secesyjnej definiują ją jako styl ściśle związany z innymi neostylami (neoromantyzmem, neogotykiem, neorenesansem, neobarokiem, neoklasycyzmem); historycy literatury mówią o związkach secesji z antykiem, gotykiem, barokiem.

Badania kulturowych kontekstów secesji pozwoliłyby określić, jaki faktycznie udział miała ta sztuka z końca XIX – początku XX wieku w modernizowaniu epoki, która tak naprawdę nie jest wyłącznie romantyczna (neoromantyczna), ale też renesansowa (neorenesansowa), barokowa (neobarokowa) czy gotycka (neogotycka). W litewskich badaniach historycznoliterackich szczegółowo został zbadany tylko związek sztuki modernistycznej z jednym z tradycyjnych kierunków w sztuce – romantyzmem. Poszerzenie rozpoznania o secesję mogłoby stworzyć możliwość wciągnięcia w paradygmat litewskiej literatury także klasycyzmu, baroku, manieryzmu różnych epok *etc.*; ponadto pozwoliłoby wydobyć znacznie bogatszą i bardziej złożoną tradycję od tej, która została już zbadana.

Secesja, podobnie jak inne antypozytywistyczne kierunki w sztuce – symbolizm czy neoromantyzm – przeciwstawia eklektyzmowi obowiążącemu na przełomie wieków sztukę nowych idei, obrazów i form, proponuje *jedność stylu*. Zdaniem Jürgena Mathesa, kanon jednolitości

⁴ *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*, (opr.) U. Karthaus, Stuttgart 1997, s. 16.

⁵ Por. wprowadzoną w polskiej historii sztuki już w roku 1967 kategorię „półmodernizmu” w rozprawie: A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka*, Warszawa-Wrocław-Kraków 1967 (przyp. red.).

w przypadku literackiego stylu secesyjnego stanowi swego rodzaju księgę, która za pomocą czcionki, zdobnictwa, jakości papieru, szaty graficznej zmierza do stworzenia *dzieła wszystkich sztuk*⁶. Najbardziej znane książki, realizujące ideę syntezy sztuk w jednym dziele, to: *Portret Doriana Graya* (1891) Oscara Wilde'a (wydany w dziewięciu wersjach); *Rok duszy* (1897) i *Kobierzec życia* (1900) Stefana George'a oraz sporządzony przez Petera Behrensa kalendarz *Kolorowy ptak* (1899).

Za twórców stylu secesyjnego w literaturze uznaje się Artura Schnitzlera, Rainera Marię Rilkego, Stefana George'a, Hugona von Hofmannsthal, Ottona Juliusa Bierbauma, Arno Holza, Stefana Zweiga, Petera Altenberga, Tomasza Manna, Maxa Dauthendeya, Eduarda von Keyserlinga, Maurycego Maeterlincka, Oscara Wilde'a, Gabriela D'Annunzia, Stanisława Przybyszewskiego i in.

Do cech stylu secesyjnego należy niewątpliwie ambiwalencja. Jedni autorzy secesję w literaturze bardziej kojarzą z motywami młodości, witalizmu i erotyki, inni natomiast identyfikują z nią nastrój *fin de siècle*'u, motywy zmierzchu. Zdaniem Karthausa⁷, secesja rodzi się z racjonalnie nieprzezwycięzalnych przeciwieństw. Wiosenna radość życia, żywotność rodem z renesansu mają też inny wymiar – idee barokowej kruchości egzystencji, upadku, przemijania. *Secesja w literaturze* (podobnie jak manieryzm) ma predylekcję do tajemniczości, syntetyzuje pragnienie życia i tęsknotę za śmiercią, wyrafinowanie szczegółów i poczucie jedności wszechświata, neurozę i zwrot ku naturze⁸. Szczególnie wyraziście zarysowuje się ambiwalencja powtarzalnych motywów: czerwieni i bieli, *femme fatale* i *femme-enfant*. Dominik Jost takie łączenie przeciwstawnych jakości, myślenie w kategoriach opozycyjnych, nazywa *stylem elipsy*⁹.

W sztuce secesyjnej upadkowi i melancholii bywa przeciwstawiana afirmacja egzystencji, sztuczności zaś – nieskrępowana naturalność, idea rozwoju życia. Więdnięcie, śmierć i inne literackie motywy dekadencjonalnej świadomości wpisywane są we wszechogarniający proces przemiany życia. Nadrzędną w przypadku stylu secesyjnego staje się idea witalizmu. Temat tak bardzo absorbujący sztukę początku XX wieku, przyzwyczajenie nastrojów schyłkowości poprzez witalizm, pragnienie życia, rozbrzmiewa w dytyrambach Dionizosa w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* Nietzschego. Można sądzić, że dionizyjskie rozumienie egzystencji stanowi sedno założeń ideowych secesji. Za manifest tego kierunku uznaje się wydany w 1900 roku przez Petera Behrensa tekst *Święta życia i sztuki*,

⁶ *Theorie des literarischen Jugendstils*, (opr.) J. Mathes, Stuttgart 1984, s. 22.

⁷ *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil...*, s. 16.

⁸ *Theorie des literarischen Jugendstils...*, s. 26.

⁹ D. Jost, *Literarischer Jugendstil*, wyd. 2 popr., Stuttgart 1980, s. 6-7.

w którego nazwie pojawiają się najważniejsze dla tego stylu słowa: *życie, sztuka, święto*¹⁰.

Secesja niewątpliwie jest sztuką alegorii, symboli, aluzji, stąd do jej narzędzi należą: ornament, metafora, nawiązanie. Mathes twierdzi, że ornamentu nie można traktować jedynie jako zewnętrznego, dekoracyjnego znaku – stanowi on bowiem symboliczny gest włączenia się w porządek kosmosu, wyraz wzajemnych relacji w obrębie różnych form życia¹¹. Ornament składa się z powtarzalnych motywów roślinnych, zwierzęcych i ludzkich postaci. Motywy, takie jak gałązki roślin, kwiaty, sylwetka kobiety, lekkie falowanie wody, „[...] pozwalają na podstawie rzeczy, geometrycznych form i świata natury stworzyć jedność. Ornamentacyjność sprawia wrażenie integralnej i harmonijnej rzeczywistości: w niej człowiek i rzeczy przesiąknięte są identycznym pierwiastkiem życia”¹².

Ważna byłaby też uwaga Ingo Leissa o tym, że chociaż w stylu secesyjnym pisało wielu twórców, to „[...] żaden nie stworzył wielkiego dzieła utrzymanego w tej konwencji. Stało się odwrotnie – tematy i motywy, jakie się wykształciły na tej podstawie, znalazły swoją realizację w wielu utworach, które nie są klasyfikowane jako przynależne stylowi secesyjnemu”¹³.

W obszar literatury litewskiej idee secesji zostały włączone bezpośrednio (poprzez studiujących na Zachodzie artystów), ale także pośrednio – jako zaczerpnięte z twórczości mniej lub bardziej kojarzonych z secesją artystów (Gerharta Hauptmanna, Knuta Hamsuna, Henryka Ibsena, Rainera Marii Rilkego, Stefana George’a, Hermanna Hessego, Stanisława Wyspiańskiego, Stanisława Przybyszewskiego). W obręb litewskiej sztuki modernistycznej secesja przenika w sposób jakby niedostrzegalny, ponieważ na początku XX wieku nie tworzy się żadna wyrazista grupa artystów, nie powstają manifesty, nie ma w użyciu żadnego z równoznacznych secesji terminów, zjawiska te przez samych pisarzy i badaczy literatury zaliczane są w obręb szeroko rozumianego neoromantyzmu, symbolizmu, niejako rozplywają się w nich.

