

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za komparativnu književnost

Katarina Čalogović

**Propitivanje granica pripovijedanjem
u romanima Jeanette Winterson**

Diplomski rad

Mentorica: dr. sc. Maša Grdešić, doc.

Ak. godina: 2017./18.

Zagreb, listopad 2017.

Sadržaj

Sažetak.....	2
Uvod	3
Propitivanje granice između rodova	6
<i>Written on the Body</i> (1992.)	6
<i>The PowerBook</i> (2000.).....	9
Odnos između stvarnoga i zamišljenoga svijeta	12
Zamršeni odnosi pripovjednih razina – metalepsa i <i>trompe-l'oeil</i>	13
Metalepsa čitatelja – interaktivni pripovjedač.....	17
Zrcalne priče – <i>mise en abyme</i>	21
Zaključak.....	25
Literatura.....	27

Sažetak

Ovaj rad proučava pripovijedanje u romanima suvremene britanske spisateljice Jeanette Winterson te način na koji koristi pripovjedne strategije u svojim romanima kako bi propitala granice koje se u kulturi doimaju čvrstima. Zbog pripovjednih eksperimenata i propitivanja granica Wintersonine romane interpretiram u kontekstu postmodernizma kako ga tumače Linda Hutcheon i Brian McHale. Proučila sam šest Wintersoninih romana, pri čemu je najveći naglasak na romanu *The PowerBook*, zbog značaja pripovijedanja u radnji i velikog broja pripovjednih eksperimenata. Naratološkom analizom istražila sam kako se u romanima propituju i prekoračuju dvije vrste granica: granica između rodova i granica između stvarnog i izmišljenog svijeta. Granica između rodova propituje se rodno neodređenim pripovjedačem (*Written on the Body*) ili višestruko rodno određenim pripovjedačem (*The PowerBook*). Odnos i napetost između stvarnog i zamišljenog svijeta naglašavaju se metaleptičnom komunikacijom između različitih pripovjednih razina u romanu (*The PowerBook*, *The Stone Gods*, *Gap of Time*) ili kroz interakciju s čitateljem (*Gut Symmetries*, *The PowerBook*), kao i umetnutim zrcalnim pričama (*Naranče nisu jedino voće*, *The PowerBook*, ...). Ovaj rad nastoji pokazati kako Winterson koristi ove tehnike da bi naglasila ulogu čitatelja u izgradnji priče i dijaloške aspekte pripovijedanja, kao i nestalnost i arbitrarnost granica koje propituje. Time se smješta u okvir postmodernizma, prikazujući ono što izmiče jednostranoj definiciji i prekoračujući granice kulture kako bi progovorila izravno čitatelju.

Ključne riječi: Jeanette Winterson, pripovijedanje, granice, naratologija, postmodernizam, rod, metalepsa, *mise-en-abyme*

Uvod

Jeanette Winterson suvremena je britanska spisateljica, koja je svoj prvi roman, *Naranče nisu jedino voće*, izdala 1985. godine. U svojim se romanima često poigrava književnim konvencijama i konvencijama žanrova, ispituje, pa i prekoračuje, njihove mogućnosti i ograničenja, eksperimentira u radnji i pripovjednim tehnikama, te isprepliće čudesne i fantastične elemente s realističnim i povijesnim događajima. Iz tih razloga ju se u teorijskoj literaturi povezuje se s postmodernizmom, često kao jednu od njegovih značajnijih predstavnica (vidi Hutcheon 2002: 181; Malpas 2005: 74; Makinen 2005: 3). U ovome radu ću proučavati eksperimente u Wintersoninim romanima i što sve postiže i izražava tim eksperimentima.

Simon Malpas u svojem uvodu u postmodernizam, *The Postmodern*, ističe kako je u analizi umjetničkog djela pokušaj odvajanja stila od konteksta neodrživ, kako svako djelo proizlazi iz određenog konteksta i neminovno se bavi kulturnim i političkim pitanjima svojega vremena (2005: 25, 32). Maša Grdešić u predgovoru svoje knjige *Uvod u naratologiju* također naglašava nužnost povezivanja formalne i sadržajne, tekstualne i političke analize „kao što su neraskidivo povezani forma i sadržaj samih tekstova“ (2015: 7). U skladu s time, analiziranjem forme Wintersoninih romana istražiti ću na koje se načine ona bavi kulturnim i povijesnim kontekstom u kojem romani nastaju i kako s tim kontekstom ulazi u dijalog propitujući njegove datosti.

