

KOBIETA-PISARZ. CYBORG I UTOPIA HYBRYDYCZNEJ PŁCI KULTUROWEJ W SERBSKIEJ KULTURZE XXI WIEKU¹

TATJANA ROSIĆ²

(Uniwersytet Singidunum w Belgradzie)

Słowa kluczowe: feminizm, autorstwo kobiece, utopia, pop-estetyka, transformacja, rynek

Key words: feminism, feminine authorship, utopia, pop-aesthetics, transition, market

Abstrakt: Tatjana Rosić. KOBIETA-PISARZ. CYBORG I UTOPIA HYBRYDYCZNEJ PŁCI KULTUROWEJ W SERBSKIEJ KULTURZE XXI WIEKU. „PORÓWNANIA” 16 (2015). T. XVI. S. 89–102. ISSN 1733-165X. Autorka rozważa status i miejsce, jakie w serbskiej kulturze zajmuje kobieta-pisarz, odwołując się do feministycznej i postmodernistycznej utopii hybrydycznej tożsamości. Wychodząc od definicji cyborga, jako utopijnego konceptu pojawiającego się w feministycznej refleksji Donny Haraway, analizuje utopijne aspekty określenia „kobieta-pisarz”, bazujące na ciągłej zmianie tożsamości płci i ról kulturowych, implikowanych przez to określenie. Figura kobiecego autorstwa w kontekście neokonserwatywnego rynku serbskiej kultury w okresie przejściowym jest bardziej niż kiedykolwiek związana z rozumieniem oraz z oceną tradycyjnej koncepcji i miary „kobiecości”. Figura kobiety-autorki w kulturze serbskiej wykorzystuje różne feministyczne strategie reprezentacji, które ją ośmieszają lub pozornie wspierają. Wszystko to wskazuje na pilną potrzebę wypracowania poważnych podstaw dla badań genderowych w tym kraju i w regionie.

Abstract: Tatjana Rosić. WOMEN-WRITER. CYBORG AND HYBRIDE GENDER UTOPIA IN SERBIAN CULTURE OF XXI CENTURY. “PORÓWNANIA” 16 (2015). Vol. XVI. P. 89–102. ISSN 1733-165X. This paper analyses the status and place of the feminist and postmodern utopia of

¹ Tekst jest zmienioną i uzupełnioną wersją artykułu: „Žena-pisac: kiborg u srpskoj književnosti?” *Teorije i politike roda. Rodni identiteti u književnostima i kulturama Balkana i jugoistočne Evrope*. Red. T. Rosić. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2008. S. 11–27.

² Correspondence Address: tatjana.rosic@gmail.com

multiple identities in Serbian culture. Starting from a definition of cyborg as an utopian concept of the feminist thinking, given by Donna Haraway, the paper explores possible utopian aspects of the syntagma woman-writer that are based on constant change of gender identities and roles that the syntagma implies. The figure of female authorship in the context of neo-conservative spirit of the Serbian cultural market in transition is more than ever connected to the understanding and evaluation of the traditional concept and quality of "the feminine". The figure of female authorship in Serbian culture is also based on flirting with different feminist strategies of representing, whether they ridicule or apparently support it. All this points to an urgent need of forming a serious stand about the studies of gender in this country and in the region.

Figura cyborga i dramat autorstwa pisarek

W swoim słynnym tekście *Manifest cyborgów* napisanym w odległym 1984 roku Donna Haraway w centrum swojej utopijnej, feministyczno-postmodernistycznej koncepcji umieszcza mityczną figurę cyborga, którą definiuje następująco: „Cyborg jest organizmem cybernetycznym, hybrydą maszyny i organizmu, wytworem rzeczywistości społecznej i fikcji” (Haraway 49). Wyobrażenie cyborga w eseju Donny Haraway w znacznej mierze opiera się na mitycznej symbolice fantastyczno-naukowych utopii literackich, zamieszkałych przez liczne ciała i istoty hybrydyczne. W pewnym sensie figura cyborga nie jest niczym innym niż figurą możliwych, przeciwstawnych odpowiedzi na wyzwania rzeczywistości społecznej, w której dopiero zaczynają się ujawniać efekty realizacji postulatów feministycznych. Podejmując próby obnażenia totalitarnych aspektów zachodniego feminizmu i jego autorytarnych hierarchii, Donna Haraway upiera się przy takich pojęciach, jak: „utopia”, „rzeczywistość społeczna” i „mit”, zaś dyskurs fantastyczno-naukowy odczytuje jako symptom głębokiego kryzysu zachodniej cywilizacji (i jej feminizmów), a zarazem drogowskaz wskazujący możliwość jego (oraz ich) odkupienia:

Trudno nazwać czyjś feminizm jednym słowem – coraz trudniej domagać się w każdych okolicznościach tego samego określenia, gdyż wyostrzyła się świadomość wykluczenia poprzez nazwanie. Tożsamości wydają się sprzeczne, cząstkowe i strategiczne. Dzięki wywalczonemu z trudem uznaniu dla ich społecznego i historycznego rodowodu, płeć, rasa czy klasa społeczna nie mogą już stanowić podstawy wiary w „istotową” jedność (Haraway 56).

