CC BY

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LXVII, z. 1
PL ISSN 0084-4446 | e-ISSN 2451-0335
DOI: 10.26485/ZRL/2024/67.1/13

Weronika Żyła
https://orcid.org/0009-0005-8686-0419
Uniwersytet Łódzki, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych
ul. Jana Matejki 21/23, 90-237 Łódź
e-mail: weronika.zyla@edu.uni.lodz.pl

Queerowa historia. Doświadczenie obozu jenieckiego w perspektywie osób queer w dramacie Julii Holewińskiej *Katyń. Teoria barw*

Queer History. The Prison Camp Experience of Queer People in Julia Holewińska's Drama *Katyń. Teoria Barw*

Abstract
In this work, the author undertakes a comprehensive analysis of the drama *Katyń. Teoria barw* [The drama of *Katyń. The theory of colors*] by Julia Holewińska within the framework of queer theory. The study addresses the significance of this exploration, emphasising the limited representation of non-normative groups in historical narratives, a consequence of the specific political trajectory adapted by the then government. The article posits that artistic expressions, such as films, books, or performances, can be construed as counter-hegemonic interventions within the realm of the arts. In this regard, the artistic domain stands out as a unique space where marginalised histories find a platform for development. The Katyn massacre is a poignant symbol within Polish memory policies, and *Katyń. Teoria barw* disrupts the official narrative surrounding this historical event by incorporating the experiences of queer persons and women into the storyline. The theoretical underpinnings of this research encompass concepts related to counter-memory, the performance of history, queer theory, and its influence on altering historical narratives, along with the application of Chantal Mouffe's agonistic model of democracy. The analysis of the drama reveals the potential for constructing a counter-historical narrative, characterising it as an endeavour that challenges the hegemony of the system by reclaiming aspects of Polish history through artistic activities. Holewińska's narrative is presented as a paradigm of counter-hegemonic artistic practice, employing tools that subvert hegemony. These tools include the deconstruction of the dominant heterosexual and masculine fiction through the introduction of a counter-historical narrative portraying the homosexual camp experience, and the representation of the body using categories described by Ewa Domańska as "necros."

memory policies; counter-hegemonic art; queer representation; counter-history; queer body; masculinity studies

Odzyskiwanie pamięci o doświadczeniu obozowym osób nieheteronormatywnych jest obecne w kulturze queerowej od lat 70. XX wieku. Istotną rolę w kontekście przywracania tej przeciw-historii odegrała wydana w 1972 roku książka, bazująca na wspomnieniach byłego więźnia niemieckiego obozu Heinza Hegera, czyli *Mężczyźni z różowym trójkątem* (zob. Hager 2016). W oficjalnej narracji o obozach niemieckich i sowieckich podczas drugiej wojny światowej tematem marginalizowanym pozostają kwestie specjalnych oznaczeń oraz dyskryminacji więźniów ze względu na ich orientację seksualną, a także podejmowanie wobec nich prób „terapii konwersyjnej" poprzez pracę. Taka sama sytuacja ma miejsce w dyskursie historycznym i kulturoznawczym o Katyniu i obozach jenieckich, w których więźniowie przebywali przed śmiercią. Tożsamość więźniów została w tej narracji zredukowana do symbolu, niosącego za sobą konkretne konotacje światopoglądowe, służące doraźnym celom politycznym. Szczególnie opowiadając o zbrodni katyńskiej — zawłaszczanej politycznie na szeroką skalę — nie rozważa się podmiotowości ofiar, ich jednostkowego losu, ani obecności różnic płciowych, tożsamości seksualnych czy narodowościowych w doświadczeniu obozowym.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że pamięć kulturowa o zbrodni katyńskiej jest silnie zmediatyzowana — częściowo ze względu na martyrologiczno-bohaterską narrację hegemoniczną, prowadzoną w cyklu nauczania historii w szkołach, częściowo zaś przez intensywność obchodów rocznic i tworzenia pomników związanych ze zbrodnią katyńską. Za wyestetyzowany obraz polskich żołnierzy w jednolitych mundurach, heroicznie umierających za ojczyznę, w pewnym stopniu odpowiada również film Andrzeja Wajdy *Katyń* (2007), który stał się jedną z najsilniej zakorzenionych wizualnych atrap kulturowej pamięci o tym wydarzeniu. Kulturowa wizja Katynia jest wizją stylizowaną i rzadko kiedy prowadzącą do refleksji o rzeczywistym obozowym doświadczeniu. Jej zadaniem wydaje się raczej budowanie obrazu Polski jako „Chrystusa narodów" oraz konsolidowanie narodowej tożsamości opartej na cierpieniu i krzywdzie, która często prowadzi do wypaczenia idei patriotyzmu. Maria Kobielska stawia tezę, że przyczyną tak określonego stanu rzeczy jest fakt, iż po 1989 roku prawda o zbrodni katyńskiej, przemilczanej i ukrywanej przez władze PRL-u, wyszła na jaw, stając się przy tym fundamentem w budowaniu polityki

nowego państwa (zob. Kobielska 2016: 41). Polityki pamięci w tym zakresie prowadzone są przez Instytut Pamięci Narodowej, Radę Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa oraz Federację Rodzin Katyńskich (zob. Kobielska 2016: 47).

W głównym dyskursie o zbrodni katyńskiej nie podejmuje się kwestii indywidualności ofiar, konstytuowanej zarówno przez płeć, jak i przez orientację seksualną. Brak reprezentacji oraz wykorzenienie tożsamości ofiar stały się inspiracją dla dramatopisarki Julii Holewińskiej i reżysera Wojciecha Farugi — aby wydobyć i zaakcentować tę mniejszościową perspektywę spojrzenia na wydarzenia związane z obozami jenieckimi i Katyniem. W ten sposób powstał dramat *Katyń. Teoria barw* (Holewińska 2020), wystawiony następnie w Teatrze im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy[1]. Jak mówi dramatopisarka:

> Wojtek [Faruga] opowiadał mi o różnych rzeczach, o których nie miałam pojęcia, choć czytałam dużo książek o tamtej zbrodni, mówił na przykład o artefaktach wydobytych z dołów katyńskich. W tym o niezliczonej ilości prezerwatyw albo zaskakująco licznych wizerunkach Eugeniusza Bodo. Takie elementy się w oficjalnej historii nie mieszczą [...]. (Jaworska 2020: 46)

Dlatego Holewińska zderza w swoim tekście perspektywę głęboko zakorzenionej pamięci kulturowej z perspektywą przeciw-historii mniejszościowego doświadczenia obozu, czyniąc głównym bohaterem dramatu postać malarza, Józefa Czapskiego[2], który przeżył pobyt w obozie w Starobielsku[3].

