

## WAŁBRZYCH. MIASTO JAKO PALIMPSEST

ANNA RÓŹA BURZYŃSKA  
Uniwersytet Jagielloński, Kraków

W spektaklu Sebastiana Majewskiego *Wujek z Luandy* (premiera w teatrze Scena Witkacego w reżyserii autora, 2009) czwórka wymalowanych na czarno aktorów opowiada o tym, jak po polityczno-metaforycznej „powodzi” 1989 roku mieszkańcy Wałbrzycha zostali wysiedleni na wschodni Pacyfik, by tam założyć afrykańską filię swojego rodzinnego miasta. W parafrazującym fabułę słynnego serialu z czasów PRL *Czterej pancerni i pies* dramacie *Niech żyje wojna!* Pawła Demirskiego (wystawionym w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu przez Monikę Strzępkę, 2009) jeden z bohaterów – śląski górnik Gustlik – okazuje się śpiewającą bluesa Murzynką. W jednej z najnowszych premier wałbrzyskiego teatru, *Mieście duchów* (tekst: Piotr Rowicki, reżyseria: Arkadiusz Buszko, 2013) legendarną w tych rejonach historyczną postać księżnej Daisy gra czarnoskóra aktorka. Skąd wzięły się te ekscentryczne pomysły?

Na przytoczone przeze mnie przykłady spojrzeć można jako na zabawno-prowokujące zabiegi tworzące brechtowski efekt obcości. Ich sens jest jednak znacznie głębszy. Zamieszkujących Wałbrzych (i cały teren Dolnego oraz Górnego Śląska) Ślązaków często określa się jako „polskich Murzynów” – są bowiem grupą narodościową wyraźnie odrębną od reszty Polaków ze względu na swój język i obyczaje, a historia doświadczyła ich wyjątkowo ciężko: przez wieki zmuszeni byli bronić własną tożsamość przed zawłaszczaniem jej przez pełniących władzę nad terenami Śląska Niemców i Polaków, niejednokrotnie zakazujących używania języka śląskiego i zmuszających mieszkańców tych ziem do udziału w wojnach, które ich nie dotyczyły. Są i inne, mniej poważne analogie: Ślązacy od stuleci pracują głównie w górnictwie, co sprawia, że widok „czarnoskórych” mężczyzn wracających z kopalni nie jest rzadkością, oraz wykazują ponadprzeciętny talent do niesłowiańskiej muzyki: bluesa i jazzu.

Wałbrzych (Valdenburk, Valbřich, Walmbrig, Walmbrich, Waldenburg, Borowieck) – miasto na południowym Zachodzie Polski, blisko granic czeskiej i niemieckiej – to miejsce w topografii Dolnego Śląska wyjątkowe, które od niemal tysiąclecia przechodzi z rąk do rąk. Założone w 1191 roku przez księcia śląskiego Bolesława Wysokiego, w XIV wieku przeszło pod panowanie Czech, następnie austriackiego rodu Habsburgów, a następnie Prus i Rzeszy Niemieckiej. Gdy w 1945 roku wojska radzieckie zajęły Wałbrzych, niemiecka ludność została wysiedlona, a samo miasto przyznane Polsce, by – początkowo pod zruszczoną nazwą Borowieck – zostać zasiedlone przez przybyszy z Ukrainy i stać się jednym z wzorcowych ośrodków socjalizmu. Gdy w 1989 roku nastąpiła zmiana ustroju, Wałbrzych z czołowego centrum przemysłu ciężkiego stał się jednym z najbardziej zniszczonych, zanieczyszczonych ekologicznie, najbiedniejszych i najbardziej niebezpiecznych miast Polski: z gigan-

tycznym bezrobociem spowodowanym bankructwem kopalni i koksowni, szerzącym się ubóstwem, alkoholizmem i przemocą.