W związku z tym warto zadać pytanie, czy można z już utrwalonych zakresów symbolizmu, neoromantyzmu czy impresjonizmu „wydrzeć” część cech i przypisać je secesji w literaturze. Mathes twierdzi, że krzyżo-

¹⁰ Chodzi o poświęconą idei teatru pracę architekta, pioniera projektowania przemysłowego, P. Behrensa: *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*, Leipzig 1900. Zob. S. Anderson, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, Cambridge (Mass.) 2000, s. 57 nn. (przyp. red.).

¹¹ *Theorie des literarischen Jugendstils*, s. 8.

¹² I. Leiss, H. Stadler, *Deutsche Literaturgeschichte*, t. VIII: *Wege in die Moderne: 1890-1918*, München 1997, s. 58.

¹³ *Ibidem*, s. 59.

wanie się różnorodnych nurtów literackich nie wyklucza istnienia pojęcia secesji¹⁴. Z romantyzmem, neoromantyzmem i symbolizmem łączy secesję poszukiwanie poczucia utraconej mistycznej jedności świata. Zwykle przyjęto secesję kojarzyć z symbolizmem (a nawet utożsamiać obydwie pojęcia). W obu przypadkach, zarówno w utworach symbolistycznych, jak i przypisywanych stylowi secesyjnemu, istotna jest idea o wzajemnych relacjach zjawisk istniejących we wszechświecie, wykorzystywanie symboli i ornamentów, ponadto wyraźna skłonność do dekoracyjności. Secesję można postrzegać także jako przeciwieństwo symbolizmu – oba te nurty dzieli dualistyczne i monistyczne rozumienie świata, metafizyka i antymetafizyka, także sensualizm, transcendencja i immanencja.

W literaturze litewskiej początku XX wieku do stylu secesyjnego sięgają niestrudzeni poszukiwacze nowości. W ich twórczości znajdziemy zarówno tradycyjne wiersze, jak i utwory o zabarwieniu symbolistycznym, impresjonistycznym czy awangardowym. Warto jednak zaznaczyć, że młodzi litewscy poeci, zresztą podobnie jak większość autorów zachodnioeuropejskich zafascynowanych secesją, byli raczej przygodnymi i tymczasowymi podróżnikami w krainie secesji.

Omawiany styl wyróżnia fascynacja biosferą i światem natury (florą i fauną). Motyw zakwitającej przyrody, który krytyka początku XX wieku w przypadku litewskich neoromantyków łączy głównie z romantyzmem¹⁵ lub uważa za tradycyjny motyw liryki, wyrastający wyłącznie z rodzimej folklorystycznej tradycji, można by było łączyć z zajmującym centralne miejsce w stylu secesyjnym zachwytem dla życia i natury.

1. Kazys Binkis

Kazys Binkis (1893-1942) – wyrazisty przedstawiciel litewskiej awangardy, w ślad za przykładem futurystów inicjujący ruch Czterech Wiatrów (*Keturi vėjai*), wydawca antologii *Dzień kwiatów* (*Gėlių diena*), *Drugie wianki* (*Antrieji vainikai*) i innych; próbujący swoich sił w różnych formach literackich (dramat, poematy dla dzieci), ponadto lubujący się w przeżywaniu życia, angażujący się w różnorodne przedsięwzięcia. Gdyby spojrzeć na poetę z perspektywy socjologa Vytautasa Kavolisa¹⁶, Binkisa moglibyśmy uznać za typową osobowość kryzysu.

Najwcześniejsze utwory poety zebrane w tomie *Wiersze* (*Eilėraščiai*) (1920) krytyka literacka identyfikuje z tradycyjną formą liryki (impresjo-

¹⁴ *Theorie des literarischen Jugendstils*, s. 30.

¹⁵ A. Jurgutienė, *Naujasis romantizmas – iš pasiūlgimo. Lietuvių neoromantizmo pradininkų estetinė mintis*, Vilnius 1998, s. 86.

¹⁶ V. Kavolis, *Kultūrinė psichologija*, przeł. R. Naujokaitis, Vilnius 1995.

nizmem); a drugi zbiór *100 wiosen (100 pavasariu, 1923)* – z awangardą. Dla naszego tematu istotne znaczenie ma cykl *Utos (Utos, 1920)*. Autor stylizuje swoje utwory na modłę secesyjną, „wschodnią” – chodzi więc o tzw. japonizmy. W wierszu z tego cyklu *W głębi pokrytego wodorostami moczaru (Mauruoto liekno viduryje)* lilia opisywana na tle bagna jawi się jako uosobienie piękna, forma wyrastająca z podstawowych elementów natury. Z kolei w innym wierszu omawianego cyklu *Kwiaty jabłoni (Obelų žiedai)* w kategoriach czystego estetyzmu traktowane są opadające płatki kwiatów – wyolbrzymione przez wrażenie, wyglądają nader dekoracyjnie na pastym tle.

Žiūrim – krinta patylomis
 Obelų žiedai.
 Plaštakėlėmis baltomis,
 Žiūrim – krinta patylomis...
 Rodos, sniego atkarpomis
 Snigo tik andai, –
 Žiūrim – krinta patylomis
 Obelų žiedai.

Patrzemy – spadają po cichu
 Kwiaty jabłoni.
 Jak białe motylki
 Patrzemy – spadają po cichu...
 Niczym płatki śniegu
 co onegdaj spadały –
 Patrzemy – spadają po cichu
 Kwiaty jabłoni¹⁷.

Cichy, lekki i pełen wdzięku ruch kwiatów przypomina opadanie płatków śniegu. One, podobnie jak kwiaty jabłoni i metaforycznie przywołany człon skojarzeń porównawczych (motylki), choć należą do różnych form natury, są zarazem podobne pod względem kształtu, koloru, ruchu. Z tego splotu form rodzi się estetyzowana obserwacja, dochowuje się wierności idei współistnienia różnych związków w naturze. W innym wierszu omawianego cyklu *Obłoczki o jedwabnych skrzydłach (Šilkasparniai debesėliai)* obiektem zainteresowania są zrodzone z fal oceanu obłoczki, przywiane przez wiatr, podobne do białych żagli i białych łabędzi; należą do form natury, które budzą zachwyty. Widoczne jest wykorzystanie barw typowych dla wczesnego etapu rozwoju stylu secesyjnego – jasnoniebieskiej i białej. W paralelach i porównaniach (niebo–ocean, obłoczki–białe żagle i łabędzie) rozpoznajemy topikę sztuki początku XX wieku: semantykę wewnętrznych odbić nieba, ziemi i morza, współzależności świata – obłoczki niczym podobna forma życia kształtują się z fal oceanu, płyną po niebie, później znów w sposób tajemniczy znikają, rozplywając się we wszechświecie. Zjawiska podporządkowują się wielkiemu prawu natury: wyłaniają się z całości i powracają do niej; obrazom towarzyszą fragmentaryczne refleksje: czym są? Z jakiej formy wyrastają? Jaką postać przyjmują?