Warto wobec tego zastanowić się, czy w przypadku dramatu *Katyń. Teoria barw* można mówić o prowadzeniu narracji przeciw-historycznej jako działaniu podważającym hegemonię systemu polityk historycznych oraz o tym, jaka jest rola odzyskiwania poprzez działanie artystyczne celowo skrywanej, ignorowanej lub niedostrzeganej części polskiej historii w dekonstrukcji i rewaloryzacji historycznych narracji hegemonicznych. Istotne wydaje się zbadanie, w jaki sposób dramat podejmuje tematy związane z polityką ciała, seksualnością i władzą i jak wpływa to na przedstawienie postaci hetero- i nieheteronormatywnych, zarówno w samym dziele, jak i w narracji historycznej. Ramą teoretyczną do tak sformułowanych problemów badawczych są zagadnienia związane z przeciw-pamięcią, artystycznymi przetworzeniami historii jako nośnikami marginalizowanych opowieści, teorią queer i jej wpływem na przemiany w prowadzeniu narracji historycznej oraz z agonistycznym modelem demokracji zaproponowanym przez Chantal Mouffe (2015).

---

1 *Katyń. Teoria barw* Julii Holewińskiej, reż. Wojciech Faruga, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 2021.

2 Józef Czapski — polski malarz, pisarz i żołnierz; podczas drugiej wojny światowej internowany w obozie jenieckim w Starobielsku. Zob. Małgorzata Kitowska-Łysiak 2023.

3 Swoje wspomnienia obozowe malarz opisał we *Wspomnieniach starobielskich* (Czapski 1979). Obóz jeniecki w Starobielsku był miejscem, w którym przetrzymywano polskich jeńców wojennych po agresji ZSRR na Polskę w 1939 roku. Obóz ten istniał w latach 1939–1940. Przebywający tam w trudnych warunkach bytowych jeńcy, głównie oficerowie Wojska Polskiego, byli poddawani brutalnemu traktowaniu przez władze sowieckie. Zob. hasło *Obóz w Starobielsku*, b.r.

Opowiadanie przeciw-historii. Rola artystycznego przetworzenia w konstruowaniu queerowego dyskursu

Termin p r z e c i w - h i s t o r i a już na poziomie zapisu ustanawia opozycję: sytuuje się po przeciwnej stronie historii, czyli tej uznawanej przez filozofów i historyków (takich jak Georg Hegel czy Maurice Halbwachs) obiektywnej, uniwersalnej nauki skupiającej się na faktach, niwelującej różnice w doświadczeniach i niewzbudzającej prawdziwych emocji (zob. Kalicka 2014: 156–157). Przeciw-historia, w rozumieniu Michela Foucaulta, odnosi się do alternatywnych reprezentacji przeszłości, które mają służyć demaskacji dominującego dyskursu historycznego jako narzędzia władzy, oraz do użycia historii jako narzędzia oporu, które pozwala na włączenie reprezentacji perspektywy mniejszościowej do narracji historycznej (zob. Bojarska, Solarska 2014: 396; por. Foucault 1998; Foucault 2000).

Zarówno dyskurs historyczny, jak i przeciw-historia są zjawiskami z natury stronniczymi i nieobiektywnymi. Tym jednak, co konstytuuje różnicę między nimi, jest inna pozycja tych narracji w dyskursie władzy, na co zwracają uwagę Maciej Bugajewski i Maria Solarska (2017: 86–87). Główny dyskurs historyczny, czyli to, co utożsamiane z pojęciem h i s t o r i i, reprezentuje perspektywę uprzywilejowanej, dominującej grupy i jest przez władzę legitymizowany. W narracji przeciw-historycznej, która jest z natury zdominowana przez historię, podmiot opowieści musi walczyć o swoje miejsce w niereprezentującym mniejszościowego doświadczenia dyskursie. Analizując dyskurs przeciw-historyczny, można zauważyć, że jego głównym celem jest rewizja historii tradycyjnej i przepisanie jej poprzez wprowadzenie nowego spojrzenia z perspektywy do tej pory marginalizowanej, np. kobiet, osób nieheteroseksualnych czy ludzi niezaangażowanych bezpośrednio w historyczne wydarzenia (zob. Bojarska i Solarska 2014: 398) — stąd często w narracjach przeciw-historycznych pojawiają się wątki queerowe. W ten sposób, jak pisze Marcin Bogucki: „[...] teoria queer nie jest jedynie abstrakcyjną wiedzą, lecz także instrumentem politycznym przeciwko władzy" (Bogucki 2015: 35).

Na początku lat dwutysięcznych, analizując sposoby uprawiania queerowej historiografii, David Halperin pisał o wyzwaniach metodologicznych związanych z tym nurtem. Zauważając, że prowadzone na gruncie akademickim dyskusje nie wychodzą poza funkcjonujące od lat 80. stanowiska esencjalistyczne i konstruktywistyczne, proponuje, aby przenieść środek ciężkości dyskusji o homoseksualności jako konstrukcie epoki nowoczesności w stronę przywrócenia tego pojęcia „jego własnej specyfice i przygodności" (Halperin 2012: 610). Badacz opisuje pięć dyskursywnych narracji dotyczących nieheteronormatywności: „zniewieściałość", „sodomię", „przyjaźń", „inwersję" i „homoseksualność" (zob. Halperin 2012: 653). Cztery pierwsze kategorie, odnoszące się do historii nienormatywnej przed powstaniem nowoczesnej kategorii homoseksualności, opisują cztery różne typy queerowych relacji. Mimo że *Katyń. Teoria barw* Holewińskiej, jako wytwór kultury ostatnich kilku lat, nie wynika bezpośrednio z żadnej z kategorii wyróżnionych przez Halperina, to wydaje się, że niektóre z nich — szczególnie „zniewieściałość" i „przyjaźń" — mogą być przydatne w analizie queerowych wątków w dramacie. Queer i normatywną seksualność w dyskursach władzy łączy taka sama relacja, jak historię i jej kontrnarrację. Historia queerowa jest więc zdegradowana podwójnie: po pierwsze, ze względu na swoją nienormatywność, po drugie — ze względu na nieprzystawalność do głównej historycznej narracji. Ponadto, podążając za wskazywaną przez Halperina „przygodnością", można rozumieć sam akt queerowania historii jako proces nie tylko odwraca-