U analizi ću se usredotočiti na pripovjedne tehnike koje Winterson koristi, odnosno konstruiranje pripovjedača i slaganje pripovjednih razina. Shlomith Rimmon-Kenan, u skladu s podjelom koju ranije iznosi Gérard Genette, dijeli pripovjednu prozu na tri razine: priča (radnja, događaji), tekst (verbalni iskaz događaja) i pripovijedanje (čin proizvodnje pripovjednog teksta) (Rimmon-Kenan 2002: 3, Grdešić 2015: 20). Prema toj podjeli, ovaj rad će se baviti trećom razinom, odnosno činom pripovijedanja. Winterson već u radnji svojih romana pripovijedanju daje veliki značaj – njezini likovi čitaju priče, pričaju priče i sebe ispisuju kroz pripovijedanje (primjerice u knjigama *Naranče nisu jedino voće* ili *Lighthousekeeping*). Ključna uloga pripovijedanja najviše do izražaja dolazi u romanu *The PowerBook*, koji bi se mogao promatrati kao roman o pripovijedanju – pripovjedačica je i po zanimanju pripovjedačica, ona je krojačica priča, i u središtu romana, na formalnoj i na

sadržajnoj razini, je upravo pripovijedanje kao slaganje priča i kao (ljubavni) odnos. Iz tih razloga, *The PowerBook* će biti polazišni roman u ovome istraživanju.

Jeanette Winterson u velikom broju svojih romana upućuje na nestalnost mnogih granica; kako primjećuje Sonya Andermahr, njezina je proza poznata po višestrukim prelaženjima granica i fantastičnim putovanjima kroz prostor, vrijeme, žanr i rod (2005: 108). Stoga će u ovome radu biti naglasak upravo na granicama, posebno onima koje se u kulturi i umu čine čvrste i nepromjenjive, te kako ih Winterson u svojim romanima dovodi u pitanje. Iz romana u roman se propituju, negiraju ili prekoračuju općeprihvaćene granice, između ostalog kroz poigravanje pripovjednim tehnikama, i time se ukazuje na njihovu problematičnost i rastuću nestabilnost. Prema Lindi Hutcheon, postmodernizam čini upravo to: propituje uvjerenja, propituje granice – jezika, subjektivnosti, seksualnog identiteta – dovodi u pitanje osnove zapadnjačkog načina razmišljanja. Prekoračenje prihvaćenih granica, tvrdi Hutcheon, poput onih između različitih umjetnosti i žanrova, pa i prekoračenje granica umjetnosti same, je „tipično postmoderno“ (1988: 8-9). Sama Winterson također u zaključnim stranicama jednoga od svojih eseja, „The Semiotics of Sex“, propitivanje granica ističe kao jednu od glavnih zadaća umjetnosti općenito: „umjetnost pomiče granice za koje smo mislili da su čvrste“ (1996: 116, prijevod moj).

Dvije su vrste granica koje često izranjaju u Wintersoninim djelima i koje se iz romana u roman problematiziraju na različite načine, a njima će se baviti u dva dijela i ovaj rad: granica između rodova i granica između stvarnog i zamišljenog svijeta. Prvi dio će se baviti Wintersoninim poigravanjem rodom i propitivanjem granica rodova koje je najuočljivije u romanima napisanima u devedesetim godinama prošloga stoljeća. Hutcheon ističe međusobni utjecaj feminizma i postmodernističke književnosti, te tvrdi kako su djela suvremenih spisateljica jedan od važnijih elemenata koji su doprinijeli razvitku postmodernističke svijesti o granicama i marginama (1988: 16). U postmodernizmu se ukazuje na granicu između dvaju rodova (kao i granicu između rasa) kao fikciju, promjenjiv konstrukt, čime se nekadašnji ili-ili između tih binarnih suprotnosti raspada (Hutcheon 1988: 62). Winterson kroz svoje pripovijedanje čini upravo to – prokazuje granicu rodova kao arbitrarno konstruiranu, i u svoje romane upisuje njezino nestajanje i raspadanje. Ograničenost roda (i spolne orijentacije) propituje se u gotovo svakom Wintersoninom romanu. Njezini likovi opetovano probijaju granice svojih rodnih uloga, uz više ili manje

