

DIE STILLE MODERNE IN DER LITAUISCHEN LITERATUR (1962–1982)

Rita Tūtlytė

Dozentin des Lehrstuhls für Litauischen Literatur
der Universität Vilnius

Der vorliegende Beitrag entstand auf der Grundlage einer Vorlesung am Institut für Baltistik der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Das Ziel war es, fremdsprachige Hörer mit den Eigenheiten der sogenannten litauischen stille Moderne bekannt zu machen. Zunächst wird auf politische und kulturelle Spannungen dieser Periode eingegangen. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei auf die Weltanschauung einer ganzen Generation sowie auf das Paradigma ihres kollektiven Gedächtnisses in der symbiotischen Verflechtung von Geschichte und Mythos gerichtet. Kulturelle und historische Vorstellungen werden in dem Artikel über die Interpretation des litauischen Staatswappens, dem Vytis, verdeutlicht. Die Wahrnehmung der eigenen Identität in dieser Zeit wird am Beispiel struktureller Veränderungen in der Lyrik vorgeführt.

Der Begriff *stille Moderne* entstand in Anlehnung an die kunstwissenschaftliche Terminologie. Er wurde durch die Herausgabe des Buches *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*¹ (*Die stille Moderne in Litauen 1962–1982*) legitimiert, das Dokumente und Erinnerungen der litauischen Kulturschaffenden enthielt. Dieser Begriff umfasst verschiedene Gebiete der Kunst und Literatur.

Politisch-gesellschaftliche Prozesse

Nach Stalins Tod setzte in der damaligen UdSSR, und damit auch in Sowjetlitauen, die sogenannte Tauwetterperiode ein. Dies bedeutete eine freiere Entwicklung von Kunst und Literatur, die bis dato einer strengen Kontrolle antimodernistisch

eingestellter staatlicher Institutionen unterstanden hatten. In der litauischen Kultur begann man sich erst nach 1956 wieder offiziell verstärkt der eigenen Geschichte zuzuwenden, was aber ziemlich schnell von dem Sowjetregime als Gefahr angesehen wurde.

Nach der Niederschlagung des Prager Frühlings in der damaligen Tschechoslowakei (1968) und der Selbstverbrennung des jungen Hippies, Romas Kalanta, in Litauen (1972) unterlagen insbesondere auch Kunst und Literatur einer verstärkten Kontrolle durch das Sowjetregime. Bereits vorsichtige Modernisierungsversuche wurden geahndet. Der Dichter Sigitas Geda (1943–2008) erinnerte sich an diese Zeit so: „[Marcelijus] Martinaitis kommt 1972 von dem ‚Frühling der Poesie‘² und

¹ *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*. Sud. Elona Lubytė, Vilnius: Tyto alba, 1997.

² ‚Frühling der Poesie‘ – das ist eine Poesiefestival, das ab 1965 jedes Jahr in Litauen stattfindet.

ich frage ihn, wer die Zuhörer waren. – „An allen Tischen saßen Männer in gleichen blauen Anzügen und tranken Mineralwasser. Sie wollten, dass diese Festwoche stattfindet, und verhielten so sich, als ob in Litauen nichts passiert wäre.“³ Aber es war nicht so. Einige begabte Künstler wandten in ihren Werken verschlüsselt innovative Formen der künstlerischen Moderne an, andere suchten mit ihrem Schaffen die offene Auseinandersetzung mit dem Regime. Weitere entschieden sich für eine Ausreise, da sie nicht mehr bereit waren, die zunehmende ideologische Reglementierung ihres künstlerischen Schaffens durch die Politik zu ertragen. So emigrierte der Regisseur Jonas Jurašas (geb. 1936) im Jahre 1974, nachdem seine Inszenierung des historischen Dramas von Juozas Grušas (1901–1986) „Barbora Radvilaitė“ 1972 verboten worden war. In diesem Drama werden politische, höfische Kämpfe in der Zeit der Renaissance, verknüpft mit einer romantischen Liebesgeschichte, dargestellt. Diese Inszenierung wurde abgesetzt, weil in einer Szene das Bild der Madonna aus dem *Tor der Morgenröte*⁴ in Vilnius aufleuchtete. In dieser Zeit emigrierten die Literaturkritikerin Aušra Marija Sluckaitė (geb. 1936), der Schriftsteller und Publizist Tomas Venclova (geb. 1937), der Prosaiker Saulius Tomas Kondrotas (geb. 1953). Danach

³ „Pasikalbėjimas su Sigitu Geda apie septintojo dešimtmečio kūrybinę atmosferą“, *Metai*, 1994, Nr. 10, 89.

⁴ Tor der Morgenröte (1514) ist ein der wichtigsten Kultur- und Architekturdenkmäler (Gotik und Renaissance) der Stadt Vilnius. Im oberen Bereich des Tores befindet sich eine Kapelle mit der als wundertätig verehrten Ikone der Barmherzigen Muttergottes (lat. Mater misericordia). In der Aussenseite des Tores, im oberen Bereich, ist das Wappen des Großfürstentums Litauens, Vytis (der Reiter) gezeichnet.

wurde ihre Bücher damit gleichzeitig aus dem Umlauf gezogen wurden und waren unzugänglich. Die Lyrikbände von Sigitas Geda, Vytautas Bložė (geb. 1930) und Jonas Juškaitis (geb. 1933) wurden von der Zensur verboten und nicht herausgegeben.

Politische Restriktionen in der Gesellschaft riefen unterschiedliche Formen von des Widerstandes hervor. Oftmals stellten sich damit weltanschauliche Fragen in den Mittelpunkt des Interesses. Die katholische Bewegung, die ein gesellschaftliches Gegengewicht zum Staat im Untergrund bildete, wurde in Litauen eine Nische für den gesellschaftlichen Widerstand. In der *Chronik der litauischen katholischen Kirche*, die von 1972 bis 1989 illegal gedruckt wurde, erschienen Dokumente zur Lage der katholischen Kirche in Sowjetlitauen. 1976 gründete sich die Helsinki-Gruppe, die sich für die Verteidigung von Menschenrechten in Litauen einsetzte.

