

## OLWID, CZYLI POCZĄTKI POSTKOLONIALIZMU POLSKIEGO

KATARZYNA SZEWCZYK-HAAKE\*

Powstały w czasie pierwszej wojny światowej utwór Olwida *Furioso*, ogłoszony w tomie *Płomień w garści*, w pierwszej części zatytułowanej *W poźrodze (1917–1918)*, stanowi – podobnie jak wszystkie teksty z inicjalnej części książki – rodzaj zapisku z frontu. W tej krótkiej prozie znajduje się fragment zawierający niewielkie, lecz znamienne obcojęzyczne wtrącenie:

Coś utrudzonego spoczęło na chwilę na moim ramieniu. Coś ciężkiego jak zbrodnia. W roz-wichrzeniu brody trudno rozeznąć dwoje mętnych oczu. Usta błotem plugawe bełkocą: Durst... W tych oczach jest policzek Chrystusowi wymierzony!<sup>1</sup>

Pojawiające się w tekście polskim niemieckie słowo potraktować można oczywiście jako prosty zabieg stylistyczny, służący realistycznemu ujęciu sytuacji przedstawionej: żołnierze-Polacy (a takim właśnie jest narrator tekstu) walczący wszak w trakcie pierwszej wojny światowej ramię w ramię z żołnierzami pruskiej armii, w której mówiono po niemiecku. W tkance polszczyzny pozostaje ono, z językoznawczego punktu widzenia, słowem obcym, którego obecność tłumaczy się artystyczną potrzebą. Analizę warto jednak, moim zdaniem, zniuansować i przyjrzeć się rozpoczynającej się w tym miejscu grze „swojskości” i „obcości”. Leksem „Durst” jest obcy po pierwsze dlatego, że wywodzi się z innego systemu językowego niż cały tekst, po drugie (i może ważniejsze) dlatego, że pochodzi z języka okupanta. Zarazem jednak jest słowem nie-obcym czy obcość skutecznie niwelującym: jest nie tylko doskonale zrozumiałym (język jednego z zaborców jest bowiem powszechnie znany pierwszym czytelnikom tomu drukowanego w 1921 roku w Poznaniu, dla których też rzeczą na porządku dziennym zaledwie kilka lat wcześniej była służba w obcej, pruskiej armii), ale także (co gra tutaj rolę pierwszorzędną) wyraz ten wyraża prośbę, w którą wpi-

\* Katarzyna Szewczyk-Haake – dr, adiunkt, Instytut Kultury Europejskiej UAM.

<sup>1</sup> Olwid, *Furioso* [w:] tegoż, *Płomień w garści*, Poznań 1921, s. 15. Pierwodruk pt. *W mroku*, „Zdrój” 1918, t. 5, z. 2, s. 36. Ostatnie zdanie cytowanego fragmentu („W tych oczach jest policzek Chrystusowi wymierzony”) pojawia się dopiero w jego wersji książkowej.

sany jest truizm, że wszyscy ludzie, niezależnie od języka, jakim mówią, są pod względem fizjologii tacy sami.

Ten krótki fragment chciałabym potraktować w związku z tym jako soczewkę, skupiającą światopoglądowe dylematy ekspresjonizmu: z jednej strony podkreślanie o d m i e n n o ś c i, indywidualności każdego człowieka i różnic między ludźmi, pogłębianych niekiedy przez instytucje społeczne (tutaj wyrażonej symbolicznie, za pomocą odmienności znaku językowego), z drugiej zaś przeświadczenie, że w akcie współ-czucia, współ-odczuwania to, co obce, staje się tym, co własne. Ten nurt literacki obfituje w ujęcia, w których drugi człowiek, także „obcy” i „inny” (pod względem statusu społecznego czy narodowości), staje się bliskim ze względu na współczucie jakie budzi, a jego krzywda i ból są źródłem empatii i zgorzienia cierpieniem – dokładnie tak, jak dzieje się w cytowanej prozie Olwida. Ale problem obcości i swojskości jest także w pewnym sensie metaproblemem poznańskiego ekspresjonizmu, w odniesieniu do którego od chwili jego powstania zadawano pytanie: swój on czy obcy, a mówiąc językiem krytyczno- i historycznoliterackim – oryginalny czy bezrefleksyjnie zapożyczony?<sup>2</sup> Czy jest to późna inkarnacja romantycznej tradycji polskiej literatury, czy obcy nurt artystyczny, którego ducha próbowano (zdaniem znacznej części krytyki – niezbyt fortunnie) wyrazić po polsku, styl zapożyczony w braku własnej oryginalnej myśli lub w efekcie trwającego przez dziesięciolecia ekonomicznego i kulturowego uzależnienia? Literatura pisana po polsku, ale będąca w istocie pasem transferowym dla niemieckich idei i wynalazków formalnych, czego dowodem mógłby być także cytowany tekst?

Niemiecki jest językiem, który dla środowiska Olwida i pierwszych (w sensie chronologicznym) odbiorców jego pisarstwa stanowi symboliczną reprezentację hegemonii<sup>3</sup>, językiem władzy i instrumentem opresji. Po sprawie dzieci wrześnińskich i innych, niedawnych wydarzeniach z terenu zaboru pruskiego żaden czytelnik nie mógł mieć co do tego wątpliwości. Zarazem słowo, które zostaje w nim wypowiedziane oraz cała sytuacja komunikacyjna sprawiają, że ten potencjał symboliczny zostaje storpedowany. Dlatego uważam ten moment

<sup>2</sup> Zob. np. S. Kasztelowicz, *Tragedy doby bez kształtu. O współczesnej twórczości literackiej. Ekspresjonizm*, Cieszyn 1933, s. 74–76; K. Zawodziński, *Poezja Polski odrodzonej* [w:] tegoż, *Wśród poetów*, Kraków 1964, s. 10 (artykuł ukazał się po raz pierwszy w roku 1928 w czasopiśmie „Świat Książki”); J. J. Lipski, *Ekspresjonizm polski i niemiecki* [w:] *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, red. R. Zimand, Warszawa 1983, s. 32–41; E. Kuźma, *Związki i przeciwieństwa między niemieckim i polskim ekspresjonizmem*, „Studia Historica Slavo-Germanica”, t. 3, Poznań 1974, s. 3–28; E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław 1976; E. Kuźma, *Polski ekspresjonizm między wzorcami niemieckimi a rodzimymi* [w:] *Recepcja literacka i proces literacki*, red. G. Ritz, G. Matuszek, Kraków 1999, s. 201–211.

