**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 P a r k u (Im Thiergarten. Ein Gedicht)**

Usiadłem w parku na ławce i palę,

Cieszy mnie piękne słońce przedpołudnia,

Przede mną woda błyska w kanale,

A w niej się niebiosa przeglądają, 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.

Kukułka kuka[[1]](#footnote-1).

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, według moich ustaleń, w pozytywistycznej „Prawdzie” w 1989 roku. Wzmianka pojawiła się w obszernym sprawozdaniu z przebiegu życia literackiego w Niemczech[[2]](#footnote-2). Publicysta, którym jest prawdopodobnie ukrywający się pod pseudonimem „Ladawa” Alfred Nossig[[3]](#footnote-3), 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 *Papa 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 cebry niechlujstwa na biedną bohemę, w każdym razie to zaciekawiało, zmuszało do kupowania, „chyłkiem” oczywiście, jednego lub drugiego utworu; ale gorzej było, gdy krytyka chwyciła się podlejszej a skuteczniejszej broni: przemilczania. A to *Totschweigen* było często 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 tworzyli i stale byli przemilczani, wydali jedną książkę, podając za jej autora Norwega Bjarna P. Holmsena. Mistyfikacja się udała – krytyka niemiecka poświęciła całe szpalty temu „niezwykle uzdolnionemu” Norwegowi![[4]](#footnote-4)

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

O berlińskim poecie z Rastenburga wspominano 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 antologiach[[5]](#footnote-5). 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, ażebym naszkicowany przez Arno Holza (*Księga czasu*, 1886) opis robotnika, noszącego na szyi chustkę czerwoną i spuszczony na czoło kapelusz kalabryjski, mógł ocenić, jako „najznakomitszą pieśń tego [naturalistycznego] kierunku”.

Nie uważam też bynajmniej za zgodne z naturą przedstawiać robotnika fabrycznego „z bujającymi w nieładzie kędziorami” („von Locken wirr umflogen”) […]”[[6]](#footnote-6).

Koch dostrzega zalety młodzieńczej poezji Holza, polegające na reprezentowaniu elementarnych cech naturalizmu w liryce z wyłączeniem predylekcji do wrażeń mocnych, biologistycznych, 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 postęp; takiej obserwacji nieupiększonego otoczenia i jego odzwierciedlenia w poezji można się z trudnością doszukać u dawniejszych liryków niemieckich. Naturalizm występuje tutaj jako artystyczny zdobywca nowych obszarów. Ale byłoby znów niedozwolonym krótkowidztwem, gdyby ktoś na podstawie tego chciał poezję ograniczyć do oddawania życia ulic i knajp berlińskich […][[7]](#footnote-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]](#footnote-8).

Opatrywanie Holza etykietą „poety socjalistycznego” wzmacniało w ostatniej dekadzie XIX stulecia opinie przychodzące z Niemiec, ale i sam twórca, który wydał *Revolution der Lyrik* (Berlin 1900). Ponadto na ziemiach polskich szykowała 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]](#footnote-9). Nie liczyli się ze świętościami uznawanymi oficjalnie. „Arno Holz krztusił się, gdy wypadło 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]](#footnote-10). Przybyszewski zapamiętał, jak Holz głośno wygłaszał swój refren:

Ich bin mein eigener Dalai-Lama,

Ich bin mein eigener Jesus Christ![[11]](#footnote-11)

Młodopolski poeta i pisarz, Antoni Lange, omawiając książkę Emila Thomasa *Die letzten zwanzig Jahre deutscher Literaturgeschiche. 1880-1900* [*Ostatnie dwudziestolecia 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 zwalić, 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 pisarzów, 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, Liliencron 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]](#footnote-12).