Zgodnie z definicją Donny Haraway cyborg jest „istotą postpłciową”. Ale, jak twierdzi autorka, jest także bestią wyznaczającą granicę wspólnoty, a dokładniej imaginacyjną moc wspólnoty, która wyobraża sobie siebie w określony, ograniczony sposób, podczas gdy poza przestrzenią tego autowyobrażenia pozostają Centaury, Amazonki, terroryści, mutanty i pozostałe bestie Starego i Nowego

Świata. Figura cyborga przypomina o tym, że w zachodniej kulturze „stosunek pomiędzy organizmem i maszyną był przygraniczną wojną. Stawkę tej wojny stanowiły terytoria produkcji, reprodukcji i wyobraźni” (Haraway 50). Dlatego mit cyborga zakłada opowiedzenie się za „przyjemnością w rozmywaniu granic i za odpowiedzialnością za ich konstruowanie” (Haraway 50). Przeanalizujemy dogłębnie możliwy zakres przyjemności i odpowiedzialności współczesnej rzeczywistości społecznej w Serbii, zakres, wyznaczany także przez nas samych w procesach klasyfikowania, wartościowania czy wnioskowania. Trzeba zaznaczyć, że pojęcie wyobraźni nie zawsze rozumiane jest w sposób, w jakim zwykło się go używać w odniesieniu do praktyk rozpoznawania przemiany społecznej i do polityki kulturalnej. Chociaż pojęcie wyobraźni już w *Orientalizmie* Edwarda Saïda zostaje wyodrębnione jako kluczowy moment w procesie kolonizacji, nie zawsze oczywisty jest sposób, w jaki wyobraźnia łączy przyjemność tworzenia z jednej strony, z odpowiedzialnością za estetyczną i ideologiczną zmianę, leżącą u podstaw działalności artystycznej z drugiej. W tym sensie wyobraźnia jest ostatecznym a zarazem najważniejszym miejscem subiektywnego i zbiorowego sprzeciwu: wyobraźnia, która nie została skolonizowana przez Innego jest jedyną możliwą siłą społecznego i tożsamościowego oporu wobec patriarchy, wyznaczającą zakres społecznych powinności oraz odpowiedzialności za własną profesję pisarkom, które stają się cyborgami nawet wówczas, gdy nie chcą nimi być; pisarkom, które reprezentują w kulturze serbskiej prawdziwą utopię myśli feministycznej nawet wtedy, kiedy nie są zdeklarowanymi feministkami. Przeanalizujemy rolę wyobraźni w kształtowaniu rzeczywistości społecznej, której jesteśmy uczestnikami oraz czynniki, dzięki którym pojęcie-cyborg „pisarka” (stanowiące w tej pracy centrum przestrzeni wyobraźniowej), może przyczynić się do lepszego zrozumienia problemu kobiecego autorstwa w Serbii.

Za pomocą określenia „autorstwo kobiece” w teoriach feministycznych i w teorii gender próbuje się ponownie przedyskutować problem płci, autora i tekstu/dzieła w sposób, który pozwoliłby uniknąć patetycznego sensacjonalizmu starych pojęć, takich jak: „twórczość kobieca” i „kobiece pisarstwo” z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych minionego wieku oraz wyciszyć istniejące między nimi napięcia, których wyolbrzymiony dramatyzm w większym stopniu prowadził do podważenia statusu piszącej kobiety niż do jej afirmacji. Kategoria autorstwa kobiecego jest o wiele bardziej aktualna od tradycyjnego określenia „twórczość kobieca”, którego bliżej nieokreślone etnograficzno-folklorystyczne konotacje są już dzisiaj przestarzałe. Pojęcie kobiecego autorstwa stanowi również próbę dookreślenia relacji pomiędzy płcią kulturową i dziełem, dookreślenia bardziej precyzyjnego niż to, które zostało usankcjonowane przez użycie uwodzieleńskiego terminu „pismo/pisanie kobiece” (*écriture féminine*), usytuowanego w apogeum poststrukturalistycznego *boomu* wczesnych lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Za pomocą tego terminu płeć pisma wyznaczana była przez sposób

użycia języka; zgodnie z jego rhizomatyczną definicją, „kobiecy pismem” mogli posługiwać się także autorzy „płci męskiej”, np. francuscy filozofowie Gilles Deleuze i Félix Guattari. Stary modernistyczny paradygmat hermafrodyicznej i biseksualnej tożsamości pisarza długo uchodził za ostateczny model relacji zachodzących w obrębie symbolicznej strefy posiadania wirtualnych tożsamości autora, płci i tekstu.

Jednak sceptycyzm implikowany przez, mówiąc umownie, nowy pozytywizm, współczesnej teorii feministycznej, wydaje się uzasadniony. Ostrzega on przed bezkrytycznym przyjmowaniem terminu kobiecego autorstwa, który, choć z dzisiejszej perspektywy wydaje się najbardziej adekwatny i zarazem najmniej dramatyczny, jak każdy termin, posiada charakter społecznie warunkowany i metaforyczny. Wątpliwości, które wzbudza wydają się w pełni uzasadnione i wymagają przemyślenia, zarówno pod kątem określenia statusu twórczości kobiecej, jak i funkcji refleksji feministycznej: Czy nieagresywna polityka kulturalna pojęcia kobiecego autorstwa, pozbawiona konieczności określenia się, powodującego wykluczenie lub włączenie pewnych nazwisk do kanonu literatury kobiecej, jest wystarczająco efektywna? Czy umożliwia nam ona skupienie uwagi na tych autorach, które eksplicitnie lub implicytnie podejmują kwestie różnic kulturowych? Czy i w jaki sposób użycie pojęcia kobiecego autorstwa przewycięża sytuację braku w języku serbskim adekwatnego określenia dla fenomenu, jakim jest we współczesnej kulturze pisząca kobieta? Dlaczego ponownie dyskutujemy o problemach, które wszyscy, nawet same teoretyczki feminizmu, dawno temu uznali za rozwiązane?

