

A sepia-toned portrait of Arno Holz, a man with a mustache and glasses, wearing a suit and a white high-collared shirt. He is looking slightly to the right of the camera.

ARNO HOLZ I JEGO DZIEŁO

ARNO HOLZ UND SEIN WERK

W 150. ROCZNICĘ URODZIN POETY ZUM 150. GEBURTSTAG DES DICHTERS

część: 1/5
kolejne części:
5 lipca,
2 sierpnia,
6 września,
4 października



FUNDACJA WSPÓŁPRACY
POLSKO-NIEMIECKIEJ
STIFTUNG
FÜR DEUTSCH-POLNISCHE
ZUSAMMENARBEIT

Wydano z finansowym wsparciem Fundacji Współpracy Polski-Niemieckiej.
Herausgegeben mit finanzieller Unterstützung der Stiftung fürdeutsch-polnische Zusammenarbeit.

Wśród wielkich postaci związanych z regionem, upamiętnionych w nazwach miast i ulic, wśród wybitnych przedstawicieli nauki i literatury, humanistów i przyrodników, wśród twórców różnych dziedzin, postać urodzonego w Rastenburgu w 1863 roku poety Arno Holza zasługuje na szczególną uwagę. Urodzony we wschodniopruskim mieście, w którym dane mu było szczęśliwie spędzić pierwsze dwanaście lat życia, stał się Holz piewą rodzinnych stron. Jego twórczość dostarczyła wiele pięknych przykładów tęsknoty do krainy dzieciństwa, utrwalonej jako świat pierwszych wtajemniczeń w doskonały porządek świata i ładu kulturowego, który przekracza granice epok. Jest on jednak również nosicielem intelektualnej tradycji, która pozwala znaleźć związki z innymi wielkimi twórcami wywodzącymi się z tej krainy, Kopernikiem i Kantem.

Arno Holz, poeta, dramaturg, teoretyk literackiego modernizmu i twórca idei konsekwentnego naturalizmu jest postacią, o której mówi się i pisze coraz częściej. Mimo, że jego miejsce w powszechnej świadomości wciąż nie odpowiada rzeczywistym zasługom, rosnące zainteresowanie sprawia, że zbliżamy się do momentu, w którym stanie się możliwa właściwa ocena jego dokonań. Jak się zdarza w przypadkach największych umysłów, im większy dystans dzieli nas od śmierci wielkiego pisarza, tym jaśniej rysuje się rzeczywistość, ponadczasowa wartość jego dokonań. Pobieźna choćby kwerenda ukazujących się na świecie publikacji wskazuje, jak wielką wagę do holzowskiej spuścizny przywiązują obecnie literaturoznawcy i historycy kultury.

Już za życia poety cenili go przede wszystkim literaturoznawcy i filozofowie, intelektualiści i artyści. Liczne zaszczyty i sukcesy nie zmieniły jednak losu pisarza, który przerósł swoją epokę i w znacznym stopniu pozostał niezrozumiany dla współczesnych pokoleń. Zgłaszany do nagrody Nobla, pominięty wprawdzie przez komitet noblowski, uhonorowany jednak doktoratem honoris causa Uniwersytetu Albertyna w Królewcu (niem. Albertus-Universität Königsberg), inspirujący największe umysły, ale rozumiany nie zawsze i nie przez wszystkich, rozwijał twórczość według założeń wiążących indywidualne przeżywanie świata z dążeniem do prawdy. W ten oto sposób stał się prekursorem nowoczesności, wizjonerem przyszłej sztuki, jednym z twórców zwiastujących sprzeczności i konflikty, które miały wstrząsnąć sumieniami i zdecydować o obrazie dwudziestowiecznej literatury.

W okresie PRL nie podejmowano w Kętrzynie prób upamiętnienia obecności Arno Holza. Dopiero w latach

dziewięćdziesiątych pojawiły się pierwsze publikacje – najpierw w formie publicznych wykładów Jensa Stübena, artykułów prasowych Erwina Kruka i Tadeusza Korowaja, w końcu opracowania historyczno-literackiego Jensa Stübena opublikowanego w „Borussii” (1998 nr 16). 25 października 1997 roku Stowarzyszenie im. Arno Holza dla Porozumienia Polsko-Niemieckiego doprowadziło do wmurowania tablicy pamiątkowej w miejscu, gdzie niegdyś stał rodzinny dom poety – Apteka pod Czarnym Orłem. Tablica, będąca dziełem kętrzyńskiego artysty Jerzego Stankiewicza, stała się hołdem złożonym poecie, ale również pierwszym tak ważnym wydarzeniem w procesie zmierzającym do przywrócenia miastu pamięci kulturowej.

Konsekwentne działania zaowocowały w 2002 roku wydaniem przez Stowarzyszenie im. Arno Holza dla Porozumienia Polsko-Niemieckiego i Wspólnotę Kulturową „Borussia” pierwszego wyboru wierszy w przekładzie Andrzeja Kopackiego „Trawa zielona, miękka, cudna”. Autorem wyboru będącego podstawą dwujęzycznej edycji oraz wstępu i zawartego w posłowie szkicu biograficznego był doktor Dietmar Pertsch. Przygotował on również wydany w Kętrzynie w 2004 roku album „Arno Holz: Obrazy z życia i twórczości”. Stało się już tradycją, że kolejne rocznice urodzin i śmierci pisarza obchodzone są uroczysto, wzbogacane o sesje popularnonaukowe, wykłady, odczyty i koncerty. W 2013 roku, 26 kwietnia mija 150. rocznica urodzin poety. Z tej okazji Rada Miasta Kętrzyna uchwaliła rok 2013, Rokiem Arno Holza. Stowarzyszenie im. Arno Holza zorganizowało dwudniowe sympozjum naukowe poświęcone jego życiu i twórczości.

Wybór tekstów z sympozjum, który w intencji organizatorów sympozjum powinien być podsumowaniem stanu badań nad spuścizną i życiem poety, obejmuje wersje oryginalne oraz przekłady pięciu wystąpień. Profesor Zbigniew Chojnowski w swoim opracowaniu przedstawił wyniki badań nad recepcją myśli i dzieł Arno Holza w polskiej tradycji literackiej w latach 1889-1929, w okresie życia poety. Znalazły się tu ustalenia cenne z punktu widzenia związków pomiędzy twórczością Holza i współczesnym mu polskim życiem literackim. Doktor Dietmar Pertsch przygotował dwa wystąpienia. W pierwszym skupił się na epistolograficznej dokumentacji biografii pisarza. Dociekania autora dotyczą zwłaszcza biografii intelektualnej poety i kształtowania się postaw ideowych twórcy „Phantasusa”. Szeroka prezentacja realiów historycznych i szczegółów biograficznych pozwala na peł-

niejsze zrozumienie wyborów intelektualnych i estetycznych poety.

