

ALEKSANDRA E. BANOT

KIEDY KOBIETA KOCHA MĘŻCZYZNĘ.

O SEKSUALNOŚCI HETERONORMATYWNEJ W LITERATURZE POLSKIEJ

Wprowadzenie

Feministyczne/genderowe badania literatury polskiej, wybierając kobiety autorki i/lub kobiece bohaterki, koncentrują się m.in. na takich zagadnieniach, jak relacje pomiędzy kobietami (siostrzane, matczy-no-córczane, lesbijskie), macierzyństwo, cielesność czy seksualność mierzona najczęściej męskim pożądaniem (np. badania Krystyny Kłosińskiej, Ewy Kraskowskiej). Literackie protagonistki, pozostając w relacji z mężczyznami, zwykle są ofiarami heteronormatywnej seksualności. I tylko te praktyki, które nie mieszczą się w hegemonicznym porządku heteryzmu, dają wyzwolenie.

Analizując prozę takich autorek przełomu XIX i XX wieku, jak Zofia Nałkowska, Maria Kuncewiczowa czy – wcześniej – Eliza Orzeszkowa, można dostrzec, że nie każda heteroseksualna relacja bohaterki musi być opresyjna. Wbrew schematom, pragnienie/pożądanie²⁶ ukierunkowane na męski obiekt może być wywrotowe. Zaś

²⁶ Michał Paweł Markowski (1999), we wstępie do pracy Rolanda Barthesa *Fragmenty dyskursu miłosnego*, francuski termin *désir* tłumaczy jako „pragnienie”. Inni autorzy, np. Krystyna Kłosińska (1999), kategorię *désir* tłumaczą jako „pożądanie”. W dalszej części artykułu będę używać tych translacji zamiennie.

Pragnienie/pożądanie rozumiem tutaj – z jednej strony – jako kategorię określającą relację miłosną (w ujęciu Jacquesa Lacana odpowiadałaby ona raczej potrzebie; Laplanche, Pontalis, Lagache 1996), z drugiej zaś – jako akt podmiototwórczy (Markowski 1999).

związana ze sferą seksualną aktywność (ujawnianie pragnienia/pożądania, wybór obiektu), doświadczanie przyjemności (ewentualnie rozkoszy, franc. *jouissance*; zob. Kłosińska 2006) destabilizuje porządek płci i seksualności zarazem.

Współcześnie, dzięki obecności popularnej prozy kobiet (np. Manueli Gretkowskiej, Grażyny Plebanek), trudno opisywać kobiecą seksualność w kategoriach subwersji. Warto byłoby się jednak zastanowić, na ile – i czy w ogóle – można mówić o wywrotowości tej prozy ze względu na jej komercyjny charakter. Niemniej – chcę tutaj wskazać te autorki, które jako pierwsze kreśliły portrety bohaterek upodmiotowionych – konstruujących i definiujących własną cielesność, seksualność, przyjemność.

Zaproponowana teza nie jest formułowana w kategoriach zarzutu pod adresem feministycznych krytyczek i dotychczasowych badań. U jej źródeł tkwi świadomość pluralizmu praktyk lekturowych. Wreszcie – jest rezultatem mojej polemiki prowadzonej „na marginesie” książki Judith Butler, *Uwikłani w płęć* (2008). Butler, jak również Joanna Mizielińska w pracy pt. *(De)Konstrukcje kobiecości* (2004) udowadniają, iż dekonstrukcja takich kategorii jak binarna opozycja kobiece – męskie, heteroseksualność, heteronormatywność możliwa jest tylko w obszarze nienormatywnych praktyk seksualnych, w przestrzeni transeksualnej, transgenderowej, queerowej. Być może w tych obszarach najłatwiej jest poddać destabilizacji porządek płci i seksualności. Nie oznacza to jednak, że stanowią one jedynie możliwą przestrzeń wywrotowości.