<sup>3</sup> Na temat statusu języka jako znaku dominacji kolonialnej por. F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, tłum. Ch. L. Markmann, New York 1967, s. 17–40. Zob. także: H. K. Bhabha, *Dociekanie tożsamości* [w:] tegoż, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 48–51.

tekstowy za znakomity punkt wyjścia dla moich analiz, w których będę trzymała się linii rozważań właściwej studiom postkolonialnym. W tej frontowej scenie zawiera się bowiem zarówno sygnał kolonialnych zaszczości, jak i sposób na jej przekroczenie, oba te czynniki były zaś kluczowe dla życiowego i literackiego doświadczenia zdrojowców, w ich liczbie – Witolda Hulewicza.

*Płomień w garści* – tom, który wyjąwszy opracowanie Józefa Ratajczaka z roku 1980<sup>4</sup> nie stał się obiektem głębszego zainteresowania badaczy – obfituje w elementy pokrewne literaturze niemieckiego ekspresjonizmu, które można wskazywać w zakresie zarówno tematów, jak i rozwiązań formalnych. Na prawach przykładu przeanalizuję teraz w kontekście porównawczym krótką prozę Olwida *Nocne ognie*. Narracja utworu prowadzona jest z punktu widzenia żołnierza, jadącego niedaleko linii frontu wśród nocnej ciemności:

Widnokrąg, jak dwie stykające się olbrzymie czarne plamy z niebem martwym ramionami się splótszy, schował się, śpi, nie istnieje. Łeb siwy konia kolebie się w niewidocznym kłusie [...]. Z boku, z jamy jakiej wychyli się chochoł i krzyknie na strach: hu! – łeb siwy schyli się w lęku na stronę, wydłuży się i dalej się kolebie.<sup>5</sup>

Ciemność nocy zostaje wkrótce przełamana gwałtownymi efektami świetlnymi:

Nagle otwiera się ogromne Nocy oko na jedno drgnienie chwili i znów zapada. Wzrok był błędny, wyłupiasty, płomieni i krwi pełen. Dalej – hen – za górami mrugać poczynają strachy-upioryzka. Północ być musi. Mruganie coraz częstsze, wyraźniejsze. Noc się z Wojną pobratała. Świątlu na pohybel. [...]

Już i górne chochliki rozbudziły się, rechoczą gardlanie, kłócą się, chichoczą w wielkich skokach.

Jadę wprost w czeluść. Upiory i chochliki jak dobremu znajomemu wybiegają mi naprzeciw. [...]

Jak wychylona nagle z czeluści przejaska smolna pochodnia – ślepi oczy – wciska się zarem w płuca, choć daleka.

I gaśnie – – –<sup>6</sup>

Widoczna w cytowanym fragmencie gra jaskrawych światła i głębokiego mroku odbiera rzeczywistości jej wiarygodność, uniemożliwia zadawalające rozpoznanie<sup>7</sup> i przez to wzmacnia towarzyszące podmiotowi poczucie obcości w świecie<sup>8</sup> oraz fizycznego zagrożenia. Tak dzieje się także w ekspresjonistycz-

<sup>4</sup> J. Ratajczak, *Olwid: w mrokach wojny* [w:] tegoż, *Zagasty „brzask epoki”*. *Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój” 1917–1922*, Poznań 1980, s. 228–243.

<sup>5</sup> Olwid, *Nocne ognie* [w:] tegoż, *Płomień w garści*, s. 7.

<sup>6</sup> Tamże, s. 7–8.

<sup>7</sup> Por. J. Ratajczak, *Olwid: w mrokach wojny*, s. 232.

<sup>8</sup> „Obcość” to niesłychanie ważna kategoria dla opisu literatury niemieckiej ekspresjonistycznej. Dyskusję badawczą wokół tego pojęcia referuje Piotr Bukowski (tegoż, *Ordnungsschwund – Ordnungswandel. Pär Lagerkvist und der deutsche Expressionismus*, Frankfurt am Main 2000, s. 148–149). Christoph Eykman (tegoż, *Denk- Und Stilformen des Expressio-*

nej prozie niemieckiej o tematyce wojennej, chętnie wykorzystującej obrazy skontrastowanych ze sobą światła i ciemności, potęgujące dramatyzm opisów frontowych przeżyć<sup>9</sup>:

Światło wydobywało drzewa z ciemności i odbijało się w kałużach na drodze. Heinz podszedł do jednego z drzew i przepuścił hałaśliwą kolumnę samochodów. [...] Za ostatnim z pojazdów znów była noc. Pośpieszył dalej. [...] W świetle latarni zobaczył pojazd z amunicją, ciągnięty przez zdżozonego konia, z ciemności dobiegały rozkazy i ginęły z powrotem w mroku. „Na śmierć”, powiedział jakiś oficer.<sup>10</sup>

[...] ale gdy tylko mgła uniosła się trochę, na środku oceanu zaczęło się: z mrocznego dymu przesłaniającego łożź torpedową zmieszanego z żółtozielonymi i białymi oparami, jaskrawe roz-  
błyski: pływające tunele, naszpikowane tłustymi rurami dział.<sup>11</sup>

Podobieństwa w zakresie operowania kontrastami świetlnymi między przywoływanymi tekstami niemieckimi i polskim są dobrze widoczne. U polskiego artysty atmosferę niepewności i egzystencjalnego wyobcowania, ewokowaną przez kontrasty światła i mroku, wzmacnia dodatkowo przywołanie atrybutów nocy rodem z ludowych wierzeń. Ożywione w ten sposób tradycje polskiej literatury romantycznej (upiory i chochliki wówczas właśnie wkroczyły na literacką scenę) okazują się u Olwida współtworzyć koloryt utworu i potęgować panujący w nim nastrój alienacji. Pojawienie się upiorów i duchów ewokuje atmosferę pewnej baśniowości (gdy upiory wychodzą ludziom na spotkanie, narrator zdaje sobie sprawę, że „północ być musi”). Końcowym rezultatem tej

---

nismus, München 1974) pisze o „obcości” tematyzowanej w dziełach Franza Werfla, Gottfrieda Benna i Carla Einsteina. Badacz podkreśla egzystencjalny wymiar tej obcości, odczuwanej przez podmiot wobec świata i wobec samego siebie. Podobne tropy wskazywał także Thomas Anz (tegoż, *Entfremdung und Angst. Expressionistische Psychologatographie und ihre sozialwissenschaftliche Interpretierbarkeit* [w:] *Expressionismus – Sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung*, red. H. Meixner, S. Vietta, München 1982), przywołując istotne rozważania Maxa Schelera z lat 1913–1914, a zatem tuż sprzed wybuchu wojny, publikowane na łamach „Weissen Blättern”, osnute wokół pojęcia *Entfremdungsgefühl* [uczucie obcości] i odróżniające nowoczesny i romantyczny wariant tego ostatniego.

