

## **Elżbieta Hurnikowa: Secesja w poezji austriackiej na przełomie XIX i XX wieku – „literarischer Jugendstil”**

Literacki Jugendstil to tylko jeden spośród wielu kierunków tego czasu; symptomem kultury przełomu wieków była różnorodność i wielość zjawisk artystycznych. Owa różnorodność objawiła się w pełni w wiedeńskiej kulturze schyłku XIX i początku XX wieku, kulturze, na którą złożył się cały kompleks zjawisk artystycznych, naukowych i społecznych. Wiedeńską Modernę reprezentują nazwiska Gustawa Klimta i Hugo von Hofmannsthal, Petera Altenberga i Adolfa Loosa, Hermanna Bahra, Karla Krausa, Arthura Schnitzlera, Josepha Kainza, a ponadto wiedeńskie kawiarnie, skandale związane z „Secesją” i koncerty Schönberga – pisała Elżbieta Hurnikowa.

Problematyka wzajemnych związków i powinowactw między sztuką słowa i sztuką obrazu jest wciąż podejmowana przez badaczy literatury, mimo wątpliwości o charakterze przede wszystkim metodologicznym; z tego też powodu większość prac poświęconych tym zagadnieniom jest obwarowana licznymi zastrzeżeniami. Tekst niniejszy, ze względu na rozległość podjętej tematyki, przekraczającą objętościowo ramy krótkiej wypowiedzi, może być traktowany jedynie jako szkic problemów badawczych zasygnalizowanych w tytule.

Wspólnota sztuk była zjawiskiem powszechnym na przełomie XIX i XX wieku w niemal całej kulturalnej Europie i fakt ten znajduje swoje odzwierciedlenie w liczbie prac poświęconych tej właśnie epoce. Relacje zachodzące między literaturą i malarstwem na przełomie wieków szczególnie wnikliwie są śledzone w twórczości niemieckiego kręgu językowego. Na użytek literatury zapożycza się tu pojęcie z dziedziny plastyki – „Jugendstil”, które, według podręcznikowej definicji, oznacza kierunek w sztukach pięknych między rokiem 1895 a 1905, dążący do syntezy sztuki z życiem i odznaczający się charakterystyczną formą. W odniesieniu do literatury termin ten oznacza upodobanie do wyszukanych środków artystycznych, do określonych typów postaci („femme fatale”, „femme enfant”), preferowanie określonych tematów np. taniec i upojenie, sztuczny raj[1].

Jugendstil – jak przypomina Dominik Jost – jest niemieckim wariantem ówczesnego przełomu stylowego, który dokonał się około roku 1900 w Chicago i Nowym Yorku, w Glasgow, Londynie, Barcelonie, Paryżu, Brukseli, Wiedniu – aż po Moskwę, i w poszczególnych krajach był opatrywany różnymi nazwami (Art Nouveau, Arts and Crafts, Liberty, Modern Style, Floreale, Stile modernista, Nieuve Kunst i in.). Jeśli ktoś używa terminu „literacki Jugendstil” (literarischer Jugendstil) – pisze dalej krytyk – daje tym samym do zrozumienia, że postrzega poezję w ścisłym związku z ówczesnymi sztukami pięknymi; przyjmuje więc, że pojęcie z historii sztuki może funkcjonować w literaturze. Używanie tego pojęcia jest uzasadnione tylko wtedy, kiedy zakłada się istnienie wewnętrznych analogii między zjawiskami artystycznymi oraz wzajemne uwikłanie i twórczą współzależność prądów umysłowych, dążeń politycznych i społecznych[2].

Literacki Jugendstil — jak podkreślają badacze — to tylko jeden spośród wielu kierunków tego czasu; symptomem kultury przełomu wieków była różnorodność i wielość zjawisk artystycznych. Owa różnorodność objawiła się w pełni w wiedeńskiej kulturze schyłku XIX i początku XX wieku, kulturze, na którą złożył się cały kompleks zjawisk artystycznych, naukowych i społecznych. Wiedeńską Modernę reprezentują nazwiska Gustawa Klimta i Hugo von Hofmannsthal, Petera Altenberga i Adolfa Loosa, Hermanna Bahra, Karla Krausa, Arthura Schnitzlera, Josepha Kainza, a ponadto wiedeńskie kawiarnie, skandale związane z „Secesją” i koncerty Schönberga. Obok dokonań czysto literackich, Wiedeńska Moderna miała zatem do zaoferowania zjawiska jak najbardziej heterogeniczne. Należy tu jeszcze wymienić propagowanie nowej architektury (Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich czy Adolf Loos), olbrzymi, niedostatecznie jeszcze zbadany kompleks znany pod nazwą rzemiosła artystycznego i Wiedeńskich Warsztatów, syjonizm Teodora Herzla i psychoanalizę Zygmunta Freuda[3].