Am einflussreichsten war jedoch die ethnokulturelle Bewegung.⁵ Obwohl der Folkloreverein *Romuva* zu Beginn der siebziger Jahre verboten wurde und einige seiner Mitglieder inhaftiert wurden, blieb diese Bewegung bestehen: kleine Gruppen von Gleichgesinnten kümmerten sich um Künstler, die als Eigenbrötler galten, wie der in Litauen heute berühmte Bildhauer Lionginas Šepka (1907–1985), der Skulpturen aus Holz schnitzte. Andere von ihnen wanderten durch litauische Dörfer im Kaliningrader Gebiet und in Weissrussland, verteilten dort litauische Bücher und sammelten verschiedenes ethnokulturelles Material. Gleichzeitig entstanden in ganz Litauen authentische regionale Folkloregruppen.

⁵ Arūnas Streikus, „Lietuvos katalikų pilietinio aktyvumo pavyzdžiai ir ribos XX amžiuje“, *Naujasis židinys*, 2010, Nr. 9–10, 316–321.

Das Interesse der Intellektuellen an der Ethnokultur nahm zu. Heimlich wurden die Bücher des im französischen Exil lebenden litauischen Linguisten, Semiotikers und Kulturologen, Julius Greimas (1917–1992) (Algirdas Julius Greimas, *Apie dievus ir žmones*, 1979; *Über Götter und Menschen*), sowie die der im amerikanischen Exil lebenden Archäologin und Anthropologin Marija Gimbutienė (Marija Gimbutas, 1921–1994) verbreitet und rezipiert. (Marija Gimbutienė, *Baltai priešistoriniais laikais, Die Balten in prähistorischer Zeit*, 1985). Diese Bücher dienten vielen Künstlern als Quelle der Inspiration, so dem Maler Petras Repšys (geb. 1940) und dem Dichter Sigitas Geda und anderen. Repšys dekorierte die Wände im „Saal der Aisten“ der Universität Vilnius mit historischen und mythologischen Fresken. Das Fresko „Die Jahreszeiten“ stellt z. B. bäuerliche Tätigkeiten, Feste, Sitten und Bräuche wie auch baltische Götter und Mythen dar. Die Künstlerin Ramutė Aleksandra Jasudytė (geb. 1930) schuf von 1972–1978 für die Aula der Philologischen Fakultät der Universität Vilnius die drei Wandbildteppiche „Brüderchen“, „Der kleine Schwan“ und „Schwesterchen“ mit Motiven aus einem folkstümlichen Kriegslied. Vor dem grauen Hintergrund des Gobelins winkten drei Schwestern in Weiß den in den Krieg ziehenden, auf weißen Pferden fortreitenden Brüdern, die von weißen Schwänen begleitet werden, nach. Der staatlichen Zensurbehörde jedoch erschien schon diese Darstellung gefährlich: das Motiv des weißen Pferdes erinnerte an das litauische Staatswappen mit Vytis, dem Reiter. Der Wandbildteppich wurde abgehängt und im Keller eingelagert.

Ungeachtet dessen blieb das historisch-kulturelle Gedächtnis in der Kunst und den Geisteswissenschaften lebendig und inspirierte die oppositionelle kulturelle Bewegung, die sich zunehmend ausweitete. Wissenschaftliche Arbeiten von Baltisten zu sprachgeschichtlichen Forschungen fanden jetzt mehr Aufmerksamkeit in der internationalen Öffentlichkeit. Dies bedingte unter anderem, dass man sich mehr für die Kultur eigenen Nation und ihre Wurzeln zu interessieren begann. Auch intensivierten sich die Kontakte mit Künstlern aus dem Ausland. Der Musikwissenschaftler Vytautas Landsbergis (geb. 1932) stand im Briefwechsel mit dem Mitbegründer der Fluxus-Bewegung, Jurgis Mačiūnas (George Maciunas, 1931–1978), der Bildhauer Vladas Vildžiūnas (1932–2013) kommunizierte mit japanischen Malern. Junge Kunstschaffende stöberten nächtelang in internationalen Kunstgeschichten und –alben, die sie illegal aus dem Ausland zugeschickt bekamen. Am Stadtrand von Vilnius kam die Bohème zusammen. Dort veranstaltete sie Ausstellungen von Kunstwerken, die offiziell nicht gezeigt werden durften. Für den intellektuellen Widerstand waren die Ideen des westlichen Existenzialismus bedeutsam, auch wenn sie nach der Meinung Sigitas Geda, von eigenartig wären und Jean Paul Sartre zur Nachahmung nicht geeignet sei.⁶ Verbotene Literatur aus der Zeit der unabhängigen litauischen Republik (1918–1940) wie auch Texte japanischer und chinesischer Poesie gingen heimlich von Hand zu Hand. Bücher aus der litauischen Exilliteratur gelangten illegal nach Sowjetlitauen:

⁶ „Pasikalbėjimas su Sigitu Geda apie septintojo dešimtmečio kūrybinę atmosferą“, *Metai*, 1994, Nr. 10, 89.

sie wurden von Tänzern und Sportlern, die an Wettkämpfen im Ausland teilnahmen, in Koffern mit doppelten Böden nach Litauen geschmuggelt. Hier gaben sie sie an vertrauenswürdige Litauer weiter, die sie in einer Nacht durchlasen und wiederum weiterreichten. Die Exilliteratur übte dabei einen großen Einfluss auf die Modernisierung der Literatur in Sowjetlitauen aus. Es entstanden historische und kulturelle Imaginationen, in denen archetypische Schichten aktualisiert sowie folkloristische Motive modern interpretiert wurden. Sigitas Geda beschrieb diese Haltung seiner Generation wie folgt: „Intuitiv haben wir begriffen, dass wir, wenn auch versklavt, stärker als die anderen sein müssen, damit wir weiter bestehen. Man musste die inneren, geistigen Kräfte enorm mobilisieren (aus der internationalen Kunst, aus alten und neuen Philosophien, aus der Ästhetik und Theologie, aus historischen Reflexionen über sein eigenes Volk).“⁷

In dieser Periode näherten sich die Malerei und die Literatur einander an. Künstlerische Ideen der litauischen Maler, Bildhauer und Grafiker sowie ihre alternative Positionierungen übten einen großen Einfluss auf die Dichter aus. „Künstler dieser Kunstart waren freier als Schriftsteller, Philosophen und Journalisten (die letzteren waren am meisten degeneriert). Grafiker, Bildhauer, Architekten und sogar Komponisten waren wesentlich unabhängiger. Sie wurden durch Genre, Stoff und Form geschützt („das Wort ist am meisten durchleuchtet und ideologisiert),“ – so Geda⁸. Oppositionelle Schriftsteller orientierten sich innovativ am Schaffen sur-

realistischer und primitivistischer Maler und an der flämischen Malerei (Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel). Das Surreale brachte Zustände des Unterbewusstseins zum Vorschein, diente traumpoetischen und visionären Darstellungen. Nach Geda begannen „geheime seelische Verschwörungen zu wirken“⁹.