problema, i ulaze u ljubavne odnose s osobama čiji rod postaje sekundaran, gotovo u potpunosti nerelevantan, ponekad i nepoznat, a potencijalna kontroverznost tih odnosa se, osim u prvom, autobiografskom romanu, najčešće ne ističe i samim time problematizira. Ta je tematika gotovo sveprisutna u njezinim romanima na razini radnje, ali u ovome ću radu istraživati kako se očituje u strukturi – točnije, u konstrukciji pripovjedača – u dva njezina romana: *Written on the Body* (1992.) i *The PowerBook* (2000.). U romanu *The PowerBook*, rod pripovjedača/ice izrazito je složen, višestruk i promijenjiv, dok u nešto ranije napisanom *Written on the Body* pripovjedač(ica) do samoga kraja ostaje neodređen(a) rodom, te se tako upravo kroz konstrukciju pripovjedača/ice u ova dva romana u prvi plan postavlja problematika roda i granice između rodova.

U drugom dijelu rada ću se usredotočiti na granicu kojom se Winterson poigrava u čitavom svojem opusu i koja se opetovano tematizira u njezinim romanima, granicu i odnos između stvarnoga svijeta i zamišljenoga, izmišljenog svijeta – svijeta fikcije. Brian McHale u svojoj knjizi *Postmodernist Fiction* upravo tu opreku i postavlja kao osnovnu problematiku koju postmodernizam propituje, te na samom početku iznosi kako se prelazak s modernizma na postmodernizam očituje upravo u promjeni dominante¹ s epistemološke na ontološku (1987: 6-11). Prema McHaleu, pitanja koja su u prvome planu u prozi postmodernizma su pitanja ontologije književnoga teksta i svijeta koji taj tekst projicira: koji je status tog svijeta, što se događa kada se različiti svjetovi susretnu, suoče, uđu u interakciju (1987: 10). U postmodernističkoj prozi, kako tvrdi McHale, koriste se mnogobrojne pripovjedne strategije i logički paradoksi kako bi se naglasio njezin ontološki status i zakomplicirao odnos između različitih svjetova prisutnih u djelu, a time doveo u pitanje i odnos između fikcionalnoga svijeta i stvarnoga svijeta čitatelja (1987: 112-114). Winterson u svojim romanima koristi gotovo svaku od strategija koje McHale pobliže objašnjava u poglavlju o pripovjednim tehnikama postmodernizma (1987: 114-130). U nekim romanima uvodi logičke paradokse zbog kojih čitatelji nisu sigurni na kojoj se razini radnje nalaze (*The PowerBook*, *The Stone Gods*), u nekima umetnute priče koje odražavaju glavnu razinu radnje i tako s njom ulaze u interakciju (*Naranče nisu jedino voće*, *The PowerBook*, *Gut Symmetries*, *Gap of Time*), a

¹ Dominanta je pojam koji potječe iz ruskog formalizma, a označavala je u početku književnu funkciju koja je na čelu hijerarhije funkcija nekoga književnog djela („konstruktivni princip“), da bi se zatim u strukturalizmu pojam proširio s konkretnog djela na sustave umjetnosti i kultura u kojima su dominante funkcije koje najviše dolaze do izražaja u pojedinom razdoblju/žanru/itd. (Biti 2000: 93-94)

ponekad „ti“, adresat pripovjedača/ice, čitatelj(ica) njezinih priča, postaje jedan od glavnih likova, pokretač radnje (*Gut Symmetries, The PowerBook*). Sve te tehnike u većoj se ili manjoj mjeri obraćaju čitatelju, odnosno čitateljici, poziv su na prekoračenje te ontološke granice između fikcije i stvarnosti – najradikalnije prekoračenje, prema Hutcheon, koje postmodernistička umjetnost čini (1988: 10).

Propitivanje granice između rodova

Written on the Body (1992.)

Roman *Written on the Body* ispisuje ljubavni odnos pripovjedača/ice i Louise, žene koja zbog pripovjedača/ice ostavlja svojega muža kako bi mogla biti s pripovjedačem/icom. Prožet je analepsama i prolepsama u kojima saznajemo ljubavnu prošlost pripovjedača/ice i budućnost odnosa s Louise.

Od svih Wintersoninih romana, *Written on the Body* bi vjerojatno bilo najteže, možda i nemoguće, prevesti, a bez da se u prijevodu izgubi jedno od najvažnijih stilskih obilježja toga romana. Pri prevođenju na hrvatski u nekom bi se trenutku morala donijeti odluka prevodi li se pripovjedača ili pripovjedačicu. Gramatika engleskoga jezika, s druge strane, dopušta ispisivanje ovakvoga romana – dopušta homodijegetičko pripovijedanje, pripovijedanje u prvome licu, bez ikakve naznake roda.

