

# Klara Naszkowska

---

## Szalona kreacja: "Żółta tapeta" Charlotte Perkins Gilman w interpretacji psychoanalitycznej

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 42, 219-226

---

2007

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Klara Naszkowska*  
Uniwersytet Warszawski

SZALONA KREACJA.  
*ŻÓŁTA TAPETA* CHARLOTTE PERKINS GILMAN  
W INTERPRETACJI PSYCHOANALITYCZNEJ

*Żółta tapeta* opowiada historię kobiety, którą zastosowana przez lekarzy terapia doprowadziła do szaleństwa. Niewinna na początku utworu przypadłość rozwija się za sprawą lekarzy w obłąd. Diagnoza choroby wysunięta przez męża i brata narratorki jest niejednoznaczna. Nie ma nazwy; dla lekarzy jest jednocześnie ciężką przypadłością wymagającą terapii i bagatelizowanym, nieistotnym wyglupem, niemądrym, dziecinnyim zachowaniem Jane. To niezdiagnozowana przypadłość o psychicznym podłożu. Z tego powodu nie zasługuje, według Johna, na miano prawdziwej, poważnej choroby. To depresja poporodowa – narratorka jest młodziutką matką, którą „drażni” towarzystwo własnego dziecka. Neurastenii – Jane leczona jest według zaleceń *rest cure* – autentycznej, najpopularniejszej u schyłku XIX wieku metody leczenia neurastenii stosowanej przez neurologa S. Weira Mitchella. Wreszcie histeria – John wspomina o „skłonności do hysterii” swojej żony, a wzór na tapecie ukazuje objawy XIX-wiecznej, Charcotowskiej hysterii (duszność – wybałuszone oczy, skręcony kark).

Dla lekarzy i Jennie – wcielającej się w rolę pielęgniarki siostry Johna – choroba i szaleństwo są obiektywne i oczywiste. Depresyjność, nadwrażliwość i skłonność do fantazjowania i pogrążania się w świecie marzeń są objawami choroby. Wybrana przez nich metoda leczenia jest jednak nieodpowiednia. John (typowy lekarz swojej epoki) usiłuje wyleczyć przypadłość o podłożu psychicznym metodami koncentrującymi się na somatyczności. Stan zdrowia ocenia po sile apetytu, wadze ciała, kolorycie cery. Z psychoanalitycznej perspektywy

intencje Johna i pomagającej mu Jennie nie są niewinne. Zatwierdzenie choroby jest wyrazem podświadomej chęci pozbycia się żony. Próbą wyparcia jej z oficjalnej przestrzeni własnego życia. Traktując Jane jak osobę chorą i obłąkaną, John wyklucza ją z porządku symbolicznego. Odbierając jej jej rutynowe obowiązki i zajęcia usuwa ją ze sfery codziennej, oficjalnej i świadomej. Odbierając rolę gospodyni domowej, wyklucza z przestrzeni społecznej. Umieszczając ją na drugim piętrze rezydencji, John wypycha narratorkę na przedsymboliczny, przedjęzykowy margines kulturowy. Świadomy złego wpływu, jaki tapeta wywiera na zdrowie kobiety, lekarz pomimo to odrzuca jej prośby o przeniesienie do innego pokoju, usunięcie tapety lub wyjazd. Zainstalowanie bohaterki na najwyższym piętrze domu stanowi odwołanie do toposu szalonej kobiety na strychu. Figura ta pojawia się w *Dziwnych losach Jane Eyre* Charlotte Brontë z 1847 roku, powieści często zestawianej z *Żółtą tapetą*. W tym utworze ostatnie piętro starej, gotyckiej rezydencji zajmuje opętana pierwsza żona Edwarda Rochestera, Berta Mason. Dosłownie zamykając ją na strychu i całkowicie izolując od zewnętrznego świata, bohater dokonuje aktu wykluczenia z przestrzeni symbolicznej. Tym samym anuluje swoje małżeństwo z Bertą i nie widzi przeszkód w poślubieniu Jane. Topos szalonej kobiety na strychu i figura podwójnego małżeństwa powraca w *Rebecce* Daphne du Maurier, powieści wyraźnie odwołującej się do *Dziwnych losów*. Pierwsza żona, tytułowa Rebeka, została zamordowana przez swojego męża, Maxima. Gdy jego druga żona wprowadza się do sławnej gotyckiej rezydencji, Manderley, wciąż rządzi nią Rebeka. Jedno ze skrzydeł domu przypomina swoisty skansen, sanktuarium ku pamięci pierwszej pani de Winter. Duch Rebeki opanował myśli wszystkich mieszkańców domu, steruje zachowaniem narratorki, która staje się jej negatywnym sobowtórem. Rebeka poniosła śmierć z tego samego powodu, dla którego Berta Mason została uwięziona na strychu. Obie prowadziły bujne życie seksualne, były rozwiązłe i lubieżne. Seksualność stanowi rdzeń ich szaleństwa. Tymczasem ich następczynie, drugie żony są 20 lat młodsze od swoich mężów, niedoświadczone i niewinne. Kompleks drugiej żony w interpretacji psychoanalitycznej wskazuje na to, że każda kobieta jest druga – po matce męża (gdzie mąż jest wcieleniem swojego ojca).

