

POSTMODERNISTIČKI DISKURS U POEZIJI JOZEFINE DAUTBEGOVIĆ

Ključne riječi: *postmoderna, postmodernizam, modernizam, konceptualizam, lirski identiteti, diskurs, tehnoestetika.*

Sažetak

Poezija (Čemerike, 1979, Uznesenje, 1985, Od Rima do Kapue, 1989, Ručak s Poncijem, 1994, Prizori s podnog mozaika, 1997, Božja televizija, 2001, Vrijeme vrtnih strašila, 2004, Različite ljubavi, 2006) Jozefine Dautbegović u kontekstu suvremenog bosanskohercegovačkog stvaralaštva raskida sa modernističkim poetskim modelom artikulirajući etički i antropološki angažiran direktan pjesnički iskaz zacrtan u ispisu traume rata i postratnog, tranzicijskog beznađa. Hermetične, socijalnorealistične stihove iz prvih zbirki, zamijenila je pjesma otvorenog poetskog govora u kojoj ratna drama postaje dramom uma, emocije, metafizike, ali i dramom tijela u koje je ubilježen ratni kaos.

Key words: *Postmodern, postmodernism, modernism, conceptualism, poetest identitete, discourse, tehnoesthetics.*

Summary

In this paper we tried to look some parts of the poetic opus of Jozefina Dautbegovic from different points of view, and through different interpretations of literature theoreticians and critics who talk about postmodern. So, the primary assignment of this paper was: to recognize elements of postmodern poetics in poetry of Jozefina Dautbegovic. Direct poetic statement outlined in the poetry of Polish poet (Milosz, Symborska, Zbigniew, Zagajewski) necessarily appears in print strategies of war trauma. But, in order to avoid direct ideology or condemnation of the war poets used and the proceedings of intertextuality, allusion, quotation.

Postmoderna ocrtava i potcrtava *condition kulture* redefinirajući/razarajući je i otvarajući nove smjerove, a čija je bazna intencija preosmišljanje, eufemistički kazano, kulture moderne. Etimologijski konsenzus određuje modernu kao novinu, suvremenost, odgovarajući najnovijem ukusu i potražnji, pri tom joj nametnuvši epitet (pred)posljednje velike književne epohe obilježene tendencioznošću ka industrijskim revolucijama, tehnološkim dostignućima, društvenim i ekonomskim promjenama. Utemeljena na prosvjetiteljstvu, markirana *historijskim relativizmom* (Calinescu), moderna se, usljed antagonističkih projekata avangarde i dekadentnih nasrtaja na samu sebe, destabilizirala i destruirala pretendujući tako na *fenomen krajologija* (Oraić Tolić), odnosno fokusirajući se na začetak kraja svega, povjesti, moderne, nauke, čovjeka, arhitekture, i sl. U svojoj knjizi *Postmoderno stanje* Fransoa Lyotard, a koja problematizira status i legitimnost znanja, govori o nepovjerenju u (grand narratives) velike pripovjesti/priče/istine Zapada koje su dokinute/ubijene/ranjene, i na čijim je tjelesima iznikla postmoderna, a one su: emancipacija čovječanstva, hermeneutika smisla, teleologija duha, de/stabiliziranje subjekta, i sl.. „Pojednostavimo li do krajnosti, možemo reći da se nepovjerenje prema metanaracijama smatra ‘postmodernim’. Ono je zasigurno posljedica napretka znanosti, no i napredak sa svoje strane pretpostavlja nepovjerenje“¹.