U analizi pripovijedanja služit ću se Genetteovom klasifikacijom pripovjedača (1980: 243-252), prema kojoj je pripovjedač(ica) ovoga romana homodijegetički/a, čak autodijegetički/a, odnosno propovijeda priču u kojoj je i sam(a) lik – glavni lik. Takav izbor pripovjedača otvorio je mogućnost pisanja romana u kojem je rod glavnoga lika nepoznat, a samim time i omogućio propitivanje problema granice i konstrukcije rodova. Da je roman pripovijedao heterodijegetički pripovjedač, rod glavnog lika morao bi biti određen barem upotrebom zamjenice. S druge strane, da je heterodijegetički pripovjedač rodno neodređen, lako je moguće da to čitatelji ne bi ni primijetili. U ovome romanu takav/takva pripovjedač(ica) postaje glavni lik, u samom središtu romana. Osim toga, česta izmjena adresata² u romanu čitatelja još dublje uvodi u tekst i u dijalog s pripovjedačem/icom.

² Rimmon-Kenan na početku poglavlja o pripovijedanju u svojoj knjizi *Narrative Fiction* predstavlja sudionike pripovjedne komunikacije na razini teksta i na razini izvan teksta, prilagođavajući obrazac koji su ranije izradili

Pripovjedač(ica) se na trenutke obraća Louise, na trenutke o njoj govori u trećem licu, a u tekst ubacuje i komentare izravno upućene čitatelju: „Vjerujem da se do sad pitate možete li mi vjerovati kao pripovjedaču“ (1993: 24, prijevod moj). Iz tih razloga čitatelj puno jače osjeća tu nepoznanicu, pitanje koje do samoga kraja ostaje neodgovoreno i samim time sprječava da se pripovjedač(ica) – glavni lik – smjesti u bilo kakve kalupe, uklopi u bilo kakva rodna očekivanja, bilo konvencionalna ili subverzivna. U skladu s Hutcheoninom interpretacijom postmodernističke umjetnosti – ne dopušta ni tumačenje romana u skladu s konvencijama ni kao radikalni prekid s njima, već kulturne datosti propituje iznutra (1988: xiii).

Na početku čitanja zamišljala sam pripovjedačicu, jer je roman napisala autorica. Međutim, roman se sustavno opire bilo kojem određenju, ne samo izbjegavajući spomen spola ili roda, već i pažljivo ubačenim frazama i rečenicama koje poljuljaju čitatelja kada i nesvjesno donese određenu odluku o rodu pripovjedača/ice. Jednu od takvih fraza koristi i Louise kako bi opisala pripovjedača/icu: „Kada sam te prvi puta ugledala, pomislila sam da si najljepše biće, muško ili žensko, koje sam ikada vidjela“ (1993: 84, prijevod moj). I seksualna orijentacija pripovjedača/ice opire se ukalupljanju: upravo kada se čitatelji naviknu na nabranje djevojaka s kojima je pripovjedač(ica) bio/bila ili jest, počinju se spominjati muškarci s kojima pripovjedač(ica) dijeli ljubavnu prošlost (1993: 92-94). Odmah zatim daju se i naznake biseksualnosti tih muškaraca kao još jedna prepreka određenju roda pripovjedača/ice: „Nije se htio skrasiti. Njegova je ambicija bila pronaći rupu u svakoj luci. Nije bio izbirljiv oko precizne lokacije“ (1993: 93, prijevod moj).

U svojoj zbirci *Art Objects*, izdanoj nekoliko godina nakon *Written on the Body*, Winterson u nekoliko eseja predstavlja svoj pogled na umjetnost i svrhu umjetnosti. U eseju „The Semiotics of Sex“, već spomenutom u uvodu, izražava svoju pobunu protiv tumačenja umjetnosti (njezine, ili bilo čije) kroz prizmu biografije autora. Na samom početku ističe kako književnost nadilazi autora i progovara čitatelju osobno, iako je svjesno napisana da bi progovarala tisućama različitih čitatelja, odnosno kako „umjetnost mora nadići