Dla zilustrowania zaprezentowanej tezy przedstawię bohaterki trzech powieści: *Pamiętnika Wacławy* (1871) Elizy Orzeszkowej, *Kobiet* (1906) Zofii Nałkowskiej i *Twarzy mężczyzny* (1928) Marii Kuncewiczowej. Wskażę także takie fragmenty tych utworów (konwencje, poetyki), które niosą ładunek subwersji. Wybrałam teksty mniej znane, zwykle otwierające dorobek pisarski wymienionych autorek. Jednocześnie każdy z tych tekstów był już przedmiotem moich badawczych zainteresowań (Banot A. E. 2002, 2011, 2012).

Przedmiot, na który się patrzy

Rozpocznę od krótkiego przypomnienia interpretacji *Kaśki Kariatydy* (1888) Gabrieli Zapolskiej autorstwa Krystyny Kłosińskiej (1999). Jedną z kluczowych kategorii organizujących lekturę tej powieści jest patrzenie/spojrzenie. Kłosińska już w pierwszych akapitach analizy *Kaśki Kariatydy* zauważa, iż historia bohaterki, zdeterminowana przez męskie spojrzenie, opowiadana jest nie z perspektywy patrzącego podmiotu, ale z perspektywy przedmiotu, na który się patrzy. Tak jak się patrzy na posągi kariatyd na Akropolu. I tak jak się patrzy na powieściową Kaśkę Kariatydę – anonimową służącą, martwe ciało, rzeźbę. Tytułowe „nazwisko” czy raczej przezwisko bohaterki, zaczerpnięte z greckiej mitologii, jest alegorią roli kobiety w patriarchalnej kulturze. Roli polegającej na pasywnym i milczącym trwaniu. Na byciu „podporą człowieczeństwa”. Temu toposowi – pisze Kłosińska –

przydaje Zapolska własną, kobiecą interpretację (...). O ile męska sztuka pozbawia indywidualności swój model, narzucając mu interpretację estetyzującą, której horyzontem jest abstrakcyjne i alienujące *piękno*, o tyle kobiece piarstwo usiłuje przywrócić indywidualność posągom, odwołując się do więzi pokrewieństwa: *siostrzaności*” (1999, 82).

Zatem w szerszym planie – pisarka, nadając bohaterce indywidualność, próbuje uwolnić ją od bytu uprzedmiotowionego, próbuje ją upodmiotowić. Jednakże Kaśka nie przestaje być ofiarą heteronormatywnej seksualności (zob. też Kraskowska 1999, Chałupnik 2004).

Bohaterka antyromansu

Jedną z najbardziej charakterystycznych aktywności Waławy, tytułowej bohaterki powieści *Orzeszkowej*, jest fantazmatyczna produkcja obiektów miłosnych oraz konfrontacja tych wytworów umysłu z rzeczywistością (oczywiście – powieściową). Fantazmowanie polega tutaj na „zlepianiu”, kompilacji i modyfikowaniu kulturowych klisz męskości (rycerz, bohater powieściowy, pasterz, ojciec) oraz narracyjnych struktur (romantyczna przygoda). Męscy bohaterowie najczęściej nie wytrzymują porównania ze swymi fantazmatycznymi odpowiednikami. Efektem tego „testu” jest m.in. odrzucenie propozycji małżeńskiej złożonej – za aprobatą babki – przez jednego z mężczyzn. Konsekwencją takiego zachowania Waławy jest gniew babki i odmowa wsparcia finansowego bohaterki oraz jej matki. Waława staje przed koniecznością podjęcia pracy zarobkowej w charakterze nauczycielki. Bohaterka w rezultacie znajduje odpowiedniego mężczyznę. Odpowiedniego, czyli zgodnego z kolejnym fantazmatem. W tych poszukiwaniach Waławy, etapach dojrzewania warto zwrócić uwagę na konfrontacje wyobrażanych przez bohaterkę obiektów miłosnych z ich powieściowymi odpowiednikami.

