

AGNIESZKA GAWRON
Uniwersytet Łódzki*

„Lęk przed autorstwem” — twórcze pisanie a doświadczenie macierzyństwa

**“The Anxiety of Authorship” — Creative Writing
and the Experience of Motherhood**

Abstract

The article concerns women's presence in the area of art, especially the complex conditions of mothers' literary activities. The author analyses the most important inhibitors of mothers' literary works influenced, among others, by material, psychological and socio-cultural factors in the context of “anxiety of authorship” and indicates their connections with the process of tradition and literary communication building. The works of contemporary mothers (among others S. Plath, E. Şafak, R. Cusk, J. Jagiello) related to the record of individual experience is, in the context of the subject matter and emancipatory issues, a gesture of regaining “one's own room” and one's own voice as well as a basis to re-vise (A. Rich) the canon of creative imagination.

the anxiety of authorship, creativity and the experience of motherhood, maternal narrative,
the art of mothers

* Katedra Teorii Literatury, Instytut Kultury Współczesnej
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90–236 Łódź
e-mail: aga.gawron@op.pl

W wydanej w 1979 roku książce *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* Sandra M. Gilbert i Susan Gubar dokonują feministycznej reinterpretacji teorii „lęku przez wpływem” Harolda Blooma. Historia literatury ujmowana przez niego jako mechanizm silnej, międzypokoleniowej interakcji, w którą, zgodnie z psychoanalityczną wykładnią (romans rodzinny i kompleks Edypa) uwikłani są ojciec (prekursor) i syn (następca), w ujęciu autorek *The Madwoman*, przyjmuje postać „lęku przed autorstwem”, czyli obawy przed tym, iż nie posiada się twórczej mocy (Gilbert i Gubar 1984: 49–53; Kłosińska 2010: 178–180). Zdaniem badaczek, analizujących teksty XIX-wiecznych pisarek, kobiety artystki nie muszą walczyć ze swoimi poprzedniczkami, ponieważ te im nie zagrażają. Zmuszone są natomiast pokonać zupełnie inny od mężczyzn kompleks uwikłań związany z procesem kulturalizacji i socjalizacji, by ów lęk pokonać. W paradygmacie Blooma kobieta może być dla poety jedynie muza, inspiracją, kiedy zaczyna pisać, pozostaje jej do rozwiązania konflikt związany z narzuconym jej genderem, a właściwie jego artykulacją — to gest niezbędny do tego, by skonturować swoje twórcze, niezależne „ja”.

W niniejszym szkicu podążam tropem koncepcji „lęku przed autorstwem” Gilbert i Gubar, by zobrazować psychodynamikę literackiej twórczości matek. Pytania, które postawiły sobie amerykańskie badaczki, opierając się na analizie metafory „literackiego ojcostwa” definiującej wiktoriańskie myślenie o literaturze, są dla mnie inspiracją do poszukiwań najważniejszych czynników stojących u źródeł „lęku przed autorstwem” organizującym twórczość piszących matek. Literackie manifestacje owych lęków odsłaniają zarówno istotne relacje między życiowym doświadczeniem kobiet a specyfiką procesu twórczego, pokazują siatkę różnorodnych wpływów modelujących ten proces, wreszcie dają odpowiedź na pytanie, dlaczego dopiero na przełomie XX i XXI wieku pisarki uczyniły macierzyństwo pełnoprawnym tematem swojej twórczości.

Psychoanaliza i psychologia twórczości

Punktem wyjścia do rozważań o determinantach twórczości matek jest utrwalone w kulturze psychoanalityczne rozumienie macierzyństwa, nieodłączne od psychoseksualnego rozwoju kobiety. W teorii Zygmunta Freuda ostateczny etap ewolucji związany jest

z rozwiązaniem kobiecej wersji kompleksu Edypa. W wyniku „zazdrości o penisa” kobieta dąży do spełnienia się w roli matki, szczególnie poprzez urodzenie męskiego potomka, który ma kompensować jej ów „brak”. Zdaniem ojca psychoanalizy „pierwotny narcyzm” i aktywne impulsy sfery preedypalnej zostają przez kobiety porzucone na rzecz zachowań masochistyczno-pasywnych, właściwych dla funkcji macierzyńskiej¹. Dobra, lub „wystarczająco dobra matka” (termin Winnicotta), definiowana jest zatem nie tylko poprzez swoją czułość i „masochistyczną” gotowość do poświęceń, ale przede wszystkim całkowite zaangażowanie względem dziecka. Efektem takiego podejścia do relacji matka – dziecko jest podmiot psychoanalizy konstruowany z punktu widzenia potomka, głównie płci męskiej. O konsekwencjach tego ujęcia dla matek Adrienne Rich pisała:

Większość literatury dotyczącej opieki nad dzieckiem czy psychologii dziecięcej zakłada, że proces indywidualizacji jest przede wszystkim dramatem dziecka, odgrywanym przeciwko i z rodzicem czy rodzicami, którzy są, na dobre czy złe, dani. Nic nie było w stanie przygotować mnie do uświadomienia sobie tego, że jestem matką, jedną z tych danych, kiedy wiedziałam, że jeszcze nie powołałam do życia samej siebie. (Rich 2000: 75)

Zgodnie z psychoanalityczną wykładnią matki są z definicji obiektami — istnieją jedynie funkcjonalnie, w relacji do swych dzieci, dlatego nie mogą być podmiotami własnego dyskursu². Melanie Klein z wielką sympatią i zrozumieniem pisała o agresywnych zachowaniach dzieci kierowanych w stronę ukochanych matek, ale milczała na temat morderczych impulsów, które matka może odczuwać wobec swojego najbardziej nawet upragnionego dziecka. Zdaniem Klein, matka, a raczej macierzyńskie ciało, funkcjonuje jako „piękny ład” do odkrywania, punkt wyjścia dla pracy twórczej, w której ciało matki jest niszczone i na powrót odkrywane (Klein 2007: 306–343).

