



Queerowy biodramat. Bajka dla dorosłych *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi*

A Queer Biodrama

O mężnym Pietrku i sierotce Marysi as a Fairy Tale for Adults

Abstract: This paper is an attempt at analysing the queer biodrama *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi* (*On Manly Peter and Mary the Orphan*) written by Jolanta Janiczak in 2019. The underlying playwriting strategy applied by Janiczak in this “fairy tale for adults” is based on revising the existing biographical narrations that incorporate selected facts from the lives of Maria Konopnicka and Maria Dulebianka, and the prevailing social discourses and mindsets typical of the turn of the 20th century. The biographical facts used in the drama are subject to continuous revision and constitute an outset for a critical look on the lives of both characters and their life stories prevalent in literature and culture. The method for presenting factual content – created by the author – becomes subject to an autothematic and metatextual strategy which provides the play with additional meanings and defines it as a queer metabiography constructed on the borderline between past memories and annexation of the present.

Keywords: biodrama, biotheatre, queer, J. Janiczak, M. Konopnicka, M. Dulebianka

*Coś, co się wydarza, a nie zostaje opowiedziane,
przestaje istnieć i umiera.*

– Olga Tokarczuk, “Czuły narrator”¹

Na wstępie podjętych rozważań zdefiniowania wymagają kategorie przywołane w tytule. Biodramat i bioteatr to praktyki dramaturgiczno-teatralne inspirowane biografiami mniej lub bardziej znanych osób jako ich literackich lub teatralnych reprezentacji, kształtujące oblicze współczesnej polskiej dramaturgii i teatru. Biodramatem określa się typ sztuk scenicznych odwołujących się do biografii konkretnej osoby, których akt lektury prowokuje złożony proces kodowania i dekodowania biograficznych odniesień, niekiedy nawet biograficznego śledztwa².

1. Olga Tokarczuk, “Czuły narrator”, w: *Czuły narrator* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020), 263.

2. Używam tego określenia w rozumieniu zaproponowanym przez Ewę Partygę. Zob. Ewa Partyga, “Biografia w dramacie. Rekonesans”, w: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, red. Artur

Jak zauważa Ewa Partyga, w utworach tego nurtu podjęta zostaje próba dialogu lub gry z czytelnikiem/widzem, bądź też zakwestionowaniu ulega określony model myślenia o podmiotowości i tożsamości osoby, której biografia staje się pretekstem³. Bioteatrem określa się z kolei spektakle inspirowane biografiami, które można traktować jako odrębny nurt artystyczny w twórczości scenicznej XXI wieku⁴. Queer to zarówno teoria, jak i praktyka zajmująca się różnorodnymi przejawami nieheteronormatywności w różnych obszarach życia społecznego i kulturowego⁵. Jak proponują autorzy hasła w *Encyklopedii gender, queer studies* to nie tylko interdyscyplinarny nurt badań skupionych na problematyce płci i seksualności, lecz także proces badania mechanizmów wykluczania, będących przejawami nieheteronormatywności⁶.

Queerowy biodramat, który zostanie poddany analizie w niniejszym artykule to “bajka dla dorosłych” Jolanty Janiczak *O mężnym Pietrku i sierotce Maryysi* z 2019 roku, której głównymi bohaterkami są Maria Konopnicka i Maria Dulebianka⁷. Wydaje się, że strategia dramaturgiczna Janiczak opiera się na dokonaniu rewizji zastanych narracji biograficznych odnoszących się do wybranych faktów z życiorysów obu postaci, a wraz z nimi – dominujących dyskursów społecznych i utrwalonych w nich regułach myślenia właściwych dla życia społeczno-kulturalnego przełomu XIX i XX wieku. Przywoływane w dramacie fakty biograficzne

Grabowski, Jacek Kopciński (Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, 2014), 271–284. Określeniem biogramat posługuje się Beata Popczyk-Szczęśna. Zob. Beata Popczyk-Szczęśna, “Biogramat – nowa forma dramatyczna czy hybryda gatunkowa?”, w: *Gatunki dramatyczne: rekonfiguracje*, red. Ewa Wąchocka (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2020), 59–80.

3. Zob. Ewa Partyga, “Biografia w dramacie”, 272.

4. Zob. Beata Popczyk-Szczęśna, “Bioteatr”, *Teatr* 5 (2020), <https://teatr-pismo.pl/7716-bioteatr/> (2.08.2023); Oliwia Kasprzyk, “Współczesny teatr biograficzny: przyczynek do problematyki”, *Studia Teatralne Europy Środkowo-Wschodniej* 1 (2020), <http://pracownia-teatr-dramat-esw.uw.edu.pl/studia-teatralne-europy-srodkowo-wschodniej-nr-1/> (2.08.2023).

5. W kontekście teorii queer i związanej z nią sztuki interpretacji warto przywołać studia teatralne i dramatologiczne zebrane w kolejnych tomach serii *Inna Scena*. Zob. *Kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2006); Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, red., *Koniec męskości? Konstrukcje męskiej tożsamości w polskim dramacie i teatrze w perspektywie gender i queer* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2011). W niniejszym artykule teoria queer, przywoływana w kontekście biografii kobiet żyjących w drugiej połowie XIX i początkach XX wieku, będzie oznaczała strategię nie tyle antytożsamościową, ile nieheteronormatywną.

6. Jacek Kochanowski, Joanna Mizielnińska, “Queer studies”, w: *Encyklopedia gender. Pleć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka i inni (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014), 461–464. Zob. także Anna Burzyńska, “Gender i queer”, w: Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007), 441–465.

7. Prapremiera teatralna sztuki Janiczak miała miejsce w Teatrze Polskim w Poznaniu w 2018 roku (reżyseria i scenografia Wiktor Rubin).

poddawane są nieustającemu procesowi rewizji i stają się punktem wyjścia do krytycznego spojrzenia na losy obu bohaterek oraz utrwalone w literaturze i kulturze narracje o ich życiu, także w kontekście wielkomięjskich przestrzeni, w których bohaterki żyły i funkcjonowały jako osoby społecznie rozpoznawalne⁸. Autorska strategia oznacza przy tym zarówno oddanie głosu postaciom nieheteronormatywnym, które nie chcą dłużej trwać w kulturowych stereotypach im przypisanym, ale też pozwala czy raczej ułatwia odzyskanie utraconej tożsamości. Strategii tej podporządkowany zostaje także proces rekontekstualizacji licznych nawiązań do historii oraz współczesności ruchów LGBT+. Dramaturgiczna Dulebianka wypowie w pewnym momencie słowa, które mogą być mottem rozważań: “Chłopcy mają takie pierwszoplanowe opowieści o portrecie, o dwóch kowbojach, co się w sobie zakochali, swoje królowe pustyni, świętych Sebastianów, festiwale, Kaplicę Sykstyńską, a my? (7)”⁹. Sposób prezentacji materiału faktograficznego podporządkowany zostaje strategii autotematycznej i metatekstowej, co w kontekście przemian kulturowych XXI wieku nadaje utworowi dodatkowych znaczeń, czyniąc z niego przykład queerowej metabiografii, zbudowanej na pograniczu przywoływanej przeszłości i anektowanej terażniejszości.