W swoim drugim referacie doktor Dietmar Pertsch przedstawia perypetie związane z powstaniem serii utworów dramatycznych, będących wspólnymi dziełami Arno Holza i Oskara Jerschke. Mają one istotny związek z odczytaniem intencji obydwu autorów, a zwłaszcza z problematyką interpretacji dramatu Traumulus. Jest to jedyne dzieło pisarza, które stało się podstawą filmu fabularnego, w tym jednak ujęciu zostało wykorzystane jako tekst propagandowy. Autor dowodzi, że taka interpretacja była nadużyciem i nic w dziele Holza nie uzasadnia takiego odczytania. Opracowanie historycznoliterackie Jensa Stübena kontynuuje problematykę wielokrotnie akcentowanej przez Arno Holza duchowej przynależności do raju dzieciństwa w Rastenburgu oraz konsekwencji wschodniopruskiego samookreślenia poety. Związek z Prusami Wschodnimi, wielokrotnie akcentowana przez Holza przynależność do wschodniopruskiej wspólnoty duchowej, pozwala zrozumieć kulturowy kontekst jego poezji. Związkom ideologii artystycznej i nowatorskich rozwiązań stylistycznych w cyklu Phantassus poświęcone zostało wystąpienie Krzysztofa Szatrawskiego.

Uderzającą cechą poezji Holza jest powiązanie przenikliwego choć czasami dziecięcego spojrzenia, akceptującej otwartości a nawet afirmacji świata jako systemu doskonałego ze świadomością wszechogarniających rzeczywistość związków przyczynowo-skutkowych, emocjonalnych i symbolicznych. Fascynacja nowoczesnością miesza się z przerażeniem, marzenia o szczęściu pochłania nieustanny pośpiech. Arkadyjskie obrazy rodzinnego Rastenburga i zapamiętanych z wakacji wschodniopruskich wsi, gdzie najprostsze zajęcia dawały poczucie spełnionej powinności i szczęścia, są przeciwwagą niepewnej egzystencji w wielkim mieście. Kreślone zdecydowanym gestem i w soczystych barwach obrazy natury sąsiadują z onirycznymi wizjami pełnymi lęku i cierpienia. Sytuacja artysty jest sytuacją współczesnego człowieka próbującego odnaleźć własną równowagę wśród wykluczających się idei. Dwudziestowieczna historia przyniosła wiele dowodów na profetyczny charakter tego, co ostrożnie określa się mianem „prawdy poetyckiej”. Arno Holz w tej perspektywie jest jednym z najważniejszych wizjonerów poezji jako drogi do przezwyciężenia dramatu egzystencji a zarazem jednym z proroków nowoczesności jaką znamy.



Krzysztof D. Szatrawski

POLSKI ODBIÓR MYŚLI I DZIEŁ ARNO HOLZA W LATACH 1889-1929

Recepcja Arno Holza (1863-1929) w Polsce od swych początków, czyli od schyłku XIX wieku, opierała się na braku tłumaczeń utworów tego niemieckiego poety, dramaturga, nowelisty na język polski. W prasie literackiej z lat 1889-1929 znalazłem jeden wiersz Holza przyswojony polszczyźnie. Autorem przekładu jest Kazimierz Rakowski:

W Parku (Im Thiergarten. Ein Gedicht)

Usiadłem w parku na ławce i pałę,
Cieszy mnie piękne słońce przedpołudnia,
Przedem mną woda błyska w kanale,
A w niej się niebiosy przegładają, kołysząc oba brzegi.
Przez cichy mostek powoli jedzie na koniu porucznik.
Zaś pod nim,
Pomiędzy odbiciem zwieszających się konarów kasztana.
Które w wodzie wykonują ruchy jakby
Wielkiego korkociągu
Jego własna sylwetka się kołysze.
Kukulka kuka¹.

Pisarstwo Holza, jak i jego poglądy, biografia, docierały do czytelnika przez pośredników. Należeli do nich pisarze, publicyści, miłośnicy literatury niemieckiej, badacze modernizmu i awangardy, znający literaturę niemiecką w oryginale. Wśród nich znajdują się również wybitni twórcy literatury polskiej, np. Stanisław Przybyszewski i Karol Irzykowski. Rekonstrukcji wypowiedzi na temat twórczości Arno Holza uczestników polskiego życia literackiego z lat 1889-1929 towarzyszy próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego myśl artystyczna i dzieła autora Fantasusa, nominowanego do Nagrody Literackiej Nobla, spotykały się z ograniczoną aprobatą, powściągliwie lub z bardziej lub mniej skrywaną niechęcią. Analizuję świadectwa recepcji, powstałe za życia teoretyka „naturalizmu konsekwentnego”, które pokazują, że twórcy literatury polskiej nie do końca byli obojętni na idee i dokonania pisarza urodzonego w Rastenburgu.

Nazwisko Arno Holza w polskiej prasie wymieniono pierwszy raz, w długim moich ustaleń, w pozytywnym „Prawdzie” w 1989 roku. Wzmianka pojawiła się w obszernym sprawozdaniu z przebiegu życia literackiego w Niemczech². Publicysta, którym jest prawdopodobnie ukrywający się pod pseudonimem „Ladawa” Alfred Nossig³, informując o niemieckiej modzie na literaturę skandynawską przy obojętności na własną, posługuje się przykładem Holza. Ten dwudziestokilkuletni autor, aby zwrócić uwagę rodzimej publiczności literackiej na swoje utwory, wydał je pod skandynawskim pseudonimem „Bjarne P. Holmsen”. Sprawozdawca niedokładnie podaje ten fakt literacki. Dotyczy on bowiem programowej książki z 1889 roku P. Hamlet, na którą złożyły się nowele napisane wspólnie z Johannesem Schlafem. Pod skandynawskim pseudonimem ukryli się więc dwaj autorzy: Holz i Schlaf. W swoich wspomnieniach Stanisław Przybyszewski sprawę tę omówił z autopsji:

krytyka niemiecka wylewała codziennie cebrzy niechlujstwa na biedną bohemy, w każdym razie to zaciekało, zmuszało do kupowania, „chylkiem” oczywiście, jednego lub drugiego utworu; ale gorzej było, gdy krytyka chwyciła się podłej i skuteczniejszej broni: przemilczania. A to Totschweigen było częścią wprost wyrokiem śmierci dla artysty; w całym tego słowa znaczeniu było nim dla Piotra Hille, Ludwika Scharfa, Scheerbarta, Conradiego i tylu innych; naród lokai skłaniał się w pokorze przed obcymi literaturami, toteż Arno Holz, który wtedy razem z Johannesem Schlafem tworzył i stale byli przemilczani, wydali jedną książkę, podając za jej autora Norwega Bjama P. Holmsena. Miśtyfikacja się udala – krytyka niemiecka poświęciła całe szpalty temu „niezwykle uzdolnionemu” Norwegowi!⁴

Do ok. 1900 roku korespondenci, donosząc o bieżących zjawiskach w literaturze niemieckiej, napominali również o Holzu.