nia narracji, ale również jej rozszczelnienia poprzez spojrzenie „z ukosa lub do góry nogami" i pozwolenie na istnienie i stwarzanie historii alternatywnych i wielorakich, bo queer jest „alternatywną metodą poruszania istotnych tematów współczesności" (Krakowska 2020: 43), a jednym z takich tematów jest właśnie historyczna amnezja.

W walce o włączenie przeciw-historii do dominującej narracji szczególną rolę odgrywają działania artystyczne, mające możliwość adaptacji i artystycznego przetworzenia jednostkowych opowieści. Zwraca na to uwagę Freddie Rokem, pisząc o roli teatru problematyzującego doświadczenie historyczne jako o narzędziu konstruowania kolektywnej tożsamości. Zdaniem badacza teatralne problematyzowanie historii może wywierać bezpośredni wpływ na zmianę postaw i przebieg debaty ideologicznej (zob. Rokem 2010: 21). Kategoria przeciw-historii wchodzi w relację z kategorią przeciw-pamięci; pomiędzy nimi rysują się dyskursywne różnice, ale również wzajemne korelacje analogiczne do tych, które dotyczą pamięci i historii. Pierre Nora, jeden z głównych teoretyków badań nad pamięcią, traktuje pamięć i historię jako binarne opozycje. Według badacza historia jest rekonstrukcją (niepełną i problematyczną), podczas gdy pamięć jest zjawiskiem ewolucyjnym, nielinearnym oraz podatnym na zniekształcenia. Przez to historia, roszcząc sobie prawa do bycia obiektywną, zrelatywizowaną narracją, staje się narzędziem przemocy. Pamięć z kolei, przez swoją kolektywność, zróżnicowanie i indywidualność, jest zjawiskiem zawsze aktualnym i absolutnym, co stanowi o jej demokratyczności (zob. Nora 2011: 23). Różnice i relacje między przeciw-historią a przeciw-pamięcią są więc analogiczne: przeciw-historia jest narzędziem instytucjonalnym, a przeciw-pamięć odnosi się do uwzględniania pomijanej indywidualnej reprezentacji w instytucjonalnym dyskursie. Aby przeciw-historia jako narzędzie oporu mogła zaistnieć, konieczne jest istnienie przeciw-pamięci, której rolą jest „wydobywanie tego, co zostało ukryte, wyparte, przemilczane" (Bojarska, Solarska 2014: 397). Katarzyna Bojarska i Maria Solarska, pisząc o przeciw-pamięci, zauważają, że:

> […] to właśnie twórcy, nie politycy, wzięli na siebie odpowiedzialność za ujawnianie represyjnych mechanizmów władzy, demaskowanie przemocy trwale obecnej w systemach organizacji społeczeństw. […] Można postawić tezę, że teksty literackie tworzą przeciw-pamięć, nie tylko wprowadzając do kulturowego obiegu wizje i narracje o przeszłości grup marginalizowanych, ale przede wszystkim stwarzając alternatywne formy wyrazu pozwalające na istotne przekształcenia w systemie wartości obowiązującym w danej kulturze pamięci. (Bojarska, Solarska 2014: 402)

Na rolę strategii artystycznych w odzyskiwaniu pamięci zwraca uwagę również Magda Szcześniak w artykule *Queerowanie historii, czyli dlaczego współcześni geje nie są niczyimi dziećmi*:

> Jak ujmować tworzone przez przedstawicieli mniejszości relacje, by nie popadać w patetyczny lament nad represjonowaną seksualnością? Jak równocześnie mówić o bolesnych momentach, by nie ulegać mitologizującej sile narracji historycznej? Być może wyjściem jest przetrącenie linearnej narracji badań, skupiając się raczej na pokazywaniu i opisywaniu historii cząstkowych, fragmentarycznych, przegiętych? (Szcześniak 2012: 211)

Badaczka, analizując teksty, takie jak powieść *Lubiewo* Michała Witkowskiego (2004), jeden z numerów „DIK Fagazine" — *Before '89* (2011) oraz film *Kisieland* Karola Radziszewskiego (2012), dochodzi do wniosku, że przyjęte w nich strategie artystyczne, z uwagi na formę czerpiącą z idei archiwum, pozwalają na opowiedzenie o zróżnicowanym doświadczeniu nieheteronormatywnym bez wkładania podmiotów w określone ramy i sztucznie wytworzone tożsamości (zob. Szcześniak 2012: 223).

Dostrzega to także Joanna Krakowska, pisząc, że praca nad tworzeniem polskiej queerstorii musi „[...] toczyć się równolegle z erupcją queerowych przedstawień, narracji, obrazów, performansów, muzyk i projektów, stanowiących w Polsce żywą teraźniejszość artystek i artystów, a także osób piszących o tej rzeczywistości i ujmujących ją w teoretyczne ramy" (Krakowska 2021, b.s.). W tym rozumieniu wybrane działania artystyczne posługują się przeciw-historyczną narracją, bazującą na osobistym i subiektywnym doświadczeniu, wpisując się jednocześnie w ramy kontrhegemonicznych praktyk artystycznych, które — jak pisze Chantal Mouffe, filozofka polityki — są narzędziem służącym podważaniu hegemonii dominującego systemu politycznego (zob. Mouffe 2015: 98). W tym przypadku praktyki kontrhegemoniczne podważają politykę prowadzenia narracji historycznej, włączając do dyskursu doświadczenie nienormatywne.