Postmodernistička poezija jest riznica postmodernog, ali, ipak, ne u onoj mjeri u kojoj je to postmoderni roman. Ono po čemu se postmoderna poezija razlikuje od svoje moderne predhodnice sigurno jeste okretanje jeziku kao jedinom pouzdanom sredstvu spoznaje i pisanja. Jezik u postmodernoj poeziji postaje intendant ne samo strukture pjesme nego i njene semantike. Postmoderni pjesnici i pjesnikinje se fokusiraju na otkrivanje načina na koje jezik konstruira svijet (pa i kulturu, i svijest) nego što ga opisuje. Jezik više nije sredstvo kroz/putem koje/g se spontano izljevaju osjećanja (Kolridž) nego je jezik konkretna armatura emocije. Disperzni glas, glas množine u postmodernoj poeziji dolazi na mjesto jastva modernog „lirskog Ja“, koji se „s jedne strane teško identificira, jer je sasvim neutralan i koji, s druge strane, skoro nikad ne ostaje isti. Umjesto da se ‘drži ujedno’ pjesma se zbog toga razbija u fragmente, pri čemu svaki od njih često konstruira svoje vlastito ‘ja’“².

¹ Fransoa Lyotard, *Postmoderno stanje*, izvještaj o znanju, str 6., Novi Sad, 1988.

² Zdenko Lešić, *Postrukturalistička čitanka*, str. 519, Sarajevo, 2003.

Strateške inovatore postmoderne poezije odlikuju improvizacija i neponovljivost koji deformiraju ustaljeni poredak riječi u rečenici, dopuštajući i čitateljske introjekcije u tekst gdje čitatelji u samom procesu čitanja pjesme konstruiraju značenja (pa i smisao) pjesme. Teško da bismo o Dautbegovićkonj poeziji mogli govoriti kao o izrazito jezički orijentiranoj³ ako nam je polazište stav američkih postmodernih jezičkih pjesnika i pjesnikinja⁴ prema kojima je i pjesma društveni tekst. „Oni su konstruisali društvenu ‘scenu’ koja bi mogla služiti kao kontekst poezije, i u radu su se kretali između teorije i prakse. Njihova poezija je stalno uplitala teoriju u praksu, jer je bila puna motiva koji ne kulminiraju samo u estetskom. Od samog početka jezička scena je na posebne načine socijalizovala pesmu, pre svega konstituišući se kao jedna ‘scena’ – predlažući javni, društveni prostor za evoluciju čitanja i pisanja, shvatajući ga kao politički prostor“⁵. Ako pjesmu posmatramo kao društveni konstrukt a društveni kao politički, onda će se paradigma razumijevanja književnosti bitno promijeniti. Međutim, ono što Dautbegovička radi jest da pažnju sa političkog usmjerava na estetsko, ‘literarno’ u jakobsonovskom smislu (pretvoriti jezički materijal u pjesmu nizom odgovarajućih postupaka), ali i na subjekciju artikulišući sebe kao grupni subjekt e da bi pridobila moć univrezaliziranja (Kašić: 2002). U Dautbegovićkinj poeziji moguće je govoriti i o koegzistenciji postmodernizma i feminizma. Feministička teoretičarka Seyla Benhabib protivi se koncepciji postmodernog feminizma odnosno postmoderne feminističke teorije, ali ističe:“ posmatrano unutar intelektualne i akademske kulture zapadnih kapitalističkih demokratija, feminizam i postmodernizam su dva vodeća toka našeg vremena (...) svaki je na svoj način duboko kritičan prema principima i metanarativima zapadnog prosvjetiteljstva i modernosti“ (Benhabib 1992: 203). Ona ističe tri glavne teze koje su karakteristične za postmodernizam, a to su: a) smrt Čovjeka ili kraj humanizma, što će označiti kraj filozofija subjektiviteta, b) smrt Historije, odnosno kraj grandioznih naracija i c) smrt Metafizike, koja označava smrt pokušaja na putu ka esencijalnim otkrićima.

Nasuprot ovim koncepcijama ona će ponuditi feminističku alternativu gdje smrt Čovjeka zamjenjuje „demistifikacija muškog

³ Iako se to ne nekim primjerima ipak potvrđuje.

⁴ Vidi: Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod* (moderne i postmoderne američke pesnikinje), Beograd, 2009.

