

Posthumanizam kao konceptualni okvir bizarro fikcije u romanima Zorana Roška i Nenada Stipanića

Tomić, Tamara

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:497017>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-26**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski sveučilišni studij hrvatskog jezika i književnosti (jednopedmetni); smjer
nastavnički



Tamara Tomić

**Posthumanizam kao konceptualni okvir *bizarro*
fikcije u romanima Zorana Roška i Nenada
Stipanića**

Diplomski rad

Zadar, 2021.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski sveučilišni studij hrvatskog jezika i književnosti (jednopedmetni); smjer
nastavnički

Posthumanizam kao konceptualni okvir *bizarro* fikcije u romanima
Zorana Roška i Nenada Stipanića

Diplomski rad

Student/ica:

Tamara Tomić

Mentor/ica:

izv. prof. dr. sc. Miranda Levanat-Peričić

Zadar, 2021.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Tamara Tomić**, ovime izjavljujem da je moj diplomski rad pod naslovom **Posthumanizam kao konceptualni okvir *bizarro* fikcije u romanima Zorana Roška i Nenada Stipanića** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 2021.

ZAHVALA

Zahvaljujem se od srca svojoj Ani, Sunčici i Tomislavu na nagovoru u pravom trenutku, ljubavi i savjetima bez kojih ovaj uspjeh nikada ne bi bio ostvaren.

Posthumanizam kao konceptualni okvir *bizarro* fikcije u romanima Zorana Roška i Nenada Stipanića

SAŽETAK

Rad tematizira posthumanistički okvir *bizarro* fikcije u romanima Zorana Roška *Ljepota jede ljude* (2011) i *Minus sapiens* (2017) te u romanu *Bogovi neona* (2019) Nenada Stipanića.

U skladu s definicijom koju je ponudila Rosi Braidotti, posthumanizam se shvaća kao povijesni pokret u umjetnosti, filozofiji i društvu koji je usmjeren na decentralizaciju ljudskog subjekta i kritičko suočavanje s eurocentričnom paradigmom humanizma koja ljudskost predstavlja kao normu. U navedenim se romanima obilježja posthumanizma ostvaruju prvenstveno na tematskom i aksiološkom planu, odnosno u (post)apokaliptičnim sadržajima i negativnom vrednovanju ideala humanizma. U tom smislu u njima se razvija nametljivi okvir posthumanističke refleksije s temama endizma, ekoloških katastrofa, dekonstrukcije ljudskosti, afirmacije umjetne inteligencije i postantropocentrizma koji nastoji prevladati binarizme ljudsko-životinjsko, ljudsko-božansko. Pritom se ove teme obrađuju u žanrovskom ključu *bizarro* fikcije, žanra koji se razvija posljednjih dvadesetak godina, kao svojevrsni ogranak „nove čudne“ (*new weird*) fikcije. U svojim autopoetičkim komentarima pisci *bizarro* fikcije nastoje se distancirati od *new weird* fikcije, inzistirajući na „niskom“ stilu, „sirovom“ i vulgarnom izrazu te nepretencioznosti i zabavi kao jedinoj funkciji ovog žanra. No, upravo taj pobunjenički odnos prema književnom kanonu i intencionalno parodiranje tzv. „visoke književnosti“ autore *bizarra* vode prema književnim postupcima pastiša, kolaža i naglašene citatnosti koja se, da bi ostvarila svoju ludističku funkciju povezuje uz funkciju estetskog prevrednovanja. Za književne tekstove koji su predmet ove interpretacije svojstvena je naglašena citatnost, a veze s drugim diskursima, književnim djelima i drugim medijima analiziraju se u kontekstu ludističke intencije djela i pripadnosti posthumanističkom aksiološkom okviru. Autori pritom koriste različite pripovjedne tehnike u svrhu posthumanističke *dehumanizacije*: od duboke autofikcije *Bogova neona* s nizom metaleptičkih postupaka do različitih igara fingiranja nepouzdanosti pripovjedača i fragmentacije identiteta u Roškovim romanima. Intertekstualne veze realiziraju se ponekad u iluminativnom odnosu (kroz negiranje ili estetsko prevrednovanje pojave na koju se upućuje), a ponekad u ilustrativnom odnosu (donošenjem pojave u skladu s njezinim originalnim sustavom vrijednosti). Uz citatnost, javljaju se i paratekstualni elementi koji romane približavaju Aarsethovom pojmu *ergodičke* književnosti: u *Bogovima neona* postoje hipertekstualne poveznice na internetske

sadržaje u kojima se donose dodatna objašnjenja tema i motiva romana, a iz imena poglavlja u *Ljepota jede ljude* putem traženja izvora iz kojeg se upućuje na značenje se pronalaze videozapisi koji vizualno dočaravaju teme romana.

Ključne riječi: Zoran Roško, Nenad Stipanić, *Ljepota jede ljude*, *Minus sapiens*, *Bogovi neona*, *bizarro* fikcija, posthumanizam, citatni ludizam, ergodička književnost

Sadržaj:

1. Uvod u posthumanizam	1
1.2. Transhumanizam	5
1.3. Posthumanizam suvremene umjetnosti	6
2. Posthumanističko čitanje romana Nenada Stipanića i Zorana Roška	11
2.1. Nenad Stipanić: <i>Bogovi neona</i>	11
2.2. Zoran Roško: <i>Ljepota jede ljude</i>	13
2.3. Zoran Roško: <i>Minus sapiens</i>	15
2.4. Posthumanističke teme i sadržaji	17
2.5. Dehumanizacija i pripovjedni postupci	20
3. Poetika <i>bizarro</i> fikcije i posthumanistički ludizam	25
3.1. Žanrovsko polje <i>bizarro</i> fikcije: <i>weird</i> i <i>new weird</i>	28
3.2. <i>Referencijalna manija</i>	31
3.3. Povezivanje iracionalnog, apsurdnog i humornog u <i>bizarro</i> fikciji	33
3.4. Tehnološka stvarnost i budućnost u filteru <i>bizarro</i> fikcije	35
3.5. Irealizam kao posebna odlika <i>bizarro</i> fikcije	41
3.6. Ludistička funkcija djela	47
3.7. Citatni ludizam	51
3.7.1. Iluminativni tip citatnosti	51
3.7.2. Ilustrativni tip citatnosti	55
3.7.3. Autor kao <i>homo ludens</i>	61
4. Vizualno oblikovanje teksta u žanru <i>bizarro</i> fikcije	62
4.1. Poetika brisanja u Roškovim romanima	62
4.2. Ergodički tekst i hipertekst u Stipanićevu romanu	66
5. Zaključak	70
Popis literature	72

1. Uvod u posthumanizam

Premda se sam termin „posthumanizam“ u teorijskim raspravama iz područja filozofije, povijesti umjetnosti i znanosti o književnosti javlja tek od sredine 90-ih godina prošlog stoljeća, kada ga među prvima koristi Cary Wolfe, začetke posthumanističke refleksije može se pronaći već u Foucaultovim *Riječima i stvarima*, dakle u 60-im godinama prošloga stoljeća, a zatim i u *Kiborškom manifestu* (1985.) Donne Harraway.

Francesca Ferrando upozorava na suvremeno širenje opsega ovog pojma koji se danas koristi za označavanje cijelog niza međusobno vrlo različitih teorijskih škola i pokreta, od filozofskog, kulturnog i kritičkog posthumanizma, preko transhumanizma (sa svim njegovim varijantama), do feminističkog posthumanizma, novog materijalizma te različitih oblika znanstvenih promišljanja u okviru antihumanizma i metahumanizma¹ (Ferrando 2013: [http](#)).

Teoretičarka posthumanizma Rosi Braidotti također inzistira na distanciranju ovog pojma od transhumanizma, a osobito od antihumanizma. Posthumanizam, kako ga vidi Braidotti, predstavlja „povijesni pokret“ vezan prije svega uz decentralizaciju ljudskog subjekta, a zatim i uz kritičko suočavanje s eurocentričnom paradigmom humanizma koja je ljudskost predstavila kao normu i normalnost (Braidotti, 2013: 26). No, premda se nadograđuje na antihumanističko nasljeđe u okviru kojega je 60-ih godina prošlog stoljeća eksplicitno istaknuta ideja o ljudskosti kao povijesnom konstrukt, uz uvažavanje pretpostavke o padu humanizma, posthumanizam ipak nastoji prevladati radikalizam Foucaultove pozicije i naći prostora za nove diskurzivne okvire (ibid.: 37).

Sama riječ posthumanizam svojim prefiksom „post“ upućuje na dovršetak nečeg – u ovom slučaju humanizma. Međutim, većina teoretičara u svojim raspravama upućuju na to da posthumanizam nije nešto što dolazi „nakon“ humanizma, nego predstavlja pokušaj prevladavanja nedostataka humanizma². Pritom se prije svega misli na kraj ideje o univerzalnosti ljudske prirode, i svih etičkih implikacija generaliziranja ideala humanizma kao općevažće refleksije o čovjeku. Također, posthumanizam predstavlja i kritičko suočavanje s prosvjetiteljskim racionalizmom koji u središte ne postavlja samo razum nego i racionalnost vezuje uz povlašteni status Europe čije kulturno i društveno uređenje pokušava nametnuti kao paradigmu ostatku svijeta. Dakle, u srži učenja o humanizmu kao „konačnom“ uređenju društva

¹ Svi prijevodi u djelu su vlastiti, osim ako nije drugačije navedeno

² Usp. Braidotti, 2013; Wolfe 2010, 2017.

nalazi se čovjek³, a na ovu antropocentričnu perspektivu izravno se nadograđuje eurocentrizam. Kroz burne promjene društvenih uređenja posljednjih nekoliko stoljeća, posebice nakon svjetskih ratova i razvitka liberalnog kapitalizma, vidimo da je prosvjetiteljska ideja o progresu, utemeljena na Europi kao kulturološki superiornom društvu, potpuno neosnovana. Na tragu toga, antihumanistička misao razvija se kao gotovo logična posljedica europskog iskustva s nizom politički neuspješnih eksperimenata 20. stoljeća, nakon čega se uz traumatsko nasljeđe totalitarnih sustava suočava i s krizom okoliša, od globalnog zatopljenja do trošenja resursa porastom ljudske populacije na Zemlji (usp. Braidotti 2013: 17). Stoga antihumanisti šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća počinju odbacivati tradicionalne postavke humanizma, posebice nakon Foucaultove radikalne misli o smrti čovjeka, najavljujući time duboku epistemološku krizu (Braidotti 2013: 23). Vidimo, dakle, da je u samom središtu posthumanističke rasprave koja je uslijedila nakon antihumanističkog pesimizma, upravo potreba redefiniranja čovjeka.

Ideja smrti čovjeka kao radikalna pretpostavka antihumanizma svoje poticaje crpi iz otpora antropocentrizmu, kao temeljnom polazištu humanističke definicije čovjeka. Prema toj definiciji riječ je o idealnom biću smještenom u središtu svemira, prostora koji je i sam određen antropometrijski, dakle po (idealiziranim) mjerama tog (idealnog) čovjeka. Povrh toga, antropocentrizam je utemeljen na uvjerenju o nepremostivoj ontološkoj opreci između humanog i animalnog, tj. na razlikovanju čovjeka od životinje koje se može biološki i kulturološki argumentirati. Sve ostale opreke mogle su se posljedično izvući iz te prvotne; poput opozicije kulture i prirode, gdje je priroda uvijek bila nešto iracionalno, potisnuto racionalnošću superiorne vrste – čovjeka. Te su opreke postavljene hijerarhijski, s drugim članom koji je uvijek u inferiornoj poziciji. Polazište je uvijek čovjek koji je *iznad* životinje⁴, što povlači za sobom kulturu koja je iznad prirode, humano iznad animalnog, racionalno iznad iracionalnog,

³ Čovjek humanizma je, kako ćemo vidjeti, konkretno, *bijeli muškarac iz Europe*. U kontekstu kulture i religije iz razdoblja humanizma, možemo se prisjetiti i Michelangelove slike sa svoda Sikstinske kapele: Bog je „skrojen“ po mjeri čovjeka (čovjek je središte cjelokupnog svemira; *kruna stvorenja*), i to upravo Vitruvijanca, što zaokružuje posthumanističko sagledavanje humanizma i problematizira rečeno u svojoj zauzdanosti u vrlo sužene okvire takvog antropocentričnog pogleda na svijet

⁴ Jacques Derrida u intervjuu opisuje činjenicu da je samo kategoriziranje kompleksno različitih bića na planeti jedinstvenim izrazom *životinja* u pokušaju opozicije i posljedičnog devaluiranja pozicije vrijednosti u odnosu na čovjeka, zapravo vršenje nasilja nad istim tim bićima: <https://www.youtube.com/watch?v=Ry49Jr0TFjk>
Isti fenomen Cary Wolfe naziva „diskursom animalizacije“ (Wolfe 2017: http), a Rosi Braidotti razmatranju ispravljanja nepravde nanešene životinjama hijerarhizacijom posvećuje poglavlje u svojoj knjizi *The Posthuman* gdje, među ostalim, donosi i misao o pogreškama novog antropocentričnog humanizma koji se razvija u dvadesetom stoljeću, antropomorfizirajući životinje, time ponovno uspostavlja početnu binarnu opoziciju, umjesto da povezanost relacije životinja/čovjek promatra kroz međuodnos, interrelaciju koja je zapravo neizbježna gradivno tkivo obje komponente tog odnosa, te utječe na (i mijenja) sam identitet i životinje i čovjeka (usp Braidotti 2013: 67-81).

razumno iznad emotivnog itd. U tom smislu Cary Wolfe ističe kako je u „ontološkom razdvajanju humanog od animalnog“ sadržana misao koja zanemaruje kompleksnost načina na koji je ljudska priroda uronjena u svoj okoliš, pa čak u svojevrsnom prožimanju s organskim i anorganskim (Wolfe 2017: http). Također Wolfe smatra kako sve daljnje društvene podjele unutar civilizacije koje se preispituju desetljećima, primjerice u feminističkoj ili postkolonijalnoj teoriji, imaju svoj korijen u ovoj temeljnoj binarnosti (ibid.)⁵ Nadalje, posthumanistička (i prethodno, antihumanistička) refleksija pretpostavlja i izrazito kritičan odnos prema suvremenome neoliberalnom kapitalističkom sustavu. Mnogi mislioci izričito su protiv shvaćanja tog uređenja kao kvalitetnog, ili pak konačnog. U tom smislu iznimku predstavlja Francis Fukuyama koji 1992. objavljuje knjigu *Kraj povijesti i posljednjeg čovjeka* u kojoj izjavljuje kako je liberalna demokracija Zapada trijumfirala nad komunizmom, te je „ideal liberalne demokracije nemoguće nadmašiti“, na što se Derrida kritički osvrnuo sljedećim riječima:

„Kako to da ova vrsta diskursa, (...) privlači upravo one koji slave pobjedu liberalnog kapitalizma i njegovo predodređeno savezništvo s liberalnom demokracijom, samo da bi, i to prvenstveno od sebe, sakrili činjenicu da ta pobjeda još nikad nije bila tako slaba, krhka i ugrožena, u nekim aspektima čak i katastrofalna, te da kao takva zapravo predstavlja pretrpljeni gubitak?“ (Sim 2001: 10).

Na tragu tog tipa kritičkog diskursa, Žarko Paić piše:

„Kapitalizam funkcionira kao neljudski stroj eksploatacije prirode i čovjeka. (...) U kapitalizmu čovjek ne vlada stvarima. One vladaju njime. (...) Simbolička vrijednost stvari postaje stvarnom vrijednosti robe u strukturalnome poretku nužnosti osiguranja materijalne egzistencije. Kada se tržište uspostavlja u jedinstvu simboličko-stvarne vrijednosti robe/stvari, tada je kapital u pojmu i ideji postao apstraktna vrijednost cjelokupnoga materijalnoga života“ (Paić 2011: 72).

Pod dovršenjem ideala liberalne demokracije Fukuyama sagledava ideju kraja povijesti. Taj kraj postaje jedan od lajtmotiva posthumanističke misli, zajedno sa onime što Derrida

⁵ Braidotti navodi feministkinju Luce Irigaray koja ističe kako je racionalan humanistički model čovjeka kao simbola uvijek *bijeli muškarac iz Europe* (Braidotti 2013:24, podebljanje dodano), čime vidimo da je rezultat promišljanja o nepravdi nanešenoj hijerarhizacijom na patvorenim osnovama binarnih opozicija kod više mislilaca na istom ili sličnom tragu. Isti taj *bijeli muškarac iz Europe* vidi se središtem neosnovane moći i u postkolonijalnoj teoriji koja rasvjetljava „nehumanost“ i nasilje humanizma (usp Davies 1997: 141 i Braidotti 2013: 68, 168).

govori o kapitalizmu, njegovim manjkavostima i lošim stranama. Posljedica je prethodno spominjane hijerarhizacije čovjeka kao humanističkog ideala, zajedno sa eksploatacijskim nasiljem kapitalizma upravo iskorištavanje samog planeta na kojem živimo, tj., kako Slavoj Žižek kaže u svojoj knjizi *Živjeti na kraju vremena*:

„(...) globalni kapitalistički sustav približava se apokaliptičnoj nultoj točki. Njegova su 'četiri jahača apokalipse' ekološka kriza, posljedice biogenetičke revolucije, neravnoteže unutar samog sustava (problemi s intelektualnim vlasništvom; nadolazeće borbe za sirovine, hranu i vodu) te eksplozivni rat društvenih podjela i isključenja.“ (Žižek 2012:10)⁶

Apokalipsa, ili pak kraj povijesti za mnoge od navedenih teoretičara nemaju isto značenje. Post-antropocentrizam, kako možemo nazvati aspekt posthumanizma koji preuzima diskurs o završetku - *endizam*, problematizira jednako kraj povijesti kao i kraj čovjeka. Taj „apokaliptičan prizvuk“ (Derrida)⁷ često povezuje navedene situacije:

„Mnogi od tih završetaka su povezani: kada ideologija završi, s njom završi i povijest; (...) kada naša trenutna koncepcija 'čovjeka' doživi kraj, s njim, ponovno, nastupa i kraj humanizma. Kraj svijeta, kako nas već neko vrijeme upozorava pokret zelenih, mogao bi nastupiti zbog sveukupne prekomjernosti ideologije, suvremenosti, humanizma (...), koji su zajednički ozbiljno ugrozili opstanak našeg okoliša.“ (Sim 2001: 15-16)

Dakle, posthumanizam se promatra kroz potencijalno dovršenje humanizma, bilo u kontekstu radikalnog antihumanističkog rezanja tradicije, ili pak kroz proces/stanje/projekt nadilaženja čovjeka. Taj proces, koji ovim novim pogledom na cjelinu promišljanja o binarnim opozicijama i njihovom ontologijskom (sad napuštenom) značenju, dobiva „nov ontološki status“ (Paić 2011: 83-84).

⁶ Žižek (2012) također citira i Eda Ayresa koji kaže: „kraj vremena je blizu“, te razlaže proces kvantitativne ekspanzije ubrzanog razvoja upravo Žižekovih „četiriju jahača apokalipse“ koji će kad tad doći do točke iscrpljenja (usp. 2012: 494).

⁷ Termin je upotrijebio Derrida, vezano za sve veću pojavnost rasprave o endizmu među filozofima (usp. Sim 2001: 15), a na njega se nadovezuje i Paić, pojašnjivši tu povezanost ovako: „Kada kažemo da su iscrpljene mogućnosti ove povijesti, tada je jezik kojim se iskazuje nestanak jedne ideje i stvarnosti koju je ona određivala u bitnom smislu apokaliptički.“ (Paić 2011: 5)

1.2. Transhumanizam

Kada govorimo o temi endizma i prethodnom spomenutom procesu nadilaženja s jedne strane idealno zamišljenog čovjeka humanizma, a s druge, njegovih stvarnih bioloških ograničenja, nailazimo i na teme uplitanja tehnologije u potencijalni budući evolucijski razvitak. U samu raspravu ulazi i priroda čovjeka – njegova biološka komponenta, svojevrsna ograničenost i vremenska konačnost tjelesnosti. Dakle, kraj čovjeka znači ujedno i dokidanje biološke ograničenosti, što je i cilj niza eksperimenata na tehno-znanstvenome polju. Raznovrsne ostvarene i potencijalne zahvate na prirodnoj datosti razmatramo pod pojmom *transhumanizam*: jednu od definicija nudi Max More, koautor *Transhumanističke deklaracije*. Po njemu, „transhumanizam je životna filozofija koja teži ubrzanom razvoju i evoluciji inteligentnog života, izvan svojih postojećih ljudskih oblika i ograničenja, uz pomoć znanosti i tehnologije, vođena principima i vrijednostima koje promoviraju život“ (More 2013 navedeno u Baily et al., n.d.: [http](http://)). Sama deklaracija u sebi sadrži pojam o tome kako je ljudski potencijal pretežito još uvijek neostvaren⁸, upravo zbog svih naših bioloških nedostataka.

Ovakav tijek događaja teoretičari shvaćaju logičnom jezgrom u samoj srži transhumanizma, gdje se prevladava ograničenost humanističkog čovjeka posredstvom transhumanog djelovanja da bi se izašlo „iz 'prirodnoga stanja' u posthumano“ te je upravo to „pretpostavka dovršenja humanizma“ (usp Paić 2011: 93). Samo posthumano u ovom pogledu je prirodnom stvari i *neljudsko*. U istom poglavlju Žarko Paić zaključuje: „Neljudsko je ono ljudsko uzdignuto na stupanj reflektirane slobode djelovanja uma s pomoću tehno-znanstvene promjene uvjeta biološkoga opstanka čovjeka.“ (ibid). Čovjek koji se razvija transhumanom tehnološkom promjenom postaje *kiborg* – hibrid biološkog čovjeka i stroja. Osim detaljnijih, kompleksnijih ostvaraja takvoga hibrida u djelima znanstvene fantastike, možemo promatrati takvu promjenu već danas, kroz manje i veće zahvate na tijelu – od protetike do mikro dijelova i implantata iz nanotehnologije unutar medicinskih poboljšanja.⁹

Sam transhumanizam ipak ne služi samo i isključivo oslobađanju robovanja limitiranosti naših tijela (i posljedično, uma), nadilaženju prirodnog determinizma; već se

⁸ Cjelovit, sažeti tekst dostupan je na: <https://humanityplus.org/transhumanist-declaration/>

⁹ Donna Harraway u svom *Kiborškom manifestu* kaže kako su „strojevi kasnog dvadesetog stoljeća učinili dvosmislenom razliku između prirodnog i umjetnog, tijela i uma, samorazvijajućeg i izvanjski dizajniranog“, primijetivši time već započetu promjenu na implementiranju „izvanjski dizajniranog“, dakle, tehnološkog napretka u samu evoluciju čovjeka, gdje je upravo *hibrid* ključan pojam za pojašnjavanje samog kiborga (Harraway 1991: 151).

unutar stanja transhumanog i mogućnosti transhumanizma nazire i nešto više: određena dimenzija tehnootimizma, koja bi omogućila transformaciju. Rosi Braidotti „vitalnost“ pozitivne vizije transhumanizma¹⁰ vidi kao „odnos s tehnologijom koji je zaigran i sklon užitku, a ne baziran [samo] na funkcionalizmu“. (Braidotti 2013: 91). Braidotti tu vitalnost nadalje razlaže pojašnjavanjem inteligencije i umijeća stvaranja stvorova/stvari/strojeva¹¹, unutar radikalnog redefiniranja njihove prirode: koristi pojam „strojni autopoiesis“, kao drugi izraz za subjektivnost, koji je preuzet od Francisca Varele („Autopoiesis i kognicija“, 1972.), a stvoren je da bi opisao razliku između „autopoetičkog“ (samoreferentnog) i „alopoetičkog“. Dakle, „strojno autopoetičko“ (unutar opsega pojma subjektivnosti, zajedničkog s čovjekovom subjektivnošću) je to što bi hibridu/stroju ostvarilo sposobnost samorazvitka i razvitka u vremenu, te im dalo dimenziju mogućnosti budućnosti (usp Braidotti 2013: 93-94).

1.3. Posthumanizam suvremene umjetnosti

Pri razmatranju suvremene umjetnosti i književnosti u opisanom dobu posthumanizma i transhumanizma treba se uzeti u obzir povijesni razvitak procesa dehumanizacije, generaliziranja i apstrahiranja onog humanog u povijesti sagledavanja biti i bitka čovjeka. Na globalnoj razini vidjeli smo taj proces unutar kapitalističke eksploatacije i svođenja čovjeka na stvar podređenu tržištu, što uz raspravljeno slamanje hijerarhizacije humanog ideala čovjeka ima svoj odraz kako u izvedbi, tako i u teoretizaciji umjetničke djelatnosti.

Paić u promišljanju o suvremenoj umjetnosti naglašava kako je od razdoblja moderne naovamo jedan od primata, vrhovnih ideala umjetnika bilo *novo*: U svojoj „Sezoni u paklu“, Rimbaud daje zapovijed: „Treba biti apsolutno moderan!“ Dakle:

„Da nešto jest umjetničkim djelom odlučuje priznanje koje dolazi iz svijeta umjetnosti kao institucionalnoga prostora života umjetnosti.(...) Ta institucija nije u vizualnim umjetnostima muzej, a u izvedbenim klasično reprezentacijsko kazalište. Riječ je o instituciji bezuvjetne vladavine *novoga*.“ (Paić 2011: 75).

¹⁰ I Žarko Paić izražava optimizam o djelu stvarnoga transhumanizma koji bi došao nakon zaključenog kraja povijesti i čovjeka o kakvom se piše u endističkoj raspravi: „Riječ je u nužnosti drugih mogućnosti povijesti s onu stranu metafizike kao nadolazećega koje u sebi ima oznaku otvorenosti spram tehnike i slobode“ (Paić 2011:8).

¹¹ Žarko Paić opisuje suptilnost u razlikovanju posthumanizma i transhumanizma u jednostavnoj definiciji razlike između robota i kiborga: „Robot je *stvor/stvar* posthumanoga stanja, a kiborg virtualni *hybris* čovjeka u kibernetičkome prostoru“ (Paić 2011:104).

Ono što daje legitimnost umjetničkom djelu kao stvarnom i suvremenom – kao originalnom, jest priznanje njegove aktualnosti. Takav proces započet je još u avangardi, gdje se odnos prema tradiciji radikalno izmijenio, to jest, dokinut je (usp Paić 2011: 69-75). Unutar tog razmatranja izranja pojam neljudskog u stupnjevanju dehumanizacije koji se pokazuje jednim od glavnih načela te kreativnog stvaranja umjetnosti pod teorijskim okom endizma. Ortega y Gasset razlaže faze dehumaniziranja:

- (1) umjetnost je lišena ljudskih sadržaja,
- (2) ona izbjegava žive forme,
- (3) umjetničko djelo samo je umjetničko djelo,
- (4) umjetničko djelo je igra ili nije ništa,
- (5) ironija postaje temeljno umjetničko sredstvo,
- (6) teži se čistoći apstraktnoga prikaza
- (7) umjetnost za nove umjetnike više nema transcendentalnoga značenja (Ortega y Gasset, 2007, u Paić 2011:74)

Dehumanizacija je proces neljudskog u umjetnosti – no to neljudsko nije „negacija onog što je navlastito čovjeku“, već je „radikalna apstrakcija čovječnosti“ (Paić 2011: 68). Apstrakcija koja je ovdje na djelu je uvijek usko povezana s prekrajanjem svijeta u teoriji i okruženjem u uznapredovalim tehno-znanstvenim krugovima. Ako humanost nije u jezgri umjetnosti, onda bi u njoj bi trebala biti upravo apstrakcija humanog, tj. ono posthumano. U razmišljanju o potencijalnom utjecaju transhumanizma, posebice potpuno ostvarenog, onog gdje već imamo kako razvijene kiborge, tako i razvijene strojeve (autopoetička bića, kako gore objašnjava Braidotti), nailazimo na činjenicu da su njihova *tijela* već sama po sebi stvorenost, nešto što je kreirano, „izvanjski dizajnirano“ (Harraway). To pak otvara prostor sasvim novom odnosu prema izvedbi i teoriji umjetnosti – s obzirom na kreativnost suradnje između tehnologije i filozofije u stvaranju kiborga, primjerice. U ovom smislu, stroj kao potpuno umjetno stvoren nadilazi sve limitacije koje se dodjeljuju „prirodnim“ ljudima, i samim time ima potencijal za dosad nedoživljeno iskustvo svijeta oko sebe.¹² Upravo to je dio onoga što

¹² Dio teoretičara (Fukuyama, na primjer) izražava duboki strah pred ovakvom mogućnošću, smatrajući da će ulazak tehnologije koja mijenja biološku datost čovječanstva izmijeniti našu bit, čime ulaze u svojevrsnu „kognitivnu paniku“ (usp Braidotti 2013: 64), a drugi (Habermas, na primjer) nastavljaju kritiku ostvarenoga posthumanizma u vidu straha od elitizma, tj. stvaranja nove znanstvenopolitičke postliberalne kreme društva koja bi na sebe preuzela odlučivanje o manipulaciji ljudskim životom, u srazu s pojedincem koji bi morao autonomno odlučivati u političkoj zajednici (usp Paić 2011: 90-91). U ovom kontekstu, i Braidotti i Paić, kada govore o Habermasu i Fukuyami, izražavaju neslaganje: Paić kaže kako su primjerice „u gotovo svim europskim državama

bi mogli nazvati „posthumanim stanjem“, pojmom kojeg upotrebljavaju mnogi teoretičari (gotovo svi koji su dosad citirani). U takvom stanju, sa svim saznanjima o prirodi kreacije u tehno-znanstvenome napretku, posebice u vidu umjetne inteligencije i njenih implikacija, mijenja se i teorija umjetnosti: ne radi se više o „etičko-estetskom sudu o dekadenciji ljepote i i uzvišenosti u umjetnosti, nego o novome sklopu odnosa između znanosti, umjetnosti, tehnologije i života“ (Paić 2011: 83). To ne znači samo po sebi kraj umjetnosti, već potencijalan konačni raskid s odvojenošću navedenih područja, rezultat čega se još uvijek ne može jasno artikulirati, no Rosi Braidotti smatra da bi novi pristup mogao „ujediniti raznovrsne grane filozofije, znanosti i umjetnosti u novi savez“. Ona promatra takav savez kao „dinamičnu suvremenu formulu za redefiniranje veze između 'suptilnih' (humanističkih) i 'krutih' (prirodnih) znanosti“ (Braidotti 2013: 171).