Stosunek teorii psychoanalitycznej do możliwości twórczych działań matek trafnie podsumowują także słowa współpracownicy i uczennicy Freuda, Helene Deutsch: „mothers don't write, they are written” (H. Deutsch, cyt. za: Sulciman 2001: 117). Freud porównuje poetę do marzyciela, wyposażonego w dar przemieniania swoich fantazji w wytwory estetycznie wartościowe. Same fantazje odsyłają do świata dzieciństwa twórcy zgodnie z założeniem, że „dzieło literackie, podobnie jak marzenie na jawie, jest przedłużeniem i namiastką niegdysiejszej zabawy dziecięcej” (Freud 1974: 516). Donald Winnicott na swój sposób rozwija to ujęcie w koncepcji teorii „obiekty przejściowego”, który funkcjonuje w terminologii psychoanalitycznej jako substytut matki. Według niego „obiekt przejściowy” istnieje na granicy między czysto subiektywnym, wewnętrznym światem dziecka a światem zewnętrznym, który „nie jest dzieckiem”, ale sferą łączącą go

¹ Teoria rozwoju kobiecości zbudowana na „niepodważalnych”, bo biologicznych, determinantach została poddana krytyce lub zrewidowana przez środowiska feministyczne lub oponentów freudyizmu poprzez przeniesienie punktu ciężkości z uwarunkowań biologicznych na czynniki kulturowe. W ich ujęciu koncepcje kobiecego masochizmu i „zazdrości o penisa” odzwierciedlają seksizm i niską pozycję kobiet w społeczeństwie patriarchalnym. Interpretowana w tym duchu propozycja Freuda jawi się bardziej jako analiza określonego układu społecznego niż jego rekomendacja (zob. np. J. Mitchell, za: Kłosińska 2010: 174).

² Propozycje zmian w tym zakresie wprowadziła w latach 90. XX wieku J. Benjamin, która jako jedna z nielicznych w swoich pracach uwzględniła podmiotowość i perspektywę matki. Tradycyjny układ matka-dziecko o charakterze przedmiotowo-podmiotowym proponuje ona zastąpić relacją o charakterze intersubiektywnym z akcentem na komunikację między matką a dzieckiem (Benjamin 1994: 129–146; Pachmanová 2006: 45).

z matką: „(...) z naszego punktu widzenia obiekt pochodzi z zewnątrz, ale nie jest tak z punktu widzenia dziecka. Jednak nie pochodzi on także od wewnątrz; nie jest halucynacją” (D.W. Winnicott, za: Laplanche i Pontalis 1996: 181–182). Zjawiska przejściowe, jako krok ku postrzeganiu obiektu wyraźnie odróżnicowanego od podmiotu, należą zdaniem badacza do sfery iluzji:

To pośrednie pole doświadczenia, którego przynależność do wewnętrznej lub zewnętrznej (dzielonej z innymi) rzeczywistości nie podlega ocenie, tworzy najważniejszą część doświadczenia dziecka i utrzymuje się w ciągu całego życia w intensywnym doświadczeniu, jakie przynależy do sztuki, religii, do przeżywania w wyobraźni i twórczej pracy naukowej. (Laplanche i Pontalis 1996: 182)

W tym ujęciu twórczość i wszelkie doświadczenia kultury funkcjonują w sferze „obiektów przejściowych”, a udana kreacja (którą równie dobrze może być udane życie) zależy od zaufania, jakie dziecko wypracuje w swoich najwcześniejszych relacjach z matką.

Najważniejszym aspektem przywołanej tu pokrótce psychoanalitycznej teorii twórczości jest fakt, że stawia ona artystę (mężczyznę lub kobietę) w pozycji dziecka i że zarówno macierzyństwo, jak i sztuka jest w tej koncepcji przede wszystkim jego „dramatem”. W obu przypadkach matka jest stroną milczącą, jest lustrem, ciałem i rzeczą, obiektem modelowanym przez dziecko w procesie pragnienia i wyparcia. Jeśli przypomnimy słowa Rolanda Barthesa, który twierdził, że pisarz jest kimś, kto nieustannie gra z ciałem swojej matki (Barthes 1997: 44), to automatycznie nasuwa się pytanie, co jednak z twórcą, który „jest ciałem matki”? Czy matka-artystka może tworzyć jedynie z pozycji dziecka swojej własnej matki?

Teoria psychoanalityczna zaoferowała wytłumaczenie nieobecności matek w sferze działań artystycznych, sugerując, że z punktu widzenia psychologii i fizjologii pisanie i macierzyństwo są sferami wzajemnie się wykluczającymi³. Z autorstwa wykluczają kobietę uwarunkowania biologiczne — zgodnie z tezą, iż matka, usytuowana po stronie natury, odpowiedzialna jest za reprodukcję, nie za kreację. Dość wspomnieć, że jeszcze w XIX wieku, odwołując się do autorytetów naukowych, przekonywano, że doświadczenie macierzyństwa odbiera kobiecie około dwudziestu procent potencjału intelektualnego (E. Showalter, za: Kłosińska 2010: 110), dlatego pisarki zbierające pozytywne recenzje czytelników i krytyków opisywano cechami antropologicznie męskimi, co miało tłumaczyć ich sukces. W literaturze polskiej pamiętamy choćby komentarze do twórczości Elizy Orzeszkowej, o której pisano, że „ma głowę jakby męską” (Kłosińska 1999: 10–11)⁴.

Psychoanaliza znajduje również odpowiedź na pytanie o przyczyny twórczej kreatywności bezdzietnych kobiet, zgodnie z którą książki są oczywistym substytutem dzieci. O ile jednak pisarz może spojrzeć na swoje metaforyczne, twórcze macierzyństwo jako wartościową oprawę męskości, tak kobieta, której twórczość „zastępuje” obecność dzieci, zmuszona jest zdefiniować swoje życie raczej w kategoriach utraty. O konsekwencjach tej teorii i frustracjach wynikających ze społecznego postrzegania roli kobiety-pisarki, zgodnie

³ Helene Deutsch jest autorką tzw. menopauzalnej teorii twórczości, zgodnie z którą dopiero po wygaśnięciu zdolności reprodukcyjnych kobiety są w stanie przenieść swą energię twórczą na obiekt inny niż dziecko (za: Suleiman 2001: 118).

⁴ Zob. też uwagi krytyków zebrane przez E. Kraskowską w książce *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego* (rozdz. *Pióra niewieście. Krytycy o prozie kobiecej międzywojnia*) (Kraskowska 1999).

z którym osiągnięcia artystyczne przestają mieć znaczenie wobec faktu braku potomstwa przekonująco pisała jeszcze w latach siedemdziesiątych Erica Jong:

W oczach własnej rodziny byłam nieudaczną, która nie urodziła dziecka. Absurd. Wiedziałam, że to absurdalne, a jednak coś kazało mi się spowiadać w myślach. Jakaś część mnie czuła się winna wobec tych, którzy chwalili moje poezje. Coś, co mówiło im: Tak, ale pamiętajcie, że nie mam dzieci. (Jong 1998: 64)

Teorie postfreudowskie, implikowane i usankcjonowane kulturowo, przez dziesięciolecia umacniały przekonanie, że pomiędzy pojęciami twórczości i macierzyństwa istnieje trudna do pokonania sprzeczność. Współcześnie konsekwencje tych założeń odzwierciedla społeczna niechęć do ujawniania macierzyńskiego „ja” i związane z tym przekonanie, że matka nie może być podmiotem działań twórczych. Celnie oddają tę atmosferę (która niestety przekłada się również na działania polityczne) słowa Joanny Tokarskiej-Bakir w dyskusji *Między eksploatacją a wykluczeniem*.