Über „Verschwörungen“ kann man auch im anderen Sinne sprechen, und zwar mit der sogenannten *äsoptischen Sprache*. Litauische Wissenschaftler sind der Meinung¹⁰, dass die äsoptische Sprache unter zweierlei Aspekten zu betrachten ist: zum einen als politische Allegorie, zum anderen als Resultat einer kommunikativen Situation. Unter Allegorie ist eine geschichtliche Übertragung zu verstehen¹¹. So geht es z. B. in den historischen Dramen von Juozas Grušas („Herkus Mantas“, „Barbora Radvilaitė“) und von Justinas Marcinkevičius (1930–2011; „Mindaugas“, „Mažvydas“, „Katedra“) nicht nur um die hier dargestellte Vergangenheit, sondern auch um die Idee von Freiheit und Staatlichkeit der zur Sowjetzeit okkupierten litauischen Nation.

Der Dichter Marcelijus Martinaitis (1936–2013) verwies in einem Artikel über Zensur und Selbstzensur auf den kommunikativen Aspekt zwischen dem Leser und dem Text. Martinaitis Meinung nach verursachten die Ideologie und die Zensur als System die Entstehung einer äsoptischen Sprache in der Sowjetliteratur. Über den Glieder der Kommunikation (Autor-Text-Leser) formierte sich eine

⁹ Sigitas Geda, „Slaptieji sielų suokalbiai“, *Pergalė*, 1983, Nr. 9, 146.

¹⁰ Dalia Satkauskytė, „Ezopo kalba kaip teorinis konceptas, arba kaip mums kalbėti apie sovietmečio literatūrą“, *Archajika ir modernybė*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2008, 85–94.

¹¹ Violeta Kelertienė, *Kita vertus...*, Vilnius: Baltos lankos, 2009, 288–303.

⁷ Sigitas Geda, „Atsakymai į klausimus raštu“, *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, Vilnius: Tyto alba, 1997, 179.

⁸ Sigitas Geda, *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, 181.

ideologische Superstruktur, die diese Beziehungen entstellte. Deshalb ist es wichtig, die Archive und Praktiken der damaligen Zensur zu erforschen.

Es ist auch wichtig, das Verhältnis zwischen *äsopischer Sprache* und poetischer Sprache zu verstehen. Nach Marcelijus Martinaitis, ist die Dichtung eigentlich eine *äsopische Sprache*; besonders in der Zeit der ideologischen Unterdrückung – „Die Einschränkung von bestimmten Themen und Ausdrucksmitteln drängt die Sprache so ins Innere hinein, dass sie besonders i n t e n s i v und mehrschichtig wird.“¹² Die Literaturkritikerin Dalia Satkauskytė vermerkt: „Bei der äsopischen Sprache handelt es sich eher um einen erheblich höheren Intensitätsgrad sprachlicher Beziehungen, der von dem Spiel mit der Zensur bestimmt wird.“¹³ Diese Literatur ist anderen Generationen und Ausländern, die nicht über diesen Code verfügen, immer schwerer zugänglich. Deshalb ist es wichtig, wie Dalia Satkauskytė schreibt, die rezeptions- und wirkungsästhetische Zugänge zu forschen: das zu erforschende Material mit dem historischen und sozialen Kontext zu verbinden, nach dem Druck der Machthaber auf der kommunikative Situation zutragen, und analysieren, wie der Leser der äsopischen Sprache entstehen konnte.

Historische Imagination in der Poesie: das Staatswappen

Am Anfang der 1970er. Jahre trat eine neue Dichtergeneration in die Literatur auf. Diese Generation verzichtete auf die bisher bestehende publizistische und de-

klarative Schaffensrichtung, die der russischen Poesie der 60er. –70er. Jahre des 20. Jh. eigen war, und setzte die Struktur einer modernen Lyrik fest. Für diese Generation ist das Paradigma des Kulturgedächtnisses und der Einbildungskraft von Belang. Das Gedächtnis wird nicht biografisch verstanden, das Fakten des persönlichen Lebens enthält, sondern als kulturelles Streben des schaffenden Bewusstseins, die Oberfläche des Lebens und den Alltag *hier und jetzt* zu durchbrechen. Die Zeit wird in den Bereich der freier Fantasie übertragen sowie bis zur Eiszeit und Zeitanfang erweitert. Mit Hilfe dieses Vorstellungsvermögens vom Kulturgedächtnis wird angestrebt, das in der Sowjetzeit „leer gewordenes Gedächtnis“ (Vytautas Kavolis) auszufüllen. Die kulturell-historische Vorstellungskraft stärkt das nationale Bewusstsein und wird zur Variante der *äsopischen Sprache*. Der im amerikanischen Exil lebende litauische Soziologe Vytautas Kavolis (1930–1996) bemerkt, dass „um das Jahr 1965 in der sowjetlitauische Poesie eine Synthetisierung von Geschichte, Natur und Mythologie angestrebt wurde. Die Ereignisse der litauischen Geschichte schmolzen mit Natur-elementen zusammen und wurden durch das Prisma der Mythologie gesehen.“¹⁴

In der Dichtung von Judita Vaičiūnaitė (1937–2001) ist ein starkes Paradigma vom persönlichen und kollektiven Gedächtnis erkant. Historische Imaginationen werden durch den Musikeindruck oder die Betrachtung eines alten Gemäldes, durch den Anblick der historischen Architektur von Vilnius und der nördlichen litauischen Landschaft geweckt. Das lyrische Subjekt versetzt sich im Nebel beim Rascheln des

¹² Marcelijus Martinaitis, „Dešimtmečių sąvartojas“, *Naujausioji lietuvių literatūra (1988–2002)*, Vilnius: Alma littera, 2003, 16.

¹³ Dalia Satkauskytė, *Archajika ir modernybė*, 85–94.