Ramę metatekstową dramatu wyznaczają liczne ślady, mieszczące się na styku fikcji i faktografii. Jedna z bohaterek powie: “Gdzie sobie mamy uwolnione życie wyobrażać, jak nie na scenie” (18), a Dulebianka zadeklaruje: “Maria potrzebuje innego formatu, żeby się wyrazić, nie manifestu, nie biografii, nawet nie jubileuszy” (22). W takiej też formule dialogu – bohaterów ze sobą, przeszłości z terażniejszością, stereotypów i ujawnianej prawdy – Konopnicka dokona swoistego “wyjścia z szafy”. Zaraz potem Ona – poetka i wieszczka narodowa, autorka *Roty* i okolicznościowych tekstów jubileuszowych, żona, matka i kochanka, wypowie na wskroś współczesny, autoekspresyjny queerowy manifest. Jego treść odczytana w kontekście biografii poetki i kobiety żyjącej pod koniec XIX wieku będzie odnosiła się jedynie do kwestii tożsamościowych. Gdy jednak uwzględnimy przedstawiony w dramacie proces autorskiej rekontekstualizacji, możemy doszukiwać się w nim elementów typowych dla współczesnego coming outu:

8. O pracy nad tekstem Janiczak opowiadała w wywiadach. Zob. Jolanta Janiczak, “Cudna tęcza nad cmentarzem”, *Dialog* 750, nr 5 (2019); Jolanta Janiczak, “Mam dość oglądania bohatera maczo, który kolonizuje świat”, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/276851/jolanta-janiczak-mam-dosc-ogladania-bohatera-maczo-ktory-kolonizuje-swiat> (14.08.2023).

9. Jolanta Janiczak, “O mężnym Pietrku i sierotce Marysi”, *Dialog* 750, nr 5 (2019), 5–27. Wszystkie cytaty ze sztuki podaję według tego wydania. W nawiasie, po cytacie, podaję numery stron. Fragment dramatu Janiczak (pod tytułem “Koniec barw ochronnych!”) został wydrukowany w antologii *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, wstęp, wybór, oprac. Alessandro Amenta, Tomasz Kaliściak, Błażej Warkocki (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2021), 937–941.

Za to widzę wyraźnie, że te dotychczasowe stoły i ołtarze trzeba rozmontować, trzeba nam pomijanych materiałów, zagłuszanych głosów, obśmiewanych stylów, szarej codzienności i namiętności, wokół których możemy się spotkać. Gdzie jesteście, ciotki, siostry, chłopki, służące, zakonnice, mieszczyki, robotnice, inteligentki, profesorki, akuszerki, hafciarki, tkaczki, salowe, kelnerki, śpiewaczki, aktorki pogardzane i uwielbiane zarazem, sprzątaczkę, pracownice socjalne, policjantki. Prostytutki, które swoją obecnością podgryzają fasadę uczciwego życia rodzinnego uprzywilejowanych. Nie wstydzmy się, nadszedł nasz czas, mamy prawo do swojej ekspresji, mamy prawo żyć, nie realizować szablonów. Koniec z realizowaniem czyichś oczekiwań. Koniec barw ochronnych. Przynoście fragmenty, migawki, okruszki, zdania, zdjęcia, pocałunki, pamiętki do naszego, właśnie w tym momencie powstającego w tym mieście, archiwum imienia Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki. Potrzebujemy waszych świadectw, głosów podziemnych i nadziemnych szeptów, waszych gwar, kolorów, drobnostek, różnych przyjemności, wytworów, pamiętek, wszelkich śladów obecności i działalności kobiet kochających kobiety. Zgłaszam również inicjatywę utworzenia zagranicznego stypendium twórczego dla pisarek i artystek nieheteronormatywnych, oraz medalu imienia Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki wraz z nagrodą pieniężną dla najaktywniejszej działaczki na rzecz kobiet nieheteroseksualnych. Mam nadzieję, że władze miejskie aktywnie wesprą naszą inicjatywę i za rok nie będę musiała już ze sceny powtarzać tych postulatów (26–27).

Z tworzywa “pomijanych materii” i “zagłuszanych głosów” Janiczak tworzy tkankę dramaturgiczną opowieści o Konopnickiej i Dulębiance, nazywanej przez pisarkę “Pietrką z powycieranymi łokciami”, opowieści o przestrzeniach im przyjaznym lub wręcz przeciwnie. Utwór przybiera postać dialogu, który toczy się we współczesności. Przywoływane są wydarzenia z życia Konopnickiej, która spędziła ostatnie dwadzieścia lat u boku młodszej od siebie o prawie dwie dekady kobiety – podróżując z nią po Europie, pisząc, próbując uwolnić się od ojczyźnianych zobowiązań z jednej strony, z drugiej, pracując na wizerunek wieszczki. Proces autokreowania własnego wizerunku i jednocześnie zerwania ze stereotypowym postrzeganiem samej siebie i siebie wykreowanej na potrzeby wizerunku społecznego staje się tematem przewodnim dramatu Janiczak, która w usta Dulębianki włoży słowa: “A my od puenty powinnyśmy zacząć, przez puenty dochodzić w nieskończoność” (6). Z biografii Konopnickiej wiemy, że pisarka nie pozwalała się fotografować, pisane przez siebie listy nakazywała adresatom niszczyć i chciała mieć kontrolę nad wszystkim, co było z nią kojarzone. Ten starannie wypracowany wizerunek, który budowała przez większą część swojego życia, ulega w utworze stopniowemu odmitologizowaniu. Oprócz obu Marii w procesie tym uczestniczą także dzieci Konopnickiej – ulubienica Zofia i czarna owca rodziny Helena, zakochany w niej młody historyk, Maksymilian Gumpłowicz, którego zawód miłosny pchnął do samobójstwa, oraz żyjąca na przełomie XIX i XX wieku

inna lesbijska para – brytyjska pisarka i poetka Marguerite John Radclyffe Hall oraz starsza od niej o 24 lata śpiewaczka operowa Mabel Batten.