Również w *Żółtej tapecie* szaleństwo wiąże się z seksualnością. Stosowana przez lekarza/męża terapia prowadzi do ujarznienia i zanegowania seksualności narratorki. Johnem kieruje nieuświadomiona chęć usunięcia narratorki i stworzenia możliwości nawiązania kontaktu z innymi kobietami, a także lęk przed seksualnością żony. Broni się, narzucając Jane rolę dziecka, chorej i wariatki. Potrójnie wyklucza ją ze sfery seksualnej.

Narratorka zostaje umieszczona w pokoju dziecięcym. Gilman używa angielskiego słowa *nursery*, skrywającego dwa znaczenia – pokój dziecka i pokój chorej. Wraz z rozwojem opowiadania akcent przesuwa się z pierwszego znaczenia na drugie. Jane początkowo zakłada, że to dzieci zdewastowały pokój, obręcze są pozostałością po zabawkach, a kraty w oknach wstawiono ze względu na bezpieczeństwo dzieci. W zakończeniu utworu zachowanie narratorki, niszczącej ściany, nadgryzającej łóżko, usiłującej wyskoczyć przez okno wskazuje na to, że na wygląd pokoju miała wpływ inna szalona kobieta. Sypialnia przestaje być pokojem dziecięcym i zupełnie przeobraża się w pokój chorej, czy nawet celę więzienną. Początkowe przypuszczenia Jane mogą wiązać się z niedawno przebytą ciążą i poczuciem bycia traktowaną jak dziecko. John odnosi się bowiem do żony jak do małej dziewczynki. Przerywa jej wypowiedzi i w odpowiedzi bierze ją na ręce, kładzie do łóżka i czyta jej przed zaśnięciem. Zwraca się do żony, jak do małego dziecka (*moje ty maleństwo, mała gąska*).

Umieszczone w centrum pokoju łóżko, jedyny mebel, jaki znajdował się na strychu w dniu przyjazdu (i jedyny, jaki zostanie w dniu wyjazdu) symbolizuje chorobę. Terapia zakłada ciągłe leżenie i spanie w łóżku. Również w nocy Jane samotnie w nim leży, gdy jej mąż przebywa w mieście. Olbrzymie łożo jest przyśrubowane do podłogi, co symbolizuje skrepowaną, ograniczoną seksualność. Jego unieruchomienie jest wyrazem próby przejęcia kontroli nad pragnieniami Jane. Mebel symbolizujące bezczynność i nieświadomy, niekontrolowany sen. Gilman zestawia go z biurkiem pojawiającym się we wspomnieniach narratorki i kojarzącym się z aktywnym tworzeniem. To podkreślenie szpitalno-więziennego charakteru pokoju na strychu, w którym nie ma warunków do pisania.