Kultura widzi kobietę jako czyste medium, usprawiedliwione tylko pośrednictwem, spełniające się aż do samozatraty w akcie pośredniczenia: między życiem a śmiercią (rodzenie), między głodem a nasyceniem (przygotowywanie pożywienia i życie seksualne), czystością i brudem (sprzątanie, a także ambiwalentny seks, „brudny” lub „czysty”, bo uświęcony prokreacją), dobrem i złem (wychowawczyni, strażniczka moralności i domowego ogniska, albo wcielone zło, gdy odrzuca uświęcone role). Kobieta jako *mediatrix* musi pozostać przezroczysta, niewinna, nienacechowana. Piętnuje się ją za wszelkie ujawnienie „ja”. Ujawniać „ja” może wyłącznie mężczyzna. Takiego mężczyznę nazywa się ekscentrykiem i odkrywcą, podczas gdy kobietę (...) podglądaczką (...) lub ekshibicjonistką (...). Do tych symptomatycznych obelg nawiązują też kolejne epitety, z reguły nacechowane seksualnie („literatura menstruacyjna”, „maciczna filozofia”), zawierające aluzję do dokonanego przez kobietę przekroczenia. Ich wspólny sens jest następujący: kobieta, gdy mówi w imieniu „ja”, łamie tabu tej kultury, która nakazuje jej nie tylko wstyd i czystość, ale też przezroczystą, doskonale zmediatyzowaną milcząco obecność.

(J. Tokarska-Bakir, cyt. za: Budrowska 2003: 79)

Ujawnienie macierzyńskiego „ja” w literaturze jest przekroczeniem podwójnym, dotyczy projektowanej kulturowo kondycji kobiety oraz niewidzialnej pozycji matki. Wiąże się również z próbą przeniesienia do literatury kluczowych w doświadczeniu macierzyńskim aspektów cielesności, próbą o tyle trudną, że dotyczy ona ciała matki, które w przestrzeni publicznej nadal jest tabuizowane i postrzegane w kategoriach abiektu⁵.

Macierzyńskie konteksty „własnego pokoju”

Kolejny z czynników determinujących twórczą aktywność matek odsyła do klasycznych już rozpoznanych poczynionych blisko sto lat temu przez Virginie Woolf. W zbiorze esejów *Własny pokój* autorka poszukuje odpowiedzi na pytanie, czego potrzebuje kobieta, by stać się samodzielnym twórczym podmiotem, wskazując na psychologiczne, społeczne i materialno-bytowe uwarunkowania kobiecego pisarstwa (Woolf 1997). Przekonanie Woolf, że pisarka musi mieć pieniądze (500 funtów) i „własny pokój”, jeśli ma uprawiać twórczość

⁵ Wystarczy przypomnieć nawracające od lat burzliwe dyskusje społeczne na temat eksponowania macierzyńskiej cielesności (na przykład naturalnego karmienia) w miejscach publicznych.

literacką, w dzisiejszych czasach pozornie wydaje się nieaktualne. Status materialny piszących kobiet i ich miejsce w strukturze społecznej są dziś zupełnie inne niż sto lat temu, kiedy to ich wytwory nazywano „płodami grafomanii”, „szpetnymi wymysłami” czy „histerią podrażnionego mózgu” (Kłosińska 1999: 19). W XX wieku — jak podkreśla badaczka tego zjawiska — „literatura stała się dla rzeszy kobiet źródłem utrzymania, a profesje z nią związane (...) uległy daleko posuniętej feminizacji” (Kraskowska 2015: 25). Pomimo tych przemian macierzyńskie konteksty „własnego pokoju” w różnym natężeniu pozostają aktualne, w kontekście bytowym, psychologicznym i pragmatycznym.

O „własnym pokoju” myślimy jak o przestrzeni pisania, komfortowym miejscu na twórczą, niczym niezakłócaną aktywność. Czas, spokój i pieniądze to niezbędne warunki każdego aktu twórczego. Ale czy zawsze i czy tylko? Jak zmieniają się okoliczności pisania w przypadku matek? Liv Ullman w wydanej jeszcze w latach siedemdziesiątych autobiograficznej powieści *Przemiany* wyznaje:

Spróbuj powiedzieć dziecku, że mama pracuje, kiedy dziecko widzi na własne oczy, że ona po prostu siedzi i pisze. (...) Sukcesy zawodowe i próba napisania książki nie rekompensują tak oczywistych u mnie niedociągnięć na polu domowym. (...) Kiedy jestem w piwnicy, nie śmiem puszczać muzyki, pisząc, żeby nikt na górze nie pomyślał, że siedzę i nic nie robię. Czuję, że na szacunek zasłużył może tylko wtedy, jeśli zacznę robić naleśniki, piec w domu chleb i utrzymywać porządek w pokojach. (...) Dzwonek telefonu. Do drzwi puka służąca i wchodzi, zanim zdążę jej odpowiedzieć. Odkryła dziurę w spodenkach Linn. Śmieję się w telefon. A potem długo dyskutuję o tym, czy zacerować dziurę, czy lepiej przyszyć na niej latkę z jaskrawego materiału. (Ullmann 1988: 21–22)

Z kolei Jane Lazarre, jedna z prekursorok macierzyńskich wspomnień, które eksplodowały w literaturze europejskiej w drugiej połowie XX wieku, mniej więcej w tym samym czasie, zapisała w *The Mother Knot*:

Od kiedy zaczęłam pisać, potrzebowałam samotności. (...) Aby okiełznać [swoją niebezpieczną osobowość], musiałam pisać, regularnie i konsekwentnie, ale aby pisać musiałam być sama./ Teraz, nagle już zawsze byłam z Benjaminem. (J. Lazarre, cyt za: Suleiman 2001: 120)

Codziennosc matki zdaje się wykluczać twórcze funkcjonowanie we „własnym pokoju”, nawet, jeśli istnieje on fizycznie, a kobieta jest w komfortowej sytuacji materialnej. Jego integralność znika wobec konieczności oddania dziecku swego czasu, energii i bezwzględnej dyspozycyjności. „Własny pokój” piszącej matki jest mentalną i fizyczną przestrzenią, którą dzieci i sugerujący się ich dobrem dorośli naruszają bez większych oporów, kierując się przeświadczeniem, że logika kobiecej pracy koncentruje się przede wszystkim na zaspokajaniu potrzeb innych.