¹⁷ K. Binkis, *Obelų žiedai*, w: *idem, Raštai*, t. I, (opr.) V. Galinis i in., Vilnius 1973, s. 57.

W wierszu *Fala zieleni* (*Žalumo banga*) deklarowana jest radość z wiosny, wymieniane są zakwitające kwiaty, toteż wydawać się mogło, że mamy do czynienia z dość naiwną liryką opiewającą przyrodę. Jednakże wiersz ten nie jest naiwnie pejzażowy, ponieważ z jednej strony jego realistyczny i konkretny obraz kojarzy się z przyrodniczo-naturalnym kontekstem sztuki początku XX wieku – z ulubioną przez secesję botaniką. Z drugiej zaś, nie tyle krajobraz należy do najważniejszych tematów wiersza, ile kwiat jako wzbudzający radość przejaw życia. Wezbrana wiosenna fala zieleni przypomina popularny na początku XX wieku motyw fali, który stał się symboliczną formą poetyckiego myślenia. Należy sądzić, że secesja pod postacią motywów kwitnących kwiatów i symbolicznej fali rozwinęła się na Litwie dość szeroko. Ponieważ w świadomości artystycznej zabrakło wyrazistej refleksji na temat secesji, to omawiane motywy nie były postrzegane w obszarze tego kierunku; funkcjonowały raczej jako swoista moda lub jako obrazowanie utrwalone w tradycyjnej liryce przyrody. Motywy kwiatowe w poezji Binkisa i później, w liryce lat czterdziestych XX wieku (Saloméji Nėris, Antanasa Miškinisa, Bernardasa Brazdžionisa), nie są więc czystymi folklorizmami, wyraźnie bowiem należą do topiki i poetyki secesji. Zaktualizowany motyw kwitnięcia kwiatów pozostaje zarazem symbolem i *decorum* przez całe czwarte dziesięciolecie ubiegłego stulecia. Dostrzegając w motywie kwiatów jedynie infantylny mimetyzm litewskiej poezji, wykreślilibyśmy w ten sposób całkiem grubą kulturową warstwę europejskiej kultury początku wieku. Właśnie kwiaty i kwietne ornamenty są najmodniejszymi artystycznymi kliszami, które w litewskiej liryce funkcjonują nader trwale łącząc narodową tradycję z aktualną nowoczesną literaturą.

Warto zauważyć, że Binkis także w swoich awangardowych utworach sięga po japonizmy, schematy nader charakterystyczne dla secesyjnego obrazowania. Widok opisany w wierszu *Dziecko wiatru* (*Vėjavaikis*) do złudzenia przypomina rysunki wykonane japońską techniką na jedwabiu – pełne wdzięku żurawie w locie na tle bładoniebieskiego nieba i fal obłoków. Afirmacja młodości, zaangażowanie w propagowanie radości życia, ruchu – to nader awangardowe cechy. Ale to także tematy zasadniczo powiązane ze sztuką secesyjną. Krytyka dostrzega swoistą awangardowość poezji Binkisa, w której dynamikę uosabia nie cywilizacja, a właśnie przyroda; dynamiczne obrazy czerpane są ze świata natury (łabędzie, żurawie, wiatr, kot). Binkis za pośrednictwem ruchu, jego pędu, wyraża żywotność natury, jej siłę oraz sposób funkcjonowania witalizmu¹⁸. Szwajcarski ba-

¹⁸ B. Ciplijauskaitė, *Literatūros eskizai*, Vilnius-Kaunas 1992, s. 3-9.

dacz Christoph Zürcher, który interesował się litewską awangardą, warstwę naturalności w przypadku Binkisa uważa za specyficzny rys futurystycznej poezji lub za przejaw tradycjonalizmu w kontekście futuryzmu¹⁹. Warto spojrzeć na omawiany problem z nadrzędnej dla nas perspektywy – kult witalizmu, natury, afirmacja życia, dynamika przyrody pozwalają na interpretowanie futurystycznej poezji Binkisa także w kontekście secesji. Szczególnie typowa dla tej ostatniej wydaje się wiosna Binkisa, uosabiana przez siłę pączka, gdzie zostają utożsamione energia życia i piękno. Warto zauważyć, iż Binkis za pomocą futurystycznego kodu – spod znaku ruchu Czterech Wiatrów – przepisuje właśnie modernistyczny temat wiosny. Motywy secesyjne w awangardowej poezji Binkisa stają się więc materiałem gry – w wierszu *Botanika (Botanika)* pisze w sposób humorystyczny o narzekających na swój los kwiatach w berlińskim Ogrodzie Botanicznym.

Niemieccy badacze literatury witalistyczne idee secesji wiążą głównie z buntem przeciwko mieszczańskiej moralności (np. w dramacie Franka Wedekinda *Przebudzenie wiosny*, 1891). Witalizm o podobnym charakterze dostrzec można także w będących już klasyką awangardy wierszach Binkisa, gdzie podstawę buntu stanowi nie ideologia, lecz zdrowa młodość, eksplodująca siłą życia („W głowę wrośnięci dziedzina profesoro-wie,/ Czasami zdolny, lecz mało poważny./ A dla mnie – dokąd nie spojrzę – wszędzie wiosny,/ W każdej kieszeni sto wiosen”)²⁰. W przypadku Binkisa energia młodości i bunt zrodzony z witalizmu, z przesadnej wiary w poezję, staną się łącznikiem pomiędzy secesją a awangardowymi nurtami w sztuce, tradycyjnie cecha ta, zdaniem litewskich badaczy literatury, przypisywana jednak bywa tylko sferze awangardy. Ale niewątpliwie, patrząc z perspektywy sztuki secesyjnej, Binkis zostałby ważną i ciekawą postacią w dziejach rozwoju nurtów artystycznych początku XX wieku.

2. *Balys Sruoga*

Balys Sruoga (1896-1947) – jeden ze znaczących litewskich pisarzy XX wieku, poeta, dramatopisarz, krytyk literatury, znany jest jako autor wspomnień z faszystowskiego obozu Stutthof *Las bogów (Dievy miškas, 1957)*. Jego poezja ze wczesnego okresu twórczości (*Słońce i piasek [Saulė ir smiltys]*, 1920; *Drogami bogów [Dievy takais]*, 1923) zwykle kojarzona

¹⁹ Chr. Zürcher, *Lietuvių avangardo pavasaris*, przeł. D. Daujotyte i S. Keturakis, Vilnius 1998, s. 76.

²⁰ K. Binkis, *Galvon suaugę baras profesoriai*, w: *idem, Raštai*, t. I, s. 92: „Galvon suaugę baras profesoriai, / Kad vietoms gabus, bet nerimtas. / O man – kur pažiūriu – visur pavasariai, / Kiekvienoje kišenėj pavasarių šimtas”. Wolne tłumaczenie I. Szulskiej.

bywa z impresjonizmem i symbolizmem, choć, moim zdaniem, może być łączona także z secesją, wyraża bowiem afirmację zmysłowości, sensualistyczny stosunek do świata. W refleksji na temat dotychczasowej litewskiej poezji mało się mówi o zmysłowości. Aspekt ten nie zostaje podjęty, gdyż większość zjawisk początku XX wieku interpretuje się w związku z czystym symbolizmem czy neoromantyzmem. W poezji Sruogi radość życia opisuje się w odniesieniu do natury, co artykułowane jest poprzez czar młodości, emocjonalne przeżycie wiosny, elementy oniryczne, tematykę erotyczną i atrybuty z nimi związane. W związku z tym warto by było przeczytać poezję Sruogi pod kątem tematów modernistycznych i ich symboliki.