Mouffe analizuje rolę działań twórczych w wypracowaniu kontrapunktu dla hegemonicznej normy. Istotne w tym kontekście jest agonistyczne rozumienie przestrzeni publicznej — miejsca konfrontacji poglądów sprzecznych z dominującym dyskursem:

> Podejście agonistyczne postrzega sztukę krytyczną jako coś ukonstytuowanego przez wielość praktyk artystycznych, na pierwszy plan wysuwających istnienie alternatywy dla aktualnego porządku postpolitycznego. Jego wymiar krytyczny polega na uwidacznianiu tego, co dominujący konsensus próbuje zaciemnić i zamazać, oddawaniu głosu tym wszystkim, którym w ramach istniejącej hegemonii zamyka się usta. (Mouffe 2015: 99–100)

W agonistyce nie istnieją obiektywnie rozumiane pojęcia prawdziwości, normalności czy ładu, ponieważ są to jakości wynikające z funkcjonującej w danym miejscu i czasie hegemonii, a rolą sztuki jest wskazanie nowych potencjalności. Wydaje się to zgodne z ideą przeciw-historii, której natura również jest subiektywna i istnieje w określonym kontekście hegemonii głównego historycznego dyskursu.

Działania artystyczne, podważając dominującą narrację, stają się narzędziem uwidaczniającym działanie systemu, co umieszcza je — jeśli posługiwać się dalej teorią Mouffe — w obszarze sztuki krytycznej. W przypadku analizy dramatu *Katyń. Teoria barw* narzędziami pozwalającymi zaistnieć krytycznemu wymiarowi sztuki będą przede wszystkim: teoria queer, studia nad męskością i dekonstrukcje męskości oraz polityki cielesności. Te strategie wydają się również jedną z możliwych odpowiedzi na cytowane wyżej pytania zadane w artykule Magdy Szcześniak (2012: 211) — o to, jak pisać queerową historiografię bez „popadania w patetyczny lament" i bez mitologizowania historycznego doświadczenia. W przypadku analizowanego w artykule dramatu to szczególnie dekonstrukcje męskości oraz polityki cielesności odsłaniają jego subwersywny potencjał.

Podważanie hegemonii. *Katyń. Teoria barw* i polityki pamięci

Dramat *Katyń. Teoria barw* w oczywisty sposób wpisuje się w dyskurs przeciw-historii z uwagi na podejmowany temat. Julia Holewińska, czyniąc Józefa Czapskiego — postać wzorowaną na polskim malarzu i żołnierzu, któremu udało się opuścić obóz jeniecki w Starobielsku — główną postacią dramatu, zabiera głos w dyskusji o tworzeniu queerowej wersji polskiej historii. Postać ta w katyńskim dyskursie jest szczególnie istotna, ponieważ dzięki uniknięciu śmierci przez malarza możliwa była późniejsza rekonstrukcja losu pozostałych więźniów. W oficjalnej narracji historycznej nie mówi się jednak o homoseksualności Józefa Czapskiego (o ile mówi się o Czapskim w ogóle). Wiedza o jego życiu prywatnym wynika w większości ze wspomnień, wywiadów i zachowanej prywatnej korespondencji, co wiąże się z nieujawnianiem przez artystę aspektów dotyczących własnej seksualności ani w twórczości malarskiej, ani literackiej (zob. Witoń 2020).

Queerowa przeciw-historia w dramacie Holewińskiej zderzana jest z hegemonią narracji historycznej oraz mechanizmami polityki pamięci, które uosabia postać Wielkiej Kłamczuchy Katyńskiej. Ta postać — całkowicie fikcyjna i metaforyczna — łączy w sobie propagandowe elementy narracji o obozach jenieckich: czasem odnosi się do faktów, a momentami wprost drwi z pamięci o Katyniu i całego nabudowanego wokół niej politycznego dyskursu, polegającego na manipulacji faktami tak, by pasowały do tworzonej narracji.

> Wielka Kłamczucha Katyńska: Czy wśród naszych kuracjuszy są antysemici? Nie. Nie ma homoseksualistów. Nie ma kobiet. Nie ma antysemitów. Są tylko polscy oficerowie. A wśród polskich oficerów nigdy nie było homoseksualistów, kobiet i antysemitów. (Holewińska 2020: 29)

Zatarcie konkretnych cech ofiar zbrodni katyńskiej łączy się z projektem „nowej polityki historycznej", który zakłada, że historia ma być narzędziem „utrwalania, usunięcia lub redefinicji określonych treści pamięci zbiorowej" (Kalicka, Witek 2014: 379) oraz ma zajmować się „propagowaniem wybranych rezultatów badań i wykorzystywania ich w polityce państwa" (Kalicka, Witek 2014: 379). W tym przypadku projekt „nowej polityki historycznej" umacnia dotychczasowy katyński dyskurs, nie podejmując próby krytycznej refleksji czy włączania nowych wątków. To, że dramat Holewińskiej, z zawartą w nim queerową narracją, nie wpisuje się w oczekiwaną politykę historyczną, wiadomo było jeszcze przed premierą spektaklu, kiedy w TVP Bydgoszcz ukazał się artykuł krytykujący planowane przedstawienie. Pisano w nim:

> Jeżeli zagadnienie ludobójstwa dokonanego na Narodzie Polskim w Katyniu zostanie faktyczne zaprezentowane w kontekście dywagacji nad orientacją seksualną zamordowanych oficerów, to może okazać się, że jest to kolejna produkcja, której celem jest realizacja założeń lewicowej agendy, dla której nie ma żadnych świętości. (*Wątpliwy repertuar teatru w Bydgoszczy?* 2021, b.s.)

Przywołany fragment pokazuje, jaka polityka historyczna legitymizowana jest przez władzę: próby emancypacyjnego włączenia mniejszościowego doświadczenia do dyskursu

spotykają się z agresywną krytyką. Pole sztuki staje się polem walki o władzę, tak ze strony prawicowego, jak i lewicowego obozu politycznego. W tym przypadku narracja queerowa wiąże się z przyporządkowaniem do konkretnej opcji politycznej, co — jak w cytowanym wyżej artykule — ma na celu podważenie jej zasadności i prawdziwości.