⁵ Ibid. str. 283.

subjekta uma“, smrt historije zamjenjuje „proizvodnja historijske naracije“, smrt metafizike u feminističkoj koncepciji zamijenit će „feministički skepticizam spram teze o transcedentalnom umu“ (Benhabib 1992: 212 – 213). S druge strane Nancy Fraser i Linda Nicholson tvrde da u okrilju feminističkog poststrukturalizma, odnosno ‘metateorija’ feministkinja drugog talasa, postoje zajedničke „esencijalističke i ahistorijske odlike metanarativa, jer ne obraćaju dovoljno pažnju na historijske i kulturalne raznolikosti“ (Fraser/ Nicholson 1999/ 37). Zato one sugerisu kreiranje jedne nove feminističke teorije, koja bi odgovarala postmodernističkim nomenklaturama, ali bi se istovremeno oslobodila težnje za univerzalizacijom, u kojoj se „postmoderna kritika ne mora odreći historijskih naracija niti analiza društvenih makrostruktura“ (Fraser/ Nicholson 1999/ 35). Međutim, kao politička praksa „feminizam se ne može sasvim okrenuti protiv ‘prosvetiteljske’ modernosti. Da bi bio delotvoran kao emancipatorski pokret, feminizam mora održati veru u mogućnost ‘ljudske delatnosti’ i njenu učinkovitost, i važnost istorijskog kontinuiteta i istorijskog progresu“⁶. Ali, prije svega, važno je istaći da u Dautbegovićinoj poeziji postoje tri faze pjesničkoga stvaranja, odnosno usvajanja poetika modernizma, postmodernizma i nove osjećajnosti. Poetika visokog modernizma, sa svojim estetskim konceptom larpulartizma, prepoznaje se u prve tri Dautbegovićine zbirke (*Čemerike, Uznesenja, Od Rima do Kapue*), koje ne-potpuno asimiliraju trenutak slobodnog, autonomnog pjesničkog genija, i na tragu su onoga što Miško Šuvaković, ili pak Epštejn, nazivaju konceptualnom umetnošću. Preispitujući materijalne, estetske, vizualne pretpostavke kvalitete umjetničkog djela Lucy Lippard *dematerijalizira umjetničko djelo*⁷ apstrahujući tako objekte za gledanje a ne objekte za čitanje, decentrirajući ulogu autora u procesu produkcije i recepcije djela. Konceptualistička strategija demistifikacije pozicije autora priskrbit će sebi mjesto između moderne i postmoderne paradigme, dakle prijelaza, ili granice od koje počinje.

Destabilizovanu centralnu modernističku figuru autora razorit će postmodernistička ideja partikularnosti i pluralnosti. Rane modernistički i simbolistički orijentisane zbirke utjelovljuju objektivni, vidljivi svijet kao palimpsest nevidljivih univerzalnih

⁶ Dubravka Đurić, *ibid.*, str. 244.

⁷ pogledati Lucy Lippard „The Dematerialization of Art“, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, the MIT press, Cambridge, 1999. 46-50