<sup>9</sup> Dokonując wyboru tekstów stanowiących materiał porównawczy dla dzieła Hulewicza zdążam tropem wyznaczonym przez znakomite studium komparatystyczne dotyczące niemieckiego i szwedzkiego ekspresjonizmu literackiego – zob. P. Bukowski, *Ordnungsschwund – Ordnungswandel*, dz. cyt., s. 150 i nast. Przywoływane przeze mnie utwory uznać można za reprezentatywne dla niemieckiego ekspresjonizmu, a także za odpowiedni kontekst porównawczy dla tomu Olwida: wszystkie powstały w czasie pierwszej wojny światowej i ona też pozostaje ich głównym tematem.

<sup>10</sup> F. von Unruh, *Opfergang* [w:] tegoż, *Sämtliche Werke*, oprac. H. M. Elsner, t. 17, Berlin 1979, s. 40 (opowiadanie zostało napisane, jak zaznaczył jego autor, „na polu, pod Verdun, w początkach roku 1916”). Przekładu dokonuję w oparciu o niemiecki oryginał przedrukowany [w:] P. Bukowski, *Ordnungsschwund – Ordnungswandel*, dz. cyt., s. 187–188.

<sup>11</sup> J. R. Becher, *Die Schlacht* [w:] tegoż, *Gesammelte Werke*, t. 9, Berlin–Weimar 1974, s. 267 (opowiadanie powstało w roku 1918). Przekładu dokonuję w oparciu o niemiecki oryginał przedrukowany [w:] P. Bukowski, *Ordnungsschwund – Ordnungswandel*, dz. cyt., s. 187.

gry dobrze znanym motywem literackim nie jest wszakże baśniowa groteska, lecz zilustrowanie pewnego procesu psychicznego, nakazującego człowiekowi wyjaśniać i tłumaczyć zjawiska, których doświadcza. Chochliki i upiory, postacie mitologiczno-ludowe, to część arsenału dawnych wierzeń objaśniających to, co nieznanne, oswajających obcość (podobną rolę odgrywa personifikowanie sił natury i innych fenomenów, które także dokonuje się w tekście Olwida i jest sygnalizowane za pomocą zapisu – Noc, Wojna, Światło). Ta pierwotna funkcja mitycznych eksplikacji świata jest w utworze dobrze widoczna i przygotowuje grunt dla pojawienia się personifikacji silnie uwznioślającej jasność rozświetlającą mroki nocy:

Dobroczynny duch jakiś nadludzkim ruchem zdarł ciemność z ziemi oblicza i jasność jak dzień – krwawsza jeno – rozlała się po świecie. Trzy, pięć, dziesięć sekund – zgasła – nie! rozpała się na nowo – drga – potężnieje – gaśnie – krwawi się!<sup>12</sup>

Także dla tego opisu czerwieniejącego nieba, budzącego jednocześnie fascynację i grozę, odnaleźć można interesujące analogie w prozie ekspresjonizmu niemieckiego:

Niebo z prawej strony stawało się czerwone, coraz czerwiejsze. Załamany Armand Mercier patrzył przez łzy na niebo, kolumna w ciszy posuwała się naprzód. Nie mógł oderwać wzroku od czerwieni, która parła coraz wyżej, sięgała już prawie do połowy horyzontu. Ze zdziwieniem, goryczą i wstrętem patrzył Armand na światło ognia, na szosę, na przepływający obok las.<sup>13</sup>

Granaty oświetlające przemykały niesłyszalnie wysoko, cudownym, świecącym ciemną czerwinią, wygiętym w łuk torem, wybuchały w niewielkim deszczu ognia, który powoli opadał w noc, i potem sama tylko jaskrawobiała kula wirowała spiralnie w dół, ku ziemi, przez minutę stała nad nastroszonym lasem niczym świecąca gwiazda. W oddali, za wzgórzem, wysoko w powietrzu rozbłyskiwały ognie z luf nieprzyjaciela, gwałtowne i ciemnoczerwone, raz, dwa, trzy, cztery razy, i dalej na prawo zabłyśło ponownie, krótko, jaskrawą czerwinią.<sup>14</sup>

Wschodząca na mrocznym niebie czerwień, podobnie jak eksplozja granatu oświetlającego, przynoszą piękne doznania wzrokowe i wywołują estetyczny zachwyt, zarazem wszakże kojarzą się jednoznacznie apokaliptycznie. Podobna ambiwalencja w odczuwaniu nagłej jasności pośród nocy cechuje także podmiot prozy Olwida. Relacja o nocnej wędrówce, przerwanej niespodziewanie odległymi (i przez to niegroźnymi dla świadków) eksplozjami wybuchającego

<sup>12</sup> Olwid, *Nocne ognie* [w:] tegoż, *Płomień w garści*, dz. cyt., s. 8.

<sup>13</sup> A. Döblin, *Die Schlacht, die Schlacht!* [w:] tegoż, *Erzählungen aus fünf Jahrzehnten*, Olten–Freiburg/Breisgau 1979, s. 190–191 (pierwodruk opowiadania miał miejsce w 1915 r. w czasopiśmie „Der neue Merkur”). Przekładu dokonuję w oparciu o niemiecki oryginał przedrukowany [w:] P. Bukowski, *Ordnungsschwund – Ordnungswandel*, dz. cyt., s. 193.

<sup>14</sup> G. Sack, *Hinter der Front* (tekst powstał między 1914 a 1916 r.). Przekładu dokonuję w oparciu o niemiecki oryginał dostępny na stronie: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-8107/13> (wejście w dn. 02.09.2015).

magazynu broni opowiedziana jest językiem podkreślającym ów dualizm i przydającym mu symboliczne znaczenie. Co jednak charakterystyczne, u Hulewicza dramatyzm obserwowanej sytuacji uzupełniony zostaje szczególnym, aksjologicznie nacechowanym komentarzem narratora:

Ktoś nad uchem mojem jakieś zdanie powiedział. Co powiedział?  
 Widocznie zapaliła się składnica amunicji – i setki pocisków wyleciały w powietrze  
 Tak powiedział. Ale po co mówił?  
 Toć ja rzekłem:  
*Dobroczynny duch* zdarł ciemność ziemi oblicza i jasność jak dzień rozlał po świecie.  
 Toć ja *wiedziałem*:  
 Składnica – co stać się miała składnicą setek trupów – setki pocisków, co stu matkom  
 serce miały wyrwać z piersi – – taniec swój zatańczyły *przedwcześnie* –  
 [...]
   