¹⁴ Vytautas Kavolis, *Žmogus istorijoje*, Vilnius: Vaga, 1994, 283.

Roggenfeldes in die uralten Zeiten – es hört das ferne Wiehern eines halb gezähmten Pferdes; in der dunklen Nacht sieht es in der Phantasie die Hauptfigur des Wappens von Vilnius, den Fährmann Christophores, der im Frühling über den schäumenden Fluss wadet. Es wird die Eindruckskraft festgehalten und ein enges Verhältnis zu historischen Personen ausgedrückt. Im Gedicht „An der Spengla“ gibt es ein Landschaftsdetail – eine weiße Stute mit einem weißen Fohlen wird zur Anspielung auf die Geschichte des Staates.

*Oh, du weiße Stute mit dem weißem Fohlen,
wiehere nicht so am Ufer des Flusses! ...
Was für ein Nebel. Schauerhaft
zwischen den seltsamen Wacholdersträuchen.
Hier sind die Sträucher – licht und hoch.
Verrostete Säbel sind hier – mit Pferdehufen
begraben.*

*Oh, du weiße Stute mit in der Dämmerung
zerstreuten Mähnen,
Lass das Fohlen nicht in die Nacht weglau-
fen.
Säuge es manchmal mit Milch.¹⁵*

Das Gedicht, entstanden beinahe in derselben Zeit wie das erwähnte Gobelin von der Künstlerin Jasudytė, besitzt auch eine ähnliche Stilistik von Anspielungen – Silhouetten von den im dunklen Hintergrund weiß schimmernden Rössen weisen indirekt hin auf Geschichte, Kriegslieder des Volkes und auch auf das Staatswappen; anders gesagt, die Bitte, dass die

¹⁵ Judita Vaičiūnaitė, *Nemigos aitvaras*, Vilnius: Vaga, 361 („O balta kumele su baltu kumeliuku, / neženk taip ant upės kranto! / Toks rūkas. Klaiku / tarp keistų kadagynų. Čia krūmai – reti ir aukšti. / Surūdiję kardai čia – kanopomis užkasti. // O balta kumele išdrikusiai ūkanų karčiais, / neleisk kumeliukui ištrūkti į naktį. Kartkarčiais / pažindyk jį pienu“).

Mutter ihr Fohlen hütet, ist eine erkennbare „Verschwörung“, – dies ist die Bitte, dass man das litauische Wappen – den Reiter auf dem weißen Pferd, die weiße Reiterfigur – bewahrt und es der Geschichte schenkt.

In einem erzählerischen Gedicht „Wo Ross und Reiter“ von Vytautas Bložė entsteht ein mehrschichtiges poetisches Bild, in dem sich Natur, Geschichte und Staatssymbole miteinander verflechten. In diesem Gedicht wird historische Gestalt des litauischen Grossfürsten Vytautas evoziert. Das poetische Bild setzt sich aus verschiedenen Motiven zusammen. Das wäre: die Schlacht von Grünwald; Litauen als Grossmacht im Mittelalter; der Tod von Vytautas, der unterwegs ist, die europäische Königskrone zu holen. Aber das gelangt ihm nicht, weil er von seinem Pferd sturtzte und starb.

*Wo Ross und Reiter in den schmelzenden
Wachs hineingedrückt wird,
steht König Vytautas barhäuptig unter den
grünen Tannenbaumkronen,
er hat im Gemälde der Schlacht sich selbst
nicht gesehen und nur eine ungewöhnliche
Stimme gehört: war das seine oder nicht
seine Stimme.*

<...>

*Von Meer zu Meer reiten Rösse und Reiter
Der heiß gewordene Siegelwachs des größ-
ten europäischen Staates
aber das Herz ist zersprungen auf der
Strecke von Vilnius nach Trakai
Die Geschichte ist für sie stehen geblieben,
wo das Ross ohne Reiter weggeritten ist¹⁶.*

¹⁶ Vytautas Bložė, *Sena laužavietė*, Vilnius: Vaga, 1982, 118–119 („Kur žirgas ir raitelis įspaustas į tirpstantį vakaro vašką / karalius Vytautas stovi vienplaukis po eglį žaliom karūnom / jis mūšio paveiksle nematė savęs, tik girdėjo / nepaprastą balsą: ar balsas šis jo, ar ne jo. // [...] // nuo jūrų lig jūrų žygiuoja žirgai ir raiteliai / didžiausios Europos valstybės įkaitės antspaudų vaškas / bet plyšo širdis kely tarp Vilniaus ir Trakų / istorija jiems ir sustojo, kur žirgas nujojo be raitelio“).

Am Anfang des Gedichts wird die vermutliche Landschaft mit einem Code in die historische Imaginationen übertragen. Der Großfürst Vytautas wird durch das Prinzip der Verwechslung vorgestellt (der König steht barhäuptig, und die „Kronen“ werden nicht von ihm, sondern von den Tannen getragen). Dieses Bild ist die Grundlage für die sich entfaltenden Imagination. In dem Gedicht sind mehrere Stimmen zu hören: die vom litauischen Volk geschaffene Erzählung, die Intonation von ausländischen Chroniken, die Gedanken von Vytautas selbst, die Reflexion des Sprechers. Die Erzählung über Vytautas wird von den sich wiederholenden Anspielungen auf das Wappen begleitet. Im Gedicht wird das Vytis-Zeichen nicht direkt erwähnt, sondern auf dreierlei kodiert: es ist in der Landschaft (Abendwachs) und auf dem Urkundensiegel des Fürsten zu sehen (Siegelwachs), und dann wird in die Todesszene von Vytautas als Anspielung eingetragen. Das Vytis-Zeichen, das Wachssiegel, wird zerbrochen, „auseinander genommen“ („das Ross ist ohne Reiter weggeritten“), wird zur Schicksalsmetapher von der Nation, und symbolisiert „den zerbrochenen“ Staat.

