

EWA STAŃCZYK

UKRAIŃSKI *INNY* W *LICHTARZU RUSKIM*
JERZEGO HARASYMOWICZA
JAKO PRZYKŁAD DISKURSU KOLONIALNEGO

1.

KRYTYKA POSTKOLONIALNA STAŁA SIĘ W CIĄGU OSTATNICH LAT BARDZO MODNA w zachodnich kręgach akademickich. Ta komercjalizacja lub *postkolonialna egzotyka*, jak określił to Graham Huggan¹, wywarła wpływ również na polonistykę, szczególnie zaś na teorię i historię literatury. O postkolonializmie w kontekście literatury polskiej pisali już Aleksander Fiut, Dariusz Skórczewski i Bogusław Bakula, by wymienić tylko kilka nazwisk. W tej części mojego referatu skupię się na zdefiniowaniu kluczowych dla nas pojęć i określeniu, w jaki sposób zostaną one użyte w analizie poezji Harasymowicza.

Termin *postkolonializm*, w ściśle teoretycznoliterackim rozumieniu, nie oznacza okresu *po kolonializmie*, ale określa model rzeczywistości lub rodzaj świadomości, które znajdują odzwierciedlenie w tekstach twórców reprezentujących dawne kolonizowane i kolonizujące narody. Krytyka postkolonialna bada więc kulturowe konsekwencje skolonizowania, takie chociażby jak zniekształcony obraz *Innego* lub oddziaływania między kulturalnym centrum a jego peryferiami². Pojęcia postkolonializmu i krytyki postkolonialnej będą więc użyte w niniejszym referacie w ściśle teoretycznoliterackim znaczeniu i należy rozumieć je zgodnie z powyższą definicją. Również koncepcja *dyskursu kolonialnego* odgrywać będzie istotną rolę w niniejszej interpretacji. Ania Loomba definiuje dyskurs kolonialny jako ‘wiedzę’ na temat skolonizowanego *Innego*, przechowywaną w języku, literaturze i kulturze kolonizujących narodów w celu utrzymania nad nimi władzy³. Dlatego też po-

¹ Zob. G. Huggan, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London & New York 2001, s. vii.

² Zob. D. Skórczewski, *Postkolonialna Polska – projekt (nie)możliwy*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1–2, s. 100–101.

³ Zob. A. Loomba, *Colonialism / Postcolonialism*, London & New York 2001, s. 43–48.

krewnie użycia wyrazu *kolonialny*; w szczególności zaś termin *kolonialna świadomość* będą również odnosić się do tego zjawiska.

2.

Zasadniczym celem mojego referatu jest zaprezentowanie sposobu funkcjonowania dyskursu kolonialnego w literaturze polskiej na przykładzie obrazu *Ukraińca w Lichtarzu ruskim* (1987) Jerzego Harasymowicza. Moim głównym zamiarem jest pokazanie jak dyskurs kolonialny przekłada się na świadomość twórcy, dlatego też mikroanaliza literacka będzie tu mniej istotna, natomiast to kontekst historyczny odgrywał będzie kluczową rolę. *Lichtarz ruski* jest poematem traktującym o stosunkach polsko-ukraińskich w latach 1939–1947 oraz Akcji Wisła (1947), czyli operacji przesiedlenia ludności łemkowskiej z południowo-wschodniej Polski na teren Ziemi Odzyskanych. W mojej prezentacji skupię się głównie na pierwszym aspekcie utworu. Rozpocznę od zarysowania tła historycznego, w którym omówię reperkusje polskiej kolonizacji Ukrainy w latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego wieku. Następnie, analizując fragmenty poematu, spróbuję dowieść, że ukraiński *Imny* jest konstruktem kolonialnej świadomości oraz przykładem patrzenia na wschodnich sąsiadów przez ‘ideologiczne filtry’ dostarczone przez kulturę kolonizatorów. Istotnym kontekstem teoretycznym mojego referatu będzie postkolonialne rozumienie pojęcia *Kresów*, zaprezentowane przez Bogusława Bakulę w artykule zatytułowanym *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*. Jako krytyka polocentrycznego spojrzenia na stosunki polsko-ukraińskie stanowi on odpowiedni model do badania oznak dyskursu kolonialnego w *Lichtarzu ruskim*⁴.