Fakty biograficzne prezentowane są w dramacie Janiczak jedynie jako osnowa akcji dramatycznej. W większości przypadków mamy do czynienia z procesem “odbrązowienia” wizerunku narodowej pisarki, żony i matki Polki, katoliczki¹⁰. Wiemy, że Konopnicka i Dulębianka spędziły ze sobą ponad dwadzieścia lat, od roku 1889, kiedy się poznały, do śmierci pisarki w roku 1910. Razem podróżowały, zwiedzając Austrię, Francję, Niemcy, Włochy i Szwajcarię. Razem zamieszkały w niewielkim Żarnowcu koło Krosna na Pogórzu Karpackim, w dworcu podarowanym autorce w dowód wdzięczności na jubileusz 25-lecia pracy pisarskiej (1903). Prawdopodobnie przez Konopnicką Dulębianka, dobrze zapowiadająca się malarka i uczennica Jana Matejki (w Krakowie) oraz Wojciecha Gersona (w Warszawie), prawie całkowicie zrezygnowała ze swojej pasji. W późniejszym okresie spod jej pędzla wychodzą jedynie portrety Konopnickiej. Dulębianka zorganizowała pogrzeb Konopnickiej i przeżyła partnerkę o dziewięć lat. Nigdy później nie związała się z inną osobą. Kiedy po śmierci Konopnickiej musiała opuścić ukochany Żarnowiec, zamieszkała z Sabiną Jaworską, działaczką na rzecz praw kobiet¹¹. Umarła we Lwowie w 1919 roku na tyfus płamisty, którym zaraziła się jako wysłanniczka Czerwonego Krzyża do ukraińskich obozów jenieckich, gdzie badała warunki bytowe internowanych polskich żołnierzy. Jej ciało złożono początkowo do grobu Konopnickiej na cmentarzu Łyczakowskim. Jednak w 1927 roku, z nie do końca wyjaśnionych powodów (prawdopodobnie ze względu na naciski ze strony rodziny, głównie córek Konopnickiej), zostało ono przeniesione do grobu w wyodrębnionej części Cmentarza Orłąt

10. Biografie Konopnickiej różnie odnoszą się do kwestii jej związku z Dulębianką. Część badaczy ostrożnie wypowiada się na temat ich “przyjacielskich” relacji, część wprost określa je życiowymi partnerkami. Zob. Maria Szybowska, *Konopnicka jakiej nie znamy* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973); Krzysztof Tomasik, *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 14–22; Lena Magnone, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy* (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2011).

11. Sylwetkę Dulębianki, w kontekście jej działalności społeczno-politycznej i zaangażowania w kwestię równouprawnienia kobiet, przypomina Aneta Górnicka-Boratyńska. Zob. Aneta Górnicka-Boratyńska, *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939* (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2018), 213–229. Życie Dulębianki po 1910 roku przybliżają niektóre artykuły. Zob. Katarzyna Świetlik, Paweł Woś, “‘Gdzie kilka kobiet weźmie się za sprawę...’, czyli emancypacja na przykładzie Marii Dulębianki”, w: *Ruchy kobiece na ziemiach polskich w XIX i XX wieku. Stan badań i perspektywy*, red. Małgorzata Dajnowicz, Adam Miodowski (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2020), 107–129; Aleksandra Sikorska-Krystek, “O Marii Konopnickiej w korespondencji Marii Dulębianki z różnymi osobami”, *Ruch Literacki* 63, nr 4 (2022), 639–660.

Lwowskich¹². Przytaczane fakty ze wspólnej biografii Konopnickiej i Dulębianki układają się w sztuce Janiczak w rodzaj opowieści o heroicznej, lecz nigdy niezakończonych podróży w poszukiwaniu samej siebie i prawdy o ich wzajemnej relacji, znaczonej przeżyciami intymnymi, ale też narzucanymi przez opinię publiczną wyobrażeniami o roli społecznej znanej postaci, pisarki, matki, kobiety. “Zaprzęgiem moim jesteś, ja znędzniała bryczką, na której siedzą ciągle jacyś chłopci, więźniowie, sieroty, nucące pod nosem *Rotę*” (6) – dopowie Konopnicka.

Adwersarzami dialogu, toczącego się w okolicznościach kolejnego jubileuszu pisarki, stają się osoby nieprzypadkowe, które zachęcają Konopnicką i Dulębiankę do ujawnienia prawdy o ich relacji, ale też do zdradzenia szczegółów związku. Są nimi: “córka-klopot” (9) Helena, Zofia, “strażniczka” dorobku oraz pisarskich zobowiązań Konopnickiej, nieszczęśliwie zakochany w niej dawny uczeń i kochanek Gumplowicz oraz para wyemancypowanych i wyzwolonych lesbijek. Pojawienie się każdej z przywołanych postaci odwleka w czasie moment ujawnienia się pary, a zarazem wyznacza kolejne sceny i przestrzenie wewnętrznej walki oraz warstwy metakrytycznego komentarza odbrażwiającego biografię pisarki i jej życiowej partnerki. Prologiem jest fragment rozmowy z Heleną, autorką instrukcji “jak kraść dobrze” (s. 10), której kleptomańskie skłonności i związane z nimi skandale powodują, że Konopnicka niemal wyrzeka się córki. Lata spędzone z dziećmi pisarka skomentuje jako czas bezpowrotnie stracony: “Przez dziesięć lat gaworzyłam z bachorami to mi się potem każde zdanie z rymem zdawało odkrywcze” (10). W odpowiedzi usłyszy od Heleny oskarżenie: “A ty nawet mnie po imieniu nie wspominasz w listach. Za długie małżeństwo stępiło ci uczucia, spontaniczne odruchy, pragnienia wymieniłaś na przedsięwzięcia. Mój grób anonimowy, nikt go nie odwiedził nigdy. Personel nie chciał cię zawiadamiać, bo po co niepokoić poetkę w podróży” (11). Konopnicka broni się słowami: “Kiedy wreszcie po latach próbuję nie bez trudu układać z Marią swojego obywatela Milka na Brokeback Mountain, nawet nie wyszliśmy z prologu, a pojawiaasz się ty i już mnie zawracasz w macierzyńskiej tragedii zaułki, od których uciekam od dwudziestu lat po świecie” (11). Rozmowa z Gumplowiczem, który chce służyć Konopnickiej “pochodzeniem albo tylko ciałem” (11), by mogła “pisać w spokoju, tworzyć, wieszyc” (12), podszyta jest mocno erotycznymi kontekstami i prowadzi do wniosku, że osoba młodego historyka żydowskiego pochodzenia była potrzebna pisarce wyłącznie jako “materiał na opowiadanie” (11). Rozmowa z Zosią ujawnia fakt zniszczenia przez córkę listów i dzienników Konopnickiej, w których autorka przyznawała się do wcześniejszych fascynacji kobietami oraz skrywanej chęci radykalnej