Dominik Jost twierdzi, że w sztuce końca XIX wieku i początku wieku XX „patos zastąpiła elegancja wyrafinowanego stylu; zmysłowość «erotycznego stylu» zepchnęła w cień purytanizm”²¹. August Strindberg i Stanisław Przybyszewski koncentrowali się na metafizyce i mistyce seksualności, na obrazach fatalistycznej, demonicznej miłości²².

Tożsamość człowieka interesuje Sruogę przez fakt wpisania w wielkie misterium natury, o kreacyjnej, irracjonalnej sile życia. Poeta opisuje królestwo zaniechanych pragnień za pośrednictwem akwaticznych motywów oraz wyobraźni, wywołującej odpowiednie skojarzenia. Woda – to podstawa życia w świecie, substancja życia, woda erotyczna. Akwaticzny krajobraz nie oddaje jednak mimetycznego stosunku do rzeczywistości – akwaticzne *decorum* oznacza stan duszy (zdrój, błękitne tonie, fale, burza, wir wodny, głębia). Morze oddaje obraz ludzkiej egzystencji, świat wewnętrzny człowieka. Żywiół wody przedstawiony został jakby z wewnątrz, jako przestrzeń bytu podmiotu i jego działań. Podmiot przebywa w wodzie – żywiole emocji. Wrażenie wody, istnienie wody (jako żywiołu), różnorodność form obrazowo odzwierciedlają światopogląd mówiącego i wyrażają dynamizm jego duszy. W przypadku Sruogi akwaticzna wyobraźnia to nader intymna przestrzeń.

Za pomocą obrazu falującej wody w sztuce secesyjnej przedstawia się rytm kosmosu, ożywionego świata i uczuć. Rytm – jako na nowo wynalezione przez twórców secesji prawo wszechświata – w poezji Sruogi wyraża nie tyle proces powstawania i zaniku, co sposób funkcjonowania życia. Ruch, falowanie jako przejaw życia należą do podstawowych zadań wody w jego liryce. Szczególnie harmonijne bywa odczuwanie bytu, poprzez wyobraźnię akwaticzną dochodzi do artykulacji intymnej dynamiki wszechświata i duszy. Pod tym względem wirowanie liści w symbolistycz-

²¹ D. Jost, *Literarischer Jugendstil*, s. 3.

²² M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974.

nym wierszu *Wirują, wirują zbudzone liście* (*Supasi, supasi lapai nubudinti*) pokrewne jest falowaniu wody – oba procesy są metaforami ruchu życia. Zdaniem Gastona Bachelarda, wrażenie falowania wody, będące w centrum doświadczenia, przypomina marzenie z kołysanek („Z czterech żywiołów jedynie woda potrafi falować”)²³. Wspomniany wiersz Sruogi można przeczytać także pod kątem marzeń związanych z wodą i rytmem, w tym jako wersję kołysanki oraz jako wyraz intymnej poetyckiej wyobraźni, jako wykorzystanie wrażenia falowania wody w odniesieniu do innych zjawisk wszechświata. Wiersz posiada więc dwojaki sens ruchu: przebudzenia i zasypiania. Na płaszczyźnie tematu rytm wirowania liści inicjuje marzenia i rozterki, a równocześnie pogrąża w otchłani tajemnicy. Z harmonii wszechświata wykołysane indywidualne pragnienie ponownie wprowadzone zostaje w ogólne tętno kosmosu. Nie ulega wątpliwości, że w ten sposób Sruoga przesiąknął „anakreontycznymi” motywami secesji. Ruch, falowanie w wierszach tego typu staje się równocześnie tematem i formą – artykułowany jest także za pośrednictwem rymów, rytmu, paralelizmów.

Warto podkreślić, że Sruoga tworzy nie tyle konkretny krajobraz, co jego ornament. Ze związków nieba i morza powstaje ornament przestrzennie nieokreślony, posiadający nowe formy i wymiary, niemający bezpośredniego związku z przyrodą. W obrazie – wyrazista elipsa ruchu, wzajemnych powiązań. Gest łączenia się żywiołów cechuje nie linia prosta, tj. nie kosmiczna pionowa/pozioma, ale linie łamane – z żywiołami przyrody podmiot łączy się najpierw integrując się z jej formami i odtwarzając ich ruch (wir, falowanie, kręcenie się, oplatanie). A na płaszczyźnie zewnętrznego poziomu obrazowania podkreślone zostają kształty fali, łuku, wiru.

Upojenie młodością i erotyczna wyobraźnia – to podstawa wczesnych wierszy Sruogi. Podmiotowi poezji tego poety najbardziej odpowiada postawa Pana, reprezentanta natury w sztuce początku XX wieku. Postać Pana przeziera ze zmysłowych odruchów, erotycznych wrażeń niczym mozaika. Wokół tej figury koncentruje się piękno młodości, popędowa natura człowieka, sakralizacja przeżyć chwili. Biorąc pod uwagę tło epoki, m.in. powieść Hamsuna *Pan*, czasopismo secesji „Pan” i wpływ obrazów Arnolda Böcklina, możemy rozpoznać centra przyciągania kulturowej wyobraźni. W malarstwie Böcklina Pan bywa przeciwstawiany cywilizacji. Historyk sztuki Franz Zelger postać Pana uwiecznionego przez Böcklina zestawia z Satyrem Nietzchego z *Narodzin tragedii z ducha muzyki*, twier-

²³ G. Bachelard, *Svajonių džiaugmas*, przeł. G. Baužytė-Čepinskienė, Vilnius 1993, s. 240. Por. G. Bachelard, *Woda i marzenia*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: *idem, Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 111-178.

dząc, że w obu utworach kreowany jest wizerunek wolnego, zdrowego indywiduum, niewypaczonego przez kulturę, a zarazem bliskiego naturze²⁴. Do grona omówionych postaci mógłby należeć także Faun. Obie postacie wydają się pokrewne pod względem symboliki: zbliża je erotyzm, przynależność do sfery natury oraz poetyzacja tajemniczego, metafizycznego związku pomiędzy mężczyzną a kobietą. W antycznych mitach secesja rozpoznaje postrzeganie naturalności życia. W liryce Sruogi erotyzowane sytuowanie się w sferze natury wyraża sam podmiot mówiący, chociaż wprost nie utożsamia się z żadnym z wyżej wymienionych bohaterów.