O berlińskim poecie z Rastenburga wspominało przy okazji recenzji książek niemieckich krytyków literackich o literaturze najnowszej. Toteż zrozumiałe jest to, że jednym z pierwszych komentatorów poezji Holza w polskim piśmiennictwie był niemiecki profesor Uniwersytetu Wrocławskiego, Max Koch. Na prośbę redakcji wychodzącego w Warszawie pisma naukowo-literackiego „Ateneum” w latach 1891-1892 ogłosił on cykl obszernych artykułów pt. Prądy w literaturze niemieckiej. Podstawą do refleksji nad poetą jest pytanie o „nowoczesność” w poezji oraz wiersze zamieszczone w antologiach⁵. Koch stwierdza m.in.:

[...] Nie wdaję się w rozbiór poszczególnych zbiorów poetów naturalistycznych, jak np. Hermana Conradi'ego Pieśni grzesznika (1887), Adalberta v. Hansteina Pieśni ludzkie (Menschenlieder, 1887), które przecież bodaj czy mogą być brane na serio. Mój zmysł dla zasady „nowoczesności” nie jest jeszcze tyle wykształcony, ażeby naszkicowany przez Arno Holza (Księga czasu, 1886) opis robotnika, noszącego na szyi chustkę czerwona i spuszczone na czoło kapelusza kalabryjski, mógł ocenić, jako „najznakomitszą pieśń tego [naturalistycznego] kierunku”.

Nie uważam też bynajmniej za zgodne z naturą przedstawiać robotnika fabrycznego „z bujającymi w nieładzie kędziarami” („von Locken wirt umflogen”) [...]⁶.

Koch dostrzega zalety młodzieńczej poezji Holza, polegające na reprezentowaniu elementarnych cech naturalizmu w liryce z wyłączeniem pre-dylekcyj do wrażeń mocnych, biologizacyjnych, którym poddawał się Hermann Conradi:

[...] Na oddawanie pierwszeństwa rytmom wolnym i dłuższym strofom, pomiędzy którymi tylko wyjątkowo pojawia się czterowierszowa strofa pieśni, wskazałem już przedtem. W przedstawieniu wiosny w wielkim mieście Berlinie i w Idylli sobotniej, przypominającej Musseta i Murgera, Holz podaje nam próbki wierności naturalnej, która bezwarunkowo zasługuje na pochwałę jako postępek: takiej obserwacji niepięknego otoczenia i jego odzwierciedlenia w poezji można się z trudnością doszukać u dawniejszych liryków niemieckich. Naturalizm występuje tutaj jako ar-

tystyczny zdobywca nowych obszarów. Ale byłoby znów niedozwolonym krótkowidzstwem, gdyby ktoś na podstawie tego chciał poezję ograniczyć do oddawania życia ulic i knajp berlińskich [...] ⁷.

W każdym razie w refleksji Maxa Kocha Holz, wraz z innymi poetami swojego pokolenia, oddaje nastroje, o których czytamy: „porządny kęs socjalizmu żyje w całej młodzieży, począwszy od cesarza niemieckiego aż do ostatniego robotnika”. Toteż „Ujęcie się za robotnikami nie może być niespodzianką u poetach czasów nowszych”⁸.

Opatrywanie Holza etykietą „poety socjalistycznego” wzmocniało w ostatniej dekadzie XIX stulecia opinie przychodzące z Niemiec, ale i sam twórca, który wydał Revolution der Lyrik (Berlin 1900). Ponadto na ziemiach polskich szykowało się „rewolucja 1905 roku”.

W swoich wspomnieniach Stanisław Przybyszewski umieścił Holza wśród niemieckich poetów i pisarzy, którzy na przełomie XIX i XX wieku stawali się „socjalistycznymi agitatorami”, zwolennikami ruchów na rzecz robotników, wyznawcami Karola Marksa. Polski modernista pisał z sympatią o każdym „z tych światoburców i bardzo łagodnych ideologów-teoretyków”, którzy „o głodzie i chłodzie wyzwalali ludzkość”⁹. Nie liczyli się ze świętościami uznawanymi oficjalnie. „Arno Holz krztusił się, gdy wypadało mu wymówić przypadkiem nazwisko Schillera, wszystkie ówczesne wielkości oskubywano do naga z ich piórek, ani strzępka nie pozostało z ich hermelinu; jeden Goethe ostał się zwycięsko, ale też tylko z zastrzeżeniami”¹⁰. Przybyszewski zapamiętał, jak Holz głośno wygłaszał swój referen-

*Ich bin mein eigener Dalai-Lama,
Ich bin mein eigener Jesus Christ!¹¹*

Młodopolski poeta i pisarz, Antoni Lange, omawiając książkę Emila Thomasa *Die letzten zwanzig Jahre deutscher Literaturgeschichte. 1880-1900* [Ostatnie dwudziestolecie niemieckiej historii literatury. 1880-1900], Leipzig 1900, zwrócił uwagę na to, że krąg autorów, do których należał „konsekwentny naturalista”, nie zamknął się w niemieckości, a był – jak byśmy współcześnie powiedzieli – wielokulturowy i kosmopolityczny.

Lange komentował, poniekąd wyjaśniając, dlaczego ta grupa twórców znalazła się poza głównym nurtem ówczesnej kultury niemieckiej, rozwijającej chętniej dążności zachowawcze i nacjonalistyczne:

Okazało się jednak, że ci, którzy chcieli eklektyzm zwać, sami byli eklektykami, gdyż czerpali tendencje już to w naturalizmie Zoli, już w piśmiennictwie rosyjskim i skandynawskim. Naturalizm właśnie przekwitał we Francji, gdy Niemcy chcieli go sobie przyswoić. Ostatecznie jednak powstała grupa ciekawych pisarzy, z których Bleibtreu zdawał się najżywotniejszym, choć był tylko płodnym; Conradi pisał romanse w stylu Zoli, Alberti malował Berlin w duchu socjalnym, Conradi ogłaszał gorące pieśni, Arno Holz i Karol Henckel stworzyli poezję socjalistyczną. Lilien-cron wystawiał w wierszach życie nowoczesne. Pojedyncze osobistości miały fizjonomię wyraźną; całość jednak nie stanowiła żadnej jedności. Zarzut główny, jaki im robiono, był ten, że nie czuło się w nich niemieckości; byli to pisarze nie narodowi, francuscy może, rosyjscy, norwescy – ale nie niemieccy!¹²

Bunt w twórczości formacji artystyczno-literackiej Holza miał sens polityczny. Sprzyjający jej krytycy niemieccy grupę „młodych” przeciwstawiali starszemu poecie nadwornemu, piewcy Hohenzollernów, Ernstowi Wildenbruchowi (1845-1909). Układał on wiersze i dramaty godne orderów cesarza, a nie sławy poszukiwacza nowych form w sztuce i literaturze. Ciekawe, że berliński młodzi twórcy końca XIX stulecia za patrona swych dążeń obrali nie Goethego, lecz dużo mniej znanego prekursora romantyzmu, poetę z Infant, Jakoba Michaela Reinholda Lenza.