Zanim jednak przejdę do szczegółowej interpretacji, konieczne jest wprowadzenie historyczne, ujmujące w ramy teoretyczne polską kolonizację Ukrainy, jak również przedstawienie poematu, który będzie przedmiotem analizy.

3.

W wyniku powojennej Konferencji Paryskiej (1919–1920) i Traktatu Ryskiego (1921) Polska otrzymała Galicję, zachodni Wołyń, Podlasie, Polesie i region chełmski. Według Paula Magociego w 1931 roku Ukraińcy i inne grupy ukraińskiego pochodzenia, stanowiły aż 14% populacji nowej Polski⁵. Timothy Snyder twierdzi, że to pozornie legalne przyłączenie ziem ukraińskich do Polski było

⁴ Zob. B. Bakula, *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6, s. 11–33.

⁵ Zob. P. Magocsi, *History of Ukraine*, Toronto-Buffalo-London 1996, s. 583.

postrzegane przez wielu zachodnich Ukraińców jako bezprawna okupacja „symbolizowana najdobitniej przez ‘kolonie’ (oficjalny termin) polskich osadników ustanowione tam w latach dwudziestych i trzydziestych dwudziestego wieku”⁶. Ten podbój Ukrainy był rzeczywiście polską kolonizacją, ale i przejawem żądzy nowych terytoriów, która według Tarasa Hunczaka stanowiła istotną cechę polskiej polityki zagranicznej w okresie międzywojennym. Hunczak dowodzi, że Polska domagała się również kolonii zamorskich w owym czasie, utrzymując, że są one „niezbędne dla ekonomicznego i politycznego dobrobytu nowoczesnego państwa”⁷. Autor określa to jako „jeden z najbardziej interesujących anachronizmów politycznych”⁸ dwudziestego wieku, głównie dlatego, że kolonialne ambicje Polski osiągnęły apogeum w latach 1938–1939 na krótko przed rozpoczęciem drugiej wojny światowej. Przedstawione powyżej fakty pozwalają nam zakładać, że czystki etniczne przeprowadzone przez Ukraińską Powstańczą Armię na Ukrainie zachodniej i częściowo również w Polsce, w latach 1939–1947, które są głównym tematem poematu, były symptomem postkolonialnej choroby Ukrainy, spowodowanej przez polską kolonizację.

4.

Jerzy Harasymowicz w swojej poezji rzadko poruszał historię wojenną i powojenną. *Lichtarz ruski*, który zostanie omówiony w niniejszym referacie, jest najważniejszym jego tekstem, prezentującym poetycką wizję polsko-ukraińskich czystek etnicznych z lat 1939–1947 oraz zawierającym obraz Akcji Wisła.

Poemat składa się z trzech części i skonstruowany jest w konwencji seansu spirytystycznego lub sennej wizji, w której realizm przeplata się z symbolizmem. W pierwszej scenie przywołane zostają trzy dusze młodych ukraińskich świętych. Myją one święty obrus cerkiewny oraz cerkiewne cebry, pokryte braterską, polsko-ukraińską krwią. Obrus posiada też wyszyte wizerunki przywódców UPA oraz postać Michała Archaniola. Kolejna scena przynosi zupełną zmianę atmosfery, prezentuje bowiem radosny festyn bizantyjski. Słowiańskie elementy, takie jak napój – kwas i danie – pierogi zostają także przywołane, mieszają się one z obrazami kultury bizantyjskiej. Jest to nawiązanie do kulturalnego rodowodu Ukrainy, ale także, jak zauważa Andrzej Kaliszewski, wskazówka, iż należy rozgraniczyć historię polityczną i historię kultury⁹. Druga i najdłuższa część poematu dotyczy w całości Operacji Wisła. Łemkowie czekają na podstawienie wagonów. Ich domy są palone przez ludzi z karabinami.

⁶ T. Snyder, "To Resolve the Ukrainian Question Once and for All": The Ethnic Cleansing of Ukrainians in Poland, 1943–1947, „Journal of Cold War Studies” 1999, nr 1/2, s. 97.

⁷ T. Hunczak, *Polish Colonial Ambitions in the Inter-War Period*, „Slavic Review” 1967, nr 26/4, s. 650.

⁸ Tamże, s. 648.