W języku serbskim istnieją takie słowa, jak: „autorka”, „literatka”, „poetka” i „krytyczka”, ale w sytuacji, gdy konieczne staje się użycie określenia opisującego w sposób zwięzły i efektywny profesjonalne doświadczenie kobiety, która oprócz innych literackich gatunków, pisze także prozę, nadal uciekamy się do eleganckiego, już niemal w Serbii zadomowionego, kroatyzmu „pisarka” (*spisteljica*). Jak gdyby żadne z przywołanych słów nie było w stanie zastąpić krótkiego, zwięzłego, charyzmatycznego i ekscytującego rzeczownika „pisarz” (*pisac*) rodzaju męskiego. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku teatru – od słowa „dramaturg” nie da się łatwo utworzyć „dramaturżki”, dlatego kobiety piszące dramaty i aktualnie wiodące prym na serbskiej scenie teatralnej (Biljana Srblijanović, Milena Marković, Maja Pelević, Marija Karaklajić, siostry Bogavac...), nadal są określane mianem „dramatopisarzy” lub – z chorwacka – „pisarek dramatów” (*dramska spisateljica*). W ten sposób kobiece autorstwo zostaje pozbawione napięć, które zawiera dwugłowe określenie kobieta-pisarz, ostrzegające przed rozwarstwieniem, rozmnożeniem języka, konfuzją i kakofonią, instytucjonalną dewiacją, destabilizacją literatury. Pojęcie kobiecego autorstwa zażegnuje niebezpieczeństwo, które w tradycyjnych ujęciach literatury serbskiej stanowi kobieta-pisarz – fantastyczno-naukowa bestia, zrodzona z piekielnej hybrydyzacji wielu dyskur-

sów posthumanistycznej, postpostmodernistycznej, postpłciowej i technicystycznej epoki bioinżynierii, pojęcie-cyborg, sondujące doświadczenie nieustannego przekraczania granic.

Określenie „kobieta-pisarz” jest zestawieniem, które zgodnie z zasadami ortografii serbskiej zapisujemy bez przerw pomiędzy słowami a dywizem. Grafia ta wskazuje na bliskość pomiędzy członami zestawienia (które są równorzędne znaczeniowo), ale także na dramatyzm przejścia z jednego stanu w drugi, na upadek i wzlot, podjęcie negocjacji, bliskość, która, choć upragniona, może stać się nieznośną. Zestawienie odzwierciedla dwuznaczną sytuację miłości i nienawiści, sympatii i antypatii. Stanowi ono urzeczywistnienie utopijnego związku opartego na powinowactwie, o którym pisze Haraway, możliwość spotkania pokrewnych dusz, ale i odrzucenia tożsamości, powstałej jako efekt syntezy, wynik tego duchowego pokrewieństwa. Jest to również słowo, w którym spotykają się skonfliktowane tożsamości i stereotypy. W serbskiej wersji opowieści kobieta-pisarz jest istotą o rozdartej tożsamości płciowej, istotą rozszczepioną, znajdującą się w granicznej przestrzeni łącznika, bytującą w liminalnych obszarach ciągłych przeobrażeń.

Jest oczywiste, że określenia: „kobieta-pisarz” i „kobiece autorstwo” nie są terminami przynależącymi do tego samego porządku. Podczas gdy pierwsze zakłada przede wszystkim jednostkowość pewnej sytuacji egzystencjalnej, związanej z charakterem profesji literackiej, w drugim mieści się obszerny zbiór artystycznych praktyk dyskursywnych, których społeczna i historyczna całościowość asymiluje bądź wykracza poza pojedyncze doświadczenie kobiety-pisarza. Łączy się to z faktem istnienia określonej hierarchii, która w teoretycznym dyskursie poświęconym autorstwu, pojęciu bardziej abstrakcyjnemu i bardziej pojemnemu przyznaje miejsce uprzywilejowane. Czy jednak – stawiając na uogólnienie i unikając dramatyzmu – powinniśmy rezygnować z określenia lokalnego i nie zawsze dającego się przełożyć na inne języki? Czy jest wskazane, by za wszelką cenę eliminować z niego lokalne przeciwieństwa, neutralizować dramatyzm konkretnej sytuacji społecznej w imię spójności, łatwo dającej się zaadoptować do potrzeb dyskursu globalnego? Tym bardziej, że inne języki, np. neokolonialny język angielski, także dotyczą podobne problemy, jak chociażby ten, w jaki sposób przetłumaczyć słowo *writerness*?

Czy zatem kobieta-pisarz ucieleśnia w kulturze serbskiej, obdarzonego dużym potencjałem utopijnym cyborga, którego krytycy literaccy postrzegają w kategoriach niebezpieczeństwa, a nie nowości? Czy określenie „kobieta-pisarz” przywołuje możliwość łączenia tożsamości płciowych i wykraczania poza wyznaczone granice ról kulturowych, niedopuszczalnego w serbskiej kulturze? Możliwość, która nadal jawi się jako odległa przyszłość? Jak gdyby w terażniejszości można było być wyłącznie kobietą albo wyłącznie pisarzem, nigdy zaś obojgiem; bowiem ten, który pisze, podporządkowuje się – używając terminologii Lacanowskiej –

symbolicznemu prawu języka, Prawu Ojca, który, jak przestrzega Kristeva, zawsze staje się Synem. Czy określenie „kobieta-pisarz” nie skrywa przypadkiem niewyobrażalnego potencjału możliwej przyszłości, która nas – za pośrednictwem tego określenia – nawiedza i czyha na nas, grożąc? Czy nie kumuluje ono w sobie dwóch czasów, tego, w którym słowo „pisarz” walczy o zachowanie tradycyjnej magicznej funkcji, podczas gdy wyraz „kobieta” tę funkcję zakłóca, neutralizując pisarza, przeobrażając go, wysiedlając z dawnego epickiego mitu bohaterskiego do dalekiej przyszłości i skazując na nieznanne? Czy nie nadszedł czas, aby eksces tego określenia, odnawiającego napięcia doświadczenia sytuacji granicznej i podsumowującego długą tradycję kobiecego autorstwa w kulturze serbskiej, uznać za stan „potężnych połączeń i niebezpiecznych możliwości, które mogą zostać odkryte i zbadane przez postępowych ludzi jako część potrzebnego politycznego działania”? (Haraway 55).