Wayne Booth i Seymour Chatman. Prema njezinom obrascu, izvan teksta u pripovjednoj komunikaciji sudjeluju stvarni autor i stvarni čitatelj kojem se on obraća, dok unutar teksta pripovjedač komunicira s adresatom. Implicitnog autora i čitatelja, koje Booth i Chatman uključuju u svoj obrazac, ona izbacuje, budući da nemaju glas kojim bi komunicirali. Adresat bi, prema tom obrascu, bio onaj kojem pripovjedač upućuje svoje pripovijedanje, a koji može i ne mora biti personificiran, i pripovjedač mu se može i ne mora izravno obraćati. (Rimmon-Kenan 2002: 89-92, 106; Grdešić 2015: 122-123)

autobiografiju ako želi prekoračiti granice klase, kulture... i... seksualnosti“ (1996: 105-106, prijevod moj). U *Written on the Body*, Winterson već navedenim frazama, kojima čitatelja sprječava da odredi rod pripovjedača/ice, čitatelja sprječava i u identifikaciji pripovjedača/ice s autorom, a podupire osobno povezivanje s pripovjedačem/icom. Neodređenim rodом pripovjedača prekoračuje granice roda – i granice seksualnosti – i time svjesno progovara osobno tisućama različitih čitatelja, bilo kojeg roda ili seksualnosti.

U istom eseju spominje i Shakespeareove drame u kojima se žene oblače u muškarce i obrnuto kako bi postigle/i svoje ciljeve, te ističe kako redatelji, a time i gledatelji, takve uloge na pozornici prikazuju i doživljavaju kao šalu koja se od samoga početka promatra izvana, a razrješenje nedoumice uzima se zdravo za gotovo. Winterson tvrdi da su, naprotiv, prerušavanja u Shakespeareovim dramama namijenjena da uvjere ne samo druge likove, nego i nas kao gledatelje – i mi moramo biti zavedeni, kako bismo na kraju drame otkrili da smo se zaljubili u ženu koju smo smatrali muškarcem, ili obrnuto (1996: 107). Takve varke potiču čitatelje/gledatelje da otkriju sposobnost za osjećaje koje ranije nisu bili svjesni, da „prihvate u sebi, s užitkom, suptilne i raznovrsne osjećaje koji čine beskonačnost ljudskoga bića“ (1996: 108, prijevod moj). U svjetlu toga, učinak koji na čitatelja ima rodом neodređeni pripovjedač u *Written on the Body* može se usporediti s učinkom koji bi, prema Winterson, na gledatelja moralo ostaviti prerušavanje u Shakespeareovim dramama. Poput Shakespearea, poigrava se našom predodžbom pripovjedača – lika; za razliku od Shakespearea, ne pruža razrješenje nedoumice u posljednjem činu. Prekoračujući (ili, preciznije, ne doživljavajući) razliku i granicu između rodova, ovaj roman čitatelje poziva da prekorače i granicu osjećaja koje prepoznaju i koje si dopuštaju – i do samoga kraja ih ostavlja nesigurne tko im se obraća, s kime se poistovjećuju ili tko ih privlači.

Pripovjedač(ica) je biseksualan/na, i u konvencionalnom smislu te riječi, jer opisuje svoje ljubavne avanture sa ženama i muškarcima, ali i u smislu u kojem taj pojam koristi Hélène Cixous. Ona u svojem eseju „Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays“ predlaže definiciju biseksualnosti kao „prisutnosti oba spola unutar osobe, koja se očituju i nameću na različite načine ovisno o pojedincu“ (1997: 93, prijevod moj). Pojam koji koristi Cixous, biseksualan, problematičan je budući da i dalje pretpostavlja određenu podjelu, a i ne razlikuje pojam spola i roda u definiciji koju iznosi u eseju. Ipak, sama definicija odgovara onome što Winterson gradi u svojem romanu. Kako tumači Malpas,

Cixous svojom definicijom „poziva na prepoznavanje mnogostrukosti poriva i želja u bilo kojem subjektu i njihovu nesvodivost na jasnu binarnu logiku“ (2005: 73, prijevod moj). Taj poziv je upravo ono što i Winterson tvrdi da bi umjetnost trebala postizati (1996: 108), a što onda u romanu *Written on the Body* i postiže konstrukcijom pripovjedača u prostoru između rodova.