Paradoksalnym zrzędzeniem losu, to właśnie prowincjonalne, zdewastowane miasto stało się siedzibą najważniejszego polskiego teatru początku XXI wieku. Odważni, bezkompromisowi, wizjonerscy dyrektorzy Piotr Kruszczyński (2002-2008; obecnie dyrektor Teatru Nowego w Poznaniu) i Sebastian Majewski (2008-2012; obecnie wraz z Janem Klatą dyrektor Narodowego Starego Teatru w Krakowie) zmienili wegetującą scenę w laboratorium nowego dramatu i teatru (od początku 2013 roku dyrektorem jest Piotr Ratajczak, który ma zamiar kontynuować linię swoich poprzedników). To stąd wyruszyli na podbój Polski najważniejsi reżyserzy urodzeni w latach 70-tych i 80-tych XX wieku: w Wałbrzychu debiutowali Jan Kłata i Krzysztof Garbaczewski, pierwsze sukcesy odnosiły Maja Kleczewska i Monika Strzępka, poszerzali swój reżyserski język Michał Borczuch, Wojtek Ziemilski, Radosław Rychcik, Wiktor Rubin i Weronika Szczawińska; to tu kształtował się talent dramatopisarzy Michała Walczaka, Pawła Demirskiego, czy wreszcie samego Sebastiana Majewskiego.

Celem, jaki postawili przed sobą dyrektorzy Kruszczyński i Majewski, było odzyskanie utraconej tożsamości Wałbrzycha dla jego mieszkańców i dla przybywających do miasta gości. Postanowili wskrzesić pamięć miasta i odtworzyć – a jeśli to nie możliwe, skonstruować na nowo – jego język. Temu celowi służyć miało zamawianie u dramatopisarzy nowych, pisanych specjalnie dla Wałbrzycha, o Wałbrzychu i (co też nie bez znaczenia) w Wałbrzychu tekstów, a także zapraszanie do pracy nad nimi młodych, bezkompromisowych, żywo zainteresowanych kwestiami historii i aktualnej polityki reżyserów.

Wałbrzych to miejsce, którego tożsamość określić można jako palimpsest: wielokrotnie wymazywano i pisano na nowo jego tożsamość. Niemcy próbowali zatrzeć rodzime śląskie ślady, pozostające pod kontrolą Związku Radzieckiego PRL-owskie władze starały się wymazać niemiecką historię, Polacy po 1989 roku usiłowali usunąć pamięć czasów komunizmu. Wielokrotnie zmieniano nazwę miasta, patronów ulic, język, którym mówiono w szkołach i urzędach. Wydaje się więc, że nie jest nadużyciem pisanie o Wałbrzychu (i o spektaklach powstających w tym mieście) w perspektywie postkolonialnej – skupiając się przede wszystkim na najbardziej w tej chwili problematycznym dziedzictwie socjalizmu w tym mieście (analizy następstw dominacji ZSRR nad krajami Europy Centralnej w perspektywie postkolonialnej podjęły się między innymi badaczki Ewa M. Thompson i Ewa Domańska<sup>1</sup>).

Teoria postkolonialna zajmuje się kulturą krajów uprzednio lub obecnie skolonizowanych, a także tymi aspektami kultury krajów kolonizujących, które odnoszą się do kwestii kolonizacji. W szczególności skupia się na dwóch kwestiach: sposobie, w jaki kultura kolonizatorów wpływa na kulturę kolonizowanych (zniesztalając ją i spychając na podrzędną pozycję wobec „kultury panów”) oraz metodach, jakimi skolonizowane społeczeństwa próbują ochronić, odbudować i umocnić swoją tożsamość. Podstawową kategorią będzie tu kategoria inności – jest to inność obustronna, ponieważ dotyczy zarówno sposobu, w jaki kolonizatorzy patrzą na skolonizowanych, jak i relacji odwrotnej; ta inność ma charakter dialektyczny, wiąże się

<sup>1</sup> Por. THOMPSON, E.M. *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, tłum. A. Sierszulska. Kraków : 2000; DOMAŃSKA, E. *Obrazy PRL w perspektywie postkolonialnej. Studium przypadku*. In. *Obrazy PRL. Konceptualizacja realnego socjalizmu w Polsce*, red. K. Brzechczyn, Poznań : 2008.

z wartościowaniem (manichejski podział na dobro i zło). Typowe są dla niej uproszczenia – szuka się wspólnego mianownika, który pozwoliłby z wielu innych uczynić jednego mitycznego Innego.