3. Juozas Tysliava

Juozas Tysliava (1902-1961) – wyrazisty poeta początku XX wieku, tworzący symbolistyczne i awangardowe wiersze, zaprzyjaźniony z artystami zachodnioeuropejskimi, wydał w Paryżu zbiór *Coupe de vents (Puchar wiatrów – Vėjū taurė, 1926)*. W roku 1932 wyjechał do USA i zajął się dziennikarstwem. Ze stylem secesyjnym związana jest wczesna poezja Tysliavy: *Ognie błędne (Žaltvykslės, 1922)*, *Pociąg (Traukinys, 1923)*, *W rękach Niemna (Nemuno rankose, 1924)*, *Złotem pisane (Auksu lyta, 1925)*, *W dal (Tolyn, 1926)*. Jego poezję dobrze reprezentuje wiersz *Mój brylant (Mano deimantas)*. Tu tematykę miłosną uosabia zachwyt nad światem i pięknem przyrody. Egzotyczna ukochana „z dalekich krajów”, eteryczna, jeśli chodzi o ciało, obserwowana jest w otoczeniu wręczonych jej białych i różowych chryzantem – podobnie jak na obrazach Gustava Klimta, Edwarda Muncha, Alfonsa Muchy. Sylwetka kobiety i pąki kwiatów (chryzantemy, lilie) traktowane są jako forma piękna – pod tym względem stanowią jednolity ornament. Wyraźne zarysowuje się dążenie do przepychu w obrazowaniu. Dostrzegalabym tu również przejaw psychofizycznego monizmu (w tym przypadku – piękna zewnętrznych form i piękna uczuć). Dekoracyjność wszystkiego jako idea jedności różnych elementów wyraża ozdobna metafora, utrwalająca związek przeplatanych linii tematycznych i całego tekstu: „– Szczęście leci w dal,/ Tobie, kochana – mój brylant w pismach baśni”²⁵. Wiersz jest estetycznie dopracowany pod każdym względem: obrazu, rytmu, fali uczuć i kolorystyki (biel, róż, blask brylantów). Utwór Tysliavy, którego przesłanie stanowi swoisty hymn młodości, miłości i piękna, z pewnością mógłby trafić na okładkę czasopisma wiedeńskiej secesji. Ponadto secesyjne motywy liryki Tysliavy

²⁴ Fr. Zelger, *Arnold Böcklin, Die Toteninsel: Selbsteroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur*, Frankfurt am Main 1991, s. 22-23.

²⁵ J. Tysliava, *Nemuno rankose*, (opr.) V. Galinis i in., Vilnius 1967, s. 129: „– Lekia laimė tolyn,/ Mylimoji, tai tu – mano deimantas pasakų raštuos”.

wyróżnia dość oryginalna predylekcja poety do wplatania w piękne formy przyrody kamieni szlachetnych (złoty deszcz, złote pieśni, srebrne jutro), wskazujących na paradygmat przepychu, precyzyjne łączenie elementów przyrody (ożywionej i nieożywionej), cechy nader charakterystyczne dla sztuki secesyjnej. Splot różnych form życia w liryce poety nie gra istotniejszej roli, konkretne doświadczenie terażniejszości w przypadku jednostki bywa wesoło przeciwstawiane *nirwanie*, *Eldorado w duszy*, *niebiosom marzeń*. Obrazy te są swoiście łączone – jako aspekty materialnego i duchowego życia, terażniejszości i przeszłości.

W awangardowym wierszu *Mleczna pieśń (Pieniška daina)* idealistyczne pragnienie wesoło przeradza się w pragnienie posiadania krwi, która ma dostarczyć pokarmu dla duszy i ciała („w ciele radość, w duszy nirwana”)²⁶ – można ją czcić na wzór Hindusów. Oczywiście, że Tysliava, poprzez aluzje do kultury Wschodu, poszerza przestrzeń litewskich motywów secesyjnych i dowcipnie je reinterpretuje według kodu awangardy. Z secesją awangardowe wiersze Tysliawy ściśle łączą się na płaszczyźnie skojarzeń wody i wiatru, afirmacji młodości. W wierszach energiczny gest łagodzony jest delikatnymi powiewami wiatru i *vice versa* – ozdobny ornamentacyjny obraz bywa burzony niczym dziecięcy żart. W wyobrażeniu nieba łączą się ozdobność secesji z awangardowym osadzeniem obrazu i narracji w codzienności: wiatr-rumak leci po niebie, w jego oczach mieni się skupisko gwiazd w gwiazdozbiórze Byka, noc sypie srebrnym owsem. W metaforze chłopska podstawa obrazu znika, wpisana zostaje w przestrzeń kosmosu, gdzie dla poety najważniejsze, jak już wspominałam, są nie tyle kosmiczne relacje, ile czynnik piękna, łączenie przyrody i kamienia szlachetnego.

4. Kleopas Jurgelionis

Kleopas Jurgelionis (1886-1963) – poeta początku XX wieku, tłumacz, krytyk, który w roku 1908 wyjechał do USA, gdzie wydał zbiór poezji *Trwający w smutku (Glūdi liūdi, 1916)*. Figurujący we wszystkich antologiach wiersz poety *Morze i dziewczyny (Jūra ir mergos)* można by uznać za wpisujący się całkowicie w kanon stylu modernistycznego. W otwierającym go obrazie poeta łączy motyw z pieśni ludowej (jasnowłose dziewczyny grabią siano) z aluzją do baśni ludowej *Eglė królowa węży (Eglė žalčių karalienė)* lub jej wersji literackich (dziewczyny zbierają siano właśnie

²⁶ Oryg.: „kūne džiaugsmas, sieloje nirvana”.

na brzegu morza)²⁷. W kontekście tych nawiązań powstaje nowa zabawna estetyczna relacja z obserwowanymi zjawiskami. Ważna stają się percepcja podmiotu, uczucia, działania: obserwuje morze, dziewczyny zgarniające siano, wiatr oraz sam także wciągnięty zostaje w żywioł młodzieńczych uczuć. Morze, dziewczyny i wiatr postrzegane są jako uosobienie życia i piękna w ruchu: wiatr niesie fale, które zraszają kropelkami obserwatora i dziewczyny, rozplata ich warkocze i porywa je w podmuchu. W żywioł włącza się także widz – przywołuje do siebie dziewczęta, obejmuje je niczym poryw wiatru. Formy przyrody stykają się ze sobą, oddziałują na siebie, dlatego wszystko splata się w jeden żywy, dynamiczny ornament pięknych form. Podmiot jako forma życia doświadcza radości, angażując się we wspólny ruch, „obejmując” inne formy życia, „posiada” jednocześnie morze i dziewczyny. Erotyczna tematyka rozważana jest w kategoriach estetyzmu: kropelki fal mienia się srebrem, falowanie morza, wir wiatru, gest obejmowania imitują płynność linii, powielając kształt sinusoidy i elipsy, estetycznie ornamentujący gest lekkiego dotyku. Ponadto zachowany został pełen wdzięku, bezpośredni stosunek do opowiadanej historii. W innych wierszach Jurgelionisa z secesją łączyłoby dążenie do orientalistycznych inkrustacji, które do dziś należą do marginaliów jego twórczości.