⁹ A. Kaliszewski, *Księżę z Kraju Łagodności (O twórczości Jerzego Harasymowicza)*, Kraków 1988, s. 160.

Najeźdźcy planują, jak wykorzystać porzucone cerkwie. Nawet dusze zamieszkujące lokalny cmentarz zostają wysiedlone. Ich jedynym grzechem jest ruskość. Po Łemkach pozostaje tylko pustka. Trzecia część poematu jest całkowicie autotematyczna. Poeta odrzuca koncepcję poezji panegirycznej i określa siebie jako tego, który czuwa nad lichtarzem ruskim. Symbol lichtarza ruskiego zawiera w sobie całą kulturę karpacko-łemkowską, która została zniszczona w 1947 roku. Poeta zobowiązuje się również do czuwania nad zrujnowaną Ukrainą, gdyż wierzy, że w przyszłości oba kraje, Polska i Ukraina będą walczyć o włączenie jego, Harasymowicza, *syna Harasyma*, do korpusu narodowych dzieł literackich. W ten sposób poeta potwierdza, iż postrzega on swoją tożsamość jako wielonarodową, przede wszystkim polsko-ukraińską, co nie będzie bez znaczenia w naszej postkolonialnej analizie reprezentacji ukraińskiego *Innego*. Głównym przedmiotem zainteresowania niniejszego referatu będzie pierwsza część poematu, gdyż najpełniej ilustruje ona zasady kolonialnego dyskursu.

5.

Jak już wspomniano wcześniej, na początku pierwszej sceny poematu zostają wywołane duchy trzech ukraińskich świętych. Achapia, Safronia i Alesia zmarły bardzo młodo. Dziewczęta pojawiają się, a następnie myją *cerkwi obrus* oraz *cerkwi cebry*. Obrus pokryty jest brunatnymi plamami krwi. Wyhaftowano na nim wizerunki Stepana Bandery, Bulby i Archanioła Michała. Stepan Bandera (1909–1959) był jednym z przywódców Ukraińskiej Powstańczej Armii, powstałej w 1942 roku i kierowanej przez Organizację Ukraińskich Nacjonalistów. Obie formacje stawiały sobie za cel zwalczanie wewnętrznych i zewnętrznych wrogów Ukrainy, tak by ostatecznie doprowadzić do utworzenia niepodległego państwa ukraińskiego. Bulba jest pseudonimem Tarasa Borovetsa, który w 1942 roku stworzył odrębną jednostkę, również zwaną Ukraińską Powstańczą Armią. Nie miała ona żadnych związków z armią Bandery aż do 1943 roku, gdy zostały one połączone¹⁰. Wreszcie Archanioł Michał jest patronem Ukrainy oraz jednym z jej symboli. W poemacie Bulba występuje z toporem, Bandera nosi cywilne ubranie i trzyma płonąca chorągiew, zaś święty przedstawiony jest jako rumiany wieśniak z rewolwerem.

Na obrusach tych wyszyty
święty Bulba z toporem

¹⁰ Harasymowiczowski Bulba interpretowany jest jako przedstawienie Borovetsa, nie zaś Gogolowskiego Tarasa Bulby, gdyż pozostałe postaci przywołane w poemacie pochodzą z tego samego okresu historycznego, tzn. lat czterdziestych dwudziestego wieku. Ponadto Andrzej Kaliszewski używa określenia *bulbo-banderowcy* na określenie UPA, co sugeruje, że w oczach Harasymowicza Bulba postrzegany był jako ważna postać ukraińskiego ruchu nacjonalistycznego. Por. A. Kaliszewski, *Posłowie*, w: J. Harasymowicz, *Lichtarz ruski*, Warszawa 1987, s. 47.

I Kain w cywilu
 Bandera
 z płonącą żagwią

I święty Michał
 rumiany od samogonu
 patron Ukrainy
 w cholewiakach
 w burce modrej
 z rewolwerem
 jedzie na koniu
 prowadzi SS-Galizien
 samych chłopów
 wybieranych¹¹