Reprezentacje kontrhegemonicznej męskości. *Katyń. Teoria barw* i polityki tożsamości

Wojciech Śmieja w książce *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości* opisuje trzy naczelne, jego zdaniem, kategorie męskości: męskość hegemoniczną (w nawiązaniu do badań Raewyn W. Connell), fikcję dominującą oraz historyczną traumę (te dwie kategorie z kolei pochodzą z badań Kai Silverman). Męskość hegemoniczna w tym ujęciu odnosi się do teorii Antonia Gramsciego — w konstrukcie męskości ujawniają się społeczne normy, które uprawomocniają społeczną strukturę patriarchatu (zob. Śmieja 2016: 12–13). Fikcja dominująca to z kolei kategoria czerpiąca w swoich założeniach z psychoanalizy; „apeluje do męskiego podmiotu, by postrzegał siebie [...] poprzez pośredniczące wizerunki niewzruszonej męskości" (K. Silverman, cyt. za Śmieja 2016: 15). Historyczna trauma podważa tę dominującą fikcję, która przez trudne doświadczenie historyczne powoduje powstawanie „męskości dewianckich", słabych, opartych na braku (Śmieja 2016: 16–17). W tym przypadku historyczna trauma miałaby prowadzić do zaistnienia mężczyzny „wykastrowanego". Kategorie przywołane przez Śmieję są istotne z uwagi na to, że obozowe doświadczenie wpisuje się w doświadczenie historycznej traumy, która dekonstruuje dominującą fikcję męskości. Zdaniem badacza rola literatury jest szczególnie ważna w rozbijaniu monolitu męskości hegemonicznej — może ona, z jednej strony, przyczyniać się do umacniania dominującej fikcji, a z drugiej, przeciwnie: może tym fikcjom zagrażać, problematyzować je i rozbrajać ich mechanizmy (Śmieja 2016: 21).

Zjawisko umacniania dominującej fikcji widoczne jest w romantyzowanym obrazie polskiego żołnierza z czasów drugiej wojny światowej, obecnym na każdym szczeblu edukacji — por. lektury, takie jak *Kamienie na szaniec* (Aleksander Kamiński, pierwsze wyd. 1943), *Dywizjon 303* (Arkady Fiedler, pierwsze wyd. 1942) czy poezja Kamila Baczyńskiego — oraz w kulturze popularnej — tu na przykład filmy *Miasto '44* (reż. Jan Komasa, 2014) i *Katyń* (reż. Andrzej Wajda, 2007) czy serial *Czas Honoru* (prod. TVP, 2008–2014). Uprawomocnia on wizerunek polskiego żołnierza jako młodego mężczyzny, patrioty, katolika, a ponadto osoby heteronormatywnej (wszechobecny motyw wojennej damsko-męskiej miłości), zdrowej, silnej, heroicznej i idealistycznej. W tych narracjach nie ma miejsca na zróżnicowane doświadczenie, a ich celem jest budowanie narodowej tożsamości i patriotycznych postaw opartych na micie. W przypadku Katynia, na co zwraca uwagę Maria Kobielska, „[...] dominujące w konstruowaniu pamięci o zbrodni katyńskiej określenia jej ofiar jako kwiatu narodu polskiego, inteligencji polskiej" (Kobielska 2016: 44) związane są z tym, że duża część zamordowanych żołnierzy to oficerowie Wojska Polskiego, a więc, z perspektywy ZSRR, osoby „szczególnie predysponowane do organizacji oporu przeciwko okupacji ziem Polskich oraz walki o niepodległość kraju" (Kobielska 2016: 44).

Dramat Julii Holewińskiej wprowadza perspektywę, która nie jest stereotypowo przypisywana temu, co proponują dominujące fikcje męskości, a wiąże się z malarską wrażliwością Czapskiego. Można to zauważyć już na poziomie organizacji tekstu. Dramat został

podzielony formalnie na sekwencje, których tytuły w większości związane są bezpośrednio z kolorami („Czerwony", „Niebieski", „Zielony", „Żółty"), ale pojawiają się również tytuły nawiązujące do malarstwa bądź patrzenia w ogóle („Istota piękna", „Paleta barw", „Perspektywa"). W częściach poświęconych konkretnym kolorom przewija się wielu artystów — Czapski wspomina Cezanne'a, Kandinsky'ego, van Gogha, przywołując ich teoretyczne rozważania o problematyzowanych w danej części barwach. Powidoki tych kolorów obecne są w obrazach obozowej rzeczywistości, jednak nie są to obrazy piękne. Przeciwnie: biały to biel ścian w obozowych pomieszczeniach, niebieski to pleśń, czerwony jest kolorem krwi, a szary — zwyczajną szarością dni; żółty to zżółknięte od choroby ciała, a zieleń sprowadza się do trującego arszeniku. Klamrę kompozycyjną stanowi rozpoczęcie kolorystycznej narracji od bieli, a zakończenie jej czernią, bo — jak mówi na początku postać Czapskiego — „biel jest przyczyną kolorów, a czarny ich brakiem", są jak „początek i koniec" (Holewińska 2020: 19); tym bardziej, że po „Czarnym" w dramacie Holewińskiej następuje tylko wymownie zatytułowana część: „Ślepnąc". Ułożenie tekstu w taki sposób podporządkowuje narrację wrażliwości bohatera i — ponieważ jego twórczość osadza się w nurcie kapizmu/koloryzmu — staje się dla niego hołdem[4].

Tożsamość seksualna Józefa Czapskiego przedstawiona jest w dramacie w sposób subtelny. Właściwie w większości sytuacji przewija się między wierszami, nigdy nie stanowi głównego tematu, co może wynikać z tego, że rzeczywiście homoseksualność była aspektem życia, o którym artysta mówił niewiele. Pierwszą sugestią orientacji Czapskiego jest konfrontacja bohatera z postacią Wielkiej Kłamczuchy Katyńskiej:

> Wielka Kłamczucha Katyńska: Twierdzę, że trochę jest za delikatny na to miejsce. Twierdzę, że dobrze mu wśród tylu mężczyzn. Prawda? Twierdzę, że dziwny jakiś. Listy pisze tylko do sióstr. Kto w nocy grzeje? (Holewińska 2020: 22)

Homoseksualność zostaje zainsynuowana przez proste i dosyć trywialne odwołanie do stereotypowych cech przypisywanych gejom: delikatności, większej wrażliwości, emocjonalności, które wynikają z utraty cech uznawanych kulturowo za męskie na rzecz tych przypisywanych w patriarchalnym społeczeństwie kobietom. Małgorzata Szpakowska określa to jako „elegijny estetyzm", który „można wyczytać z jego [Czapskiego] własnych wspomnień" (Szpakowska 2020: 13). Jednak opierając się na wynikających z esencjalizmu płciowego dychotomiach, łatwo zamiast efektu emancypacyjnego osiągnąć odwrotny efekt — uprzedmiotawiający.