vrijednosti koje je moguće dosegnuti u upotrebi i podudaranju čula. Baš zato Bodler Kolridžovom terminu „konstruktivna imaginacija“ pripisuje metafizičku oznaku „pozitivnog odnosa sa beskonačnim“. Umjetnost tako postaje entitet koji humanizuje prirodu, ukida jaz između subjekta i objekta, čovjeka i prirode. Umjetnost prema Bodleru treba da stvara „sugestivnu magiju“ u kojoj su istovremeno sadržani i objekt i subjekt, spoljašnji svijet i umjetnik njim samim; ona treba da transformiše, posreduje između čovjeka i prirode. Medij kroz koji se ispoljava temeljna doktrina simbolizma i splinovskog ambijenta egzistencije jesu simboli. Simbolisti u prvi plan stavljaju snagu i ljepotu doživljaja. Tako se priroda shvata kao potsticaj, a simboli kao veza između potsticaja i pjesnikova raspoloženja. U bogatstvu i razuđenosti preciznih slika koje nam simbolisti nude, nostalgija je, mada u drugom planu, fenomenalno inkorporirana inačica u pretpostavljeni dualističkokozmogonijski udes svijeta. Nostalgijom i idilom nastoji se significirati veza između vidljive i nevidljive pojavnosti svijeta, pri čemu se ovi simboli oduhovljavaju potencirajući pri tome samo pjesništvo, ali i kozmopolitsku suštinu čovjeka. Filozofija simbolizma, da zaključimo, inicira kulturu dekadencije, s obzirom na to da odbacuje ideju ljepote koja je hranila poeziju romantizma smislenost iznalazeći u jedinstvu najviših vrijednosti: dobrote, ljepote i istine. Rane su zbirke primjer međuprožimanja modernističkih filozofija u cilju obračunavanja sa egzistencijalnim dihitomijama jer kako kaže Zvonko Kovač: „Poezija je uvijek predstavljala pokušaj razrješavanja te nesloge preobraćanjem dva termina: onog *ja* iz dijaloga i *ti* iz monologa. Poezija ne kaže: *ja sam ti*, nego: *ti si moje ja*. Poetska slika je drugost. Zato nije čudo da suvremena interpretacija književnosti govori o ukrštanju perspektiva *ja* i drugoga“. Drugu fazu Dautbegovićkina poetskog stvaralaštva čine zbirke koje strukturalno i semantički odgovaraju asortimanu postmoderne. To su zbirke: *Ručak s Poncijem*, *Božja Televizija*. Ovaj period Jozefinina stvaranja stigmatizovan je ratnim haosom, i svim njegovim posljedicama, a karkteriziraju ga egzilantska nostalgija, osjećaj bezdomovinstava i izdaje, egzistencijalna pustoš i iznevjerena povjest.

Treću, i posljednju fazu kojom će ostati zaokupljena sve do smrti čine pjesme (*Prizori s podnog mozaika*, *Vrijeme vrtnih strašila*) ambijentalno podložne novoj sentimentalnosti, ili, novoj iskrenosti. To su pjesme kojima se nastoji prodrijeti u nepatvorene iskonske

predjele poetskog bića uhvaćenog u hijatusu povjesne kataklizme (apokalipse rata), ili početka kraja svega. Nedugo prije smrti objavila je zbirku ljubavnih pjesama, kojima nikako nije potvrdila prijeratni status intimističke modernističke poetese, no naprotiv prokazala jedini ispravan put egzistencijalnog beznada, kreiranog *kulturom katastrofe* (prema Zerzan).

Ciklus *Pokušaj mosta* podarit će nam najbolju Dautbegovićkinu pjesmu prve zbirke, *Čemerike*. Potpuno oduhovljene materije, precizno izvedeno metaforama zidova, vrata, stolica, nalazimo u pjesmi *U sobi ljubav*, u kojoj pjesnikinja dosjetljivom igrom razdaleke planove stvarnosti dovodi u vezu. Ovakva konstrukcija rezultira dovođenjem u svezu statičnih i dinamičnih aspekata govora/djelanja implicirajući svršen čin svijeta bez ljubavi.

*U mojoj sobi spava jedna tajna,
Sve stvari u njoj miruju i šute.
Zidovi se dodiruju ramenima,
Vrata se s prozorima gledaju,
Stol stolice obgrlio drvenim nogama,
Jastuk pamti oblik jedne glave,
Od poda do stropa soba puna ljubavi.*