Specyfika aktywności fantazmatycznej wymaga odwołania do konwencji romansu, a także do romantycznej koncepcji miłości. Prowadząc narrację, pisarka wplata różne wątki i postaci charakterystyczne dla schematu powieści romansowej (np. rycerz, romantyczna przygoda). Było to zresztą przedmiotem zarzutu niektórych krytyków (Zawodziński 1963). Ale jednym z istotnych atrybutów heroiny romansu jest u autorki *Chama...* lektura romansów. Więcej, treści tych książek stają się dla młodych bohaterek swoistym poradnikiem. Heroiny *Orzeszkowej*, takie jak Waława, czytając o innych bohaterkach, odnajdują w tych lekturach wzorce do naśladowania.

Potrzeba naśladowania powoduje, że Waława dąży do sprowokowania romantycznej przygody. Ale zamiast rycerza-wybawiciela, uosabianego tutaj przez mężczyznę przeznaczanego bohaterce na męża, spotyka prostego chłopaka na wychudłej szkapie. Nie staje się zatem mimetyczką heroiny romansu, o której czytała. Proces wpisywania jej w model takiej bohaterki ulega zawieszeniu, a strukturyzacja narracji według reguł romansowych – zostaje przerwana.

Ta scena – a zwłaszcza obraz prostego chłopaka na wychudłej szkapie – odsyła do *Don Kichota* (1605-1615) Miguela de Cervantesa. Trzeba jednak podkreślić znaczące odwrócenie fabuły – w *Don Kichocie*, tytułowy bohater, mężczyzna spotyka „prostą dziewczkę od krów” zamiast księżniczki Dulcyniei; u Orzeszkowej – Waława, kobieta, zamiast wymarzonego mężczyzny, kandydata na męża, spotyka „prostego chłopaka na wychudłej szkapie”. W miejscu *Don Kichota* jest kobieta, która przechodzi tę samą drogę deziluzji, co on.

Fabuła *Pamiętnika Waławy* nie zawsze odpowiada strukturze romansu. Przedstawiony fragment, podobnie jak *Don Kichote*, jest raczej antyromansem. Poprzez kreację *Don Kichota* w spódnicy Orzeszkowa zatem odchodzi, nieświadomie, od poetyki romansu zanim – kilka lat później – zamieści w *Marcie* (1873) programowy manifest (por. Kłosińska 1988, Górnicka-Boratyńska 2001).

Gra w pożądanie

Główną bohaterką debiutanckiej powieści Zofii Nałkowskiej jest Janka, młoda, niezależna kobieta. Nałkowska kreśli, utrzymany w modernistycznej estetyce i filozofii, obraz wewnętrznego życia bohaterki, rodzaj psychologicznego portretu konstruowanego na podstawie relacji z mężczyznami, ale także z kobietami.

Dzieje duszy Janki organizuje pożądanie ukierunkowane na męski obiekt: „Boże – mówi – gdyby mię kto teraz całował” (Nałkowska 1976, 124)? Albo: „... wszystko, co było mną zmieniło się w jedno pożądanie – Nie pragnienie już – tylko głód, wściekły, obłąkany, nienasycony głód –” (Nałkowska 1976, 172). Janka jest jednak świadoma tych pragnień, dlatego – kontrolując je – „gra” obiektami miłosnymi: „Uciekam nie od niego [Janusza - A. E. B.] i nie z trwogi: chcę tylko, by nie zobaczył mego rumieńca, który nie jest ani rumieńcem wstydu, ani rumieńcem oburzenia” (Nałkowska 1976, 14). Więcej – „wyżywa się”

w definiowanym przez pożądanie braku. Pozwala się całować, ale nigdy nie decyduje się

pełny akt seksualny. W żadnej relacji: „Całuje mię tak – mówi o Witoldzie – jakby pił ze mnie krew. Mam to wrażenie. Bledną, słabną, miękną coraz bardziej. Przełamuję się w jego rękach jak więdnący w żarze słońca kwiat” (Nałkowska 1976, 152).