By w pełni zrozumieć Harsymowiczowski obraz *Innego*, należy spojrzeć na niego z perspektywy historycznej. Stepan Bandera dzierży płonący sztandar, co odnosi się do metod terrorystycznych stosowanych przez UPA w latach 1939–1947, szczególnie zaś w czasie czystek na zachodniej Ukrainie, a także w Polsce południowo-wschodniej. Według Timothy’ego Snydera liczne i potwierdzające się wzajemnie sprawozdania dowodzą, że „ukraińscy partyzanci palili [polskie] domy, zabijali lub zmuszali do pozostania w środku tych, którzy próbowali uciec... Kościoły pełne wiernych były także palone”¹². Dlatego też w tym kontekście *płonąca żagiew* jest metaforycznym przedstawieniem terroru i morderstw przeprowadzanych przez UPA na polskich braciach, jak sugeruje poeta, określając Banderę mianem Kaina. Jest to pozornie wierne przedstawienie wydarzeń z lat czterdziestych. Ukraińscy nacjonałiści zabijali swych polskich sąsiadów, z którymi dzielili wspólne słowiańskie korzenie. Jednakże musimy zadać sobie bardziej precyzyjne pytania. Czy i wcześniej stosunki polsko-ukraińskie oparte były na braterstwie i równości? Czy to Bandera i jego armia zniszczyli te relacje? W jaki sposób większość Ukraińców postrzegają Polaków osiedlających się na ich ziemiach w latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego stulecia? Wreszcie, czy Polacy widziani byli jako bracia czy bezprawni okupanci? By odpowiedzieć na te pytania, warto przyjrzeć się bliżej polskiej koncepcji *Kresów*. Jak zauważa Bogusław Bakuła, pojęcie to jest ciągle częścią narodowej aksjologii i symbolem utraconej ojczyzny, mimo iż sam termin, implikujący peryferyjność, jest bardzo krytykowany na Ukrainie i Litwie. Ponadto w narodowej świadomości *Kresy* to miejsce, w którym toczyła się walka o polskość, choć w rzeczywistości była to walka o dominację i posiadanie ziemi. Bakuła dowodzi, że na pograniczu polsko-ukraińskim nie ma miejsca na wielonarodowość, gdyż *Kresy* są w całości zare-

¹¹ J. Harsymowicz, *Lichtarz ruski*, Warszawa 1987, s. 7–8.

¹² Zob. T. Synder, *The Reconstruction of Nations: Poland, Ukraine, Lithuania, Belarus, 1569–1999*, New Heaven & London 2003, s. 169.

zerwowane i kontrolowane przez polskie głosy¹³. Dlatego też Harasymowiczowski przedstawienie Bandery jako tego, który morduje polskich braci, jest przykładem polocentrycznego odczytywania historii, w którym głos ukraińskiego *Innego* jest uprzedmiotowiony i stłumiony. Ową reprezentację cechuje też paternalizm oraz przekonanie, że zaprezentowana wersja wydarzeń jest jedyną możliwą, co stanowi kolejną cechę dyskursu kolonialnego¹⁴. Przedstawianie czystek UPA w kategoriach wojny domowej oraz Kainowego morderstwa potwierdza, że polska kolonizacja Ukrainy w okresie międzywojennym postrzegana była przez Polaków, w tym i samego twórcę¹⁵, jako harmonijne egzystowanie dwóch krewnych, podczas gdy dla zachodnich Ukraińców była to bezprawna okupacja, która miała swą kontynuację w czasie drugiej wojny. Dlatego też, mimo iż pojawili się nowi, sowieccy i niemieccy okupanci, Polacy wciąż postrzegani byli jako główny wróg, szczególnie zaś w kręgach nacjonalistycznych, które zorganizowały i przeprowadziły czystki. Timothy Snyder podkreśla, że większość członków UPA pochodziła z Ukrainy zachodniej, dlatego też byli oni bardziej zdeterminowani, by odbudować nową Ukrainę bez Polaków¹⁶. Ewa Thompson definiuje taką postawę jako nacjonalizm defensywny i przypisuje go tym społecznościom, które „postrzegają siebie jako znajdujące się w stanie zagrożenia, czy to ze względu na rozmiar państwa, czy też z powodu groźnych i ekspansywnych sąsiadów”¹⁷. Nacjonalizm defensywny jest więc formą sprzeciwu w stosunku do wroga wdzierającego się na obszar zarezerwowany dla rodzimej tożsamości¹⁸. Można polemizować, że wpływy polskie w Galicji i na Wołyniu nie były na tyle silne, by zdominować naród ukraiński i dlatego działania UPA nie mogą być postrzegane jako forma nacjonalizmu defensywnego lub nawet rodzaj dekolonizacji. Warto jednak zaznaczyć, że mimo iż polska obecność na *Kresach* nie odznaczała się hegemonią, skutkowała ona w politycznej i kulturowej supremacji lub – jak nazywa to Elwira Grossman, adaptując określenie Ranajita Guhy – była „dominacją bez hegemonii”¹⁹.