Vizualiziranjem trenutne drame egzistencije, lirski subjekt intezivira erotski naboj pjesme radikalizirajući smislenost zavoda, dodira, seksa u svijetu bez ljubavi. Lirski subjekt ne legitimizira svijet bez ljubavi, već nastoji da ljubav kaže drugome što postaje samo njezino objašnjenje, i Smisao. Kao tema s varijacijama u Dautbegovićkinim pjesmama neprekidno se izmjenjuje mučninovski shvaćena sartrovska filozofija, a prema kojoj se čovjek, kad pokuša ili se čak natjera na identifikaciju sa stvarima, naposljetku redovno identifikuje sa samim sobom. U skromnom obliku igre, kako Hajdeger naziva poetsko stvaranje, lirski subjekt suprotstavio je jedan drugom dva kraja proticanja vremena spojivši ga dokumentarnom tačnošću u jednu istu tačku, sobu – svemir. Lirski subjekt nadilazi objektivne i subjektivne elemente deskripcije promičući prvobitnu funkciju stanovanja, koja erudira sobu kao kosmos sa vlastitim sistemima i pravilima. Eksterioriziranje dijalektike intimnosti u prostor povlači njegovu pokretljivost, pa se tako inače nepokretni predmeti poduhovljuju, i vode ljubav međusobno. Polaritet poda i stropa

determinira utisak vertikalnosti, gdje se racionalnost stropa može suprotstaviti iracionalnosti poda⁸. Strop direktno otkriva svoj uzrok postojanja, kao zaklon, zaštita, utjeha, dok pod, iako ne beskoristan, najčešće distribuira iskustvo uniženosti, patnje, inferiornosti. Fuzija suprotnosti rađa dijalektiku gore i dole, integrišući tako dijalektiku sanjarenja i strahova. Međutim, ne-lirski subjekt već tajna budi usnule predmete. Nastali iz intimne neizmjernosti, oni propagiraju novu dimenziju bića, tako što „ne zauzimaju samo svoje mjesto u nekom redu, nego u nekoj zajednici reda“⁹. Dvije zanimljive pjesme u zbirci jesu i *Nedjelja i Uznesenja*, u kojima čitamo pjesnikinjinu zaokupljenost fenomenom svjetlosti, a koja će kulminaciju doživjeti s njenom narednom zbirkom *Uznesenja*.

*Sazidao si mi kuću
Od svjetlosti*

Težnja ka iluzijama stabilnosti determinira kuću kao sklonište intimnosti. (O)pisati kuću znači dopustiti ili omogućiti drugom/ima da uđe/u naše prostore intimnosti. Ali, lirski subjekt ide dalje i dublje, koncentrišući dijalektiku kuće u prostore intimne neizmjernosti drugog. *Kuća od svjetlosti* u sebe uvlači fundamentalne principe na osnovu kojih se realizuje intimitet, tako što je poduhovljena, njezino svjetlo omogućuje joj da vidi, nadgleda unutrašnjost bića. Posredstvom kuće koja vidi uspostavljen je dijalog bića. Međutim, pretjerana svjetlost koja dolazi od vazda budnog bića, od bića koje uporno bdi „dobija hipnotičku vrijednost“¹⁰. Hipnotiše nas, dakle, njena samoća.

Drugi dio pjesme upravo će dokazati hipotetičku ulogu kuće, odnosno njen kontrapunkt u uglovima, koji svojom skućenošću odbijaju, negiraju Svemir¹¹, i obezbjeđuju nepokretnost bića (intime) svojom polovičnošću.

*Nema
Ugla za tugu*

⁸ G. Bašlar govori o polaritetu tavana i podruma, ali imaginativnu sliku kuće analogno posmatramo kao sobu, i značenja koja iz nje prizilaze.

⁹ Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, str. 101, Beograd, 1965.

¹⁰ Ibid. str. 67.

¹¹ Već je bilo govora o tome da je kuća-soba naš prvi, osnovni Svemir.