Wszystkie niemal zjawiska artystyczne tego czasu wyrastały na podłożu tendencji dekadencckich, neoromantycznych i symbolicznych, które uznać można za reakcję przeciw brzydocie i bezstylowości ery naturalizmu[4]. Począwszy od schyłku XIX wieku, usiłowano określić charakter tych zjawisk przy pomocy różnych, coraz to innych terminów, z których jednak żaden nie był wystarczająco pojemny i precyzyjny, aby można nim objąć całą złożoność kształtującej się kultury (do dnia dzisiejszego występują, jak podkreślają badacze, rozbieżności w nazywaniu tego okresu, używa się nazw; impresjonizm, estetyzm, dekadencja, fin-de-siècle, neoromantyzm, symbolizm i in.)[5]. Wśród „haseł epoki” znalazły się takie, jak: dekadencja, synestezja, dyletantyzm, neuroza, symbolizm, renesans, impresjonizm, fin-de-siècle, życie i śmierć, satanizm, modernizm. W teoretycznych

wypowiedziach uzasadniających stosowanie tych haseł dostrzec można wyraźną dążność do samookreślenia się epoki. Dekadencję np. rozumiano jako ucieczkę od życia, zatracanie się w sobie (Hermann Bahr). Symbolizm przełomu wieków miał posługiwać się zupełnie nowymi symbolami i środkami, aby dotrzeć do pierwiastka duchowego (H. Bahr). Zamiłowanie wiedeńskich modernistów do odrodzenia wpływało z poczucia własnej niedojrzałości i było próbą odbudowy sztuki poprzez uchwycenie się jakiejś formy (H. Sittenberger). Hołdowanie najbardziej skrytym instynktom człowieka znalazło wyraz w satanizmie (H. Bahr); do podstawowych nurtów tego czasu należała także fascynacja śmiercią (C. Sokal) i życiem, widzianym w ścisłym związku z poezją (H. von Hofmannsthal)[6].

Określenia, które zaanektowali twórcy Wiedeńskiej Moderny, odnoszą się do różnych obszarów ludzkiego doświadczenia; penetracja tych obszarów stała się możliwa dzięki nowemu sposobowi odczuwania, nowej wrażliwości. Jej cechą szczególną było (jak pisał H. Bahr) dostrzegane zwłaszcza w ostatnich latach XIX wieku rozdrażnienie — aż „po koniuszki palców” („histeria nerwów”)[7]. Ten aspekt budzi dzisiaj szczególne zainteresowanie Jugendstilem; w jego centrum stoi „psychodeliczna generacja”, która zadeklarowała odwrót od rzeczywistości społecznej, przy czym odwrót ten miał charakter arystokratyczno-elitarny. Samokreująca się elita szukała dróg ucieczki w świat pięknej ułudy, w świat, w którym usiłowano odseparować się od spraw rzeczywistości technicznej, politycznej, społecznej[8]. Ale sztuka nie mogła poprzestawać na odwracaniu spojrzenia od świata realnego, winna powoływać do istnienia rzeczywistość piękniejszą[9].

Odwrót od szarej i brzydkiej codzienności w sposób najbardziej wyrazisty uzewnętrznił się w sztukach plastycznych, w których na przełomie wieków wzrosła ranga dekoracji i ornamentu. Artyści Jugendstilu, dążąc do przepojenia pięknem całego życia, głosili postulat stworzenia nowego stylu, odmiennego od stylów poprzednich. Pragnienie nowości („Nowość za wszelką cenę” – to jedno z haseł epoki) łączyło się z dążeniem do ogarnięciem jednością stylową całego otoczenia człowieka[10]. „Nigdy więcej obrazu, który nie pasowałby do ściany, ani pokoju, który nie współgrałby z domem, ani domu, który nie harmonizowałby z całą ulicą”[11] – postulował Olbrich w mowie wygłoszonej na triumfalnym partytynie wydanej przez Hermanna Bahra po I Wystawie Secesji w 1898 roku. Za pragnieniem odnowienia sztuki krył się sens głębszy, jak tego dowodzą słowa Bahra w pierwszym numerze „Ver Sacrum” z roku 1898:

Nasza sztuka nie jest wyzwaniem nowego pokolenia artystów przeciw starym, lecz jest buntem przeciwko domokrażcom, którzy podają się za artystów i nie pozwalają na rozwój sztuki, kierując się wyłącznie własnym interesem. Sztuka sama w sobie – oto jest zadanie naszej Secesji. Spór toczy się nie o estetykę, lecz o dwa sposoby myślenia.