Podsumowując stosunek poezji początku XX wieku do przejawów stylu secesyjnego, można twierdzić, że w poezji Binkisa, Sruogi, Tysliavy, Jurgelionisa secesja ujawnia swoją obecność na poziomie tematów i motywów, w przypadku wymienionych litewskich poetów szczególnie widoczne są ogólne motywy żywiołów (wody i powietrza), kwitnięcia kwia-

²⁷ Wymieniona litewska baśń ludowa znana jest w ponad stu wersjach. Litewski badacz folkloru L. Sauka pisze: „W 1837 roku w almanachu «Biruta», gdzie po raz pierwszy ogłoszono drukiem wersję tej litewskiej baśni ludowej (w tłumaczeniu na język polski) żona węża nie została nazwana po imieniu. Już w roku 1840 J.I. Kraszewski w pierwszej księdze poetyckiej trylogii *Anafelas* (w *Witoloraudzie*) wykorzystał tę baśń i zaczął nazywać żonę węża Egle. [...] Na język litewski fragment *Witoloraudy* – *baśń o Egle królowej węży* przełożyła K. Proniewska (Praniauskaitė); tłumaczenie zostało opublikowane w roku 1859 w „Kalendarzu” W. Iwińskiego (L. Ivinskis). Około roku 1860 tę baśń zanotował A. Baranowski (A. Baranauskas), choć nie nazywał żony imieniem węża. Imienia Eglė nie ma także w wersji zapisanej w 1872 roku przez S. Didžiulisa. Dopiero w roku 1883 student J. Jasulaitis, notujący z pamięci *Eglė žalčių karalienė*, wymienia imiona Eglė, Žilvinasa i ich czworga dzieci. Tekst ten został zamieszczony w wydawnictwie ciągłym „Mitteilungen der litauischen literarischen Gesellschaft”. Tę samą wersję w roku 1904 powtórzył J. Basanavičius w studium *Lietuviškos pasakos įvairios*. Z kolei J. Jablonskis przeredagował nieco sam tekst i dołączył w roku następnym do zbioru baśni dla dzieci. Od tego momentu *Egle królowa węży* [*Eglė žalčių karalienė*] wielokrotnie była ogłaszana w szkolnych czytankach; za pośrednictwem tych publikacji zdobyła popularność na całej Litwie, równocześnie urwała się tradycja nazywania głównych bohaterów (a po części także ich dzieci) imionami własnymi”. L. Sauka, *Veikėjų ir vietų vardai, jų kaita Eglės pasakoje*, „Tautosakos darbai” 2008, nr 35, s. 187-188.

tów, lekkiego, pełnego wdzięku ruchu. Obraz wiatru pasował zarówno do płynnych linii secesyjnej ornamentyki, jak i do dynamizmu awangardy. Sam tytuł najważniejszego dla litewskiej awangardy manifestu *Cztery Wiatry* (*Keturi vėjai*) powstał wszak ze zaktualizowanych przez secesję źródeł egzotyizmu: tak właśnie brzmiała jedna z części przełożonego w 1919 roku na język litewski eposu Henry'ego Wadswortha Longfellowa *Pieśń o Hajawacie*, dzieła inspirowanego indiańskim folklorem.

W utworach litewskiej secesji witalistyczne postrzeganie egzystencji (zmysłowość, zachwyt nad życiem, dynamizm) i piękno jej form deklarowane bywa nader radośnie. Litewska modernistyczna poezja początku XX wieku posiada pewną cechę oryginalną, a mianowicie ślady stylu secesyjnego wyraźne są nie tylko w tekstach symbolistycznych czy impresjonistycznych, ale także awangardowych. Można domniemywać, że litewska futurystyczna poezja pełna jest naturalnego i organicznego ruchu nie tylko przez wzgląd na przywiązanie do tradycji, ale również dlatego, że w dużym stopniu dochowuje wierności doświadczeniom secesji.

5. Salomeja Nėris

Styl secesyjny jako pewną podstawę literackiego obrazowania przejmują także poetka lat czterdziestych XX wieku Salomeja Nėris (1904-1945) – jedna z najbardziej wyrazistych przedstawicielek neoromantycznej, emocjonalnej liryki egotycznej. Szczególnie poezję jej wczesnego okresu twórczości wyróżnia wielość literackich obrazów witalizmu: główne motywy pierwszego tomiku *Wczesnym rankiem* (*Anksti rytą*, 1927) (młodość, radość życia, święto, wiosna i kwitnienie) bliskie są secesji; drugi tom *Ślady na piasku* (*Pėdos smėly*, 1931) posiada wiele literackich nawiązań do wiedeńskiej secesji: falom emocji odpowiadają fale Dunaju, pojawia się postać Cyganki jako *femme fatale*, włóczęgi, brzmi czarująca melodia skrzypiec. W tej poezji odnajdziemy wiele elementów scenografii rodem z Böcklina czy motywów „święta życia” Rilkego. Poetycka recepcja innego, zachodnioeuropejskiego świata i odmiennej kultury odbywa się za pośrednictwem secesji. Jasne, że styl wczesnej poezji Nėris ściśle koresponduje z emocjonalnym przeżyciem dzieł sztuki secesyjnej, z bliskiego sąsiedztwa sztuk pierwszej połowy XX wieku.

Jak zauważają niemieccy badacze literatury, przedstawiciele secesji „propagowali młodość, wolność, erotyzm, indywidualizm dążący do piękna i wyzwolenia zgodnie z prawami estetyki”²⁸. W pierwszych tomikach Nėris temat młodości należy do nadrzędnych. W kategoriach se-

²⁸ I. Leiss, H. Stadler, *Deutsche Literaturgeschichte*, s. 59.

cesji rozpatrywać można programowy wiersz poetki *Jak kwitnięcie wiśni* (*Kaip žydėjimas vyšnios*), w którym powtarzają się najważniejsze dla omawianego stylu wyrazy: *młodość, święto, kwitnięcie*. Zaproszenie do cieszenia się młodością brzmi niczym hymn samej młodości:

| | |
|-----------------------------|--|
| Mūsų dienos – kaip šventė, | Nasze dni – niczym święto, |
| Kaip žydėjimas vyšnios, – | Albo kwitnięcie wiśni – |
| Tai skubėkim gyventi, | Cieszymy się życiem, |
| Nes prabėgs – nebegrįš jos! | Gdyż przeminie bezpowrotnie! ²⁹ |

Nėris w sposób indywidualny rozwija charakterystyczną dla secesji ambiwalencję, szczególnie na płaszczyźnie uczuć i ról, głosząc pochwałę ognistego, żywiołowego życia. Rozpoznajemy ważne dla sztuki początku XX wieku role kobiet: przynależna przyrodzie (naga, kąpiąca się), *femme fatale* (tańcząca, kusząca, śpiewająca, kochająca), dobra wróżka (*lauma*)³⁰, syrenka, kobieta przybywająca o zmroku w gościnę, wiedźma, pastuszka. Czarujące, demoniczne spojrzenie kojarzone bywa z *femme fatale*, podobnie jak śpiew – z literackimi kliszami: Syreną czy Lorelei. W paradygmacie fatalizmu ważne stają się akcentowanie wyjątkowości swego imienia. *Sulamita, Salome, Salomea* – najchętniej interpretowane na początku wieku „archetypowe” figury kobiet, w poezji Nėris ważne są jako oznaka wyjątkowości („Rankiem złotem napisane/ Odnajduję imię swoje”³¹).

Powstały na początku wieku *nowoczesny taniec* w dużym stopniu należał do obszaru secesji, szczególnie giętkość tańczącego ciała, ruch przypominający poruszanie się rośliny, ptaka, fali. Taniec stał się wyrazem dynamizmu życia i zmienności nastrojów. Mieczysław Wallis przypomina historię amerykańskiej tancerki Loie Fuller, mieszkającej wówczas w Paryżu. W roku 1900, podczas wystawy światowej (która odbyła się pod znakiem mody na secesję), jej występ był jedną z atrakcji. Według Wallisa, spowita w rozwiewające się woale z tiulu lub gazy wykonywała ona, w barwnych, zmieniających się nieustannie światłach reflektorów, tańce o ruchach falistych – tytuły tych tańców brzmiały: *Ogień, Motyl, Lilia, Orchidea*.