Naime „svaki kut u kući, svaki ugao u sobi, svaki ograničen prostor u kome čovek voli da se šćućuri, da se povuče u sebe – sve je to za imaginaciju jedna samoća“¹², ali koju nam lirski subjekt donosi u jednoj obrnutoj mimezi. Kuća koja neprestano čeka direktno se suprotstavlja svojoj negaciji uglova, fenomenološki se realizujući u pre-egzistenciji, kao čista svijest. Ili u pjesmi *Nedjelja*, gdje poduhovljeno svjetlo ima moć preuzimanja uloge bića:

*Stojiš mi ispred oba oka
Samo svjetlo
Obrubljuje tvoj lik*

Već u sam naslov zbirke *Božija televizija* „ugurala“ se postmodernistička poetika negirajući humanizam traumatizirajući čovjeka pretendujući na kulturu ekrana. Tehnoestetiziranje relativizirajuće kulture prepoznat ćemo u prvom ciklusu, u kome dekonstrukcija manipulatorskih metoda postmoderne rezultira spektaklom poetskog jezika. No, prije toga važno je pokušati definisati tehnoestetiku. Prema Mišku Šuvakoviću „tehnoestetika je postmodernistička teorija koja savremeno društvo, kulturu i umjetnost opisuje, objašnjava i interpretira posredstvom tehnoloških informacijskih modela prikazivanja sveta i generisanja nove (druge, veštačke) tehnorealnosti sveta ljudi i sveta mašina“¹³. Tehnoestetika postmoderniteta jest intertekstualna utoliko što nastaje kombinacijom različitih diskursa, koji označavaju „historijski razvijen skup međupovezanih i uzajamno podržavajućih stavova koji se koriste da se definira i opiše određeni predmet“¹⁴, a to su: estetika, specijalne kompjuterske nauke, teorije umjetnosti i kulturalni studij.

Šuvaković govori o tri moguća tehnoestetska koncepta XX-tog vijeka:

- a) Tehnoestetika avangarde (od futurizma do konstruktivizma) projektuje utopijsku viziju novog industrijskog društva
- b) Tehnoestetika neoavangarde ostvarit će utopijsku viziju sinteze nauke i umjetnosti kroz artikulaciju laboratorijskog istraživanja umjetnika

¹² Ibid. str. 181.

¹³ Miško Šuvaković, „Tehnoestetika i tehnoumetnost“, *Razlika/Difference*, časopis za kritiku i umjetnost teorije, br.1, Tuzla, 2001.

¹⁴ Catherine Belsey, *Poststrukturalizam*, str. 45. Šahinpašić, 2003.

- c) Tehnoestetika postmoderne elektronskim informacionim sistemima pristupa kao sredstvima masovne kulture i potrošnje informacija

Dalje, Šuvaković će reći da je postmoderni umjetnik (a prema tome i pjesnik) „potrošač koji se ne razlikuje mnogo od hakera ili producenta. On ne stvara već organizuje medijski poredak koji omogućava proizvodnju, razmenu i potrošnju umetničkih ili estetskih efekata“¹⁵

Prostor kulture omeđen iznalaskom novih medija (komjuterskog ekrana, televizijskog ekrana, video ekrana, ekrana projektora i terminala) izgradio je svijet nove realnosti ili kako kaže Epštejn hiperrealnosti, koja na mjesto ljudske želje nudi bezbroj varijanti elektronske mogućnosti želje. Tako tri prve pjesme prvog ciklusa (*Božja TV, Jedan prilično dobronamjeran Bog, Držać daljinskog upravljača*) eklektički poništavaju interpretaciju svijeta „mogućnostima transformacije predstave. Transformacija zamjenjuje interpretaciju. Ali, tehničko je i otpor istoriji u onom smislu u kome se mašinsko vreme suprotstavlja realnom (iskustvenom, fizičkom, njuťnovom) vremenu.“¹⁶

Mi smo Božija televizija

On nas je sigurno konstruirao samo zato

Da ima u što gledati kad ne pada

Kiša meteora na nebesima (Božja TV)

Indoktrinacija potrošačko-globalizovanog svijeta današnjice priskrbit će televiziji ulogu prve ikone - ulogu Boga. Dehumanizacijski projekt zakona tržišta i gomilanja tehnologije ljudski će život svesti samo „na brojku za manipulaciju i sredstvo od koga može ili ne može biti neke koristi u tom tehnološkom razvoju (profitu), a koji se podstiče kroz ritual gledanja televizije“¹⁷. Međutim, u motivskom regulisanju izvraćen konstrukt/koncept pjesme performativnim činom informativne recepcije „nas“ transformiše u programski sadržaj:

Što ima danas na programu pita se

Na prvom ljubavni film na drugom rat

Na trećem prijenos nogometne utakmice

¹⁵ Šuvaković, *ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Lejla Panjeta, *Potruga za smislom, mit manipulacija film*, str. 61., Sarajevo, 2006.