Skolonizowane społeczności mają bardzo silną potrzebę powrotu do przeszłości, gdzie kryją się mityczne źródła nieskażonej przez wpływy kolonialne tożsamości – często wiąże się to ze swoistą nostalgią i sentymentalizmem. Jednak przeszłość może być jedynie metaforycznie odzyskana, ale nigdy nie zrekonstruowana; można tylko rewidować i odtwarzać ją we fragmentach. Jak pisał Stanisław Wyspiański w jednej z najważniejszych polskich sztuk poświęconych mechanizmom pamięci, *Powrocie Odysa*: „Nikt żywy w kraj młodości raz drugi nie wraca”.

Próbę taką podejmuje bohater pierwszego z napisanych specjalnie dla Wałbrzycha dramatów: Adzio, protagonista *Kopalni*<sup>2</sup> Michała Walczaka. Wyreżyserowane przez Piotra Kruszczyńskiego przedstawienie (2004) rozpoczyna się od wyświetlenia na tle zamykającej scenę ściany zmistyfikowanej kroniki filmowej, z ucharakteryzowanymi na socjalistyczną modłę aktorami biorącymi udział w typowych dla PRL-u wydarzeniach, takich jak pierwszomajowy pochód ludzi pracy. Działania pojawiających się na scenie bohaterów komentują więc zza ich pleców ich własne wcielenia sprzed kilku dekad – cienie, których nie sposób się pozbyć. Wracający do Wałbrzycha Adzio jedną nogą wciąż jeszcze tkwi w wyidealizowanym świecie socjalistycznego dzieciństwa, gdy wszyscy mieli pracę i świadomość swojego miejsca w rzeczywistości; drugą nogą próbuje wkroczyć w nowy, wolnorynkowy świat nowego Wałbrzycha.

Najważniejszym elementem spektaklu Kruszczyńskiego jest niezwykła scenografia Mirka Kaczmarka – ogromna, dająca się ustawić pod różnym kątem wobec sceny płaszczyzna: ustawiona pionowo, staje się ścianą bloku z wielkiej płyty, z okien którego obserwują ulicę ciekawskie sąsiadki; ustawiona poziomo, zmienia się w teren dawnej kopalni, z włazami do biedaszybów, z których wychodzą bezrobotni górnicy. Jest zarazem konkretna, bo nawiązuje do typowego dla Wałbrzycha krajobrazu, i abstrakcyjna: ruchoma i zmienna, może stanowić dla bohaterów punkt oparcia i schronienie, ale też stać się groźną pułapką czy pochylnią, w której łatwo spaść w przepaść. Adzio próbował będzie zachować na niej równowagę.

Im dalej wchodzimy w spektakl, tym wyraźniej widać, że całe przedstawienie to tak naprawdę *theatrum mentis*: akcja dzieje się nie w prawdziwym mieście Wałbrzych, ale w wyobraźni Adzia. To sztuczne miejsce, zlepione z elementów historycznych i współczesnych, przynależących do jego własnej pamięci i postpamięci socjalizmu, odbijającej się w powracającym jak echo języku komunistycznej propagandy: tytułowaniu się nawzajem per „towarzyszu” i sloganach rodem z transparentów, które w sztuce zderzają się z kapitalistyczną nowomową reklam.

Język Walczaka i scenografia Kaczmarka naprowadzają na dwa kluczowe dla dyskursu postkolonialnego pojęcia: miejsca i przemieszczenia<sup>3</sup>. Miejsce w społeczeństwie postkolonialnym to nie synonim krajobrazu, ale złożony konglomerat języka, historii i przestrzeni. Charakterystyczne dla tych społeczności jest poczucie przemieszczenia (nawet jeśli ich członkowie nigdy nie zmieniali miejsca pobytu), doskwierające poczucie wyrwy pomiędzy empirycznym doświadczeniem rzeczywistości a językiem, który stosuje się do jej opisu. Dzisiejszy mieszkaniec Wałbrzycha zmuszony jest do

<sup>2</sup> WALCZAK, M. *Kopalnia*. In: Dialog, nr 8/2004.

<sup>3</sup> Por. *The post-colonial studies reader*, red. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, Londyn : 1995.

tworzenia dyskursu, który pomoże w negocjacji pomiędzy językiem a przestrzenią. Dyskurs ten – nieustająca wymiana pomiędzy obserwującym i nazywającym podmiotem a obserwowanym i opisywanym przez niego przedmiotem – staje się równocześnie drogą, na której kształtuje się indywidualna tożsamość. Adzio w *Kopalni* dojrzewa próbując na nowo nazwać i zrozumieć swoje miasto.