W niemieckich komentarzach młodej literatury końca XIX wieku polscy publicyści dostrzegali również problemy artystyczno-filozoficzne. Podchwycił je tłumacz i propagator Kapitału Karola Marksa, twórca polskiej socjologii, Ludwik Krzywicki, podpisujący się kryptonimem: K. R. Ż. W omówieniu tomu Franza Servaesa Praeludien, ein Essaybuch (Berlin und Leipzig, 1899), ogłoszonym w „tygodniku politycznym, społecznym i artystycznym” „Prawda” (1899, nr 34, s. 404-405) szczególną uwagę zwrócił na rozdział o Arno Holzu¹³. Polski publicysta powtarza za Servaesem, że poeci i malarze są „zwiastunami nowej sztuki i nowej ludzkości”, oraz przekonanie, że współautor dramatu Rodzina Selicke jest

[...] talentem najbardziej rewolucyjnym, swoimi sposobami twórczości najdalej odbiega od pospolitych ścieżek. Arno Holz – czytamy dalej – jest w Niemczech ojcem »impresjonizmu naturalistycznego«; [jego cel artystyczny polega na] „staranności w utrwaleniu lotnego, chwilowego wrażenia. Zeszło to na ludzkość jako objawienie. W pozornie niepokaznym starają się odnaleźć doniosłe, w zmiennym to, co jest wiekuistym. Powiedziało sobie: jeśli nie odszukamy wieczności w obrębie jednej sekundy, w zerknięciu się godzin, tygodni i lat, to nigdzie więcej jej nie znajdziemy. Fotografia musi nam zachowywać chwilowe kontrasty światła, fonograf utwalić przelotne dźwięki. Nawet stany nieświadome, uwydatniające się w grze naszych nerwów, w ruchu krwi naszej, pragniemy poddać spostrzeżeniu. Aż do najdrobniejszej cząstki sekundy pragniemy wszystko wymierzyć i utwalić. Metoda ta, zastosowana do filozofii, wydała Nietzschego, w sztuce zrodziła impresjonizm. Holz ją rozszerzył na sferę sztuki pióra. Rozpoczynając swoją działalność pod wpływem naturalizmu, niebawem zerwał z nim, choć jednocześnie pozostał mu wiernym: stał się impresjonistą-naturalistą [...],

a wreszcie:

[...] kowalem i puszkarzem, tj. poszukiwaczem nowego stylu i nowych form oddawania wrażeń. Wszelkie wysiłki Holza są obracane na to, ażeby rozszerzyć sferę forteli sztuki i usunąć lub zmoczyć przeszkody, istniejące z tej strony, dla rozszerzenia jej szranków. Jako liryk, postanowił wyswobodzić lirykę z niewoli, w której znajdowała się ona względem rymu i miary [...].

Po przytoczeniu w całości wiersza z Pierwszej księgi Fantasusa (1899)

Holza, którego dwa pierwsze wersy brzmią: „Das Feuer im Ofen knattert schon / durches Fonster”¹⁴, autor napisał:

[...] Tak wygląda nowa liryka: odległość wiersza od wiersza, miejsce, gdzie on rozpoczyna się, podkreślone ustępy, wszystko to posiada tam swoje znaczenie i winno wywrzeć wrażenie artystyczne, czyli, jak można by się żartobliwie wyrazić, rozszerzone znaki pisarskie po winny zastąpić melodyjność wiersza... Jak dotychczas, ta nowa sztuka w osobie Holza nie może poszczycić się zbyt wielkimi rezultatami, o ile chodzi o dorosłe pokolenie, bo zastosowana do bajek dla dzieci wydała podobno to, czego od niej oczekiwano: pozostawia wrażenie. Zresztą pisarz ten wywarł wpływ jako inicjator: dokoła niego powstała cała nowa szkoła, która w niejednym przeniewierza się swemu mistrzowi. Servaes doradza zatrzymać się z sądem, póki te ciągnące za Holzem zastępy naśladowców nie wypowiedzą swego ostatniego słowa¹⁵.

Rezerwa wobec nowych zjawisk jest zrozumiała. Jednak przedstawione omówienia zapowiadają pewną prawidłowość recepcyjną. Holza widziano w Polsce bardziej jako inicjatora i teoretyka przemian w poezji i dramacie niż wybitnego poetę i dramaturga. Ten stan rzeczy wyjaśnia, dlaczego dzieła twórcy z Rastenburga w języku polskim istnieją w sposób znikomy. A przecież utwory Holza wydano w dziesięciu tomach w pierwszych latach okresu międzywojennego (Das Werk, Berlin 1924-1926).

Swego rodzaju prawidłowością jest również omawianie go w cieniu kolegów z jego towarzyskiego i pisarskiego kręgu (np. Sudermanna, a później głównie Hauptmanna) lub jako tło procesów artystyczno-literackich, lub jeden z ich przejawów.

Dla Leona Winiarskiego¹⁶ dwie książki niemieckich autorów: Adalberta von Hausteina *Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter literaturgeschichte* (Berlin 1900) i Edgara Steigera *Das Verden des neuen Dramas* (Leipzig 1898), były pretekstem, aby wydobyć Holza z cienia Hauptmanna (poniekąd również Sudermanna). Publicysta „Prawdy” w artykule *Teatr współczesny w Niemczech*,¹⁷ referując tytułową problematykę, ekspozuje wpływ teorii Holza na niemiecką dramaturgię (toteż uważa, że *Thakce Hauptmanna* są „może najoryginalniejszym” jego dziełem). A dalej pisze:

[...] Niektórzy krytycy, jak Mehning, Ernst, Stroebel, niewątpliwie wpływ ten i jego znaczenie wygórowali w sposób niesłychany. Mehning np., zastosowując materializm historyczny Marksa do krytyki literackiej, przychodzi do wniosku, iż właściwym geniuszem twórczym współczesnego dramatu niemieckiego był Arno Holz, któremu, niestety, brak środków materialnych nie pozwolił w zupełności rozwinąć swych sił, natomiast Hauptman był tylko zdolnym wykonawcą cudzych pomysłów. Ożeniwszy się bogato, mógł swobodnie pracować, a głównie zdobyć świetne stosunki w świecie artystyczno-literackim.