In der Dichtung der stillen Moderne verzichtet man auf die Forderungen des sozialistischen Realismus, die sowjetische Realität darzustellen, es werden einige mögliche Räume frei modelliert (Unterbewusstsein, Traum). Zu funktionieren beginnt die Logik des sogenannten *magischen Realismus*, die im Roman „Hundert Jahre Einsamkeit“ des kolumbianischen Schriftstellers Gabriel García Márquez (1927–2014) dargestellt wird. Litauische Dichter hatten das Ziel, sich tief in die alten Zeiten zu versetzen und sie mytho-

logisch zu interpretieren. Laut der in amerikanischen Exil lebenden Literaturkritikerin Birutė Ciplijauskaitė (geb. 1929)¹⁷ stellen die Poeten selten die Welt in nur einem Bereich dar, sondern um die offizielle Forderungen umzugehen, werden sie gezwungen, zum komplizierten System von Sinnbildern und Symbolen zu greifen. So wird das Diktat der geradlinigen Ideologie überwunden.

Auf der Suche nach der Identität

Bei Modellierung von Zeiten und Räumen im Prozess des Kulturgedächtnisses wird das *lyrische Subjekt* zu etwas ganz Anderem als in der traditionellen Lyrik, – es hat keine Eigenschaften, die der Vertreter einer sozial engagierten Gesellschaft besitzt, es ist keine psychologische Konstante mit ihrer abgegrenzten Sehweise. Das lyrische Subjekt entfaltet sich als eine Mehrheit von möglichen Formen. Das ICH ist vielschichtig: eine Gestalt von zerspaltenem Bewusstsein, Unterbewusstsein oder einer Möglichkeit; auch ein bestimmtes Medium.

In der Dichtung von Vytautas Bložė (geb. 1930) hat das Subjekt viele Gestalten: Ich, Wolf, Lamm, Bär, Ich als ein Anderer, Ich im Traum usw. Das lyrische Subjekt strebt an, sich in diese Gestalten zu verkörpern und die vielschichtige Erfahrung vom ICH zu eröffnen, die mit dem einschichtigen gegenwärtigen ICH nicht übereinstimmt. Besonders wichtig ist das Paradigma der Identität und Suche nach sich selbst.

¹⁷ Birutė Ciplijauskaitė, *Literatūros eskizai*, Vilnius-Kaunas: Lietuvos katalikų mokslų akademija, 1992, 18.

*Diese Bäume, als
 Obdachlose Vögel: die Mühlen-
 flügel drehen sich weder hin noch her: nur
 die Schatten
 Hasten übers Gras: ich sitze
 Auf einer kleinen Wolke: diese Erde
 Ach! ist getränkt
 Mit Eisen. Das weiße Lamm
 Weint
 Ins Feuer, Gras, in den Regen: das Mäd-
 chen
 Kehrt heim über Wiesen, bleibt stehen:
 Das Kleid aus Salz: warte mal, sag ich
 Warte, ich wasch mir
 die Hände: das Metall
 ist längst hineingewachsen
 ins Herz der Mutter: es rosten
 stachelige Dornrosen und blühen
 am Ufer: die Hütte: ich gehe hinein
 und sage: Zauberer
 umflichte meinen Kopf
 mit Seeschilf: hinter Gittern
 schläft mein Vater
 auf dem Feldstein <...>¹⁸*

Dieses Gedicht unterscheidet sich formal und visuell von einem traditionellen Gedicht durch die ungewöhnliche Funktion des Doppelpunkts. In der Regel (grammatisch und semantisch) wird eine Ganzheit und ihre Teile durch das Doppelpunkt getrennt / verbunden. Diese Regel gilt im Gedicht nicht. Die Bilder sind verschiedenen Sphären entnommen, ändern sich schnell, sind nicht vollendet, aber sie sind

durch den Doppelpunkt verknüpft; ergänzen assoziativ einander, erklären einander.

Das lyrische Subjekt hat in diesem Gedicht keine stabile Gestalt und keinen stabilen Ort, verändert sich wie auch andere Visionen und gehört zu derselben Kette von Anspielungen und ändert sich in Abhängigkeit von diesen Anspielungen. Der Leser muss aufmerksam sein und dieser Prozess genau verfolgen. Es ist wichtig zu verstehen, dass alle Bilder und Anspielungen eine gemeinsame Richtung haben und auf solche Weise im Zusammenhang miteinander stehen. Z. B. die drei ersten Behauptungen des Gedichts weisen auf den Mangel und den Stillstand hin. Die Landschaft erinnert an das flämische Gemälde (Bäume, Mühlen-Flügel), das ICH erinnert an Gott (oder Engel, Seele), der idyllisch auf einer kleinen Wolke sitzt, oder (wenn wir es nicht idyllisch interpretieren) auf den, der kein Zuhause hat. Im Gedicht werden weiterhin biblische, mythische und -Naturcoden entwickelt. Sie erklären und vertiefen die ersten Anspielungen und weisen auf die grausame Geschichte des 20. Jahrhunderts hin (die Erde, getränkt mit Eisen, und das ins Gras weinende Lamm). Das Kleid des Mädchens aus Salz ist eine offensichtliche Anspielung auf die biblische Legende über Lots Weib (sie flieht aus dem brennenden Sodom, blickt zurück und wird zur Salzsäule). Die Haltung vom ICH („warte, ich wasch mir / Die Hande“) erinnert an Pontius Pilatus und hat keine Beziehung mit dem, der auf der Wolke sitzt. Die Mutter-Vorstellung ist auf christliche Volksmalerei zu beziehen. Das ist eine Assoziation mit dem Bild der Schmerzensmutter (Gottesmutter mit sieben Schwertern im Herzen, das mit Rosen umwunden ist). Die danach

¹⁸ Vytautas Bložė, *Sena laužavietė*, 145–146 („tie medžiai tartum / benamiai paukščiai: malūnų / nebesiblaško sparnai: tik šešėliai / nubėga per žolę: aš sėdžiu / ant debesėlio: ta žemė / ak! Ji prigirdyta / geležim. Baltas ėriukas / verkia / į ugnį, į žolę, į lietu: mergaitė / pievom sugrįždama, sustoja: suknelė / iš druskos: palauk, aš sakau / palauk, aš nusiplausiu / rankas: metalas / seniai jau jaugo / į motinos širdį: rūdija / spygliuoti erškėčiai ir žydi / ant kranto: trobelė; aš įeinu / ir sakau: burtininkė / apipink mano galvą / ežero nendrėm: už grotų / mano tėvas miega / ant lauko akmens“).