Ideale estetyczne nowego pokolenia, a zwłaszcza dążenie do tworzenia całości stylowo jednorodnych (w tym sensie określa się Jugendstil mianem stylu totalitarnego), stają się bardziej wyraziste, kiedy się pamięta, że znalazły one podatny grunt właśnie w Wiedniu, mieście, które żywiło nadmierne upodobanie do dekoracji i przepychu. Przejawiało się ono w podziwie dla wszelkich ceremonialnych form

życia, dla spektakli, symboli i ornamentu; Hermann Broch przedstawiał skłonność do dekoracji jako nieodłączny element wiedeńskiej tradycji[12].

Jugendstil posługiwał się wyrazistymi, wyrafinowanymi środkami artystycznymi, do których należały przede wszystkim: linia, płaska plama, określona gama kolorystyczna. Linia odgrywała tu rolę pierwszorzędą; Jugendstil był sztuką, w której wszystko się skręca, faluje, wiję; gmatwanina linii dominuje nad innymi środkami wyrazu[13]. Linia, która przestawała pełnić funkcje przedstawiające, a zaczynała wyrażać czyste wrażenia zmysłowe, była głównym środkiem nadającym dziełom tego kierunku walory dekoracyjne. Akcentowanie, zwłaszcza w malarstwie, dekoracyjności i ornamentyki, prowadziło do usamodzielniania się, uniezależniania środków formalnych od przedmiotu, który miały przedstawiać[14].

Jugendstil stworzył swoją własną ikonografię. Artyści przetwarzali z upodobaniem motywy roślinne, wśród których szczególnym powodzeniem cieszyły się lilie, nie tylko jako symbol czystości, ale również ze względu na ich walory estetyczne, słoneczniki, a także lilie wodne, które współtworzyły grupę symboli, związanych z przeżyciami mistycznymi i tajemnicą. Preferowano jednak nie tylko zwykłe kwiaty i rośliny; wszak Jugendstil był stylem, który dążył do stworzenia czegoś nowego — toteż zwrócono się ku florze egzotycznej, ku roślinom wyszukany, rodem z cieplarni, nie dlatego, że były piękne, ale ze względu na ich gatunkową odmienność i niezwykłość. Do tego repertuaru należała również flora podwodna ze wszystkimi rodzajami traw morskich o falistych kształtach. Poza roślinami i kwiatami wabił artystów inny obiekt natury, obciążony złożoną symboliką — drzewo, które przedstawiano jako drzewo rajske, drzewo życia, jako symbol

plodności. Artyści Jugendstilu kierowali swoją uwagę także na świat zwierząt. Początkowo do ulubionych motywów należał paw, potem łabędź, który uosabiał dumę i piękno i który pociągał artystów swoim śnieżnobiałym kolorem — a biel była ulubioną barwą Jugendstilu. Świat zwierzęcy reprezentują w sztukach pięknych także inne stworzenia, przede wszystkim środowisko wodne: ośmiornice, meduzy i inne organizmy, które przykuwały uwagę falistymi kształtami i płynnością ruchów. Spośród owadów pierwszeństwo dawano ważce. W wyborze określonych zwierząt czy roślin przez artystów czynnikiem decydującym były kształty, linie i kolory; interesowano się światem natury jako źródłem nowej ornamentyki[15]. Ale zainteresowania tego rodzaju miały także inny aspekt. Upodobanie do trzciny, lilii wodnych, orchidei, maku może być rozumiane — jak pisze Dominik Jost — jako pociąg ku ciemnym stronom natury, ku owym obszarom, w których jednorożec i centaur, chimery, nimfy, najady, kobiety-węże znajdują swoje właściwe miejsce[16].