Doświadczenie nieprzystawalności języka i miejsca jest wspólne zarówno skolonizowanym, jak kolonializatorom. Dlatego tak doniosłe znaczenie ma gest nazywania i zmieniania nazw miejscowości, ulic, placów – to gest zawłaszczania, obejmowania władzy, wymazywania i nadpisywania historii. W wystawionej przez autora (2012) sztuce Sebastiana Majewskiego (tekst podpisany jest przez dwóch autorów: Andreas Pilgrim to wykreowane niemieckie alter ego Majewskiego, co oddawać ma podwójność śląskiej kultury) *Świadectwa wzlotu, upadku, wzlotu, wzlotu, upadku i tak dalej Antka Kochanka* punktem wyjścia jest rewizja historii Wałbrzycha (a zarazem Śląska i Polski) pokazana na przykładzie lustracji patrona jednej z ulic. Tajemniczy Antek Kochanek, którego nazwisko dla polskich widzów brzmi komicznie (niczym pseudonim bohatera tandetnego łotrzykowskiego romansu) istniał naprawdę, jednak bardzo niewiele o nim wiadomo: jako walczący po stronie republikanów bohater wojny hiszpańskiej poległy w 1937 roku uhonorowany został przez komunistów nadaniem jego imienia niewielkiej uliczce. Istniał jednak jeszcze jakoby drugi Antek Kochanek, jego syn, który osiągnął w Wałbrzychu status legendy – ekscentryczny król życia, słynny z wyszukanych strojów, erotycznych podbojów i braku posłuszeństwa wobec socjalistycznych władz. A może to tylko miejska legenda, ulepiona z plotek, stereotypów, lęków i marzeń mieszkańców miasta?

Sztuka rozpoczyna się od odczytania fikcyjnego listu obywatelki Jadwigi Śląskiej (nazwisko znaczące), która domaga się dekomunizacji swojej ulicy i nadanie jej „szlachetnego imienia” któregoś z bohaterów dzisiejszej kapitalistycznej Polski:

istnieją przesłanki  
znane powszechnie  
według których  
dotychczasowy  
patron ulicy  
był komunistą  
bękartem  
dziwkarzem  
żydem  
cyganem  
pedałem  
alfonsem  
pijakiem  
masonem  
a nawet kosmitą”<sup>4</sup>

Skromny inscenizacyjnie, utrzymany w estetyce kontrkulturowych przedstawień

<sup>4</sup> MAJEWSKI, S. / PILGRIM, A. *Świadectwa wzlotu, upadku, wzlotu, wzlotu, upadku i tak dalej Antka Kochanka*. In: *Dialog*, nr 1/2009, s. 5.

lat 60-tych (czarne trykoty, symboliczne rekwizyty, działania fizyczne à la Grotowski) spektakl-koprodukcja Teatru Dramatycznego i wrocławskiej szkoły teatralnej staje się swoistym śledztwem: pojawiające się na scenie fikcyjne i autentyczne (Róża Luxemburg) postaci przedstawiają tytułowe świadectwa wzlotów i upadków bohatera uwikłanego w absurdy komunistycznego ustroju, konfrontowanego z okrucieństwem prosowieckich władz i oportunistem swoich współtowarzyszy. Jego historia nie chce dostojnie płynąć jednym strumieniem uporządkowanej narracji, lecz rozpada się na strumyczki gwałtownie uciekające we wszystkich możliwych kierunkach. Bohaterowie wygłaszają swoje wersje biografii słuchającego ich w milczeniu Antka Kochanka, z których każda okazuje się bardziej absurdalna od poprzedniej; w finale widzimy Antka jako rezydującego na Ibizie prekursora sztuki didżejskiej.