 Na pohybel Wojnie.<sup>15</sup>

Niezależnie od tego, czy dokonaną przez narratora interpretację wybuchu magazynu broni w kategoriach opatrnościowych uznamy za nadużycie załęk-nionej wyobraźni, czy zechcemy jej przyznać – w ramach świata przedstawionego – pewien rodzaj prawdziwości, naczelną kwestią tekstu, co wynika z jego finału, jest pytanie o dobro moralne, które tutaj wybrzmiewa o wiele silniej, niż w cytowanych tekstach niemieckiego ekspresjonizmu. Symboliczna wartość światła jako dobra jest w tomie Olwida wykorzystywana wielokrotnie, a uwi-doczniający się w ten sposób moralny (niekoniecznie wszakże religijny) aspekt opowiadań odgrywa w nich rolę fundamentalną. Dokładnie w takich kategoriach, poprzez przywołanie słynnej formuły kantowskiej<sup>16</sup>, rozgrywa Hulewicz kontrast światła i ciemności w prozie *Furioso*, gdzie jasności prawdy metafizycznej i słuszności moralnej (symbolizowanej przez wpisane w porządek natury światło gwiazd i światło dnia) przeciwstawione są wywoływane przez człowieka – oślepiające blask ognia artyleryjskiego i rozbłyśki detonacji:

Przez nocy czerń idę i sam jeden mam w sercu grozę. [...] Jam jeden spojrzeć niezdolen prosto w Niebo, gwiazdom w oczy. – – Czy ja się wstydzę? Brzemień niesionego ciężaru włacza mnie w ziemię, pod ziemię.

[...] W moich oczach zapalił się nagle pożar tłu tysiąca. I już śmiało, *bezcześnie* śmiało wyba-fuszam w dal oczy, co już całe rozogniły się płomienną krwią. [...] Siedem firmamentów rozgo-

<sup>15</sup> Olwid, *Nocne ognie* [w:] tegoż, *Płomień w garści*, dz. cyt., s. 8, podkr. Olwida.

<sup>16</sup> Jak sądzę, aluzja do Kanta i jego znanego sformułowania o „niebie gwiazdzistym” ma w analizowanym tekście podwójny sens. Po pierwsze, zostaje za jego pomocą przywołana koncepcja moralności niewywiezionej z zasad religii (w myśl podzielanego przez ekspresjonistów przekonania o możliwości zaistnienia etyki uniwersalnej); po drugie przywołanie w charakterze uniwersalnego autorytetu moralnego myśliciela z Niemiec ma w zaproponowanej przeze mnie postkolonialnej lekturze tomu istotne znaczenie – książka opublikowana została przecież krótko po powstaniu wielkopolskim, w czasie, gdy świeże były doświadczenia narodowowyzwoleńczej walki z Niemcami, a także pamięć niedawnej podległości państwu pruskiemu.

rzało słupami dymu czerwonego, siedem firmamentów tryska w chmury snopami iskier i językami piekła żmij.

[...]

Nie dość tu jasności jeszcze?

Dzień się czyni.

Dzień? Zali dzień być jeszcze może po takiej nocy?<sup>17</sup>

Obserwując Hulewiczowskie wykorzystywanie kontrastu światła i ciemności jako materiału literackiego i porównując jego technikę pisarską z dokonaniami autorów niemieckich stwierdzić można by, że podobieństwa są dość dobrze widoczne. Zasadnicza zaś różnica, wyrażająca się w sposobie sięgania do romantycznych klisz i w akcentowaniu przez Olwida refleksji etycznej, byłaby wówczas potwierdzeniem tezy o wtórnym charakterze poznańskiego ekspresjonizmu, który, godząc się na kulturową dominację hegemonu, nieudolnie usiłował nadać przejętym kliszom rodzimy charakter, czym potwierdzał jedynie swój status ofiary kolonizacji, bezskutecznie usiłującej wybić się na kulturową niezależność i hołdującej wiktymistycznym fantazjom o dziejowej i powszechnej sprawiedliwości u końca czasów. Jestem jednak przekonana, że taka interpretacja nie mówi wszystkiego o projekcie Hulewicza, a nawet istotnie zafałszowuje jego obraz.

By się o tym przekonać, spróbujmy zastosować w odniesieniu do wspomnianego na początku tekstu tekst przekładu na język niemiecki. Łatwo zauważyć, że problematyczne „Durst” w przekładzie na niemiecki problematycznym być by przestało, gdyż zniknęłoby niezauważone<sup>18</sup>, likwidując tym samym znaczeniowy potencjał, jaki się kryje w nim w polskim tekście. Pozostaje, owszem, warstwa pacyfistyczna (jak w *Hymnie o łyżce zupy* Józefa Wittlina) i etyczna, ta ostatnia jednak wyczerpywałaby się właściwie w problemie pacyfizmu, podczas gdy w polskim tekście jest – jak była o tym mowa wcześniej – inaczej. Znaczy to, że nie ma tu miejsca jedynie reprodukcja, a tekst ma własną siłę oddziaływania, rezonującą w polszczyźnie i jej kulturowych kodach, naruszającą wciąż jeszcze istniejący w latach 1917–1918 kolonialny porządek. Pora jednak zapytać – w jakim kierunku zachodzi tutaj przesunięcie? Co takiego ma miejsce w dziele Hulewicza, czego darmo by szukać u jego niemieckich kolegów po piórze?

Odpowiedź na to pytanie wiąże się oczywiście z problemem tożsamości narodowej, gdyż zagadnienie to oraz jego pochodne stanowi łatwo zauważalny element tomu *Płomień w garści* – powstającego jeszcze w czasie trwania pierwszej wojny światowej, powstania wielkopolskiego oraz wojny polsko-bolszewickiej, a wydanego w kilka lat po odrodzeniu się niepodległego państwa polskiego. Chodzi mi tu jednak nie tyle o zagadnienie identyfikowania się z tą czy inną grupą etniczną, co raczej wskazywanie, że proces owej identyfikacji może być

<sup>17</sup> Olwid, *Furioso* [w:] tegoż, *Płomień w garści*, dz. cyt., s. 14–17, podkr. Olwida.