Jej sztuka taneczna wcielała w sposób doskonały pewne ideały nowego stylu, czyniła zadość jego upodobaniu do płynnych, ślizgających się, spiralnych ruchów, do wyszukanych układów linii krzywych, do mieniących się tęczowo kolorów. Nic dziwnego więc, że sztuka ta stała się źródłem

²⁹ S. Nėris, *Kaip žydėjimas vyšnios*, w: *eadem, Raštai*, t. I: *Poezija, 1920-1940*, (opr.) V. Alekna, E. Mieželaitis i in., Vilnius 1984, s. 55.

³⁰ Lauma (lit. Laumė, łot. Lauma): w mitologii krajów bałtyckich wróżka leśna, opiekująca się sierotami (przyp. red.).

³¹ S. Nėris, *Anksti rytą*, s. 27, przekład pol. za: *eadem, Wczesnym rankiem*, w: *eadem, Wiersze wybrane*, przeł. M. Stempkowska, Kaunas 1989, s. 16.

inspiracji dla wielu artystów secesyjnych – malarzy, grafików, rzeźbiarzy. Rysowali lub malowali tancerkę Chéret, Toulouse-Lautrec... Pierre Roche przedstawił ją w posążku z brązu³².

Obraz namiętnych tancerek pojawia się także w poezji Rilkego (*Hiszpańska tancerka*). Według niemieckich badaczy literatury, postać tancerki wyraża „bachiczne poczucie bytu, pokusy życia”³³. Pogląd na bachiczne odczuwanie życia i postać tancerki poezji Nèris są nacechowane ambiwalencją: to zarówno dziecko natury, z którym się utożsamia, jak i tancerka rodem z kabaretu, na którą patrzy z litością. W wypadku obu interpretacji widoczne jest odwołanie do charakterystycznego dla secesji ujęcia kobiety-kwiatu.

W secesyjnej sztuce wizualnej estetyzowana figura kobieca wyraża myśl o jednolitym, przepelniającym wszystkie formy natury pierwiastku życia³⁴ – jej gęste włosy zlewają się z falami, łodygami roślin, powiewem wiatru, nawet zwinne ciało zamienia się w łodygę rośliny. W poezji Nèris postać kobiety przynależy do świata natury, podkreśla się nagość ciała, wolność. Młodość przyozdabia się darami natury (kwiatami), ponieważ sama pochodzi z przyrody. Symbolikę naturalnego rodowodu ewokują Cyganka z różą we włosach, pastuszka z polnym makiem wpiętym w warkocze, a także Ziemia-kobieta, zdobiąca warkocze kwiatami przyłasczek. W pierwszym tomie poetki dominuje piękno przyrody, w drugim odnaleźć można więcej charakterystycznych dla modernizmu zachodnioeuropejskiego przejawów łączenia form przyrody i stworzonego, sztucznego piękna: fontann, białych rzeźb, wody zamieniającej się w perły, oczu-brylantów. (W liryce Stefana George’a przyroda i kultura zlewają się w jedną, harmonijną postać piękna, w przypadku literatury litewskiej podobną ideę będzie rozwijał Henrikas Radauskas).

Porównywanie siebie z kwiatem zmierza ku interferencji zjawisk natury, sam obraz wskazuje na jednorodną strukturę przyrody. Idea jedności natury i człowieka – jako form życia – artykułowana jest jako związek człowieka i kosmosu, monistyczna więź fizycznych i metafizycznych elementów. Dlatego wiersz *Zakwitnę drzewkiem bożym (Diemedžiu žydėsiu)* tradycyjnie kojarzony z najgłębszymi, rdzennie litewskimi pokładami świadomości i myślą o odrodzeniu człowieka w postaci rośliny, da się interpretować również w kontekście monizmu: jedna forma życia przekształca się w drugą.

³² M. Wallis, *Główne ogniska*, w: *idem*, *Secesja*, s. 42.

³³ D. Jost, *Literarischer Jugendstil*, s. 19-20.

³⁴ *Theorie des literarischen Jugendstils*, s. 32.

Modernistyczny monistyczny światopogląd (w którym odzwierciedlały się kultury Wschodu czy dawne religie) wciąga formy egzystencji w koło życia, czyniąc je nieśmiertelnymi. Światopogląd ten na początku XX wieku pojawia się jako idea pokrzepiająca. W tym miejscu można przywołać *Tercyny o znikomości* Hugona von Hofmannsthala napisane ku czci Józefiny von Wertheimstein, w których pojawia się podobna myśl: dziewczynka umiera, a jej życie cicho przemienia się w trawę i drzewo („Jak młode dziewczę, gdy śmierć je ocienia,/ Ma wielkie oczy i chłodu się boi,/ Pod wieczór patrzy bez powiek zmrużenia// I wie – jej życie w nietrwałości swojej/ Ze zmorzonego snem przecieka ciała/ W drzewo i trawę”³⁵).

Zarysy monistycznego światopoglądu Nėris wyraźne są nie tyle na poziomie idei, co ornamentacyjnych metafor. W metaforze („Pnącza w moich oknach/ Rozmawiają z nocą,/ Przybyłeś z orszakiem węży,/ O zielonych oczach”³⁶) da się rozpoznać schemat zdobniczy rodem z secesyjnych winiet. Jak wiadomo, ich treść ujmowana była w ramy pnączy, które, idąc dalej, przypominają ciało węża czy zmii. Pnącze i wąż stanowią dwie formy życia, łączące świat roślinny i zwierzęcy w jedną dekoracyjną mozaikę. Pnącze, wąż i ludzkie ciało, powstałe na mocy jednego prawa życia, przekształcają się w trudną do odgadnięcia, przerażającą niczym Sfinks czy Centaur zagadkę egzystencji. W poezji Nėris jedność ludzkiego ciała i tajemniczego bytu (człowiek-wąż, człowiek-Sfinks) łączy świat organiczny z fantastycznym. W tego typu metaforach dominuje wyobraźnia chimeryczna. Tajemniczość życia, powstała na podstawie łączliwości świata organicznego i fantastycznego, przejawia się jako tajemnica tożsamości mężczyzny i kobiety, demoniczność.

W poezji Nėris rozpoznajemy wykorzystane przez Sruogę motywy akwaticzne i secesyjną semantykę łabędzia: tu ptak staje się symbolem kobiecości, wyrazem duszy kobiety-Sfinksa. Akwaticzny krajobraz ściśle koresponduje z obrazami Böcklina, poezją Michaiła Lermontowa, wizjami Mikalojusza Konstantinasa Čiurlionisa. Większość twórców początku XX wieku pociągało malarstwo Böcklina ze względu na jego antycywilizacyjne przesłanie. W obrazach *Morska idylla* (1884) i *Rodzina trytonów* (1880) ukazana została rodzina na falach, „w miejscu” poza cywilizacją; na obrazach *Gra fal* czy *Bawiące się najady* przedstawiane są bawiące się i tańczące w kąpielu młode kobiety. Podobnym rajskim miejscem w liryce Nėris jest morze, uosabiające w sposób bezpośredni antycywilizacyjny światopogląd i tęsknotę za pierwotnością, wolnością społeczną i erotyczną.