Kultura medialna i pop-estetyka czyli: serbski *bestseller* i rynek doświadczenia *gender*

Spróbujmy zastanowić się, jaki jest stosunek samych autorek do takiej polityki sytuowania ich autorskiej tożsamości/nazwisk oraz tekstów. Wydaje się, że pomimo jawnie dyskryminujących przesłanek elitystycznego dyskursu, opartego w praktyce akademickiej w Serbii, na uniwersalnych „wartościach estetycznych i literackich”, tamtejsze literatki nadal uwodzi obietnica „równouprawnienia”. Jakby nie dość wystarczającym powodem było dla pisarek otwarte opowiadanie się za różnicą jako podstawową kategorią współczesnej postmodernistycznej kultury globalnego urynkowania; kultury wymiany i reprezentowania interesów subkultur; kultury, która daje prawo, w sposób całkowicie uprawniony, nie zagrażający własnemu zawodowemu statusowi, do feministycznego samookreślenia. Jak gdyby żadna z nich nie rozumiała, że w tej grze odczytań stawką jest przetrwanie (Haraway 80). Większość pisarek nadal milczy na temat doświadczenia *gender*, pomimo tego, że jest to najcenniejszy kreatywny potencjał, jakim obecnie manipuluje/dysponuje światowy rynek kulturalny. Dlatego można odnieść wrażenie, że w Serbii, o podniecającym i męczącym doświadczeniu różnicy otwarcie mówią jedynie tzw. „autorki komercyjne”, które dzięki wysokim pozycjom, zajmowanym przez nie na rynku literackim, umiejętnie spieniężają kapitał cennej płci.

Boom „kobiecego pisania” i medialna promocja autorek – charakterystyczne dla epoki post-feministycznej – zalały Serbię już w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych i trwają nadal. Serbskie pisarki szybko zorientowały się, jak dużym popytem cieszy się produkt narodowy: autentyczny serbski *bestseller*, reklamowany nie jako zwykły produkt rynkowy, lecz jako oferujący rozrywkę, tekst literacki.

W obliczu ekspansji zuniformizowanych, niebezpiecznie ujednoliconych rankingów najlepiej sprzedawanych książek, **staje się jasne, że bez takich elementów, jak:** wątek miłosny, poetyka *glamour* najczęściej wyrażona za pomocą idei istnienia rodzimej serbskiej śmietanki towarzyskiej kronika rodu i genealogia, historyczna retrospekcja, rewitalizacja serbskiej tradycji mieszczańskiej, parodia kobiecej codzienności w Serbii, imitująca chęć jej przewyżnienia, postaci kobiece, naśladowające role kulturowe, wyznaczone przez „Cosmopolitan”, przygoda w postaci egzotycznego turystycznego shoppingu, itp., **trudno sobie wyobrazić wybuchowy koktajl literacki.**

Co dzieje się w momencie, kiedy na scenie literackiej w Serbii w czasach transformacji rynku literackiego pojawiają się liczne kobiece nazwiska, wzbudzające nieukrywaną aprobatę i zainteresowanie czytelników? Czy to one tworzą cyborg-pismo, nazwane przez Donnę Haraway narzędziem, które bierze się do ręki po to, aby przetrwać, czyli „oznaczyć świat, który oznaczył je jako inne” (Haraway 80)? Być może utopijne możliwości mitu cyborga ujawniają się poza kanonizującymi, krytyczno-akademickimi twierdzeniami o elitarnym charakterze literatury narodowej? Może komercjalizacja doświadczenia kobiety-pisarza oferuje możliwości, których sami nawet nie przeczuwamy?

Aby dokonać dogłębnej analizy tego fenomenu, nie wystarczy postawić pytanie: „Dlaczego literatura [kobieca]?”, co przed ponad trzydziestu laty uczyniła Julia Kristeva, słynna francuska teoretyczka pochodzenia bułgarskiego (Kristeva 1981: 31). Współczesnym rynkiem rządzi dzisiaj nie tyle głód innowacyjnych formalnych strategii „kobiecego pisania”, jak to miało miejsce w latach osiemdziesiątych, lecz zastraszająca gorączka obnażania wszelkich postaci doświadczeń genderowych, które, zarówno w elitarnej kulturze wysokiej, jak i w kulturze masowej są wydarzeniami o charakterze dziejowym. W połączeniu z powszechnie obecnym, zaawansowanym neokonserwatyżmem, gorączka ta generuje prawdziwy chaos w kwestii zasadniczych przemian socjologicznych i kulturowych, których skutków jeszcze nie jesteśmy w stanie przewidzieć. Chodzi mianowicie o konsumpcję różnicy jako towaru, przed którą przestrzega Henry Giroux w swoim tekście o nadzwyczaj udanej kampanii reklamowej Benettona, której twórcy bawili się ideą praw człowieka pod pretekstem jej reprezentownia. Z tego powodu Giroux wzywa do stworzenia krytycznej postmodernistycznej pedagogiki, problematyzując sposoby krzyżowania sił i reprezentacji we współczesnej kulturze, którą cechuje nasilająca się demokratyzacja polityki reprezentacji tożamości:

Reprezentacja w postmodernistycznym świecie głęboko przenika codzienność, przyczyniając się do coraz większej fragmentaryzacji i decentralizacji podmiotów indywidualnych i zbiorowych. Stare kategorie rasy, płci, seksualności, wieku i klasy są nie tylko coraz częściej przypisywane do silnie różnicujących i podzielných terminów, ale także sama przestrzeń społeczna ulega dalszej destabilizacji za sprawą marketingu,

konstruuującego tożsamość wokół stylu życia, mody i mnóstwa innych przekształconych w towar pozycji podmiotu. *Głównym tematem jest tu sposób, w jaki moc przybiera istotne formy kulturowe i polityczne, szczególnie w obrębie dyskursu różnicy i kultury popularnej* (podkr. – T. R.) (Giroux).