Fenomen Jugendstilu o wiele dokładniej został przebadany na terenie sztuk pięknych — gdzie daje się uchwycić w postaci formalnych cech kierunku — niż w paralelnych zjawiskach literackich. Toteż ponawiane są wciąż postulaty, aby znaleźć odpowiednią metodę umożliwiającą porównywanie sztuki obrazu i sztuki Słowa — taką, która pozwoliłaby wydobyć podstawowe struktury literackiego Jugendstilu. Wszelkim próbom tego rodzaju towarzyszy pytanie o zakres możliwości porównywania sztuk tak odmiennych, o niezawodne kryteria formalne, które ułatwiłyby wyodrębnienie tego stylu w literaturze. Bo chociaż — jak zauważa Edelgard Hajek — nastąpiła moda na pisanie o literackim Jugendstilu, to w dotychczasowych badaniach dostrzec można znaczne luki. Pytanie, czy pojęcie Jugendstilu znaczy to samo na terenie literatury co w sztukach pięknych, czy też elementy tego stylu zdarzają się w literaturze sporadycznie, pozostaje ciągle otwarte[17].

Praktyką przyjętą w tego rodzaju badaniach jest przeważnie porównywanie elementów obrazowych oraz preferowania określonej formy i tematów zarówno w malarstwie, jak i w literaturze na przełomie wieków. Postępowanie takie uprawomocnia fakt, że Jugendstil z jego osobliwą ikonografią uznać można za „sztukę literacką”, dzieła tego kierunku miały charakter symboliczny. Rekwizyty obrazowe i ich symboliczna treść korespondują niejednokrotnie z podobnymi elementami obrazowymi w ówczesnej literaturze; w topice dają się zauważyć uderzające paralele między malarskim i literackim Jugendstylem[18].

Do najbardziej wyrazistych, wspólnych literaturze i malarstwu elementów obrazowych zalicza się motywy zwierzęce i roślinne. Paw i łabędź, reprezentujące piękno i elegancję, pojawiły się w poezji w funkcji symboli dumy, np. w utworze Hugo von Hofmannsthal'a *Lebenslied (Pieśń życia)*, gdzie paw jest jednym z motywów sugerujących klimat śmierci. Podmorska fauna staje się przedmiotem podziwu ze względu na swoją przynależność do żywiołu wody, będącej symbolem życia, pramaterii, ale także zmienności i płynności. Kwiaty pełniły różnorodne funkcje w liryce; orchidee współtworzyły delikatny urok cieplarnianej atmosfery, np. w wierszu Ernsta Stadlera *Im Treibhaus (W cieplarni)*, tuberozy wprawiały duszę w stan upojenia, maki występowały jako symbol zmysłowej miłości (Dehmel: *Entbietung — Wezwanie*). Do ulubionych kwiatów Jugendstilu należały lilie, ale do poezji trafiły również irysy, róże, narcyze, goździki, które służyły ewokacji różnorodnych nastrojów i sugerowały bliżej nieokreślone stany psychiczne i doznania[19].

Ze sztuką przełomu wieków dzieliła literatura również upodobanie do postaci fantastycznych, wywodzących się często z mitów antycznych. Były to nimfy, najady, fauny, satyry, panny wodne, które ucieleśniały siły ukryte w naturze i wiązały się z symboliką ziemi i życia[20]. Postacie takie zaludniały płótna szwajcarskiego malarza, Arnolda Böcklina, którego malarstwo wywarło znaczny wpływ na pokolenie poetów przełomu wieków. Kontynuująca dziedzictwo antyczne, symbolizująca „tęsknotę za światłem i słońcem” sztuka Böcklina stała się źródłem inspiracji dla wielu artystów, np. dla Hofmannsthal’a. Jego poetyckie wizje przypominają scenerię Böcklina (*Na uroczystość żałobną ku czci Arnolda Böcklina*); podobnie jak malarz, nadaje on kompozycjom o tematyce mitologicznej i fantastycznej sens symboliczny[21]. Obecność istot organiczno-fantastycznych jest interpretowana także jako znaczące ogniwo w procesie przemian obrazu kobiet: o ile początkowo mamy do czynienia z takimi wcieleniami, jak: Salome, Kleopatra, Messalina czy Judyta, wcieleniami utrzymanymi jeszcze w duchu impresjonistycznym (pikantno-erotycznym), to Jugendstil przynosi znaczącą zmianę. Kobieta przedstawiana jest prawie wyłącznie jako naga istota natury, jako nimfa, ondyna, rusałka, przy czym nagość nie jest tu wykładnikiem erotyzmu, zmiana idzie raczej w kierunku abstrakcji. W odrzuceniu krępującego, historyczno-społecznego kostiumu, dostrzega się novum tego kierunku[22].