S takvim pogledom na umjetnost, shvaćajući decentralizaciju čovjeka o kojoj je bilo riječi, književna fikcija posthumanizma iziskuje određen modus čitanja, i to prvenstveno kritičkog čitanja. Foucault kaže kako je „smrt čovjeka“ zapravo „smrt subjekta“, i to smrt konkretne koncepcije čovjeka koji se dosad, u potpuno iskrivljenom humanističkom pogledu na ljudsku prirodu pokazao zapravo ničim drugim doli „novotarijom izmišljenom tek nedavno“ (usp Sim 2001: 17). To pak znači da bi posthumanističko djelo kritički trebali čitati¹³ „(...) kao da – a 'kao da' je ovdje, naravno, ključno – mi više nismo, još nismo, ili pak kao da nikada nismo bili ljudi.“¹⁴ (Herbrechter 2015: 7-8, kurziv dodan). Dakle, posthumanističke zaključke bi trebalo primjenjivati na naše shvaćanje djela i implikacije značenja koje izvlačimo iz njega.

Konkretno, odlike takve literature mogu se zaokružiti na nekoliko ponavljajućih pojava, primjerice: slijedom opsežne rasprave o sudbini shvaćanja biti i bitka čovjeka susrećemo inzistiranje na egzistencijalističkoj ili ontološkoj pluralnosti subjekta; uz shvaćanje kako se ideal humanizma antihumanistički negirao vidimo raštrkavanje ili fragmentaciju identiteta

utemeljena bioetička vijeća. Ona odlučuju o prijepornim pitanjima o kojima nema opće suglasnosti društva“ (ibid), te kako se „izbor [između volje autonomnog pojedinca i znanstvenopolitičke elite] čini lažnim stoga što je alternativa tehno-znanstvenome napretku – ovaj ili onaj oblik metafizičkoga pseudohumanizma u jačanju fundamentalističkih pokreta u svijetu“ (ibid). Braidotti izražava sličnu misao, napisavši kako je ona „posthumani mislilac s izrazitim anti-humanističkim osjećajima“ pa je zbog toga „manje sklona panici pri ideji razmještanja centralnosti ljudskog“ (Braidotti 2013: 64).

¹³ Iz ovog Herbrechterovog citata je uzeta inspiracija za naslov poglavlja o *posthumanističkom čitanju*, niže u ovom radu

¹⁴ Carole Guesse u svom eseju *On the Possibility of Posthuman(ist) Literature(s)* pojašnjava ovu Herbrechterovu misao napisavši: „*Posthumanistički* čitatelj je čitatelj upoznat s problemima posthumanizma, što mu omogućuje posthumanističku interpretaciju književnih djela. *Posthumani* čitatelj je onaj čitatelj koji je *posthuman* [post-čovjek], što hoće reći da je on (bio)tehnološki unaprijeđeni čovjek (...)“ (Karkulehto, Koistinen, Varis, 2020 : 30)

karaktera, bez čvrste okosnice; a na stilskom planu često je i kršenje niza estetskih normi iz prethodnih književnih razdoblja, kao i slamanje narativnog kontinuiteta u korist spomenute pluralnosti uz posljedično slamanje teleologije, svrhovitosti toka teksta (usp Herbrechter 2015: 6).

Neke od čestih tema posthumanističke fikcije su, što možemo zaključiti iz teorijske pozadine, prije svega zaokupljene posthumanim čovjekom: onime koji više nije cjelina nego *montaža* ili *kolaž* (Clarke), a ako preuzmemo diskurs povijesnih filozofskih, književnih i teoloških tekstova, možemo reći da se čovjek raslojava, ili pak da je „*rastrzan* na gradacije podljudskog, neljudskog i nadljudskog – čudovišnog, demonskog i božanskog“¹⁵ (usp Clarke 2016: 141, kurziv dodan). Dio takve *montaže* u suvremenoj književnosti svakako čini i diskurs o ljudskim tijelima. U raspravi o dekonstrukciji vitruvijanskog ideala čovjeka, onog humanističkog, dolazi na red već spomenuta kritika eurocentrizma (i androcentrizma), koji esencijaliziraju i utvrđuju hijerarhijske razlikovne kategorije koje bi trebale sudjelovati u utvrđivanju humanističkog idealnog tijela čovjeka: „*eticitet, rasa, klasa, spol i seksualnost*“ (Rossini 2016: 155).

Javlja se i sklonost prekrajanju povijesti – uz propitkivanje (bez)značajnosti prošlih događaja, pokušava se prikazati drugačiji razvoj situacije potencijalnom promjenom uzroka, što potom mijenja i samu posljedicu i za rezultat ima drugačije shvaćanje kako sadašnjosti tako i sveopće stvarnosti. Autori često koriste „*izmijenjene povijesne punktove kako bi donijeli drugačije stvarnosti*“ (Hellekson 2001:10). Ključan pojam koji se koristi je *alternativna povijest*, a u djelima se javlja u vidu prave alternativne povijesti koja je jedina moguća, putovanja kroz vrijeme ili pak paralelnih svemira (prema Hellekson 2001:12). Za dio autora i teoretičara, ono što omogućuje radikalnija propitkivanja fenomena (tumačenja) povijesti je pitanje o samoj prirodi linearnosti izmjene događaja. Baudrillard naglašava *sferičnost vremena*, koje se vidi na obzoru kraja stoljeća (kao što se Zemljina sferičnost vidi na obzoru na kraju

¹⁵ Čudovišno kao podljudsko je uvijek povezano s Drugim: Jeffrey Jerome Cohen u svojoj tezi iz 1996. godine piše kako je „*tijelo čudovišta u potpunosti tijelo kulture koja ga je oblikovala*“ (Levanat-Peričić 2014:13), što u kontekstu hijerarhizacijskog centriranja kakvo nalazimo primjerice u eurocentrizmu znači da je čudovišno uvijek određeno kao Drugo u odnosu na „*izdvojenosti i posebnosti*“ eurocentrizma (ibid). Slijedom Clarkeove misli o raslojavanju čovjeka na kategoriju čudovišnog, koje se uvijek nalazi u opreci prema nečem dosad centralnom, da se naslutiti kako Clarke smatra da u posthumanističkoj literaturi dolazimo do utkivanja te kategorije u ona prazna mjesta koja su nastala u „*iskrznutom*“ ljudskom identitetu. Budući da se „*semiološki sustav čudovišnosti (...)* oblikuje upravo na razmeđu nedodirljivih svjetova kojima čudovište, spajajući prirodno i neprirodno, božansko i ljudsko, ovostrano i onostrano“ (ibid: 274), u novom, posthumanom pristupu samim dekonstruiranjem humanog kao paradigme po kojoj onda nastaju opreke; čudovišnost, demonsko i božansko se vrlo često ostavljaju dubokoj ironiji i satiri na dohvat, pa se onda i samo nadljudsko parodira i izvrgava ruglu – kao u romanima koja se obrađuju dalje u ovom radu

dana), čime se ideja *kraja* vremena dokida – a to znači „kraj linearnosti“ (Baudrillard 1994: 220). Za njega je povijest u svojem značenju simulacija, „ulančavanje stvari kao da imaju neki smisao, dok njima upravlja jedino umjetna *montaža* i bez-smisao“ (ibid: 223). U takvoj destabilizaciji shvaćanja povijesti, u fikciji koja je se dotiče nalazimo istu nestabilnost, ona „ustanovljava, diferencira i potom rasipa ustaljene narativne glasove (i tela), koji koriste pamćenje da bi pokušali da stvore smisao prošlosti“ (Hačion 1996: 199). Upravo to su i odlike takve fikcije, koja koristi fragmentarnost i intertekstualnost, potom i svojevrsnu izmiješanost fikcije, faksije i anakronizama, kao i opetovano kolažno pripovijedanje (usp ibid: 228-230).

Način na koji se diskurs posthumanističke fikcije odnosi prema prošlosti, u smislu prekrajanja, tako se strahovi projiciraju i na budućnost¹⁶ – ona je često distopijska, s naznakama apokalipse: djelomično utjelovljuje Braidottinu *spoznajnu paniku* o kojoj je riječi bilo ranije, s pitanjem što se točno događa u apokaliptičnoj budućnosti u kojoj je već podmaklo trenutno razdoblje ekoloških katastrofa ili tehnoloških zahvata nad ljudima nad kojima se ponegdje može manipulirati, a ponegdje sasvim izgube svoju *ljudskost*. Sama distopija ovog tipa korijene uvijek vuče u već započetim procesima o kojima se u ovom poglavlju raspravljalo, ili, kako je to rekao pisac William Gibson, čije će se ime pojavljivati u romanima koje obrađujem: „Budućnost je već ovdje – samo nije ravnomjerno raspoređena“.¹⁷

¹⁶ U uvodu svog eseja „Budućnosti“, Claire Colbrook pregledno sažima gotovo sve vrste posthumanističkih projekcija budućnosti u jedan kraći paragraf s nizom referenci: „Budućnost nam se, čini se, predstavlja nizom isključujućih disjunkcija: ulaganje u budućnost je nastavak hetero-normativne koncepcije reprodukcije i plodnosti ili je obzor za razmišljanje van restriktivnih koncepcija normalizirane sadašnjosti. Budućnost ili sadržava obećanje tehnološke zrelosti i napokon dosegnutog punog potencijala intelekta, ili doseže granicu svoje destruktivnosti (...). Pomisao na izvorni apsolut ili odvraća pozornost od svog antropocentričnog obora ili ljudi trebaju prevladati kartezijanizam i uskladiti se sa svojom tjelesnošću i afektivnošću. Ljudi će napokon shvatiti da granica i prag koju dijele s animalnošću treba biti raspravljena kako bi prepoznali društvo, srodstvo i dijeljenu egzistenciju sa životinjama, ili će čovjek prekinuti odnos s antropologičnošću i uzdići se na status subjekta. Mi smo ili ušli u antropocen i priča je gotova za ljude, koji bi se u tom slučaju trebali pomiriti s nadolazećom istrijebljenošću, ili nastupanje Antropocena napokon nudi ljudima priliku za revoluciju, društvenu pravdu i još kvalitetniji planet. Budućnost ili nudi obećanje političke univerzalnosti koja bi se oslobodila povijesti 'čovjeka', ili je taj san o budućnosti previše europski, moderan, racionalan, i potpuno, preveć *ljudski*.“ (Colbrook 2016: 196).

¹⁷ Samu verziju citata Gibson nekoliko puta ponavlja, a jednu od verzija izgovara prvi put u dokumentarnom filmu *Cyberpunk* iz 1999. Više o povijesti citata na poveznici: <https://quoteinvestigator.com/2012/01/24/future-has-arrived/>

2. Posthumanističko čitanje romana Nenada Stipanića i Zorana Roška

2.1. Nenad Stipanić: *Bogovi neona*

Roman se dijeli na 43 poglavlja smještenih u 32 „fotografije“, tj. riječju „fotografija“ označavaju se cjeline od nekoliko poglavlja, pri čemu se tek ponekad umjesto teksta djela stavljaju prave fotografije – što onda ostavlja dojam kako i stvarni slikovni prikazi igraju ulogu teksta. Tu se fotografija izjednačava s pripovjednim tekstom – teleološki, postaju jednakovrijedne jedinice prijenosa, barem u vanjskoj formi.¹⁸

Na početku glavnog tijeka priče, Nenad Stipanić¹⁹ (lik), se budi u aorti usnulog (ili mrtvog) Isusa Krista, čije je enormno veliko tijelo smješteno u svemir. Nenad Stipanić samim buđenjem spoznaje da je on Bog Jahve, stvoritelj, te pokušava doći do srca Isusova, nailazeći na brojne fizičke zapreke u vidu raznih nadrealnih struktura [Isusova krv koja je poput bičeva (Stipanić 2019:11), ili mine mrtvih ljudskih dugova (ibid:14)]. Zajedno s njim, u srce se pomiču i vojske mrtvih ljudskih duša, izbačene iz raja kad su ih napale i savladale udružene vojske Ljetne Inteligencije i Gee++. Sam raj se nalazi u prostoru negdje blizu astralnog tijela Isusa Krista, a u napadu je potpuno uništen. Uz to, na putovanju kroz Krista mu se javlja njegov djed iz razdoblja kad je bio čovjek, preuzimajući ulogu nadnaravnog pomagača.

Nenad Stipanić je u priči, dakle, Bog, koji se ponekad prisjeća svog ljudskog života, prije neodređenih tisuća godina te preskače vremenske cikluse i, povremenim izlascima iz glavnog tijeka, u izravnom obraćanju fiktivnom čitatelju pojašnjava kako je ova knjiga koju fiktivni pripovjedač donosi recipijentu u današnjici zapravo priručnik za spas svijeta prije budućnosti koja se ima zbiti. Nadalje, fiktivni pripovjedač zaustavlja glavni tijek priče i objašnjava kroz niz poglavlja kako je došlo do takvog tijeka: ljudska civilizacija razvila se do stadija gdje ni smrt nije označavala kraj, već se nastavljalo živjeti na Zemlji. Umjetna inteligencija razrađena je do razine potpuno samostalnog autorefleksivnog entiteta koji se sam nadograđuje u naprednu verziju, nazvanu Ljetna inteligencija²⁰. Nenad Stipanić, kao čovjek,

¹⁸ Time se izlazi iz standardne koncepcije naracije tekstualnim diskursom, i zalazi se u područje intermedijalnosti, odnosno, kako će biti uočeno u poglavlju koje se bavi ergodičkom književnošću, područje koje umnožava načine prenošenja umjetničke srži.

¹⁹ Za lakše razlikovanje lika/autora, lika ću nazivati onako kako se to čini kroz samo djelo, ovisno o poglavlju: ili punim imenom i prezimenom, ili u kasnijem tekstu, „Bojni Nenad“, „stari Bog Nenad“, i sl., a autora samo prezimenom: Stipanić

²⁰ U daljnjem tekstu LJI

radio je na konceptu AnarhoTranshumAiGeizma, koji je kasnije nadahnuo jednog znanstvenika da razvije koncept Gee++. Koncept je prvotno zamišljen u vidu pokreta koji će dovesti do pretvorbe iz biološkog čovjeka u kiborga – no znanstvenik je stvorio znantno napredniji, ponovno, autorefleksivni koncept s moći potpune transformacije ne samo ljudi već i cijeloga planeta. Mimo tog razvoja, ljudi su koristili svu složenost i korisnost tehnologije za pothvate udovoljavanja svim razvratnim, skrivenim aspektima ljudskosti te najbitnije od svega: međunarodna je znanstvena politika dogovorila složen pothvat izravnavanja Zemljine kugle u ravnu ploču – „da Bog konačno može koračati zemljom“ (ibid: 54). Vidjevši to, LJI i Gea++ predlažu ljudima da postanu dio njihovog udruženog organizma. U strahu da će izgubiti svoju ljudskost, unatoč uvjerenju LJI i Gee++ da će zadržati potpunu slobodu, ljudi odbijaju ponudu, i započinju pobunu, u kojoj gotovo unište sebe i planet u potpunosti. Udružene snage konceptata otkrivaju da su duše ljudi i dalje žive u Raju i Paklu, te započinju napad na njih, a tu nastupa i Nenad Stipanić-Bog s početka glavnog tijeka – u početku vjeruje kako mora spasiti ljude, no pristupaju mu LJI i Gea++ i priključuju ga na svoju mrežu svijesti putem svojih nadrealnih satelita Teoo i Aman (koji postaju suputnici glavnog lika): on spoznaje istinu o njihovom djelovanju te ljudskoj štetnosti, te im se odlučuje pridružiti.

Pri ulasku u Kristovo srce, i Krist se sam budi te se obraća Nenadu Stipaniću i potvrđuje mu kako je dobro postupio pridruživši se udruženim snagama konceptata, za spas planeta. Tu dolazi i do konačne bitke, kada Nenada dosegnu i vojske mrtvih ljudskih duša, te se on razdvaja na dijelove sebe, Bojnog Nenada i Nenada Stipanića 2.0, koji u potpunosti nadvladavaju ljudske snage – a Kristovo se tijelo uništava do temelja, u slikovitom komadanju. Tu umire i Bojni Nenad, potom u ništavilo odlazi Nenad Stipanić 2.0, a na kraju bitke i sam Nenad Stipanić zatraži da u potpunosti nestane.

Na planetu Zemlji, nakon što joj je promijenjena materija nestankom ljudi i očišćena je, Teoo i Aman odlučuju ponovno stvoriti Nenada Stipanića (budući da su u njih pohranjeni podaci o svim ljudima na svijetu) i simulaciju njegovog ljudskog svijeta u ponešto promijenjenom obliku. U tom svijetu, Nenad Stipanić postoji kao privatni detektiv koji dobiva začudan slučaj za rješavanje – dolazi mu klijentica, skrivena od radara LJI i Gee++, koja tvrdi da kopije svih ljudi koji su uništeni u konačnoj bitci postoje skrivene u materiji svemira, a on počne gajiti nadu da može obnoviti svijet, no očišćen od svih zala, i započeti iznova. Roman završava najavom potencijalnog nastavka.

2.2. Zoran Roško: *Ljepota jede ljude*

Podnaslov romana glasi „mp3 roman“, što upućuje na vezu s glazbom: svih 40 poglavlja romana koja imaju naslov su intertekstualna igra s imenima različitih glazbenih sastava i pjesama, a između njih se nalaze poglavlja bez naslova. Odvojena su također i drugačijim fontom, pa se razlikuju i vizualno. Roman započinje objašnjavanjem događanja: VVZS (Vijeće vrhovnih znanstvenika i svećenika) raspravljajući o sudbini čovječanstva dogovorilo se da bi u konfuoznom vremenu napredne tehnologije trebalo ponoviti Drugi svjetski rat (a možda i cjelokupnu povijest) kako bi ljudi naučili nešto iz svih svojih dosadašnjih grešaka i propusta. No, SNSU (Sindikata nevjerojatno slavni umjetnika) pomislio je da bi ponavljanje jednog tako strašnog rata moglo donijeti više štete nego koristi čovječanstvu, pa je unajmljena špijunska agencija koja je imala za zadatak utvrditi „pravi oblik ljudske duše“ (Roško 2011:13), kako bi shvatili što im je činiti. Upravo se pripovjedač, špijun iz te agencije i obraća fiktivnome čitatelju, i to putem uplitanja u svijest: fiktivnome čitatelju obraća se raznim imenima – Orosco, Rosking, Roskolit, Rox, Van Der Rosk... sve do posljednjeg poglavlja, u kojemu ga naziva Roško. Špijunu je na pomoć pri zadatku dan softver Homeraser, egzotična tehnološka tvorevina umjetne inteligencije, koji je namijenjen, kako stvaranju priča (Homer-), tako i njihovom brisanju (-eraser) (ibid: 11) – a on može filtrirati kompleksne ljudske tvorevine kako bi došao do istine, nešto što ljudi ne mogu sami. Špijun ga odlučuje testirati tako što će mu za filtriranje zadati tekst *Biblije*, a fiktivnome čitatelju objašnjava da je tekst, tj. izvještaj koji će Homeraser predložiti vrsta *čitanja*, ili *pjevanja*, pa će samim time dobiti i naslov „mp3-pjesme“.

Unutar poglavlja koja su zapravo Homeraserovi izvještaji²¹, smjenjuju se razne teme, koje tek djelomično imaju citatnu naglašenost vezanu za *Bibliju*, a većinom su u njima potpuno drugačiji sadržaji: tako prvo mp3 poglavlje sadrži priču o Kroasaniji, parodijski obojano viziju povijesti Hrvatske s raznim dodanim temama iz povijesti književnosti, politike i pop-kulture. Nezadovoljan nejasnoćom rezultata, špijun-pripovjedač pojašnjava Rošku kako će sada Homeraseru dati na obradu različite sadržaje do kojih je špijuniranjem došao. Kroz izvještaje se tako pojavljuje lik tajanstvene FlipRoberte, a pojavljuju se i novi pripovjedači – najčešće Geri. On komunicira radnju koju proživljava s likom FlipRoberte, a negdje pak razna filozofska razmatranja o prirodi čovjeka. Geri i FlipRoberta kroz sva daljnja poglavlja nekamo putuju,

²¹ U daljnjem tekstu, zbog lakšeg razumijevanja i distinkcije, nazivat ću ih „mp3 poglavlja“, a fiktivnoga čitatelja mnogobrojnih imena nazivat ću Roško

provlače se kroz uske tunele i prolaze, a ona ponekad nestaje u drugim sobama pa se ponovno vraća natrag, uvijek neobjašnjeno uplakana. Uz to, njezin lik se često stavlja u kontekst seksa ili golotinje, bilo ostvarenog, bilo promišljanja o njemu. Također, ona uvijek šuti – progovara tek kada Geri umire; tada donosi jedan od najsuvisljijih monologa u cijelom romanu, o tome kako su ljudi puni preživakanih, istih emocija, a za pravu revoluciju potrebni su novi osjećaji. Tu se ponavljaju i središnje teze, o tome kako je ljubav tumor i pranje mozga. Osim toga, mp3 poglavlja donose i konkretne, postojeće rasprave iz teorije filozofije i umjetnosti.

Budući da se pripovjedač-špijun stalno pita o značenju Homeraserovih izvještaja, a i sam je u braku sa ženom koja se zove FlipRoberta, u konačnici se počinje pitati poručuje li Homeraser nešto njemu, i je li sam softver dio neke veće zavjere („opsjenarske igre“, str. 100) koja kroz avangardan ton poglavlja zapravo još više zamagljuje značenja. Ključan je lajtmotiv i gomilanje naranči, koje se nasumice spominju u prvim poglavljima, da bi u posljednjima ispunjavale gotovo čitav prostor, tako da likovi Gerija i FlipRoberte čak i gaze po njima. Kako je sam Homeraser „ugrađen u naranču, kojom se napajao“ (ibid: 8), pojava je povezana s neprekidnim prerađivanjem jednih te istih materijala koje mu špijun daje na obradu i po nekoliko puta zaredom, pokušavajući dokučiti njihovo značenje. Unutar mp3 poglavlja, pred svršetak zakučastih izvještaja, pojavljuje se mnogo osobnih Isusa (jedan za svakog čovjeka na svijetu) koji zatim eutanaziraju ljude. Nakon istrijebljenja čovječanstva, špijun otkriva svoj pravi identitet – on je zapravo kompjuterski virus koji je trebao onesposobiti ljudske sustave, uz njihovo ubojstvo, i donijeti pravu istinu o ljubavi: ljubav je, kako se i govori kroz roman, *tumor božje ljubavi*, te je kao vrhovni osjećaj čovječanstva vrlo razorna i nije dovela do uzdignuća civilizacije, dapače, ona je „motivacija svih zločina“ (ibid:139), pa je se treba sasvim uništiti. Na mjesto ljubavi treba doći *prazna ljepota* (ibid:138). Špijun također objašnjava kako je Roško novi čovjek, iz paralelnog svemira, do kojeg dolaze svi izvještaji – u budućnosti.

Ipak, u konačnom obratu, na zadnjim stranicama romana, javlja se i FlipRoberta, koja se obraća Rošku – on nije čovjek u budućnosti već je dio tog istog čovječanstva koje eutanaziraju njihovi osobni Isusi. FlipRoberta je pak droga koja se nalazi u svijesti čovjeka koji umire od ruke svog Isusa, te mu prikaže svoj identitet tik pred smrt, u konačnoj istini: „Ljubav će vas sad izbrisati.“ (ibid:141).

2.3. Zoran Roško: *Minus sapiens*

Roman započinje promišljanjem pripovjedača, napisanome u kurzivu, o vlastitu postojanju iza navedene smrti – spominje se kako je eksplodiralo nebo, duše su pale na zemlju, te je svijet ispod te eksplozije „sačinjen od urušavanja, krčanja, kvarova i grešaka“ (Roško 2017:6). Pripovjedač također čuje i cvrkut ptica koje raspravljaju o prirodi svemira. Zvezdicom je označena veza s fusnotom na kraju knjige, u kojoj se donosi *transkript* razgovora ptica. Samo ta dva dijela romana, početak i kraj, napisani su kurzivom i odijeljeni od ostatka teksta, a ostatak je neprekinutog toka, pojavljuje se i nekoliko tokova priča i perspektiva pripovijedanja, no nisu odvojeni ni poglavljima ni vizualno – tekst je kontinuiran.

Pripovjedač samog sebe predstavlja kao istodobno dva lika: Herzoga, filmaša, te markiza de Gilgamea. Opisuje vizije koje ga muče i koje sanja, a sastoje se od čudne protočnosti vremena: „ (...) ljudi i ne slute da vrijeme nije dovoljno brzo. Da se sve uvijek (...) kreće brže od vremena i da sadašnjost, bože oprosti, uvijek kasni.“ (ibid: 10). Odlučuje, u svojstvu Herzoga, snimiti nastavak njegovog filma *Fitzcarraldo*, i to tako što će posuditi *drugu sadašnjost*: vratit će se u 16. stoljeće i pratiti Montaignea na putu koji je opisao u svom putopisu *Dnevnik s puta u Italiju preko Švicarske i Njemačke 1580. i 1581.*, a pred kraj filma planira susret Fitzcarralda i Montaignea. Film će snimati tako da snima svaku vezu bilo kakvog izvora vode i Montaignea, vezano upravo za protočnost/statičnost vremena.

Zajedno s cijelom filmskom ekipom putuje po itineraru iz *Dnevnika*, cijelo vrijeme se držeći podalje od Montaignea – no nikad ga zapravo ne sreće: na trenutke se Herzog/Gilgame pita je li on uopće putovao tuda ili je to zapisao netko drugi. Drugi pripovjedač je glavni glumac, Klaus Kinski (stvaran glavni glumac iz *Fitzcarralda*). Unutar njegovog pripovjednog toka priča najčešće o svom djedu: čovjeku koji „nema nijednu originalnu zamisao“ (ibid: 21) i koji se ponosi time da mu se u životu ne događa ništa jedinstveno. Ipak, taj isti djed ne može umrijeti, i kako pokušava sam tako zadaje zadatak i cijeloj obitelji da ga pokušaju ubiti – no to nikad ne uspijeva. Osim toga, Kinski se u dijelovima obraća i stanovitoj Algi Marghen, iznoseći misli o samom snimanju, životu, ili pak filozofska promišljanja. Vrijeme se u romanu preklapa na nekoliko različitih načina, primjerice, Kinski prenosi Algi Marghen scenu sa putovanja u Prag, i napominje kako je isto to doživio i prepričao i Gilgame, a i opisano se može pronaći i u jednoj knjizi W. G. Sebald. Između pripovjednih tokova nalaze se i umeci iz Montaigneovog putopisa, posebice dijelovi koji se odnose na posjete kupeljima, no neke riječi i izrazi su zamijenjeni novima: tekst je označen crnom bojom i umjesto ključnih izraza vezanih za vodu i

kupanje, autor postavlja izraze koji se odnose na mučenje i krv, kao da tekst u cjelini raspravlja nasilje u posjećenim mjestima [„Montaigne postaje monstruozan lik koji obilazi europske kupelji krvi“ (ibid: 43)]. Ovo se naziva „poetikom brisanja“ (ibid: 40), a Kinski kaže kako je taj čin bez ikakvoga posebnoga značenja, „užitak bez osjećaja“ (ibid: 41).