Bunt w twórczości formacji artystyczno-literackiej Holza miał sens polityczny. Sprzyjający jej krytycy niemieccy grupę „młodych” przeciwstawiali starszemu poecie nadwornemu, piewcy Hohenzollernów, Ernstowi Wildenbruchowie (1845-1909). Układał on wiersze i dramaty godne orderów cesarza, a nie sławy poszukiwacza nowych form w sztuce i literaturze. Ciekawe, że berlińscy młodzi twórcy końca XIX stulecia za patrona swych dążeń obrali nie Goethego, lecz dużo mniej znanego prekursora romantyzmu, poetę z Inflant, 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 Holzu[[13]](#footnote-13). 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 niepokaźnym starają się odnaleźć doniosłe, w zmiennym to, co jest wiekuistym. Powiedziano sobie: jeśli nie odszukamy wieczności w obrębie jednej sekundy, w zetknięciu się godzin, tygodni i lat, to nigdzie więcej jej nie znajdziemy. Fotografia musi nam zachowywać chwilowe kontrasty światła, fonograf utrwalić 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 utrwalić. Metoda ta, zastosowana do filozofii, wydała Nietzschego, w sztuce zrodziła impresjonizm. Holz ją rozszerzył na sferę artyzmu pióra. Rozpocząwszy 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 zmóc przeszkody, istniejące z tej strony, dla rozszerzenia jej szranek. 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]](#footnote-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 pokolenia, 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 słowa[[15]](#footnote-15).

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 Winiarskiego[[16]](#footnote-16) dwie książki niemieckich autorów: Adalberta von Hausteina *Das jüngste Deutschland. Zwei jahrzehnte miterlebter litteraturgeschichte* (Berlin 1900) i Edgara Steigera *Das verden des neuen Dramas* (Leipzig1898), były pretekstem, aby wydobyć Holza z cienia Hauptmanna (poniekąd również Sudermanna). Publicysta „Prawdy” w artykule *Teatr współczesny w Niemczech[[17]](#footnote-17)*, referując tytułową problematykę, eksponuje wpływ teorii Holza na niemiecką dramaturgię (toteż uważa, że *Tkacze* Hauptmanna są „może najoryginalniejszym” jego dziełem). A dalej pisze:

[…] Niektórzy krytyce, jak Mehring, Ernst, Stroebel, niewątpliwie wpływ ten i jego znaczenie wygórowali w sposób niesłychany. Mehring 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 Mehringa 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]](#footnote-18) .

Winiarski powołuje się na poglądy Holza zawarte w jego książce *Die Kunst ihr Wesen und ihre Gesetze* (1891-1892) i wylicza argumenty przemawiające za wtórnością i koniunkturalizmem dramatopisarstwa 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 iście 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, gnieżdżącej się Friedrichshagen – tej „kolonii Młodch 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]](#footnote-19).

Przybyszewski był świadkiem rozpaczliwej biedy młodych twórców niemieckich, ale też głośnych 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 zaciekłej nienawiści – jeden i drugi odegrali ważną rolę w przełomowej 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 przeciwko 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 histerykowi należał się „kaftan” bezpieczeństwa) wyciągnął nagle w scenie, w której za kulisami połóg się odbywa, olbrzymie szczypce połogowe, 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]](#footnote-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 Stebelski[[21]](#footnote-21) na piedestale postawił Hermana Sudermanna (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 Tołstoja, 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 potraktowali kipiące pełnią życia zagadnienia dramatyczne.

Herman Sudermann należy także do tych tytanów, którzy wytoczyli wojnę starym tradycjom literackim, ale jak długo walczył pod ich sztandarem, płody jego natchnienia ginęły w zapomnienia fali. Dopiero, kiedy wyłamał się spod przykazań nowej estetyki literackiej, nazwisko jego zyskało rozgłos[[22]](#footnote-22).

Inny pogląd głosił w tym samym czasie Władysław Rabski (rówieśnik Stanisława Przybyszewskiego i starszy kolega z jego młodzieńczych lat[[23]](#footnote-23)). Uważał, że nie *Honor* Sudermanna, lecz *Rodzina Selicke* Holza i Schlafa oraz *Święto pokoju* Hauptmanna stanowią wzorzec dramatu naturalistycznego[[24]](#footnote-24). Uznanie dla Hauptmanna rosło, a Holz i Schlaf schodzili na marginesy pamięci.