<sup>18</sup> Por. J. Ziomek, *Kto mówi?*, „Teksty” 1975, nr 6, s. 53.

bardzo ambiwalentnie oceniany co do swej istoty. Stanowiący drugą część tomu *Płomień w garści* utwór *Manifest nowego dnia* (sierpień 1920) otwiera następująca deklaracja:

Nie, dzisiaj jeszcze nie mogę wołać: ludzie!  
Dziś krzyczę rozdartą piersią: POLACY !!<sup>19</sup>

„Rozdarcie”, o jakim informuje podmiot, wynika, jak można się domyślać, nie tylko z dramatycznych, wojennych okoliczności, w jakich powstawał tekst. Myślę, że jest ono rezultatem tęsknoty za pewnym stanem, którego „jeszcze” doświadczyć nie można, a w którym ponad przywiązanie do przynależności narodowej stawia się wartości ogólnoludzkie. To, że podmiot – z bólem – stwierdza, że w istniejących okolicznościach dziejowych zrozumienia szukać musi raczej u Polaków, a nie u ludzi (jak groteskowo by to nie brzmiało), świadczy o uzmysłowieniu sobie przezeń własnej świadomości skolonizowanej. Jak ciężkim jest jej balast przekonuje porównanie cytowanego fragmentu *Maniferstu nowego dnia* z wielokrotnie komentowanymi przez badaczy ekspresjonizmu słowami powstałego w 1917 roku dramatu Ernsta Tollera *Die Wandlung*, które odnoszą się do ofiary konfliktu zbrojnego:

Nie: martwy Francuz. Nie: martwy Niemiec. Martwy człowiek.<sup>20</sup>

Zdrowcy byli tymi, którzy znali dobrze niemiecki „biały kolonializm” i nie mogli mieć złudzeń co do jego faktycznych wymiarów oraz konsekwencji społecznych i kulturowych dla uzależnionych od Prus narodów<sup>21</sup>. Zdawali sobie sprawę, że w różnicy języków tkwi zapowiedź różnicy między ludźmi i że ta ostatnia łatwo staje się narzędziem wartościowania i podstawą opresji, a także – o czym świadczy przywołany cytat – że niekiedy własną tożsamość trzeba ratować za wszelką cenę, gdyż to ona stanowi o „być albo nie być” narodu i państwa (a świadomość ta przełożyła się na życiowe wybory nie tylko Witolda Hulewicza, ale także wielu jego rówieśników z kręgu Zdroju i Buntu<sup>22</sup>). Jako

<sup>19</sup> Olwid, *Manifest nowego dnia* [w:] tegoż, *Płomień w garści*, dz. cyt., s. 21.

<sup>20</sup> E. Toller, *Die Wandlung* – cyt. za: W. Sokel, *The Writer in Extremis*, Stanford 1964, s. 181. Głośny i współcześnie bardzo żywo komentowany dramat Tollera był wystawiany w Berlinie w roku 1919.

<sup>21</sup> Manifest polskości, z jakim mamy do czynienia w drugiej części tomu *Płomień w garści* jest wprawdzie wymierzony przeciwko kolonizacji idącej ze Wschodu, nie z Zachodu; myślę jednak, że mimo to tekst ten może być wykorzystany jako ilustracja Olwidowskich przemyśleń dotyczących postkolonialnego statusu niepodległej Polski A.D. 1920.

<sup>22</sup> Hulewiczowie (Jerzy i Witold), a także wielu artystów współtworzących grupę Bunt (m.in. Władysław Skotarek, Stefan Nagrajkowski i Stefan Szmał) należeli do tajnego Towarzystwa Tomasza Zana, niektórzy z nich również do Związku Młodzieży Polskiej ZET. Witold Hulewicz i Jan Jerzy Wroniecki walczyli w Powstaniu Wielkopolskim oraz w wojnie polsko-bolszewickiej, Władysław Skotarek, Stefan Nagrajkowski – w Powstaniu Wielkopolskim, Stefan Szmał – w wojnie polsko-bolszewickiej.



członkowie nacji skolonizowanej od kilku pokoleń wiedzieli oni nie tylko, że naród jest jednym z warunków istnienia kultury, ale też – że jest jego warunkiem koniecznym<sup>23</sup>. Czyżby jednak w tej wiedzy, która, *de facto*, jest po prostu smutną wiedzą właściwą każdej ofercie systemu kolonialnego, a której przejawami mogą być tak opór, jak i uległość, miała się realizować postkolonialna siła dzieła Witolda Hulewicza?

Sądzę, że tak nie jest, a „wartość dodana” artystyczno-intelektualnych zmagañ Olwida z kolonialnymi zaszłościami jest pochodną ekspresjonistycznego nachylenia jego dzieła; innymi słowy, żaden inny nurt nie zaoferowałby mu równie dogodnych narzędzi do ich przepracowania. Warto rozważyć w perspektywie ekspresjonistycznego światopoglądu pojęcie różnicy: kluczowej kategorii w badaniach postkolonialnych, „umożliwiającej opis zjawisk społeczno-kulturowych, związanych z dyskryminacją, opresją kolonialną i supremacją kulturową”<sup>24</sup>. Jak jednak zaznacza autor polskiego opracowania poświęconego krytyce postkolonialnej, Dariusz Skórczewski: „[...] absolutyzacja różnicy nie pozwala dostrzec namacalnej rzeczywistości tego, co stanowi jej przeciwieństwo – i d e n t y c z n o ś c i, tożsamości, jedności osiągniętej dzięki wysiłkowi, włożonemu w empatyczne podejście do Innego, w s p ó l n o c i e, odczuwanej najmocniej wówczas, gdy zostajemy »porażeni wspólnym«, ale przecież nie ograniczonej tylko do sytuacji krańcowych”<sup>25</sup>.