³⁵ *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*, s. 183, przekład polski: H. von Hofmannsthal, *Tercyny o znikomości*, w: *idem, Liryka. Wiersze i dramaty*, przeł. L. Lewin, Warszawa 1984, s. 48.

³⁶ S. Nėris, *Vienuma*, s. 30: „Mano languose vijokliai/ Kalbas su naktim,/ Atėjai žalčiais apjuostas,/ Su žaliom akim”. Wolny przekład I. Szulskiej.

Poezja Nėris kontynuuje zatem dość nieoczekiwanie zarysowującą się „anakreontyczną” tradycję litewskiej poezji zmierzającej ku nowoczesności. Z motywami „anakreontycznymi” miałby związek także wiersz *Walc morza (Marių valsas)*, gdzie rytmiczne falowanie wody stanowi treść i formę wiersza: rytm ruchu wody rodzi falę jako osobną formę, która porusza się po elipsie czy owalu, kręci się, goni kolejną; pod względem kategorii piękna zaczyna upodabniać się do nieożywionej natury (toczy się jak brylant), aż wreszcie uderza o brzeg i umiera.

Rytm poezji Nėris stanowi analogię rytmu uczuć i kosmosu, gwarantującego poczucie bezpieczeństwa; kołysze nie tylko morze, miarowo falując bowiem także sny i marzenia. Świat jako kosmos wzajemnych powiązań znajduje swoje odzwierciedlenie w ruchu – wszechświat jest jednolity nie ze względu na swoje statyczne położenie, ale przez wzgląd na ciągłą zmianę, przekształcanie się form. W secesyjnej sztuce człowiek, a także żywioły (powietrze, woda, ogień) jakby przenikają się nawzajem, wyrastają jedne z drugich³⁷. Jako typowy przykład takiego myślenia może służyć rzeźba Augusta Rodina *Danajda*, gdzie kobiece ciało zostało przedstawione jako dopiero wydobywające się z fragmentu marmuru – ze wszechświata³⁸. W wierszu Nėris *Wiatr (Vėjas)* wyrażana jest radość ze zmysłowego zespolenia się z żywiołem natury. Powiew powietrza jakby „rozprasza” ludzką jaźń w naturze (rozwiewa włosy, wplatając w nie żółty liść), stapiając w jedną całość sylwetkę kobiety i otaczającą przyrodę. Ruch dotykania posiada wymiar piękna i intymności. Sposób artykulacji, rytm zdania i wersu, powtarzalność stwierdzeń tworzą formę imitującą wir lub falę.

Cieszącą się zainteresowaniem artystów secesji ideę ciągłej zmiany jako istoty egzystencji dobrze oddają formy odzwierciedlające ciągłość, w tym motywy kwitnięcia i więdnienia. W poezji Nėris energia życia objawia się za pośrednictwem silnych emocji. „Fala uczuć”, asymetria wewnętrznego życia, oddaje to, co w sztuce wizualnej ukazuje falista linia czy imitacja fali. Poetyzowane bywają skrajne punkty emocji – szczyty fali uczuć, emocjonalne wybory. Nėris ze sztuki początku wieku (zwróconej ku tradycjom baroku i manieryzmu) przejmuje więc radość życia i napięcie związane z przecuciem śmierci.

Warto zauważyć, że deklarowane w jej poezji święto życia nie jest świętem *form życia* czy przejawów naturalności, ale *świętem ludzkiego życia*. W latach czterdziestych XX wieku idea afirmacji życia, postrzegania człowieka w kategoriach jednej z jego form, traci na aktualności. Przekonanie, że przynależy on do natury, umacniające na początku stulecia poglądy

³⁷ D. Jost, *Literarischer Jugendstil*, s. 6.

³⁸ M. Wallis, *Główne ogniska*, w: *Secesja*, s. 57.

antycywilizacyjne i projekty powrotu do natury, przestaje już wówczas wystarczać. W tym okresie w centrum myślenia widzimy nie temat *żywołności*, ale *życia* samego w sobie. Istnienie stanowi formę egzystencji, ale jej nie zastępuje. Życie postrzegane jest jako ciągły i nieodwracalny nurt egzystencji. Zmienne postacie kobiet (syrenka – pastuszka – kobieta przybywająca o zmroku w gościnę – wiedźma – gejsza – matka – zmęczona kobieta) reprezentują transformacje doświadczone w biegu życia. W poezji Nėris widzimy wszystkie charakterystyczne dla litewskiej liryki całego dziesięciolecia ważne idee związane z wzajemnymi relacjami w jego obrębie. Składające się z jednokrotnych momentów, życie jest ważne jako całość: wzajemnie powiązane, jednolite, gdyż wszystkie jego chwile należą do jednego, wielkiego misterium, „święta życia”.

6. Wnioski

Schematy secesji (i symbolizmu) w litewskiej poezji są dość żywotne, zachowują swoją inspirującą moc dość długo. Ze względu na fakt, że w literaturze litewskiej stosunkowo niewiele było motywów *fin de siècle*'u, trudniej dostrzec sam modernizm jako ich przeciwagę. Dlatego też można zakładać, że właśnie modernistyczne zjawiska rozproszone w symbolizmie, impresjonizmie, a nawet awangardzie – w wypadku litewskiej poezji zmierzającej ku nowoczesności – tworzą podstawowe punkty odniesienia w zakresie idei, światopoglądu i poetyki; za ich pośrednictwem dba się o kontynuację tradycji i zarazem dokonuje się jej zmian. Litewscy twórcy, nieprzyjmujący w tak dużym stopniu jak poeci Zachodu ani skrajnych form dekadentyzmu, ani witalizmu, przyswoili jednak manierę ornamentacyjnego mówienia o stylistyce życia, która przyjęła się i została jednym z ważniejszych paradygmatów litewskiej poezji aż do roku 1940. Życie jako fala uczuć, melodia, pieśń, kwitnięcie – ta poetycka interpretacja stała się ważna dla całej litewskiej poezji pierwszej połowy XX wieku. Motyw młodości i kwitnięcia poeci lat czterdziestych (Salomėja Nėris, Bernardas Brazdžionis, Jonas Aistis, Antanas Miškinis) rozwinęli w kierunku pogłębianej refleksji egzystencjalnej.

Z litewskiego przełożyła *Inesa Szulska*

*Secession: Lithuanian Poetry at the Beginning of 20th c.
on the Road to Modernity*

The article discusses the Art Nouveau phenomena in Lithuanian literature at the beginning of 20th century in the affirmative attitude towards the word, secessionist motives (spring, youth, feast), topics (water, waves, whirls, blossom) and ornamental images as formulated in the poetry of Kazys Binkis, Balys Sruoga, Juozas Tysliava, and Kleopas Jurgelionis. The rhythm and movement are seen in their works as basis for creating relations between the individual and the universe. However, the role of authorities is distinct in the poetry of Salomėja Nėris (Rilke, Böcklin, Viennese secession). She builds on the feeling of ambivalence at the level of roles and emotions, distinctive for secession; her monistic world-view appears in ornamental metaphors. What is declared is not merely the beauty of life and movement forms, but rather a feast of human existence, the uniqueness of every moment and their interrelation in a holistic perspective on life. All those phenomena dispersed in Neoromanticism and Symbolism (also partly in the avant-garde) determine the ideas, world-view and poetics of Lithuanian secession.