Sprawę zamyka Zygmunt Bromberg-Bytkowski[[25]](#footnote-25) 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 wyzwoleniu się spod fatalnego wpływu Holza, reformatora liryki[[26]](#footnote-26).

Pierwsze wzmianki o Holzu w polskiej prasie bez filtra niemieckiego pochodzą z czasopism wychodzących w Warszawie, Krakowie i we Lwowie. 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 Holzu[[27]](#footnote-27); z jego twórczości ironizowało się[[28]](#footnote-28). 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]](#footnote-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 listy[[30]](#footnote-30) Przybyszewskiego.

„Wybitną rolę w zapoznaniu czytelników z niemiecką literaturą modernistyczną odegrało krakowskie »Życie«”[[31]](#footnote-31). Tygodnik ten w latach 1898-1900 redagował Stanisław Przybyszewski. W drukowanych tu artykułach przewijało się nazwisko Holza[[32]](#footnote-32). To na tych łamach w pierwszym okresie recepcji Holza Kazimierz Rakowski ogłosił jedno ze stosunkowo najszerszych wypowiedzi o poezji autora tomu *Fantasus*[[33]](#footnote-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 *Fantasusa* wykreował więc „wyrozumowaną (ale nie odczutą) 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]](#footnote-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, wydobył 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 Flach[[35]](#footnote-35) w 1898 roku. Omawiając zamieszczone w berlińskim kwartalniku „Pan” w numerach z lat 1897-1898 wiersze: Johannesa Schlafa, 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 pryzmat 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 minorowy. Oni bardzo kochają się w barwie i szmerze opadających w jesieni liści, zżółkłych i suchych, niż w dzikich grzmotach i jaskrawych błyskawicach letniej burzy. Refleksja smętna lub ponura, czasem… bezmyślna, zabiła w nich zdolność bezpośredniego odczuwania przyrody, zabiła pragnienie czynu, chęć życia, nawet użycia […][[36]](#footnote-36).

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

[…] widzi się szereg czarnych linij różnej długości, jedna pod drugą, symetrycznie ułożonych tak, że tworzą ładne geometryczne figury […].

I na tym wrażeniu 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 druzgocąca:

[…] 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]](#footnote-37).

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

* 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 pobłażliwy uśmiech na usta wywołać[[38]](#footnote-38).

Rzadkością w prasie polskiej są informacje o Holzu, połączone z kwestiami światopoglądowymi. W podsumowaniu ankiety o religii rozpisanej przez redakcję czasopisma „Mercure de France” przypomniano, że Holz uważał religię „za skamieniałość wiedzy”[[39]](#footnote-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 pewne trwały ślady w polskiej literaturze. Teoria Holza odcisnęła swoje piętno na prekursowskiej powieści psychologicznej, tj. *Pałubie* Karola Irzykowskiego[[40]](#footnote-40) (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 Hebbla). Później Irzykowski już jako najwybitniejszy krytyk literatury w dwudziestoleciu międzywojennym powoływał się na pisma 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 zwierciadło duszy wrażenia z zewnętrznego świata, rodzące się w związku lub bez związku z nimi skojarzenia myślowe i uczuciowe; to wszystko związane razem w pozornie bezładny, a jednak misternie ułożony bukiet[[41]](#footnote-41).