Od początku do końca swego istnienia ekspresjonizm tematyzował właśnie j e d n o ś ć ludzkości, ubolewał nad absolutyzacją różnic i jej najdalszymi, wojennymi konsekwencjami. Wielcy pisarze tego nurtu głosili pochwałę „podobieństw w różnorodności”, „jedności w wielości”. Dlatego, moim zdaniem, Hulewicz pisze o „wołaniu rozdartą piersią: POLACY” – bo w okrzyku tym, na który oczekiwały pokolenia Polaków, wyraża się na równi przywiązanie narodowe oraz świadomość, że wyznaczana przez nie perspektywa jest niewystarczająca dla etycznego uregulowania stosunków międzyludzkich. Wymagało to wiele odwagi, by tuż po wygaśnięciu wojny niepodległościowej ogłosić tom, w którym wojna – każda – określona zostaje jednoznacznie jako urągająca Bogu ofiara składana przez Kaina-bratobójcę, na równi z jego czynem naruszająca pierwotny, etyczny porządek świata<sup>26</sup>. W ogłoszonych w nim utworach zaślepienie, będące wynikiem zafascynowania krwawą machiną wojenną, a hołdujące najniższym ludzkim instynktom, jest obelgą dla tego wszystkiego, co w człowieku wartościowe, a to,

<sup>23</sup> Por. F. Fanon, *O kulturze narodowej* [w:] tegoż, *Wyklęty lud ziemi*, przeł. H. Tygielska, przedmowa E. Reklajtis, posłowie J. P. Sartre, Warszawa 1985, s. 166.

<sup>24</sup> D. Skórczewski, *Teoria – literatura – dyskurs. Pejzaż postkolonialny*, Lublin 2013, s. 476.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Por.: „Lawa czarna pełza ciężko, tuż nad ziemią, i nie kończy się/ Bogu podobnego człowieka – ofiara Kainowa.” – Olwid, *Furioso* [w:] tegoż, *Płomień w garści*, dz. cyt., s. 17. Należy zaznaczyć, że komentarz tego rodzaju odróżnia się od retoryki znacznej części wypowiedzi publikowanych na łamach „Zdroju”, w których rozmaici autorzy apelowali o udział w walce zbrojnej o wolną Polskę.

co wojna czyni z człowiekiem, urąga najwyższym ideałom moralnym („policzek Chrystusowi wymierzony”). Człowiek staje się Kainem, twierdzi Olwid, i żołdakiem policzkującym Chrystusa, gdy zapomina o prawdzie, którą zapisał polski romantyzm piórem Adama Mickiewicza – „i Niemcy są ludzie”<sup>27</sup>.

Analizowany na początku niemiecki mikrowtręt w tkance tekstu pisanego po polsku można więc postrzegać i interpretować inaczej niż jako sygnał obcości i symbol dylematów, w jakie uwikłane było środowisko polskich artystów, pozostające w orbicie kultury hegemonu. Pisząc o naturze makaronizmów Tomas Venclova sugeruje, że służą one jako ilustracja antynomii ludzkiego życia, dysproporcji między tym, co wieczne i tym, co ziemskie, między tym, co stałe, a tym, co zmienne<sup>28</sup>. Zdaje się, że ku takim rejonom chce kierować nas Hulewicz, któremu niemieckie słowo „Durst...” potrzebne jest, by wyrazić nie tyle różnicę (między np. Polakiem a Niemcem – różnicę na tyle bolesną A.D. 1918, że nie wymagającą komentarza), ile różnorodność rzeczywistości, której doświadczają wszyscy ludzie bez wyjątku, a która przyjmuje niekiedy, za sprawą ludzkich w świecie poczynań, postać absurdalno-tragiczną (i staje się wówczas „policzkiem wymierzonym Chrystusowi”). Odczuwanie świata jako miejsca wrogiego i zrodzona stąd tęsknota za przestrzenią lepszą moralnie jest podstawą porozumienia między ludźmi. By pojednanie mogło nastąpić, potrzebna jest wiara w jego sens – w sens i możliwość powodzenia działań ludzkich nakierowanych na naprawę świata. Projekt literacki Olwida realizowany w *Płomieniu w garści*, czyli proza zanurzona w wojenne realia, a zarazem niewyczerpująca się w pacyfizmie, lecz głosząca także głębszy projekt etyczny, jest bardzo konsekwentnie na ten cel zorientowany. W tej perspektywie wydaje mi się bowiem nieprzypadkowe, że wiele z utworów, które Olwid publikował wcześniej w „Zdroju” (myślę tu zwłaszcza o tekstach takich jak *Poległ*, *Patrzaj*, *dziecino*), a których nie zawarł w drukowanym już po wojnie tomie *Płomień w garści*, cechuje trudna do przeoczenia i bodaj niemożliwa do przekroczenia nuta pesymizmu, w takim natężeniu nieobecna w gotowej już książce. Groteckowe i gorzko-ironiczne komentarze antywojenne z utworu *Patrzaj, dziecino*, podobnie jak tragiczny ton właściwy prozie *Poległ*, nie mogą zostać przekute na pozytywny projekt pojednania z własną, (ogólno)ludzką kondycją ani z tym, kto także ma w niej udział – wrogiem i kolonizatorem.

W tym świetle warto raz jeszcze postawić kwestię obecną w dotychczasowych badaniach nad poznańskim ekspresjonizmem, ale chyba nie znajdującą

<sup>27</sup> A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 2, Warszawa 1994, s. 129. Wallenrod wypowiada te słowa, gdy już dokonał dzieła zniszczenia zakonu krzyżackiego (kiedy, jak sam mówi, „dość już zemsty”), u Olwida świadomość taka przychodzi w chwili, gdy nastroje rewanżystowskie mogły ujawnić się z całą mocą – niemniej wskazany tutaj trop wydaje mi się charakterystyczny dla zrozumienia istoty nawiązywania przez zdrojowców do polskiego romantyzmu, o czym dalej.

<sup>28</sup> T. Venclova, *Niezniszczalny rytm. Eseje o literaturze*, przeł. S. Barańczak, Sejny 2002, s. 193.