W Serbii dyskurs różnicy związany jest, przede wszystkim, z medialną reprezentacją nowych wyobrażeń kobiecego autorstwa. Recepcja i sposób jego wartościowania w serbskich mediach wskazuje na doniosłość problemu konsumenckich nawyków odbiorców, którzy w kobietach-pisarzach widzą nowe, atrakcyjne heroiny rodzimej pop-kultury, nierzadko związane ze światem estrady i rozrywki. Zarówno kreowany przez nie wizerunek oraz ich własne dokonania są tymi elementami dyskursu, bez którego osiągnięcie popularności jest niemożliwe, ponieważ ucieleśniają one ukryte albo wyrażone w sposób eksplicytny, polityczno-nacjonalistyczne przesłanie. Trzeba przyznać, że autorki tzw. literatury trywialnej w Serbii są profesjonalistkami, które odnoszą duże sukcesy. Wiedzą one, że ich działalność nie jest eksperymentem w zakresie poetyki, lecz przedsięwzięciem o charakterze politycznym. Wydaje się, że nie muszą one składać na ołtarzu umowy społecznej, nieodzownej ofiary autorskiej sygnatury, jak to ma miejsce w przypadku pisarek o większych ambicjach artystycznych. Odrębnym problemem jest natomiast kwestia powodów, dla których ta instant-reprezentacja dawnego snu o *femme fatale* czy kobiecie uwodzicielce, może mieć w dzisiejszej Serbii charakter emancypacyjny.

Od lat dziewięćdziesiątych minionego wieku dominującą strategią reprezentacji figury kobiecego autorstwa w serbskich mediach jest technika i estetyka spektaklu. W przybierającej na sile atmosferze odnowy „źródłowej tradycji prawosławnej”, łączy się różnorodne stereotypowe wzorce tożsamości kobiecej pojawiające się w kulturze patriarchalnej, zaś teksty autorek wykorzystywane są jako opublikowany dokument, ilustrujący ich, z założenia, ekscytujące życie. W tej sytuacji pojawienie się szeregu autorek, wśród których Isidora Bjelica występuje jako heroina nowopowstałego rynku „kobiecego pisarstwa”, potwierdza tezę Borisa Groysa na temat mediów jako decyzyjnych instancji estetycznego smaku i wartości współczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego (Groys 175–186). W latach dziewięćdziesiątych Bjelica stała się w serbskich mediach jedną z najgłośniejszych i najbardziej znaczących promoterek nowego oblicza kobiecego autorstwa. Naprzemiennie, w zależności od wyrażanych przez nią politycznych poglądów, występowała w środkach masowego przekazu jako retroawangardowa artystka-skandalistka, lokalne wcielenie „hollywoodzkiej” divy, heroina wojującego serbskiego prawosławia czy rewolucyjna buntowniczką, przy czym konceptualizacja „nowego oblicza” kobiecego autorstwa w jej wydaniu była zbieżna z ewolucją sposobów prezentacji wojny na terytoriach byłej Jugosławii (Rosić 211–219).

Jej książka pt. *Sex(e)pistolarni roman* (1996, *Powieść sex(e)pistolarna*) poszerzyła medialną paletę reprezentacji nowego autorstwa kobiecego, wprowadzając do gry

współautorską postać Luny Lu – kultowej dziennikarki opozycyjnego radia B92³, która przedstawia się jako warholetta mieszczańskiego Belgradu. Zwieńczeniem fascynacji wrogiem było upublicznienie uczucia, łączącego sympatyzującą z pravicą Isidorę Bjelicę i rockerkę Suzanę Vladislavę Zlatanović *alias* Lunę Lu, którego egzemplifikację stanowi we wspomnianej powieści epistolarnej wytworna koniunkturalno-estetyczna integracja tożsamości obu pań:

Ona jest Pajkić Isidorą Dimitrijevną Bjelicą. Jest blondynką, technikiem, zwolenniczką prawicy, księżną, polit-art komisarzem i mistrzynią skandali serbskiej polityki, faworytą zbrodniarzy wojennych i organizatorką sarajewskiej biby narodowej, pisarką cieszącą się złą sławą, anti-demokratką, żoną, matką, torreadorką i ulubienicą modnych kręgów towarzyskich... (Bjelica 39)

oraz:

Ona jest Suzaną Vladislavą Zlatanović, Luną Lu Taxi, ona jest blondynką, Barbie *rave* i księżniczką belgradzkiego undergroundu (w której potajemnie podkochuje się cały establishment). Wendettą kultowego belgradzkiego radia B-92 i gwiazdą magazynu „XZ”. Wzorem dla setek nastolatek, które w dziennikach Luny Lu sprawdzają, co jest „in”, a co „out”. Ulubienicą belgradzkiej sceny techno, *acid* księżną demokracji. Ona jest trendsetterką i snem wszystkich młodzieńców, którzy myślą na różowo i żółto... (Bjelica 129).