12. Portret Dulębianki artystki i emancypantki kreśli Karolina Dzimira-Zarzycka. Zob. Karolina Dzimira-Zarzycka, *Samotnica. Dwa życia Marii Dulębianki* (Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2022).

zmiany życia. Bohaterka ujawnia: “błagałam los, żeby nie mieć więcej dzieci, jak marzę, żeby sobie podwiązać jajniki i ruszyć w świat wolnej kobiety – i między kobiety” (25). Kolejna scena wewnętrznej walki to spotkanie z parą Brytyjek, które nigdy nie musiały się ukrywać. W swojej wolności wyrażania uczuć i poglądów były radykalne, w przeciwieństwie do pary Konopnicka – Dulębianka. Radclyffe Hall wyznaje: “Przestańcie zabiegać o miejsce w szeregu. Stwórzcie swoje własne kręgi, nie w podziemiach” (15), a Mabel dopowiada: “Jestem świadomą figurą, za pomocą której odbywa się bardzo konkretna komunikacja, w przeciwieństwie do was wiem, co znaczą i będę się afiszować, uwypuklać, manifestować moje požądania” (17). Znakiem rozpoznawczym pary Hall – Batten jest odwaga wyrażania poglądów i samoświadomość. Kobiety nie potrzebują społecznej akceptacji, bo doskonale znają swoje prawa. Mabel mówi o tym wprost: “Podczas, gdy wy będziecie się po cichu zastanawiać, czy prosić się o akceptację, my zdobędziemy polityczną moc, swoje tereny, swoje autonomiczne ziemie” (18). Obecność innej lesbijskiej pary ma przekonać Konopnicką do ujawnienia się, bo jak zauważa Hall: “Zaprosiłaś mnie w charakterze manifestu, który ma zainspirować twój wielki manifest” (21). Z drugiej strony ma też być zachętą do wypowiedzenia się i zakończenia procesu “cenzurowania emocjonalnego”: “Czegoś od siebie chcemy, wchodząc w swoje nawzajem historie” (21) – stwierdza Konopnicka.

W toczącym się dialogu oraz wewnętrznej walce Konopnicka przyjmuje rolę postaci wątpliwej w potrzebę ujawnienia się, a zarazem wyczekującej na jego odpowiedni moment. Jej towarzyszką jest Dulębianka, postać bardziej aktywna i przeświadczona o potrzebie głośnego wypowiedzenia prawdy o sobie, o nich, o zmieniającym się świecie. Jednocześnie Maria okazuje się osobą, która zna dobrze swoją towarzyszkę i wie, że w postępowaniu względem Konopnickiej powinna unikać wywierania jakiegokolwiek przymusu. “W rzeczywistości czekasz na zmiany, ale nic się nie dzieje i kiedy nie możesz już dłużej wytrzymać, sama się zamieniasz w sfrustrowaną marzycielkę, gotową uciec w tyfus wojenny od tych pokątnych i upokarzających sytuacji” (20) – zauważa Dulębianka. A gdy Konopnicka stwierdzi: “Ciężko mi stać się spektakularną, zaangażowaną neofitką” (20), Maria dopowie: “Powoli, delikatnie, małymi kroczkami” (20). W pewnym momencie argumenty podnoszone w czasie rozmowy zmieniają się jednak w oskarżenia pod adresem Konopnickiej, która nigdy – ani w swojej twórczości, ani w życiu prywatnym – nie zdradziła się z zażyłości względem Dulębianki. “Wymyślałaś literackich bohaterów, a z tej obok siebie wojowniczką nie wyciągnęłaś wniosków nawet na nowele” (22) – zauważy Mabel, a Helena dopowie:

A wiemy, że od bycia pożądaną jesteś uzależniona bardziej niż od sławy, pognałaś za szczerym, oddanym uczuciem tej młodej kobiety, żeby się za pomocą jej miłości dotlenić.

Pod jej pędzlem odżyłaś, przestałaś nagle być stara, wróciłaś na salony w ramiona żywiołu, bez którego nie napisałaś nawet linijki. Uciekłaś czasowi, ale twoje piarstwo nie uciekło. Zestarzało się i zdycha, i gdyby nie epizod biograficzny w postaci feministycznej aktywności, nikomu by się nie chciało cię restaurować. (22)

Tylko Dulębianka stanie w obronie ukochanej: “Lepiej oddajcie nas do opracowania specjalistom, będzie to mniej przykre” (22). Wydaje się, że Maria rozumie i akceptuje sposób myślenia Konopnickiej, bo “Ona mnie kocha impresją, mglistym obrazem górskiej wędrówki, niekończącą się podróżą, ręką wsuniętą w moje kieszenie w wagonie, głową na moich kolanach” (22). Kobiety różni jednak umiejętność ujawniania i nazywania uczuć. Dulębianka wyzna je wprost:

Ale na pierwszym miejscu zawsze i wszędzie było dobro i piękno tej jednej kobiety. Im była starsza, tym bardziej jej chciałam, codziennie, bez wzlotów, bez tragedii. Kiedy trzymałam jej umierające, bardzo ciężkie od nadmiaru wody ciało, napuchniętą twarz, która nagle zaczęła jakby pękać, czułam olbrzymią wdzięczność za każdy pojedynczy dzień. (23)