Nieobecność Johna w nocy w sypialni małżeńskiej również jest znacząca. W opowiadaniu pojawia się sugestia istnienia innych kobiet w jego życiu. Mężczyzna opuszcza swoją żonę dla innych pacjentek. Odwiedza je w nocy, co sugeruje erotyczny podtekst jego wizyt. Uznanie Jane za chorą i niepoczytalną i umieszczenie jej na strychu prowadzi ponadto do przejęcia przez Jennie roli żony. W przeszłości odgrywała jedynie rolę gospodyni. Teraz nie tylko przejmuje wszystkie obowiązki narratorki, ale również zostaje partnerką Johna. To nierównoprawne partnerstwo, które przeszkadzało narratorki. Jennie posłusznie wypełnia polecenia brata. Pełni funkcję pielęgniarki doglądającej chorej Jane. Jest współniczką Johna w wykluczeniu narratorki z oficjalnej, symbolicznej sfery i jego zmienniczką. Kontroluje pacjentkę i zdaje lekarzowi relację ze swoich obserwacji. John i Jennie tworzą tandem skierowany przeciwko Jane. To choroba narratorki umożliwia powstanie takiej relacji.

Dziecko, chora i szalona znajdują się również poza sferą językową. Mąż nie traktuje narratorki jako pełnoprawnej rozmówczynie. Na jej wypowiedzi odpowiada milczeniem i gestem, nie słowem. Narratorka przez większą część opowiadania ma problemy ze zwerbalizowaniem i przekazaniem swoich myśli. Sprawia wrażenie, jakby starannie przygotowywała się do rozmów z mężem. Zwraca się do niego tylko nocą, przy blasku księżyca. W rozmowach jest nieszczerą, wchodzi w wyznaczoną jej przez lekarza rolę pacjentki, osoby chorej i obłąkanej. Nie wytrzyma napięcia i jej wypowiedź przerywa niekontrolowany wybuch płaczu.

Rozwijające się szaleństwo daje narratorce moc kreacji. Stosując się do Mitchellowskiej terapii, John przenosi ją do położonej na odludziu, starej rezydencji i umieszcza na najwyższym piętrze domu. Początkowo strych ma pełnić funkcję małżeńskiej sypialni, ale wkrótce narratorka zaczyna spędzać tam samotnie całe dnie i noce. Pomieszczenie przypomina Jane więzienną celę. To jeden z wielu motywów uwięzienia i zamknięcia obecnych w opowiadaniu. Kraty w oknach; zamykane na klucz drzwi; ściany pokryte hieroglificznymi rysunkami; przyśrubowane do podłogi łóżko z nadgryzioną ramą; zniszczona, podziurawiona podłoga i tapeta; obręcz i „rzeczy” w ścianach niczym więzienne kajdany. Pokój na strychu przypomina wieżę, jego cztery okna wychodzą na wszystkie strony świata. Motywem więziennym jest też poczucie permanentnej obserwacji. We wzorze tapety powtarzają się figury patrzenia, oczu i wzroku. Anamorficzna, ożywiona w umyśle kobiety tapeta nieustannie ją obserwuje. Otacza pokój, stwarzając dodatkowe zamknięcie, element więzienia i odseparowania. „Patrzenie jest narzędziem konstruującym sypialnię jako wnętrze – patrzenie, zerkanie do wewnątrz i »uwewnętrznianie« sypialni pomimo tego, że ma już ona wewnętrzny status. Jest tak, jakby przestrzeń sypialni kierowała się na siebie, napierając za pomocą ścian na ciało i ukazując rosnącą kontrolę nad intymnością narratorki” – pisze Beth Synder (Synder, 2007). Na Jane patrzy się nie tylko z zewnątrz i fragmentarycznie – zza zamkniętej bramy w ogrodzie czy przez dziurkę od klucza w drzwiach u szczytu schodów, ale również od wewnątrz. Ciągła obserwacja kobiety zmusza ją do samoobserwacji, przypatrywania się samej sobie. Ostatecznie prowadzi do uzewnętrznienia wewnętrznego spojrzenia i powstania sobowtóra. Ciągła obserwacja niemrugających, a więc nigdy niezamykających się oczu, zmusza Jane do reakcji, wyrывa ją z pasywności. Zawsze oświetlony pokój przypomina scenę, uwięziona w nim kobieta – aktorkę odgrywającą rolę pacjentki i szaleńca. Jacques Lacan pisze:

Czuję, że patrzy na mnie ktoś, czyich oczu nie mogę nawet dostrzec, a nawet rozpoznać. Wszystko to jest niezbędne, by uświadomić mi, że mogą znajdować się tu inni. Okno, gdy tylko się trochę ściemni i gdy mam powody by myśleć, że ktoś się za nim znajduje, na-

tychmiast staje się spojrzeniem. W chwili gdy pojawia się to spojrzenie, ja od razu jestem kimś innym, czuję, jak staję się obiektem do patrzenia dla innych. Ale w tej sytuacji, która jest dwustronna, inni też wiedzą, że jestem obiektem, który wie, że na niego się patrzy (za: Synder, 2007).