Nadchodzi jednak taka chwila, w której Janka odtrąca od siebie kochanka. Nie rozumie dlaczego tak robi, ale to jest silniejsze od niej. Tę siłę określa jako „instynkt samozachowawczy” (Nałkowska 1976, 152). Ten instynkt metaforyzowany jest przez lodowe pola. Lodowe pola jednoznacznie kojarzą się z zimnem, ale także z bielą i z czystością: „Czuję w sobie lód... (...). Oto wkoło mnie rozścielają się bezkresne pola lodowe” (Nałkowska 1976, 56).

Chwile namiętności oznaczone są z kolei przez czerwony ogród: „Rzuciłam moje niezmierzone lodowe pola (...) – i wyszłam na spotkanie życia – słoneczna i silna. (...) Chcę zerwać czerwony, płomienny kwiat życia” (Nałkowska 1976, 10). W tak sformułowanym pragnieniu kryje się kobieca aktywność związana tutaj z seksualnością. Janka mówi do Witolda: „Kochaj śniegi moje, pod którymi drżą wulkany” (Nałkowska 1976, 156). Bezustannie kusi mężczyzn. Już na pierwszych stronach powieści Janka uwodzi Janusza. Dlaczego? „...bo – jak mówi – mam na niego ochotę” (Nałkowska 1976, 9).

Tak przedstawione związki oparte na grze przyciągania i odpychania maskują inną relację – nieodwzajemnioną miłość do Rosławskiego. Miłość znaczy dla Janki tyle, co życie. Ale ona cały czas ledwie ociera się o życie: „Wciąż z bliska ocieram się o życie, przez fale idę spienione, burzowe i próżno zanurzyć się pragnę, (...). Jakbym szła przez morza żywego srebra, co na suche krople rozpryskuje się za dotknięciem” (Nałkowska 1976, 125).

Być może to niespełnienie determinuje inne niespełnienia. Albo realizacja seksualności (jako potrzeby) oznaczałaby jakieś przewartościowanie uczuć do Rosławskiego,

a zarazem jego obrazu. Może Rosławski przestałby być obiektem miłosnej fiksacji,

a pożądanie Janki zostałyby naruszone? Janka mówi: „...żadna rozkosz na ziemi nie usprawiedliwiłaby takiego pragnienia” (Nałkowska 1976, 173). Być może dla Janki doświadczenie pragnienia jest ważniejsze niż doświadczenie spełnienia.

Nałkowska wykorzystuje tutaj popularną w modernizmie antynomię: pragnienie – spełnienie. Ta antynomia, a także podobne: myślenie – działanie, marzenie o życiu – życie miały swoje źródło w m.in. w filozofii Soerena Kierkegaarda (Wójcik 1973).

Bohaterka tej powieści wielokrotnie przekracza zakres ról i zachowań obowiązujących kobiety w społeczeństwie patriarchalnym. Uwodzi mężczyzn, oświadcza się Rosławskiemu, posiada Witolda: „Czasami, gdy go tak widzę z dala wśród tłumu (...) doznaję uczucia dumy, że on jest właśnie mój. (...) I upaja mnie rozkosznie to poczucie własności” (Nałkowska 1976, 151). Pierwsza całuje, w zemście szuka zapomnienia, porzuca, choć zostanie również porzucona. Idzie do restauracji bez męskiego towarzystwa, wreszcie – potrafi spoliczkować mężczyznę: „... – palnęłam ściśniętą pięścią między te świecące, zielone z żądzы ślepią” (Nałkowska 1976, 163)!

Pomiędzy męskim a kobiecym

Twarz mężczyzny Marii Kuncewiczowej przedstawia z kolei problemy związane m.in. z różnicą seksualną i tożsamością płciową. Rozwój identyfikacji seksualnej bohaterki, Teresy, oznaczony jest przez męską twarz – a raczej – różne maski męskiej twarzy zderzane z Wiedzą Tajemną prababek. Jak zauważył Henryk Drzewiecki, mężczyzna jest tutaj „tajemniczym biegunem, ku któremu dąży życie” (1928, 77, Kirchner 1991). Postawa filozoficzna Kuncewiczowej jest zatem podobna – zdaniem recenzenta – do czerpiącej z nietzscheanizmu postawy Stanisława Przybyszewskiego.