Konopnicka potrafi jedynie dodać: “Byłaś mi potrzebna, żeby mnie rozkruszyć” (22). I taki właśnie proces emocjonalnego “kruszenia” obserwujemy w poszczególnych scenach biodramatu Janiczak. Kolejni adwersarze toczącej się rozmowy coraz silniej naciskają bohaterkę, by zrozumiała potrzebę wewnętrznej przemiany i ujawnienia się. Argumentem, którego postać dramatu chętnie używa w swojej obronie, są okoliczności i ograniczenia życia społecznego oraz rodzinnego drugiej połowy XIX wieku. Konopnicka zauważy: “Kiedy chcesz robić ze swoim życiem to, na co naprawdę masz ochotę, od razu wmawiają ci, że potrzebujesz kuracji, terapii, solidnej dawki psychoanalizy, która ma ci wyjaśnić, co się z czego bierze” (25). Jednakże seria rozmów doprowadza bohaterkę do w pełni świadomego, podszyciego silnym kontekstem erotycznym, wyznania, które Konopnicka wypowiada jako “kobieta, kochanka kobiety, z wyboru kobiety, pisarka, podróżniczka, twoja pensjonarska ladacznica” (26):

Bez ciebie byłam dla siebie przedmiotem, jak wszystko inne na zewnątrz, zjawiska, materiały, inspiracje, tworzywa. Ty kochasz mnie dotkliwie, w skupieniu. Już nie potrzebuję wyretuszowanych portretów, wystarczy długi, uporczywy, intensywny i mokry autoportret z kochanką. (26)

Zaraz potem, “oddając się terażniejszości”, Konopnicka wypowiada queerowy manifest i dodatkowo zgadza się, by zostać współpatronką ustawy o związkach

partnerskich, zaproponowanej przez Grzegorza Gaudena¹³. W tym momencie fikcja tekstu dramatycznego styka się z polską rzeczywistością AD 2012. Ustawę rozpoczyna preambuła, którą wypowiada Dulębianka:

Maria Konopnicka i Maria Dulębianka przeżyły nierozłącznie ponad dwadzieścia lat. Mieszkały razem, podróżowały po świecie, walczyły o Polskę i sprawiedliwość. Poświęciły temu życie – Maria Dulębianka dosłownie. Polska ich marzeń miała być krajem ludzi wolnych, pracujących dla Ojczyzny, żyjących zgodnie ze swoimi wyborami osobistymi i uczuciami. Spłacając dług kilku pokoleń Polaków wobec Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki i spełniając marzenia obu kobiet, Sejm RP uchwała ustawę o związkach partnerskich. (27)

“Obszary odmienności”, używając określenia Izabeli Filipiak¹⁴, zostają nazwane przez Konopnicką wprost. Postaci dramatu pomagają w tym świadomość zmieniającej się rzeczywistości:

Mogłabym zapomnieć, jak się zapomina z wiekiem, kim się było i kim się chciało być, imiona przyjaciół, partnerów, dzieci, zwierząt domowych. Mogłabym te dwadzieścia lat zostawić wyszeptane na marginesach, pomazane tłustymi paluchami córek, zostawić w workach oznakowanych jako śmieci. Mogłabym nawet wybaczyć, że zanim się jeszcze w grobie dobrze nie rozłożyłam, mimo moich błagań, wyrzuciły z dworku ofiarowanego mi przez naród jedyną bliską mi osobę, z którą przeżyłam najpiękniejszy rozkwit mego życia. Sądziłam, że to, że nas w jednej mogile pochowano, jest oczywistym dla wszystkich symbolem naszej zażyłości i że nie będę musiała nikomu nic więcej wyjaśniać. Jednak po kilku latach Marię zabrano, w śmierdzącym worku jutowym, po cichu przeniesiono do Orląt Lwowskich i pochowano bez wyrazu, w szeregowej mogiłce, mój zaś ostentacyjny pomnik pokryły flagi i orły. Sto lat temu nie miałam narzędzi, żeby nas scalić i ocalić, dziś też się boję i nie jestem pewna ani siebie, ani tego, co się ze mną stało. (5)

13. Grzegorz Gauden – publicysta, były naczelny *Rzeczpospolitej*, autor tekstu preambuły dla ustawy o związkach partnerskich opublikowanej w 2012 roku w *Gazecie Wyborczej*, ustawy potocznie nazwanej Ustawą Konopnickiej-Dulębianki.

14. Odwołuję się do tytułu biografii Marii Komornickiej / Piotra Odmieńca Własta autorstwa Izabeli Filipiak. Zob. Izabela Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej* (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2006). Na marginesie rozważań warto zauważyć, że postać Komornickiej/Własta stała się pierwowzorem innego queerowego biodramatu. Zob. Bartosz Frąckowiak, Weronika Szczawińska, “Komornicka. Biografia pozorna”, w: *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, red. Joanna Krakowska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015), 207–230. Prapremiera sztuki miała miejsce w 2012 roku na Scenie Prapremier InVitro w Lublinie. Spektakl zrealizowano we współpracy z Teatrem Polskim im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy (dramaturgia – Weronika Szczawińska, reżyseria – Bartosz Frąckowiak, wykonanie – Anita Sołowska).

Proces wyparcia i ucieczki przed prawdą o relacji Konopnickiej i Dulębianki przybiera w dramacie Janiczak dwa warianty – jeden to podróż mentalna i dochodzenie do prawdy o ich związku, a zarazem potrzebie wypowiedzenia jej wprost, drugi to podróż konkretna, odbywana po różnych miejscach i przestrzeniach, a zarazem momentach wspólnego życia. W każdy z wariantów wpisana zostaje autorska strategia rekonceptualizacji tradycyjnego rozumienia tej relacji. Z ustaleń biograficznych wiemy, że kobiety razem podróżowały i pomieszkiwały w różnych miastach: Monachium, Zurychu, Dreźnie, Wiedniu, Florencji, Paryżu. Ze względu na pogarszający się stan zdrowia Konopnickiej zimowe miesiące spędzały w cieplejszym klimacie, we Włoszech lub w Abacji (Opatija) na wybrzeżu chorwackim. Z biegiem czasu coraz częściej jeździły do uzdrowisk. Pisarce dokuczały nawracające infekcje gardła, a później serce. Każda zmiana miejsca pobytu była kompromisem między życiem znanej pisarki a potrzebami malarki. Co kilka, kilkanaście miesięcy partnerki na nowo poszukiwały odpowiedniego lokum: cichego dla Konopnickiej, jasnego dla Dulębianki. Co znamienne, na swoje podróże i miejsca pobytu wybierały ośrodki zagraniczne, świadomie unikając przestrzeni polskich miast czy uzdrowisk. Duże miasta zapewniały poczucie bezpieczeństwa i nierozpoznawalność, tak ważną w przypadku Konopnickiej. W 1899 roku pojechały na zjazd rodzinny do Arkadii, nieopodal Nieborowa, w którym syn Konopnickiej Jan dzierżawił majątek. W bezpiecznym i prywatnym towarzystwie rodziny Pietrek jeździł konno, polował na kuropatwy i zajęce. W pewnym momencie na swój wspólny dom kobiety wybrały Żarnowiec, miejsce położone z dala od wielkomiejskiego zgiełku i zainteresowania szerokiej publiczności. Tam też, “z dala od hałasu” (6) i wścibskich komentarzy, w których “każdy patrzy na ręce i wyobraża sobie, co nimi robisz w intymności” (7), realizowały swoje pasje¹⁵.