Prema Žanu Bodrijaru današnjica je prognala Scenu i Ogledalo i na njihovo mjesto postavila Ekran i Mrežu, što bi značilo da je realnost (vi(o)đena pjesmom!) zapravo preslika imaginativnog, dakle svijeta televizijskih programa, koji su u svojim baznim, mitotvoračkim nakama manipulatorski i razarajući. Modeli mogućih načina življenja proizvod su kontrolirajućih televizijskih ekrana, jer televizijski prozor (ekran) stavit će i gledaoca u položaj Boga, koji u svakom trenutku na svakom mjestu može saznati šta se zbiva.

*Dok sjedi zavaljen u fotelji kojoj opruge otkazuju poslušnost
(što ga primorava na povremeno vrpoljenje)
On se ipak osjeća kao gazda u kući jer drži daljinski upravljač
I o njemu ovisi sudbina lica i događaja na tv ekranu
Jednim suverenim potezom kažiprsta može smaknuti
Predsjednika usred govora
Pritiskom na drugo dugme ostaviti parlament da zijeva
Bez tona i bespomoćno maše rukama (Držac daljinskog
upravljača)*

Bijeg u televizijske programe vratit će čovjeku ono što je izgubio onog momenta kada je prestao da vjeruje u mit (Panjeta) a to su privid smisla, iluzija kontrole i izbora, bijeg od ništavila i stvarnosti. Dakle, daljinski upravljač nije ništa drugo do prvo sredstvo uspostave privida kontrole nad svijetom zbivanja koji nudi svoje sopstveno etičko uporište, i smisao. Ali sa druge strane taj svijet zbivanja „regulisan je onim ko pravi takvu komunikaciju – novi medij je Svevideće oko, koje determinira Dobro i Zlo, daje stvarima značenja i obrazuje zaključke, stvara vrijednosti i nameće zaokružen svijet smisla i demoniziranih ili božanskih stvari“¹⁸. Simbol „Svevidećeg oka“ ima korijene u starom Egiptu, kao Ozirisovo ili Izidino oko, zatim na oznakama grčkih brodica, kao Kiklopovo oko, „Fatimino oko“ u islamu, babilonsko oko, etc. Ono, od antike do danas, funkcionira kao prostor preko kojeg moćne sile kontrolišu cijeli svijet. Suvremeno svevideće oko novog svjetskog (postmodernog) poretka jest televizijski ekran „prozor kroz koji Bog i sveci vide Nas, ne Mi Njega/Njih“¹⁹. Televizija nam, ponovit ćemo, pruža privid kontrole kroz daljinski upravljač istovremeno nas kroz svoj vlastiti prozor kontrolirajući gotovim idejama na ponuđenim

¹⁸ Ibid.str. 61.

¹⁹ Ibid. str. 63.

programima. No, pored prvog plana, pjesma prati i odnos muškarca i žene ili – dvojaku želju za uspostavom kontroliranja. S jedne strane, to je privid kontrole nad televizijskim ekranom (*Međutim bilo bi dovoljno da baterija otkáže poslušnost/ pa da držač daljinskog upravljača/ odjednom shvati ograničenost slobode/ u svakom smislu*), a s druge to je realni prizor kontrole nad ženskim subjektom. Dok on, *držač daljinskog upravljača sjedi zavaljen u fotelju*, ona *slomljena preko struka nad kadom pere rublje*, čime se implicira na muško-žensku psihičku poodvojenost, jer on želi uspostaviti kontrolu, on (želi) vlada(ti) svijetom. Dokidanjem ženskog roda u imenici Bog, nastupilo je jednobojstvo, koje favorizira izuzetno muško²⁰ i inaugurira simbiozu muškog i informacijsko-tehnološkog (otud kompjuter, hardver, softver, kiborg, robot), a sve s namjerom amapiranja ženskog čiji je glas eklektični, rani postmodernizam legitimirao, i kultivirao.