Jednym z kluczowych fragmentów tego opowiadania, potwierdzającym jednocześnie tę tezę, jest scena z porucznikiem. W czasie podróży tramwajem,

dwunastoletnia wówczas Teresa, nazywana w rodzinie Nanusią, spogląda na siedzącego naprzeciwko porucznika:

Zanim wszakże zdołała objąć wzrokiem całą postać, zaraz w pierwszej sekundzie uczuła zgrozę. Twarz oficera najoczywiściej zaprzeczała prawdzie o tatusiu i braciszku. Ten porucznik bowiem – ponad wszelką wątpliwość – nie był ani tatusiem, ani braciszkiem. Powoli, powoli ściągał z dłoni rękawicę... Kiedy wyjrzały nagie palce, Nanusia – czerwona – odwróciła oczy. Ale między ławkami błyszczała cholewa, a nad nią żółty lampas giął się we dwoje – gorący, napęczniały wąż. I jeszcze były akselbanty: szeroko rozpięte na piersi, rzekłbyś, na ogromnej tarczy. (...)

Zatem jeszcze raz obejrzeć tamtą twarz – niezmiernie obcą i bezwstydną. Od ust ku skroni biegła szrama. I policzek, naznaczony cięciem, na wieki zastygł w gniewie (Kuncewiczowa 1986, 13).

Fragment ten można odczytać w kategoriach odkrycia różnicy seksualnej (Freud 1999). Odkrycia cielesności odmiennej niż własna (czyli męskiej). Przypominający węża lampas wyraźnie konotuje falliczność. Dlatego na twarzy Teresy pojawia się rumieniec – oznaka wstydu. Wstyd często będzie towarzyszył bohaterce. Będzie znaczył kolejne odkrycia – etapy dojrzewania seksualnego.

Mężczyźni, którzy do tej pory byli obecni w życiu Teresy, ojciec i brat, są aseksualni – określani wyłącznie poprzez więzy krwi. Często jednak takie nominacje jak ojciec czy brat nie oznaczają tutaj relacji rodzinnych łączących bohaterkę z męskim protagonistą. Te określenia służą raczej kategoryzowaniu mężczyzn, a także wstrzymywaniu procesu dojrzewania.

„Scena z porucznikiem” to – najprościej – inicjacja w świat, w którym obecna jest cielesność, seksualność, męskość, kobiecość. Jednym słowem – płeć (Węgrzyniakowa 1988):

...to zdarzenie sforsowało nową epokę: twarz mężczyzny – jaskrawa, milcząca – wyrzała z gęstwiny braciszków.

Odtąd, ilekroć drgnęły w tłumie gorzkie wargi albo oko samcze, zamroczone podskórnym gniewem, spoczęło na Tereni – widziała w myśli szramę i nagą dłoń, pragnącą pomsty (Kuncewiczowa 1986, 13).

Świat, w który wchodzi Teresa jest zdominowany przez to, co męskie. Ale męskie jest tutaj zapisane w określonych kodach kulturowych: zarówno deskrypcja wyrażona wprost – porucznik, żołnierz – jak i nawiązania do bohatera westernu (szrama na policzku, gniewne spojrzenie) oznaczają mężczyzn, którzy walczą – w obronie ojczyzny, sprawiedliwości, itp. Dominację zapowiada więc groza wylaniająca się z męskiej twarzy, a jednocześnie identyfikowana przez tę twarz – twarz mężczyzny-wojownika.

Jak słusznie zauważa Paweł Dybel (2006), kształtowanie się tożsamości płciowej kobiety i mężczyzny, oparte na odkryciu cielesności odmiennej niż własna (penis – brak penisa), wiąże się z kwestią dominacji i władzy. Dominacji męskiego nad kobiecym. Bo tak wyeksploatowany męski Kosmos jest absolutnie niepodważalny.