W tym sensie więzienna cela Jane przypomina Benthamowski Panopticon.

Większość elementów terapii (samotność, bezczynność, nuda, zakaz pisania, nacisk na to, by kobieta jak najwięcej spała i leżała) zamiast zahamować jej skłonność do fantazjowania, tylko ją rozbudzają. Ostrzegając ją przed zgubnym skutkiem pogrążania się marzeniach, lekarz jednocześnie odsuwa Jane od świata realnego. Przybliża ją tym samym do świata fantazji. Zamykając ją na strychu i nie zezwalając na przeprowadzkę, John wręcz skazuje ją na szaleństwo. Narratorka coraz głębiej pogrąża się w wymyślonym przez siebie świecie fikcji. Narastanie obłądu pokrywa się ze wzrostem kreatywności. Im silniej czuje się wyparta z rzeczywistości w sferę przedsymboliczną, im bardziej szalona, tym bardziej twórcza. Przestaje biernie obserwować tapetę i za jej wierzchnim wzorem tworzy własną fantastyczną rzeczywistość. Porzuca pasywność, charakterystyczną dla kobiety i pacjentki i staje się aktywna. W pierwszych dniach mieszkania na strychu, kobieta biernie obserwuje konwulsyjnie przeobrażający się wierzchni wzór tapety. Bezskutecznie stara się odnaleźć w nim logikę, strukturę i porządek. Potem tworzy własny wzór, własny obraz. Najpierw za wierzchnim deseniem stopniowo pojawiają się niewyraźne linie i smugi. Następnie na wzór, który znajduje się pod spodem, Jane projektuje więzienne kraty. Tworzy za tapetą lustrzane odbicie więziennej celi, gdzie swoim zdaniem się znajduje. Za kratami umieszcza kobiecą postać. Tapeta jest metaforycznym lustrem, kobieta sobowtórem narratorki. Jest nie tylko lustrzanym odbiciem Jane i sytuacji, w której się ona znalazła, lecz również jej przeciwieństwem i dopełnieniem. Kobieta za tapetą uosabia stłumioną część osobowości narratorki. Akt zerwania tapety oznacza zniszczenie bariery oddzielającej świadomość od nieświadomości, połączenie ich w jedno. Obłąd wyzwala Jane. Tylko poprzez szaleństwo może ona dotrzeć do ukrytych i zapomnianych elementów swojej psychiki. Kobieta za tapetą jest też duchem poprzedniej lokatorki strychu, kobietą wampiryczną, półżywą, półumarłą. Obłąd pozwala Jane na nawiązanie kontaktu z przeszłością, ponadczasowej więzi z historią. Dzięki niemu narratorka przekracza sferę symboliczną i sytuuje się poza nią, na marginesach oficjalnej kultury. Przemawia zza tapety, spod wierzchniego wzoru, a więc pod spodem, w cieniu oficjalnego porządku. Jej twórczość staje się widoczna nocą – w porze uznawanej za mniej istotną, przeznaczoną na sen, związanej z nieświadomością. Narratorka Gilman przemawia jako podmiot z mar-

ginesów oficjalnej kultury. Poszukuje alternatywnego sposobu wyrażenia siebie, gdy tradycyjna karta papieru, pisany przez nią potajemnie dziennik okazuje się niewystarczający. Spodni wzór tapety staje się optymistycznym marginesem kultury, możliwością przedstawienia innej perspektywy, o których pisała H  l  ne Cixous w * miechu Meduzy*. Jane tworzy kobiecy przekaz przypominający semiotyczny, przedsymboliczny język Julii Kristevej. To „cielesny” język – rytmiczny jak bicie serca matki, melodyjny, niekonsekwentny, niesemantyczny. Presymbolicznoc to „mowa ciała, nieartykułowany zaśpiew, jk wydobyty z trzewi, jaka melodia, która się gdzie przypomina, rytm, który się odradza w naszej pamieci” – mówi Grażyna Borkowska (Borkowska i Mroziak, 2005: 6).