W malarstwie, jak już zaznaczono, silne akcentowanie dekoracyjności i ornamentyki prowadziło do uniezależnienia się środków formalnych od przedmiotu; linia, barwa i plama uzyskiwały własną wartość. Tego rodzaju stylizacja określała także treściowe i językowe struktury literackiego Jugendstilu. Oddawanie nastroju czy przeżycia za pośrednictwem barwy w malarstwie (transpozycja zdarzenia

duchowego w optyczne) miało swój odpowiednik w „metaforyce barwnej” w literaturze, W jednym z wierszy Ferdynanda von Saara — opublikowanych w „Ver Sacrum” (1898) — rysuje się wyraźnie rola, jaką odgrywały migotliwe barwy drogich kamieni w ewokowaniu określonego nastroju. Symbolika barwna zajmuje ważne miejsce w utworach Rilkego, np. w *Lieder der Madchen (Pieśni dziewcząt)*, biel, szczególnie preferowana przez sztukę i literaturę przełomu wieków jako barwa czystości, symbolizuje niewinność, a także stan pełnej przeczuć świadomości „bytu przed życiem”. Rilke należał do tych artystów, których twórczość literacka była ściśle związana z innymi sztukami; spotkanie z dziełami Cezanne'a, procesy zachodzące we współczesnym malarstwie (dążenie ku abstrakcji), pozwoliły Rilkemu odnaleźć istotę własnej sztuki poetyckiej[23].

Do środków nadających utworom literackim cechy dekoracyjności należał rytm wiersza; wskazać można przykłady (szczególnie w kręgu monachijskiego pisma „Jugend”), gdzie rytm poszczególnych wersów jest często tak zawiły, że można go przedstawić niemal kaligraficznie, przy pomocy falistej linii. Wiele wierszy tego kierunku sprawia wrażenie, jak gdyby chodziło w nich tylko o zachowanie symetrii, o taką dbałość w zakresie formy, aby poszczególne utwory mogły wtopić się w konsekwentnie wystylizowaną całość[24].

Od strony treściowej stylizacja w utworze literackim może być pojmowana jako próba uczynienia z życia dzieła sztuki („życie w pięknie”)[25]. W centrum kultury przełomu wieków pojawia się postać estety i dandysa, ukazywanego na tle wyszukanych wnętrz. W głównych dziełach tego kierunku brak jest budynków funkcjonalnych, dworców i fabryk, są natomiast salony wypełnione bibelotami, komody, na których mienią się tęczowymi barwami wazony od Tiffany'ego i

szkła Gallè'go. Wszystkie te wytwory ozdabiano — jak pisze Hermand Jost — pasmami linii, co nie tylko miało podnosić urok całości, ale także wytyczało wyraźną granicę dzielącą świat sztuki od świata zewnętrznego. Widziany z tej perspektywy, Jugendstil był „sztuką ramową”. Nie treść stanowiła jej istotę, lecz owo odgraniczanie, odsuwanie się od tego, co „nieartystyczne”, a więc — od znienawidzonej codzienności[26]. Poprzez ucieczkę od mieszczańskiego dnia powszedniego i wewnętrzną emigrację w kraj marzeń, w krainę własnej psychiki, nie zmieniono świata — ale nie pomniejsza to bynajmniej rangi artystycznych osiągnięć tego kierunku[27].

Jedną z form ucieczki jest sen, sen, który stał się — jak pisze Peter Hanak, — głównym przeżyciem i odkryciem wiedeńskiej kultury, Z jednej strony ucieleśniał on, według Freuda, utajone pragnienia, z drugiej — był stanem przejściowym między czujną świadomością a nieświadomością, między „być” a „nie być”. Ta ambiwalencja snu, umożliwiająca jego różnorodne interpretacje, znalazła wyraz zarówno w sztuce, jak i w literaturze. Przykłady znaleźć można w twórczości Hofmannsthała, Schnitzlera, Klimta[28]. U Gustawa Klimta w sposób szczególnie wyrazisty rysuje się statyczna, niczym nie zakłócona, oniryczna atmosfera; jego postacie, spowite w ornamenty roślinne, egzystują zatopione w marzeniu, na pograniczu snu i jawy[29].