Konstrukcija pripovjedača/ice – glavnoga lika – u prostoru između ne samo da prekoračuje granicu rodova, nego ju zanemaruje, i samim time čitatelju nameće pitanje relevantnosti te granice. Malpas u svojoj knjizi opisuje *Written on the Body* kao roman u kojem „rod pripovjedača nikada nije otkriven i čitatelj se stalno pita je li glavni lik muško ili žensko, jesu li njegove/njezine veze hetero- ili homoseksualne, i pravi li to uopće razliku“ (2005: 74). Postaviti takva pitanja, osvijestiti ih kod čitatelja, upravo je ono što Hutcheon tvrdi da bi postmodernistička umjetnost trebala postizati (1988: xiii), odnosno ono što Winterson tvrdi da sva istinska umjetnost i postiže (1996: 108, 116). Rodom neodređen(a) pripovjedač(ica) nudi i određeni odgovor na ta pitanja. Nepoznanica roda čitateljima ne predstavlja prepreku u razumijevanju radnje, nije faktor ni prepreka u povezivanju s likom na bilo kojoj razini, poistovjećivanja ili neslaganja, privlačnosti ili odbojnosti. Roman prisiljava čitatelja da svoju predodžbu lika gradi na svim ostalim faktorima, i time ukazuje na nerelevantnost faktora kojega čitatelju odbija pružiti.

***The PowerBook* (2000.)**

Kao što je već spomenuto u uvodu, *The PowerBook* je roman o pripovijedanju, o krojenju priča, a pripovjedačica se već u naslovu prvog poglavlja naziva „krojačicom jezika“ (2001: 1, prijevod moj). Roman počinje s ekranom, počinje u *chatroomu* virtualnog dućana „Verde“, dućana koji prodaje priče skrojene za ljude koji žele „slobodu samo na jednu noć“ (2001: 4, prijevod moj). U prvome poglavlju, pripovjedačica pruža upute za ulazak u njezin virtualni svijet u kojem se odigravaju skrojene priče, a zatim u poglavljima koja prate više linija radnje na različitim pripovjednim razinama kroji priče za djevojku, koja ih naručuje kao intradijegetički adresat, i za čitatelje, kojima se obraća kao ekstradijegetičkim adresatima. Načinom pripovijedanja roman na više razina narušava konvencionalnu pripovjednu strukturu, a jedna od tehnika kojima to postiže, kojom ću se baviti u ovome dijelu rada, je i složena konstrukcija roda pripovjedača.

Prema Genetteovoj klasifikaciji (1980: 243-252) pripovjedačica, odnosno pripovjedač u ovome romanu, prilično je dosljedno konstruiran(a) kao homodijegetički/a, odnosno autodijegetički/a, iako se glavni lik, čiji glas preuzima, iz priče u priču mijenja. Ipak, heterodijegetički pripovjedač, pripovjedač izvan priče, pojavljuje se na nekoliko mjesta u romanu: u nekoliko ulomaka u poglavlju OPEN HARD DRIVE (2001: 20-22) i u cijelom poglavlju QUIT, koja su oba posvećena liniji radnje o Ali iz Turske, te u poglavljima SPECIAL i REALLY QUIT?, koja oba uvode kratke priče koje zrcale glavne linije radnje.

Budući da se glavni lik, a time u većini slučajeva i autodijegetički pripovjedač, mijenja u različitim linijama radnje i umetnutim pričama, rod pripovjedačice, odnosno pripovjedača, nije toliko dosljedan koliko razina njezine/njegove uključenosti u pripovijest. Gramatika engleskog jezika ponovno dopušta da većina romana bude napisana bez indikacija o rodu pripovjedačice, iako je ta neodređenost ovdje puno manje relevantna. U ovome romanu, pripovjedač(ica) mijenja rod ovisno o priči u kojoj se nalazi – on(a) je žena, žena prerušena u muškarca, u nekim trenucima muškarac ili se opisuje kao muškarac i kada je žena, kao u već spomenutom poglavlju OPEN HARD DRIVE.

Winterson se u ovome romanu i na razini radnje poigrava predodžbama o rodu i ukazuje na njihovu kulturnu uvjetovanost, arbitrarnost. Ona postavlja Ali(x), djevojku koja kroji priče, u dvije različite verzije priče o djetinjstvu (od kojih za obje čitatelj nije siguran koliko su skrojene, a koliko su se doista odigrale), te prikazuje dva para roditelja s dvije oprečne ideje o poželjnom rodu djeteta: prvi roditelji, u šesnaestostoljetnoj Turskoj, Ali odgajaju kao dječaka jer je to puno isplativije nego imati djevojčicu (2001: 10), dok drugi roditelji posvajajući Alix odabiru djevojčicu jer su djevojčice „jeftinije, lakše, čistije“ (2001: 160). Također, vodeći čitatelje kroz sijaset likova koje Ali kao krojačica priča kroji i utjelovljuje, Winterson stvara, kako primjećuje Mine Özyurt Kılıç, „jedinственog heroja u svojem romanu koji propituje rodne uloge kroz Internet i pripovijedanje“, koji se oslobađa od svojih ograničenja, fizičkih i društvenih (2008: 297, prijevod moj).