Szalona kreatywnoc narratorki jest jej reakcj na ograniczenie przez lekarzy możliwości tworzenia. Zakaz pisania i fantazjowania doprowadza Jane do poszukiwania alternatywnych sposobów wyrażenia myśli i rozładowania nagromadzonych uczu. Kobieta odczuwa przymus pisania. Rezygnuje z zakazanego jej tradycyjnego nośnika pisma, jakim jest kartka papieru. I zamienia go na tapet – papier naścienny. W angielskiej wersji opowiadania papier/*paper* koresponduje z tapet/*wall-paper*, zapisaną dodatkowo z myślnikiem podkreślającym „papierowoc” tapety. Żółty kolor tapety aczy szaleństwo z kreatywnością. Symbolizuje obed i przypomina kolor papieru, a także ludzkiego ciała. Tapeta jest też kobiet kartk, bo jest związana z domem – tradycyjnie kobiet przestrzenią. Decydując się na szaloną twrczoc, Jane symbolicznie odkłada tradycyjne pióro („Czy pióro jest metaforycznym penisem?” – pytają Gilbert i Gubar, autorki *Szalonej kobiety na strychu*, Gilbert i Gubar, 1980: 3) i zaczyna tworzyć ciałem. Odrzuca dystansujący i kontrolujący zmysł wzroku, podstaw freudowsko-lacanowskiej psychoanalizy i zarazem rdzeń wierzchniego wzoru. Rewaloryzuje inne zmysły – przede wszystkim cielesny, bezpośredni, intymny dotyk, a także zapach. Narratorka mówi: „Niewyrazna postac w tle zdawała się potrzasa wzorem, zupełnie jakby chciała się wydostać. Wstałam bezgłośnie i podeszłam, by poczuć i sprawdzić czy tapeta si poruszyła” (Gilman, materiał niepublikowany). W tej scenie przestaje ufać swoim oczom, zbliża się do kobiety i dotyka jej. Fizyczne przemieszczenie się w stron tapety ma symboliczny wymiar – kobieta opuszcza ozko, w którym leży John. Na wszystkich jej ubraniach widnieją żółte smugi – efekt fizycznego kontaktu z tapet. Jane zrywa tapet rękami, skrada si wokół pokoju z ramieniem w wylobionym w ścianie zagebieniu. Dotyk (w przeciwieństwie do wzroku) sprawia, że granice między dwoma obiektami zacierają się, dochodzi do zjednoczenia, znika dzielący je dystans. W zakończeniu opowiadania ciała Jane i kobiety zyskują wspólną tożsamoc, po zdarciu tapety/lustra zlewają się w jedno, tworząc cielesną jednoc. „Pisanie: najpierw jestem dotknieta,

pieszczona, zraniona, potem usiłuję odkryć sekret dotykania się, by się zapalić, by świętować i przekształcić w inną pieszczotę” – pisze Hélène Cixous (Nasiłowska, 2001: 210). Narratorka *Żółtej tapety* realizuje enigmatyczny postulat Cixous, dotyczący pisania ciałem. Pisanie za pomocą dotyku jest erotyczne. Negowana przez Johna seksualność żony znajduje upust w kontakcie z inną kobietą. W scenie ucieczki, kobiety rytmicznie współpracują: „Ja ciągnęłam, a ona potrząsała, ja potrząsałam, a ona ciągnęła i zanim nastał ranek, zdarłyśmy całe metry tej tapety” (Gilman, 2007: 34).