folgende Vorstellung wird mit der surrealistischen Darstellungsweise verknüpft. In dem poetischen Bild (wie im Surrealismus oder im Traum) werden ein paar Details geändert: stachelige Dornrosen rosten im Herzen der Mutter, aber sie blühen auch am Ufer; nicht die Dornrosen, sondern, das Seefschilf umflucht den Kopf des lyrischen Subjekts. Das lyrische Subjekt (ICH) nimmt jetzt die Christus-Gestalt an. Aus den letzteren zwei Zeilen bleibt nicht klar, auf welcher Gitterseite der Vater und auf welcher der Sohn ist. Diese Zweideutigkeit ist von Bedeutung, sie deutet auf den gegenwärtigen Zustand des Subjekts (hinter Gittern) hin. In diesen Zeilen ist neben Kulturkontexten auch die persönliche Geschichte von Bedeutung. Der Vater von Bložė war Apotheker in einem Städtchen und besorgte in der Nachkriegszeit den Partisanen Arzneimittel. Deshalb wurde er von sowjetischen Repressivbehörden nach Sibirien verbannt, wo er starb. Bložė studierte unter einem fremden Namen, - als hätte er sich von dem Vater losgesagt, er weiß bisher noch nicht, wo sich die Grabstätte des Vaters befindet. Somit ist in diesem Gedicht seine persönliche Erfahrung eingetragen. Die Silhouetten von ICH und VATER fließen in mehrere Möglichkeiten zusammen: sie beide sind Christus, Pilatus, Gott, Lamm, Zauberer, sie sind wie obdachlose Vögel, die kein Zuhause haben, wo sie sterben können (sie sitzen auf der Wolke, schlafen auf dem Stein). Von Belang ist auch die Frage nach der Identität, die durch Erfahrung vorherbestimmt ist – wer bin ich in der Welt, die der Vernichtung anheim gestellt wurde. Die Suche nach sich selbst bildet eines der wichtigsten Themen in der Poesie von Bložė. Das verletzte und traumatische Bewusstsein ist

das Äquivalent der Welt, die Grundlage für die Entstehung von verschiedenen ICH-Gestalten. Vytautas Kavolis sagt: „Vytautas Bložė <...> lebt so, als würde er sich nach dem Tode der gewöhnlichen Welt (oder nach dem Tode der Sprache dieser Welt) zwischen den Gegenständen befinden, die sich im Gedächtnis zu bewegen beginnen“¹⁹.

Die Dichter dieser Generation hatten auch andere Textstrategien, - sie verzichtete auf eine direkte lyrische Beichte. In den Zeilen von erzählender Art finden sich handelnde Personen, als wären sie Masken des lyrischen Subjekts: Eigenbrötler, Naivling, Dümmerchen, dritter Märchenbruder. Im Gedicht von Vladas Šimkus (1936-2004) wird eine komische Situation gestaltet: Ein naiver, angeheiterter Mann zerrt alle an dem Schoß und fragt: „Was muss ich tun?“ Im Hintergrund von Gewohnheiten und absurden Gesetzmäßigkeiten der unifizierten sowjetischen Gesellschaft ist diese Frage des kaum bemerkbaren Daseins sowohl rührselig als auch sich selbst entlarvend. Derartige Lage des lyrischen Subjekts stellt eine Nische dar, die es erlaubt, das zu sagen, was ein vernünftiger, zivilisierter Mensch dieser sowjetischen Gesellschaft nicht zu sagen vermochte.

Die Schriftsteller suchen bewusst in der sowjetischen Kultur nach unnötigen und „anderen“ Lebensvarianten, die mit ideologischer Grundlinie und mit der Haltung eines rechtschaffenen und die Regeln beachtenden Menschen nicht übereinstimmen. In der Poesie von Marcelijus Martinaitis dient die Person von Kukutis als ein typisches Beispiel derartiger Haltung. Das ist ein mythisches Wesen, archaisches Be-

¹⁹ Vytautas Kavolis, *Žmogus istorijoje*, 296.

wusstsein und Vertreter der Bauernkultur, der eigenartig über das Leben, Dasein und Geschichte nachdenkt: die ganze Weltgeschichte sammelt sich in seinem abgerissenen Bein; bis er sich ein Kunstbein anbringt, vergehen 100 Jahre, er wird aus der Arrestandstalt entlassen und dabei instruiert „a) ohne zu denken / denken / was man nicht braucht / denken // b) ohne zu sehen / sehen / was man nicht braucht / sehen // c) ohne zu verstehen / verstehen / was man nicht braucht / verstehen“²⁰. Kukutis trennt sich von sich selbst, nimmt Doppelgestalt an, stirbt, aufersteht, hält den Schweinen eine Predigt, verkauft sich selbst auf dem Markt, stellt sich in der Weltausstellung aus, sucht nach seiner Identität und freut sich, als er sich selbst findet.

*Es schreitet Kukutis
Und das Schreiten
Kommt
Von ihm selbst her.
Und das Denken kommt von ihm her.
Und Sinnen.
<...>
Und Kukutis versteht:
Er ist voll von Kukutis
Und hier fühlt er sich wohl. (Die Macht von
Kukutis)²¹*

Der Literaturkritiker Rimvydas Šilbajoris (1926–2005) erwähnte die eigentümliche Logik des Modernwerdens in der litauischen Poesie – d. h. ständig auf die ar-

²⁰ Marcelijus Martinaitis, *Vainikas*, Vilnius: Vaga, 1981, 154 („a) negalvojant / galvoti, / ko nereikia / galvoti // b) nematant / matyti, / ko nereikia / matyti // c) nesuprantant / suprasti, / ko nereikia / suprasti“, eil. „Instrukcija Kukučiui, paleistam iš daboklės“).

²¹ Marcelijus Martinaitis, *Vainikas*, Vilnius: Vaga, 1981, 178–179 („Žingsniuoją Kukutis, / ir žingsniavimas / eina / iš jo paties, / ir matymas eina iš jo paties, / ir galvojimas. [...] Ir supranta Kukutis: / jis pilnas Kukučio. / Ir jam gera“).

chaische Weltanschauung und alte Sprachformen zurückblicken²². Ironische und paradoxe Denk- und Darstellungsweise wird zum Kern des Gedichts. Der Literaturkritiker Vytautas Kubilius (1926–2004) meint, Alogismen seien dafür nötig, damit „irgendwelche unsichtbare, aber bedeutsame Weltwahrheit entsteht“²³.