W autobiograficznej powieści Joanny Jagiello *Hotel dla twoich rzeczy. O życiu macierzyństwie i pisaniu* brak „własnego pokoju” staje synonimem egzystencjalnej i twórczej bezdomności, a w konsekwencji punktem wyjścia i metaforą życiowych i pisarskich poszukiwań bohaterki. W tej opowieści o pęczniejącej potrzebie twórczego działania, którą trzeba negocjować z życiem rodzinnym i konfrontować z potrzebami materialnymi, „własny pokój” funkcjonuje nie tyle jako spokojna przystań, do której wraca po twórcze natchnienie, ale mentalna przestrzeń nieskrępowanej aktywności, którą nosi się w sobie:

Piszę w kawiarniach (...) Przesiadywanie [tam — A.G.] wielokrotnie wyciągało mnie ze spleenu, przynajmniej pozornie chroniło przed samotnością i — zupełnie realnie — pozwalało się skupić. Minimalistom ponoć wystarcza do życia trzydzieści przedmiotów, a mnie zalewają rzeczy moje i córek (...) Próbuję poprawić jedno z opowiadań i nie myśleć o tym, że niedługo trzeba wracać do domu. (Jagiello 2014: 7–8)

Ucieczkę od spraw życia codziennego, pozwalającą na pisanie, bohaterka powieści Jagiello znajduje nawet w środkach komunikacji miejskiej:

Sznury samochodów z Wisłostrady miękko przesuwają się za oknem, a ja piszę. Tramwaj w końcu rusza, jedzie w ślimaczym tempie, a ja cieszę się, że mam więcej czasu.

Ostatnio postanowiłam pisać wszędzie, bez względu na okoliczności, więc noszę notebooka ze sobą. Efektem bywa nawet parę stron dziennie. Jedyne problemy to moja nieumiejętność pisania na stojąco i bez trzymania... (Jagiello 2014: 235)

W powieści Jagiello historia poszukiwania „własnego pokoju” łączy się postulatem samo-realizacji autorstwa Woolf: pisać to, co się chce i żyć, tak, jak się chce. „Kiedy więc każę Wam zarabiać pieniądze i zdobyć własny pokój — notowała — w istocie proszę Was o to, byście żyły świadome rzeczywistości, a więc wiodły żywot fascynujący, niezależnie od tego, czy uda Wam się przekazać innym jego treść” (Woolf 1997: 132). Autobiograficzna historia Jagiello jako opowieść o dojrzewaniu kobiety-pisarki, która jako matka nie rezygnuje z siebie, stając się dla dorastających córek wzorcem samodzielności i zaradności, jest literackim ucieleśnieniem postulatu Woolf o odnalezieniu przez piszącą kobietę „własnego pokoju”.

Interesującym dopełnieniem tej problematyki jest czysto pragmatyczny aspekt macierzyńskiej twórczości, decydujący o jej kształcie genologicznym. Ewa Szemplińska-Sobolewska, jedna z zapomnianych pisarek okresu powojennego wyznała: „Świadomość zależy od bytu? Nadbudowa na fundamencie materialnym? Na to, że zaczęłam pisać wiersze zamiast powieści do sufitu złożyły się warunki lokalne” (E. Szemplińska-Sobolewska, cyt. za: Paczoska 2008: 198). Z kolei noblistka, Alice Munro, w jednym z wywiadów następująco komentowała pragmatyczną stronę powstawania swojego zbioru *Dziewczęta i kobiety*: „Początkowo chciałam pisać powieść, ale pisałam opowiadania, bo tylko na nie mogłam znaleźć czas. Mogłam odłożyć prowadzenie domu i wychowywanie dzieci na jakiś czas, ale nie na wystarczająco długo, by pisać powieść” (L.D. Awano, cyt. za: Więckowska 2015: 111).

Matka-artystka — psychologiczne i społeczne aspekty procesu twórczego

Ayalet Waldman, amerykańska pisarka podejmująca w *Złej matce* m.in. problem presji współczesnych matek próbujących pogodzić życie zawodowe z rodzinnym, zwraca szczególną uwagę na konieczność podporządkowania codziennych obowiązków życiu dzieci, co, jak podkreśla, ciągle zbyt rzadko dotyczy pracujących ojców. O trudnych próbach wpisania aktywności twórczej w życie rodziny pisze:

(...) moja praca powinna trzymać mnie z daleka od zaślepienia noworodkami niezależnie od ich nieodpartego uroku. Gdy dzieci były małe, trudno było mi pisać. Zawsze powtarzałam sobie, że tym razem będzie inaczej, ale przy każdym kolejnym dziecku przez pierwsze cztery miesiące nic nie udało mi się osiągnąć. A nawet gdy wracałam już do pracy, jej czas wyznaczały dzieci: robiłam przerwy na karmienie, opatrywanie fizycznych i duchowych ran, tracąc dni przez ich bezsenne noce. Czuję ulgę, że ten czas dobiegł końca. (Waldman 2011: 202)

Wyjątkowo radykalnie brzmią refleksje amerykańskiej poetki, Sylvii Plath, na temat zależności między posiadaniem dzieci a praktyką twórczą. Autorka *Szklanego klosza*, którą przez całe życie męczyły najróżniejsze obawy związane z kobiecością i macierzyństwem, o swoim strachu przed ciążą pisała:

(...) zasiadłam za maszyną do pisania i poczułam gorącą falę czerwieni, karmazynowy przypływ, którego wyczekiwałam i o którym marzyłam przez te wszystkie białe, sterylne, złowrogie minuty minionych sześciu tygodni. I przysięgałam wszystkim możliwym bogom i fortunom, że nie będę na nic narzekać ani nad niczym się użalać tak długo, jak nie będzie dziecka: to najgorsze, co może być, poza okaleczeniem, chorobą, śmiercią i utratą miłości. (Plath 2000: 284)

Kilka lat później, kiedy strach przed ciążą zamienił się w obawę przed bezpłodnością, pisarka wyznawała z rozpaczą:

Jeśli się okaże, że nie mogę mieć dzieci (...) [b]yłabym martwa. Martwa dla kobiecości mojego ciała. (...) Moje pisarstwo — próżnym i zawodnym substytutem prawdziwego życia, prawdziwego uczucia, a nie przyjemnym uzupełnieniem, dodatkowym kwitnięciem i owocowaniem. (Plath 2000: 487)

Wreszcie, kiedy nastal czas wyczekiwania na dziecko, wracały początkowe obawy pisarki przed „udomowieniem”:

Dzieci mogłyby mnie uczłowiczyć. Ale nie wolno mi w niczym na nich polegać. [...] Nie wolno mi zostać tylko matką i gospodynią domową. Wyzwanie macierzyństwa, kiedy jestem tak nieukształtowaną i mało tworzącą pisarką. Obawa o sens mojego życia. Znienawidzę dziecko, które stałoby się substytutem mojego własnego życia... (Plath 2000: 505–510)

W słowach Plath bardzo silnie wybrzmiewa ambiwalencja uczuć młodej kobiety pragnącej spełniać się w roli matki i jednocześnie strach artystki przed byciem zdominowaną przez macierzyństwo, szczególnie związana z tym obawa przed utratą niezależności osobistej, postulowanej przez Woolf i jakże celnie zdiagnozowanej przez Betty Friedan w *Misfycie kobiecości*.