Później postać Kłamczuchy porusza temat homoseksualności o wiele bardziej bezpośrednio:

> Wielka Kłamczucha Katyńska: Przybyli ułani pod okienko, przybyli ułani pod okienko. Stukają, pukają — wpuść panienko! A tyś czemu, Czapski, nie pukał? Ciota jesteście, Czapski? Pedał w Katyniu. Boże broń, bolszewika goń, goń, goń? Jak sobie wielka Polska z taką biografią poradzi, no jak? Wiesz, co ci powiem? Ja bardzo nie lubię Polski i zrobię jej na złość. Nie zabiję cię tu. Będzie sobie musiała Polska z tobą poradzić. Znosić tę hańbę. Wielki artysta, wielki Polak! Pedał w Katyniu! (Holewińska 2020: 25)

[4] Szczegółowa analiza połączona z objaśnieniem znaczeń poszczególnych kolorów w dramacie została przeprowadzona przez Aleksandrę Kosicką-Pajewską (2021).

Określenia o wyraźnym nacechowaniu pejoratywnym ukazują stosunek nie tylko postaci, ale również tego, co uosabia Kłamczucha (systemu, propagandy, polityki historycznej), do procesu włączania w hegemoniczny dyskurs historyczny nieheroizowanego, osobistego i nienormatywnego doświadczenia. Wypowiedź bezpośrednio odnosi się do głównej narracji historycznej, która nie zakłada indywidualności ofiar, lecz ujednolica je, sprowadza do konkretnego wzorca. Homoseksualność bohatera okazuje się dla polityki pamięci kwestią niewygodną, którą należy zepchnąć na margines, przemilczeć i w konsekwencji zapomnieć.

Odmienny obraz homoseksualności uwidacznia się w relacjach pomiędzy bohaterami z tego samego porządku, czyli Czapskim i współwięźniami w obozie. Jest ona wówczas związana nie tyle z seksualnością samą w sobie, co z intymnością i potrzebą bliskości (por. Halperin 2012):

> Jeden z Tysięcy: Czy mogę się do pana przytulić? Będzie cieplej.
>
> Drugi z Tysięcy: Czy mogę się do pana przytulić? Będzie cieplej.
>
> Józef Czapski: Proszę się do mnie przytulić. Będzie cieplej. (Holewińska 2020: 24)

Postacie Jednego i Drugiego z Tysięcy to chóralny głos wielu sprowadzonych do symbolu ofiar zbrodni katyńskiej. Dlatego ich tożsamość pozostaje płynna, wypowiadane kwestie nie łączą się ze sobą w ciągi przyczynowo-skutkowe i niemożliwe jest stwierdzenie, że reprezentują one osoby homoseksualne przebywające w obozach. W tym przypadku intymny dialog wydaje się zobrazowaniem braku bliskości i separacji od rodzin, w wyniku których mężczyźni poszukują intymności w zastanych warunkach. Subtelne jest również nawiązanie do wieloletniego związku Józefa Czapskiego i Ludwika Heringa: w scenie, w której inni współwięźniowie piszą listy do kobiet (do żony, do Mamusi, do Miłki, do Heli), Czapski pisze swój list „Do L." (zob. Holewińska 2020: 27–28). Dekonstruuje to oczywiście dominującą męską fikcję, jednak narzędziem dekonstrukcji nie jest orientacja (chociaż teoria queer przyczyniła się do możliwości zaistnienia tego typu redefinicji), a to, co obecnie byłoby raczej rozpatrywane w kategoriach kryzysu męskości, czyli przesunięciu akcentów z esencjalistycznych stereotypów płciowych przypisanych mężczyznom na rzecz tego, co się w nich nie mieści: wrażliwości, potrzeby bliskości czy wysoko rozwiniętej emocjonalności.

Postać Józefa Czapskiego w dramacie Holewińskiej staje się jedynym zindywidualizowanym rzecznikiem wprowadzania gejowskiej reprezentacji do pamięci o doświadczeniu obozu. W jednej ze scen bohater problematyzuje obecność osób queerowych nie tylko w dyskursie obozowym, ale w całej narracji historycznej:

> Józef Czapski: [...] Czy mężczyzna trzymający drugiego mężczyznę w ramionach ma prawo umrzeć za ojczyznę? [...] Czy krew homoseksualisty przelana za ojczyznę jest tak samo ważna jak krew przelana przez mężczyznę trzymającego w ramionach kobietę? (Holewińska 2020: 25)

Holewińska w tym fragmencie problematyzuje nieobecne w martyrologicznej, hegemonicznej narracji upodmiotowienie jednostek. To upodmiotowienie skutkowałoby podważeniem hegemonii, stanowiącej zagrożenie dla dyskursywnej władzy polityki historycznej.

Ciało chore, ciało nienormatywne, ciało homoseksualne. *Katyń. Teoria barw* i polityki cielesności

Nieheteronormatywność w tekście Holewińskiej ma duże ukonstytuowanie w fizyczności i cielesności — inaczej przedstawiane jest homoseksualne ciało i stosunek postaci Czapskiego do niego, a inaczej ciała jego obozowych współtowarzyszy. Funkcjonalne w analizie tego zagadnienia wydają się kategorie teoretyzowanego przez Ewę Domańską *nekros* oraz opisywana przez badaczkę figura muzułmana, zaczerpnięta od Giorgia Agambena (2008). Muzułman w gwarze obozowej to: „[...] forma życia, która opisywana jest we wspomnieniach więźniów jako »żywy trup«, »istota na pół martwa« oraz »półludzka« czy »nieludzka«, a także jako »bezużyteczny odpad«" (Domańska 2017: 81).