w nich satysfakcjonującego ujęcia, mianowicie problem jednoczesnego czerpania przez zdrojowców inspiracji z niemieckiego ekspresjonizmu i polskiej literatury romantycznej. Przedstawione tutaj rozważania prowadzą do wniosku, że artystyczne poczynania Hulewicza (i całego środowiska, z którym był związany) wynikają ze szczególnego, a po doświadczeniu wieloletniego zniewolenia całego narodu – całkiem nieoczywistego rozumienia roli kultury narodowej w procesie kulturowego zbliżenia z innymi. Poglądy Olwida zbliżają się do wniosków formułowanych przez rozmaitych teoretyków postkolonializmu, wśród nich Frantza Fanona, którzy „podzielają [...] pogląd, że kultura narodowa stwarza przestrzeń na postawę szacunku, a nawet receptywności w stosunku do innych/obcych wzorców kulturowych. Mają jednak zarazem świadomość, że sytuacja skolonizowania kwestię tę w zasadniczy sposób komplikuje, otwierając pole dla rozmaitych odchyłeń i anomalii postaw, kształtujących dyskurs antykolonialny, o różnym stopniu szkodliwości dla istnienia populacji, takich jak: natywizm, etnocentryzm, ekskluzywizm kulturowy, izolacjonizm, szowinizm, rasizm à rebours, ksenofobia itp.”<sup>29</sup> W eseju *O kulturze narodowej* Fanon dowodzi, że „faza narodowa” jest koniecznym wprawdzie, lecz przejściowym etapem rozwoju kultury: „Świadomość siebie nie jest równoznaczna z zamknięciem się na innych. Przeciwnie, [...] jest gwarancją otwarcia. Tylko wolne od rasizmu poczucie narodowe może nam nadać wymiar międzynarodowy”<sup>30</sup>. Rozwijając poglądy Fanona, Homi K. Bhabha notuje natomiast, że wyłącznie mając świadomość wszystkich konsekwencji własnego statusu ofiary kolonizacji jesteśmy w stanie „przełożyć różnice [...] na rodzaj solidarności”<sup>31</sup>.

Zdając sobie doskonale sprawę z właściwych własnej sytuacji uwarunkowań i jednocześnie pragnąc działać na rzecz ich zniwelowania, mogli tedy zdrojowcy bez obaw o „wynarodowienie”, ale i bez kompleksów właściwych zazwyczaj „peryferiom”, podjąć współpracę z berlińskim środowiskiem plastyczno-literackim, w pełnym przekonaniu, że działają w istocie na korzyść własnej kultury narodowej, fundując jej w przyśpieszonym trybie przebudzenie z kolonialnych zaszczości. To, że na tej drodze znaleźli sojusznika w tradycji polskiego romantyzmu, obraz ten logicznie uzupełnia, zważywszy na charakter polskiego romantyzmu, stawiającego najwyżej wartości ogólnoludzkie, będące podstawą dla przyszłego, prorokowanego i wypatrywanego braterstwa narodów (i tym, między innymi, różniącego się od romantyzmu niemieckiego<sup>32</sup>). W tym kierunku wyraźnie zmierzają romantyczne odwołania i aluzje obecne w tomie Olwida, który odradzającej się ojczyźnie wyznacza zadania świadczące moim zdaniem nie tyle o dziewiętnastowieczności i odrealnieniu projektów właściwych zdro-

<sup>29</sup> D. Skórczewski, *Teoria – literatura – dyskurs*, dz. cyt., s. 146.

<sup>30</sup> F. Fanon, *O kulturze narodowej*, dz. cyt., s. 166–168.

<sup>31</sup> H. K. Bhabha, *DysemiNacja* [w:] tegoż, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 181.

<sup>32</sup> Zob. J. Prokop, *Szczególna przygoda żyć nad Wisłą*, Londyn 1985.

jowcom, co raczej o bardzo poważnym zamiarze uchylenia szkodliwej, kolonialnej świadomości, wynikającej z doświadczenia ponadstuletniej niewoli, na rzecz międzyludzkiego porozumienia – także z dawnymi okupantami:

Uczyńił cię Bóg wspaniałym klinem, wrosłym w dno morza  
 Palcem Bożym pośród pian i wzburzonych zwałów  
 przewalających się po Europie – awangardą na ziemi.  
 O TRYUMF DUCHA WALCZYĆ MASZ IDEĄ!!  
 [...] Dzisiaj słowo stawa się czynem.  
 Dzisiaj od mówionego Czynu przejść do Czynu czynionego.  
 Czynionego stale, wszędzie i wobec każdego.  
 Czynu miłości Chrystusowej.  
 Kto rozkrzesał Boga w swej piersi, niech Go na ulicę powiedzie i dobrze czynić każe. [...] Do takiego wstań Dnia Nowego, Polsko!<sup>33</sup>

Jeśli poddać go takiej właśnie, „mocnej” interpretacji, polski romantyzm niespodziewanie sprawdza się doskonale jako narzędzie dekolonizacji umysłów: skutecznie blokuje postawy wiktymistyczne i nie dopuszcza do resentymentów, postawę mesjanistyczną sprawnie wyzyskuje natomiast na potrzeby powojennego pojednania narodów<sup>34</sup>. Wydaje mi się, że lektura rodzimego romantyzmu podjęta przez zdrojowców zmierzała właśnie w tym kierunku, dlatego sąd o wsteczności ich propozycji intelektualnej, podpierany cytowanymi przez nich frazami z polskich romantyków, należy zdecydowanie uchylić, zaś rewolucję, jaką głosili pisarze z poznańskiego środowiska artystycznego, powinniśmy postrzegać nie tylko jako „rewolucję ducha”, lecz jako dobrze wykrystalizowany projekt przemiany społecznej, którego charakter daje się trafnie uchwycić z pomocą kategorii proponowanych przez krytykę postkolonialną<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Olwid, *Manifest nowego dnia* [w:] tegoż, *Płomień w garści*, dz. cyt., s. 24.

<sup>34</sup> Należy podkreślić, że zmierzająca w tym kierunku interpretacja nie była wcale dla pokolenia zdrojowców oczywista – przeciwnie, mesjanizm bywał także i wtedy „pożywką symplikato-twórczą”, rodzajem stracha na zwolenników „Polski europejskiej” (por. J. Ławski, *Symplikat. Kartka z dziejów mickiewiczowskiego mesjanizmu* [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuźniak, Kraków 2009, s. 346–347).

<sup>35</sup> Z tego powodu nie można zgodzić się na uogólnienie Erazma Kuźmy, który pisze, że polski ekspresjonizm – w przeciwieństwie do niemieckiego, który to nurt przyjmował na siebie rolę polityczną i społeczną – rewolucję społeczną zdecydowanie odrzucał (tegoż, *Związki i przeciwieństwa...*, dz. cyt., s. 25). Prawdą jest, że zdrojowcy sprzeciwiali się wyraźnie rewolucji spod znaku bolszewizmu (czego wyraźne dowody przynosi także *Płomień w garści*). Przemianę świadomości narodowej, jaką projektowali i nad jaką pracowali poznańscy artyści, trudno jednak nazwać inaczej niż właśnie działaniem społecznym i politycznym, choć nie wynikało ono z założeń jakiegokolwiek z ideologii, w które uwikłał się szybko ekspresjonizm niemiecki (por. W. Sokel, *The Writer In Extremis*, dz. cyt., s. 195 i nast.). Miało ono swe źródła raczej w świadomości właściwej zdrojowcom, wychowanym w swej większości w zaborze pruskim i znającym doskonale realia *kulturkampf* – że kultura nie jest politycznie neutralna, lecz pośredniczy w strukturach władzy; świadomości *avant la lettre* postkolonialnej (por. D. Skórczewski, *Interpretacja postkolonialna: etyka nauki, nauka etyki* [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. F. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007, s. 315).