Polski odbiór Holza na długo przed 1914 wytracał swój impet. Po roku 1918 recepcja autora *Fantasusa* nieco ożyła, ale nie osiągnęła intensywności z końca XIX wieku. W 1929 nazwisko poety znalazło się w *Wielkiej ilustrowanej encyklopedii powszechnej* (tom VI, Kraków 1929, s. 201). Odnotowano też, że literat wszedł (m.in. z Hauptmannem) do „sekcji poezji” przy Pruskiej Akademii Sztuk Pięknych[[42]](#footnote-42). Rzeczowy i bezprzymiotnikowy 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 wpływowy tygodnik dwudziestolecia międzywojennego – „Wiadomości Literackie”. Na wieść o zgonie twórcy nekrolog zmieściła wychodząca w Bytomiu trzy razy w tygodniu gazeta „Katolik” (z 2 listopada 1929 roku). Pod reprodukcjami dwóch zdjęć, z których jedno przedstawia Holza w sile wieku, a drugie jego ciało na katafalku, napisano:

W Berlinie zmarł onegdaj znany poeta niemiecki A r n o H o l z 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* (wiersze 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 wystawianych). Nie pochodził on z rodu wielkich poetów, ale był szlachetnym myślicielem i wielkim kierownikiem tego okresu, który poprzedził powstanie okresu nowej poezji niemieckiej[[43]](#footnote-43).