Ciała postaci Jednego i Drugiego z Tysięcy, ukazywane przez pryzmat chorób i ich widocznych objawów, można postrzegać jako abiekty. Jak pisze Domańska: „[M]uzułman to więzień cierpiący na chorobę głodową, w stanie skrajnego wycieńczenia, chorujący na tyfus, biegunkę i świerzb z ropiejącymi flegmonami, gdzie gnieżdżą się wszy" (Domańska 2017: 86). Znajduje to swoje odbicie w rozmowach prowadzonych na temat obozowej codzienności, gdzie Jeden i Drugi z Tysięcy wymieniają nękające więźniów obozu choroby, takie jak: grypa, angina, zapalnie płuc, skręt kiszek, nieżyt żołądka, tyfus, syfilis, żółtaczka czy wszawica. Postać Józefa Czapskiego nie bierze udziału dialogach na ten temat — jest obok, rozważa inne tematy, często związane ze sztuką; jako jedyna z postaci obozowych więźniów najdłużej zachowuje życie w rozumieniu Agambena. Rozważania o chorobie Czapski podejmuje dopiero w jednej z ostatnich sekwencji dramatu, zatytułowanej „Żółty". I tutaj jednak postrzeganie wyniszczonych ciał przepełnione jest malarską wrażliwością:

> Józef Czapski: Patrzę i zamiast żółtego widzę chorobę, która zżera każdego z nas od środka. Nasze skóry przybierają kolor żółty, fioletowy, gnijący zielony. W oczach nie mamy receptorów żółci. To mieszanka zielonego i czerwonego światła. [...] Żółć kobaltowa, żółć cytrynowa, żółć barowa, żółć cynkowa. Przed oczami stają mi indyjskie miniatury. (Holewińska 2020: 38)

Muzułman, o którym pisze Domańska, nie zostaje całkowicie umieszczony w kategorii *nekros* — nie jest bowiem tym, co martwe, lecz zachowuje elementy życia. W tym rozumieniu mógłby być narzędziem oporu wobec biowładzy, pod warunkiem, że jego „[...] biologiczna przynależność gatunkowa (jego chęć bycia człowiekiem oraz rozpoznawanie w muzułmanie człowieka przez innych więźniów) była[by] ważniejsza od człowieczeństwa w sensie kulturowym (dehumanizacja polegająca na depersonalizacji i upodleniu)" (Domańska 2017: 82). W dramacie, mimo prób dehumanizacji ze strony systemu reprezentowanego przez postać Wielkiej Kłamczuchy Katyńskiej, aspekt człowieczeństwa związany z postrzeganiem ciała jest zachowany:

> Józef Czapski: Patrzę na nagich współwięźniów. Ich ciała — wycieńczone i żółte — a jednak podobają mi się. Lubimy na siebie patrzeć. Te nagie ciała są oznaką tego, że żyjemy. [...] Wstydzę się swojego pożądania [...]. (Holewińska 2020: 38–39)

Homoseksualność Czapskiego staje się jednak powodem do wstydu, pożądanie wynikające z cielesnych instynktów wydaje się nieadekwatne wobec sytuacji.

Fizyczne doświadczenie choroby również zostaje powiązane z homoseksualnością, która w ten sposób zyskuje obraz cielesny, sprowadzony do zaspokajania popędów (a więc również umieszczający więźniów w kategorii *nekros*, przez sprowadzenie człowieka do poziomu podążania za instynktem). Zostaje to sproblematyzowane w jednym z dialogów prowadzonych przez Wielką Kłamczuchę Katyńską z Jednym i Drugim z Tysięcy:

> Drugi z Tysięcy: Czuję się chory.
>
> Wielka Kłamczucha Katyńska: To nieistotne.
>
> Jeden z Tysięcy: Kiła układu wewnętrznego.
>
> Drugi z Tysięcy: Kiła naczyniowa.
>
> Wielka Kłamczucha Katyńska: [...] Wśród polskich oficerów? Takie choroby straszne? A co robią po nocy panowie? Komu w gacie zaglądają? Po latach wygrzebią badacze z waszych grobów katyńskich fotografie Eugeniusza Bodo. Bardzo dużo tych fotografii. Na sercu noszonych zamiast podobizny żony. Ale o tym nikt nie będzie mówił. To nie wypada. (Holewińska 2020: 38)

W wartościujących kwestiach Kłamczuchy choroby przenoszone drogą płciową (a w konsekwencji również sama homoseksualność) jawią się jako coś, co należy trzymać w tajemnicy, czego należy się wstydzić i co nigdy nie powinno pojawić się w historycznej narracji, ponieważ są obrazem tego, na co nie ma miejsca w pamięci kulturowej zawłaszczonej przez politykę historyczną.

Ciało w dramacie *Katyń. Teoria barw* jest polityczne. Staje się polem walki o władzę w trzech obszarach: polityki historycznej, odzyskiwania queerowej wersji historii oraz dekonstruowania hegemonicznej męskości[5]. Sprowadzenie ciała do abiektu, a następnie wyłączenie z głównej narracji jest celem polityki historycznej. Poprzez odseparowanie egzystencjalności od cielesności ofiary zbrodni katyńskiej tracą swoją podmiotowość. Próba przywrócenia cielesności, a zarazem odzyskania podmiotowości, którą podejmuje Holewińska, w perspektywie polityki pamięci może być odczytywana jako rodzaj profanacji: tożsamościowy mit, oparty na uświęcaniu ofiar, zyskuje wymiar ludzki i fizyczny, przez co traci transcendentalny aspekt wspólnototwórczy. Podobną rolę pełni odwołanie do homoseksualnego pożądania towarzyszącego postaci Czapskiego oraz męskiej fascynacji Eugeniuszem Bodo, która podważa dominującą fikcję męskości.