Na razini strukture, odnosno razini pripovijedanja, rod se također propituje, najprimjetnije u priči koja je prva na koju čitatelji nailaze nakon uvodnog poglavlja – priči o Ali, djevojci iz šesnaestostoljetne Turske. Roditelji je od ranoga djetinjstva odgajaju kao dječaka jer si nisu mogli priuštiti djevojčicu. Ona postaje sultanov špijun, i dobiva zadatak

tajno dostaviti lukovice tulipana u Nizozemsku – lukovice koje sakriva u međunožje, čime njezina krinka i fizički postaje potpuna. Kada pripovijedanje u tom poglavlju prelazi u heterodijegetičko na nekoliko stranica, ta krinka stapa se s Ali toliko da se i sam pripovjedač, izmještajući se iz lika, na Ali se referira kao na muškarca – Ali postaje „on“ (2001: 20-22). Ali, pripovjedačica koja u tim ulomcima to prestaje biti, gotovo više nije djevojka prerusena u muškarca, već istovremeno i djevojka i muškarac – djevojka jedino za sebe, muškarac za sve oko sebe, pa tako i za pripovjedača kada se izmjesti iz nje.

Alin složeni rodni identitet, kao i pitanja o granicama roda koja on povlači, još se jasnije upisuju u pripovjednu strukturu u poglavlju koje se radnjom nastavlja na poglavlje o skrivanju tulipana, nazvanom QUIT. To je cijelo poglavlje još jedno prekoračenje u heterodijegetičko pripovijedanje – ono ponovno omogućava pripovjedaču da koristiti rodne zamjenice pripovijedajući Ali. Za razliku od *Written on the Body*, u kojem se homodijegetičko pripovijedanje koristi kako glavni lik/pripovjedač(ica) ne bi ni u jednom trenutku bio/la određen(a) niti kao muškarac niti kao žena, u ovom poglavlju heterodijegetički pripovjedač omogućuje da Ali istovremeno bude određen(a) i kao muškarac i kao žena. Poglavlje počinje pitanjem: „Jadni Ali. Što mu se dogodilo?“ (2001: 251, prijevod moj). U prvih nekoliko ulomaka govori se o njemu, da bi se već na kraju prve stranice tog poglavlja ponovno govorilo o njoj: „Kada je Ali otkopčala svoje lukovice [*her bulbs*] ... slušala je [*she was obeying*] zapovjedi pisama“ (2001: 251, prijevod moj). Nekoliko stranica kasnije Ali ponovno postaje on (2001: 253), a paralelno s tim njezino, odnosno njegovo, zanimanje prestaje biti sultanov špijun i postaje pripovjedač, što je uloga koju dijeli s glavnom pripovjedačicom čitavog romana, također zvanom Ali. Ali ulazi u svoje priče i postaje dio svojih priča, kao što one postaju dio njega (255). Poput Rembrandta i njegovih autoportreta, s kojim ga pripovjedač uspoređuje, Ali kroz priče „pomiče svoje vlastite granice“ i ulazi u različite živote (2001: 253, prijevod moj). Granice između njega i njegovih priča se zamućuju, a tako se kroz poglavlje narušavaju i granice između djevojke Ali, sultanove špijunke prerusene u muškarca, muškarca Ali, koji je po zanimanju pripovjedač, i pripovjedačice čitavog romana, Ali, krojačice priča u virtualnom svijetu. One postaju nesigurne, a, osim istovjetnosti imena, upotreba rodni zamjenica u poglavlju koje pripovijeda heterodijegetički pripovjedač jedan je od prominentnijih signala kojima se na nestalnost tih granica upućuje. I sam rod se tako

prikazuje kao fleksibilna tvorevina, koja se iz priče u priču nanovo ispisuje, koja se mijenja ponekad i iz rečenice u rečenicu.