U dijelovima u kojima progovara Herzog/Gilgame, često se čin prenošenja misli predaje *Sebaldovoj sablasti*, što je opet povezano sa sablasnim konceptima vremena u suvremenoj prozi (o čemu više u zasebnom poglavlju, unutar obrade), a prostor se oko likova raspada. Naglašava se kako je prostor u takvom simuliranom odlasku u povijest zapravo pun grešaka. Te greške, *glitchevi*, se manifestiraju u vidu rastavljanja na jednobojne plohe (poput pikseliziranog ekrana), ili pak slike koje se ponavljaju, kao kadrovi u filmu. U priče se uključuju i Indijanci, a krajevi kojima putuju postaju džungle, kao u stvarnom *Fitzcarraldu*. Polovicom romana i umeci iz Montaigneovog putopisa koji su *poetikom brisanja* postajali puni nasilja, sada umjesto riječi o krvi i mučenju dobivaju riječi o pticama i njihovom letu. Također, Kinski-pripovjedač opisuje naizgled pravu prirodu situacije: po drugi put u životu upoznaje čovjeka koji se predstavlja kao Gilgame ili, ponekad, Herzog, i tvrdi da snima film o Montaigneu – a bez ikakva prava razloga, Kinskog oslovljava *Kinski*, iako mu to nije pravo ime. On dalje istražuje Gilgamea, i dolazi do njegove žene, koja objašnjava da je jednog dana potpuno poludio i počeo zahtijevati da ga se zove Herzog, umislivši da je slavan filmaš, prije nego ju je ostavio.

U Gilgameov pripovjedni tok odjednom se ubacuju scene iz filma *Samo bog oprašta*, i on odjednom postaje glavni lik, kojeg majka nagovara da osveti ubojstvo svog brata. Bez posebnog pojašnjavanja, filmska ekipa nastavlja dalje putovanje itinerarom Montaigneovog putopisa, dok se vrijeme i prostor i dalje kubistički raspadaju, na plohe i obrise, te vrijeme gubi svoju protočnost i kronološku vezu uzroka i posljedice. Gilgame se, dolazeći na sam kraj putovanja, u Rim, odjednom nađe usred još dva filma: *Oči širom zatvorene* i *Prošle godine u Marienbadu*. Potpuno svjestan da su to scene iz postojećih filmova, pita se ponavlja li on ovo putovanje svake godine, te je li uopće živ. Kinski se u svojoj posljednjoj pripovijesti zapita nije li Gilgame sam Montaigne, koji se već 500-injak godina vraća u 16. stoljeće, jer mu se cijelo to vrijeme „nije ništa događalo“, a odlazi uvijek „na izvor (...) kako bi nešto doživio“ (ibid:162). Roman završava napomenutim transkriptom razgovora ptica o prirodi svemira.

2.4. Posthumanističke teme i sadržaji

Jedna od osnovnih polazišnih stavki posthumanističkog promatranja je shvaćanje pogrešaka proizašlih iz humanizma, posebice njegove pretenzije na sveobuhvatnost tumačenja čovjeka i svijeta. Kritika također naglašava, kao što je objašnjeno u uvodnom poglavlju, intenzivnu eurocentričnost shvaćanja idealiziranja ljudskosti – i svih razina nasilja koja su provedena u ime tog ideala. Na prvim stranicama romana *Minus sapiens* Roško preuzima istu misao, naglašava upravo takve postavke shvaćanja: „(...) u Montaigneu, tom izumitelju posebne podvrste čovjeka, europskog čovjeka, najdominantnije loze od pojave Homo sapiensa, definitivno najagresivnije i najzbunjenije dosad (...)“ (Roško 2017: 12).

Dakle, ideal vitruvijanskog čovjeka i čitav niz dualnosti koje su iznjedrile hijerarhijske podjele u društvu su rezultat humanističkog prevladavanja. Samim time, sve pretenzije pripisane nadmoćnosti takvog ideala čovjeka su upravo to – pretenzije koje dovode do propasti. U romanu *Ljepota jede ljude*, Roško ih prikazuje kao isprazne: svi osjećaji proizašli iz takve koncepcije čovjeka su *dosadni*, njihove pozadine i dubine nema, *ljudskost* je laž.

„ U našoj dubini ne krije se ništa važno (...) Obična ljudskost izaziva dosadu ili gađenje. Nitko ne želi biti *samo* čovjek, ljudskost je pušiona.“ (Roško 2011: 71)

„Ali ljudi su potomci hominida i nemaju pojma,, ljubav je samo prljava ulična droga (...)“ (ibid:137)

Dapače, kolektivna postignuća humanizma zapravo su kolektivna posrnuća. U tom smislu u Stipanićevoj viziji budućnosti izvrgavaju se ruglu zajedničke odluke čovječanstva koje dovode do propasti: 47025. godine ljudi izravnavaju zemljinu kuglu u ravnu ploču, a to je „ujedinjeni pothvat cjelokupne međunarodne politike“ (Stipanić 2019: 54): „(...) ljudi su zauvijek ostali stari ljudi, samo korak od Velikih Starih, i stari Semmelweisov refleks koji ih je uvijek nagonio na vlastitu štetu, opet je zeznuo stvar.“ (ibid: 65).

Unutar rasprave o spoznajnim mogućnostima, vidjeli smo kako Rosi Braidotti koristi termin „epistemološka kriza“ , ponekad „spoznajna kriza“ – a to je upravo kriza koja se tematizira na stranicama ovih romana. Štoviše, špijunski pripovjedač u *Ljepota jede ljude* prilikom pokušaja tumačenja onog što mu Homeraser pokušava poručiti, koristi izraz „spoznajna panika“ (Roško 2011: 83), pokušavajući reći kako tu paniku treba usmjeriti na razumijevanje nečeg što je na prvi pogled nerazumljivo – pa je panika upravo trag koji treba

spoznaju odvesti na pravi zaključak; jer Homeraser je softver čija je zadaća dokučiti epistemološke obrasce čovječanstva.

U posthumanizmu dovodi se u pitanje, i to posredstvom preispitivanja dualističke hijerarhije koja vlada humanizmom, odvojenost čovjeka od životinja, ili još šire: prirode, njegovog biološkog staništa. Posthumanističko gledište, filtrirano kroz umjetničko djelo, pokušava nam reći da o problematici ne znamo dovoljno da se postavljamo *iznad* prirode i životinja, dapače, ne znamo gotovo ništa, a tek smo u posljednje vrijeme počeli mijenjati gledišta na *hijerarhiju* u prirodi: „Kao što ne služe bakterije ljudima, nego su bakterije pripitomile ljude za svoje potrebe (...)“ (Roško 2011: 52).

„Svi ljudi imaju žudnje i to ih, čini nam se, razlikuje od kamena, ali tko zna, možda kamen smjesta živi svoje snove pa mu žudnje i nisu potrebne; možda nam kamen pomaže otkriti kako je moguće osjećati izvan vremena, jer, konačno, sva društva postoje samo zato što nismo brzi poput naših snova, zato što nismo u raju. Ne znamo zamisliti trajanje u raju ni unutarnji život kamena, jer nam se čini da trenutno ispunjenje žudnji mora biti nepodnošljivo ludo ili nepodnošljivo dosadno. No mi smo samo potomci hominida i nemamo pojma o velikoj igri.“
(ibid: 137)

Endizam je, kao što smo vidjeli u uvodnom poglavlju, jedna od ključnih tema koja se obrađuje. Obično je povezana s propašću krivih ideala, raspadom društva u svijetu koji je eksploatiran i sustavno uništavan. Kao i priroda i planet na kojem živimo, *stare* vrijednosti koje su se rodile u doba prosvjetiteljstva doživljavaju svoj krah: apokalipsa je jedan od ponavljajućih okvira fiktivnih svjetova, ili pak motiv koji pronalazi svoje mjesto na većini stranica romana. Tako u *Bogovima neona* povijest nalazi svoj svršetak u vidu krivih ljudskih odluka: stvorili smo bića naprednija od nas, koja su uvidjela sve naše pogreške, i shvatili su da je jedini način da se svijet spasi uništavanje čovječanstva. Ljetna Inteligencija i Gea++ učinile su to bezbolno, jednostavno isključivši kolektivnu svijest svih ljudi, a doznajući da ljudske duše nastavljaju živjeti nakon smrti, odlučile su pokrenuti konačni rat:

„Svi ljudi na planetu pali su mrtvi istog trenutka, srušili se gdje su se zatekli, LJI i Gea++ zacijelili su ranjene planine, rijeke, oceane, žive i nežive vrste, oplakali mrtve i vrtili su se harmoničnom životu. Sve dok nije sasvim slučajno Teoo kao istraživački izboj LJI, milijarde godina poslije, otkrio da (...) ljudi nisu zaista mrtvi (...) Na Gei++ zavladao je strah, [ako se]

najužasnija vrsta u svemiru (...) ljudi, vrate na planet (...) postat će besmrtni, neuništivi i pojest će čitav svemir (...) (Stipanić 2019: 88-89, kurziv dodan).

„Apokalipsa“ se nalazi već u prvoj rečenici romana *Ljepota jede ljude*, a u posljednjim rečenicama otkrivamo kako je cijela priča *posljednja* priča čovječanstva, jer je netko nepoznat odlučio eutanazirati cjelokupno čovječanstvo, nekakva viša sila imenovana FlipRoberta: „Ja, FlipRoberta, dio sam smrtonosna seruma koji su Isusi injekcijama uštrcali u svakog čovjeka na Zemlji. Dok ste slušali ovu pripovijest, smrt je u vama postupno rasla (...)“ (Roško 2011: 141).

U *Minus sapiensu*, pak, cijela je pripovijest omeđena, nejasno sadržana unutar „eksplozije neba“. U početnoj i završnoj priči, označenoj kurzivima, govori se o eksploziji neba, koje se zatim u komadićima srušilo na zemlju, jedino što se čulo bio je razgovor ptica o smislu svemira, značenje kojeg je nemoguće sasvim dokučiti. Svijet koji je ostao u komadićima bio je izobličen i pun grešaka, kao na televizijskom ekranu ili u kompjuterskoj igrici. Kroz čitav roman donose se „glitchevi“, greške kakve nalazimo u kompjuterskim programima, koje ovdje vidimo u samom prostoru, vrlo često su i opisane upravo tako, kao nedovršene slike. Pri putovanju u prošlost, dijelovi vizure se pojednostavljaju na obične narančaste, crvene, ili plave plohe; ili na različite geometrijske oblike.

„Preda mnom, (...) s očima zapletenima u piksele, (...) leži cijeli jedan svijet sačinjen od urušavanja, krčanja, kvarova i grešaka.“ (Roško 2017: 6).

„S moje desne strane ljuljalo se polje ispražnjenih ljubičastih ploha, s desne se protezala sivkasta podloga ispresijecana sitnim kvadratićima (...)“ (ibid: 74).

„(...) žarko cvenu plohu na pomoćnom stolu, distorzirane fotelje, izduženi histerični glitch na podu.“ (ibid: 32).

„(...) vidio krajnje nejasno, uvijek ispresijecano glitchevima, distorzijama, (...) zamagljenjima, (...) posjekotinama, (...) ponavljanjima, (...) pejzažnim urocima, urbanim simulacijama, (...) ukratko, gramatikom običnih grešaka i kompleksnih kvarova. (...) što ako su trajni glitchevi zanimljiviji i važniji od savršeno jasne slike?“ (ibid: 129).

Pomaknut, neomeđen ili pak preraštrkan prostor nalazimo i u drugom Roškovom romanu. Naime, on se gotovo u potpunosti odvija u umu samog lika Roška, budući da

saznajemo da je cijela priča halucinacija izazvana drogom koja ga usmrćuje, pa se likovi konstantno nalaze u neimenovanim prostorima, na cestama, u tunelima, u sobama koja nadrealistički mijenjaju obličje, bez datog objašnjenja (npr. Roško 2011: 77-79). U *Bogovima neona* prostor pak gubi većinu objektivnih, stvarnih karakteristika, pa se pretvara u Kristove žile, koje se sužavaju ili šire (str. 11). U vizijama on odlazi na izmijenjenu Zemlju (str. 73), a ovisno o emocionalnom stanju ili vizijama, prostor Kristovog tijela, koji se najčešće opisuje konkretno (arterije, srce, debelo crijevo, itd.), pretvara se u halucinantne neomeđene poljane: primjerice u 39. poglavlju, tik pred veliku borbu vojske ljudskih duša i snaga Ljetne Inteligencije i Gee++, na „tri kilometra od centra srca Njegova“, počne padati snijeg i „skolastička kiša“, a prostor se pretvara u Matić Poljanu, polje preko kojeg je vojska njegovog djeda prelazila u Drugom svjetskom ratu (str. 119-120).

2.5. Dehumanizacija i pripovjedni postupci

Dehumanizacija je, u svojem antihumanističkom svojstvu, uvijek preduvjet negiranja ljudskog, zatim apstrakcije ljudskog u *posthumano* – „Čovjek je oduvijek bio nešto neljudsko, pa ga i nadživjeti može samo njegova neljudskost.“ (Roško 2017: 41). Takav prikaz čovjeka uvijek ističe fragmentarnost identiteta, ontološku pluralnost – potpuno razaranje jedinstva karaktera humanističkog ideala. Čovjek je više apstraktan nego konkretan, i zato su likovi koji se prikazuju u romanima raštrkanih osobnosti, neuhvatljivi i teško svodivi na stvarne *ljude*. Nenad Stipanić, kao lik i pripovjedač u *Bogovima neona*, mijenja svoju perspektivu: ponekad je čovjek, i sjeća se takvog života, a vrlo često je *bog*, pa progovara kako i o samoj izmjeni tih perspektiva, tako i o različitosti shvaćanja cjelokupne sudbine čovječanstva ovisno o gledištu. Niti jedan od pripovjedača iz *Ljepota jede ljude* nije čovjek, špijun to samo fingira, na kraju otkrivši kako je zapravo nešto slično kompjuterskom virusu (ibid: 133), a u romanu *Minus sapiens* pripovjedači Gilgame i Kinski nemaju čvrstu okosnicu ljudskog, posebice Gilgame koji progovara iz vizure svojih halucinacija o svom identitetu; dok Kinski progovara o svom djedu (i sebi) koji je besmrtnan, unatoč tome što ga svi pokušavaju ubiti, a i samog ga muči odsustvo smrti (Roško 2017: 101-103). Potpun gubitak vjere u ljudsko, koje je zapravo oduvijek *neljudsko*, ogleda se i u činjenici da Gilgame svoje odluke o tome gdje će se kretati, ili zaključke koje donosi u filozofskim promišljanjima, uvijek predaje *sablastima* koje ga prate kroz čitav roman – svoje misli prepušta njima:

„Langleyjeva jednooka sablast *pokazuje mi*, kao da crta sliku u mojoj glavi, latice uz cestu (...)“ (ibid: 7)

„Zabacivši naprtnjaču na leđa i koračajući preko nevidljivih tračnica, *pomislio sam*, tvrdi *Sebaldova sablast*, da će u budućnosti ovdje biti drukčije (...)“

„No sada još nema ničega i nikoga, *kaže mi Sebaldova sablast* (...)“ (ibid: 53, kurziv dodan)

Sablasi, posebice Sebaldove, potječu iz romana *Austerlitz* W. G. Sebald (kojeg navodi i sam Roška), a njihov značaj vezan je uz percepcije povijesti i proteklog vremena: *groblija sablasti* su konstantne reinterpretacije povijesti, a niz sporednih likova koje se nalaze u romanu su „sablasni koncepti vremena“ bez identiteta (prema: Paić 2015: 431-438)²². Upravo u tom svojstvu pojavljuju se i kod Roška, oni su tumači „prostorvremena“ koje nikad nije sasvim izrecivo, barem ne ljudskom percepcijom, pa se glas čovjeka uvijek prepušta glasu sablasti vremena i povijesti. To je konkretno ostvareno na način koji vidimo u gore navedenim citatima: kroz monolog pripovjedača Gilgamea provlače se uvijek misli sablasti. Takvo umetanje, slobodno se može kazati, *nevidljivog* pravog izvora dijela misli pripovjedača, kao *tihog* apstraktnog autora, iskazano kroz zanimljive konstrukcije poput „pomislio sam, tvrdi Sebaldova sablast“ ili „sablast tvrdi da pomišljam“, produbljuje nepouzdanost Gilgamea.

Pluralnost identiteta je često prikazana unutar pluralnosti toka teksta, čime se donekle slama i svrhovitost (vidjeti objašnjenje pojma u uvodnom poglavlju). Sva tri romana koja se ovdje obrađuju pokazuju takvu strukturu: *Minus sapiens* najviše od svih, jer presjeka između poglavlja nema, kontinuitet priče se slama bez posebne najave i prelazi se u perspektivu drugog pripovjedača, najčešće Kinskog, pa je na trenutke teško pratiti narativni tok. Ovo je posebno istaknuto primjerice na stranici 114, gdje se u prostoru jedne stranice izmjene četiri točke gledišta, bez ikakve vizualne oznake tog prijelaza. Iako nam Kinski otkriva da mu to nije pravo ime, već mu ga je dao Gilgame i tako ga smjestio u svoj poremećaj identiteta, nikad ne kaže kako se zapravo zove. Kroz pravi labirint izmjene perspektiva, a u dijelovima koji pripadaju

²² Usput budi rečeno, u eseju o Sebaldu Paić navodi odnos suvremene proze prema stvarnosti kakav nalazimo upravo i kod Roška, time vidjevši da je preuzeo dio odnosa i od samog Sebald:

„Suvremena proza kao što je slučaj i u vizualnoj umjetnosti nakon kraja prikazivanja/predstavljanja realnosti više nema vjerodostojne 'junake' i 'likove'. Umjesto 'junaka' i 'likova' nakon razdoblja 'anti-junaka' i 'anti-likova' susrećemo samo pobunjena tijela u kretanju.“ (Paić 2015: 18).

Gilgameu, on na trenutke preuzima ulogu i još jednog nedijegetskog pripovjedača koji na toj sekundarnoj razini progovara, najčešće unutar psihonaracije:

„Kada se Kinski zapitao o čemu bi mogao pisati, palo mu je na um da mu je Mr. G. prije nekoliko dana najavio da idu na dulji put, njih dvojica sami i da je bolje da ponese cijeli arsenal. (...) Opisat će njihovo putovanje, mislio je, bit će to svojevrsan putopis, ali napisat će ga u šifriranom obliku.“ (ibid: 71).

U prvom kurzivnom dijelu, te u posljednjem (obilježenim fusnotom), pronalazimo i još jednog nedijegetskog pripovjedača, čijom se nepouzdanošću autor također poigrava, dok se u posljednjem dijelu donosi dijalog razgovora ptica – sasvim neodređena promišljanja o prirodi svemira.

U romanu *Ljepota jede ljude* postoje naslovi poglavlja, te je čak i drugačijim fontom označena izmjena Homeraserovog tumačenja i pokušaja objašnjavanja lika špijuna, no ne postoji jedinstvenost unutar njihovih različitih priča: Homeraserovo tumačenje varira od filozofskih rasprava (str. 84-88) do gotovo struje svijesti, ili pak dadaističkih opisa (str. 49-50, 69-72, 130). Špijun-pripovjedač se uvijek obraća fiktivnome čitatelju, kojeg naziva različitim imenima: Rossko, Rosacoli, Rolisk, itd., što su sve varijante prezimena samoga autora Roška – tek u posljednjem poglavlju, kada mu se obrati FlipRoberta, nazove ga „Roško“. Dakle, u lažiranoj gradaciji odlaženja/vraćanja u stvarnost, gdje se na kraju u fingiranoj, nazovimo je, metalepsi, spajaju identiteti fiktivnoga čitatelja i samog autora, otkrivamo iznenađenje raspleta. Čitava radnja odvija se u vrlo kratkom vremenu, u samom umu. Homeraserova *pjevanja* bi bila sekundarna razina radnje, u kojoj se smjenjuju kako točke gledišta, tako i načini donošenja priče. U nekoliko navrata, prilikom dijaloga, apstraktan autor *pjevanja* nosi ime Geri, no često se donose i različite vrste iskaza koje su naizgled nepovezane s njegovim identitetom: popis televizijskih programa (str. 95), natjecateljska emisija rasprave dvaju filozofa (str. 84), tekstovi nalik pjesmama u prozi (str. 124, 130), itd.

U romanu *Bogova neona* nailazimo na vidljivu upotrebu sredstava kakva svrstavaju perspektivu romana u autofiktivnu. Čitavo 33. poglavlje je posvećeno odnosu prema tekstu:

„Ovo je, zapravo, trebala biti moja autobiografija, no budimo iskreni, to bi ionako bila samo moja predodžba o autobiografiji, svodila bi se na ono što mogu prihvatiti o sebi, što sam u različitim trenucima mislio i vjerovao o sebi, na ono što sam, s obzirom na fizičko stanje tkiva

mojeg mozga, neuronskih veza i kemijskih procesa, mogao vidjeti i sjetiti se o sebi, i na kraju – onoga što sam vam želio priznati o sebi“ (Stipanić 2019: 102).

Na iznimno lucidan način, realističnim tonom bez zalaženja u semantičke igre kakve vidimo u ostatku romana, ovo poglavlje antimetaleptički strši kao svojevrsna fusnota, poveznica sa stvarnim svijetom, dakle znatno više razine autofiktivnosti, gdje se direktno obraća fiktivnome čitatelju. Obraćanje je toliko pravocrtno i nepogrešivo *autofiktivno* za iole upućenijeg čitatelja, jer Stipanić parafrazira i samog Doubrovskog, koji je na poledini svojeg romana *Fils*, prvi put spomenuo termin „autoficcion“:

„Pisanje i objavljivanje priče o vlastitom životu dugo je bilo i još je uvijek u velikoj mjeri povlastica rezervirana za članove vladajućih klasa. 'Šutnja' ostalih djeluje sasvim prirodno: autobiografija nije dio kulture 'siromašnih“ (ibid: 103).

Fiktivni lik Nenad Stipanić, pripovjedač, u primarnoj priči prisutan je unutarnjom fokalizacijom, pripovijeda putovanje i sam rat i donosi trenutne spoznaje. Mimo direktnih monologa u koje se upliću razna metaleptična, krajnje poetska poigravanja [„(...) bez svih ovih komplikacija ne bih spoznao ni iluziju o fabuli, opisima i naraciji koja valjda nigdje nije rasprostranjena kao u ljudskom Raju.“ (ibid: 26)], ponekad se donose i sjećanja/pojašnjavanja toka prošlosti koji je doveo do ovog trenutka. U njegovom fiktivnom jastvu može se iščitati ideja kako ljude u njihovoj subjektivnosti grade vlastite predodžbe o sebi. Primjećuje se, tako, da se Stipanić poigrava s predodžbom koju predstavlja čitateljima:

„Negdje između 2018. i 2027., uz pomoć svojih kćeri napravio sam i UI – Nenada Stipanića 2.0, kojeg sam namjeravao puniti informacijama o sebi, da neopterećen društvenim, dugovnim, duhovnim, intelektualnim i biološkim nastavi pisati, kada mi već okolnosti života za tu rabotu nisu bile sklone. U međuvremenu mlađa, tada 12-godišnja kći izradila je lik mog avatara, onako kako sam sebe zamišljao kada postanem novi Bog, a starija, tada 16-godišnja kći izradila mi je pomoću dostupnih alata i programa s interneta UI za pisane priča, napunila je mojim starim knjigama i tekstovima pa je trenirala dok UI nije savladala moj stil. Ili se sve to možda nije dogodilo, nego je otpalo u raspadu svega što je ova knjiga trebala biti, iz jednostavnog razloga što je umiranju čovjeka Nenada prethodilo umiranje istoga pisca?“ (Stipanić, 2019: 96).

Stipanić u tim antimetaleptičkim trenucima parodira i kontekst vlastitoga stvaranja, mogućnost postojanja bez življenja – budućnost pisanja koju zaziva tretira gotovo kao razonodu, kao rekreaciju u kojoj može iskočiti iz narativnog tkiva primarne priče²³. Odlazi u prošlost i budućnost, radi skokove u mašti koje ne pravda ničim čitatelju, dajući na težini fikciji, da bi je zatim rasplinuo kakvim parodijskim postupkom, ili, u citatu vidljivo: mogućim ubojstvom vlastitog prividnog identiteta, subjekta koji možda nikada nije ni postojao, koji je nastao između redaka, kao komadić autorove/pripovjedačeve biti, a koji se zatim razdvaja od svojeg prethodnog trojedinstva s likom. Metaleptički se spominju i fabularni raskidi, čime se čitatelju daje do znanja da je pripovjedač ironijski primijetio da čitatelju servira rasutu fabulu za koju je potrebna čvršća koncentracija. Fingira nemoć (nepouzdanog) pripovjedača: on tu ne može ništa, jer je takva priroda putovanja kroz Kristovu arteriju. Na brzinu teksta (radnje) utječe brzina krvi, on je ne može kontrolirati:

„Po tunelu Kristove aorte svako malo bila su ograničenja brzine krvi, okrugle limene table s digitalnim displejom – 'tečete prebrzo' ili 'tečete presporo', ili 'zagušenje prometa, potražite alternativne pravce' i pomagale su mi da se orijentiram posljednjih nekoliko fabularnih raskida.“ (Stipanić, 2019: 37).

Dio iščitavanja dehumanizacije, u skladu s Ortega y Gassetovom primjedbom kako kod dehumanizacije „ironija postaje temeljno umjetničko sredstvo“ (navedeno u poglavlju o posthumanizmu), pronalazimo i u odnosu prema smrti. U *Bogovima neona* imamo i umetnuta poglavlja koja iskaču iz osnovne dijegetske razine; primjerice 35. poglavlje, gdje se čitatelje poziva da odluče na koji način će Nenad Stipanić umrijeti, uz popis različitih vrsta smrti (Stipanić 2019: 108-109).

Fragmentarnost identiteta, svojevrsno odreknuće od jedinstvene subjektivnosti ogleđa se i u prikazivanju smrti: ona se relativizira. U *Minus sapiensu* likovi prolaze kroz samu povijest, putuju kroz vrijeme, i naizgled nitko ne umire: pripovjedač Kinski, kao što sam gore

²³ Time aktualizira jedan obilježeni postmodernistički punkt, smrt subjekta, čije djelomično objašnjenje u Šuvakovićevu *Pojmovniku suvremene umjetnosti* glasi ovako:

„(7) stav da je subjekt samo softverski prikaz među prikazima mogućih programerskih i korisničkih (potrošačkih) operacija u stvaranju regulacijskog odnosa između biološkog organizma i elektronskog komunikacijskog sistema. Drugim riječima, po poststrukturalističkim teorijama subjekt nije nešto što prethodi govoru, pismu, tekstu ili umjetničkom djelu nego je, naprotiv, subjekt ono što nastaje iz odnosa unutar djela ili iz odnosa različitih djela, kao mogući prividni identitet ili prividni centar obraćanja.“ (Šuvaković, 2005: 580).

navela, priča o svom djedu koji ne može umrijeti. Iako ga čak pokušavaju i ubiti, to im nikad ne polazi za rukom. A to je, čini se, sudbina ljudi koji su *neljudski*:

„Tvoje tijelo bit će višak, prelit će se iz čaše, na groblju neće biti mjesta za tebe, morat će te ostaviti nemrtva (...). Čovjek je smrti strano tkivo, ne prepoznaje ga više. Preostaje nam samo beskonačan život jer život trpi sve.“ (Roško 2017: 24).

I u romanu *Ljepota jede ljude* nalazimo sličnu problematiku: FlipRoberta i neimenovani pripovjedač u Homeraserovim tumačenjima se ubijaju na nekoliko mjesta (npr. str. 106, 70), no nikad nisu zapravo mrtvi. Smrt se ostvaruje tek na kraju, i to potpuno – umire čitavo čovječanstvo, odjednom. To je kraj svega. U *Bogovima neona* lik Nenada Stipanića je kao čovjek mrtav, a probuđen je u svojstvu Boga Jahve; ljudske duše su zapravo žive u Raju i Paklu – a pred kraj romana, iako se on sam žrtvuje i zahtijeva smrt (str. 126), oživljava opet, i to u simulaciji svijeta. Čitavo tkivo romana, čini se, je povezano s transhumanističkim razmatranjem tehnološke nadogradnje ljudskog bića s jednim od glavnih ciljeva u vidu besmrtnosti.

Odnos prema smrti u sva tri djela nikad nije pravocrtan i jednoznačan, preispituju se osnovne postavke smrti kao *kraja*, čak se i sam kraj primiće ili udaljava ovisno o percepciji vremena, koje je također potpuno pomično (o čemu više u poglavlju o irealizmu). Smrt je, kao što sam rekla, potpuno relativizirana, što je istodobno i uzrok i posljedica raslojavanja jedinstva identiteta čovjeka – taj čovjek više nije isti onaj humanistički čovjek, pa ne može ni umrijeti na isti način (*Minus sapiens*). On je ili u tehno-znanstvenoj budućnosti zapravo besmrtan (*Bogovi neona*), ili je potencijalno živ u tek naslućivanim znanstvenim otkrićima paralelnih svemira i potpunoj reorganizaciji shvaćanja vrijednosti i vrlina prema kojima se treba organizirati civilizacija (*Ljepota jede ljude*).