Kobiety usuwają rozdzielającą je tapetę, a gdy ona znika, w pokoju znajduje się tylko jedna osoba. Z punktu widzenia Johna, jest nią jego oszalała żona. Zdarcie tapety doprowadza jednak bądź do zjednoczenia dwóch kobiet, bądź do zamiany Jane w wymyślonego przez nią sobowtóra. Narratorka traktuje dawną siebie, symbolicznie oznaczoną imieniem Jane, jak obcą osobę. Oświadcza mężowi, że wreszcie uciekła wbrew jemu i Jane. W trakcie stopniowego tworzenia obrazu kobiety za tapetą, nawiązywania z nią kontaktu i wreszcie aktu ucieczki, Jane zyskuje coraz większą pewność siebie. Wraz z narastającym szaleństwem, staje się coraz bardziej analityczna. Symbolicznie zamienia się z Johnem rolami lekarza i pacjentki. Podczas gdy on zaczyna podejrzanie się zachowywać, interesować tapetą i dziwnie jej przyglądać, ona planuje strategię postępowania, analizuje i diagnozuje jego zachowanie. Wchodzi do pokoju w odpowiednim momencie, by przyłapać go na kontakcie z tapetą. Planuje uwolnienie kobiety na ostatni dzień pobytu. W zakończeniu opowiadania, to narratorka jest racjonalna, opanowana, precyzyjna i logiczna. John zachowuje się jak niezrównoważony szaleniec i ostatecznie mdleje. Jane odzyskuje panowanie nad językiem. Z łatwością formułuje swoje myśli i precyzyjnie opisuje sytuację.

W zakończeniu opowiadania narratorka jednocześnie zyskuje wolność i popada w szaleństwo. Akt zerwania tapety świadczy o jej obłądźcie, ale też w symboliczny sposób niszczy jej więzienie. Ucieczka i doświadczenie wolności stają się możliwe jedynie poprzez szaleństwo.

Ależ to John po drugiej stronie drzwi!

Nic to nie da, młody człowieku, nie potrafisz ich otworzyć!

Jakże on krzyczy i wali!

Teraz woła o siekiere.

Szkoda by było zniszczyć tak piękne drzwi!

- John, mój kochany – powiedziałam łagodnym tonem – klucz leży przy schodach wejściowych, pod liściem platanowca!

To go uciszyło na kilka chwil.

Potem odezwał się naprawdę bardzo spokojnie – Otwórz drzwi, kochanie!



- Nie mogę – odrzekłam. – Klucz leży przy drzwiach wejściowych, pod liściem platanowca!

A potem powtórzyłam to kilkakrotnie, bardzo spokojnie i powoli, tyle razy, że musiał wreszcie zejść i sprawdzić, i oczywiście go znalazł, i wszedł. Zatrzymał się gwałtownie w drzwiach.

- Co się stało? – krzyknął. – Na miłość boską, co ty wyprawiasz!

Skradałam się nieprzerwanie, tak jak dotąd, ale spojrzałam na niego ponad ramieniem.

- Wreszcie udało mi się wydostać – powiedziałam – wbrew tobie i Jane. I zdarłam większość tapety, więc nie możesz mnie tam znów umieścić!

Ależ, z jakiego powodu ten mężczyzna miałby zemdleć? Ale to zrobił i to w dodatku w poprzek mojej ścieżki przy ścianie, tak że za każdym razem musiałam skradać się ponad nim! (Gilman, 2007: 35).

## Bibliografia

- Borkowska G., Mroziak A. (2005), *Kobiecość rozpisana na role. O niewystarczalności kulturowego imaginarium, języku presymbolicznym, literaturze kobiecej i seksualnym continuum. Z Gracją Borkowską rozmawia Agnieszka Mroziak*, „LiteRacje”, 7, (6-8).
- Brontë C. (1997), *Dziwne losy Jane Eyre*, przeł. T. Świdorska, Warszawa.
- Cixous H. (2001), *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, w: Nasiłowska A. (red.), *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia tekstów*, Warszawa, (168-188).
- Gilbert S. M., Gubar S. (1980), *The Madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, Yale.
- Gilman C. P. (2007), *Żółta tapeta*, przeł. K. Naszkowska, „Wysokie Obcasy”, 5/406, (31-35).
- Maurier Du D. (1993), *Rebeka*, przeł. E. Romanowicz-Podolska, Katowice.
- Nasiłowska A. (2001), *Feminizm i psychoanaliza – ucieczka od opozycji*, w: Nasiłowska A. (red.), *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia tekstów*, Warszawa, (206-214).
- Snyder B. (10/02/2007), *A Poetics of the Inside*: [www.womenwriters.net/domesticgoddess/snyder.htm](http://www.womenwriters.net/domesticgoddess/snyder.htm)