\*

Krytyka postkolonialna ma szansę pojawić się wówczas, gdy stopień samoświadomości kolonii jest już wysoki, zaś kultura hegemonu gotowa jest usłyszeć głos „z peryferii” i dać mu posłuch. Postkolonialne spojrzenie Olwida na kulturowe stosunki polsko-niemieckie narodziło się w okopach, dlatego znacznie wyprzedziło swój czas; było także unikatowe w skali europejskiej z zupełnie innych powodów. Pacyfizm powstały na linii frontu prusko-francuskiego, który dla dzieł polskich ekspresjonistów mógłby stanowić z pozoru dogodny kontekst interpretacyjny, był innej natury, nie miał w sobie bowiem owej postkolonialnej nuty, która tak znacznie modyfikuje – rzecz można heroizuje – tę postawę i nadaje jej rys wskazywania drogi „późnym wnukom”, wolnym już od kompleksu ofiary kolonizacji.

Pacyfizm zaś Witolda Hulewicza jest szczególnej próby, bo prócz demobilizacji głosi przede wszystkim i silnie akcentuje – przebaczenie. Postawa ta (dominująca w otwierającej tom części *W pochodze*, później właściwie podtrzymywana, choć nieco maskowana przez retorykę patriotyczną) wybiega znacznie w przyszłość, ku czasom postkolonialnej świadomości w relacjach polsko-niemieckich, kiedy to, po przepracowaniu kolonialnych zaszłości, potrzebne będą sposoby budowania relacji równości. Przejawem takiego samego myślenia Olwida, wyprzedzającego swoje czasy o dziesięciolecia, miało stać się także jego wystąpienie w radio we wrześniu 1939 roku, adresowane do idących na Warszawę żołnierzy Wehrmachtu. Miarą tego, jak bardzo postawa Hulewicza, kładąca tamy kolonialnym zaszłościom, przekraczała powszechne jeszcze długo klisze i sposoby myślenia (także te, które – zgodnie z naturą zależności postkolonialnych – były nieuświadomiane, a zarazem głęboko uwewnętrznione), jest fakt, że nie została ona właściwie opisana przez polskie literaturoznawstwo, powielające język kolonialnej dominacji „centrum” nad „peryferią” i skłonne do czynienia z dokonań niemieckich pisarzy-ekspresjonistów „wzorca metra” dla oceny dorobku zdrojowców oraz do wytykania poznańskim ekspresjonistom „gorszości” względem ekspresjonistów niemieckich<sup>36</sup>. O tym, że Hulewiczowskie postrzeganie relacji niemiecko-polskich, zdające sprawę z kolonialnej zaszłości, a jednocześnie nieustające w wysiłku przekraczania resentymentów, wyprzedza swój czas o całe dekady, świadczy także okoliczność, że w nauce niemieckiej rozpoznania dotyczące rodzimego „białego kolonializmu”, czyli kolonialnego stosunku do pruskich terenów w Europie Środkowej, są po dzień nieomal nieobecne<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Por. pozycje wymienione w przypisie 2. Do zaistnienia takiego stanu rzeczy przyczyniła się także, jak sądzę, sytuacja literaturoznawstwa w realiach politycznych PRL, z właściwą tamtym czasom atmosferą zakłamywania historycznych relacji międzynarodowych, w tym polsko-niemieckich.

<sup>37</sup> Por. D. Skórczewski, *Teoria – literatura – dyskurs*, dz. cyt., s. 337, przypis 63. Jako wyjątek potwierdzający regułę Skórczewski wymienia podejmujące wątki „Ostkolonii” niemieckich badania Kristin Kopp.

Odczytywane w perspektywie teorii postkolonialnej dzieło Olwida okazuje się zatem nietuzinkowe. Zgodnie z ekspresjonistycznymi ideami, pojęcia hegemonii, zależności i podległości oraz wszelkie ich konsekwencje społeczne i kulturowe zostają w nim nie tylko wskazane, ale – w imię wyższych racji etycznych – potraktowane jako trudność konieczna do przezwyciężenia, bez śladu rewanżyzmu czy nawet potrzeby wykrzyczenia prawdy. Jeśli zatem polskie badania postkolonialne, jak to już postulowano, miałyby swą emancypacyjną refleksją przysłużyć się powstaniu w naszej części Europy „prawdziwie wolnego człowieka” – nie z upodobania do płytko pojmowanego kosmopolityzmu, lecz w imię wartości transcendentnych wobec tego, co widzialne i przemijające<sup>38</sup> – wówczas, jak się wydaje, mogłyby one mieć w osobie Witolda Hulewicza dyskretnego, lecz oddanego sprawie patrona.

Katarzyna Szewczyk-Haake

#### OLWID, OR THE BEGINNINGS OF POLISH POSTCOLONIALISM

##### Summary

This article presents a postcolonial interpretation of Olwid's (Witold Hulewicz's) book of poems *Flame in Hand* (*Płomień w garści*, 1921). His poetic 'fragments' describing the experience of the World War are remarkably similar to the poetry of German expressionism. Whereas previous critics treated this similarity as a proof of the derivative, unoriginal nature of the Poznań expressionism, this article claims that Olwid's was a deliberate attempt to start a rapprochement between the Polish and the German culture. After decades of colonial dependence the breakthrough of 1918 the two cultures had a chance to resume a dialogue of equals with the expressionist poetics as a new footing. Hulewicz tones down the difference between the hegemon and the victim in the spirit of the expressionistic search for common humanity. To that end he also develops a new interpretation of the Polish Romantic tradition. His endeavours mark him out as a precursor of postcolonial criticism, and more specifically that type of postcolonialism which uses the emancipatory strategy as a means to the creation of a 'truly free man'. That high goal is pursued not because of a commitment to cosmopolitanism but in the name of absolute human values.

<sup>38</sup> Por. D. Skórczewski, *Teoria – literatura – dyskurs*, dz. cyt., s. 483.