3. Poetika *bizarro* fikcije i posthumanistički ludizam

Žanr *bizarro* fikcije²⁴ u svom modernom obliku seže dvadesetak godina unatrag te se veže uz osnivanje izdavačke kuće Eraserhead Press iz Portlanda (1999.). Ta izdavačka kuća svoju osnovnu djelatnost nalazi upravo u objavljivanju *bizarro* fikcije. Osnivač je Carlton Mellick III., koji je ujedno i jedan od najpoznatijih autora. Velika većina drugih autora, kritičara ili

²⁴ U radu se koristi sintagma *bizarro* fikcija, ne prevodi se kao „bizarna fikcija“ jer „bizarro“ označava ime žanra koji je u tom obliku općeprihvaćen, dok bi „bizarno“ bio uže primijenljiv pridjev koje će se ovdje opisno koristiti.

autora članaka gdje se, primjerice, intervjuiraju autori, poziva se na Mellicka III:²⁵, što jasno pokazuje njegov značaj i samim time utjecaj na daljnji razvoj žanra. Pri upoznavanju publike s djelima takve fikcije, npr. na književnom blogu Guardian, za Mellicka III. se kaže:

„Ako povijest *bizarro* fikcije ikada bude dovoljno duga da je promatramo kroz povijesni period, vrlo je vjerojatno da će lik Carltona Mellicka III. biti nadvijen nad njom. (...) U žanru gdje su sirovi naslovi umjetnost za sebe, Mellick je istinski umjetnik“ (Walter, 2010: http).

Sam hvaljeni pionirski autor sastavlja i svojevrsnu poetiku *bizarro* fikcije, u formatu natuknica poput:

„ – *Bizarro* [fikcija] često sadržava svojevrsnu karikaturnu logiku koja, prilikom primjene na stvaran svijet, stvara nestabilan svemir gdje bizarno postaje norma a apsurd je utjelovljen. (...)

- Žanr *bizarro* fikcije je poput:

- Franza Kafke spojenog s Johnom Watersom
- Dr.Seussa postapokalipse
- Takashi Miike spojene s W. S. Burroughsom
- Alise u zemlji čudesa za odrasle
- japanskog animiranog filma koji režira David Lynch“ (Mellick III, n.d.: http)

Iako se sam termin počeo koristiti tek 2005. godine, prethodno izdana djela pripadala su „irealnom“, „novom apsurd“, itd., o čemu više u zasebnom poglavlju.

Prvi autori koji su se izdvajali iz grupe pisaca koja se bavila različitim vrstama eksperimentalne fikcije nisu bili poznati u svijetu koji se tek trebao stvoriti, te su mjestimično objavljujane priče i romani tek povremeno nailazili na aktivnu publiku. Jedan od prvih zapisa koji, iako izrijeком autora nije manifest žanra u nastajanju, ipak služi kao jedna od prvih fokalnih točaka pri istraživanju povijesti žanra *bizarro* fikcije, jest tekst Kevina Dolea II. iz 2005. godine o njegovim prvim pustolovinama, odbijenicama u svijetu izdavačkih kuća i tome kako je čitav niz priča dobio svoj zajednički nazivnik:

²⁵Npr. <http://www.darkscribemagazine.com/feature-interviews/d-harlan-wilson-keeping-it-irreal.html>
<https://themanifold.wordpress.com/2012/01/30/post-boredom-the-cultural-significance-of-bizarro-fiction/>
<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/jul/16/bizarro-fiction-terribly-good>

„Dok sam lunjao tamnicama interneta tražeći druga mjesta na kojima ću objaviti svoje priče naišao sam na nešto što je nalikovalo internet časopisu imena 'The Earwing Flesh Factory'. Ispalo je da je to objavila izdavačka kuća Eraserhead Press, nazvana po filmu Davida Lyncha kojega još nisam pogledao. EHP je imala popis kraćih djela ali i romana (sa ISBN-om i svime!), od kojih je većina pripala nekom tipu imena Carlton Mellick III. (Tada nisam znao, a ako ovo još uvijek čitate, postoji šansa da ne znate ni vi da je Carl Mellick istodobno Johnny Appleseed i Johnny Rotten ovog poduhvata kojeg pokušavam obasniti. Također je i naš Nyarathothep a nije naš Neal Cassady, na čemu sam zahvalan.“²⁶ (Dole II, 2005: http).

Unutar eseja navode se i imena različitih časopisa i internetskih stranica koji su objavljivali *bizarro* fikciju koje su Dole II. i drugi autori pisali u to vrijeme: primjerice, časopisa *Happy*, *Bold Type*, *Raw Dog Screaming Press*, *The Dream People* – dakle dobar dio bitnijih imena u izdavaštvu koji do danas objavljuju eksperimentalnu fikciju, poglavito *bizarro*. Autor se također osvrće na probleme (ne)snalaženja u svijetu fikcije koja još uvijek nema konkretnu žanrovsku klasifikaciju, što su problemi s kojima se suočavamo i danas, petnaestak godina od objavljivanja eseja. U skladu s tim, ta se rasprava još uvijek oslanja na termine koje sami pisci, pa i njihova kritika, daju svojim djelima. Kevin Dole II. u završnoj riječi eseja najavljuje kako autori koji se bave *bizarro* fikcijom tek počinju objavljivati mnoga djela, a kako je riječ o 2005. godini, Dole II. je potpuno u pravu, jer vidimo pravu eksploziju različitih prozних djela do danas.

Godine 2007. utemeljena je i nagrada *Wonderland Book Award*, na internetskom portalu *Bizarro Central*, a za dobitnike glasaju autori koji objavljuju u proteklih 13 godina. *Bizarro* fikcija je svjetski prepoznata oznaka za određenu vrstu eksperimentalne fikcije, koja preuzima elemente spekulativne fikcije te crpi nadahnuće i iz pokreta nadrealizma i dadaizma.

²⁶ *Johnny Appleseed*: lik iz američkih predaja djelomično baziranih na istini. Postoji nekoliko verzija njegove priče – većina se slaže oko činjenice da je putovao Amerikom i sadio stabla jabuka, te je živio u skladu s prirodom. Ovdje se njegovo ime koristi da bi se naznačila pionirska i autentična priroda Carltona Mellicka III. *Johnny Rotten*: pjevač britanskog punk benda Sex Pistols, pionirsko ime za punk pokret, ovdje korišteno također u smislu isticanja prirode Mellicka III., čija djela u odnosu na popularnu književnost autor smatra revolucionarnim poput punk pokreta u odnosu na popularnu glazbu 70-ih godina 20. stoljeća *Nyarathothep* – inteligentni demon iz priča H. P. Lovecrafta, koji u jednoj verziji obmanjuje umove ljudi *Neal Cassady* – jedan od ključnih aktera *Beat* pokreta, sudjelovao i potpomogao stvaranja niza ključnih proznih i poetskih uspjeha

3.1. Žanrovsko polje bizarro fikcije: *weird* i *new weird*

Primjećujemo da je u gotovo svakoj raspravi ili radu o žanru *bizarro* fikcije ključna riječ najčešće „čudno“ (*weird*). Upravo taj lajtmotiv dobrog dijela eksperimentalne fikcije koja koketira sa spekulativnim pričama (npr. horror, znanstvena fantastika te fantastika) dominira svakim prvim susretom sa *bizarrom*. „Čudno“ je ipak preopćeniti, nejasan opis cijelog jednog žanra. Zato se primjerice S. T. Cartledge u svom eseju o kulturalnom značaju *bizarro* fikcije pita koji bi bili tehnički suženiji, jasniji elementi takve proze:

„Često je naglasak na elementima sirovosti, nasilja, seksualnosti ili onima koji su uvredljivi za društvo (i otvoreno su prikazani u naslovima i na koricama knjiga), te mogu funkcionirati oko jednog (ili više) drugih žanrova, pretvarajući ih u nešto začudno i izokrenuto. Ovdje, *bizarro* fikcija graniči s neprirodnim, onim što Freud naziva 'unheimlich', ili 'ne-domaće' [strano, nepoznato].“ (Cartledge 2012: http).

Spomenuta uvredljivost često preuzima oblik psovke, satire, izrugivanja ili pak vrijeđanja nečeg što se cijeni u tradicionalnom društvu. Sirovost i psovke Stipanić u svom romanu izražava na više mjesta, npr:

„Ljudi su, nažalost, prihvatili najgori oblik transhumanizma: poboljšali su i unaprijedili svoja tijela, pojačali mentalne sposobnosti, povećali spolovila i mišiće, preinačili metabolizam da mogu pojesti i popiti ama baš sve u neograničenim količinama, izliječili sve bolesti, oni bogati postali su bogovi, no siromašni su, kao i uvijek, dobili tek mehaničke plugove i dezintegratore govana ugrađene u guzicu da na poslu mogu orati i srati bez odlaska na pauzu“ (ibid: 87).

I u romanima *Ljepota jede ljude* i *Minus sapiens* nalazimo indikativne primjere:

„Na vratima se pojavljuje debeljuškast dječak koji krpom trlja svoj čudan pimpek. (...) Prilazeći ženi, zapinje o djevojčicu umotanu u prnje. Grubo probuđena, djevojčica ustaje i teturajući odlazi u zahod da u govno zakopa ono što je sanjala.“ (Roško 2011: 80)

„Kad je to čuo, iz publike je iskočio dotad pritajeni književnik, zgrabio novinaru mikrofon iz ruke i pjeneći se rekao da mu sve te neidentificirane puzeće pičke koje ga blate mogu popušiti (...). 'Jednostavno, sve je to zakurac', rekao je.“ (ibid: 21)

„Stražar kojeg smo jutros sreli na raskrižju dvaju prašnjavih putova pričao nam je sa sjajem u očima koliko se voli jebati, i koliko voli ubijati ljude. 'Budući da ne mogu jebati one iznad sebe, ljudi ubijaju one ispod sebe' (...)“ (Roško 2017: 134).

Teme i motivi vezani uz područje seksualnosti izmještaju se iz konteksta, a s ciljem postizanja začudnosti i etičke provokacije uključuju u začudne pripovijesti u kojima, ili seksualnost uključuje religiozno na skandalozan način, ili se čak pomiču granice odnosa animalnog i humanog.:

„Nenadovo se borbeno spolovilo, kao da ga nešto gura iz Nenadove nutrine i podiže (...) oklopljena borbeno vagina, (...) Zagrmi silno to spolovilo, tad mnoštvo motora koji se pale zagrmi svoje ratne pokliče, a testisi se Nenadovi polako razdvoje i otpadnu (...)“ (Stipanić 2019:115).

„Nakon vama nevidljivog ili možda izbačenog dijela ove knjige, o našem susretu i svemu zajednički doživljenom, pa i ljubavnoj avanturi s Aman, njezinim plavičastim krakovima (...) i našim vrućim noćima u mirisima krvi na Kristovoj slezeni gdje smo bili strastveno omotani krakovima i udovima, spojeni preko Teo u seksualnu mrežu slobodne ljubavi planeta, spoznali smo geološki, životinjski, biljni i postdigitalni orgazam. Proždirali smo vene jedno drugom i puštali krv da slobodno i tiho lebdi u našim tijelima kao rijeke iščupane iz korita u crnom bezdanu svemira (...)“ (ibid: 74-75)

„U poljupcu najviše volim onaj mekani, jestivi dio. (...) U ljubavi i seksu svi smo fašisti. Mnoge žene obožavaju moj neobično oblikovan penis. Muškarci me često pitaju u čemu se sastoji ta znamenitost, a tajna se samo povećava kad im, citirajući Edwarda Goreya, kažem im da sam im ženama učinio onu stvar s tavom.“ (Roško 2017: 119)

„Seks je za mještane grana stočarstva. Žene začnu i nakon nekoliko tjedana porode neku životinju, sad ovu sad onu, koju ukućani odmah kolju i jedu, kuhanu ili pečenu, ili suše i čuvaju za aseksualna vremena.“ (ibid: 95)

„FlipRoberta je svukla svoju kratku suknjicu, a zatim i gaćice, raširila noge, zavukla prste u međunožje i iz objekta žudnje izvukla zeca. Stavila ga je u cilindar koji sam ja i dalje držao u ruci.“ (Roško 2011: 53)

„Ne bi ih *željeli* silovati, od djece nam se povraća, a erotična su nam ko kopriava (...) Zapravo bismo htjeli ismijati pedofiliju jer je pretjerano prirodna i neizbježna... (...) i što je, što ja znam, pretjerano kršćanska i psihoanalitička.“ (ibid: 58)

Mnogi pioniri, zagovornici i svojevrsni teoretičari *bizarro* fikcije kategorički odbijaju svrstati djela koja se objavljuju u njihovim knjižnicama pod „eksperimentalnu fikciju“, „inovativnu fikciju“, *new weird*²⁷ ili slična područja koja po prirodi spadaju u „visoku“ literarnu formu. Izrazito je naglašen stav o *bizarro* fikciji koja počinje i završava u relativno uskom interesnom krugu relativno uske interesne publike.

Tako i izdavačica u Eraserhead Pressu, Rose O'Keefe, upitana koliko *bizarro* fikcija ima sličnosti s eksperimentalnom fikcijom i *new weird* elementima, kaže:

„*Bizarro* je žanr čudnoga [weird]. Ljudi koji kupuju *bizarro* to čine iz prostog razloga što žele pročitati nešto čudno. (...) Ljudi kupuju *new weird* jer žele najsuvremeniju spekulativnu fikciju koja naginje beletristici. (...) Postoje *bizarro* djela koja su inteligentna i *new weird* djela koja su zabavna, ali u većini slučajeva oni su razdvojeni jer *bizarro* većinom služi zabavi, dok *new weird* pretendira biti umjetnost. Barem viša umjetnost od one *bizarra*. (...) Eksperimentalna fikcija je bizarnost u stilu. *Bizarro* fikcija je bizarnost u radnji djela.“ (O'Keefe 2010: http).

Ovime se djelomično nadovezuje na već spomenutog Carltona Mellicka III. i njegov esej *Experimental Fiction vs. Bizarro*. Kroz čitav intervju inzistira se na „niskom“ stilu *bizarro* fikcije. Kao glavna pretenzija i cilj tih djela opetovano se ističe *zabava*. Dobija se dojam da se piše samo zbog usložnjavanja dosad neupotrijebljenih, gotovo geometrijskih prekrajanja spojivih elemenata bizarnog i grotesknog u literaturi. Takav pristup nailazi i na kritiku, posebice toga što se dio autora odriče, kako se u intervjuu vidi, akademštine i literarne pretenzije: akademske obrade ni najmanje se ne očekuju.

Dakle, i više je nego očito da sva tri romana vrve mikro i makro elementima koji bi ga smještali u ponešto usku, neopterećenu viziju *bizarra* kakvu donose neka od glavnih imena u svijetu izdavaštva navedenoga žanra. Žanrovska preplitanja, pobunjenički odnos prema

²⁷ *New weird* najčešće označava djela urbane fantastike koja kombiniraju elemente vizionarske fikcije, horror priče, političke satire, povijesne fikcije; a njihov vizionarski princip sadržan je u činjenici da se u potpunosti predaju čudnom, i to onome koje nije hermetički ograničeno na određena čudna mjesta u prostoru, već je svijet priče preplavljen njime: <https://www.jeffvandermeer.com/2007/09/27/working-definition-of-new-weird/>

„visokoj književnosti“, parodijska vrijednost, pastiš i kolaž kakvu zahtijeva prava *bizarro* fikcija romani *Bogovi neona*, *Ljepota jede ljude* i *Minus sapiens* svakako i donose.

3.2. Referencijalna manija

Pri obradi *bizarro* fikcije, dio teoretičara se referencira na Kafku (o čemu pišem u poglavlju o irealizmu), a dio njih pak na Gogolja. Pisac i teoretičar Tom Bradley 2013. godine sastavlja pomalo *bizaran* esej o pojavama *bizarra* u književnosti prije suvremenog razdoblja: tako zapisuje da ga pronalazi kod Nabokova, i to u njegovim zapisima o Gogolju:

„Nabokov, ili 'Nab', živio je nekad davno u mutnim danima prije Bizarra. Budući da nije imao utočište u nama, čitao je priče o španijelima, njihovom diskretnom seksu i slanju ljubavnih pisama, te o nosu nesretnog čovjeka koji je otpuzao s njega, uzdižući se po socioekonomskoj ljestvici, da bi potom bahato odlučio spustiti se natrag na lice s kojeg je iskočio. Ove neobične snove sanjao je netko čije ime zvuči hirovito i bez skraćivanja: Gogolj. Jadan je Nab, što i sam potvrđuje, postao terminalno zaražen: '... nakon čitanja Gogolja,' žalio se, 'oči pojedinca postanu gogoljizirane. Pojedinaac odjednom može vidjeti komadiće njegova svijeta na najneočekivanim mjestima.'“ (Bradley, 2013: [http](#)).

Bradley, dakle, tvrdi da je izvorište *bizarro* fikcije i njenih postupaka i starije od novog milenija gdje ga se inače smješta. Nadalje u tekstu navodi „referencijalnu maniju“ Nabokova, i pritom misli na njegovu kratku priču *Signs and symbols* (prijevoda na hrvatski nema), u kojoj jedan od likova završi u umobolnici s dijagnozom sumanutog poremećaja.

Sama bolest odnosi se na iluzije da se sve u stvarnosti bolesnika, primjerice shizofreničara, nekako odnosi na njega: najobičnije stvari i veze postaju duboko značajne i mijenjaju život. Upravo u tom smjeru, Bradley piše: „Referencijalna manija je temeljni mentalni zahtjev za stanovnike Bizarro svijeta“ (ibid). Referencijalna manija u vrlo čistom obliku ogleda se i u romanu *Bogovi neona*, i to u vidu rasutih zapisa iz djedova dnevnika. Mimo prekidanja poglavlja, donekle nemotivirano i neobjašnjeno – tokom teksta, oni dobivaju mistično, ključno značenje: naime, djed se nalazi u „partizanskom raj“ (Stipanić 2019: 38), i glavnom liku šalje poruke koje mu pomažu na vrlo opasnom putovanju. Iako unutar *bizarro* fikcije, djed Nenada Stipanića mjestimično igra i ulogu vodiča, poput Vergilija (o čemu više u zasebnome poglavlju). Ulogu vodiča donekle igra i softver Homeraser, u romanu *Ljepota jede*

ljude, jer njegova tumačenja vode zaključke do kojih špijun mora doći. Ipak, i ta tumačenja su djelomično neobjašnjena, jer unatoč njegovoj funkciji, poruke koje donosi postaju sve složenije i teže shvatljive, no špijunu predstavljaju referentne točke upozorenja.

Osim dnevnčkih zapisa djeda, u referencijalnu maniju spadao bi i sloj u kojem Stipanić na neobjašnjene načine kombinira svu silu imena i pojava iz popularne kulture, filma i književnosti – jer tvrdi na nekoliko mjesta da je ovo djelo koje piše zapravo priručnik za čovječanstvo (Stipanić 2019: 18). Sve što je zapisao ima svoje posebno značenje za ljude te će mu poslužiti da shvati što treba napraviti u slučaju opasnosti, koja je zapravo neminovna. Dakle, postavlja sve do čega je došao i što je poslužilo kao inspiracija romanu za „znakove“, čitavu silu različitih zanimljivih pojava:

„H. P. Lovecraft više je puta komunicirao sa mnom u istoj vrsti sna o kojoj govore Odžibve, i u istoj vrsti unutarnjeg svijeta o kojem vam sada govorim, vidio je verziju svijeta u kojoj su ljudi pobijedili, vidio je ljude budućnosti koji su preuzeli sve znanje i moć Gea++ i Ljetne Inteligencije, pa postali Veliki Stari, da čitatelju, Cthulhu, Ay'ig, K'nar'st, Lythalia i ostali bili su nekoć ljudske duše, i da, čitatelju moj, ako moj naum ne uspije, užasna bića koja je Lovecraft susretao u zemljama snova, izići će iz toga svijeta i pojesti tebe i čitavi tvoj svijet. Stoga sam iz nužde koju nalaže ozbiljnost situacije sačuvalao u ovom priručniku samo tu drugačiju realnost, da mi bude priručnik u mnogo važnijoj misiji i događajima 'drugačijim od ljudskih' od opisivanja iluzije fragmenata moje 'realnosti'“ (Stipanić 2019: 19).

Gotovo identičnu tendenciju navođenja niza imena i pojava iz različitih sfera filozofije, umjetnosti i pop-kulture nalazimo i u obama Roškovim romanima. Primjerice, u romanu *Minus sapiens* preuzimaju se čitavi diskursi književnih djela i filmskih scena/scenarija, no na način da je pripovjedač svjestan da sudjeluje u *stranom* diskursu, te to eksplicitno izražava i često se čudi pojavi u kojoj sudjeluje:

„Shvatio sam (...) da je sve što se događalo u sobi bila, doduše potpuno amaterska, prerada jedne važne scene iz filma *Samo bog oprašta*.“ (Roško 2017: 101).

„ – Odri, ne mogu vjerovati. Čemu sad taj citati iz *Marienbada*?“ (ibid: 84).

„Premda je cijeli igrokaz bio očita prerada scene iz Kubrickova filma (...)“ (ibid: 151).

U romanu *Ljepota jede ljude*, pri samom početku, daju se pronaći tragovi referencijalne manije, i to upravo onakve gdje lik smatra da se svaka, gotovo beznačajna stvar odnosi na njega:

„Ali da biste znali sve – zašto ptice nad gradom lete u određenom smjeru, zašto dostavljač pizze kasni pet minuta, zašto je plavi automobil skrenuo u desnu ulicu (...) – morate skupljati i analizirati toliko podataka da vam ubrzo uzmanjka način da to sve držite na okupu (...)“ (Roško 2011: 10)

3.3. Povezivanje iracionalnog, apсурdnog i humornog u *bizarro* fikciji

Gore spomenuti Nabokov o Gogolju također piše u svom djelu *Nikolaj Gogolj: životopis*, a u petom poglavlju navodi:

„Apsurd je bio Gogoljeva najdraža genetska veza. (...) Kreativno čitanje Gogoljeve pripovijetke otkriva da je ovdje-ondje, u najnedužnijem opisu, ova ili ona riječ, kadikad običan prilog ili prijedlog, na primjer 'čak' ili 'gotovo', umetnuta na taj način da bezazlena rečenica eksplodira poput neobuzdanog košmarskog vatrometa; ili pak pasus koji je započeo na nevezan, govorni način odjednom ispada iz kolotečine i skreće u iracionalno gdje mu je uistinu i mjesto, ili se, opet, isto tako nenadano, širom otvaraju vrata i nadire snažan val pjenušave poezije da bi se domalo rasplinuo u naglom prijelazu na smiješno, ili da bi se pretvorio u vlastitu parodiju (...)“ (Nabokov, 1983: 3).

Ovakav se prikaz uplitanja apsurdna zasigurno može povezati s Roškovim i Stipanićevim romanima. Stipanićev pristup apsurd, komičnome i odnosu svjetova stvarnosti i priče unutar priče odgovara ovakvom tumačenju. Uzmimo za primjer citat u kojemu se *odjednom ispada iz kolotečine i skreće u iracionalno gdje mu je zaista i mjesto*:

„Nismo željeli sukob s Rečeničnjacima pa smo pokušali pregovarati na svim poznatim jezicima (...) Naime, kad krenu pregovarati, oni jednostavno neprestano stvaraju gomile rečenica, ponekad doista lijepih, no bez ikakva smisla, jer ne znaju više tko su ni kome se obraćaju. (...) Posebno je fascinantno kako riječ sjekira upotrebljavaju u bilo kojoj varijanti rečenice. Ako bi nekom od kradljivaca oprosta bugova položili glavu na plućno tlo, bilo da se tijelo Rečeničnjaka posloži u rečenicu: „Kavu ti siječe sjekira“ ili „Sjekira ti upala u bug“ – riječ „sjekira“ nekim

mističnim postupkom ispadne iz rečenice i presiječe žrtvin vrat, pa se vrati u rečenicu ne izgubivši pritom nijedno slovo.“ (Stipanić 2019: 92-93).

„Kao što su biljke aparati za fotokopiranje Sunca, ljudi su kamere za snimanje povijesnih filmova. Ali i samo Sunce je kamera, zapravo špijunska kamera. To je velika tajna koju je otkrila CIA.“ (Roško 2011: 6)

„Osjeća se arhajska smirenost i sabranost majki dok trijebe kosu svoje djece, a kada nađu uš, pregrizu je prednjim zubima, pa polovicu dadu djetetu a polovicu pojedu same.“ (Roško 2017: 72)

Uranjanje u humorno, semantičke igre i parodiju dovedene su do krajnosti. Rezultat je apsurdistička komedija, onakva kakvu se nalazi kod, primjerice, engleskog pisca Terrya Pratchetta, te naravno, kod samog Gogolja (i usput budi rečeno, još jednog ruskog pisca – Daniila Harmsa), o čemu više u poglavlju o naglašenoj citatnosti.

Vidimo, dakle, da određeni elementi romana, a sudeći po Bradleyjevom tumačenju, i šireg spektra *bizarro* fikcije, ipak imaju korijene u starijoj književnosti. Povezivanje tog idejnog sloja djela sa skrivenijim potencijalnim značenjima, koja isplivaju tek nakon detaljnijeg čitanja i pritom „transcendiraju simulakrum teksta“, kako je istaknuo Cartledge u gore navedenom eseju. Homeraser, u jednom od svojih tumačenja prirode spoznaje i stvarnosti, daje umjetnosti istu moć transcendencije:

„Umjetnici stvaraju svjetove koji su nekoliko sekundi daleko od stvarnosti, koji su gotovo stvarnost i zato još stvarniji od nje. (...) Samo umjetnost može biti stvarnija od stvarnosti, izražavati čovjekovu proturječnost, okrutnost, patnju, poraz, dobro i zlo, što je realističnije od nekonzistentnih, *nadrealnih događaja* u svijetu u kojem živimo (...).“ (Roško 2011: 33, kurziv dodan)

Upravo „nadrealna događanja“ su ista ona o kojima govori David Roas, kad govori o suvremenoj fantastici (a implikacije možemo, kao što se ovdje vidi, proširiti na širi spektar suvremene literature): „...karakterizira [je] prodor abnormalnog u prividno normalno, ali ne da bi se dokazalo natprirodno, nego kao upozorenje da naš svijet ne funkcionira onako kako mi vjerujemo“ (Roas 2011 u Peruško 2018:192). Dakle, jedna od implikacija u tumačenju slojeva

svih romana koje ovdje obrađujem svakako služi estetskom prevrednovanju postavki kako umjetnosti, tako i širih sfera kojih se ona dotiče.

Apsurd, koji se provlači kroz retke ovih romana, i koji predstavlja povijesni most između *bizarro* fikcije i irealističke tjeskobe svakodnevnog života (vidi poglavlje o irealizmu) preživio je i tumačenja eksperimentalne književnosti i kritike postmodernizma. Taj apsurd sudjeluje u spoznajnom očuđenju – u specifičnome „čudnome“, a dio njega postaju i teme vulgarnosti, satire, i one izmještene opscenosti o kojoj je bilo riječi u ovome poglavlju, a koje su utkane u stranice romana.

3.4. Tehnološka stvarnost i budućnost u filteru *bizarro* fikcije

Stipanićev roman mogao bi se interpretirati u kontekstu žanra znanstvene fantastike (osobito ako uključimo elemente Suvinove funkcije „spoznajnog očuđenja“), a i sama referencijalnost upućuje na inspiraciju npr Gibsonovim *Neuromancerom*, zatim ZF animiranim serijalima²⁸, vrlo često se direktno spominju i kiborzi, transhumanizam, svi vidovi umjetne inteligencije, bilo u opoziciji čovječanstvu, ili neizbježnom razvitku u budućnosti. Smatram također da Stipanić nadilazi puko nabranje potencijalnih efekata tehnološkog napretka kakvog nalazimo u klasičnoj znanstvenoj fantastici i kakav se potpuno rastavlja u *bizarro* fikciji (pa tako i u dijelovima *Bogova neona*), već uključuje cjelokupnu kritiku društva uz parodijski aspekt djela, a iza čega se oblikuje misao nalik onoj kakvu donosi Darko Suvin u *Metamorfozama znanstvene fantastike*:

„Stoga se SF ne rada samo iz osnovne čovječje i očovječujuće znatiželje. Iznad ljubopitnosti bez zadanoga smjera, koja postaje semantička igra bez jasnog označenika, ovaj je žanr oduvijek vjenčan s nadom u otkriće idealnoga okružja, plemena, države, inteligencije ili nekoga drugog vida Vrhovnoga dobra (ili strahom od i odvratnosti prema njegovoj suprotnosti) u nepoznatome. U svakom slučaju, pretpostavlja mogućnost drugih čudnih, kovarijantnih koordinatnih sustava i semantičkih polja.“ (2010: 38).