Dla Bjelicy tożsamość modowa jest dekodującym znakiem rozpoznawczym, który świadomość banalności wynosi do poziomu miejskiego blichtru. Zastąpienie tradycyjnych, trwałych, dobrych jakościowo materiałów, PCV, sztuczną skórą, lykłą i lakierem syntetycznym, gumą, klejem, metalem czy plastikiem, sankcjonuje prestiż nowych technologii w kulturze przygodności, trywialności i banału. W *Powieści sex(e)epistolarnej*, pisanej naprzemiennie, ręką i za pomocą komputera, subwersja popularnych strategii zostaje przekształcona w koncept nowej-silnej-kobiety. Dla tej asymilacji Bjelica po raz pierwszy wyrzeka się jedwabiu jako znaku towarowego, przy którym dotąd niezmiennie trwała, przyzwalając na to, aby jej powieściowa inkarnacja założyła, niczym Warhol, srebrną perukę. Luna Lu zakosztowała uroku drogich i szlachetnych materiałów, takich jak futro, dlatego manifestacyjnie obnaża ona farsę zamiany, której konsekwencji nie jesteśmy w stanie przewidzieć. Nie chodzi już tutaj o „produkowanie”, lecz interpretowanie

³ Luna Lu po opublikowaniu tej powieści rozpoczyna współpracę z pravicowymi magazynami „Dama” i gazecie „Blic”, a po jej likwidacji, w dzienniku „Glas javnosti”. Luna Lu jest także speakerką w radiu B92, uchodzącym w latach dziewięćdziesiątych za najbardziej konsekwentne medium opozycyjne oraz autorką programu „Glamourama” w telewizji B92 po 2000 roku. W międzyczasie krótko współpracuje ze stacją telewizyjną Pink, będącą głównym ideologicznym oponentem B92. Radia B92 odgrywa znacznie mniejszą rolę, niż skomercjalizowana telewizja B92, ale jednak podlega cenzurze. Luna Lu ostatecznie rezygnuje z pracy w nim dopiero w 2013 roku.

tęgo, co wytworzyli inni; żadna wytwórczość nie wygra rywalizacji z wyniosłymi kpinami na temat pracy i nabywania. Polityka skandalu ma, oczywiście, decydujący głos także w kwestii poetyki, dając okazję do skojarzenia ze sobą tak sprzecznych wzorców, jak np. hollywoodzki *mainstream* i jego *off*-parodia – obydwu w ich serbskiej wersji, tzn. produkcji. Klasyczny scenariusz hollywoodzkich thrillerów o zamianie tożsamości ścigającego i ofiary ulega przy tym transformacji w burleskę o zamianie modowych wzorców reprezentacji nowego konserwatyzmu i radykalnej lewicy urbanistycznej. Przesada i występki, kluczowe słowa wzajemnego porozumienia obu tych modeli, gdy chodzi o tak rzadkie zjawisko, jakim są *pieniądze*, pozwalają pokonać ideologiczno-poetologiczne różnice, rzekomo nie do przebycia. Uzasadniają także klaustrofobiczne uczucie, które ogarnia nas, gdy próbujemy przeniknąć naturę interesów tego po-rozumienia; nie chodzi tu bowiem o eksperyment, którego celem jest analiza różnorodnych autorskich i poetologicznych dyskursów, lecz o polityczny pakt, dzięki któremu każda ze stron zyskuje na własnej efektywności medialnej. Mamy zatem do czynienia z pozbawioną odpowiedzialności za konkretne odniesienia historyczne i polityczne, finansowo-medialną gorączką, występującą pod każdą szerokością geograficzną, we wszystkich systemach ideologicznych i monetarnych oraz w każdym przedziale wiekowym.

Po 2000 roku grupę autorek, o których mowa (Isidora Bjelica, Ljiljana Habjanović Đurović, Vesna Radusinović, Mirjana Bobić Mojsilović...), zasilają prezenterki telewizyjne i radiowe, piszące nowe *bestsellery* (Vesna Milojević Dedić, Jelena Alimpić...). Przedstawiają się one w mediach jako zawodowe pisarki utrzymujące się wyłącznie z pisania, nie wspominając publicznie o swoich romantycznych nacjonalistyczno-literackich eksperymentach, ani o politycznych i narodowych koteriach, które je wylansowały. *Boom* „pisarstwa kobiecego”, który obserwujemy na całych Bałkanach i sukces komercyjny, mierzony liczbą wydanych przez nie książek są wynikiem wsparcia, jakie zapewnia tym pisarkom ich medialna afirmacja. W sytuacji, w której „jeden to zbyt mało, a dwóch to tylko jedna z możliwości”, kultura serbska oscyluje między dwoma biegunami, pozornie gwarantując prawa osób, które są ich pozbawione po to, by je efektywniej eksploatować.

Medialny obraz kobiety-pisarza promują autorki tzw. „literatury trywialnej”, z powodzeniem asymilującej wszelkie możliwe kulturologiczne wzorce kobiecego autorstwa – wykreowane przez turbo-folk, *rave*-techno, estradę oraz nową elitę – przy czym efektywność tej asymilacji wspiera wzorzec, który przede wszystkim i ponad wszystko wynosi „kobiecość” autorki. Większość pisarek zarówno w swoich dziełach, jak i w mediach promuje i powiela idealny model wzorowej business-woman/patriarchalnej kobiety-matki, co znajduje wyraz we współbrzmieniu „nostalgii za historycznymi” treściami i formami, która zawładnęła kulturą, przyzwalając na takie formy twórczości, których żadna feministka drugiej fali feminizmu nie uznałaby za pismo „kobiece” czy „feministyczne”. Prawdziwy produkt repatriarchalnego korporacyjnego kapitalizmu – „twórczość kobieca”, oparta na

reaktywacji dawnego mitu o seksapilu jako najsilniejszej broni, jaką dysponują kobiety, kwitnie w czasach, w których wygaszane są katedry badań nad literaturą kobiecą i feminizmem a utopijne projekty genderowe doświadczają wielu porażek.