Zbigniew Chojnowski

1. Kazimierz Rakowski przytoczył wiersz w artykule *Listy z Berlina*, „Życie” 1898, nr 31, s. 405-406. [↑](#footnote-ref-1)
2. Ladawa [A. Nossig?],  *Z Niemiec,* „Prawda” 1889, nr 48, s. 572-573. [↑](#footnote-ref-2)
3. Alfred Nossig (1864-1943) - rzeźbiarz, 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. [↑](#footnote-ref-3)
4. S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, wstęp Janusz Wilhelmi, 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. [↑](#footnote-ref-4)
5. Chodzi o książki: drugie wydanie, zredagowanej 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 Düsterhoffa zbiór wierszy *Berliner bunte Mappe* (*Pstra teka berlińska*, 1885). [↑](#footnote-ref-5)
6. M. Koch, *Prądy w najnowszej literaturze niemieckiej. Liryka*, „Ateneum” 1892, t. I, z. 1, s. 68-95. [↑](#footnote-ref-6)
7. Tamże, s. 94. [↑](#footnote-ref-7)
8. Tamże, 95. [↑](#footnote-ref-8)
9. S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, wstęp Janusz Wilhelmi, Warszawa 1959, s. 98. [↑](#footnote-ref-9)
10. Tamże, s. 132. [↑](#footnote-ref-10)
11. Cyt. za: S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, s. 140. [↑](#footnote-ref-11)
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. [↑](#footnote-ref-12)
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 naojobszerniejszy (s. 70-106). [↑](#footnote-ref-13)
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. Jan Chodera, Hubert Orłowski, Warszawa 1971; *Arbeitsmaterial für polnische Germanistikstudenten des L und 2. Studienjahrs zur Lehrveranstaltung. Deutsche Literatur*, red. Arno Will, Jan Hryńczuk, Łódź 1976. [↑](#footnote-ref-14)
15. K. R. Ż. *Krytycy i poeci*,„Prawda” 1899, nr 34, s. 404-405. Artykuł zawiera spolszczony fragment naturalistycznej teorii Holza: „Zola wszystko widzi w zbyt wielkich konturach. Ale właśnie w tej wielkości tkwi konwencjonalizm. Tymczasem chodzi i powinno chodzić o drobne, subtelne rysy. Trzeba 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 otrzymywania wrażeń, do bardziej wewnętrznego spostrzegania. Bo z jakich pierwiastków składa się nastrój! My powinniśmy zająć się jego analizą. Naturalnie, w następstwie takiego rozbioru, zniszczymy ten stan nasz, ten nastrój, ale zarazem nauczymy się świadomiej i całkowicie go odbudowywać”. [↑](#footnote-ref-15)
16. Leon Winiarski (1865-1915) – socjolog i krytyk literacki, w analizach utworów stosował kryteria marksistowskie, związany z działalnością Wielkiego Proletariatu. [↑](#footnote-ref-16)
17. Leon Winiarski, *Teatr współczesny w Niemczech*, „Prawda” 1901, nr 48, s. 584-586. [↑](#footnote-ref-17)
18. L. Winiarski *Współczesny teatr niemiecki*, „Prawda” 1901, nr 48, s. 585. [↑](#footnote-ref-18)
19. Przbyszewski nie omieszkał 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. Przbyszewski, *moi współcześni*, s. 137). [↑](#footnote-ref-19)
20. S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, s. 69-70. [↑](#footnote-ref-20)
21. W. Stebelski (1848-1891) opublikował m.in. utwory satyryczne: *Roman Zero. Nowela lwowska* (Lwów 1883) i *Humoreski* (1878). [↑](#footnote-ref-21)
22. W. Stebelski, *Herman Sudermann*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 380 (29 grudnia 1890-10 stycznia 1891), s. 17-18. [↑](#footnote-ref-22)
23. Zob. S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, s. 56 i nast. [↑](#footnote-ref-23)
24. W. Rabski, *Naturalizm w teatrze niemieckim*, „Głos” 1890, nr 36, s. 434. [↑](#footnote-ref-24)
25. Z. Bromberg-Bytkowski (1866-1923) – poeta, historyk literatury, tłumacz, pedagog. [↑](#footnote-ref-25)
26. Książkę omówił Witold Barewicz 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 lekcjach 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 Dyrekcyi c.k. Gimnazyum 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 Gimazjum VI. we Lwowie: *Die Seele des Mütterleins auf Grund von Arno Holz „So einer war auch er”* (*Sprawozdanie dyrekcyi c.k. Gyimnazjum VI. We Lwowie za rok szkolny 1912/1913*, Lwów 1912, s. 92). [↑](#footnote-ref-26)
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. [↑](#footnote-ref-27)
28. Zob. W. Kozicki, *Lwowski okres twórczości Staffa*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 28, s. 4. [↑](#footnote-ref-28)
29. Tamże. [↑](#footnote-ref-29)
30. Przybyszewski np. w pisanym w Toruniu liście z 27 stycznia 1906 pytał Schlafa: „Proszę przyślij mi wszystko, co się tyczy zmącenia 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 Helsztyński, Warszawa 1937, s. 354. [↑](#footnote-ref-30)
31. Piotr Obrączka, *Literatura niemiecka w czasopismach polskich końca XIX w. (1887-1900)*, Opole 1983, s. 147. [↑](#footnote-ref-31)
32. Zob. np. [Adolf Nowaczyński], *Paweł Szeerbart (sylweta wesołego poety)*, „Życie” 1898, nr 31, s. 400-402. [↑](#footnote-ref-32)
33. „[…] Wpadło mi w tych dniach do ręki wydanie licznych poezji jednego z nielicznych poetów niemieckich, Arno Holza. Utwory jego noszą wspólny tytuł *Phantasus*. Szczególniejsza to postać ten Arno Holz, typowa w swoim rodzaju. Wniósł on właściwy swej rasie pierwiastek myślowy w ten chaos oderwanych od rzeczywistości uczuć i wrażeń, które u Francuzów zrobiły *décadence*. Arno Holz powiedział sobie: oni dochodzą do zrewolucjonizowania poezji, oddając ją pod panowanie nieokiełznanych cuglem wrażeń, emocji i 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 się czarną kawą i haszyszem. W ten sposób Arno Holz stworzył sobie wyrozumowaną (ale nie odczutą) technikę poezji; nazywa on ją ,,konsekwentnym naturalizmem”. Estetyka jego opiera się, co do poezji lirycznej, na dwóch negacjach; na negacji formy – odrzuca on rym, rytm i strofę; na negacji treści – uznaje on bowiem kopcenie nie dokręconej lampy za równie dobry temat poetyczny sam w sobie, jak ostatni uścisk Hektora, dążącego na pole walki z objęć żony i dziecka. Holz pisze:

    »Geniuszem był ten, kto po raz pierwszy - przed szeregiem wieków - odnalazł współdźwięk słów: „serca – morderca”, „szeleści – boleści” - i ze słów tych stworzył muzykę pieszczącą ucho. Ale kto po raz tysiączny z kolei posługiwał się tą samą metodą, a nie poczuł, ze ona go krępuje – ten jest w pełnym tego słowa znaczeniu kretynem«.