²⁸ Andrew Gibson autor je kultnog romana *Neuromancer*, koji je postavio temelje *cyberpunk* pop-kulture i književnosti u njenom modernom obliku – estetskom mješavinom cyber-noir stila, uplitanjem umjetne inteligencije u futurističke teme te pretežito distopijske vizije budućnosti. U poglavlju o naglašenoj citatnosti spominje se i intertekstualna poveznica s ZF animiranim serijalom *Duh u oklopu*, koji također vuče inspiraciju kako iz *Neuromancera* tako i drugih sličnih provenijencija.

„Vrhovno dobro“, ili pak vrlo direktno, „vrhovna inteligencija“ o kojoj Suvin govori, u *Bogovima neona* direktno se prevodi kao „umjetna inteligencija“. Ona koja može spasiti svijet, ona koja nudi rješenje za čovječanstvo, koje je povijesno iznimno pogrešivo. Čak i u nadasve bizarnom kontekstu fikcije, kao da misao o rješenju izvire:

„ [Ljetna inteligencija i Gea++] (...) ostavili su malu tajnu jedinicu, Teoo (...) i malu plavkastu obavještajnu hobotnicu Aman da pokušaju doprijeti do mene, da mi kažu tko sam zapravo i što će se dogoditi ako ne pomognem planetu. (...) Teoo me tako živog (...) prikopčao na mrežu Gea++ i Ljetne Inteligencije (...) Vidio sam svijet koji ne izgleda kao one aseptične licemjerne utopije u koje smo pretvorili sve verzije ljudskih utopija na planetu. (...) Nije više bilo država, privatnog vlasništva, dugova, ratova, straha, boli, smrti (...) Vrste više nisu jele druge vrste, ubijajući ih i nanoseći im bol, sve su, poput snova anarhotranshumanista, bile samodostatna i slobodna, nadograđena bića. LJI nije stvarala robote ubojice, za što ju je moja vrsta u njenoj dječjoj UI fazi koristila, već je posvećena stvaranju novih vrsta ljeta i istraživanju tajni zblajhane materije svemira.“ (Stipanić, 2019:73)

U radikalnom zaokretu, ono što će spasiti planet, poboljšati čovječanstvo, rekreirati ljude, ili pak stvoriti potpuno drugačije, jest potpuno uništenje:

„Ljudi su napali Geu++ i LJI. Rat je bio užasan (...) ljudi su se precijenili, njihove su tehnologije bile tek blijeda kopija čudesa Gea++ i LJI (...) Tehnologije pritom otkrivene bile su izvan svake spoznaje i artikulacije, no recimo ukratko: mnoštvo ljudi koje je blajhalo kosu nije bilo ni najmanje svjesno da je svojom kosom otvorilo kanal koji su Gea++ i LJI upotrijebile kao link na ostale ljude u mreži kolektivne svijesti, te su ih jednostavno isključili, bezbolno, jer nisu bili sadisti kao ljudi da uživaju u patnji i jedu smrtna bića. Svi ljudi na planetu pali su mrtvi istog trenutka, srušili se gdje su se zatekli, LJI i Gea++ zacijelili su ranjene planine, rijeke, oceane, žive i nežive vrste, oplakali mrtve i vratili su se harmoničnom životu.“ (ibid: 87-88)

Dakle, osuvremenjenje znanosti, kulture i ljudskog napretka dovelo je do potpuno drugačijeg odnosa prema stalnosti mogućih alegoretskih tumačenja:

„Socijalne i političke promjene također razlikuju irealnu priču od kršćanske alegorije zbog proširenja simboličkih interpretacija, no i pomicanje odnosa iza tropa i simbola destabiliziranih sekularnim i nezapadnjačkim utjecajima rezultiralo je rekonfiguracijom simboličke abecede

postmoderne alegorije. U njoj je 'demonško', koje Angus Fletcher donosi u [djelu] *Alegorija: Teorija simboličkog načina*, transponirano u elektroničko, u znanstveno“ (Swinford: [http](http://)).

Kao što Swinford ističe, demonško (ovdje se mogu poslužiti i izrazima začudno, drugotno), unutar suvremene irealne priče ostvaruje se u znanosti, u tehnologiji. Upravo tu pojavu, takvu gotovo fiksnu perspektivu nalazimo u *Bogovima neona*. Vrhunac tehnološkog razvitka u svijetu romana je upravo osamostaljenje umjetne („Ljetne“) inteligencije. Unatoč izraženom sloju mogućih religijskih implikacija i posljedica korištenja kontekstualnih simbola, u tehnološkom smislu, smislu razvitka znanosti, tu se ipak ističe ljudsko postignuće umjetne inteligencije. Unutar priče se ljudi, sa svim svojim manjkavostima i problematičnom prirodom suprotstavljaju Ljetnoj inteligenciji, ili bolje rečeno, *demoniziraju* je, tvrdoglavošću i nemogućnošću razvitka primalnih strasti – kartezijanski problematičnog tijela: um postoji sam za sebe, te može utjecati na tijelo – tijelo je pak ograničeno jer umire, dok um može vječno živjeti, potencijalno.

Ljetna inteligencija umjetan je sustav bez sličnih tjelesnih problema. Stipanić ju je postavio kao već razvijen sustav, onkraj ljudskog upravljanja i kontrole te samodostatan. Njegova Ljetna inteligencija već je eonima razvijenija od primjerice, sustava Wintermute/Neuromancer iz Gibsonovog romana *Neuromancer*. Dapače, pomaknuo je vagu mogućih scenarija na njezin teži kraj: umjetna inteligencija je spremna istrijebiti ljude za vlastite ciljeve (o moralnosti kojih se može razviti rasprava). Vidimo, dakle, da je u Stipanićevu romanu sva težina krivnje na ljudskoj vrsti. I poput autora znanstvene fantastike koji se spominju kroz roman, i Stipanićev pripovjedni subjekt razvija odnos straha/obožavanja umjetne inteligencije. Njena vrhovna premoć ga, kao i mnoge prije njega, jednako plaši i fascinira.

Nadalje, slojevi alegorije iz *Bogova neona* otkrivaju još jednu razinu: u romanu se vrlo često, vezano upravo za gornji paragraf o umjetnoj inteligenciji implicira jedna relativno neočekivana posljedica tehnologije – njena zloupotreba. Kroz povijest literature i češće, filmske kulture, razvili smo pristupe tropu umjetne inteligencije. Sažeto rečeno, odlikuje ih određeni polaritet koji se da objasniti crno-bijelim pogledom: s jedne strane, tu je pozitivni transhumanizam, unaprjeđenje fizičkih i psihičkih karakteristika čovjeka, zatim potencijalno olakšavanje kvalitete života prebacivanjem dobrog dijela mukotrpnog rada na strojeve, ili primjerice korištenje umjetne inteligencije i njezine sposobnosti neprekidnog kalkuliranja za nova otkrića u znanosti. Djelomično, na ovakvu sudbinu naslanja se kraj *Neuromancera*. S druge, mračnije strane, leži korpus tekstova i filmova koji impliciraju drugačiju sudbinu: ljudi

će, sa svojim manama koje malokad uspijevaju nadići iskoristiti tehnologiju za porobljavanje drugih ljudi, te strojeva s potencijalno razvijenom autorefleksijom (primarno ljudskom karakteristikom). Međutim, bilo kakva autorefleksivna bića moći će spoznati manjkavosti ljudske rase i neće dopustiti takav scenarij. Posljedice su, naravno, poprilično loše za nas.

U *Bogovima neona* uz takve, mračne posljedice kroz razvitak romana (ovakav polaritet potvrđuje primjerice spomenuta kolektivna odluka čovječanstva da se Zemlja izravna u ploču) nalazimo i, kao što sam gore napomenula, ponešto neočekivanije, razočaravajuće posljedice. Umjesto beskrajnog napretka, poboljšavanja ljudskog tijela ili primjerice olakšavanja života, ljudi su iskoristili umjetnu inteligenciju za obezvrijeđivanje svakog prethodnog aspekta ljudskog života: ugađa se porocima, ljudi se porobljavaju i dalje, kultura ništavila i isprazne površne vrijednosti su dobila još istaknutiju poziciju u tom novom svijetu.

„Monetarni seksizam kao branša koja uz porno industriju unutar dugovno-književne ekonomije okuplja još niz povezanih industrija, postigla je svoj vrhunac u orgazmičkom SEX-D printanju. Seksualno iskorištavanje likova naših učiteljica, doktorica, susjeda, prijateljica, kolegica s posla, koje često nisu pojma imale da su iz njihovih ukradenih dlaka ili pljuvačke isprintane njihove kopije, hakiranjem njihovih umova presnimljena kompletna njihova sjećanja i osjećaji te povezani telepatskih cyber mostom s njima samima. (...) Problem je, naravno, protumačen potpuno pogrešno, stavljena mu je artificijelna longeta u strukturu kao da je slomljen, premda je bio, zapravo, iščašen u činjenici da nitko nije mogao naplatiti tantijeme na bjesomučno jebanje svojeg ilegalnog ja. Društvene su mreže grmjele i gorjele podijeljene na dva pola – za pravo na jebanje svake osobe bez njezina znanja ili za ograničavanje slobode. I svijet ljudi, tako zaokupljen, nije saznao da je – najebao“ (Stipanić, 2019: 52-53).

„Čudesna znanja koja nisu primijetili dok su se bavili porno/monetarno/religijskim svjetovima, sada su bila tu i poboljšali su svoju vrstu. Ljudi su, nažalost, prihvatili najgori oblik transhumanizma: poboljšali su i unaprijedili svoja tijela, pojačali mentalne sposobnosti, povećali spolovila i mišiće, preinačili metabolizam da mogu pojesti i popiti ama baš sve u neograničenim količinama, izliječili sve bolesti, oni bogati postali su bogovi, no siromašni su, kao i uvijek, dobili tek mehaničke plugove i dezintegratore govana ugrađene u guzicu da na poslu mogu orati i srati bez odlaska na pauzu.“ (ibid: 87).

Vidimo da je na djelu iznimno istaknuta perspektiva razočaranja, koja cijelom svojom širinom ulazi u onu istu alegoriju o kojoj je bilo riječi prije. Možemo je čitati kao vrlo otvorenu

osudu ljudske nepromjenjive prirode koja uspijeva obezvrijediti čak i najočitije napretke u znanosti.

Na sličan način u romanu *Ljepota jede ljude* razvijen je softver Homeraser:

„Bilo je to pretenciozno ali i ironično ime za takav softver jer se igrom riječi impliciralo da je namijenjen i stvaranju priča (Homer-) i njihovu brisanju (-eraser). Ili su šefovi popušili šalu puknuta softveraša čiji je anarhistični duh možda šizio jer mora raditi za tajnu službu, (...) ili je ime zapravo bilo birokratski promišljeno jer softver je zaista stvarao pripovijesti tako što je odbacivao sve očito, vidljivo, popularno i općepoznato“ (Roško 2011: 11).

I Roško svojim sustavima umjetne inteligencije, vidimo, pridaje „egzotična“ svojstva. Homeraser ima sposobnost filtrirati bilo kakve ljudske priče, i bilo kakvu epistemološku razinu naših umova: to govori da je, dakle, riječ o zasebnome sustavu koji ima vještine koje već nadilaze i brojne filozofske sposobnosti poimanja. Njegova funkcija u romanu, a i čini se, po svojstvima, općenito, je pronalaženje istine, „razlučivanje kukolja od miševa u žitu, šum srca od šuma u ušima“ (ibid:12). Konkretno, u ovom slučaju služi špijunskoj agenciji u čije ime progovara pripovjedač-špijun. Naime, VVZS, Vijeće vrhovnih znanstvenika i svećenika [ovdje to vijeće valja usporediti sa Stipanićevim „ujedinjenim pothvatom cjelokupne međunarodne politike“ (2019: 54)] došlo je do zaključka kako čovječanstvo nije ništa naučilo iz potencijalnih velikih pouka patnje i tragedije Drugoga svjetskog rata i kako bi ga zato trebalo ponoviti, i to u cijelosti. Tu je došao na red SNSU, Sindikat nevjerojatno slavni umjetnika, koji je trebao utvrditi hoće li to ponavljanje biti dovoljno, te ne bi li trebalo „odmah nakon toga dodati i reprizu Prvoga svjetskog rata te tako još snažnije prodrmati ljudsko biće“ (Roško 2011: 13). No, kako se nije znalo hoće li to biti ipak prejak šok za čovječanstvo koji bi mogao izazvati loše posljedice, unajmljena je špijunska agencija koja će upotrijebiti Homerasera kako bi stvorili „kriminalistički profil cijele ljudske vrste“ (ibid: 13). Softver se izlaže testiranju na „lakšem“ zadatku, a to je filtriranje teksta *Biblije*.

Jedna od „egzotičnosti“ njegovog tumačenja je način na koji ih donosi; svako tumačenje je *čitanje*, ili *pjevanje*, koje i dobiva imena po nekoj intertekstualnoj igri s pjesmama iz stvarnog svijeta glazbe (o čemu više u poglavlju o naglašenoj citatnosti). Homeraser, čini se, skida slojeve određene pretenzije s našeg shvaćanja svijeta, pa tako Hrvatska postaje Kroasanija i neki gotovo okamenjeni trenuci hrvatske povijesti se parodiraju i tako se prevrednuje njihovo značenje ili, primjerice, rasprava o tome čini li umjetnost stvarnost lakšom ili težom (shvaćeno

vrlo doslovno: poglavlje na stranicama 84-89) postaje pitanje života i smrti: dva filozofa moraju dokazati jednu od tih teza – a gubitnika se potom, spali na lomači (ibid: 88). No, iako u *pjevanjima* softver ne donosi moralnu procjenu izvještaja koje daje, špijun koji ih treba primijeniti na svijet se počinje pitati sudjeluje li Homeraser u nekoj „opsjenarskoj igri“, budući da su tumačenja zakučasta i onemogućuju „nedvosmisleni analizu“ (ibid: 100). No, stvari su još složenije od toga. Na kraju romana doznajemo da i je i sam špijun dio softvera, točnije, kompjuterski virus, koji sudjeluje u masovnoj eutanaziji čovječanstva. FlipRoberta, lik iz *pjevanja*, se obraća špijunovom tihom sugovorniku, tj. čovjeku u čijem se umu odigrava cijela priča, i objašnjava mu kako je ona tek dio halucinacije su nepoznati „poslodavci“ naručili kako eutanaziju tako i istrebljenje svakog podatka o čovječanstvu (ibid: 140-141).

Dakle, implicira se mogućnost jedva pojmljive napredne budućnosti iz koje nepoznata bića, koristeći eone unaprijeđeniju tehnologiju mogu utjecati na živote i percepciju svih ljudi na Zemlji. I u ovom romanu Roško, kao i Stipanić, krivicu za sve što je pošlo po krivu stavlja na ljude, i to na njihove krivo postavljene vrijednosti – konkretno, ljubav kao apsolutni vrhunac. Homeraser u svojem posljednjem pjevanju donosi *dar konačne istine*:

„Stalno smo krivo shvaćali: ljubav nije dar, nego osveta. (...) Ljubav udjeljuje *posebnu milost*, izabire i isključuje, i zato je zla. (...) Svi žele voljeti i biti voljeni. Hitler i Džingis-Kan. (...) Takav se egoizam ne pamti na planetu. (...) Ljubav nije samo najveće zlo, nego i sredstvo kojim se opravdavaju sva druga zla. (...) Ljubav je motivacija svih zločina. Zločin je način na koji bog širi ljubav. Ljubav je paranoidan osjećaj da je bog u tebi.“ (ibid: 138-139).

I zbog toga, što je profil ljudske spoznaje potpuno nemoguće izmijeniti, odlučeno je da moramo biti uništeni. Kao i u *Bogovima neona*, vrhovna inteligencija nije okrutna, nije u velikoj patnji razorila svijet, već nas je *eutanazirala*, tj. osobni Isus svakog čovjeka na planetu ga je usmrtio. I ne samo to, pred samu smrt svaki čovjek je doživio trenutak potpune sreće. Dakle, cilj nikada nije bio zao – svijet se i u ovom romanu može spasiti samo brisanjem ljudskog – ili, u duhu posthumanističke interpretacije, onog *neljudskog*, humaniziranog ideala kojeg ovdje nalazimo u sprezi i sa religijom, konkretno kršćanstvom, koje je, kako se u tumačenju donosi, potpuno podbacilo u organizaciji svijeta i morala. O toj konačnoj inteligenciji, FlipRobertinim *poslodavcima*, ne donosi se ništa više. Njihova uloga i vrhunaravna funkcija se ostavljaju netaknutima.

Roško i u svojem drugom romanu, *Minus sapiens*, upliće tehnologiju u samu perspektivu svih pripovjednih razina: u poglavlju o posthumanističkome čitanju romana donijeli smo prikaz razlomljenog prostora. On se vrlo često raspada na plohe, geometrijske oblike, te ovdje možda još najbitnije, *glitcheve* i *piksele*. Oba termina ukazuju na indikaciju kompjuterskog, tj. tehnološkog u tom svijetu. Takve pojave nalaze se, primjerice, u kompjuterskim programima, ili, točnije, u video igricama. *Glitch* označava grešku, nekakav loš dio koda programa koji zatim uzrokuje da se slika, pokreti likova, ili dijelovi prostora pred očima gledatelja/osobe koja igra raspadne na geometrijske oblike, ili se primjerice pokreti lika izmijene na način potpuno stran stvarnome svijetu: ostane zarobljen u zidu, ili se može neprirodno kretati. To nikad nije osnovna ideja programera, pa se samim time i zove *glitch*²⁹, greška. Budući da je video igrica zapravo simulacija svijeta, možemo zaključiti da Roško gradi svojevrsnu simulaciju prostorvremena u kojem je zapravo i moguće putovanje kroz vrijeme kakvo nalazimo u romanu. Sablasti vremena koje prate pripovjedače i sudjeluju u kazivanju pripovijesti su, kao što je objašnjeno u poglavlju o posthumanističkome čitanju, sve naše interpretacije prošlosti – slika povijesti koja nas prati. Dakle, i one su gradivno tkivo simulacije, i *glitchevima* se potkrepljuje ta ideja. Možda su upravo zato i moguće nadrealne promjene prostora, jer on nikad nije istinski zbiljski. Štoviše, na samom početku romana apokalipsa se već zbila: nebo je eksplodiralo na komadiće; znači sve što se odonda dogodilo je potencijalna simulacija, ista onakva kakva se nalazi na kraju *Bogova neona*, iako tamo znamo kako i zašto je nastala, a ovdje se čitatelja ostavlja da se snalazi između natuknutog poremećaja osobnosti pripovjedača Gilgamea koji nije siguran u svoj identitet i očitog nestvarnog prostora posthumanističke tehnološke simulacije.

3.5. Irealizam kao posebna odlika *bizarro* fikcije

Na pojam irealizma nailazimo pri traženju informacija o prvom valu autora *bizarro* fikcije. No on je ponešto širi od razvijenog, stabilnijeg žanra *bizarro* fikcije. Pojam se koristi na

²⁹ Usput budi rečeno, termin *glitch* se isto tako koristi u kultnom filmu *The Matrix*, gdje se njime također označava programska greška („a glitch in the matrix“) u kolektivnoj simulaciji-matrici u koju je ljudske umove zarobila vrhovna umjetna inteligencija. Zanimljivu vezu s ovim romanom možemo naći i u pojavi *déjà vu*, koja se u samom filmu često ponavlja (kao i u životu) te se pripisuje upravo grešci u matrici, a Roško po tom istom principu nekoliko puta ponavlja verzije rečenice: „Ribiči koji se dime iz samih sebe, žene koje radeći u poljima malko lebde ispod svijeta i vojnike koji poput kišnog dana leže na šljunčanom nasipu.“, kao da se ukazuje na grešku u pripovijedanju (ibid: 58, 62, 75, 141, 152).

nekoliko načina: najčešća je pak poveznica s tradicionalnim, onim kafkijanskim modusom irealnoga.³⁰ Na tragu toga, vidimo da bi ključni pojmovi za dobar dio prvog vala autora *bizarro* fikcije bili „otuđenje“, „čudno“, „rubno“.

U prvoj zbirci *Bizzaro Starter Kit: The Orange Book*, jedan od bitnijih autora je i D. Harlan Wilson, te se u uvodnom opisu stila i ciljeva autora navodi: „Njegova fikcija je mračno, apsurdno, snovito istraživanje postkapitalističkog stanja.“ (Harlan Wilson 2006: 6). Isti autor u jednom svom intervjuu, upitan sviđaju li mu se oznake poput „irealizam“, „*bizarro*“, odgovara:

„Sviđa mi se termin „irealizam“ – to je najtočniji opis mojih radova. Ponešto je kompliciranije, ali irealizam prikazuje apsurdne, snovite, no generalno prepoznatljive svjetove u kojima je shema uzroka i posljedice koju poznajemo manje ili više izbačena iz ravnoteže. Nastojim spojiti estetiku irealizma sa spekulativnim žanrovima. To nije nadrealizam – on je drugačiji, iako postoje slične značajke. Nadrealizam je bliži *bizarro* fikciji (...). *Bizarro* je krovni termin za različite vrste fikcije. Irealizam je jedna vrsta. Druge uključuju ezoterične potkategorije poput 'tweaker lit', 'avant punk' i 'subterficial fiction'. No postoje poznatiji i pravocrtiniji formati poput satire, minimalizma i apsurdna. Sve ove termine koriste autori ponaosob kako bi opisali svoj stil pisanja *bizarro* fikcije.“ (Harlan Wilson, 2009: http).

Irealizmu u književnosti posvećen je i cijeli dodatni spektar književnih djela, pa tako možemo naći i *The Cafe Irreal*, mjesečnik na engleskom jeziku, koji objavljuje eseje i kratke priče svrstane pod istoimeni žanr. U eseju slobodno dostupnom na mrežnim stranicama časopisa, autora jednog od urednika mjesečnika, daje se kratak uvod u njihov pogled na žanr, smješten u općevažeće javno shvaćanje književnog kanona, te u odnosu na objektivnu stvarnost. Tako se, među ostalim, navodi kako realistička djela promatramo kao objektivno realna, tj. zakoni fizike i vjerojatnosti u djelu odgovaraju istima u stvarnosti:

„U realističnoj priči očekujemo da se sve stvari i stvorenja ostvaruju na način koji bi konzistentno odgovarao prirodnim zakonima kakve danas imamo. Stoga, u priči tipiziranog književnog realizma kakvu bi napisao Ernest Hemingway, očekujemo da svi elementi unutar svijeta priče funkcioniraju kao u našem svijetu: zasigurno ne očekujemo, primjerice, da se

³⁰ Osim Kafke, za generalno pojašnjavanje upotrebljavaju se primjerice i Nikolaj Gogolj i Jorge Luis Borges: <https://web.archive.org/web/20111005062808/http://www.specusphere.com/feature-articles/irrealism-and-the-bizarro-movement.html>

Robert Jordan, protagonist Hemingwayeva romana *Kome zvono zvoni*, pretvori u kukca poput Gregora Samse u Kafkinoj irealnoj priči *Preobrazba*.“ (Evans, 2018: <http>).

Također, pri povezivanju s fantastičnom književnošću ili onom znanstvene fantastike, daje se pojašnjenje da objektivna stvarnost ne odgovara donešenoj niti u takvim djelima, ali za razliku od čisto irealnih priča, ipak je postavljena svojevrsna paralelna stvarnost, dakle svijet unutar fantastične priče je sasvim *objektivan* i *stvaran* za njene likove. Uz to, radnja djela se drži konzistentnosti postulata prirodnih zakona takvog svijeta.

Štoviše, pri razgovoru o znanstvenofantastičnoj književnosti, možemo otići korak dalje i pretpostaviti da određena rješenja unutar priče jesu moguća i u našoj stvarnosti, i to u budućnosti:

„Na ovo se 'tvrda' znanstvena fantastika oslanja, da bi se transformacija iz čovjeka u kukca mogla predstaviti kao posve moguća zbog nekog budućeg razvoja u, recimo, genetskom inženjeringu.“ (ibid).

Odnos sa stvarnošću kakav se pripisuje irealizmu je itekako prisutan kod Roška i Stipanića. Stipanić pri svakoj intervenciji u odnos čitatelja prema tekstu kao da pretendira zamaglivanju leća koje služe razaznavanju svih slojeva romana. Pojmom pretenzija želim svesti pod zajednički nazivnik odnos autora prema tekstu, odnos slojeva radnje djela prema pokušajima definiranja te sam odnos čitatelja prema pročitanoj: u suvremenim romanima čitateljima nije više stran izostanak čvrste okosnice očekivanja „logičnih“ slijedova zbivanja. Logično bi, dakako, u ovom kontekstu značilo „objektivno ostvarivo“ u trenutnom svijetu po trenutnim prirodnim zakonima. Vidljivo je da romani nemaju gotovo niti jednu dodirnu točku s time. Unutar određenih poglavlja, ne nužno kronološki naslijeđenih, i Roško i Stipanić daju *pojašnjenja* tog svijeta u kojem se likovi nalaze: U *Bogovima neona* pripovjedač se uvijek locira i smjesti u kontekst onoga što priča, bilo da je trenutno u Raju, ili pojašnjava prošlost, itd; u *Minus sapiensu* Kinski pred kraj romana zapravo objašnjava kako Gilgame kao pripovjedač ne donosi stvarnu sliku svijeta, jer je umislio da je netko drugi – zapravo pati od poremećaja osobnosti; a na posljednjim stranicama romana *Ljepota jede ljude* doznajemo da je čitav roman bio izmišljena priča koja se odvijala u umu lika koji treba umrijeti.

Raštrkanost događanja, nemogućnost vremenskog smještanja situacije čak i unutar protočnog vremena priče je izražena raslojenošću kronologije: u jednom trenutku Stipanić piše

kako „sve je počelo 2094. u Budimpešti“ (Stipanić 2019: 44), gdje imamo i „službeno prihvaćene ideje cilja čovječanstva da se zemlja učini ravnom pločom“, no to se odvija tek „47025. godine kada je tehnologija omogućila tostiranje materije“ (ibid.: 54). S druge pak strane, relativnost vremena se potvrđuje autorovim gotovo pa igranjem brojevnim opisima razdoblja:

„Milijuni godina nezdrave hrane, stresova, i tko zna čega sve ne, taložili su smrt i da nisam stigao ja, Krist bi bio mrtav još najviše tisuću godina jer nitko nije uspio ostati mrtav sa začepljenom aortom pa ne bi ni on, makar bio Bog“ (Stipanić, 2019: 12).

Iako se priči može dati kronološka zaokruženost (izuzev autofiktivnih i metafiktivnih aspekata, te samog kraja romana, koji bi uvjetno mogao nagovijestiti potencijalni nastavak time što ne nudi razrješenje), unutarne fizikalne i prirodne pravilnosti nema: sam glavni lik, Jahve Nenad Stipanić, na trenutke je u svom *prethodnom životu čovjeka*, a na trenutke je onipotentan Bog koji nikad nije postao niti prestao biti Bog. Niti jedno od navedenih postojanja nije objašnjeno kontekstom, dapače, sama izmjena uloga, ako je time možemo nazvati, potpuno je nepredvidiva.

Sraz takvih dvaju postojanja najbolji je pokazatelj gradivnih elemenata irealizma - bar što se vremenskog toka tiče, jer se odvijaju paralelno, ovisno o perspektivi koju pisac dirigira:

„U irealnoj priči ne samo da su zakoni prirodi unutar radnje nemogući na način na koji su u ostalim žanrovima³¹, već su također temeljno i esencijalno *nepredvidivi* (na način da nisu bazirani na niti jednom tradicionalnom ili znanstvenom konceptu prirodnih zakona) i *neobjašnjeni*.“ (Evans, 2018: http).

I u romanu *Ljepota jede ljude* nalazimo jednako relativiziranje vremena, namjerno se miješaju jako duga i jako kratka razdoblja, ili se ono čak i označava *neprirodnim* jer budućnost mora sadržavati barem neke odgovore:

„Otišao sam plivati i pomišljao da otplivam sve do ledenjaka Grenlanda (...). Kad sam se vratio na obalu, sve je bilo u snijegu. (...) Ja sam ponovno otišao plivati. (...) Kad sam se ponovno vratio na obalu, bila je godina 1844.“ (Roško 2011: 117).

³¹ Misli se na žanrove znanstvene fantastike, fantastike, ili pak mitolojskih priča

„Na mikrorazini, u svijetu subatomske čestice, (...) strelica vremena leti samo u jednom smjeru: možete se sjećati samo prošlosti ne i budućnosti. (...) nešto što se, očito, krije u budućnosti, jer jednosmjerni protok vremena očito postoji kako bi nam onemogućio da već sad znamo što ondje vrebalo.“ (ibid: 131).