Majewski w swojej gorzkiej, absurdalnej komedii znakomicie uchwycił sposób działania mechanizmów pamięci indywidualnej i zbiorowej, pokazał proces kształtowania się światopoglądów, poddał rewizji znaczenie prawdy historycznej i podważył możliwość obiektywnej oceny wydarzeń, czynów i osób. Przedstawienie może stanowić interesującą ilustrację tez Ewy Domańskiej, która pisze, iż w dzisiejszej kulturze polskiej obowiązują dwa obrazy PRL-u: tragiczny i komediowy. Badaczka zauważa, że „współczesny, dominujący, oficjalny obraz PRL, modelowany na modus tragedii (Polska jako ofiara narzuconej ideologii, wykorzystywana przez mocarstwo – ZSRR, z całym arsenałem bohaterów i antybohaterów, patriotycznych zrywów, solidarnościowych wystąpień opozycji ‘za wolność waszą i naszą’), w swym propagandowym wymiarze stanowi imitację, powielenie kreowanego przez imperium obrazu własnej przeszłości, który charakteryzuje rosyjsko-sowiecki kolonialny nacjonalizm”<sup>5</sup>. Kryje się w nim więc poważne niebezpieczeństwo polegające na tym, że kolonizowani przyjmują język kolonizatorów, zamiast przeciwstawić im swoją własną mowę. Wyjściem z sytuacji jest modus komediowy: karnawalizacja PRL-u, która konserwatywistom wydawać się może niegodnym trywializowaniem poważnego tematu, w gruncie rzeczy jednak posiada potężny ładunek anarchicznej subwersji. Karnawałowość opowieści o Antku Kochanku – snutej przez ustrojone we wianki kobiety, których trykoty opinają ciężowe brzuchy (każda z nich nosi w sobie dziecko legendarnego uwodziciela, ale też każda z nich nosi w sobie potencjalną prawdę) – ma taki właśnie wywrotowy charakter: prowokujący i wyzwalaający.

Z buntu przeciwko kolonialnemu językowi w jego konkretnym, literacko-teatralnym wymiarze zrodził się także tekst Pawła Demirskiego *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty*. Demirski sparafrazował w nim akcję *Wujaszka Wani* Antoniego Czechowa – autora, który w czasach PRL-u (po krótkim okresie dominacji doktryny literatury socrealistycznej) stanowił wzorzec literatury dramatycznej i, co za tym idzie, służył fetyszyzowaniu pamięci i emocji w sztuce, krzewieniu realistyczno-psychologicznego aktorstwa i kameralno-mieszcząńskiej estetyki inscenizacji.

W spektaklu wyreżyserowanym przez Monikę Strzępkę (2008) wszystko jest z pozoru inaczej, niż być powinno – przedstawienie na pierwszy rzut oka wydaje się być prymitywnym kabaretem parodiującym klasyczną sztukę. Fabuła zostaje wyśmiana i doprowadzona do absurdu, bohaterowie co prawda ubrani są w nobliwe suknie i tużurki, ale ich wulgarny, nieporadny język, obsceniczne gesty i agresywne

<sup>5</sup> DOMAŃSKA, E., op. cit., s. 171.

zachowania w niczym nie przypominają sposobu bycia Czechowowskich postaci. A jednak nuda, frustracja, bezradność, poczucie bycia marionetkami w nieznanym rękach są identyczne, jak w tekście oryginalnym.

Wchodzący na spektakl widzowie przeciskają się przez ciasny korytarz do ohyd- nego mieszkania rodem z PRL-owskich bloków: z odklejającą się brudną tapetą, meblami ze sklejki i tandetnymi obrazkami na ścianach. Zasiadają wraz z aktorami przy stole, nad którym zawieszono baloniki i transparent z napisem „witamy profesora Sierebiakowa”. Ale profesor nigdy się nie pojawi, czekanie na niego to czekanie na Godota.

Kim jest Sierebriakow u Demirskiego i Strzępki? Mówi o tym wyraźnie tytułowy Wania – ofiara transformacji, człowiek, który nie potrafi znaleźć sobie miejsca w nowej rzeczywistości, przez dekady trwania ustroju socjalistycznego przywykły do tego, by być niewolnikiem i nie musieć podejmować samodzielnie żadnych decyzji. Wujaszek Wania rzuca Soni w twarz oskarżenie o zniszczone życie:

zmarnował je ojciec twój założyciel –  
sytuacji w której się teraz znalazłem –  
sytuacji urazu szacunku – urazu szacunku  
kiedy okazało się że praca –  
lata pracy  
na rzecz ojca –  
twojego ojca  
na nic wymiernego nie przełożyły  
się  
a wręcz odwrotnie  
wręcz vis-à-vis  
[...]  
zwłaszcza kiedy powiedziałem mu –  
że nie zgadzam się z takim traktowaniem  
a on mi że nie mam racji historycznej  
i że jestem kulą u nogi społecznych przemian  
a moje szanse życiowe mam zachować dla siebie  
i co? na bruk? na bruk? historii? bruk?<sup>6</sup>