Męska twarz, jak sygnalizowałam wcześniej, przybiera różne oblicza. Teresa poznaje te oblicza, kiedy poznaje kolejnych mężczyzn. Gromadzi Prawdę o tym, co męskie. Ale częścią tej Prawdy jest Wiedza Tajemna – jakaś wiedza kobiet przekazywana z pokolenia na pokolenie:

Różne sprawy sobie wrogie: odtrącone serce siostrzyczki i serce trzepotliwe, radosne obcej dziewczyny; płacz oszczędnej pani i wyciągnięty szpon komornika; spocona dłoń chłopca pod jedwabną sukienką i kryształowy śpiew skrzypiec – te sprawy załśniły w myślach jak algebraiczne formuły. Wstąpiła w Teresę świadomość wyrównań w obliczu gwiazd tysiąca – jakaś Wiedza Tajemna, podszeptana przez głosy prababek (Kuncewiczowa 1986, 42).

W czasie politycznego zebrania ta matriarchalna wiedza pozwalała przemawiać bohaterce „bez pasji – jak matka, która zna słodczy ból i gorzki smak rozkoszy” (Kuncewiczowa 1986, 42). Prezes „Płomienia”, Anatol, powie o wystąpieniu Teresy, że było jedynie wzniostym i głupim porywem dziecka. Bo to przemówienie, oparte na intuicji, nie na intelekcie, zaburza męski Kosmos, zaburza porządek Ojca. Semiotyczne wdziera się w Symboliczne (zob. Kristeva 1995, Bator 2001, Kłosińska 2003).

Zakończenie

Analizując romansowe narracje u Orzeszkowej, warto przypomnieć, że romans jako gatunek powieściowy nigdy nie był ceniony – kształtował raczej literaturę drugorzędą. Dlatego melodramatyczna pomysłowość, początkującej przecież autorki, jest tak wyjątkowa. Lektura *Pamiętnika Wacławy* nie pozostawia wątpliwości – Orzeszkowa gra romansową konwencją, z ironią i przekorą konstruuje fabułę powieści tak jak w omówionym przykładzie.

Można powiedzieć, że pisarka „chroni” swoją bohaterkę przed negatywnym wpływem romansów. Wacława nie staje się ich ofiarą jak Pani Bovary czy inna z heroin autorki *Nizin* – Franka (*Cham*, 1888) w interpretacji Michała Głowińskiego (1992). Strategie

Orzeszkowej podobne są zatem do tych, które przyjęła pewna angielska pisarka z przełomu XVIII/XIX wieku – Jane Austen (Gilbert, Gubar 1984, Kłosińska 2010).

Janka, choć koncentruje się, a nawet fiksuje na męskich obiektach, jest przedstawiona z perspektywy podmiotu kierowanego przez – poddawaną kontroli – aktywność libidinalną. Bohaterka Nałkowskiej uwodzi, oświadcza się, porzuca. Nie jest więc kolejną realizacją popularnego w literaturze modernistycznej motywu *femme fatale*, kulturową kliszą kobiecości, ekranem męskich pragnień. Estetyka i filozofia epoki służy tutaj konstruowaniu kobiety nowej/nowoczesnej. Zdaniem Danuty Zawistowskiej Janka jest modelową przedstawicielką „kobiety nowoczesnej”:

Jest to osobowość o zintegrowanej psychice. Cechuje ją filozoficzność umysłu, estetyzm życiowy, kult własnego, oryginalnego ja, upodobanie drobiazgowej analizy, a nade wszystko do autoanalizy. Inne cechy tego modelu to wrażliwość uczuciowa, połączona zawsze z jakimś stopniem nerwicowości, co pozostaje w związku przyczynowo-skutkowym z postawą stałej opozycji wobec świata. Liczne antynomie przeżywane przez tę bohaterkę można by sprowadzić do stałego poczucia sprzeczności między prawami jednostki a prawami grupy, społeczeństwa, drugiego człowieka (1968, 77-78).