W dramacie Janiczak osobna, a od pewnego momentu wspólna biografia obu postaci poddawana jest nieustannej rewizji. Jako życiowy “interes” potraktowane zostanie małżeństwo Marii z Jarosławem Konopnickim, które aranżuje ojciec młodej dziewczyny, a kolejne ciąży i dzieci – jako proces “inseminacji”. “Przywykłam, że się mną posługiwano” (7) – dopowie Konopnicka. Związek obu Marii początkowo wydaje się spotkaniem osób zupełnie do siebie niepasujących. Dla Konopnickiej będzie to moment przełomowy: “Nauczono mnie się sobą posługiwać w codzienności i w wierszu i między wierszami. Aż się ty pojawiłaś dobitna, wolna jak sokół” (7), dla Dulębianki – etap, który w ostateczności doprowadzi do ujawnienia prawdy o ich związku:

15. Okoliczności nabycia dworku i wspólnego życia w Żarnowcu przybliży zachowana korespondencja. Zob. Stanisław Fita, “Nieznane listy Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki do Stefanii Wekslerowej. 1908–1910”, *Pamiętnik Literacki* 91, nr 2 (2000), 181–187.

W wieku lat dwudziestu ośmiu rzuciłam malarstwo i stałam się pomocną dłonią matrony Marii Konopnickiej, “która była akurat w okresie menopauzalnym, a że nie było kuracji zastępczych, więc wiadomo dla Marii był to koniec przygód”. Potrzebowała stałej opieki, towarzystwa w jesieni życia. Ich relacja to klasyczny układ mistrz i oddana uczennica. Takie chcesz po sobie świadectwo zostawić? (7)

Przytoczony fragment zdradza też formę językową sztuki Janiczak, w której dominują zmetaforyzowane solilokwia, będące scenicznym zapisem toczącego się dialogu, a tak naprawdę rozmowy z samym sobą, w postaci mniej lub bardziej rozbudowanego monologu niewypowiedzianych wcześniej refleksji, których celem staje się ujawnienie prawdy o związku obu Marii. Co charakterystyczne, konkretne zdarzenia z poszczególnych etapów ich życia pojawiają się w utworze na zasadzie sugestywnej wzmianki, nigdy wprost i bez rozbudowanego opisu. Konieczne staje się więc zderzenie dramaturgicznych wzmianek z biografią Konopnickiej i Dulębianki, zderzenie fikcji tekstu z prawdą życia.

*

Utwór Jolanty Janiczak można rozpatrywać w kontekście “dramatów kobiecych historii”, jak określiła jeden z typów najnowszej literatury dramaturgicznej Monika Żółkoś¹⁶. Popularne herstorie odwołują się do postaci znanych lub zapomnianych, kontrowersyjnych lub zwyczajnych kobiet, dramatyzując i teatralizując ich biografie wedle określonych strategii¹⁷. Aktualność zjawiska wynika zapewne z potrzeby zmian zachodzących w postrzeganiu i definiowaniu kobiecości oraz męskości. Jak zauważa Jolanta Brach-Czaina:

Trwa proces wydobywania się kobiet z kulturowej nieświadomości. Do bardzo ważnych czynników postępującej w świecie przemiany należy przełamywanie wielkiego milczenia o kobietach, o czym pisała Mary Daly. Dziś odsłania się coraz więcej kobiecych kart historii kultury, dawniej unieważnianych i niszczonej. Nawet jeśli jesteśmy przekonani, że takie praktyki należą do przeszłości, pozostaje konieczność pracy nad rekonstrukcją

16. Zob. Monika Żółkoś, “Dramaty kobiecych historii”, *Dialog*, 7/8 (2016), 41–49.

17. Do utworów tych można zaliczyć: Artur Pałyga, *W promieniach* (Maria Skłodowska-Curie), Julia Holewińska, *Krzywicka/krew*, Radosław Paczocha, *Ćma* (Stanisława Przybyszewska), Jan Czapliński, *Zapolska Superstar* (Gabriela Zapolska). Zastosowane w przywołanych dramatach strategie autorskie opierają się najczęściej na dekonstrukcji znanych faktów biograficznych. Proces ten prowadzi do ukazania “innej”, napisanej na nowo biografii lub też, jak zaproponował Piotr Dobrowolski, “całego życia” przywoływanych postaci. Zob. Piotr Dobrowolski, *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej* (Poznań: Wydawnictwo “Poznańskie Studia Polonistyczne” 2019), 249–250.

dziejów, by dać oparcie działaniom kobiet dążących do stworzenia mocnych podstaw kobiecej kultury, która stanowiłaby przeciwagę dla dotychczasowej kultury męskiej i umożliwiła powstanie zrównoważonej całości¹⁸.

“Bajka dla dorosłych” *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi* to jednak coś znacznie więcej niż kolejny dramat historycznyz biografią w tle¹⁹. Metabiografia queerowej pary, której podporządkowana jest heterogeniczna struktura tekstu, powoduje, że zastosowana w tym przypadku strategia dekonstrukcji faktów z biografii Konopnickiej (sierotki Marysi) i Dulębianki (Pietrka), przy zakładanej referencjalności dramatu²⁰, staje się czynnikiem spójności utworu, zaś obie fikcyjne postaci – przedmiotem i zarazem podmiotem procesu dramaturgicznej reprezentacji. Zabieg ten prowadzi do rekonceptualizacji dramaturgicznej opowieści o nieheteronormatywnej relacji Konopnicka – Dulębianka, pozwalając obu bohaterkom “napisać siebie” na nowo, jak zaproponowała Hélène Cixous, lub wypowiedzieć się “jako kobiety”, używając sformułowania Luce Irigaray²¹. Utwór jest ciekawy również dlatego, że przybiera postać dialogu pozornego, toczącego się w formie kolejnych solilokwów, a więc monologów głównych bohaterek, pełnych przemyśleń i refleksji, prowadzących do ujawnienia prawdy o nich samych i ich związku. Obserwacje te potwierdzają słowa B. Popczyk-Szczęsnej, która w odniesieniu do spektaklu – z premierą na scenie Teatru Polskiego w Poznaniu w reżyserii Wiktora Rubina (2018) – zauważyła, że zastosowana przez Janiczak forma dialogu to nie tylko dowód sprawnej techniki kompilacji materiału źródłowego (biografii, listów, wspomnień, sentencji), lecz także językowy “ekwiwalent” przemocy i władzy stereotypowej wizji “kobiecej przyjaźni” czy też “bostońskiego małżeństwa”, a tym samym historii queerowego związku Konopnickiej i Dulębianki:

Janiczak niezwykle sprawnie posługuje się techniką kompilacji materiału źródłowego: przekazów historycznych, utworów literackich, sloganów i sentencji. Ekwiwalentem przemocy tkwiącej w samym języku, naznaczającej tożsamość bohaterek tych sztuk, było w spektaklach duetu Janiczak/Rubin aktorskie ciało, poddane regułom tresury w sposób

18. Jolanta Brach-Czaina, “Wprowadzenie”, w: *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. Jolanta Brach-Czaina (Białystok: Trans Humana, 1997), 7.

19. Kwestią do rozważenia pozostaje autorskie odniesienie do gatunku “bajki dla dorosłych”, choć to temat na inną wypowiedź.

20. Używam tego określenia zgodnie z sugestią Ewy Partygi, która pod pojęciem referencjalności dramatu rozumie “efekt realności”, czyli relację między “tzw. prawdą dokumentów i tzw. prawdą fikcji”. Zob. Ewa Partyga, “Biografia w dramacie”, 271.

21. Por. Hélène Cixous, “Śmiech Meduzy”, przeł. Anna Nasilowska, *Teksty Drugie*, 4/5/6 (1993), 147 oraz Luce Irigaray, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, przeł. Sławomir Królak (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010), 19.

podwójny – w świecie fikcji – jako instrument uobecnienia niszczących się wzajemnie postaci, i w świecie realnym – jako przedmiot oglądu, obiekt “władzy spojrzenia” widza. Tym samym spektakle przepełnione wątkami biograficznymi stały się formą oporu artystów wobec stereotypowej wizji przeszłości, w której role przypisane kobietom są przejawem ich kulturowego zniewolenia, niezależnie od miejsca i funkcji pełnionej w strukturze społecznej. To bohaterki uwikłane w okrutny mechanizm walki o władzę i w patriarchalny porządek świata, który w sarkastycznym przekazie teatralnym dotyka i niszczy również mężczyzn. Dlatego też mówiąc o emancypacyjnym i feministycznym potencjale spektakli znanego duetu, nie można zapomnieć o “estetyce jako polityce”, charakterystycznej dla działań tych twórców, widzących świat w agonicznej konfrontacji ludzkich postaw i zachowań²².

W analizowanym utworze opozycja queerowa seksualność i wielkowiejska przestrzeń a nieheteronormatywna ruralność nie wysuwa się na pierwszy plan, choć należy pamiętać, że w prawdziwym życiu “sierotka Marysia” i jej Pietrek dobrze radziły sobie z ukrywaniem łączących je relacji. Chętnie wyjeżdżały za granicę, do dużych miast (Paryż, Monachium, Wiedeń, Zurych, Florencja, Rzym) i uzdrowisk, by zwiedzać, odpoczywać, podleczyć zdrowie schorowanej Konopnickiej. Wyjeżdżały również dlatego, by uciec od niewygodnych pytań, skojarzeń czy komentarzy. Wielkowiejskie wyobcowanie, wynikające po części z konieczności ukrywania prawdy o związku, potwierdzają wrażenia Konopnickiej z pobytu w Warszawie w 1906 roku zanotowane w liście do Elizy Orzeszkowej:

Zajęcia też różnorakiego była moc – a wszystko gorzkie, a wszystko przesmutne, za małym jakimś wyjątkiem dalekiej pociechy, jej nadziei raczej. Żle się tu dzieje, Elizo! Takiego rozłamania, rozcząstkowania myśli, woli nie znałam dotychczas. Zagryzamy się w zamknięciu naszym zamiast drzwi wyważyć wspólnie. Człowieka chwili tej brak. Brak wodza – ducha. Wyjeżdżam znękana po prostu²³.

Schronieniem dla ich prywatności staje się niewielki Żarnowiec, w którym partnerki mieszkają przez siedem kolejnych lat. Konopnicka głównie tworzy, Dułębianka powraca do malowania i coraz bardziej angażuje się w sprawy ruchu emancypacyjnego. Jak wynika z zachowanej korespondencji, ich wspólna codzienność wyglądała zwyczajnie:

22. Beata Popczyk-Szczęśna, “Bioteatr”, *Teatr* 5 (2020), <https://teatr-pismo.pl/7716-bioteatr/> (2.08.2023).

23. *Maria Konopnicka. Korespondencja*, t. 2, *Konopnicka – Orzeszkowa. 1879–1910*, red. Edmund Jankowski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972), 147.

O 4 przychodzi Dulębianka, jemy obiad, sprzątam, idziemy się przejść, wracamy, zapalam świecę i ceruję lub szyję, a ona mi czyta. Około 9 robię dla niej kawę, którą zabiera ze sobą we flasce na rano, pakuję jej dwie bułki i jakąś pozostałość z obiadu, po czym idzie do siebie, a ja znów wyciągam derkę i jaśka ku spaniu²⁴.

W listach do dzieci i Orzeszkowej autorka *Roty* używała zawsze liczby mnogiej, pisząc: mamy, postanowiłyśmy, zwiedzałyśmy, wyjeżdżamy, przesyłamy, dziękujemy, pozdrawiamy, ściskamy. Zanotowała też: “Opatrznością moją jest Dulębianka, która wszystko zarzuciła i czuwa nade mną – i za mnie po domu się krząta. Sypia też na sofce w moim pokoju i na każdy mój ruch – zaraz jest na nogach. Pamiętajcie jej to, dzieci drogie!”²⁵ oraz “Jest mi zawsze bardzo kochana i o mnie bardzo zawsze zahaczona sercem”²⁶. W analizowanym utworze to dopiero przestrzeń ruralna, bezpieczna i oswojona, staje się miejscem ujawnienia prawdy i wypowiedzenia queerowego manifestu przez Konopnicką. W tym też miejscu dramat kobiecych historii staje się miejscem queerowego biodramatu. Ruralność w rozumieniu “niemiejskość” w dramacie Janiczak zostaje niejako zastąpiona przez proces subwersji, który, jak się wydaje, wiąże się z autorską strategią rekonceptualizacji dramaturgicznej opowieści o “innej” Konopnickiej i “innej” Dulębiance. Jako przykład dramatu herstorycznego, utwór staje się próbą napisania na nowo “całego życia” obu bohaterek.