Rozbieżności pomiędzy życiem rodzinnym a twórczą aktywnością kobiet coraz śmielej ujawniane we współczesnej literaturze i sztuce pozwalają twierdząco odpowiedzieć na pytania, które padały w Polsce kilka lat temu przy okazji ogólnopolskiego projektu *Sztuka matek*. Podnosiły się wówczas głosy sceptyków, którzy pytali, jakie to ma znaczenie, że artystka jest matką. Jak słusznie zauważyła kuratorka tego projektu, Izabela Kowalczyk, „często ma znaczenie kluczowe” (Kowalczyk 2012: 4). Matki-artystki codziennie na nowo zmuszone są bowiem wybierać pomiędzy pracą twórczą a obszarem domowych obowiązków związanych z opieką nad dziećmi; między pasją, której nie można zostawić za sobą, zamykając drzwi biura, a codziennym życiem:

Co jest dla mnie ważniejsze, pisanie czy życie — pyta bohaterka opowieści Jagiello. Nie w każdym zawodzie ma się podobne wątpliwości. Przypuszczam, że hydraulik nie zastanawia się, co jest dla niego ważniejsze — wymiana uszczelek czy wymiana myśli. (...) Pracownik korporacji, nawet ten codziennie zostający po godzinach, rzadko marzy o raporcie miesięcznym. (...) U pisarza jest inaczej. (Jagiello 2014: 190–191)

W nieco innym aspekcie podsumowała istotę tego konfliktu Sylwia Chutnik: „Twórczość (...) w kontekście zajęć domowych jest z góry skazana na porażkę. Wybór między robieniem zdjęć a dokończeniem prasowania nie nadaje się do uczynienia z niego konfliktu uniwersalnego i... poważnego” (Chutnik 2012: 40). Z kolei Elif Şafak tak komentowała, utrwalone w *Dziennikach*, doświadczenia Sylwii Plath:

W monotonnym rytmie codzienności matczyne obowiązki wprawiały ją w stan euforii i jednocześnie frustrowały. Tymczasem jej mąż nie przepuszczał żadnego z wydarzeń literackich, w których kiedyś uczestniczyli razem. Prowadził dawne życie, pisał poezję, zawierał nowe znajomości, umacniał swoją pozycję. (...) Uparcie wierzyła, że może być idealną matką i doskonałą poetką: perfekcyjną poetką matką. To nie było łatwe połączenie, zwłaszcza w atmosferze lat pięćdziesiątych, gdy wszyscy uważali, że kobieta musi dokonać wyboru. Ona się temu sprzeciwiała. (Şafak 2011: 113)

Marzenia Plath o idealnym współlistnieniu w roli matki i poetki zakończyły się klęską. Zalamanie nerwowe, terapie, zawiedzione literackie nadzieje sprawiały, że przestała wierzyć w siebie, zarówno jako kobieta i matka, jak i artystka. W wierszu *Monachijskie manekiny* napisała: „Doskonałość jest straszna, nie ma potomstwa” (Plath 2004: 85).

W wypowiedziach matek relacje między twórczością a macierzyństwem koncentrują się wokół takich problemów, jak: poczucie winy i miłość, osobowość twórcza matki-artystki a potrzeby dziecka, potrzeba samotności a konieczność zaangażowania w życie domowe. Matka, jak określiła ją Bogusława Budrowska, jako „jednowymiarowa figura ukryta za żywym obrazem rozwijającego się dziecka” i istniejąca jedynie w relacji do niego, automatycznie naznaczona zostaje jako „zła” w sytuacji, w której w jakikolwiek sposób próbuje przedkładać swoje twórcze aspiracje nad potrzeby dziecka (Budrowska 2003: 78). Wydaje się ona paradoksalnym splotem niemożliwych do pogodzenia tropów identyfikacyjnych narzucanych przez kulturę. Jako opiekunka powinna być bezwzględnie oddana, dobra i czuła, co zdecydowanie kłóci się z wyobrażeniem artysty, który egoistycznie dąży do realizacji swoich aspiracji, bez względu na okoliczności życia codziennego. „Zła matka” to przede wszystkim matka nieobecna, a matka pisząca jest nieobecna podwójnie, myślą i ciałem:

Powieściopisarka jest i musi być egoistką — pisała w *Czarnym mleku* Elif Şafak. Macierzyństwo natomiast polega na dawaniu./ Podczas gdy powieściopisarka jest introwertyczką — przynajmniej w czasie tworzenia powieści — matka z definicji jest ekstrawertyczką. Powieściopisarka buduje maleńki pokój w głębi umysłu i zamyka drzwi, żeby nikt nie mógł się do niego dostać. (...) Z kolei matka zostawia otwarte wszystkie okna i drzwi — dniem i nocą, latem i zimą. Jej dzieci mogą wejść dowolnie wybranym wejściem (...).

Gdy twoje dziecko upada i zdziera sobie kolana (...) albo leży w łóżku z gorączką, albo gra rolę Boba Kanciasoportego w szkolnym przedstawieniu, nie możesz powiedzieć: „Wiesz, właśnie piszę nowy rozdział. Czy możesz wrócić za miesiąc?”. (Şafak 2011: 332)

Napięcie wynikające ze zderzenia trudnych do pogodzenia wymogów pracy twórczej i osobowości artysty z bezinteresownymi zachowaniami względem dzieci jest jednym z ważniejszych i coraz częściej wprost werbalizowanych w literaturze aspektów macierzyńskiej twórczości. Jak podkreśla Şafak, „o pisarzach myśli się najpierw jak o twórcach, a potem jak o mężczyznach. Natomiast pisarki postrzegane są przede wszystkim jako kobiety” (Şafak 2011: 63). Ironicznie podsumowała ten konflikt irlandzka pisarka Ann Enright w książce *Making Babies*: „Speech is a selfish act, and mothers should probably remain silent” (Enright 2004: 1).