Pomimo centralnej pozycji męskiego historia Teresy nie pokazuje dojrzwania i realizacji seksualności zgodnej z heteronormatywnym porządkiem. Tutaj – można powiedzieć – to, co kobiece, oznaczone Wiedzą Tajemną, napiera na męskie. *Twarz mężczyzny* jest opowieścią o uobecnianiu się męskiego w kobiecym, a jednocześnie – kobiecego w męskim. I właśnie to ścieranie się – męskiego i kobiecego – ekwiwalentyzuje subwersję.

Bibliografia

- Banot, Aleksandra. 2002. *Kobiety. (O)-powieść o Kobietach Zofii Nalkowskiej*. Katowice [praca magisterska nieopublikowana].
- . 2011. *Pokój z widokiem na ogród. Miłosne fantazmaty w prozie Elizy Orzeszkowej*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo ATH.
- Bator, Joanna. 2001. *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Butler, Judith. 2008. *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, translated by Karolina Krasuska. Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Chałupnik, Agata. 2004. *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nalkowska: o kobiecym doświadczeniu ciała*, Warszawa: Errata.
- Drzewiecki, Henryk. 1928. "Srebrna łacina". *Głos Prawdy* 230.
- Freud, Zygmunt. 1999. *Życie seksualne*, translated by Robert Reszke. Warszawa: KR.
- Gilbert, Sandra and Gubar, Susan. 1984. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven-London: Yale University Press.
- Głowiński, Michał. 1992. "Cham, czyli Pani Bovary nad brzegiem Niemna". In *Lalka i inne. Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, edited by Józef Bachórz and Michał Głowiński. Warszawa: IBL PAN.
- Górnicka-Boratyńska, Aneta. 2001. "Marta i Maria – kwestia kobieca w twórczości Orzeszkowej". In *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863-1939)*. Izabelin: Świat Literacki.

- Kirchner, Hanna. 1991. "Problematyka osobowości i obyczaju w polskiej prozie narracyjnej". In *Literatura polska 1918-1975*, t 1, 1918-1932, edited by Alina Brodzka, Helena Zaworska, Stefan Żółkiewski. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kłosińska, Krystyna. (1988). *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice: Śląsk.
- . 1999. *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków: eFKa.
- . 2003. 'Écriture féminine. Rok 1974'. In: *Język artystyczny. Tom 12. Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, edited by Bożena Witosz. Katowice: UŚ.
- . 2006. *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*. Katowice: UŚ.
- . 2010. *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice: UŚ.
- Kraskowska, Ewa. 1999. "Sens *Przygody w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej". In: *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej Dwudziestolecia Międzywojennego*. Poznań: UAM.
- Kristeva, Julia. 1995. *Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą*, translated by Krystyna Kłosińska. *Teksty Drugie* 3-4.
- Kuncewiczowa, Maria. 1986. "Twarz mężczyzny". In: *Twarz mężczyzny i trzy nowele*, Warszawa: PAX.
- Markowski, M. Paweł. 1999. "Dyskurs i pragnienie". In: Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Warszawa: KR.
- Mizielińska, Joanna. 2004. *(De)konstrukcje kobiecości*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Nałkowska, Zofia. 1976. *Kobiety*. Warszawa: Czytelnik.

Węgrzyniakowa, Anna. 1988. "Kobieta-Fantom, czyli prawda Kuncewiczowej o kobiecie". In *W stronę Kuncewiczowej... Studia i szkice*, edited by W. Wójcik. Katowice: UŚ.

Wójcik, Włodzimierz. 1973. *Zofia Nałkowska*. Warszawa: Wiedza Powszechna.

Zawistowska, Danuta. 1968. "Elementy psychologizmu w neoromantycznej prozie Zofii Nałkowskiej". *Roczniki Humanistyczne* 1.

Zawodziński, Karol, Wiktor. 1963. "Stulecie trójcy powieściopisarzy. Studia nad społecznym i artystycznym znaczeniem dzieła Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza". In *Opowieści o powieści*, edited by Czesław Zgorzelski. Kraków: Wydawnictwo Literackie.