Na koniec rozważań warto wskazać cechy biodramatu, które decydują o jego atrakcyjności i przyczyniają się do zainteresowania na nowo biografiami pozornie znanych osób. Małgorzata Sugiera zwraca uwagę na proces “udatnego zmyślenia”, który sprawia, że “biografia uzyskuje zdolność odsyłania czytelników do wspólnego im świata. A co za tym idzie, to udatne zmyślenie również sprawia, że przekazywane przez biografę informacje zyskują dla nas rangi faktów”²⁷. Podobne stanowisko zajmuje Ewa Partyga, wskazując na tzw. efekt realności oraz podjęcie przez autora szczególnego rodzaju gry z odbiorcą, które obserwujemy w dramatach odwołujących się do faktów biograficznych poddawanych procesowi dekonstruowania²⁸. Zjawiska te prowadzą do ukształtowania szczególnego rodzaju tekstu dramatycznego, w którym zasada reprezentacji opiera się na zderzeniu struktury zbudowanej z licznych odwołań biograficznych z techniką dialogu

24. Maria Konopnicka, *Listy do synów i córek*, opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła Lena Magnone (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2010), 463.

25. Maria Konopnicka, *Listy do synów i córek*, 888.

26. Maria Konopnicka, *Korespondencja*, t. 2, *Konopnicka – Orzeszkowa*, 136.

27. Małgorzata Sugiera, “Zgoda co do faktów – pakt biograficzny”, w: *Nowe historie 02. Wymowa faktów*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2011), 188.

28. Ewa Partyga, “Biografia w dramacie”, 271–272.

opartego na solilokwiach, oddających głos postaciom, których biografia jest przywoływana. W efekcie powstają heterogeniczne i udratyzowane biografie, bliskie technice storytellingu, z licznymi sygnałami autotematyczności. Klucz biograficzny i występujące w dramacie Jolanty Janiczak sygnały autotematyzmu pozwalają zarazem na demaskowanie mechanizmów związanych z zacieraniem bądź wypieraniem prawdy o “całym życiu” Konopnickiej i Dulębianki. Niewypowiedziane wcześniej “obszary odmienności” stają się tym samym elementem queerowego biodramatu.

Bibliografia

- Adamiecka-Sitek, Agata, Dorota Buchwald, red. *Kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2006.
- Adamiecka-Sitek, Agata, Dorota Buchwald, red. *Koniec męskości? Konstrukcje męskiej tożsamości w polskim dramacie i teatrze w perspektywie gender i queer*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2011.
- Brach-Czaina, Jolanta. “Wprowadzenie”. W: *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. Jolanta Brach-Czaina, 7–9. Białystok: Trans Humana, 1997.
- Burzyńska, Anna, Michał Paweł Markowski. *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007.
- Cixous, Hélène. “Śmiech Meduzy”, przeł. Anna Nasiłowska. *Teksty Drugie*, 4/5/6 (1993), 147–166.
- Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*. Wstęp, wybór i oprac. Alessandro Amenta, Tomasz Kaliściak, Błażej Warkocki. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2021.
- Dobrowolski, Piotr. *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo “Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2019.
- Dzimira-Zarzycka, Karolina. *Samotnica. Dwa życia Marii Dulębianki*. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2022.
- Filipiak, Izabela. *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2006.
- Fita, Stanisław. “Nieznane listy Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki do Stefani Wękslerowej. 1908–1910”. *Pamiętnik Literacki* 91, nr 2 (2000), 181–187.
- Górnicka-Boratyńska, Aneta. *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2018.
- Irigaray, Luce. *Ta płęć (jedną) płęć niebędącą*, przeł. Sławomir Królak. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Janiczak, Jolanta. “O męznym Pietrku i sierotce Marysi”. *Dialog* 750, nr 5 (2019), 5–27.
- Jankowski, Edmund, red. *Maria Konopnicka. Korespondencja, t. 2, Konopnicka – Orzeszkowa. 1879–1910*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972.

- Kasprzyk, Oliwia. "Współczesny teatr biograficzny: przyczynek do problematyki". *Studia Teatralne Europy Środkowo-Wschodniej* 1 (2020). <http://pracownia-teatr-dramat-esw.uw.edu.pl/studia-teatralne-europy-srodkowo-wschodniej-nr-1/> (2.08.2023).
- Konopnicka, Maria. *Listy do synów i córek*, opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła Lena Magnone. Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, 2010.
- Magnone, Lena. *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2011.
- Partyga, Ewa. "Biografia w dramacie. Rekonesans". W: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, red. Artur Grabowski, Jacek Kopciński, 271–284. Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, 2014.
- Popczyk-Szczęsna, Beata. "Biogramat – nowa forma dramatyczna czy hybryda gatunkowa?". W: *Gatunki dramatyczne: rekonfiguracje*, red. Ewa Wąchocka, 59–80. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2020.
- Popczyk-Szczęsna, Beata. "Bioteatr". *Teatr* 5 (2020). <https://teatr-pismo.pl/7716-bioteatr/> (2.08.2023).
- "Queer studies". W: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka i inni, 461–464. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014.
- Sikorska-Krystek, Aleksandra. "O Marii Konopnickiej w korespondencji Marii Dulębianki z różnymi osobami". *Ruch Literacki* 63, nr 4 (2022), 639–660.
- Sugiera, Małgorzata. "Zgoda co do faktów – pakt biograficzny". W: *Nowe historie 02. Wymowa faktów*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, 185–192. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2011.
- Szypowska, Maria. *Konopnicka jakiej nie znamy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.
- Świetlik, Katarzyna, Paweł Woś. "'Gdzie kilka kobiet weźmie się za sprawę...?', czyli emancypacja na przykładzie Marii Dulębianki". W: *Ruchy kobiece na ziemiach polskich w XIX i XX wieku. Stan badań i perspektywy*, red. Małgorzata Dajnowicz, Adam Miodowski, 107–129. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2020.
- Tokarczuk, Olga. "Czuły narrator". W: *Czuły narrator*, 261–289. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020.
- Tomasik, Krzysztof. *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Żółkoś, Monika. "Dramaty kobiecych historii". *Dialog*, 7/8 (2016), 41–49.