Surowy ten sąd Mehninga objaśnia się po części względami politycznymi, gdyż Holz należy do tego stronnictwa, co i on. Hauptmann zaś nie. Pewna jednak doza prawdy zawiera się niewątpliwie w tym sądzie [...]¹⁸.

Winiarski powołuje się na poglądy Holza zawarte w jego książce *Die Kunst ihr Wesen und ihre Gesetze* (1891-1892) i wlicza argumenty przemawiające za wtórnością i koniunkturalizmem dramaturgii Hauptmanna. Wspomina m.in. o tym, że tenże napisał swoją głośną sztukę *Przed wschodem słońca* po wysłuchaniu poglądów estetycznych Holza i Schlafa oraz ich utworu *Papa Hamlet* (autorzy przedstawiają tu „biednego, zwichniętego aktora i nieszczęsną jego rodzinę, z realizmem ścią wstrząsającym”).

Sprawa relacji Holza z Hauptmannem z początku ich kariery literackiej zajęła koryfeusza literatury polskiego modernizmu, Stanisława Przybyszewskiego, który należał do berlińskiej bohemy w tamtym czasie, gnieźdzącej się Friedrichshagen – tej „kolonii Młodych Niemiec”. Pamiętał o tym osiedlu jako miejscu pięknym i miejscu potwornej nędzy. „Arno Holz zarabiał na życie wyrobem zabawek dla dzieci, a biedny Johannes Schlaf spędzał swe życie każde pół roku w najbiedniejszej mansardzie, by drugie półrocze spędzić w domu obłąkanych”¹⁹.



Zbigniew Chojnowski

Przybyszewski był świadkiem rozpaczliwej biedy młodych twórców niemieckich, ale też głoŝnych niegdyś skandali i sporów. Wspominał o związkach Holz-Schlaf-Hauptmann:

„ [...] *Arno Holz, i Johannes Schlaf, nieodłączna poonczas para dioskurów – dziesięć lat później jęli się zwalczać w zacieklej nienawiści – jeden i drugi odegrali ważną rolę w przelomowej walce realizmu z idealizmem. Wychowankiem ich, przez nich najusilniej protegowanym i wycackanym pupilem był Gerhart Hauptmann, który wtedy jeszcze miał tyle wdzięcznej odwagi, by pierwszy swój dramat – kto wie, czy nie najlepszy – Vor Sonnenaufgang poświęcić „den einzigen konsequenten Realisten – Arno Holz und Johannes Schlaf”. Ten sam Gerhart Hauptmann, który istotnie niezmiernie dużo zawdzięczał jednemu i drugiemu – bo nie wiadomo, kto więcej nad tym dramatem pracował, oni czy on – a potem, gdy nadspodziewanie szybko w sadło porósł i już owładnął Lessing-teatrem, usilnie przeciwnko temu zabiegał, by bez porównania lepszy i głębszy dramat obydwóch, Die Familie Selicke, nie został wystawiony na tej jedynej scenie, której kierownik, Otto Brahm, umiał w bajeczny sposób wyzyskać daną koniunkturę i teatr swój oddał na usługę „konsekwentnemu realizmowi” Hauptmanna.*

Och, jaki ten „konsekwentny realizm” był już od samego początku łagodny, kompromisowy; tak doskonale okiełznany i wyfraczony realizm, że cała, nawet najwięcej zacietrzewiona burżuazja od razu jednym słowem ryknęła:

*Taki realizm rozumiemy i taki jedynie ma prawo bytu! Wprawdzie była na pierwszym przedstawieniu Przed wschodem słońca, na którym i ja wraz z drem Aschem byłem obecny, przykra burda, bo niejaki fanatyk idealizmu – dr Kaftan (nomen omen, bo temu historykowi należał się „kaftan” bezpieczeństwa) wyciągnął nagle w scenie, w której za kulisami poióg się odbywa, olbrzymie szczypcy potogowe, wymachiwał nimi i ryczał na cały głos: „Hier Hilfe!” Ale pan Kaftan wyleciał z piorunującą szybkością na świeże powietrze, a cała awantura zjednała Hauptmannowi tylko większą jeszcze sławę [...]”*²⁰.

Dziesięć lat przed wystąpieniem Winiarskiego na giełdzie młodych dramatopisarzy niemieckich hierarchia wyglądała zupełnie inaczej. W „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” (29 grudnia 1890-10 stycznia 1891) Władysław Stebelski²¹ na piedestale postawił Hermana Sudermana (pochodzącego z Prus Wschodnich). Wysoko ocenił jego dramaty *Honor i Koniec Sodomy*.

Ze szkoły „najmłodszych Niemiec”, którą uczniowie Goethego nazwali bogiem filistrów, a na nowym Olimpie postawili Ibsena i Leona Tolstoją, wybił się dotąd jeden tylko talent – Herman Sudermann.

W świątyni tej szkoły, na berlińskiej „scenie wolnej”, Gerhardt Hauptmann realizm doprowadził do prawdziwie herkulesowych słupów nagości, a Arno Holz i Józef Schlaf w *Rodzinie Selicka* przerazili suchością, z jaką po-traktowali kipiące pełnią życia zagadnienia dramatyczne.

Herman Sudermann należy także do tych tytanów, którzy wytoczyli wojnę starym tradycjom literackim, ale jak długo walczyli pod ich sztandarem, plody jego natchnienia ginęły w zapomnienia fali. Dopiero, kiedy wylała się spod przykazań nowej estetyki literackiej, nazwisko jego zyskało rozgłos²².

Inny pogląd głosił w tym samym czasie Władysław Rabski (równieśnik Stanisława Przybyszewskiego i starszy kolega z jego młodzieńczych lat²³). Uważał, że nie *Honor Sudermanna*, lecz *Rodzina Selicke* Holza i Schłafa oraz *Święto pokoju* Hauptmanna stanowią wzorec dramatu naturalistycznego²⁴. Uznanie dla Hauptmanna rosło, a Holz i Schlaf schodzili na marginesy pamięci.