Oczywiście codzienne frustracje wynikające z konieczności godzenia obowiązków macierzyńskich z pracą dotyczą większości pracujących matek, nie tylko artystek. Warto jednak podkreślić fakt, że nie chodzi tylko o dylematy natury opiekuńczej: powierzenie opieki nad dzieckiem innej osobie, jakkolwiek pomocne, nie rozwiąże problemów, dlatego że konflikty te często (choć nie zawsze) mają charakter wewnętrzny, tkwią w głowach samych kobiet jako nieodłączny aspekt ich indywidualnych doświadczeń (Suleiman 2001: 122). Brytyjska pisarka, Rachel Cusk, postawiona w takiej sytuacji, konkluduje:

Odkryłam też, że godziny, które kupowałam za tak wysoką cenę, były wadliwe, niepełne, niesatysfakcjonujące. Stale słyszałam szalone tykanie każdej sekundy. Przeżywanie tych godzin przypominało życie w taksówce. Praca w tych warunkach była trudna; przyjemność czy przy najmniej odpoczynek — w ogóle nie do pomyslenia. Nie udało mi się wcisnąć własnego świata do niszy, wykrojonej — jak to widziałam — z ciała własnego dziecka. (Cusk 2014: 160)

Można by, za Adrienne Rich, zdefiniować ten wewnętrzny konflikt jako efekt instytucjonalnego wymiaru macierzyństwa i pozycji kobiety w patriarchalnym społeczeństwie (Rich 2000). Argument ten, jakkolwiek pomocny w wyjaśnieniu źródła konfliktu, nie pomoże go wyeliminować. Niepokój matki wynika bowiem z tęsknoty za dzieckiem i obawy, czy ktoś inny będzie w stanie zaopiekować się nim równie dobrze, jak ona sama: „Czasami — wyznaje Şafak — największą nagrodą, jakiej spodziewa się pisarka, nie jest Nagroda Bookera czy Orange Prize, ale pracowita niania o dobrym sercu” (Şafak 2011: 66). Pewnie dlatego w większości publikacji pisanych z perspektywy matki pojawia się wyobrażenie idealnej opiekunki: archetypicznej, pełnej miłości, grubej, czarnoskórej piastunki, jakby żywcem wyjętej z *Przeminęło z wiatrem* (Górnicka-Boratyńska 2004: 123–127). Cusk swoje poszukiwania niani zaczyna od następującego fantazmatu:

Osoba, którą sobie wyobrażałam, nie figuruje na pewno w żadnym spisie ziemskich usługodawców, znaleźć ją mogłam co najwyżej wśród chórów anielskich czy na kartach baśni. Miała być mądra, kompetentna, dobra i ciepła. Pensję miała pobierać skromną, gdyż pracowała z powołania: godziny, które była gotowa poświęcić malej, podyktowane były szczerą miłością. Nie miała własnego ziemskiego życia. Po prostu jakimś cudem codziennie rano zjawiała się u moich drzwi i zaraz pewnym, czułym gestem odbierała mi dziecko z rąk, ocierała moje lzy i wypowiadała mniej więcej takiej słowa: *Pani niech się teraz spokojnie zająmie swoimi sprawami (...) a my tu sobie miło pobędziemy razem (...)* Była projekcją mojego skonfliktowanego „ja”. (Cusk 2014: 151)

Artystki na różne sposoby radzą sobie z napięciem wynikającym z zawieszenia między rolą matki i artystki. Na szczęście nie muszą już wybierać skrajnych rozwiązań, do jakich zmuszona była choćby Katarzyna Kobro, która w trudnych czasach okupacji, w 1944 roku,

porąbała na opał swoje drewniane rzeźby z lat 1925–28, by przygotować obiad dla córki, Niki. Często kobiety świadomie rezygnują z bycia matką, by moc poświęcić się pracy twórczej, jak było w przypadku Virginii Woolf, Emily Dickinson, Emily Brontë, Gertrudy Stein, Jeanette Winterson i wielu innych. Piszące matki najczęściej wychowują jedno, rzadziej dwoje dzieci, ale zdarza się i trójka lub czwórka — jak w przypadku Ursuli Le Guin czy Ayalet Waldman. W ich przypadku najpewniej sprawdza się reguła wyrażona przez literacką pisarkę i rozmówczynię z powieści Şafak: „Rola matki i pisarki niekoniecznie muszą się wykluczać. Ale nie powiedziałabym, że idą ze sobą w parze” (Şafak 2011: 64).

Tradycja i komunikacja literacka

O ile w dotychczasowej refleksji nacisk był położony na dociekanie materialnych, socjologicznych i psychologicznych determinantów twórczości matek, to w tym miejscu chciałabym zwrócić uwagę na drugą stronę tego samego zagadnienia. Interesuje mnie odpowiedź na pytanie, dlaczego kobiety tak rzadko czynią macierzyństwo, jedno z elementarnych życiowych doświadczeń, bezpośrednim tematem swojej twórczości.

Pierwsza, automatycznie nasuwająca się refleksja związana jest częściowo z dokonanymi już ustaleniami dotyczącymi trudności szczerego mówienia o sobie z pozycji matki — macierzyńska rola sprowadzająca kobietę do funkcji opiekuńczych względem dzieci i społeczny, fantazmatyczny ideał Matki o nieskomplikowanej, aseksualnej tożsamości utrudnia mówienie o sobie niezgodne z panującymi normami społeczno-kulturowymi. Szczere pisanie o macierzyństwie jest jednym z największych kulturowych tabu. Najsilniejsze jest wówczas, gdy dotyczy ujawniania negatywnych aspektów macierzyństwa lub kwestii bezdzietności. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku Ann Snitow opowiadała o wysiłkach redaktorów publikacji *Why Children?* (1987), którzy próbowali zebrać w jednym tomie autobiograficzne głosy kobiet, które żalowały swojej decyzji o macierzyństwie. Wydawcy twierdzili, o ile udało im się wskazać kobiety niezadowolone z faktu bycia matkami, to nie znaleźli sposobu, by skłonić je do zabrania głosu. „Kobiety, którym macierzyństwo nie przyniosło satysfakcji obawiały się, że zranią swoje dzieci przyznaniem się do tego. A co z matkami, które miały dzieci wbrew swojej woli? Czy ich sytuacja pozwala na otwarte wyrażenie uczuć?” — pytała Snitow (1995: 57–58). Współcześnie kobiety coraz śmielej przekraczają zarówno tabu bezdzietności, jak i ambiwalencji macierzyńskich doświadczeń, co potwierdzają ostatnie publikacje literackie i naukowe w Polsce i za granicą; dość wspomnieć *Voicing Voluntary Childlessness. Narratives of Non-Mothering in French* (2015) Natalie Edwards, artykuły w 6. numerze „Czasu Kultury” z 2014 roku zatytułowanym *Wolność od dzieci*, czy wreszcie głosy pisarek, które w zróżnicowanych formach literackich otwarcie mówią o ambiwalencji, jaką niesie ze sobą to życiowe doświadczenie⁶.