Die Poesiesprache als Unterbewusstseinsstrom

Diese Generation widersetzt sich programmgemäß dem poetischen Sprechen und der geradlinigen Sprachkommunikation. Als Grundlage des poetischen Sprechens dienen das Assoziationsprinzip, Anspielungen und Codes. Das Sprechen wird nicht zu Ende gebracht, weder Gedanke noch Behauptung werden vollendet. Die Poesiesprache erinnert an den Unterbewusstseinsstrom, in dem unterschiedliche Objekte und Erscheinungen verknüpft werden. Eine Anspielung wird an eine andere Anspielung angeknüpft, Assoziationen, die durch das Vorstellungs- und Kulturgedächtnis geweckt sind, ergänzen einander. Auf der Textoberfläche wird keine einzige Anspielung vollendet. Sie wird ständig auf einmal unterbrochen – man springt zu einem anderen Gedanken und einer anderen Anspielung über. Anspielungen werden mit der Verschweigungspoesie übereingestimmt, „der Sinn entwickelt sich dazwischen, was gesagt und nicht gesagt ist“²⁴.

Die Nicht-Benennung gestaltet sich als ein unvollendeter Hinweis auf Kontext-

²² Rimvydas Šilbajoris, *Netekties ženklai*, Vilnius: Vaga, 1992, 525–543.

²³ Vytautas Kubilius, „Šiuolaikinio poetinio mąstymo dėsningumai“, *Socialistinis realizmas ir šiuolaikiniai meniniai ieškojimai*, Vilnius: Vaga, 128.

²⁴ Kęstutis Nastopka, „Laisvės ženklas“, *Poezijos pavasaris*, Vilnius: Vaga, 1990, 108.

te der Sozial- und Kulturgeschichte. Aus diesen Anspielungen lassen sich wiederherstellen die Bedeutungen von Folklore, Mythen, Malerei, konkreten Literaturwerken, Kriegs- und Nachkriegsrealien, Kulturveränderungen und Mentalitätswendungen, d.h. die Poesie strebt an, aus Vorstellungsfragmenten, Bruchstücken, Möglichkeiten / Nicht-Möglichkeiten des Subjekts, Raum- und Zeitvisionen eine einheitliche poetische Welt einzusammeln. Solche Anspielungen haben die Rolle der *äsoptischen Sprache* erfolgreich erfüllt. Eine derartige Fülle von Kulturschichten ist für die Lyrik von Sigitas Geda kennzeichnend:

*Der Vater hat gestern in der Schenke getrunken
bei Snaigynas, wo das weiße Pferd spukt,
das Pferd von Čiurlionis,
das fliegende Pferd der Babylonier,
oder der Gaul, mit eingeschlagenem Kopf,
der alten Martinienė, die den Brunnen gräbt
bei Teiraus... Die Fische laichen nicht,
die Enten bauen keine Nester, In Preußen
legt niemand Eier,
weder der Kuckuck noch die Möwe, überall
Aktenstücke, bitte etruskische Tontafel vorzeigen,
Die Grabplatte, bitte sein eigenes Herz
verraten, Enten, den grünenden Streifen
von Hechten ...
endloses Fahren im Halbdunkel,
weiß nicht weder woher noch wann
der blöde stumme Gang unserer trakischen
Pferde,
ins Ungewisse*

„Vier Rhapsodien und Epilog“
(4. Rhapsodie)²⁵

²⁵ Sigitas Geda, *Žydinti šlyva Snaigyno ežere*, Vilnius: Vaga, 1981, 36–37 („tėvas dar vakar gėrė karčiamoj / prie Snaigyno, kur vaidenasi / baltas arklys, Čiurlionio arklys, / babilonų skriejantis žirgas, / arba kuinas, perskelta galva, / senos Martinienės, kasančios šulinį / prie Teiraus... Žuvys neneršia, / nesuka antys lizdų, Prūsijoj / nededa niekas kiaušinių, / gegužė nei žuvėdra, visur / dokumentai, prašom parodyt / etruskų molio

Poetische Natur-, Kultur- und historische Bilder fließen in einem ununterbrochenen Strom, jedes Bild wird nicht beendet und mit einem anderen sogleich überdeckt. Der Heimatsee Snaigynas, die Schenke, in der gestern der Vater getrunken hat, repräsentieren das Weltzentrum. Das alltägliche Bild wird durch den Kulturcode verschlüsselt – das weiße Pferd wird mit dem Gemälde von Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) „Prelude“ (Vytis-Prelude, 1909) assoziiert, mit der Vision vom weißen Vytis. Die Anspielung auf das Kunstwerk ist zugleich auch eine Anspielung auf das Wappen Vytis des ehemaligen litauischen Staates.

Ein Bild wird von dem anderen überdeckt – die Vision von fernen Welten (das babylonische fliegende Pferd), sie wird von dem Bild eines Gauls überdeckt, das am See Teiraus getötet wurde; dieses Bild ist eine Anspielung auf die grausige Tatsache der litauischen Geschichte – auf die Befestigung des sowjetischen Systems (auf die Werbekampagne für die Gründung von Kolchosen und Vernichtung von Pferden). Für den Bildstrom wird die Imaginationsdimension angewendet (oder... oder). Das Bild aus dem Zentrum (der Heimatsee Snaigynas) wird in die fernen Zeiten und Räume versetzt (Babylon), man kehrt aber ins Zentrum wieder zurück (an den Teiraus-See), wo das Leben seinen Anfang nimmt. Aus den einzelnen Fragmenten wird die Idee von der Entstehung des Lebens, der Nationen- und Staatenbildung sowie des Untergangs gestaltet: die Völker entstehen, bilden ihre Staaten und

lentelę, antkapio / plytą, prašom išduot savo / širdį, antis, lydekų žaliuojantį / dryžį [...] begalinis / važiavimas prietemoj, / nežinau nei iš kur, nei kada / trakiškų mūsų arklių nebylioji / kvaila eiseną, nežinion“).