Od wyprawy w nieznane rejony podświadomości niedaleko już do ostatecznego bastionu przeciw zmianom, jakie niesie napierająca zewsząd rzeczywistość — do śmierci. Przez artystów przełomu wieków traktowana była jako stan, w którym ujawnia się ukryta strona każdego doświadczenia. Taka postawa wywodziła się z określonej tradycji, z barokowej wizji śmierci jako spełnienia, dokonania się życia.

Najpełniejszy wyraz znalazła w jednym z listów Mozarta: „Ponieważ

śmierć (...) jest celem ostatecznym naszego życia, więc już od kilku lat oswajam się z tym najlepszym, prawdziwym przyjacielem człowieka, tak, że jej obraz nie tylko mnie nie przeraża, ale przynosi mi ukojenie i pocieszenie”[30]. Posłanie Mozarta (zawarte także w *Requiem*, które przenika podobna radość) wznowił Hermann Broch, który w śmierci dostrzegł niezawodny napęd twórczej działalności: „Obok prawdziwie religijnego człowieka i obok poety stoi zawsze śmierć, która wzbogaca sens naszego życia”[31].

Śmierć jest motywem obecnym w wielu utworach literackich, u Hofmannsthal, Schnitzlera, a przede wszystkim u Trakla[32]. Pojawiała się też w różnych postaciach w sztuce — u Klimta, choćby w słynnym obrazie *Die Hoffnung (Nadzieja)*, gdzie obecnością śmierci naznaczony jest już moment oczekiwania na narodziny, u Egona Schiele — w przesyconych atmosferą śmierci *Sonnenblumen Słonecznikach* (1909) czy w obrazach postaci, którym śmierć towarzyszy, ukryta gdzieś z tyłu (*Ciężarna i śmierć*), przedstawia ją *Pieta* Kolomana Mosera oraz liczne dzieła Alfreda Kubina[33].

Zjawisko literackiego Jugendstil nie wyczerpuje się, rzecz jasna, na zasygnalizowanych tu motywach i tematach. Do repertuaru tychże motywów należały także, wymienione przez Hermanda Josta w jego klasycznym już studium o liryce Jugendstil, taniec i upojenie, odurzenie życiem, cud życia, wiosna i budzone przez nią nastroje[34]. Ważne miejsce w twórczości pisarzy tego kierunku zajmują przeżycia miłosne, które jawią się jako sfera skomplikowanych relacji między „ja” i „ty” (jedność, samotność, odosobnienie); tym, w czym miał pośredniczyć nowy Eros, było też doświadczenie wieczności[35].

Niniejszy szkic, jak wspomniałam na początku, nie ma ambicji pełnego scharakteryzowania tego zjawiska i wyczerpania problematyki objętej tytułem, może być traktowany jedynie jako zarys problemów badawczych i punkt wyjścia do przeprowadzenia analogii pomiędzy poezją polską i austriacką na przełomie wieków. Takie studium wymagałoby wielu szczegółowych analiz i konfrontacji technik literackich, a także uściślenia pojęć związanych z podejmowaną problematyką, wyboru określonej metodologii. Jest to zadanie warte podjęcia — wszak polska kultura na przełomie wieków spokrewniona była z wariantem Berlin - Wiedeń i ta wspólnota przejawiała się także w typie wyobraźni plastycznej, wyobraźni, którą uznać można za wspólny wykładnik postawy wobec świata i wyrazisty przejaw świadomości estetycznej epoki.

*prof. Elżbieta Hurnikowa*

Przedruk za: "Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury" 1998, nr 7, s. 77-84.

### **Przypisy:**

[1] O. Best, *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*, Frankfurt am Main 1973, s. 239; tu także: nazwa „Jugendstil” — od literacko-artystycznego tygodnika monachijskiego „Jugend” (młodość), założonego w roku 1896. W dalszym ciągu niniejszej pracy

używać będę terminu Jugendstil ze względu na brak w języku polskim odpowiednika w takim właśnie znaczeniu, w jakim występuje w literaturoznawstwie obszaru niemieckojęzycznego.

[2] D. Jost, *Literarischer Jugendstil*, Stuttgart 1969, s. 14.

[3] *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, hrsg. von G. Wunberg, Stuttgart 1992, s. 11.

[4] J. Hermand, *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*, Frankfurt 1972, s. 189.

[5] E. Hajek, *Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900*, Düsseldorf 1971, s. 9.