[5] Somatoestetyka często pojawia się w polskim dramacie. Wątki takie można znaleźć w twórczości Julii Holewińskiej również poza analizowanym przeze mnie dramatem — chociażby w tekstach *Krzywicka/Krew* (2013) czy *Ciała obce* (2010). Warto przypomnieć słowa Richarda Shustermana, który definiuje somatoestetykę jako narzędzie polityczne: „[D]zięki somatoestetyce możemy w pewien sposób wyjaśnić to, jak można podtrzymywać złożone hierarchie władzy bez żadnej potrzeby wyrażania ich w postaci praw. Jak wykazują analizy patriarchatu przeprowadzone przez Beauvoir, można zmaterializować i podtrzymywać całe ideologie dominacji poprzez ich zakodowanie w somatycznych normach, które, jako cielesne nawyki, nie są zazwyczaj dostrzegane, a co za tym idzie wymykają się świadomości krytycznej" (Shusterman 2008: 180).

Podsumowanie

Prowadzona w tekście Julii Holewińskiej narracja jest przykładem kontrhegemonicznej praktyki artystycznej. Narzędziami podważającymi hegemonię są w tym przypadku dekonstrukcja dominującej fikcji męskości dokonywana poprzez wprowadzenie przeciw-historycznej narracji homoseksualnego doświadczenia obozowego oraz przedstawienie ciała w kategoriach opisywanych przez Ewę Domańską jako *nekros*.

Katyń. Teoria barw to dramat odzyskujący fragmenty pamięci na dwóch poziomach. Po pierwsze, sama idea adaptacji na tekst dramatyczny tematu związanego ze zbrodnią katyńską jest próbą przejęcia pamięci wyraźnie zawłaszczonej przez prawicowy dyskurs polityczny oraz silnie zmediatyzowanej. Holewińska mierzy się z próbą zdemokratyzowania kulturowej pamięci o tym wydarzeniu, do czego wykorzystuje postaci męskie nieprzystające do wizji zapośredniczonej w tekstach kultury. Prezentowani w dramacie mężczyźni przebywający w obozach, uosabiani przez postacie Jednego i Drugiego z Tysięcy, zredukowani zostają do fizyczności, która staje się fizycznością najniższej rangi, *nekros*, cielesnością z pogranicza (nie)człowieczeństwa.

Drugi poziom, służący budowaniu przeciw-pamięciowej narracji, to uwzględnienie perspektywy grup marginalizowanych w dyskursie historycznym przez wprowadzenie reprezentacji osób nieheteroseksualnych do kulturowej wizji zbrodni katyńskiej. Artystyczna fikcja bazująca na osobistym doświadczeniu Józefa Czapskiego nadal pozostaje jednak historią, w której na pierwszy plan wybija się indywidualność postaci.

Bibliografia

Agamben Giorgio (2008), *Co zostaje z Auschwitz?*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.

Bogucki Marcin (2019), *Queer po polsku*, „Dialog" nr 5.

Bojarska Katarzyna, Solarska Maria (2014), *Przeciw-pamięć* [w:] *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.

Bugajewski Maciej, Solarska Maria (2017), *Wspólnota i zmiana. Dwugłos o przeciw-historii*, „Historia@Teoria" nr 2(4), DOI: 10.14746/ht.2017.4.2.11.

Czapski Józef (1979), *Wspomnienia starobielskie*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa.

Domańska Ewa (2017), *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Foucault Michel (1998), *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa.

Foucault Michel (2000), *Nietzsche, genealogia, historia* [w:] M. Foucault, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Wrocław.

Halperin David (2012), *Jak uprawiać historię męskiego homoseksualizmu?*, przeł. J. Bednarek [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

Heger Heinz (2016), *Mężczyźni z różowym trójkątem*, przeł. A. Rosenau, Ośrodek Karta, Warszawa.

Holewińska Julia (2020), *Katyń. Teoria barw*, „Dialog" nr 12.

Jaworska Justyna (2020), *Kłamstewka katyńskie. Rozmowa z Julią Holewińską*, „Dialog" nr 12.

Kalicka Joanna (2014), *Historia* [w:] *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.

Kalicka Joanna, Piotr Witek (2014), *Polityka historyczna* [w:] *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.

Katyń. Barwy — projekt edukacyjny towarzyszący spektaklowi „Katyń. Teoria barw" (b.r.), www.katyn-barwy.pl [dostęp: 29.02.2024].

Kitowska-Łysiak Małgorzata (2023), *Józef Czapski*, „Culture.pl", culture.pl/pl/tworca/jozef-czapski [dostęp: 29.02.2024].

Kobielska Maria (2016), *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

Kosicka-Pajewska Aleksandra (2021), *Dramatyczność kolorów historii*, „Przestrzenie Teorii" nr 36, DOI: 10.14746/pt.2021.36.3.

Krakowska Joanna (2020), *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Wydawnictwo Karakter i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa.

Krakowska Joanna (2021), *Queerstoria domowa*, „Dwutygodnik" nr 322, www.dwutygodnik.com/artykul/9789-queerstoria-domowa.html [dostęp: 29.02.2024].

Mouffe Chantal (2015), *Agonistyka*, przeł. B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

Nora Pierre (2011), *Między pamięcią a historią: les lieux de memoire*, przeł. M Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia" nr 105.

Obóz w Starobielsku (b.r.) [hasło/lokalizacja], Historianamapie.org, historianamapie.org/item/oboz-w-starobielsku [dostęp: 29.02.2024].

Rokem Freddie (2010), *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków.

Shusterman Richard (2008), *Somatoestetyka i „Druga płeć": pragmatystyczne odczytanie arcydzieła feminizmu*, przeł. W. Małecki, „Teksty Drugie" nr 1/2(109/110).

Szcześniak Magda (2012), *Queerowanie historii, czyli dlaczego współcześni geje nie są niczyimi dziećmi*, „Teksty Drugie" nr 5(137).

Szpakowska Małgorzata (2020), *W kolorach*, „Dialog" nr 12.

Śmieja Wojciech (2016), *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

Wątpliwy repertuar teatru w Bydgoszczy? (2021), TVP3 Bydgoszcz, 9 września, bydgoszcz.tvp.pl/55739256/watpliwy-repertuar-teatr-bydgoszcz [dostęp: 29.02.2024].

Witoń Marta (2020), *Katyń. Teoria Barw | Marta Witoń | v. 2* [Józef Czapski prywatnie], YouTube, kanał: Teatr Śląski | Silesia Theatre, www.youtube.com/watch?v=WHrsWgN3TF0 [dostęp: 29.02.2024].