Zeichen (Babylons Pferde, etruskische Tafeln, die Gemälde von Čiurlionis und das Weiße Vytis) und sterben aus (in Preußen legt niemand Eier), verschwinden von der Weltkarte (Babylon, Etruskier, Preußen, Litauen). Unerwartete Hinweise auf die Situation in Sowjetlitauen („überall/ Dokumente, bitte vorzeigen; /.../ bitte ausstellen“) werden nicht erweitert, sondern die Zeilen werden durch eine Pause bedeutungsvoll getrennt und mit einem Geflecht von Hinweisen auf die Kulturgeschichte verbunden („bitte vorzeigen, / etruskische Tontafeln, bitte weggeben Ihr / Herz, Enten <...>“). Der Gedanke an den Zerfall der Nationen und Staaten und an den unbegreiflichen Sinn der Geschichte wird durch das Pferdemotiv wiederholt („der stumme / dumme Gang ins Ungewisse / von traki-schen unseren Pferden“).

Vytautas Kavolis sagt über die Poesie von Geda: „Die Weltgegenstände sind, als wären sie aufgeschlossen von ihren ständigen Orten und traditionellen Kategorien, sie alle strömen auf einmal in den Abgrund der Menschenphantasie. <...> Der Weltstrom: Elemente von allen Gesellschaften und Geschichten, von den litauischen nicht getrennt, purzeln hinunter ins Bewusstsein des Individuums, indem sie ihre Plätze in Raum und Zeit verlieren und sich miteinander vermischen. <...> Die Menschen werden von anderen Naturelementen nicht abgesondert, sind in demselben spontan treibenden Strom versunken. Die Wahrnehmung der Welt und des Menschenverhältnisses berührt sich mit Geistesgrundlagen der chinesischen oder japanischen Poesie. Man braucht an die Welt nicht zu denken. Sie selbst säuselt in uns“²⁶.

Mit Hilfe des verdichteten Sprechens wird eine Ganzheit geschaffen, die ihre Bestandteile übertrifft. Mit dem Wort-schwall wird angestrebt, das komplizierte und vielseitige Lebensgefühl indirekt auszudrücken, das in direkte Bedeutungen nicht hineinpasst und nicht zu beweisen ist.

Schlussfolgerungen

Die wichtigste Quelle der poetischen Phantasie der Dichter dieser Generation ist das historische und kulturelle Gedächtnis. Vytautas Bložė versucht aus der Weltgeschichte sich selbst zu sammeln und die Geschichte der Nation aus der Sicht von Unterdrückten zu begreifen. Die Poesie von Bložė steht im Zusammenhang mit der Weltwahrnehmung von landlosen Exilanten und mit Philosophie des Absurden, die die Literatur des Westens kennzeichnend sind. Sigitas Geda strebt, Litauen aus den Bruchstücken von Kulturen der Weltgeschichte in das Gesamtpanorama zu inkrustieren. Marcelijus Martinaitis suggeriert die kulturelle Vielschichtigkeit. Auf der Suche nach der Identität nimmt der Dichter die handelnde Person Kukutis zu Hilfe, benutzt die Poetik von Alogismen und die Stilistik des Primitivismus.

In der kulturellen und historischen Vorstellung der erwähnten Dichtergeneration ist das Gedächtnis an Vytis als Staatssymbol von Bedeutung. Als eines der wichtigsten Motive findet es sich im poetischen Gedächtnisfeld weder systemhaft noch programmatisch. Das Vytis-Zeichen wird in der Poesie *der stillen Moderne* nicht direkt dargestellt, – es kommt zum Ausdruck in Form von komplizierten Coden, vom Motivgeflecht und von unvollendeten

²⁶ Vytautas Kavolis, *Žmogus istorijoje*, 295–296.

Anspielungen sowie von Emblemen, die in der litauischen Kunst des 20. Jahrhunderts festgesetzt sind, und wie „geheime Seelengespräche“ agieren.

Die künstlerische „Zerlegung“ und „Zerstreuung“ des lyrischen Subjekts und

des Vytis-Emblems ist in der Poesie *der stillen Moderne* eine spezifische poetische Geste des Kulturgedächtnisses, die auf den zertrümmerten und gestörten Menschen sowie auf den kaputtgemachten und zerteilten Staat hinweist.

Übersetzt von Antanas Svolkenis

TYLUSIS MODERNIZMAS LIETUVIŲ LITERATŪROJE (1962–1982)

Rita Tūtlytė

S a n t r a u k a

Straipsnis rašytas Greifsvaldo universitete skaitytos paskaitos pagrindu. Siekta supažindinti svetimkalbę auditoriją su lietuvių „tyliojo modernizmo“ (1962–1982) poezijos ypatybėmis. Trumpai pristatomos laikotarpio politinės ir kultūrinės įtampos. Poezija apžvelgiama keliais lygmenimis: analizuojama eilėraščių struktūros kaita („aš“ suskilimas, vaizduotės galia, erdvės ir laiko interpretacijos, simultaniška vaizdų tėkmė, kalbos provokavimas); dėmesys telkiamas į visos kartos pasaulėvokos branduolį – atminties paradigmą ir tapatybės ieškojimą; taip pat į šių sandų raišką: gamtos, istorijos ir mito sampyną, kultūrinę ir istorinę vaizduotę. Sekama valstybės ženklo – Vyčio – poetinė interpretacija. Daroma prielaida, kad minėtos kartos poetų kultūrinėje-istorinėje vaizduotėje svarbi Vy-

čio – kaip valstybės simbolio – atmintis. Poetinės atminties lauke jis – nesistemiškai ir netgi neprogramiškai – atsiranda kaip vienas svarbiausių motyvų. Vyčio ženklas „tyliojo modernizmo“ poezijoje išskyla komplikuotais kodais, motyvų pyne, neišbaigtomis užuominomis ar XX amžiaus lietuvių mene (gobelenuose, Žalgirio mūšio paveiksluose, Čiurlionio tapybos vizijose, antspauduose, medaliuose, prieškarinės poezijos tekstuose) fiksuotomis emblemomis, ir veikia kaip „slaptieji sielų pokalbiai“. Lyrinio subjekto ir Vyčio emblemos meninis „išardymas“, „išskaidymas“ – tai specifinis kultūros atminties poetinis gestas „tyliojo modernizmo“ poezijoje, meninėmis vizijomis, užuominomis nurodantis į suirusį, nevientisą žmogų ir į sužlugdytą, suardytą valstybę.

Gauta: 2014 11 05

Priimta publikuoti: 2014 11 25

Autorės adresas:

Vilniaus universitetas

Lietuvių literatūros katedra

Universiteto g. 5, LT-01513 Vilnius, Lietuva

El. paštas: rita.tutlyte@flf.vu.lt