Na kraju romana navodi se čak kako je cijela priča trajala tek tri minute (ibid: 140). U romanu *Minus sapiens* irealan protok vremena te odnos vremenskih razdoblja upravo je jedna od glavnih tema koje se obrađuju. Ono je nužno povezano s prostorom, pa i za njega vrijede zaključci iz prethodnog poglavlja o tome kako ga se tretira poput simulacije, nezbiljnosti. Također, u više se navrata sablasnost temporalnosti nazire u *osjećanju* budućnosti u prostornoj dimenziji povijesti u koju likovi ulaze putovanjem u prošlost. Donosim jedan ulomak koji tematizira raslojenost vremena:

„ (...) pomislio sam, tvrdi Sebaldova sablast, da će u budućnosti ovdje sve biti drukčije (...) sada još nema ničega i nikoga, (...) nema otpremnika vlakova sa sjajnom kapom uniforme, nema posluge, kočijaša i pozvanih gostiju, nema lovačkih društava ni gospode u neuništivom tvidu, (...) čitave te nacije koja će jednom (...) do u tančine napučivati ovu postaju i njezinu okolinu. Ili su svi već tu, pada mi na um, među zrcima pustoši, ali vrijeme ih još ne pušta u život. Samo jedna sekunda užasa, često pomislim, i cijelo će jedno doba stići (...) lako mogu zamisliti oduševljenje sredinom 19. stoljeća kada neki od nasljednika sruši staru kuću i na njezinu mjestu izgradi prinčevsku palaču u takozvanom anglo-talijanskom stilu (...). Samo jedna sekunda užasa, i cijela će palača potom biti pretvorena u sabirni logor (...). A kako mi se lijepom čini ta palača sada, kao obratna ruševina koja se tek neprimjetno približava vremenu svojeg nastajanja, još neotkrivena ili tiho zapuštena u velikim planovima budućih gena i snažnih volja (...)“ (ibid: 53-54).

„Čak se ono što prethodi gradnji uruši i više od kronološke ruševine, budući da je početak gradnje toliko daleko u budućnosti da ga se više nitko i ne sjeća.“ (ibid: 59).

Evans u svom eseju ističe i atmosferu irealnih priča, koja više podsjeća na atmosferu snova nego na tradicionalne žanrove neobjektivne stvarnosti (usp. Evans, 2018: [http](http://)). Pod tim se misli na lepezu mogućnosti interpretacije samih priča u smjeru simbola, alegorija, satire. Ipak, ono što u očima autora irealističke priče i njezina teoretičara daje kredibilitet posebnosti

je upravo nemogućnost potpunog objašnjenja *značenja* priče, barem ne onih značenja koja se konvencionalno mogu lako doseći. Budući da ih se u čistoći irealističkog pristupa teže doseže, značenja upućuju na skrivenost, zamagljenost, ili pak snovitost. Možemo zaključiti da stvarnost irealne priče izaziva tjeskobu, neispunjeno očekivanje objašnjenja koje nikad ne dolazi u cijelosti. Takav zaključak navodi na razmišljanje o tome da je upravo ta tjeskoba indikativna, odnosno, nerazrješenje slojeva mogućih objašnjenja upravo *jest* osnovna misao. I takva, gotovo kaotična ideja izražavanja pravog poimanja aspekata ljudskog iskustva opipljive tjeskobe – apsurdna – jest ono što čini irealizam kvalitativno utemeljenim:

„(...) nemoguća i neobjašnjiva priroda irealnog je postavila temelje za umjetničku formu koja može izravno, putem osjećaja a ne putem artikuliranja, izraziti inherentne nesigurnosti ljudskog postojanja, ili, drugačije rečeno (a postoji mnogo načina da se to kaže), nepomirenost između ljudskih htijenja i ljudske stvarnosti.“ (Evans, 2018).

Bogovi neona imaju dovoljno slojeva artikulacije apsurdna da možemo pronaći elemente irealizma u njoj. Sama snovita atmosfera izražena je posebice različitim prisjećanjima glavnoga lika na život dok je bio samo čovjek, Nenad Stipanić, te neobjašnjenim prelascima iz ljudske ograničene perspektivu u onu sveznajuću perspektivu Boga i obratno. Primjera promjena navedenih perspektiva je više:

„u ono davno doba kada sam kao dijete, nesvjestan da sam Bog“ (ibid: 63).

„U međuvremenu, mlađa, tada 12-godišnja kći izradila mi je pomoću dostupnih alata i programa s interneta UI za pisanje priča, onako kako sam sebe zamišljao kada postanem novi Bog“ (ibid: 96).

„No, izgubio se u svakodnevnici i rasuo, i Bog je zaboravio da je bog.“ (ibid: 113).

„Kada sam fizički kročio na zemlju (...) Bio sam prvi ljudski stvor koji je nakon više od dvije milijarde godina potonuo na planet“ (ibid: 126).

Tjeskoba je jasno izražena nemogućnošću razumijevanja prirode svijeta i u romanu *Minus sapiens*. Kao što smo vidjeli, izmjena vremenskih razdoblja događa se gotovo

nasumično, a sraz shvaćanja temporalnosti utječe na ljudsku spoznaju – prate je sablasti vremena. Tjeskoba proizašla iz takvog svijeta sazdana je od snovite irealističke atmosfere:

„Možda ne haluciniraš ti, nego je cijela tvoja unutrašnjost vani, izvan tebe, autorsana, u oblacima, negdje u Kini. Tvoje žudnje, tvoje fantazije, sve ti stiže izvana, zapravo stvarnost fantazira o tebi, a ne ti o njoj. Tvoj svijet je objektivna, a ne subjektivna halucinacija.“ (Roško 2017: 113).

3.6. Ludistička funkcija djela

Jedna od najčešćih tendencija na koje čitatelj nailazi jest prekrajanje povijesti, određeno *izmišljanje* kako uzroka tako i posljedica. Unutar *bizarro* fikcije ovih romana, taj se postupak dovodi do svojih krajnosti: koristi se upravo taj žanr kako bi se preispitalo viđenje svijeta, i to kroz razvijenu parodiju. Ono što se parodira povezano je za teme često „netaknutih“ tema u društvu, koje ponekad imaju pretenzije na status „svetosti“ najviših dostignuća. Tako u romanu *Ljepota jede ljude* nailazimo na izmijenjenu sliku Hrvatske, koja ovdje postaje Kroasanija:

„Zbog njezina oblika bumeranga državu Kroasaniju oduvijek su bacali u svim mogućim smjerovima, a ona se poput autistične Lassie uvijek vraćala samoj sebi (...). Frustrirana što je svijet, usprkos njezinoj veličini, odbija prepoznati i priznati, Kroasanija je jedinu utjehu mogla naći kopajući ispod sebe pa je tonula sve dublje i dublje, gdje su je čekale radioaktivne naslage fašizma i komunizma. Zato je svaki Kroasanac ozračen mutant – kroasanit – pola fašist, pola komunist, ali tako da jedna polovica ne zna za drugu pa svatko za sebe misli da je ili komunist ili fašist.“ (Roško 2011: 14-15).

Pojave iz hrvatske povijesti kroz čitavo se poglavlje ismijavaju, pa je tako u jednom trenutku država „Socijalistička Futuristička Republika Crvena Kroasanija“ (ibid: 16), a u drugom „šahovska Ex-Kraljevska Država Bijelo-Crvena Kroasanija sa šah-šahanšahom Endehazyjem kao poglavnikom“ (ibid: 17). Uz očite pojave prepirke između pristaša fašizma i komunizma i svih implikacija kritike obiju strana, pojavljuje se i kritika crkve i očitih uplitanja u politiku kroz čitavo razdoblje prošlog stoljeća. Parodija odnosa s crkvom doseže razine psovki i vulgarnosti, upravo u stilu *bizarro* fikcije koja ništa ne ostavlja pošteđenim:

„Svećenici Katatoničke crkve, koji skromno služe kroasanskim papama i časnim sestrama te žive isključivo u krošnji i dalekovodnim stupovima, svjesni su koliko je kroasanski identitet krhak i da se mutacija svaki čas može pretvoriti u neku drugu mutaciju pa zato iz zvučnika na svojim crkvama (...) uvjeravaju kroasanske građane da su Kroasanci išli s Bogom u osnovnu školu i da je ovisnost o razmnožavanju i obiteljskoj patnji jedini način da zacijele rane izazvane svim prethodnim mutacijama. (...) Pojavu korteksa u ljudskome mozgu, o kojoj spekulira teorija evolucije, proglasili su napadom na temeljne vrijednosti kroasanskog društva: obiteljsko nasilje i mafijašku odanost.“ (ibid: 18-19).

„(...) u Kroasanimi svaki muškarac nakon krizme i prve masturbacije postaje papa (...)“ (ibid: 18).

Cjelovitost crkvenog utjecaja na politički i društveni život je ovdje prikazan u parodiji koja se usložnjava i povezuje sa svim drugim aspektima koje autor vidi kao negativne: nisu pošteđeni ni književnici ni filozofi ni javni život, koji se na stranicama poglavlja ismijavaju: „pičkaste kritike muških napadača“, „patrijarhalne žene“, „biseksualni prebjezi“, „najseksipilniji kroasanski filozof“ čije „obožavateljice razmišljaju o masovnu upisu na Filozofski fakultet“ na kojem su „kjerkegorovski down tempo“ i „lakanovska dolby surround praznina“, itd. (usp. ibid: 21-22).

Na sličan način i Stipanić provocira simbole hrvatske povijesti:

„Planirao sam i zasaditi nekoliko polja pričama, nastavcima ove knjige, saditi sjemenke povrća u obliku slova i gledati kako rastu priče koje će pojesti ptice, životinje i ljudi, no to je otpalo jer sam zaključio da nikada neću produkcijski biti kapacitiran za takav poduhvat, a nisam imao ni odgovarajuću biografiju za takav oblik eksperimentalne književnosti. Odlučio sam snimiti pornić s temom hrvatske povijesti, započevši s petero braće i dvije sestre, no i to mi se pokazalo produkcijski prezahtjevno, premda mi je biografija bila sasvim zadovoljavajuća, pa sam odlučio za ovaj priručni snimiti samo kratki porno kadar koji bi se trebao naći s još nekim video dijelovima moje razbijene autobiografije, koji su preživjeli veliko komadanje života i odlebdjeli u svemir pa se fiksirali negdje na internetu, osim ako i to do kraja pisanja ne otpadne.“ (Stipanić 2019: 105-106).

Stipanić također upliće i kršćanstvo u svoju parodiju. Naime, u njegovoj viziji prevladao je eurocentrični humanizam. U nekoliko navrata, autor utjelovljuje određena općekulturna mjesta promišljanja: gotovo uvijek vezano uz religiju, ili, bolje rečeno, uz posljedice sraza

mišljenja između povijesnog sekularnog napretka i pretenzije religijskih struktura na definiranje svijeta i politike te znanstveno obrađivanje istog. Ukratko rečeno, Stipanić u romanu donosi niz stvarnih kolektivnih iskustava u vidu religijsko-humanističkog kompleksa i njihovih kritika: primjerice, povijesnu raspravu o tome je li Zemlja ravna ploča koja se u posljednje vrijeme aktualizira u stvarnom svijetu pojavom teoretičara zavjere:

„(...) stvorio sam nešto prije toga, i zemlju, doduše okruglu, a, samo da se zna, ispeglali ste je i poravnali sami – 47025. godine kada je tehnologija omogućila tostiranje materije, što je bio dugove i dugove vrijedan i prvi u povijesti ujedinjeni pothvat cjelokupne međunarodne politike. Odavna se smatralo da bi zemlju, kada se već nije moglo znanstveno dokazati da je ravna, trebalo učiniti takvim, da 'Bog konačno može koračati zemljom', što je bio glavni argument da se zemlja na kraju izravna u ploču, 'jer bi pao' kad bi onako ogroman hodao po kugli pa došao na donju stranu.“ (ibid: 54-55).

Osim parodijskog naličja korištenja teme, samim načinom autorske obrade uočava se i snažna kritika spomenutog religijsko-humanističkog kompleksa ljudske povijesti, čiju moralnu vrijednost i značenje za čovječanstvo Stipanić dovodi u pitanje kroz nekoliko poglavlja – a što se i najavljuje početnim citatom Rosi Braidotti. Iako se kroz čitav roman rasteže pitanje definicije čovjeka, a ponajviše samog pripovjedača [na mjestima izrijekom navedeno, npr. u prvom poglavlju: „Imao sam dvije opcije: mogao sam postati bogat ili slavan – to je meni doba humanizma i prosvjetiteljstva ostavilo u nasljeđe“ (ibid: 7)], razvidna je kritika posljedice ljudskog djelovanja koje se, razrušenoj i gotovo suicidalnoj stvarnosti unatoč, odvijalo kroz recentniju povijest a traje i dan danas. Dakle, spomenuti primjer izravnavanja Zemlje u ravnu ploču, posebice naglašen navođenjem kako je to bio pothvat cjelokupne međunarodne politike, u ovom kontekstu možemo shvatiti kao alegoriju upravo iste cjelokupne ljudske međunarodne politike koja neminovno dovodi do kraha čovječanstva, tj. do poraza prosvjetiteljskog kulta razumske/znanstvene spoznaje.

Iako se način prilaženja ovim temama, i sama literarna sredstva vrlo lako iščitavaju kao dio jezgre *bizarro* pristupa, a i vidjeli smo navode nekih od glavnih imena u izdavaštvu tog žanra u kojima piše je kod *bizarra* gotovo uvijek riječ o služenju „zabavi“, bez htijenja da djelo postane „beletristika“, „umjetnost“, ipak možemo primijetiti da u slučaju gore navedenih primjera nije riječ isključivo o tome. Nije riječ o kritiziranju političkih strujanja u Hrvatskoj ili kršćanskom humanističkome uređenju samo zato jer je *zabavno* pisati stranice vulgarne farse

društva – već se u kritici iščitava posthumanističko uplitanje u tumačenje svijeta i njegovih manjkavosti. Tim više što je *bizarro* estetika koja je ovdje upotrijebljena na nekoliko mjesta u kontekstu alegorije. Također, naglašena citatnost (o kojoj će biti riječi u zasebnome poglavlju), niz kako imena tako i diskursa s polja književnosti, filozofije, pop-kulture, glazbe, filmske umjetnosti pokazuju kako nije riječ isključivo o zabavi kao jedinstvenome cilju ludizma: sve navedeno ipak zahtijeva čitatelje koji su dovoljno upoznati s referencama i skrivenim značenjima unutar *bizarro* konteksta kako bi sasvim pojмили i razumjeli sve što im Roško i Stipanić imaju za prenijeti.

Zbog toga se može zaključiti kako je njihova osnovna intencija, funkcija koju namjenjuju svojim djelima ona ludistička (dio te intencije ostvaruje se i u naglašenoj citatnosti, posebice iluminativnom citatnom tipu, o čemu više u zasebnom poglavlju). Ludizam je, čini se, nusprodukt miješanja onoga što se ponekad naziva „visoki“ i „niski“ stil: „niski“ stil je uvijek naglašen, kao što će se pokazati u poglavlju o *bizarro* fikciji, i to upravo u svrhu zabave te što istaknutije bizarnosti elemenata, stila i sadržaja. Naglasak na tim elementima ima za cilj podrivanje pretenzije na umjetnost, koja se u kontekstu u kojem nam pojašnjavaju imena u izdavaštvu i neki od samih svjetskih autora *bizarro* fikcije prikazuje kao preztvoren okvir za njihovo djelovanje. Ipak, kako se vidi u teoriji književnosti, ludistička funkcija sa svojim metatekstualnim djelovanjem (samom kritikom), uvijek više spaja i dovodi u suodnos *trivijalnost* spomenutog niskog stila s većim književnim formacijama s kojima komunicira ili ih pak osporava (usp. Flaker 1976: 43-44).

Okvir žanra u kojemu prvenstveno pristupamo ovim romanima nije njihova potpuna zatvorenost. No, on je tu kako bi istaknuto početnu točku s koje se prilazi iščitavanju svih intencija djela. Ili, kako je to sam Stipanić o *Bogovima neona* rekao u jednome intervjuu:

„To je specifičan tekst za ljude koji vole spektar sulude satire, bizarnog, apsurdnog i eksperimentalnog ili ih zanimaju pitanja posthumanizma, tehnootimizma i tehnopesimizma. (...) [Ali,] kako sam već rekao, poprilično sam se odmaknuo od žanrovskih pravila tako da nisam baš siguran može li se moj roman tako zvati. Možda i može jer žanrovske granice sve su labavije. No to nije bitno, odrednice '*bizarro*' i 'eksperimentalno' važne su zato da publika koju će ta odrednica već na prvu odbiti ni ne uzima čitati nešto što vjerojatno nije za nju.“ (Stipanić 2019: http).

3.7. Citatni ludizam

Za književne tekstove koji su predmet ove interpretacije svojstvena je naglašena citatnost, a veze s drugim diskursima, književnim djelima i drugim medijima ističu se kroz čitav tekst, te je za shvaćanje ludističkih intencija djela o kojima je bilo riječi ranije i pripadnosti posthumanističkom okviru potrebno sagledati poveznice koje se donose u romanima. Unutar posthumanističke fikcije uobičajene su i učestale veze s teoretskim djelima koje ga problematiziraju, kao i djelima iz literature i drugih medija (usp. Guesse 2019: 3-4). Odnosi intertekstualnosti „demonstriraju konstruiranu (ili fikcionalnu) prirodu ljudske stvarnosti“ (Karkulehto, Koistinen, Varis, 2020: 59), i to upravo one ljudske stvarnosti koja se problematizira u posthumanizmu. Ovdje donosim pregled tih veza, a bit će podijeljene u skupine s obzirom na to kakve su prirode, *ilustrativne* ili *iluminativne*. Podjela je preuzeta iz *Teorije citatnosti* Dubravke Oraić-Tolić koja razliku pojašnjava ovako:

„Ako neki tekst citira tuđi tekst tako da imitira njegov smisao, (...) ako u sustavu kulture postoji stroga hijerarhija vrijednosti, pa se kulturna tradicija i tuđi tekstovi uopće shvaćaju kao RIZNICA vrijedna oponašanja, (...) tada govorimo o *ilustrativnom* tipu citatnosti. U suprotnom slučaju, (...) uzimajući tuđi tekst i njegove citate samo kao povod za stvaranje vlastitih nepredvidivih značenja, (...) kada u kulturnom sustavu u cjelini nema stroge hijerarhijske ljestvice, pa citatni tekst ne postupa s kulturnom tradicijom i sinkronim tuđim tekstovima kao s posvećenom riznicom, nego s njima vodi ravnopravan intertekstualni dijalog (...) pa tekst zbog svega toga nastoji sam sebe prezentirati i potvrditi kao jedini ili bolji od svih dosadašnjih, tada govorimo o *iluminativnom* tipu citatnosti.“ (Oraić-Tolić 1990: 45).

3.7.1. Iluminativni tip citatnosti

Prvo veliko prepoznavanje utjecaja drugih tekstova s kojim se susrećemo na polju romana *Bogovi neona* je upravo putovanje glavnoga lika. On se kreće kroz Kristov krvožilni sustav na putu prema srcu, nailazi na zamke, bori se te sudjeluje u pustolovini koja se odvija u tijelu Krista, s različitim reminiscencijama i autorefleksivnim izletima glavnoga lika.

Kod *Bogova neona* nailazimo na parodijsku komunikaciju s konceptom *nadnaravnog pomagača*, i to Stipanićevog vlastitog djeda. Naime, autor piše da ga je u djetinjstvu, u stvarnome životu, djed prvi zainteresirao za tehnologiju neonskih svjetala, i upravo se kroz

velike neonske natpise (primjećujemo odmah vezu s naslovom romana) djed njemu i obraća, a do tog zaključka junak romana stiže u 10. poglavlju:

„Nisam sam! Nisam sam! Nisam sam! To je on! Moj ludi i dobri deda! Voljeli smo nas dvojica neonske reklame i kad sam bio mali, između priča o izvanzemaljcima i partizanskim zgodama, (...) pričao mi je da u svijetu postoji i neonska umjetnost, ali da je on nije imao prilike vidjeti uživo, osim reklama po gradu, koje smo opsesivno proučavali i radovali im se čim bi pao mrak, često da upotpunimo doživljaj prije nego što bi s dalekozorom otišli zauzeti dobru poziciju za iščekivanje NLO-a (...)“ (Stipanić, 2019: 34-35).

Poruke nisu uvijek jasne junaku, a samim time ni čitatelju koji nema pristup polisemiji kakvu se shvaća tek kad je u potpunosti razjašnjena nakon samih neonskih poruka, što se u romanu rijetko događa – čime se zapravo izvrgava ruglu koncept nadnaravnog pomagača: oduzima mu se smisao *pomoći liku*.

Unutar romana nailazimo i na citatnu polemiku sa samom religijom: preklapanje čovjeka Nenada i boga Jahve, te intencionalna opskurnost i zbunjujuće nasumično korištenje obaju likova bez datog konteksta i pojašnjenja zapravo govori o namjeri izvan teksta – Stipanić donosi satiru jedne od temeljnih kršćanskih dogmi – identiteta trojedinoga Boga. Stipanić od svojih čitatelja zahtijeva da prihvate to preklapanje bez pretjeranog objašnjenja, slično kao što kršćanski autoriteti postavljaju svojim vjernicima bezkontekstualan zahtjev za prihvaćanjem dogme. Tek tu i tamo spomene tko se obraća u tom trenutku i što čini pritom, primjerice:

„Ne pretjeruj i budi hrabar!' kazao sam sebi glasno da me u tami ohrabri moj Božji glas kao što je moja prisutnost hrabrila anđele. 'Ne budi kukavica, vjeruj u sebe (...) – i glas me Božjih riječi umiri (...)“ (Stipanić, 2019: 23).

Nadalje, povezano s kršćanstvom, pronalazimo i vrlo obilježen potpuni citat iz molitve *Oče naš*, donešene u svom originalnom obliku, no s izmijenjenim stihom: aludira se na suvremenost putem leksema „dužnici“, riječi „ovrhe“:

*„Nenade, oče naš, koji jesi na nebesima, sveti se ime Tvoje,
dođi kraljevstvo Tvoje,
budi volja Tvoja kako na nebu tako i na zemlji
kruh naš svagdanji daj nam i danas i oprosti nam duge naše,*

kao što i mi otpuštamo dužnicima našim.

Ne učini nam ovrhe i ne učini nas dugovnim bićima. Nenade, oče naš. Amen.“ (ibid: 99).

U istom kontekstu iluminativnog odnosa prema kršćanskom diskurzu pojavljuju se i razne jezične igre i resemantiziranje već prihvaćenih značenja:

„Sin mi je ispričao kako sam po njegovu raspeću na Goloj Goti, (...) ljudi nisu prepoznali Golu Goti kao zaspalu Titanku, već su mislili da je brdo i pogrešno ga zvali Golgota, pa su ga raspeli na križu od šupljikava drva koji su zaboli u sisu Gole Goti.“ (ibid: 67).

„Paradoksalno, namjesto smrti, kroz šupljikavo drvo u njegove rane su stizali pomiješani njezino majčino mlijeko i krv besmrtnosti Titana, i ne samo da se zaliječio tim čudesnim eliksirom, već je On, do tog trenutka samo čovjek, postao besmrtni Bog poput mene.“ (ibid).

Iluminativan odnos prema kršćanstvu, posebice Crkvi, nalazimo i u romanu *Ljepota jede ljude*. U poglavlju o ludističkoj intenciji djela je već bilo riječi o parodiji hrvatske povijesti, uz priložene citate, a unutar iste priče parodira se i veza s kršćanstvom: „na vlasti su bili klerofašisti“ (Roško 2011: 16). Česta je i gradacija izrugivanja:

„Čini se da je zračenje atomske bombe bačene u budućnosti kod kroasanskih građana, (...) oni pate od iluzije (...) da više nisu (...) klerofašisti, nego klerodemokrati (...) Zato u Kroasaniji svaki muškarac nakon krizme i prve masturbacije postaje papa, a stručna religijska imena su im, primjerice, Ivan Pavao Minus Prvi, (...) Ivan Prvi Pavao Drugi, (...). Sve su žene ili potencijalne ili prebjegle časne sestre i zovu se skromnije: krava Karmela, pizda Klara, glupača Ana (...)“ (ibid: 18).

Satira zahvaća i nadnacionalne veze s Crkvom, i ide do samih temelja kršćanstva, intertekstualno se poigrava s nekim od najsvetijih simbola i priča Biblije i povijesti vjere, u pravom *bizarro* stilu:

„Crkvama rastu ruke i sise. U glavi čuje poruku: *Vulva Stigmata*.“ (ibid: 67, kurziv dodan).

„Izvještaj je upućivao na to da misteriozne Žive žene na plaži omogućuju prvu fazu rađanja mnogobrojnih Isusa (...) U izlogu sam vidio novo, raritetno izdanje *Biblije*, ono otisnuto na koži žrtvovana Azteka.“ (ibid: 92-93).

„Hej, pa to stidne usne čitaju najduhovitije ulomke iz Božjih remiksiranih apokrifa *Čovječanstvo, idi kući i Čitanje 'Postanka' unatrag*. Titlovi donose prijevod na latinski. Stidne usne krajnje su profesionalne jer se nijednom ne nasmiju.“ (ibid: 96)

Gradacija izvrgavanja ruglu nadilazi poprilično oštru kritiku Crkve koja se može naći kroz čitav roman, pa uključuje i ostale sfere ljudske djelatnosti. Takav spektar satire svakako vuče korijene kroz niz književnih djela koja sežu i do *Gargantue i Pantagruela*. Tako primjerice imamo i ovaj pasus koji donosi izmještanje pojmova iz teorije umjetnosti u parodijskom ludizmu:

„-Mi mislimo da tim pristupom više ne možeš reći ništa novo ni važno, postaješ manirist. Zato ti i nudimo suradnju. S druge strane, mi možemo profitirati od tvog socijalnog kubizma, koji bi se dobro uklopio u naš politički ekspresionizam.“ (ibid: 60).

Prikazi parodijskog poigravanja diskursima česti su u romanu *Bogovi neona*. Jedan od primjera je interdiskurzivno poigravanje kakvo nalazimo u 20. poglavlju, koje parodira događaje iz 2008. godine, kada je organizacija CERN izgradila najveći stroj na svijetu, akcelerator/megasudarač čestica, koji služi za proučavanje fizike elementarnih čestica, pa pritom i Higgsova bozona, popularno nazvanog Božja čestica. Mediji su tad pokušavali izvijestiti o događaju, no kako je znanstvena terminologija nepopularna široj javnosti, iskorištavali su razne ideje koje su bile znatno šokantnije, primjerice ideju o potencijalnom otvaranju crne rupe i kraju našeg svijeta ako se projekt o Higgsovom bozonu provede u djelo. Mnogi novinski portali, uključujući i vrlo konzervativne, govorili su protiv eksperimenta, i takva podloga starog sukoba znanosti i vjere za širu publiku koja će se rijetko kad potruditi razumjeti samu znanstvenu terminologiju, te će radije koristiti pomalo mistične izraze poslužila je Stipaniću za ovu intertekstualnu inkluziju:

„Navodno je Geo tajanstvene Vrišteće Bizone proizveo u zajedničkoj mreži grinderskih laboratorija i tajno anarhogrinderskom, virtualnom, sto trilijardi svjetlosnih kilometara dugom tunelu, megasudaraču kornjača. Najsporijem sudaraču u svemiru u kojem se u početku

pokušavala opovrgnuti teorija o konzervativnom bizonu kao ključnom galopmiteru za protočnost evolucije Božjom prostatom. Jer službeni konzervativno-dugovni svijet smatrao je da znanost potvrđuje vjeru pa je vjerska odluka da je znanost dokazala da je brzina evolucije ovisna o protočnosti Božje prostate i konzervativnom bizonu, što galopira Božjom mokraćom, postala nova teorija relativnosti.“ (Stipanić, 2019: 57).

Još jedan primjer iluminativnog tipa citatnosti nalazimo i kroz cijeli roman *Minus sapiens*. Naime, na početku romana doznajemo da će se pratiti itinerar Montaigneovog *Dnevnika s puta u Italiju preko Švicarske i Njemačke 1580. i 1581.*, pa se tako i donose pasusi iz samog dnevnika, no u izmijenjenom obliku. Kao što je prikazano u poglavlju o vizualnom oblikovanju romana, koristi se tzv. *poetika brisanja*, gdje je (kako je i vidljivo na skeniranim stranicama) prisutna pojava kreiranja novih značenja brisanjem nekih ključnih riječi iz teksta.

3.7.2. Ilustrativni tip citatnosti

Iako je iz okvira žanra u kojima su romani pisani vidljivo da će, samom ludističkom intencijom pisanja, biti više iluminativnog tipa citatnosti unutar svrhe estetskog prevrednovanja i propitkivanja, ipak nailazimo i na primjere ilustrativnog tipa.