¹³ Zob. B. Bakula, *Kolonialne i postkolonialne aspekty...*, s. 14–16.

¹⁴ Tamże, s. 17.

¹⁵ Harasymowicz spędził wczesne dzieciństwo w Stryju, miasteczku położonym na zachodzie Ukrainy, gdzie jego ojciec Stanisław służył w 53 Pułku Piechoty Strzelców Kresowych. Fakt ten, jak również wspomniana wcześniej podwójna tożsamość, podkreślona w ostatniej części *Lichtarza ruskiego*, sugerowałyby, że rodzina Harasymowiczów miała silne związki z Ukrainą, być może nawet kultywowała tak powszechny wśród mieszkańców *Kresów* siedemnastowieczny koncept *genthe Ruthenus, natione Polonus*, na którym opierało się pojęcie Ukrainy jako serca polskości, nie tylko w polskim dyskursie literackim, ale i w narodowej świadomości.

¹⁶ Zob. T. Snyder, „*To Resolve the Ukrainian Question Once and for All*”: *The Ethnic Cleansing...*, s. 44–45.

¹⁷ E. Thompson, *Nationalism, Imperialism, Identity: Second Thoughts*, „Modern Age” 1998, nr 40/3, s. 256.

¹⁸ Zob. Tamże.

¹⁹ E. Grossman, *Navigating the New Landscape for Slavonic / Polish Studies*, referat wygłoszony na Międzynarodowej Konferencji *Perspectives on Slavistics*, Leuven, Belgia 2004.

Przedstawienie Michała Archaniola, które następuje po opisie Bandery, budowane jest w podobny sposób, wykorzystuje ono też podobną metaforę. Ukraiński patron, święty Michał reprezentuje jedną z wojennych twarzy Ukrainy. Ten znaczący portret świętego – żołnierza *SS-Galizien* jest zdaniem Andrzeja Kaliszewskiego drastyczną demitologizacją²⁰. Dywizja *SS-Galizien* była ukraińską formacją ustanowioną przez siły niemieckie w roku 1944. Składała się z 80 tysięcy ochotników i była, w oczach niektórych z nich, pierwszym krokiem w formowaniu niezależnego państwa²¹. Jeśli przyjrzymy się bliżej charakterystyce ukraińskiego *Innego*, zauważymy, że jest ona w zamierzony sposób nastawiona na kpinę i deprecjację. I tak, święty Michał wykazuje zamiłowanie do bimbru, nosi cholewiaki i otoczony jest przez wieśniaków. W ten sposób przedstawienie to odwołuje się do stereotypowych reprezentacji niepiśmiennych, prostych chłopów ukraińskich, które zdominowały polską literaturę kresową²². Według mnie taki obraz Ukrainca ma na celu podkreślenie niższości wschodnich sąsiadów, co w dalszej kolejności przyczynia się do ich marginalizacji i peryferyalizacji. Kolejne wersy przynoszą inne przykłady kolonialnej świadomości podmiotu lirycznego. *SS-Galizien*, owo ukraińsko-niemieckie małżeństwo zaowocowało bowiem bratobójstwem i w ten sposób zniszczeniem słowiańskiego braterstwa.

By zaakcentować *brunatne grzechy* Ukrainy, poeta kontynuuje dekonstrukcję obrazu *Innego* poprzez przywołanie kolejnych familiaryzmów, które wskazują na bliskie pokrewieństwo między Ukrainą i Polską. Nazywa Ukrainę *cioteczką*, która wydała się za Niemca i pozwoliła mu sypiać z nią na piecu. Wywołuje to konotacje z cudzołóstwem i niemoralnością. Podobny motyw pojawia się również później, w opisie ukraińskich świętych.