Sprawę zamyka Zygmunt Bromberg-Bytkowski²⁵ w napisanej po niemiecku książce *Zur Kritik der Anwendung des naturalismus im drama. Das naturalistische Drama Hauptmanns. Eine Vorstudie* (Lemberg [Lwów], 1905). Wypowiedział się z dezaprobatą o teorii naturalizmu Arno Holza, a dowodził, że Hauptmann stał się największym poetą dramatycznym najmłodszych Niemiec po wywołeniu się spod fatalnego wpływu Holza, reformatora liryki²⁶.

Pierwsze wzmianki o Holzu w polskiej prasie bez filtra niemieckiego pochodzą z czasopism wychodzących w Warszawie, Krakowie i we Lwo-

wie. W tych ośrodkach kultury polskiej dyskutowano o nowych zjawiskach literackich krajowych i zagranicznych. Np. we Lwowie działało Kółko Literackie. Jego młodzi członkowie (m.in. Leopold Staff, Ostap Ortwin) wysłuchali odczytu również o Arno Holzu²⁷; z jego twórczości ironizowało się²⁸. W Kółku Literackim dyskutowano też o Stanisławie Przybyszewskim. „W Krakowie rozbił właśnie swe namioty świeżo z Berlina przybyły Przybyszewski i zrobił z „Życia”, a jeszcze bardziej z własnego życia, demoniczną kuźnię nowej sztuki”²⁹.

Zestawienie Holz-Przybyszewski, jak już to było wyżej uwidocznione, nie ma nic z przypadku. W legendę polskiego modernisty, który zasłynął jako przedstawiciel berlińskiej bohemy artystycznej, los niemieckiego naturalisty i ekspresjonisty był wpisany wprost, co pokazują wspomnienia pt. *Moi współcześni* i listy³⁰ Przybyszewskiego.

„Wybitną rolę w zapoznaniu czytelników z niemiecką literaturą modernistyczną odegrało krakowskie »Życie«”³¹. Tygodnik ten w latach 1898-1900 redagował Stanisław Przybyszewski. W drukowanych tu artykułach przewijało się nazwisko Holza³². To na tych łamach w pierwszym okresie recepcji Holza Kazimierz Rakowski ogłosił jedno ze stosunkowo najszerzych wypowiedzi o poezji autora tomu *Fantasia*³³. Publicysta w odróżnieniu od innych recenzentów uznał w Holzu poetę „typowo” niemieckiego, tj. takiego, który opiera swój akt twórczy na przesłankach rozumowych; nawiązuje do metody kartezjańskiej, polegającej na racjonalnemu przeczeniu temu, co tradycyjne. Bunt intelektualny był dla Holza – zdaniem Rakowskiego – tym, czym dla francuskich dekadentów „czarna kawa i haszysz”. Autor *Fantasia* wykreował więc „wyzrozumowaną (ale nie odczuta) technikę poezji”, nazwaną przez niego samego „konsekwentnym realizmem”. Rakowski raczej miał za złe berlińskiemu naturaliście intelektualny chłód, porzucenie romantycznej wiary w natchnienie, rezygnację z ujawniania emocjonalno-uczuciowych stanów. Przybyszewski w Holzu widział „potwornie suchego »liryka«”³⁴.

Podobnie jak innym komentatorom, Rakowskiemu nie poszło w smak porzucenie przez Holza „rymu, rytmu i strofy”. Nie aprobował dokonanej przez niego zmiany tematyki z tej uświęconej tradycją antyczną, wzniosłej na tę czerpaną z codzienności, z banalnego upływu dnia. Wiersze Holza zaliczył do „utworów bez poezji”. Raczej nie rozumiał, co to znaczy pozbawić tekst poetycki „formy i treści”. Jedyną sprawą, w której Rakowski zgadzał się z Holzem, było przekonanie, że „perłą poezji” czyni wiersz „czysta poezja”. Krytyk mimo przywiązania do tradycjonalistycznych wyobrażeń o liryce, wydobyl na światło dzienne pewne artystowskie dążenia Holza.

Ideę artykułu w jakiś sposób kształtował redaktor naczelny „Życia”, Stanisław Przybyszewski, wyznawca „sztuki dla sztuki”. Zasadnicza opinia Rakowskiego jest odosobniona na gruncie polskim w tym sensie, że nie upowszechnia wizerunku Holza jako – mówiąc językiem nam współczesnym – poety zaangażowanego.

W zbliżonym duchu, acz zdecydowanie krytycznie, wypowiedział się o „berlińskim autorze” Józef Flach³⁵ w 1898 roku. Omawiając zamieszczone w berlińskim kwartalniku „Pan” w numerach z lat 1897-1898 wiersze: Johannesa Schłafa, Juliusza Harta, Hugo Hofmannsthala, Franza Eversa, Arno Holza, Wilhelma Holzamera i innych, charakteryzował młodą poezję niemiecką:

[...] *Jej treścią [jest] prawie wyłącznie zestawienie lub połączenie natury otaczającej człowieka z jego duszą. To stare źródło liryki, z którego czerpała i poezja hebrajska i Goethe, źródło nigdy nie wysychające. Ci młodzi poeci czerpią z niego także, przez przmat nowoczesnej duszy przepuszczają wrażenia natury i na odwrót w tę naturę martwą, czy żywą, przelewają swoje smutki, zwątpienia, niepokoje. Bo ton ich poezji prawie zawsze jest minoro- wy. Oni bardzo kochają się w barwie i szmerze opadających w jesieni liści, żółkłych i suchych, niż w dźwiękach gzmotach i jaskrawych błyskawicach let- niej burzy. Refleksja smętna lub ponura, czasem... bezmyślna, zabiła w nich zdolność bezpośredniego odczuwania przyrody, zabiła pragnienie czynu, chęć życia, nawet użycia [...]”*³⁶.

Osobny fragment artykułu dotyczy Holza. Flach z zainteresowaniem odnotował geometryzm w zapisie wierszy:

[...] *widzi się szereg czarnych linii różnej długości, jedna pod drugą, sy-*

metrycznie ułożonych tak, że tworzą ładne geometryczne figury [...].

I na tym wrazeniu kończy się akceptacja poezji Holza przez krytyka. Nazywa go z ironią „poetą”, w którego wierszach nie ma fundamentalnych wyznaczników poezji: sensu, rytmu, rymu, uczucia, sensu. Berliński liryk – zdaniem Flacha – „patrzy na coś i podaje, co widzi i na tym koniec, a ten obraz nic nie mówi”.

Konkluzja jest drugocząca:

[...] *Może bluźnimy, może wiersze p. Holza są szczytem modernizmu, ale darmo, chcąc nie chcąc, musi się westchnąć i powiedzieć: „Boże, zachowaj poezję przyszłości od p. Arno Holza i jego naśladowców”*³⁷.