Bog – *nijemi i gluhi* posmatrač antropomorfiziran je u pjesmi *Jedan prilično dobronamjeren Bog*, zamišljen kao kompjutoraš u čije je računalo pohranjena genetska i evolutivna povjest čovječanstva. On softverskim sistemom zapisa (u svome *umreženom svemirskom računalu*) prima, obrađuje i saopštva određene sadržaje – molitve, jer je metaforički kazano, u ontološkom smislu, softver duh kompjutera, ili njegova unutrašnja nužnost. Oduzimanjem hardvera Bogu se oduzima materijalno. „Softver pretvara hardver (telo sa organima i interfejsima) u želeću mašinu (želeći želju) i postaje telo bez organa (virtuelno telo predstave bez reference u ljudskom ili životinjskom ili objektnom telu).“²¹ Otud božja kompleksnost i izmještenost u drugu ikonu novog poretka – kompjuter.

*Postoji jedan prilično dobronamjeren Bog
koji nakon popodnevnog odmora uključi
svoje već umreženo svemirsko računalo
i otvori file s mojim imenom da se podsjeti
što je zapisano.*

²⁰ Proglasivši kult boga Atona jedinim bogom Ehnaton je ukinuo sve ostale bogove, i ostavio mjesto Allahu, Diosu, Ishvaru...

²¹ Šuvaković, ibid.

Izvori

Jozefina Dautbegović, *Čemerike, Druga svjetlost, Doboj, 1979.*
Jozefina Dautbegović, *Uznesenje, Druga svjetlost, Doboj, 1985.*
Jozefina Dautbegović, *Od Rima do Kapue, Druga svjetlost, Doboj, 1989*
Jozefina Dautbegović, *Božja televizija, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 2001.*

Literatura

- Fransoa Lyotard, *Postmoderno stanje*, Svetovi, Novi Sad, 1988.
- Christofer Butler, *Postmodernizam*, Šahinpašić, Sarajevo, 2007.
- Mihail Epštein, *Postmodernizam*, Zepter world book, Beograd, 1998.
- Ihab Hassan, *Komadanje Orfeja*, Globus, Zagreb, 1992.
- Linda Hutcheon, *Poetika postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1996.
- Dubravka Đurić, *Poezija, teorija i rod, moderne i postmoderne američke pjesnikinje*, Orion art, Beograd, 2009.
- Zdenko Lešić, *Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo, 2003.
- Lejla Panjeta, *Potreba za smislom (mit manipulacija film)*, Svjetlost, Sarajevo, 2006.
- *Umjetnost tumačenja poezije*, priredili Dragan Nedeljković i Miodrag Radanović, Beograd, 1979.
- Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, Beograd, 1965.

Tekstovi u časopisima

Miško Šuvaković, „Tehnoestetika i tehnoumetnost“, *Razlika/Differance*, časopis za kritiku i umjetnost teorije, br.1, Tuzla, 2001.
Nirman Moranjak Bamburać, „Signature smrti i etičnost ženskog pisma“, *Sarajevske sveske*, Sarajevo, 2003.
Nira Yuval Davis, „Nacionalistički projekti i rodni odnosi“, *Treća*, Časopis centra za ženske studije, broj 1-2, Zagreb, 2003.
Emili Martin, „Naracije tijela, granice tijela“, *Razlika – Difference*, Časopis za kritiku i umjetnost teorije, br 3 -4, Tuzla, 2003.
Dubravka Đurić, „Marginalizacija poezije i uspon pesnikinja u Srbiji na prelazu iz 20. U 21. vek“, *Srajevske sveske*, Medicentar, Sarajevo, 2003.