Serbscy krytycy literaccy, jak się wydaje, doznali silnego wstrząsu pod wpływem rynkowego i medialnego *boomu* „literatury kobiecej”, którą, dbając o swój prestiż i status, chętnie wspierają, powołując się przy tym na nowe, poprawne politycznie, kulturologiczne standardy tolerancji i szacunku/akceptacji dla „różnicy”, które skądinąd w czasach porażki feminizmu już nie istnieją. Nadal niewielu odbiorców kultury, zdaje sobie sprawę z tego, że w Serbii istnieją autorki, tworzące literaturę odmienną od tej, która pojawia się na listach bestsellerów. Należą do nich: Judita Šalgo, Mirjana Novaković, Radmila Lazić, Milica Mićić Dimovska, Danice Vukićević, Ljilana Đurđić, Nina Živančević, Milena Marković, siostry Bogavac, które, pomimo różnic generacyjnych, nie rezygnują z artystycznych eksperymentów, wierząc w ich siłę, która zapewni książkom przyszłość. Jeżeli przy tym niezorientowany zainteresowany/zainteresowana w jednej z największych belgradzkich księgarni zobaczy (na półce z popularnymi wydaniem opowieści o wampirach) tanie wydanie niezwyklej powieści Mirjany Novaković *Strah i njegov sluga* (Strach i jego sługa), z okładki której uśmiecha się wampir, narysowany przez amatora techniką pop-art, uświadomimy sobie porażający status wspomnianych pisarek. Oficjalna krytyka, w przeważającej części męska, nie przestaje wspierać populistycznej literatury kobiecej w Serbii (co jest niezbitym dowodem na istnienie swobodnego paktu ekonomiczno-rozrywkowego czy polityczno-estetycznego), przemilczając nawet takie autorki, jak: Mirjana Đorđević czy Mirjana Mitrović, które umiejętnie posługują się światowymi standardami bestsellerowych gatunków, oferując publiczności czytelniczej inteligentną, wysmakowaną i trzymającą w napięciu intrygę, obfitującą w błyskotliwe detale i dialogi. Dzięki rozpoznawalnemu stylowi „serbskiej” parodii kryminału jako gatunku, z kobietą-detektywem w roli głównej: *Jacuzzi u liftu* (2007, Jacuzzi w windzie); *Kaja, Beograd i dobri Amerikanac* (2009, Kaja, Belgrad i dobry Amerykanin); *Bremasoni* (2011), *Leš u fundusu* (2012, Trup w teatralnym magazynie); *Bunker swing* (2013, Bunkier swing), Mirjana Đurđević dołącza do grona najwybitniejszych twórców współczesnej prozy serbskiej. W tym miejscu wspomnieć należy o tym, że nigdy nie deklarowała się ona jako autorka feministyczna – jej wkładem w tworzenie feministycznej utopii nie są feministyczne deklaracje, lecz eleganckie, autoironiczne i autopoetyckie strategie narracyjne, za pomocą których pisarka przewartościowuje pozycję i rolę figury twórcy w serbskiej historii literatury (i kultury mieszczańskiej).

O wszystkich przywołanych tutaj autorkach można by powiedzieć, że trwają właśnie dzięki indywidualizmowi i specyfice swoich społecznych i egzystencjalnych sytuacji; dzięki mitowi figury kobiety-pisarza w kulturze serbskiej. W odróżnieniu od neoliberalnej rynkowej ekspansji „kobięcych autorek”, dla kultury o wiele ważniejsze są te osamotnione kobiety-twórcy, z których każda stanowi

zupełnie osobny, pojedynczy oraz wyjątkowy przypadek przekraczania granic, mieszania społecznych ról kulturowych i tworzenia hybrydycznych pozycji tożsamościowych, wymykający się repatriarchalnej, kapitalistycznej uniformizacji rynku literackiego w Serbii. Utopia hybrydycznych tożsamości jest nadal żywa, a jej odnowa dokonuje się właśnie dzięki tym autorkom i ich dziełom: wspomniana utopia jest niezbędna do tego, aby doświadczyć i pomyśleć zmianę; aby doświadczyć i pomyśleć opór, co staje się niemożliwe, jeżeli skolonizujemy wyobraźnię – początek i kres wolności – oraz piękno różnicy.

Kto zastrzelił cyborga?

W finałowej scenie kultowego filmu science-fiction *Łowca androidów* Ridleya Scotta na dachu budynku stają twarzą w twarz: humanoid, tropiący zbuntowane cyborgi i android, którego poszukuje, mający go zgładzić, główny bohater. Ten ostatni musi się zmierzyć z faktem, że jego zadanie to w zasadzie misja niemożliwa do wykonania, polega bowiem ona na unicestwieniu własnej wyobraźni. Możliwa jest natomiast jej destrukcja, a co za tym idzie, pozbawienie się wolności. Swoistym paradoksem jest fakt, że, świadomością tego paradoksu obdarzony jest właśnie android, szanujący potęgę ludzkiej imaginacji, która go stworzyła i wierzący, w odróżnieniu od sceptycznego bohatera, w sens i wartość wirtualnych uczuć. Niczym współczesny Kiriłow, android, całkowicie świadomy absurdu swojej egzystencjalnej sytuacji, w poszukiwaniu sensu popełnia samobójstwo. Ostatnia scena *Łowcy androidów* niesie przesłanie o tym, że mityczny bohater, którego powołała do życia potęga wyobraźni, nie może umrzeć inaczej niż jako istota ludzka.

W kontekście istnienia dwóch przeciwstawnych biegunów serbskiej kultury: elitarno-akademickiego i rynkowo-estradowego, analiza statusu kobiet-pisarek pozwala dostrzec fakt, że literackie i kulturalne praktyki w Serbii, odznaczające się istnieniem nowych sojuszy marketingowych, prowadzą do gettoizacji lub unicestwiania figury cyborga – kobiety-pisarza.