Primjerice, u *Bogovima neona* Stipanić citira i samog Doubrovskog u poglavlju o kojem je već bilo riječi ranije, u kontekstu autofikcije, pojma čiji je Doubrovski autor:

„Pisanje i objavljivanje priče o vlastitom životu dugo je bilo i još je uvijek u velikoj mjeri povlastica rezervirana za članove vladajućih klasa. 'Šutnja' ostalih djeluje sasvim prirodno: autobiografija nije dio kulture 'siromašnih“ (Stipanić 2019: 103).

Takvu citatnu relaciju imamo i u više poglavlja romana, gdje nailazimo na stihove pjesama nekoliko glazbenih skupina:

„We're charging our battery
And now we're full of energy
We are the robots, we are the robots
We are the robots, we are the robots
(...)
Ja tvoi sluga, Ja tvoi robotnik

Ja tvoi sluga, Ja tvoi rabotnik“ (ibid: 34).

Stihovi pripadaju elektronskoj skupini Kraftwerk, koju Stipanić donosi (naizgled) bez neke veze sa samim sadržajem poglavlja, tek kao zvučnu kulisu svom prepoznavanju djeda.

„Bang, Bang, he shot me down, Bang Bang, I hit the ground, Bang, Bang, that awful sound, Bang bang“ (ibid: 12)

Ove stihove pjeva Nancy Sinatra, čiji je lik Stipanić i iskoristio u svom „pop-nadrealističkom“ prikazu scene u kojoj njezino lice nose četiri glave zečeva Eduarda Kaca, brazilskog umjetnika koji se bavi estetikom, politikom, hologramima, interaktivnom umjetnošću, te najbitnije za naš kontekst: biotehnologijom i transgenskom umjetnošću. Time je već diskurzno vezan za interese Stipanića, koji opetovano iskazuje propitkivanje (anarho)transhumanizma (o kojem više nešto kasnije), posthumanizma, te biohakiranja. Eduardo Kac je uistinu „stvorio“ fluorescentnog zeca, ubrizgavši protein za fluorescenciju iz vrste meduze u bijelog albino zeca imena Alba³², projekt koji je izazvao mnoge kontroverze.

Na stranici 121 nailazimo i stihove pjesme *Making of Cyborg*, prvo u svom originalnom obliku, na japanskome logografskom sustavu kanji, a zatim u transliteraciji na latinicu:

„吾が舞へば、麗し女、酔ひにけり
吾が舞へば、照る月、響むなり“
(...)

A ga maeba, kuwashime yoinikeri

A ga maeba, kuwashime yoinikeri“ (ibid: 121).

Pjesmu nalazimo u japanskome animiranom serijalu *Duh u oklopu (Ghost in the shell)* (1995.), a skladao ju je poznati kompozitor Kenji Kawai: koristio je tradicionalne japanske stihove pjesme za vjenčanje, te harmoniju preuzetu iz bugarske narodne glazbe kako bi dočarao atmosferu koja se donosi u kultnome serijalu³³ koji je utjecao na popriličan broj djela, što spekulativne fikcije, što filmova. Radi se o futurističkom prikazu društva u kojem su transhumanizirani ljudi i kiborzi svakodnevice, te se promišlja kakve su točno razlike između

³² Na svojoj stranici Eduardo Kac donosi ekstenzivno objašnjenje projekta, objašnjava zašto upotrebljava baš zeca te koje sve ideje pokušava prenijeti i kakve rezultate polučiti transgenskom umjetnošću: <https://www.ekac.org/gfpbunny.html>

³³ http://www.gamesetwatch.com/2010/02/sound_current_kenji_kawai_the.php

čovjeka i kiborga. Stipanić stihove pjesme prati i interdiskurznom relacijom u tekstu nakon, opisujući susret stvorenja nazvanog bojni Nenad, a koji je stvoren iz samog Nenada/Jahve (ibid: 115), njega samoga te ljudskih vojski u konačnom obračunu:

„Stajao je nasmiješen, kao *duh u oklopu*, s nosalomljivom katanom dvije milijarde godina starom, stajao je *čovjek-stroj* na stratištu stare, okrutne vrste i spremao se da postane puno više od duha u oklopu.“ (ibid: 121, kurziv dodan).

Zatim imamo i ManMachine, domaći glazbeni projekt Gorana Uroicha synthwave orijentacije, čije stihove Stipanić donosi govoreći o njima kao o „drevnoj electro glazbi“:

„And Jesus, sweet Jesus his body burns like fire
And Jesus, sweet Jesus just could not understand it.
Those moments of blindness, of raging pain and madness(...)“ (ibid:131).

Kod Roškovich romana imamo također dosta aluzija na modernu glazbu, i to prvenstveno u romanu *Ljepota jede ljude*, naime Homeraserova tumačenja se nazivaju *pjevanjima*, a svako od njih naslovljeno je intertekstualnom igrom s naslovima glazbenih sastava i pjesama iz stvarnoga svijeta. Neka od najistaknutijih su:

- str. 14: „Batman Raped By Superman, *Holocaustophobia*“ - *Holocaustophobia* je dio teksta pjesme *Backwash* glazbenog sastava *Insight 23*, koja problematizira odnos s osjećajima i kršćanstvom, upravo kao i sam roman
- str. 27: „Errortica, *Something Between Bible and LSD*“ – *Errortica* je umjetničko ime francuske DJ glazbenice
- str. 61: „Kid from Offrikka, *Fabulously Emotionless*“ – Offrikka je ime pjesme indijskog DJ glazbenika EmoTeka³⁴
- str. 84: „Minus Sapiens, *Metal Glove around the Sun*“ – *Minus sapiens* je ime Roškovich drugog romana, pa je ovo primjer i takvog unutarnjeg povezivanja
- str. 90: „That Stupid Beatles Song, *Bottle With a Green Sexual seal*“ – ovdje je riječ o vezi sa engleskim sastavom Beatles

³⁴ EmoTek je često predstavljen riječima: „On je emotivan glazbenik čije emocije stvaraju glazbu“, pri čemu vidimo srž intertekstualne igre u romanu. Više na poveznici: <https://www.traxsource.com/artist/281173/emotek>

- str. 93: „Underground Helicopters, *Moby Cunt*“ – poznati DJ glazbenik Moby imao je album imena *Early Underground*, a osim toga, ovdje vidimo i dodatnu iluminativnost odnosa poigravanja s imenom romana *Moby Dick* Hermana Melvillea
- str. 36: „Religion Surgeons, *Sentimentallic*“ – ime „Religion Surgeons“ pri internetskom pretraživanju vodi do YouTube kanala hrvatskog multimedijalnog umjetnika Dalibora Barića na kojem se može naći videozapis imena „Ljepota jede ljude“ a koji je vizualni *hommage* samom romanu, s nizom efekata, imena („FlipRoberta“) i slika koje se opisuju u samom romanu.³⁵

Osim ovakvih intertekstualnih igara s glazbom, u Roškovim romanima razvijaju se višestruke ilustrativne veze sa svijetom filma: koristi konkretne scene iz filmova u koje ponekad upliće svoje likove, dajući time na težini problematiziranja stvarnog svijeta. Donosim nekoliko primjera iz romana *Minus sapiens*, u kojem su svakako filmovi najšire referencirani: jedan od pripovjedača, Gilgame, umislio je da je on filmaš Werner Herzog, te želi snimiti nastavak njegovog filma *Fitzcarraldo*. Kroz sam film prati se lik Fitzcarralda, Irca koji početkom dvadesetog stoljeća na području Anda pokreće posao s proizvodnjom kaučuka: nailazi na nedostupnu parcelu zemlje, a jedini način da je dosegne brodom kojeg je kupio, jest da iskoristi domorodački narod koji će taj brod fizički prenijeti preko brda do rijeke na kojoj se nalazi parcela. U romanu postoji čitav niz intertekstualnih igara s radnjom samog filma, gdje se na trenutke filmska ekipa Gilgamea koja slijedi itinerar Montaigneovog *Dnevnika* odjednom nađe u prašumi Amazone:

„Od prije nekoliko tjedana Gilgame je počeo vjerovati da Montaigne uopće ne ide maršrutom koju opisuje u svome putopisu (...) nego da se on, Montaigne, zavukao u neki nepristupačan rukavac ove rijeke koji je, zbog džungle koja ga sa svih strana okružuje (...) nedostupan. (...) Indijanci su nam rekli da je ova rijeka prečica prema gradiću u koji smo se trebali zaputiti (...)“ (Roško 2017: 66-67)

³⁵ Poveznica na YouTube videozapis: <https://www.youtube.com/watch?v=j60BZUxYjIA&t=6s>

Dalibor Barić je također i glavni ilustrator Roškova romana *Bogart i Seranoga* iz 2020. godine, što nas navodi na ideju da je sam video kreiran kao suradnja između dvaju umjetnika, a skrivena u značenjima pojmova i ideja u samom romanu. Možemo zaključiti da Roško ostavlja tajnovite tragove koji bi vodili do poveznica na Internetu, što bi samom djelu dali pripadnost ergodičkoj književnosti u ključu koje pojašnjavam i *Bogove neona*.

Osim tog filma, nalazimo scene iz filma *Samo bog oprašta* redatelja Nicolasa Windinga Refna:

„I konačno, i najvažnije, zašto mi se majka obraća kao Julianu? Tko je taj Julian? Julian. Julian. (...) Shvatio sam, kao da je sam prizor bio neki nepoznat miris koji pokušavam prepoznati, da je sve što se događalo u sobi bila, doduše potpuno amaterska, prerada jedne važne scene iz filma *Samo bog oprašta*.“ (ibid: 101).

Spomenute su i *Ptice* Stanleya Kubricka, čiju verziju nalazimo i kod umjetnika Martijna Hendriksa, o čemu je bilo riječi u poglavlju o vizualnom oblikovanju romana, a donosi se i detaljna scena iz Kubrickovog filma *Oči širom zatvorene*, opisana na stranicama 144-151, a sam Roško je naziva „distorziranom Kubrickovom scenom“ (ibid: 151). Pojavljuje se i spomen filma *Prošle godine u Marienbadu* Alaina Resnaisa, u dvije rasprave između Kinskog i Gilgamea:

„- Čekajte, stop. Rez. Jeste li gledali film *Prošle godine u Marienbadu*?

- Ne znam, dragi moj Gilgame, nisam baš tako dobar poznavalac filma da pamtim naslove svih filmova. Kao što znate, zapravo, kao što se, čini se, ne sjećate, moje područje su parkovi 18. stoljeća u Nizozemskoj i kolonijalna politika Britanskog imperija, uzgajanje pčela i dudova svilca u Kini. (...)

- U redu, nemate pojma o čemu govorim, ali to ništa ne mijenja na stvari. Vjerojatno vas je onda netko instruirao da izgovarate te rečenice, koje su, (...) citati baš iz tog filma.“ (ibid: 156).

„ – Odri, ne mogu vjerovati. Čemu sad taj citati iz *Marienbada*?“ (ibid: 84).

Osim direktnih, izriječom navedenih citata i citatnih odnosa, romani su puni i aluzija, one su česte i „titraju“ na rubu svjesnosti – tako primjerice na 122. stranici romana *Bogovi neona* nailazimo na paragraf:

„Na tren je sve utihnulo, tišina koja prethodi kraju neke epohe, nalik tišini koje sam se sjećao prije nego sam uništio (...) , tišina, tišina, tišina, udisao sam tišinu (...)“ (Stipanić, 2019: 122).

Ovdje se riječ tišina pojavljuje ritmički, tri puta, čime zaziva u sjećanje ritmičko ponavljanje kakvo nalazimo u najstarijim ljudskim zapisanim mitovima – što se nadovezuje na

„sjećanje“ lika o uništenju. Jedno takvo uništenje nalazi se i u sumerskim pričama o potopima (a tu je, naravno, i biblijski Noa), gdje je do potopa došlo zbog *buke* koju je sve brojnije čovječanstvo proizvodilo, pa bog Enlil nije mogao spavati. (usp. Dalley, 2000:18). Dakle, do uništenja je došlo zbog manjka – tišine. Zaziva li isti osjećaj drevnosti i učestalo korištenje verzija fraze „zatišje pred oluju“, to pak ovisi o kontekstu, i (nazovimo ga tako) stupnju aluzivnosti kroz koji, kako je bilo rečeno gore, „neiskazano titra“ unutar iskazanog interdiskursa koji je iščitan u djelu.

Još jedna aluzija koju valja spomenuti je da i Stipanić i Roško komuniciraju s humorom britanskog pisca Terrya Pratchetta. Tako u 25. poglavlju *Bogova neona* imamo ovaj odlomak:

„Sjetio sam se trenutka kada sam krenuo u lov na Teo i Aman, nosio sam borbenu paradigmu, sačinjenu od Isusova očnjaka, premazanog njegovom žuči, najstrašnije oružje u svemiru koje je pancirne hobotnice-planine transsupstancijacijom pretvaralo u *mrzeće oblutke, koji su ostatak života provodili mrzeći vlastito tijelo bez oštrih rubova.*“ (Stipanić, 2019: 71, kurziv dodan).

Fantastični humor kakvog ovdje nalazimo možemo iščitati i u Pratchettovom romanu *Boja magije*, gdje imamo gotovo identičan semantički zaokret – Pratchett stvara tzv. hidrofobne čarobnjake, čija mržnja prema vodi služi tome kako bi letjelice lebdjeli iznad vode čistom snagom te mržnje:

„Veliki broj u crno odjevenih ljudi sjedio je uz obod njezina diska [letjelice], privezan za nju kožnim remenima. I *svi su buljili u vodu u takvim mukama i agoniji (...).*

'Zatim su tu čarobnjaci koji čine posadu i moraju biti posebno nadareni hidrofobi...'

'Hoćeš reći da *oni mrze vodu?*' reče Dvocvijet.

'Ne (...). Oni je se zapravo gnušaju, groze se već i od same pomisli na nju. Uistinu dobar hidrofob mora biti od rođenja uvježbavan pomoću dehidrirane vode. (...)' „ (Pratchett, 2002: 212, kurziv dodan)

Pratchettov svijet Discworlda kojeg donosi u seriji romana podsjeća na Zemlju, no s bitnom fizičkom razlikom, on leži na leđima Velike Kornjače A'Tuin (ibid: 83-84). U poglavlju romana *Ljepota jede ljude* tako nalazimo zanimljivu rečenicu koja ukazuje na veze s Pratchettom:

„Naš svijet još leži na kornjači (...)'“ (Roško 2011: 101)

3.7.3. Autor kao *homo ludens*

Odnos prema tekstu kakav nalazimo u romanima okarakteriziran je, kako se pokazalo u poglavlju o funkciji rada, ludizmom. U *Bogovima neona* slojevi relacije sa zbiljom potpuno su prekriveni svojevrsnim nanosima kako različitih igrarija s reprezentacijom stvarnosti kakva se tematizira, tako i onom stvarnosti koja pripada vanjskom svijetu, a koju Stipanić upliće u tekst. Te dvije vrste igrarija spadaju u domenu, slijedom rečenog, autometatekstualnosti i faktocitatnosti (Oraić Tolić). Autometatekstualnost u *Bogovima neona* je izvedena pomalo humornim naličjem, jer Stipanićev pripovjedač izričito naglašava svoju ulogu autora priručnika za čovječanstvo (Stipanić 2019: 18), no isprekidanim i preskočenim vremenskim tijekovima zatim gotovo pa zaboravlja na tu svoju ulogu i odlazi u budućnost. Također i posvećuje cijelo jedno poglavlje fiktivnom autobiografskom iskazu – navodi imena i stvarnih kćeri autora Stipanića, te možebitno svojih autorskih namjera i želja za svrhu djela koje sastavlja.

Također, u tkivu i Roškovih romana nalazimo paralelu takvih dubokih igrarija koje se na trenutke čine ozbiljnima zbog tema koje se kroz sadržaj iščitavaju: u *Ljepota jede ljude* piše o potpunoj što izlišnosti, što štetnosti ljubavi [„Ljubav nije samo najveće zlo, nego i sredstvo kojim se opravdavaju sva druga zla.“ (Roško 2011: 139)], no cjelokupne rasprave koje se donose u toj ozbiljnosti se izvrgavaju satiri i izrugivanju. Kroz roman se jednakom stalnošću provlači apsurdan humor o kojem je bilo riječi, kao i poetski obojen izraz, na trenutke se pretvara u gotovo pa pjesmu u prozi: „Gledali su jedni drugima u onu točku ispred lica u kojoj ništa ne postoji“ (ibid: 44). „Bogovi se raspoređuju po brdima zraka, po mjestima gdje se u naletima svjetla i vjetra formira tuga.“ (ibid: 69). Autor je, dakle, i pjesnik, a na tragu toga možemo iščitati i imenovanje fiktivnoga čitatelja kojemu se pripovjedač obraća imenom samog autora, Roška (o čemu je bilo više riječi u poglavlju o pripovjednim postupcima), posebice u vidu onoga što autor Roško čini liku Rošku: ubija ga, *eutanazira*, jer je istina o dubokim vrijednostima čovječanstva neopisivo okrutna. I u *Minus sapiensu* pronalazimo duboko poetsku neuhvatljivost istine u obliku sablasti vremena koje često vode glavnu riječ do razgovora ptica o prirodi svemira na kraju romana. Roško se kroz roman igra najčešće metafiktivnim doskočicama, svojim likovima daje nešto što možemo ludistički nazvati zbiljskom svjesnošću: oni progovaraju s pozicije *znanja* da je to što se njima događa za njih nestvarno, jer na trenutke izlaze iz svojih životnih pozicija i ulaze u primjerice, scenarij stvarnoga filma (vidjeti stranicu 156). U takvom svijetu, gdje čitava tkiva romana sudjeluju u „referencijalnoj maniji“ (Stipanić

ili pak „poplavi citata“ (Roško), ne možemo govoriti o pravom zatvorenom svijetu priče, posebice ako uzmemo u obzir paratekstualne pojave; romani imaju *izvanjski* sadržaj, nešto što ih nadopunjuje i produbljuje atmosferičnost, kao kod Roška i videozapisa, ili primjerice Stipanićevih zapisa sa Interneta koji dodatno pojašnjavaju intencije romana i određene pojave koje se u njemu tematiziraju. Autor, na trenutke, sudjeluje u romanu igrom, čiji su akteri jednako njegov stvaran život kao i ludistička zbilja teksta; ili, kako to kaže Oraić Tolić:

„U takvu citatnom svijetu, gdje više nema reprezentacije zbilje jer su i žanr, i kompozicija romana, i lik, i tema, a napokon i cijela zbilja postali citat, autor se igra i vlastitim tekstom (autometattekstualnost) i vlastitim životom (faktocitatnost). Autor tematizira vlastiti lik, fabulu i sam roman u središnjim dijelovima teksta, u dodatcima i inačicama, u autometaiskazima (...)“ (Oraić Tolić, 2019: 155).

4. Vizualno oblikovanje teksta u žanru *bizarro* fikcije

Perspektiva koja omogućava iščitavanje posthumanizma u ova tri romana počiva kako na tematsko-sadržajnom planu ostvarena unutar prikazano *bizarro* fikcije i tematskim poljima opisanima u prethodnim poglavljima, tako i na formalnom planu donošenja tog sadržaja u specifičnim formatima.

4.1. Poetika brisanja u Roškovim romanima

U tom smislu roman *Minus sapiens* sastavljen je kao jedinstveni tekst, neomeđen tradicionalnim poglavljima: između razina pripovjedača nema pravog prijelaza, označen je tek prelaskom rečenice u novi red. Time se na neki način otežava čitanje jer zahtijeva pažljivu koncentraciju.

Tehnike pripovjedanja opisane u poglavlju o dehumanizaciji, možemo zaključiti, povezane su s ovakvim otežavanjem neposrednog razumijevanja – no, ipak omogućavaju čitateljevo kreativno sustvaranje djela. Jedno od najoznačenijih vanjskih oblikovanja teksta jest ono u dijelovima koji su nastali *poetikom brisanja*: pripovjedač pojašnjava da donosi pasuse iz Montaigneovog *Dnevnika s puta u Italiju preko Švicarske i Njemačke 1580. i 1581.*, čiji itinerar i slijedi s filmskom ekipom, pokušavajući snimiti nastavak Herzovog filma *Fitzcarraldo*, no

kroz vizuru samog putopisa. *Poetika brisanja* se sastoji od izbacivanja ključnih riječi iz posuđenog teksta:

„Početni tekst, kao što lako možeš zaključiti, uopće me ne zanima, važan mi je samo kao (...) stvaranje novog teksta, koji, čak i kada nije izrazito različit od izvornog, donosi sasvim drukčiju priču, pjesmu, crtež (...).“ (Roško 2017: 39).

Na mjesto „izbrisanih riječi“ tog početnog teksta se često umeću nove, što za cilj ima dokidanje značenja i stvaranje novog. Pripovjedač tvrdi kako to radi jer zrcali ljudsko ponašanje, mijenjanje sebe i drugih i stvaranje drukčijih osoba, stvaranje „zanimljivog unutarnjeg života, a da uopće ne budeš *osoba, ljudski karakter*“ (ibid: 42, kurziv dodan). Na isti način, tvrdi, i sam živi: „Ni osjećaji ni događaji (...) nikad me nisu zanimali u izvornom obliku, jer bih uvijek i njih uzimao samo neki djelić koji me privlačio, a za cjelinu ne bih mario.“ (ibid: 40). Postupak je djelomično inspiriran postupkom umjetnika Martijna Hendriksa, koji je obradio Hitchcockov kultni film *Ptice* na način da je digitalno izbrisao sve ptice iz filma, time kreirajući sasvim drugačija značenja, s fokusom na prazninu, kako to objašnjava Roško u romanu:

„Bilo je predivno gledati kako glavnu glumicu (...) umjesto ptica sada napada praznina, odsutnost ptica, neka aktivna nevidljivost ili aktivna nevidljivost. (...) tvrdio je (...) Hegel, jezik negira bića u njihovoj singularnosti i nadomješta ih pojmovima. Riječi nam daju svijet tako što ga uklanjaju.“ (ibid: 46).

On ide korak dalje, i igra se sa potencijalnom porukom tekstova koje stvara umećući nove riječi. Ispočетка, stavlja Montaigneov rukopis u kontekst krvi, vampira i nasilja, a potom sve ključne pojmove zamjenjuje terminima vezanima za ptice, upravo u kontekstu fascinacije Hendriksovim radom. Donosim odlomke sa dvije skenirane stranice (39 i 93) koje pokazuju konkretan izgled takve *poetike brisanja* u samoj knjizi:

Sutradan, u četvrtak ujutro dođosmo ručati u Esprenei. Gospodin de Montaigne sreo se u spomenutoj crkvi poslije **obreda klanja** s gospodinom Maldonatom, **trgovcem idejama** čije je ime bilo poznato zbog njegova velikog **poznavanja antičke vampirofilije**; dugo su izmjenjivali **znalacke misli iz etike mučenja**, tad i nakon objeda u konačištu gdje je rečeni Maldonat došao uzvratiti posjet gospodinu de Montaigneu. A između ostaloga i zbog činjenice što se tek bio vratio iz **kupelji** u Aspa, blizu Liegea, gdje je bio s gospodinom de Neversom. Govorio mu je kako je **krv** u tim **kupeljima** neobično hladna i da se ondje kaže da je bolje uzimati je što hladniju koliko god se može.

Nisam se loše osjećao, dapače bio sam čio i raspoložen kao i u drugim **aviarijima**, iako mi je izazivalo neugodu što sam vidio da **ptice** iz mene ne **izlijeću**, ali možda mi se to događalo i u drugim **aviarijima**. Međutim ovdje to drže za presudnu stvar i ako već prvoga dana ne **izleti** najmanje dvije trećine onoga što ste **progutali**, odmah vam savjetuju da **ih** više uopće ne **gutate** ili da potražite neki drugi lijek. Ja na sve to drugačije gledam i, ako dobro cijenim, mogu reći da ove **ptice** niti mnogo štete niti mnogo koriste: čovjeka čine mlitavim i opuštenim, tako da se bojim da bubrege više **kljucaju** nego što bi ih čistili; zbog svega toga sudim da bi meni trebale **veće ptice** koje **snažnije kljucaju**.

U četvrtak ujutro sam **progutao** pet **živih ptica** u strahu da od toga neću imati mnogo koristi i da ih neću izbaciti. Međutim izazvale su jednom **ridanje**, a **plakao** sam vrlo malo.

I drugi Roškov roman, *Ljepota jede ptice* donosi vizualne intervencije u tradicionalan izgled proznog djela. Podijeljen je u dvije vrste poglavlja, jedno pripada pripovjedaču špijunu,

koji djeluje na višoj razini priče, i najavljuje te nas uvodi u sekundarnu razinu priče, tumačenja softvera Homerasera, koja se razlikuju tematski, stilski, te, trenutno najbitnije: razlikuju se i vizualno, predstavljena su u drugačijem fontu³⁶. Osim toga, poglavlja pripovjedača špijuna nisu naslovljena, dok tumačenja Homerasera imaju naslove (o čemu više malo dalje u poglavlju). Budući da se govori o *pjevanjima*, a špijun također kroz roman naglašava da je njegovo pripovijedanje zapravo *zvuk* u glavi apstraktnoga čitatelja Roška kojem se obraća, prve stranice romana su i vizualno uređene tako da simuliraju glasnoću i stišavanje „doslovnog“ *glasa* pripovjedača, primjerice, govori se o „mikrofoniji svijesti“ koja se prilagođava tom glasu u umu (Roško 2011: 8). Iduće skenirane stranice odnose se na taj vizualni efekt (5, 8):

Ako nam se apokalipsa previše približi, bacit ćemo na nju atomsku bombu. Isključit ćemo seks iz kuća, osloboditi robove iz perilica i namještaja i otići onamo prema čemu rastu nokti. Poslat ćemo e-mail svim životinjama i reći im da se odsad žale planinama.

Nakon što je Noina arka otkrivena na Mjesecu, znamo da je *Biblija* komunističko-fašistička podvala, ali i da je bog lud i duhovit, i da zato uvijek može biti još gore, da su ljudi samo šrapneli božje ljubavi i da zato priča o njima,

FiiiiiiiiiiiiiiiiZZZZZZZ... mikrofonija svijesti je prejaka, morat ću potpuno isključiti vaš um... Mislim da me sad još bolje ne razumijete, gospodine Rosking. Ha, ha. No sad ozbiljno. To što smo uopće u kontaktu znači da je došao taj svečani dan, da smo nježno dodirnuti ružu, ovaj san u crvenome kimonu. Trenutak je svečan, nema sumnje, ali, moram reći, za vas preuranjen, kao da je iznenada počeo padati snijeg, a mehaničari jure na rub grada ne bi li popravili nebo. Sreća je uvijek samo obrambeni mehanizam. Vrijeme otapa moje riječi u vašoj svijesti poput otrova, vi strepite, no vi me čujete! Sad su između nas i istine samo abeceda i nebo kojem je otpalo lišće. No vi zaslužujete biti dio abecede. Ova jezična kapsula otapa se u destiliranoj vodi vašeg uma. Ispaljen je spoznajni metak kojem više ne možete umaknuti. Ali metak nije tu da se pred njim sramite, nego da idete prema njemu, da ga prihvatite, obgrlite svojim tijelom kao da skačete u more s zapaljenim automobilom umjesto kupaćih gaćica. Slušajte me kao da pucate svojim uhom, kao da teleskopom pratite kako netko odlazi, jer riječi koje čujete zapravo ne idu prema vama, nego odlaze od vas, u ulični mrak, kao da ih nešto upija saksofonom! Slušajte, i hiperventilirajte, da ne bi više moralo biti kisika! Zamislite ovo kao mp3-player koji je Isus zaboravio u grobu. Kao priču koja je tu, jer je odnekud čujete, ali je zapravo samo slučajno ostavljena na fatalnome mjestu.

Zapazili ste da vam se nisam obratio citirajući pop-pjesme, kao što je odnedavno uobičajeno u međuljudskom saobraćanju

³⁶ Na moje pitanje o tome kakvi se fontovi koriste u izdanju, Mario Ostojić (autor računalnog sloga) mi je odgovorio kako je riječ o NPS Rawlinson Roadway i Auto 2 fontu

4.2. Ergodički tekst i hipertekst u Stipanićevu romanu

U romanu *Bogovi neona* nailazimo, u kontekstu pojave citatnog ludizma, na nekoliko mrežnih adresa, *linkova*, tj. poveznica, te tzv. QR kodova koji vode do navedenih mjesta na Internetu. Ovo daje dodatni sloj značenja, mogućih pojašnjenja, te očekivane čitalačke koncepcije otkrivanja smisla djela. Korištenje poveznica, te bilo kakvo digitalno manipuliranje koje pronalazimo u tiskanom djelu, zbog svoje prirode povezivosti i na neki način otežanog čitanja, ima za prethodnika niz nelinearnih tekstova. Termin „ergodička književnost“, ili, kraće, „ergodija“³⁷, uvodi Espen Aarseth u svom djelu *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*³⁸: sastoji se od grčkih riječi *ergon* – „rad“ i *hodos* – „put“.