Obawy przed pisaniem o macierzyństwie związane są również z kulturowo zakorzenionym przekonaniem, że macierzyństwo nie jest interesującym i „właściwym” tematem literatury, dlatego matka (i tu wracam do początku moich rozważań) nie może być jej twórczym podmiotem. Źródłem „lęku przez autorstwem” byłby w tym przypadku nie tylko strach przed przekraczaniem kulturowego tabu, ale też świadomość braku umocowania

⁶ Szerzej omawiam to zjawisko w złożonej do druku książce *Macierzyństwo – współczesna literatura, kultura, etyka*.

w tradycji literackiej. Historia kobiecego pisarstwa, od dziesięcioleci żmudnie odzyskiwana przez krytykę feministyczną i genderową, ze względów kulturowych nie była jednocześnie historią twórczości maternalnej (takiej, w której matka jest podmiotem działań twórczych), bo w perspektywie *longue durée* jest ona zjawiskiem stosunkowo nowym. Dlatego, o ile w bloomowskim paradygmacie męskiego autorstwa walka artysty z prekursorem wymaga form, które autor nazwał rewizjami, uniesieniami czy konfliktami lekturowymi (Bloom 2002), to pisząca kobieta angażuje się w proces rewizyjny nieco inaczej. By skonstruować własne, twórcze, niezależne „ja”, nie występuje ona przeciwko odczytaniom świata przez jej (męskiego) prekursora, przede wszystkim zwraca się przeciwko odczytaniom przez niego jej samej. Dlatego również poszukuje prekursorki i tekstu innej kobiety, ale głównie po to, by ów tekst i jego autorka pomogły „legitymizować jej własne buntownicze dążenia” (Gilbert i Gubar 1984: 49–50; Kłosińska 2010: 179–180). Odwołanie do literackich matek i sióstr stanowi w tym przypadku warunek przelamania „lęku przed autorstwem”, jest podstawą budowania macierzyńskiej subkultury i tejże tradycji literackiej. Wykorzystuję tutaj koncepcję kobiecej subkultury literackiej (*female literary subculture*) stworzoną przez Showalter do opisanego dynamiki literatury wiktoriańskiej (E. Showalter, za: Kłosińska 2010: 104–106), ponieważ w moim przekonaniu oddaje ona także dynamikę rozwoju literatury maternalnej i status piszących matek. Ich pozycja w żaden sposób nie łączy się z obawą przed niszczącą siłą wpływu ojca. Bardziej niż o „wpływy” i związane z nimi znaczenia kładące nacisk na siłę zewnętrzną, chodzi raczej o „afiliację”. Termin ten pozwala uniknąć konotacji związanych z prymatem „rodzica”. Etymologia⁷ i historia tego pojęcia podkreśla lingwistyczną równość w dziedziczeniu i, co ważne, przypomina o jego kobiecych korzeniach — indoeuropejskim *dbei*, oznaczającym ssanie, a przez to odwołującym do idei karmiącej i karmionej kobiety (Krajewska 2014: 16). Z tej perspektywy literacka tradycja pisarstwa matek byłaby efektem procesu budowania samoświadomości oraz afiliacji — zarówno w obrębie zjawisk literackich, jak i tych, które mają swoje źródła w historii społecznej i kulturze.

Przykładem narracji, której podstawę stanowi idea dyskursywnego dialogu z prekursorkami, jest przywoływana już książka Elif Şafak *Czarne mleko. O pisaniu, macierzyństwie i wewnętrznym haremie*. Opowieść tureckiej powieściopisarki, zamknięta w typowej dla narracji maternalnych autobiograficznej ramie, jest próbą odpowiedzi na pytanie o możliwość zrównoważenia macierzyństwa i pracy twórczej oraz rodzajem manifestacji niezależności pisarskiego „ja” wobec wpływu, jaki wywiera na nią uposażenie genderowe. Palimpsestowe strategie XIX-wiecznych narracji, interpretowanych przez Gilbert i Gubar jako efekt „lęku przed autorstwem”, zastępuje tu otwarta intertekstualna opowieść o rozpadzie osobowości, depresji i kryzysie twórczym, których bohaterka doświadczyła po urodzeniu dziecka. Strukturalnym elementem całości jest sieć dialogicznych odniesień, którą tworzą „głosy” pisarek i feministek, takich jak: Virginia Woolf, Doris Lessing, George Sand, Louisa May Alcott, Zella Fitzgerald, Sylvia Plath i wiele innych. Błyskotliwe eseje na temat ich biografii i twórczych dylematów autorka konfrontuje z własną sytuacją egzystencjalną, dając tym samym uniwersalny obraz problemów, z jakimi muszą mierzyć się wszystkie „twórcze” kobiety. Wpisanie własnej historii w ich doświadczenia stanowi domykający akt przepracowania depresji i twórczego kryzysu. Aby pisać, czy jak w tym przypadku — pokonać kryzys,

⁷ Łac. *filius* – syn, *filia* – córka.

pisarka nie musi zapominać o tym, że jest kobietą i matką. To właśnie losy innych kobiet odzwierciedlone w literaturze są dla niej ważnym punktem odniesienia do rozwiązania osobistych problemów i przelamania wtórnego (generowanego macierzyństwem) „lęku przed autorstwem”.

Współcześnie doświadczenie macierzyństwa staje się coraz częściej istotnym źródłem kreacji lub, w terminologii Rich, „re-wizji” kanonu twórczej wyobraźni (Rich 1972). Artystki, które wciąż z żalem mówią o rozdarciu między pracą a życiem rodzinnym, doceniają jednocześnie integrujące i inspirujące aktywność twórczą aspekty macierzyństwa, sygnalizowane już przez ich XIX-wieczne prekursorki. „Wbrew męskim krytykom, którzy z uporem akcentowali sprzeczności między macierzyństwem (...) a pisaniem, kobiety miały przeświadczenie, że »domowa rola wzbogaca ich sztukę, a sztuka podtrzymuje domową rolę jako spontaniczną i znaczącą«” (Kłosińska 2010: 109). Anna Nasiłowska, autorka kanonicznych dla polskiego dyskursu maternalnego *Domina* (1995) i *Księgi początku* (2002), nobilituje macierzyństwo i upomina się o jego obecność w przestrzeni kultury, widząc w nim m.in. ważne źródło aktywności twórczej. Świadczą o tym zarówno wymienione wyżej eseje jej autorstwa, problematyzujące istotę macierzyńskiego doświadczenia, jak i kolejne prace inspirowane rozwojem mowy dziecka oraz jego sposobem postrzegania świata (*Czteroletnia filozofka*, 2004; *Wielka Ciekawość*, 2006; *Wielka Wymiana Widoków*, 2008). W sylwicznej *Czteroletniej filozofce* znajdziemy postulat, który z powodzeniem można uznać za myśl przewodnią wszelkiej twórczej aktywności matek:

(...) być matką i jednocześnie: rozwijać się, pisać, czytać, myśleć. Nie rezygnować z niczego. Prac i gotować, rymować i filozofować. Nie jest to nic nowego. (...) Pani sędzia czy pani dyrektor cerująca dziecinne ubranka, pani poetka pochylona nad garnkiem, pani profesor od dzieł mistycznych z niepełnosprawną córką, pani filozofka lepiąca pierogi i pisząca esej o pierogowości (...) Jest w zderzeniu tych dwóch sfer pewna prowokacja. Ale jest też obietnica scalenia tego, co niesłusznie zostało rozłamane na osobne, hierarchicznie wobec siebie położone sfery.
(Nasiłowska 2004: 93–94)

Współcześnie w pracach autorek skupionych wokół projektu *Sztuka matek*, podobnie jak w twórczości literackiej, polskiej i światowej (A. Nasiłowska, J. Bargielska, J. Mueller, M. Łukowiak, R. Cusk, D. Lessing, M. Atwood, E. Safak i wiele innych), podmiotowe negocjacje o charakterze emancypacyjnym, związane z zapisem jednostkowego doświadczenia, są nie tylko artystycznym gestem odzyskiwania „własnego pokoju” i własnego głosu, ale niezbędnym warunkiem traktowania swych działań, przez innych i same kobiety, w kategoriach twórczości i kreatywności.

Bibliografia

- Barthes Roland (1997), *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Benjamin Jessica (1994), *The Omnipotent Mother: A Psychoanalytic Study of Fantasy and Reality* [w:] *Representation of Motherhood*, eds. D. Bassin, M. Horney, M.M. Kaplan, Yale UP, New Haven–London.
- Bloom Harold (2002), *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson M. Szuster, Universitas, Kraków.
- Budrowska Bogusława (2003), *Ukryte obszary kobiecej kreatywności*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 4.
- Chutnik Sylwia (2012), *Rodzic sztukę* [w:] Katalog wystawy *Matki — Negocjatorki. Sztuka Matek*, odsłona siódma, Łódź.
- Cusk Rachel (2014), *Praca na całe życie. O początkach macierzyństwa*, przeł. A. Pokojska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Enright Ann (2004), *Making Babies. Stumbling into Motherhood*, Jonathan Cape, London.
- Freud Zygmun (1974), *Pisarz a fantazjowanie*, przeł. M. Leśniewska [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. S. Skwarczyńska, t. II, cz. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gilbert Sandra M., Gubar Susan (1984), *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale UP, New Haven–London.
- Górnicka-Boratyńska Aneta (2004), *Wystarczająco dobra opiekunka* [w:] *Jestem mamą. Zbiór prawdziwych historii o macierzyństwie*, oprac. K. Tubylewicz, Znak, Kraków.
- Jagiello Joanna (2014), *Hotel dla twoich rzeczy. O życiu, macierzyństwie i pisaniu*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Jong Erica (1998), *Strach przed lataniem*, przeł. M. Fabianowska, Zysk i S-ka, Poznań.
- Klein Melanie (2007), *Miłość, poczucie winy i reparacja oraz inne prace z lat 1921–1945*, przeł. D. Golec, A. Czownicka, GWP, Gdańsk.
- Kłosińska Krystyna (1999), *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, eFKA, Kraków.
- (2010), *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Kowalczyk Izabela (2012), *Matki, artystki, negocjatorki...* [w:] Katalog wystawy *Matki — Negocjatorki. Sztuka Matek*, odsłona siódma, Łódź.
- Krajewska Joanna (2014), „Kobiety kompleks przynależności” i historia literatury [w:] *Fifteen Shades of Polish Feminism: Literature, Culture and Gender Discourses in Polish Academia*, „Women Online Writing Journal”, September, no. 3, [dokument elektroniczny:] http://www.womenonlinewriting.org/uploads/3/0/9/9/30990955/9_joanna_krajewska_article2.pdf [dostęp: 13.04.2016].
- Kraskowska Ewa (1999), *Piorem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- (2015), *Z dziejów badań nad polskim pisarstwem kobiet* [w:] *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX — procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Laplanche Jean, Pontalis Jean-Bertrand (1996), *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, WSiP, Warszawa.
- Nasiłowska Anna (2004), *Czteroletnia filozofka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Pachmanová Martina (2006), *Mobile Fidelities. Conversations on Feminism, History and Visuality*, KT Press, London [dokument elektroniczny] <https://www.ktpress.co.uk/pdf/mpachmanova.pdf> [dostęp: 5.03.2016].
- Paczoska Ewa (2008), *Na strychu i po kątach. Pisarki międzywojenne w cieniu PRL-u (rekoniesans)* [w:] *(Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL*, red. nauk. i wstęp H. Gosk, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa.
- Plath Sylvia (2000), *Dzienniki 1950–62*, oprac. K.V. Kukil, przeł. J. Urban, P. Stachura, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- (2004), *Monachijskie manekiny*, przeł. T. Truszkowska [w:] S. Plath, *Poezje wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Rich Adrienne (1972), *When We Dead Awaken: Writing as Re-vision*, „College English”, (Oct), vol. 34, no. 1; [dokument elektroniczny] <http://www.jstor.org/stable/375215> [dostęp: 11.02.2016].
- (2000), *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. J. Mizielnińska, Sic!, Warszawa.
- Şafak Elif (2011), *Czarne mleko. O pisaniu, macierzyństwie i wewnętrznym barmie*, przeł. N. Wiśniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Snitow Ann (1995), *Feminizm i macierzyństwo*, „Pełnym głosem”, nr 3.
- Suleiman Susan Rubin (2001), *Writing and motherhood* [w:] *Mother Reader. Essential Writing on Motherhood*, ed. M. Davey, New York.
- Ullmann Liv (1988), *Przemiany*, przeł. A. Kreczmar, Iskry, Warszawa.
- Waldman Ayalet (2011), *Zła matka. Kronika matczynych wykroczeń, drobnych katastrof i rzadkich momentów chwały*, przeł. K. Janusik, Znak, Kraków.
- Więckowska Katarzyna (2015), *„Za kogo ty się uważasz? (1978), czyli jak nie być kimś, kim ma się być* [w:] *Alice Munro. Wprowadzenie do twórczości*, red. M. Buchholtz, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Woolf Virginia (1997), *Własny pokój*, przeł. A. Graff, Sic!, Warszawa.
-