Z tabliczki umieszczonej przy wejściu do pokoju dowiadujemy się, że w tym oto domu w latach 1945-1989 żył profesor Sierebriakow. Oparty na kolonialnej dominacji ustrój komunistyczny, choć podobnie jak profesor zniknął z życia bohaterów ponad dwadzieścia lat wcześniej, wciąż kształtuje ich świadomość i zachowania, sprawiając, iż sparaliżowani ostalgią (nostalgią za komunizmem) nie są w stanie podjąć żadnej decyzji i wydobyć się z zakłętego koła pamięci. Jedynie najmłodszej Soni uda się ucieczka, ale kosztem zdrady swoich korzeni: w finale sztuki dziewczyna sprzedaje rodzinny dom, by realizować się w nowym, kapitalistycznym świecie nieograniczonych możliwości, w którym każdy kawałek węgla może stać się diamentem.

<sup>6</sup> DEMIRSKI, P. *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty*. In DEMIRSKI, P. *Parafrazy*, Warszawa : 2011, s. 127-128.

*Diamenty...* czytać można za pośrednictwem klasycznego dla studiów postkolonialnych tekstu Homi Bhabhy *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*<sup>7</sup>. Analizując relacje pomiędzy Imperium Brytyjskim i Indiami, Bhabha pisze, że w trakcie procesów kolonizacyjnych następuje nieunikniony „zwrot komiczny” prowadzący od wzniosłych ideałów, którymi kierują się kolonizatorzy, do „niskich” tekstów kultury stanowiących efekt naśladownictwa tych ideałów przez skolonizowanych. Kluczowym pojęciem w teorii Bhabhy jest pojęcie mimikry: naśladowanie przez skolonizowane społeczeństwa zachowań kulturowych kolonizatorów (swoista autokolonizacja kulturowa po to, by przestać być „Innymi”) zaciera granice między nimi. Skolonizowany Podmiot zatracą swoją pierwotną, „autentyczną” tożsamość, ale też nigdy nie jest w stanie w pełni upodobnić się do kolonizatora; w efekcie zostaje uwieczniony pomiędzy dwoma kulturami i dwoma tożsamościami, do żadnej z nich jednak nie przynależy w pełni.

Bhabha podkreśla, że ten paradoksalny pęd do autokolonizacji ma ogromną siłę i trwa zazwyczaj dużo dłużej, niż faktyczna kolonizacja. Bardzo wyraźnie widać to na przykładzie Wałbrzycha, który jest miastem zakleszczonym pomiędzy dwoma światami, boleśnie unieruchomionym w inercji. Autorzy i reżyserzy przywołanych przez mnie sztuk i spektakli – obecnie trzydziesto-czterdziestolatkowie – są zbyt młodzi, żeby pamiętać czasy PRL-u. Widzą jednak spustoszenie, jakie w Wałbrzychu – na Śląsku, w Polsce – poczynił podczas swojego 44-letniego pobytu w naszym kraju profesor Sieriebriakow. Próbuje zrozumieć, skąd bierze się jego hipnotyzująca siła, sprawiająca, że choć nieobecny, nadal sprawuje władzę nad świadomością Polaków. Wiedzą, że gest Wujaszka Wani usiłującego zabić upiornego, niezniszczalnego profesora nie ma sensu – ten strzał zawsze będzie chybył. Zamiast go atakować lub próbować się do niego upodobnić na zasadzie mimikry, akceptują więc swoją pozycję Innego, „czarnego” – i z tej pozycji piszą swój własny Wałbrzych, swoją własną Polskę. Piszą samych siebie.

*The article was written in the framework of the projekt „Contemporary Central European Theatre: Documentary versus Postmemory”, organized by International Alternative Culture Center (Hungary) and supported by International Visegrad Fund, N° 21210221.*

---

<sup>7</sup> BHABHA, H. *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, tłum. T. Dobrogoszcz. In. *Literatura na świecie*, nr 1-2/2008..