Sam Przybyszewski uznał na początku lat dwudziestych ubiegłego wieku, że estetyczna rewolucja w poezji Holza zwietyrzała:

• Arno Holz przewracał do góry nogami wszystkie zasady romantycznej i klasycznej liryki i pisał według nowych teoryj poematy, od których niemieckim krytykom żółć pękała, a które teraz mogą co najwyżej pobłażli- wy uśmiech na usta wywołać.

Rzadkością w prasie polskiej są informacje o Holzu, połączone z kwe- stiami światopoglądowymi. W podsumowaniu ankiety o religii rozpisanej przez redakcję czasopisma „Mercure de France” przypomniano, że Holz uważał religię „za skamieniałość wiedzy”³⁹. Negowanie religii i religijności na dłuższą metę nie sprzyjało upowszechnianiu się dzieł Holza w polskim odbiorze.

Dyskusje wokół Holza w ostatniej dekadzie XIX wieku pozostawiły pew- ne trwałe ślady w polskiej literaturze. Teoria Holza odcisnęła swoje piętno na prekursorskiej powieści psychologicznej, tj. *Pałubie* Karola Irzykow- skiego⁴⁰ (w 1899 była gotowa jej pierwsza wersja). Powieściopisarz był nie tylko pilnym czytelnikiem prasy literackiej, ale także studentem seminarium germanistycznego profesora Richarda Marii Wernera (zasłużył się jako wydawca pism Hebbła). Później Irzykowski już jako najwybitniejszy krytyk literatury w dwudziestoleciu międzywojennym powoływał się na pis- ma Holza, ale również komentował jego poezje z aprobatą. Autor pierwszej książki o kinie jako sztuce (Dziesiąta Muza, 1924) twierdził, że Holz jako naturalista konsekwentny pierwszy

[...] *dał próbę kinematografii duszy. Przesuwające się przez zwiercia- dło duszy wrażenia z zewnętrznego świata, rodzące się w związku lub bez związku z nimi skojarzenia myślowe i uczuciowe; to wszystko związane ra- zem w pozornie bezładny, a jednak misternie ułożony bukiet*⁴¹.

Polski odbiór Holza na długo przed 1914 wytracał swój impet. Po ro- ku 1918 recepcja autora *Fantasia* nieco ożyła, ale nie osiągnęła inten- sywności z końca XIX wieku. W 1929 nazwisko poety znalazło się w Wiel- kiej ilustrowanej encyklopedii powszechnej (tom VI, Kraków 1929, s. 201). Odnotowano też, że literat wszedł (m.in. z Hauptmannem) do „sekcji po- ezji” przy Pruskiej Akademii Sztuk Pięknych⁴². Rzeczowy i bezprzymiotni- kowy artykuł hasłowy oraz suchy komunikat niejako wskazywały na to, że Arno Holz przeszedł do historii literatury.

Trudno się więc dziwić, że śmierci Holza nie zauważył najbardziej wpły- wowy tygodnik dwudziestolecia międzywojennego – „Wiadomości Literac- kie”. Na wieść o zgonie twórcy nekrolog zmieściła wychodząca w Bytomiu trzy razy w tygodniu gazeta „Katolik” (z 2 listopada 1929 roku). Pod re- produkcyjami dwóch zdjęć, z których jedno przedstawia Holza w sile wie- ku, a drugie jego ciało na katafalku, napisano:

W Berlinie zmarł onegdaj znany poeta niemiecki Arno Holz w 66-tym roku życia. Zmarł w nim chorąży naturalizmu w literaturze niemieckiej. Urodzony w Prusach Wschodnich pisał Holz pierwsze wiersze pod wpływem romantyzmu. Pierwszy jego odwrót od tego ruchu – to Księga czasu (wier- sze modernisty r. 1885). Niektóre poezje z tego zbioru pasują autora na pierwszego liryka urbanizmu (w starym znaczeniu). Holz był bojownikiem naturalizmu zwłaszcza w szeregu swoich dramatów (dziś już nie wystawia- nych). Nie pochodził on z rodu wielkich poetów, ale był szlachetnym my- ślicielem i wielkim kierownikiem tego okresu, który poprzedził powstanie okresu nowej poezji niemieckiej⁴³.

^[1] Kazimierz Rakowski przytoczył wiersz w artykule Listy z Berlina, „Życie” 1898, nr 31, s. 405-406.

^[2] Ladawa [A. Nossig?], z Niemiec, „Prawda” 1889, nr 48, s. 572-573.

^[3] Alfred Nossig (1864-1943) – reżybierz, dramatopisarz, librecista, zwolennik i propagator syjonizmu, przez wiele lat mieszkał w Berlinie, w getcie warszawskim Żydowska Organizacja Bojowa za współpracę z Niemcami wykonała na nim wyrok śmierci.

^[4] S. Przybyszewski, Moi współcześni, wstęp Janusz Wilhelmii, Warszawa 1959, s. 116. Pierwsze wydanie wspomnień ukazało się w 1926 r. Książka Przybyszewskiego ukazała się po niemiecku w przekładzie Klausa Staemlera pt. Erinnerungen an das literarische Berlin, München 1965.

^[5] Chodzi o książki: drugie wydanie, zredagowane przez Ferdinanda Avenariusa antologii Deutsches Lyrik der Gegenwart seit 1850 [Współczesna liryka niemiecka począwszy od r. 1850] (1887), Wilhelma Arenta Moderne Dichter-Charaktere (Charaktery poetów nowoczesnych, 1885) i wydany przez Eugeniusza Dūsterhoffa zbiór wierszy Berliner bunte Mappe (Pstra teka berlińska, 1885).

^[6] M. Koch, Prądy w najnowszej literaturze niemieckiej. Liryka, „Ateneum” 1892, t. 1, z. 1, s. 68-95.

^[7] Tamże, s. 94.

^[8] Tamże, 95.

^[9] S. Przybyszewski, Moi współcześni, wstęp Janusz Wilhelmii, Warszawa 1959, s. 98

^[10] Tamże, s. 132.

^[11] Cyt. za: S. Przybyszewski, Moi współcześni, s. 140.

^[12] A. Lange, [bez tytułu], „Ateneum” 1901 t. I, z. 2, s. 399-401. W „Ateneum” (t. II, z. 1, s. 219) odnotowano ukazanie się książki Arno Holza Revolution der Lyrik, Berlin, 1900.

^[13] Książka składa się z trzech części. Na pierwszą składają się szkice o twórcach literatury (takich, jak: Anzengruber, Liliencorn, Holz, Schaf, Dehmel, Scheerbart, Hauptmann), a na drugą rozważania o malarzach (takich, jak: Menzel, Böcklin, Thoma, Liebermann, Klinger, Ury, Baluschek). Tom zamyka esej o Bismarcku. Rozdział o Holzu jest najojzerniejszy (s. 70-106).