[6] *Merkmale der Epoche*, [w:] *Die Wiener Moderne*, op. cit., s. 215-276. Odnośnie do hasła „renesans” warto przypomnieć, że miało ono swoje korzenie także w filozofii Nietzschego, który marzył o artystycznym renesansie i w Niemczech uważany był za wyznawcę artystycznego, arystokratycznego radykalizmu. Zob. S.T. Madsen, *Art Nouveau*, przeł. J. Wiercińska, Warszawa 1987, s. 36-37.

[7] R. Hamann, J. Hermand, *Deutsche Kunst und Kultur von der Grundzeit bis zum Expressionismus. Stilkunst um 1900*, Berlin 1967, s. 168.

[8] D. Jost, op. cit., s. 42; J. Hermand, op. cit., s. 188-189; R. Schmutzler, *Art Nouveau – Jugendstil*, Stuttgart 1962, s. 276.

[9] H. Scheible, *Literarischer Jugendstil in Wien*, München, Zürich 1984 (Einführung).

[10] M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1984, s. 150.

[11] Cyt. za M. Wagner, *Der Jugendstil als Zukunftsvision*, [w:] *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, hrsg. von P. Berner, E. Brix, W. Mantl, Wien 1986, s. 155.

[12] H. Broch, *Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880*, [w:] *Die Wiener Moderne...*, op. cit., s. 86-9; zob. też: A. Janik, *Kreative Milieu: Der Fall Wien*, [w:] *Wien um 1900...*, op. cit., s. 51.

[13] J. Hermand, op. cit., s. 188.

[14] E. Melichar, *Studien zum literarischen Jugendstil. Unter besonderer Berücksichtigung des Frühwerks von Heinrich Mann*, Wien 1972, s. 83.

[15] S.T. Madsen, op. cit., s. 31 - 36; M. Wallis, op. cit., s. 177 - 183.

[16] D. Jost, op. cit., s. 6.

[17] E. Hajek, op. cit.. s. 7, 15.

[18] E. Melichar, op. cit.. s. 68; S.T. Madsen, op. cit., s. 31.

[19] E. Melichar. op. cit.. s. 69-77; *Die Wiener Moderne...*, op. cit., s. 353-373 (roz. Lyrik).

[20] D. Jost, op. cit., s. 28; E. Melichar, op. cit., s. 78.

[21] K. Kamińska, *Wstęp* [w:] Hugo von Hofmannsthal, *Wiersze i dramaty*, przeł. L. Lewin, Warszawa 1984, s. 12-13.

[22] J. Hermand, op. cit., s. 147 - 150.

[23] E. Melichar, op. cit., s. 2-3, 79-104. Wyrazistym przykładem upodobania do migocących barw drogich kamieni i blasku diamentów przypominających bizantyjskie mozaiki, jest opis *Salome* (1876) Gustawa Moreau w *À rebours* Huysmansa (1884), jednego z najbardziej ulubionych dzieł kierunku o tendencjach stylizatorskich — zob. R. Hamann, J. Hermand, op. cit., s. 222.

[24] J. Hermand, op. cit., s. 193-194.

[25] E. Melichar, op. cit., s. 83-84.

[26] J. Hermand, op. cit., s. 188-189.

[27] H. Bisanz, *Wiener Stilkunst um 1900. Idee und Bildsprache*, [w:] *Wiener Stilkunst um 1900. Zeichnungen und Aquarelle im Besitz des Historischen Museum der Stadt Wien. 61. Sonderausstellung, 8. Juni bis 16. September 1979*, Wien 1979, s. 17.

[28] P. Hanak, *Lebensgefühl oder Weltanschauung*, [w:] *Wien um 1900...* op. cit., s. 158.

[29] W. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, Wien-Köln-Graz 1972, s. 155.

[30] Cyt. za: tamże. s. 175-176 (roz. *Die Faszination des Todes*).

[31] j.w.

[32] Zob. E. Kuryliik, *Wiedeńska Apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*. Kraków 1974.

[33] „Bilder vom Tod”. Sonderausstellung des Historischen Museum der Stadt Wien. 30.10. 1992-10.01.1993 (wystawa zorganizowana przez Muzeum Historyczne Wiednia w dniach 30.10.1992-10.01.1993 p.n.: Obrazy śmierci).

[34] J. Hermand, op. cit., s. 188-197.

[35] H. Fritz, *Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie Dichtung und Wirkung Richard Dehnel's*, Stuttgart 1969, s. 59.