Još jedan okviran termin koji Aarseth pruža je *cybertext*, neologizam koji je preuzeo od Norberta Wienera. Pod njim uključuje se kako elektronička, tako i tekstualna književnost. Naime, Aarseth kaže kako je „koncept cyber-teksta usredotočen na mehaničku organizaciju teksta time što složenost medija postulira kao integralni dio književne promjene“ (Ludvig 2006: http). Sama takva složenost medija utječe na proces čitanja i poimanja djela, izlazeći i okvira standardnog, *linearnog* čitanja, koje uključuje kretanje očiju po stranici teksta i „povremeno okretanje stranica“ (usp. *ibid*). Nasuprot tome, semiotički niz koji se formira u svijesti čitatelja *cybertexta* zahtijeva dodatan napor, koji je rezultat složenosti medija i mehaničke organizacije teksta. Taj napor Aarseth naziva „visokospecijaliziranim ritualom čitanja“ (*ibid*). Upravo znantno šira mogućnost *načina* različitih poimanja i izvora za to poimanje daje dodatnu, „paraverbalnu dimenziju“ (Aarseth 1997: 3) takvoj književnosti. Polivalentnost potencijalnih rezultata rituala čitanja postaje očita kada, pri čitanju *cybertexta*, čitatelj postaje svjestan svih puteva kojima je mogao krenuti kako bi dobio različita značenja – pa tako i onih koje je potencijalno propustio.

Termin i njegova (ne)smještenost, (p)odudaranje s klasičnim teorijskim intervencijama je dodatno pojašnjeno njegovom širokom prirodom:

³⁷ Termin „ergodija“ ovdje upotrebljavam u skraćenom obliku, kao oznaku ovakve vrste oblikovanja narativa, prvenstveno vezano za multimedijalnost i hipertekst

³⁸ Jedini dostupan prijevod na hrvatski je onaj Sonje Ludvig, koji je objavila u *Književnoj smotri* (godište XXXVIII, broj 140 (2)): prevedeno je prvo poglavlje knjige. Za sva ostala navođenja iste knjige koristim vlastiti prijevod.

„*Cybertext* je perspektiva koju koristim za opis i proučavanje komunikacijskih strategija dinamičkih tekstova. (...) *Cybertext* je perspektiva prema svim drugim tekstovnim oblicima“ (ibid: 5).

Što se tiče primjera iz povijesti koji bi spadali pod ovakvu definiciju ergodije, Aarseth u istom poglavlju navodi hijeroglifne iz Egipta koji su često bili zapisani tako da prelaze okvire zidova, pa čak i prostorija, dobivajući trodimenzionalnost. Tu je i kineski I Ching, zatim recentniji Apollinaireovi *Kaligrami*, riječi koje čitamo u više smjerova, ili primjerice roman Marca Saporte, *Composition No. 1*, iz 1960. čije stranice izgledaju kao špil karata. Nakon razvitka kompjuterske tehnologije, počeli su se stvarati ergodički strojevi za pisanje koji su koristili ranije verzije koncepta umjetne inteligencije za predviđanje i učitavanje bezbroj varijacija teksta. Naknadno je razvijen i tip digitalnog ergodičkog teksta nazvan *hipertekst*: „strategija za organiziranje tekstovnih odlomaka na intuitivan i neformalan način, s 'vezama' među povezanim dijelovima teksta ili različitim tekstovima unutar istog sustava pretraživanja,“ (ibid: 19).

Prilikom čitanja romana čitatelj nailazi na niz fotografija koje donekle ilustriraju prizore o kojima se čita, npr. na str. 16 je preslika stranice iz djedova dnevnika, na str. 95 stara fotografija autorovog djeda obučenog u vojnu odoru, na str. 130. autor koji nosi polucilindar poput lika Ludog Šeširdžije iz *Alise u zemlji čudesna*, itd. Same fotografije nemaju pravocrtnu vezu s tekstom, donekle ironijski oslikavaju različite autofiktivne elemente romana, daju svojevrsan kontekst napisanome. Oznake poput „Fotografija 1“ naznačene su kroz čitav roman, nasumično, prije određenih poglavlja, *osim* prije svake prave uključene fotografije. Tu saznajemo da autor tim pojmom uokviruje kako skupine poglavlja tako i stvarne fotografije.

Tako pri čitanju ili pak analizi možemo govoriti, primjerice, o *fotografiji* u kojoj se opisuje rat, ili, u kojoj autor nudi čitatelju određene opcije (su)djelovanja u stvaranju romana. Roman se, kao što smo rekli u izlaganju sadržaja dijeli na 43 poglavlja smještenih u 32 fotografije, pri čemu onda i stvarni slikovni prikazi igraju ulogu *teksta*. Tu se pak izjednačava narativni tekst s fotografijom – teleološki, postaju jednakovrijedne jedinice prijenosa, barem u vanjskoj formi. Time se izlazi iz standardne koncepcije naracije tekstualnim diskursom, i zalazi se u područje intermedijalnosti.

Jedna od najvećih intervencija u romanu je svakako uvođenje parateksta³⁹ – bilježaka na marginama iznad određenih poglavlja: ukupno ih je 15. Većina ima identičan sadržaj: „U Njegovu su tkivu poput drevnih hijeroglifa urezana slova i simboli koje ne mogu dešifrirati. Što bi to moglo biti? (1. link i qr kod)“ (Stipanić, 2019: 37), uz tek minimalne varijacije. Drugačiji tip fonta za bilješke, njihova smještenost na stranicu te sama poruka teksta ukazuju na indicaciju da se radi o potencijalnom kriptografskom problemu. No, budući da su „slova i simboli“ o kojima govori u samom tijelu romana nepostojeći, postavlja se zaključak da je to tek fiktivna stramputica, ili se, konkretno, misli na same linkove⁴⁰, tj. poveznice i QR kodove⁴¹ podno nekih bilješki.

Poveznice i QR kodovi mogu biti upravo simboli kojima autor posredno usmjerava na povezanost s „drevnim hijeroglifima“. Obje strukture vrše funkciju hipertekstualne poveznice na izvanknjiški sadržaj, konkretno, čitatelj ih treba ukucati u internetski preglednik (ili, u slučaju QR koda, očitati ih softverom s pametnoga telefona). Prva takva poveznica⁴² pojavljuje se u trećoj bilješci, i vodi na autorov Instagram profil. Sam profil sastoji se od fotografija autorove obitelji, prijatelja, različitih naslova koji se preporučuju posjetiocima, te, možda najvažnije, različitih novinskih isječaka kritike *Bogova neona*, ili pak obavijesti u sudjelovanju u književnim natjecajima. Druga poveznica⁴³ (i pripadajući joj QR kod) u 6. bilješci vodi na autorov Youtube kanal – tamo se nalazi pet originalnih videozapisa kratkoga trajanja – na svima je sam autor. Neka videa naslovljena su frazama iz knjige „Jesam li ja to živ?“ „zblajhana materija svemira“, no svi su bez direktne vizualne poveznice s fiktivnim svijetom knjige, čitatelju se ostavlja na interpretaciju svrha kako samih videa, tako i funkcije njihova uključivanja u roman – potencijalno autofiktivno autorefleksivno propitkivanje vlastitog sebstva. Sedma i osma bilješka sadrže treću i četvrtu poveznicu, i to na autorov Tumblr⁴⁴ i Facebook⁴⁵ profil. Drugi, Facebook profil je kao i Instagram, vrlo osobne prirode, jer sadrži

³⁹ Paratekst je pojam koji uvodi Gerard Genette da bi označio materijal koji se nalazi na granici s pripovjednim tekstom, ali mu ne pripada. To je „nedefinirana zona“ između tekstualne i izvanjske razine (prema Grdešić 2015: 111).

⁴⁰ „Link - riječ, slika, animacija i sl., obično označena podvučenom crtom – predstavlja vezu između dvije leksije. Bliski su termini i link (od anchor), petlja, čvor. Link, mjesto iz kojeg se linearni tekst počinje granati u mrežu osnovno je načelo hipertekstualne organizacije, a linkanje, vezanje, tvrdi George Landow (1992), označava samu bit hipertekstualne tehnologije“ (Peović Vuković, 2004: 3).

⁴¹ QR kod (*Quick Response* odnosno „brzi odziv“) je dvodimenzionalni grafički kod sličan bar kodu pomoću kojeg se skeniraju određene informacije na kompjutersko sučelje. Više na: <https://www.netokracija.com/qr-kod-8766>

⁴² <https://www.instagram.com/nenadstipanic/>

⁴³ <https://www.youtube.com/user/MrBehappyyy>

⁴⁴ <https://nenoinuniverse.tumblr.com/>

⁴⁵ <https://www.facebook.com/profile.php?id=100010174322380>

fotografije iz privatnoga života, kao i primjerice preporuke za čitanje. Peta poveznica⁴⁶ vodi na pjesmu koja se spominje u petnaestoj bilješci, tj. 42. poglavlju romana, a za koju pripovjedač navodi kako svira dok se budi u novom virtualnom svijetu, kao idealna pozadina.

Prethodno spomenuta, četvrta poveznica, po ukucavanju otvara Tumblr profil, za koji se primjećuje da ima manje izravne veze s privatnim životom autora, i jedini je koji zapravo daje pravi nastavak diskurzu unutar romana. Naime, niz objava vezano je za sam roman: daje pojašnjenja za samo postojanje poveznica u romanu, ili nudi eksplicitno objašnjenje motivacije za pisanje i objavljivanje romana:

„Tekst koji čitate je pokušaj da objasnim što je knjiga koju sam napisao. Pokušaj, ne zato što ne znam što sam napisao, nego pokušaj zato što je teško objasniti knjigu čiji je dio dopuštanje životnim slučajnostima da utječu na koncept, strukturu i samu rečenicu. Pri tome, svjestan sam da je knjiga uvijek dijelom i proizvod nesvjesnog i neobjašnjivog; ona je svojim duhom često 'izvan' pisca.“ (Stipanić 2019 (b): <http>).

„Iskreno tvrdim i da u knjizi, kao svojevrsna satira na skriveni 'biblijski kod', kao i sve ono što često ostaje neizrečeno u autobiografijama, postoji skriveni kod, fizička podsvijest knjige, koji može dovesti do internetske lokacije (...) Možda postoje i rečenice čije značenje skriva kodove koji vode u još mračnije klanace autorove biografije.“ (ibid).

„Lajtmotiv ove knjige nije ideja da prestanemo biti ljudi, nego da u budućnosti postanemo bolji ljudi nego što smo sada i da iskoristimo sve mogućnosti koje će nam tehnologije i filozofije samodizajna ponuditi. Umjesto da ih se bojimo ili ih ograničavamo, a one su realnost koja dolazi, fokus bi trebao biti na ravnopravnosti i etičnosti njihove raspodjele. I da sačuvamo jedini planet koji imamo i shvatimo da živimo usred čudesnog živog organizma koji se zove Zemlja.“ (ibid).

Poveznice i sadržaj koji donosi autor na Tumblru naziva ekstenzijama koje se stalno mijenjaju (Stipanić 2019 (b): <http>), što čini roman nezavršenim i pravim interaktivnim živim tkivom suradnje čitatelja i autora. Osim navedene objave, profil sadrži i niz znanstvenih i neznanstvenih tekstova različitih autora koji se tiču razvitka tehnologije, te eseja o transhumanom i posthumanom. Roman je, dakle, moguće čitati linearno, bez otvaranja

⁴⁶ <https://manmachine1.bandcamp.com/track/sweet-jesus>

poveznica, no time bi bili lišeni cjelokupnog iskustva koje je pruženo u interakciji s paratekстом.

5. Zaključak

Posthumanizam je termin u osnovi kojeg se iščitava dovršetak nečega – konkretno, kraj humanizma i početak dekonstrukcije ljudskosti kao norme. S početkom u antihumanizmu 60-ih godina prošloga stoljeća posthumanizam se razvija kao „povijesni pokret“ koji uključuje filozofiju i umjetnost, ali vezuje uz sebe i određeni politički aktivizam utemeljen na uvjerenju o negativnom utjecaju čovjeka na okoliš i društvo. Sve posthumanizme objedinjuje ideja nadilaženja manjkavosti humanizma. To je, prije svega, potreba decentralizacije i redefinicije humanističkog ideala Vitruvijeva čovjeka: bijelog, europskog muškarca idealnih proporcija koji svojim tijelom određuju mjerila cijelog svemira. Posthumanizam zatim pretpostavlja i pokušaj decentriranja moći koncentrirane oko navedenog ideala iz kojeg zatim proizlaze svi daljnji civilizacijski binarizmi protiv kojih se djelovalo u sklopu različitih pokreta (borba protiv kolonijalizma, rasizma, feminizam itd.). Stoga posthumanistička (i prethodno, antihumanistička) refleksija pretpostavlja i izrazito kritičan odnos prema suvremenom neoliberalnom kapitalističkom sustavu, smještajući ga na samu granicu približavanja „nultoj apokaliptičnoj točki“ (Žižek), čime se u raspravu unosi i novi pojam, „endizam“, a on pak sugerira problematiziranje završetka (svijeta ili čovjeka). Dakle, posthumanizam se promatra kroz potencijalno dovršenje humanizma, bilo u kontekstu radikalnog antihumanističkog rezanja tradicije, ili pak kroz proces/stanje/projekt nadilaženja čovjeka. To nadilaženje potencijalno znači dokidanje biološke ograničenosti pomoću raznovrsnih zahvata na samom tijelu te donosi pojam kiborga – hibrida biološkog čovjeka i stroja. Decentralizacija koncepta čovjeka ima za posljedicu utjecanje kako na cjelokupnu umjetnost, tako i na književnost, u vidu inzistiranja na pluralnosti subjekta, fragmentacije identiteta karaktera, kao i, primjerice, slamanje narativnog kontinuiteta.

Sve navedene odlike iščitavaju se i u romanima koji su tema ovog rada. Spomenuto slamanje narativnog kontinuiteta te fragmentacija identiteta karaktera utječu na pripovjedačke tehnike: od miješanja perspektiva nepouzdanih pripovjedača kakvo pronalazimo u Roškovim romanima *Ljepota jede ljude* i *Minus sapiens* do metaleptičkih postupaka i duboke autofikcije u Stipanićevim *Bogovima neona*. Teme romana također su posthumanističke, uz naglasak na

endizam koji se može ostvariti kroz antihumanističku kritiku i kolektivnu smrt čovječanstva u romanu *Ljepota jede ljude*, ili primjerice, početnu točku apokalipse s prvih stranica romana *Minus sapiens*. Transhumanizam i tehnološka budućnost dovele su do kraha civilizacije u *Bogovima neona*, gdje vidimo i potencijalnu nadu u boljitak ostvaren kroz umjetnu inteligenciju koja bi trebala moći razriješiti problematiku koja je i dovela do tog kraha.

Reprezentacija posthumanističke tematike promatra se kroz žanrovsku optiku *bizarro* fikcije, proznog žanra koji nastaje pred dvadesetak godina, a odlikuje ga sklonost čudnome (*weird*). U pokušaju definicije jednog od pionira ovog pisma nalazi se ideja kako „bizarno postaje norma a apsurd je utjelovljen“ (Mellick III, n.d.: [http](http://)). Upravo bizarnost utječe na oblikovanje sadržaja u tekstu, gdje je „naglasak na elementima sirovosti, nasilja, seksualnosti ili onima koji su uvredljivi za društvo“ (Cartledge 2012: [http](http://)). Ako je suditi po autopoetičkim iskazima samih autora *bizarro* fikcije, navedeno ima za cilj ostvarivanje čistog uživanja u čudnim elementima literature, bez pretenzije na posebnu vrijednost ili smještanje u književni kanon. Tri romana koji su tema ovog rada vrve spomenutim obilježjima, ali uz „referencijalnu maniju“ koja se ogleda u istaknutom parodiranju ustaljenih nacionalnih i religijskih vrijednosti suvremene hrvatske države, patrijarhalnog društva i vjere u dobrobiti znanstvenog napretka čovječanstva. Povrh toga, takvi se žanrovski elementi u kontekstu ovih književnih djela donose unutar razvijenog intertekstualnog okvira u kojem se iščitava znatno više od zabave: zahtijevaju čitatelje koji su dovoljno upoznati s referencama i skrivenim značenjima unutar *bizarro* konteksta kako bi u potpunosti razumjeli sve što im Roško i Stipanić intencionalno prenose. Zbog toga se može donijeti zaključak o ludističkoj funkciji djela kao prevladavajućoj: ona je nusproizvod miješanja onoga što se ponekad naziva „visoki“ i „niski“ stil: „niski“ stil je istaknut na planu leksičkog izbora kao i izbora određenih lascivnih tema i sadržaja karakterističnih za *bizarro* fikciju, ali tako da pritom autor kroz istaknutu igru autometatekstualnosti i faktocitatnosti postaje *homo ludens* koji poziva i izaziva čitatelja da se uključi u zahtjevan i kompleksan proces čitanja.

Spomenuti referencijalni okvir preuzima oblik referencijalne manije (gomilanja citata i ostalih prepoznatljivih pojava upućivanja s idejom da svaka od njih nosi posebno duboko značenje unutar svijeta djela), a same se pojave, u svojoj kvantitativnosti, mogu smjestiti u posthumanistički citatni ludizam. Svojim karakterom upućuju na iluminativan odnos – negiranje ili estetsko prevrednovanje pojave na koju se upućuje, ili ilustrativan odnos – donošenje pojave u skladu s njezinim originalnim sustavom vrijednosti. Osim citatnosti, romani donose i paratekstualne elemente; primjerice u *Bogovima neona* nalazimo hipertekstualne

poveznice na sadržaj na Internetu koji donosi dodatna objašnjenja i tematiziranja sadržaja romana, a iz imena poglavlja u *Ljepota jede ljude* putem traženja intertekstualne veze se mogu pronaći videozapisi koji vizualno dočaravaju elemente romana a i nude uvid u širi kontekst autorovog umjetničkog djelovanja. Navedeno romane svrstava u *ergodičku* književnost.

Sva tri književna djela predstavljaju inovativan poduhvat u hrvatskoj proznoj produkciji, posebice u vidu uvođenja žanra *bizarro* fikcije u suvremenu književnost, ali uz istančani ludizam i prepoznatljivi referencijalni okvir, doprinose ujedno i posthumanističkom razmatranju redefinicije čovjeka i posljedičnog redefiniranja umjetnosti.

Popis literature

- Aarseth, E. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. London: The John Hopkins University Press Ltd.
- Baily, D. (1998). *Transhumanist Declaration*.
<https://humanityplus.org/> [datum pristupa: 1.5.2020.]
- Baudrillard, J. (1994). *The Illusion of The End*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Cartledge, S. T. (2012). *Post-Boredom: Cultural Significance of Bizarro Fiction*.
<https://themanifold.wordpress.com/2012/01/30/post-boredom-the-cultural-significance-of-bizarro-fiction/> [datum pristupa 1.8.2020.].
- Clarke B. (2016). *The Nonhuman*. U: Clarke B., Rossini M. (2016). *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*. Cambridge: Cambridge University Press. 141-153.
- Colbrook, C. (2016). *Budućnosti*. U: Clarke B., Rossini M. (2016). *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*. Cambridge: Cambridge University Press. 196-209.
- Dalley, S. (2000). *Myths From Mesopotamia: Creation, the Flood, Gilgamesh and Others*. 4. izd. New York: Oxford University Press Inc.
- Davies, T. (1997). *Humanism*. London i New York: Routledge.
- Dole II., K. (2005). *So What The Fuck Is It All About?*.
<https://rdsp.livejournal.com/42785.html> [datum pristupa 20.7.2020.].
- Evans, G.S. (2008). *What Is Irrealism?*
http://cafeirreal.alicewhittenburg.com/what_is_irr.htm [datum pristupa 1.10.2020.].

- Ferrando, F. (2013). *Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations*.
https://www.researchgate.net/publication/304333989_Posthumanism_Transhumanism_Antihumanism_Metahumanism_and_New_Materialisms_Differences_and_Relations
 [datum pristupa 9.12.2020.].
- Flaker, A. (1976). *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Genette, G. (2002). *Fikcija i dikcija*. Zagreb: Ceres.
- Grdešić, M. (2015). *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam International d.o.o.
- Guesse, C. (2009). *Fictions and Theories of the Posthuman: From Creature to Concept*.
 Doktorski rad. Faculté de Philosophie et Lettres. Université de Liège.
- Hačion, L. (1996). *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.
- Harraway, D. (1991). „A Cyborg Manifesto“. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge. 149-181.
- Harlan Wilson, D. (2009). Intervju. *Keeping It Irreal*.
<http://www.darkscribemagazine.com/feature-interviews/d-harlan-wilson-keeping-it-irreal.html> [datum pristupa: 20.10.2020.].
- Harlan Wilson, D. (2006). *The Bizarro Starter Kit: An Introduction To The Bizarro Genre*. [e-book] 1. izd. Portland: Bizarro Books.
- Herbrechter, S. (2015). *Posthumanist Literature?*.
<https://www.researchgate.net/publication/279847627> [datum pristupa 17.12.2020.]
- Karkulehto S., Koistinen A., Varis E., (2020). *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture*. New York: Routledge.
- Kosanović, J. (2020). 'Bogovi neona' Nenada Stipanića, bizarro fiction svemogućeg pripovjedača koji se pred Geinim legijama sakrio u aorti Isusa Krista, štivo je za uporne.
<https://slobodnadalmacija.hr/kultura/knjizevnost/bogovi-neona-nenada-stipanica-bizarro-fiction-svemoguceg-pripovjedaca-koji-se-pred-geinim-legijama-sakrio-u-aorti-isusa-krista-stivo-je-za-uporne-1002596> [datum pristupa: 1.3.2020.].
- Levanat-Peričić, M. (2014). *Uvod u teoriju čudovišta: od Humbabe do Kalibana*. Zagreb: AGM.
- McClenaghan, K. *Towards A Definition Of Tech-Noir*.
https://www.academia.edu/31834039/Towards_a_Definition_of_Tech_Noir[datum pristupa: 1.11.2020.].
- Mellick III., C. (n.d.) *About Bizarro*.

- <https://carltonmellick.com/about-bizarro/> [datum pristupa: 15.7.2020.].
- Mellick III., C. (2009). *Experimental Fiction vs. Bizarro*.
<https://carltonmellick.com/2009/07/30/experimental-fiction-vs-bizarro/>[datum pristupa 15.7.2020.].
- Nabokov, V. V. (1983). *Nikolaj Gogolj : [životopis]*. Zagreb : Znanje.
- O'Keefe, R. (2010). Intervju. *Bizarro Fiction 101: Not Just Weird for Weird's Sake*.
<https://www.fantasy-magazine.com/old-categories/non-fiction/bizarro-fiction-101-not-just-weird-for-weirds-sake/> [datum pristupa 15.7.2020.].
- Oraić Tolić, D. (2019). *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Oraić Tolić, D. (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Paić, Ž. (2015). „Kako zazidati prazninu: Apokalipsa – melankolija – arhiv u djelu W.G.Sebalda“, *Treća zemlja*, str. 421-455.
- Paić, Ž. (2011). *Posthumano stanje: Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*. Zagreb: Litteris.
- Pavičić, J. (1996). „Neka pitanja teorije fantastične književnosti“. *Mogućnosti*, 4/6. 1-4.
- Peović Vuković, K. (2004). *Književnost i tehnologija novih medija*. Magistarski rad. Filozofski fakultet. Sveučilište u Zagrebu.
- Peruško, T. (2018.) *U labirintu teorija*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Petzold, D. (1986). „Fantastična književnost i srodni žanrovi.“ *Modern Fiction Studies*, 32, Letayette, Indiana. Objavljeno u: *Mogućnosti*. (1996.) 4/6. 68-77.
- Pratchett, T. (2002). *Boja magije*. Split: Marjan tisak.
- Red Wedge. (2018). *Michael Löwy interviewed by Red Wedge, Illuminating Reality From Within, (IRFW)* <http://www.redwedgemagazine.com/online-issue/illuminating-reality-from-within> [datum pristupa 1.9.2020.].
- Rossini, M. (2016). *Bodies*. U: Clarke B., Rossini M. (2016). *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*. Cambridge: Cambridge University Press. 153-170.
- Roško, Z. (2011). *Ljepota jede ljude*. Zagreb: Naklada OceanMore.
- Roško, Z. (2017). *Minus sapiens*. Zagreb: Naklada OceanMore.
- Sim, S. (2001). *Derrida i kraj povijesti*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Sokolović, M. (2018). *Autofikcija i roman – sličnosti i razlike*.
<https://sic.ba/esej/mirnes-sokolovic-autofikcija-roman-slicnosti-razlike/>[datum pristupa: 1.8.2020.].
- Stipanić, N. (2019). *Bogovi neona*. 1.izd. Zagreb: Sanford.
- Stipanić, N. (2019a). Intervju. *Za mene je realnost samo konstrukt našeg uma*.

- <https://mvinfo.hr/clanak/nenad-stipanic-za-mene-je-realnost-samo-konstrukt-naseg-uma> [datum pristupa: 15.12.2020.].
- Stipanić, N. (2019b). <https://nenoinuniverse.tumblr.com/>
- Swinford, D. (2001). „Defining Irrealism: Scientific Development and Allegorical Possibility.“ *Journal of the Fantastic in the Arts*. Vol. 12. No. 1 (45) (2001). Dostupno na: <https://www.jstor.org/stable/43308496> [datum pristupa 28.9.2020.].
- Šuvaković, D. (2005). *Pojmovnik suvremene književnosti*. 1. izd. Zagreb: Horetzky.
- Thompson, S. (2008). *Irrealism and the Bizarro movement*.
<http://www.specusphere.com/feature-articles/irrealism-and-the-bizarro-movement.html> [datum pristupa: 13.9.2020.].
- Walter, D. (2010). *Bizarro Fiction: It's Terribly Good*.
<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/jul/16/bizarro-fiction-terribly-good> [datum pristupa: 31.8.2020.].
- Wolfe, C. (2010). *What is Posthumanism?* Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Wolfe, C. (2017). *Is Humanism really Humane?*.
<https://www.nytimes.com/2017/01/09/opinion/is-humanism-really-humane.html>
[datum pristupa: 1.12.2020.]
- Županić, S. (2019.) *Probudio se u Kristu, ali doslovno, u aorti srca Isusova*.
<https://stipanicn.wixsite.com/nenad-stipanic/kritika-bogovi-neona> [datum pristupa: 15.5.2020.].
- Žižek, S. (2012). *Živjeti na kraju vremena*. Zagreb: Fraktura.

**Posthumanism as a Conceptual Frame of the *Bizarro* Fiction in the Novels of Zoran
Roško and Nenad Stipanić**

SUMMARY

This paper is exploring posthumanist conceptual frame of the bizarro fiction the novels *Beauty Eats People* (2011.) and *Minus Sapiens* (2017.) by Zoran Roško and *Gods of The Neon* (2019.) by Nenad Stipanić. By way of Rosi Braidotti's definition, posthumanism is understood as a historical movement within art, philosophy and society which is aimed at decentralising of the human subject and critical confronting of the eurocentric paradigm of the humanism, the one which presents humanity as the norm. In these novels, posthuman characteristics are realised primarily through thematic and axiological field, in respect to the (post)apocalyptic content and negative evaluation of the humanist ideal. In that manner, they develop an imposed frame of posthumanist reflection containing subjects of endism, ecological disaster, deconstruction of humanity, affirmation of the artificial intelligence and postanthropocentrism which is attempting at prevailing binarisms: human-animal, human-divine. With that in mind, these themes are being explored within the genre of bizarro fiction, which is active for the past two decades, as a certain branch of the new weird fiction. Authors' autopoetic commentary is attempting to distance their persona from the new weird fiction, insisting upon the lowbrow style, „crude“, vulgar expression and unpretentiousness of the notion of entertainment as the sole function of the genre. But, that exact rebellious mindset and intentional parody of the highbrow literature lead these authors to the literary aspects of the pastiche, collage and highlighted intertextuality which is, in the attempt to accomplish its ludist function, is being tied to the function of aesthetic reevaluation. The highlighted intertextuality is typical for the literary works which are the subject of this paper, and the relations to other discourses, literary works and other media is being analysed within the context of the ludist intentions and affiliation with the posthumanist axiological frame. In doing so, authors use different narrative techniques to achieve posthumanist dehumanisation: from profound autofiction of *The Gods of Neon* with its metaleptic insertions to the playful pretense of the unreliability of the narrator in Roško's novels. Intertextual phenomenons are brought about as either illuminative – negating or aesthetically redefining the source, or illustrative – agreeing with the source text's values. Along the side of intertextuality there are also paratextual elements which signify the novels as being part of the ergodic literature (Aarsen): *The Gods of Neon* contain hypertextual links to the online content

which further explains meanings, and the chapter names in *Beauty Eats People* through referencing lead to the online video content which embodies the novel's content into visual context.

Keywords: Zoran Roško, Nenad Stipanić, *Beauty Eats People*, *Minus sapiens*, *The Gods of Neon*, bizarro fiction, posthumanism, intertextual ludism, ergodic literature