    Zadaniem poezji jest, zdaniem Holza, wcielenie indywidualności; zadaniem więc tego „tysiącznego z kolei” poety jest wyzwolenie swej poezji spod więzów, krępujących tę jego indywidualność. Prócz zewnętrznej formy, mówi Holz, prócz tego blichtru, w który przyodziewa się poezja: strofy, rymu i rytmu – musi ona mieć przecież jaką treść własną. Treść ta nie jest przecież „treścią bierną” tematem, bo u Verlaine’a spotykamy jako całą treść, temat, szum wiatru jesiennego. A więc pozbawmy utwór tego blichtru zewnętrznego, odrzyjmy go ze strofy, rymu i rytmu, dajmy mu treść nikłą i bezbarwną, a pomimo to możemy tchnąć weń poezję.

    Wybudowawszy taką teorię, Holz pisze wiersze, jak sam się wyrażą, odarte z zewnętrznych oznak majestatu, zawierające niemniej jednak ducha poezji […]. Biedny Arno Holz niepowodzenia swe tłumaczy sobie po części nie mogącą go zrozumieć publiką, po części zaś swą własną „nieudolnością w uchwyceniu tej poezji, gdy się ją pozbawi formy i treści”. Teoria, jaką wysnuł, a jaką scharakteryzowałem powyżej, jest jednak podług niego jedynie trafną i powodzenie wszystkich współczesnych poetów tłumaczy sobie Holz, nie ujmując ich zasług, w ten sposób, że bezwiednie się oni tej teorii trzymali. „Nie forma, nie styl wyszukany, ani kunsztowne sploty wierszy, ani wreszcie temat uczyniły z ich dzieł perły poezji, mówi Holz, lecz to co niezależne jest ani od formy, ani od treści: poezja czysta”. Przyznajmy mu słuszność choć w tym razie!” – Kazimierz Rakowski, *Listy z Berlina*, „Życie” 1898, nr 31. [↑](#footnote-ref-33)
34. S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, s. 107. [↑](#footnote-ref-34)
35. Józef Flach (1873-1944) – krytyk literacki i teatralny; szczególnie interesował się literaturą niemiecką; uchodzi za pierwszego publicystę, który w polskiej prasie pisał o G. Hauptmannie. [↑](#footnote-ref-35)
36. Józef Flach, *Kronika literacka*, „Przegląd Polski” 1898, t. 129, s. 607-608. [↑](#footnote-ref-36)
37. Tamże, s. 609. [↑](#footnote-ref-37)
38. S. Przbyszewski, *Moi współcześni*, s. 98. [↑](#footnote-ref-38)
39. Ks. Kamil Kantak, *Ankieta religijna w „Mercure de France”(posłowie)*, „Przegląd Kościelny. Pismo Miesięczne Poświęcone Nauce i Sprawom Kościoła Katolickiego” 1907, t. 11, nr 66, s. 317. Ks. Kantak (1881-1976) był teologiem i historykiem Kościoła katolickiego. [↑](#footnote-ref-39)
40. Zob. K. Irzykowski, *Pałuba, Sny Marii Dunin*, oprac. Aleksandra Budrecka, Wrocław 1981, s. 434-435. Na temat twórczych związków Irzykowski-Holz pisała Ewa Paczoska w artykule *Spotkania naturalistów*, w: J. Kulczycka-Saloni, Danuta Knysz-Rudzka, Ewa Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa 1992, s. 232, 233, 236, 238.  [↑](#footnote-ref-40)
41. K. Irzykowski, *Niezrozumialce*, w: tegoż, *Czyn i słowo. Pisma*, red. A. Lam, Kraków 1980, s. 436. [↑](#footnote-ref-41)
42. *Kronika*, „Tęcza” 1928 nr 11, s. 18 [↑](#footnote-ref-42)
43. „Katolik” 1929, nr 132. [↑](#footnote-ref-43)