^[14] W Polsce pojawiły się w drugiej połowie XX wieku dwie niemieckojęzyczne antologie literatury niemieckiej zawierające utwory Holza: Die deutsche Lyrik bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts, red. Eugeniusz Klin, Anna Stroka, Warszawa 1967; Deutsche Novellen von der Romantik bis zum Expressionismus. Auswahl, red. Ja Chodera, Hubert Orłowski, Warszawa 1971; Arbeitsmaterial für polnische Germanistikstudenten des L und 2. Studienjahrs zur Lehrveranstaltung, Deutsche Literatur, red. Arno Will, Jan Hryfczuk, Łódź 1976.

^[15] K. R. Ź. Krytycy i poeci, „Prawda” 1899, nr 34, s. 404-405. Artykuł zawiera spolszczony fragment naturalistycznej teorii Holza: „Zola wszystko widzi w zbyte wielkich konturach. Ale właśnie w tej wielkości tkwi konwencjonalizm. Tymczasem chodzi i powinno chodzić o drobne, subtelne rysy. Tęeba na to zwrócić uwagę, co przed nami się chowa, co przelotnie nam się ukazuje i co wreszcie w sumie stanowi o dobrobycie lub zniechęceniu naszych stanów wewnętrznych. Całe odkrycie w tym spoczywa właśnie: dochodzimy do większej wrażliwości, z jaką odpowiadamy na wpływy świata zewnętrznego, do większej zdolności odczytywania wrażeń, do bardziej wewnętrznego spostrzegania. Bo z jakich pierwiastków składa się nastroj! My powinniśmy zająć się jego analizą. Naturalnie, w następstwie takiego rozbioru, zniszczymy ten stan nasz, ten nastroj, ale zarazem nauczymy się świadomie i całkowicie go odbudowywać.”

^[16] Leon Winiarski (1865-1915) – socjolog i krytyk literacki, w analizach utworów stosował kryteria marksistowskie, związany z działalnością Wielkiego Proletariatu.

^[17] Leon Winiarski, Teatr współczesny w Niemczech, „Prawda” 1901, nr 48, s. 584-586.

^[18] W Winiarski Współczesny teatr niemiecki, „Prawda” 1901, nr 48, s. 585.

^[19] Przybyszewski nie omieszał opisać zdarzenia; kiedy Schlaf ciężko zachorował i był bez pieniędzy, a pewien teatr berliński był zainteresowany graniem jego sztuki Meister Oelze. Hauptmann przyczynił się do niewystawienia jej (S. Przybyszewski, moi współcześni, s. 107).

^[20] S. Przybyszewski, Moi współcześni, s. 69-70.

^[21] W. Stebelski (1848-1891) opublikował m.in. utwory satyryczne: Roman Zero. Nowela lwowska (Lwów 1883) i Humoreski (1878).

^[22] W. Stebelski, Herman Sudermann, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 380 (29 grudnia 1890-10 stycznia 1891), s. 17-18.

^[23] Zob. S. Przybyszewski, Moi współcześni, s. 56 i nast.

^[24] W. Rabski, Naturalizm w teatrze niemieckim, „Głos” 1890, nr 36, s. 434.

^[25] Z. Bromberg-Bytkowski (1866-1923) – poeta, historyk literatury, tłumacz, pedagog.

^[26] Książkę omówił Witold Bಾರೆwicz w artykule bez tytułu w dziale „Programy szkolne” („Muzeum. Czasopismo Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych” 1906, t.1, z. 2, s. 165-167). W pierwszych latach XX w. twórczość Holza była w niektórych szkołach na obszarze Galicji inspiracją do formułowania tematów wypracowań, które pisali uczniowie na lekkojach języka niemieckiego. W Gimnazjum w Sanoku w roku szkolnym 1912/1913 jeden z tematów brzmiał: Inhaltsangabe und Gedankengang des Gedichtes v. Arno Holz: „So einer war auch er” (XXXII). Sprawozdanie Dyrektcy c.k. Gimnazjum w Sanoku za rok szkolny 1912/1913, Sanok 1913, s. 24). Wiersz Holza jest epigramatem z tomu Buch der Zeit. Lieder eines Modernen (Księga czasu. Pieśni człowieka nowoczesnego) z 1886 r. Ten sam wiersz posłużył do sformułowania tematu wypracowania w Gimnazjum VI. we Lwowie: Die Seele des Mütterleins auf Grund von Arno Holz „So einer war auch er” (Sprawozdanie dyrekcji c.k. Gimnazjum VI. We Lwowie za rok szkolny 1912/1913, Lwów 1912, s. 92).

^[27] Na temat Kółka Literackiego w latach 1897-1900 zob. notę wstępną do: L. Staff, W kręgu literackich, przyjaźni. Listy, oprac. Jadwiga Czachowska i Irena Maciejewska, Warszawa 1966, s. 7-13.

^[28] Zob. W. Kozicki, Lwowski okres twórczości Staffa, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 28, s. 4.

^[29] Tamże.

^[30] Przybyszewski np. w pisanym w Toruniu liście z 27 stycznia 1906 pytał Schłafa: „Proszę przysyłj mi wszystko, co się tyczy zmnajenia Twej przyjaźni z Holzem. Słyszałem o tym coś z daleka, lecz musiało to być coś zasadniczego co się między Was klinem wbiło” – S. Przybyszewski, Listy, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył Stanisław Hejczyński, Warszawa 1937, s. 354.

^[31] Piotr Obrzącka, Literatura niemiecka w czasopiśmiech polskich końca XIX w. (1887-1900), Opole 1983, s. 147.

^[32] Zob. np. [Adolf Nowaczyński], Paweł Szeerbart (sylweta wesołego poety), „Życie” 1898, nr 31, s. 400-402.

^[33] [...] Wpadło mi w tych dniach dó ręki wydanie licznych poezji jednego z nielicznych poetów niemieckich, Arno Holza. Utwory jego noszą wspólny tytuł Phantasia. Szczególniejsza to postać ten Arno Holz, typowa w swoim rodzaju. Wniósł on właściwy swój ładnie pierwiastek myślowy w ten chaos oderwanych od rzeczywistości uczuć i wrażeń, które u Francuzów zrobily reszacje. Arno Holz powiedział sobie: oni dochodzą do zrehabilitowania poezji, oddając ją pod panowanie nieokiełznanym cudłem wrażeń, emocji i wizji – ja mogę dojść do tego samego za pomocą konsekwentnego przeczenia wszystkim dotychczasowym metodom i teoriom estetycznym, za pomocą umyślnie i świadomie skierowanej woli w tym samym kierunku twórczości, do którego oni doszli przez narkotyzowanie