Ach Safronia
 ach Alesia
 święte piękne
 święte grzeszne
 z nożem w rękach
 jednym udem już w haremie²³

Wspomniany harem należy najprawdopodobniej do nazistów i składa się z ich kolaborantów, którzy sprzedali się Niemcom i zdradzili polskich braci. Interesujące jest również to, że Harasymowicz przedstawia Ukrainę – naród jako kobietę. Tak skonstruowany obraz Ukrainy ma swoje źródła nie tylko w języku, definiuje on także percepcję kolonialisty i udowadnia, że konceptualizacja narodu, a w szczegól-

²⁰ Zob. A. Kaliszewski, *Książę z Kraju...*, s. 160.

²¹ Zob. T. Synder, *The Reconstruction of Nations...*, s. 166.

²² Zob. B. Bakula, *Kolonialne i postkolonialne aspekty...*, s. 18–19.

²³ J. Harasymowicz, *Lichtarz ruski...*, s. 9.

ności podbitego narodu, jest głęboko zakorzeniona w pojęciu płci i seksualności. Ania Loomba zauważa, że „od początku okresu kolonialnego aż do jego końca, kobiece ciała symbolizowały zdobytą ziemię”²⁴, a Oksana Zabuzko, analizując ukraińską literaturę, dowodzi, że ukraiński naród i kultura narodowa są często przedstawiane za pomocą alegorii zbezczeszczonego ciała kobiecego, ofiary gwałtu i poniżenia²⁵. Harasymowiczowska reprezentacja Ukrainy – kobiety odzwierciedla również inną cechę kolonialnego dyskursu, wskazaną przez Sandera Gilmana w jego studium na temat ikonografii kobiecej seksualności w dziewiętnastowiecznej sztuce, literaturze i medycynie. Gilman dowodzi, że skolonizowane kobiety były często przedstawiane jako seksualne dewiantki, zwierzęta, prostytutki lub lesbijki²⁶. W ten sposób *Lichtarz ruski* poprzez nawiązania do prostytucji i cudzołóstwa porusza również kwestię kolonialnego postrzegania seksualności podporządkowanych kobiet. Jest to więc kolejny stereotyp, który zachowano i kultywowano w polskiej tradycji literackiej dwudziestego wieku²⁷.

Podsumowując, Harasymowiczowski obraz ukraińskiego *Innego* jest niewątpliwie konstruktem kolonialnej świadomości, powstałej w trakcie polskiej ekspansji na ukraińskie pogranicze i zachowanej odtąd w narodowej mitologii. Ponadto, reprezentacja *Innego* potwierdza uwagę Aleksandra Fiuta mówiącą o tym, że literacki obraz ukraińskiego (lub litewskiego) brata przyrodniego jest często maską polocentryzmu²⁸. Wreszcie owo poetyckie przedstawienie polsko-ukraińskiego braterstwa demonstrowuje to, co Elwira Grossman trafnie określa jako „silną tendencję w polskiej kulturze do udowadniania przewagi ‘podobieństwa’ nad ‘różnicą’”²⁹, zgodnie z którą Ukraińcy to krewni Polaków, nie zaś odrębny naród. Owo poetyckie spotkanie z *Innym* jest zatem przykładem tego, jak obraz kolonizowanego narodu oglądany oczyma kolonizatora zostaje zniekształcony przez etnocentryzm i poczucie wyższości. Ponieważ owe postawy mają uniwersalny charakter i obecne są w każdej części globu, nie sposób nie zgodzić się ze stwierdzeniem Davida Chioniego Moora, że postkolonializm „to już niemal uniwersalna kategoria, podobnie jak rasa, klasa, kasta, wiek i płeć”³⁰.

²⁴ A. Loomba, *Colonialism...*, s. 152.

²⁵ Zob. V. Chernetsky, *Mapping Postcommunist Cultures. Russia and Ukraine in the Context of Globalization*, Montreal–London 2007, s. 253.

²⁶ Zob. A. Loomba, *Colonialism...*, s. 160.

²⁷ Zob. B. Bakula, *Kolonialne i postkolonialne aspekty...*, s. 18–19.

²⁸ Zob. A. Fiut, *Spotkania z Innym*, Kraków 2006, s. 39.

²⁹ E. Grossman, *Studies in Language, Literature and Cultural Mythology in Poland: Investigating "The Other"*, Lewiston-Queenston-Lampeter 2002, s. 9.

³⁰ D.Ch. Moore, *Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique*, „PMLA” 2001, nr 116/1, s. 124.