Nie ulega wątpliwości, że to właśnie kobieta-pisarz jest jedyną figurą zdolną do tego, by ocalić naszą wyobraźnię, aby na nowo pomyśleć twórczość literacką i urzeczywistnić ją w radykalnie odmienny od dotychczasowego, sposób. Teorie feministyczne znalazły się w obliczu trudnego do rozwiązania problemu, jakim jest fakt, że serbska kultura, nie zważając na przeciwności, nadal musi śnić sytuację, w której każda heterogeniczność „może zostać poddana zdemontowaniu, przemontowaniu, stać się przedmiotem inwestowania i wymiany” (Haraway 67); sytuację, która w rzeczywistości społecznej Serbii i w jej kulturze jest zawsze krańcowo niebezpieczna a nawet, w bardziej odległej perspektywie, wywrotowa. Dlatego ci, którzy śnią mit feminizmu nigdy nie zapomną przywołanej na początku tego tekstu, uwagi Donny Haraway, mówiącej o tym, że granica między

społeczną rzeczywistością i fanastyką naukową jest tylko złudzeniem optycznym. Dlatego dogłębna analiza relacji zachodzących pomiędzy „kobięcym autorstwem” i „pisarzem-cyborgiem” pozwoliłaby stworzyć bardziej precyzyjną definicję tej zależności, która, w zależności od społecznego kontekstu, może, ale nie musi być hierarchiczna.

Dekonstruujemy zatem transwersalę: globalne-lokalne, w ramach której funkcjonuje terminologiczny zakres tych pojęć. W toczącej się obecnie feministycznej dyskusji o koncepcjach i problemach autorstwa w świecie współczesnym, określenie „kobieta-pisarz” z wielu względów ma charakter globalny – obejmuje ono wielość autorskich doświadczeń odmiennych kultur i różnorodnych epok historycznych, umożliwiając uniknięcie wyłączenia i totalitaryzmu w imię feministycznego snu o wspólnym języku, który „tak, jak wszystkie marzenia o języku doskonale prawdziwym, o wiernym do perfekcji nazywaniu doświadczenia, jest totalizujący i imperialistyczny” (Haraway 78). W badaniach nad literaturą serbską na szerokim tle kultury medialnej współczesnego stechnicyzowanego społeczeństwa, traktującego przekraczanie granic jako źródło satysfakcji, zabawy, ale i ryzyka, kontekst lokalny, w którym określenie kobieta-pisarz (nie) przetrwa, wydaje się bardziej odpowiedni dla rozumienia sposobów zanikania i odradzania się mitów w wyobraźni wspólnot kulturowych. Akademska neutralność pojęcia „kobięce autorstwo” pozbawia nas satysfakcji zabawy w przekraczanie granic; zobowiązując nas do odpowiedzialności, udaremnia zmartwychwstanie zastrzelonego cyborga. Odpowiedzialność ta jest pozbawiona entuzjastycznego zewu niebezpieczeństwa i przygód, które niesie w sobie określenie „kobieta-pisarz”, będące zarówno zaproszeniem do afirmacji, jak i burleskowego parodiowania.

Balansowanie pomiędzy przyjemnością gry i ciężarem odpowiedzialności, wpisane w narrację o hybrydycznej bestii, zwanej w serbskiej kulturze kobietą-pisarzem, nie odnosi się wyłącznie do sposobów określania tożsamości autorskiej, płciowej czy narodowej oraz sposobów wykraczania poza nie. Wiąże się ono przede wszystkim z zawrotem głowy, którego doznajemy na skutek tempa przemian, jakim podlegają; tempa, w jakim opuszczamy przestrzeń globalnych praktyk dyskursywnych (kobięce autorstwo), wkraczając na teren ich lokalnych uwikłań (kobieta-pisarz). Mit cyborga – kobiety-pisarza pozwala mieć nadzieję, że tempo przemian zachodzących w kierunku przeciwnym, będzie podobne. Kierunek przeciwny zaś będzie oznaczał nie tylko rzutowanie sytuacji lokalnej na stan globalny, ale także obietnicę urzeczywistnienia we wszelkich praktykach kulturowych – zarówno tych o charakterze lokalnym, jak i globalnym – transgendrowej sytuacji w literaturze, która obecnie jest w Serbii czymś zupełnie niewyobrażalnym.

Tłumaczenie z języka serbskiego Sylwia Nowak-Bajcar

BIBLIOGRAFIA

- Bjelica, Isidora. Zlatanović, Suzana Vladislava/Luna Lu. *Sex(e)pistolarni roman*. Beograd: Plavi jahač, 1996.
- Giroux, Henry. "A. Benetton's 'World without Borders': Buying Social Change". 1994. Web. <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art7/readings/Benetton.htm> („Consuming Social Change: The 'United Colors of Benetton'"). *Cultural Critique* 26 (1993-1994). S. 5-32; *Business and Society Review* 89 (1994). S. 6-14.
- Groys, Boris. „Das Museum im Zeitalter der Medien". *Topologie der Kunst*. Monachium-Wiedeń: Carl-Hanser Verlag, 2003. S. 175-186.
- Haraway, Donna. „Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych". Przel. Sławomir Królak i Ewa Majewska. *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 1 (2003). S. 49-87.
- Kristeva, Julia. „Nom de mort ou de vie (Name of Death or of Life) [1981]". Przel. J. Lechte. *Writing and Psychoanalysis: A Reader*. Red. J. Lechte. London, New York, Sydney, Auckland: Arnold, 1996.
- Kristeva, Julia. "Women's Time". Przel. A. Jardine, H. Blake. *Signs* 1, 7 (1981). S. 13-35.
- Tatjana, Rosić. „U ogledalu glamura". *Žene, slike, izmišljaji*. Red. B. Arsić. Beograd: Centar za ženske studije, 2000. S. 211-219.
- Said, Edward. *Orientalizm*. Przel. W. Kalinowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991.
- Slapšak, Svetlana. *Ženske ikone XX veka*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2005.