Romani *Written on the Body* i *The PowerBook* tako koriste gotovo oprečne pripovjedne tehnike s istim ciljem – dovesti u pitanje čvrste granice između rodova. *Written on the Body* koristi neodređenost koju pruža homodijegetičko pripovijedanje; *The PowerBook* ograničenosti roda postavlja u prvi plan i odmah zatim narušava upravo koristeći prekoračenja u heterodijegetičko pripovijedanje, koje povlači nužno rodnu određenost likova. Učinak tih tehnika je sličan i poklapa se s učinkom koji na razini radnje postiže Ali kao krojačica priča. Bez obzira kojega spola su likovi skrojeni u njezinim pričama, bez obzira u kojem je spolu utjelovila sebe u tim pričama, ti likovi nisu određeni rodnim ograničenjima koja taj spol donosi, ostvaruju se izvan tih ograničenja, unatoč tim ograničenjima. U konačnici su i pripovijedani u svojevrsnom poskakivanju između rodova, mijenjajući rod iz priče u priču, iz odlomka u odlomak. U priči o Lancelotu i Guinevere, u poglavlju SEARCH, u jednom autodijegetičkom odlomku ta se izmjena rodova dovodi do krajnosti i odvija na razini rečenica – u sceni vođenja ljubavi pripovjedač je u jednoj rečenici Lancelot, u drugoj Guinevere, skače u isprepletenom plesu perspektiva iz jednoga u drugi identitet, iz jednoga u drugi rod, gotovo do neprepoznatljivosti (2001: 80). Kroz svoju krojačicu priča Winterson čitateljima nudi priče s različitim junacima, ali s težnjama koje se mogu, unatoč svojoj raznolikosti, svesti na jedan cilj – samoostvarenje, pronalazak „zakopanog blaga“ (2001: 73). U poglavlju „own hero“ Ali i čitatelja poziva da slijedi te junake, izravno poručujući ono što je već upisano u pripovjednu strukturu i skrojene priče – da u ostvarenju tih težnji rod nije relevantan (2001: 183).

Odnos između stvarnoga i zamišljenoga svijeta

Kao što je već spomenuto u uvodu, u postmodernističkoj umjetnosti, prema McHaleu, dominantna je ontološka i naglasak je na pitanjima ontologije književnog teksta ili svijeta koji projicira: koji je ovo svijet, kakvi sve svjetovi postoje ili pak što se događa kada se granice između tih svjetova naruše i prekorače (1987: 10). Prema tome se postmodernistička proza razlikuje od modernističke, jer modernistička proza postavlja pitanja epistemološke naravi: što se može znati o ovome svijetu i kako se može interpretirati (1987: 9). Drugi dio rada će tako biti posvećen proučavanju načina na koje Wintersonini romani kroz

pripovijedanje otvaraju pitanje ontologije književnog djela. Preciznije, istražiti ću kako se u njezinim romanima postavlja pitanje granica između različitih svjetova, svijeta izgrađenog u fikciji i stvarnoga svijeta, te kako te granice pokušava narušiti i prekoračiti različitim pripovjednim tehnikama.

McHale u poglavlju „Chinese-box worlds“ nabraja nekoliko strategija koje se koriste kako bi se u prvi plan postavio proces izgradnje svijeta i zakomplicirao odnos između stvorenih svjetova, a onda i odnos između stvorenog svijeta i stvarnoga svijeta (1987: 112-130). U ovoj analizi koristit ću to poglavlje i knjigu kao polazište prema kojem ću proučavati kako se u Wintersoninim romanima pripovijedanje koristi kako bi se prekoračile i dovele u pitanje granice između izmišljenih svjetova različitih pripovjednih razina³, pa time i granice između izmišljenoga i stvarnoga svijeta. Kako naglašava Genette, „relacija između dijegeze i metadijegeze [odnosno hipodijegeze] u fikciji funkcionira gotovo uvijek kao relacija između (takozvane) stvarne razine i razine (uzete kao) fikcijske“ (2006: 21). Budući da ću proučavati odnos između različitih svjetova u Wintersoninim romanima, odnosno različitih ontoloških planova, proučavat ću samo odnos između pripovjednih razina koje se nalaze na različitim planovima – u različitim svjetovima. Pri tome ću zanemariti sve umetnute priče koje, kako kaže Genette, imaju „isti status 'zbiljnosti'“ kao osnovna pripovijest (2006: 21), odnosno sve analepse i prolepse. *The PowerBook* će pri tome biti središnji roman, jer se u njemu pojavljuju sve tehnike koje ću u ovome radu proučavati, a za svaku će biti analiziran još jedan ili dva romana u kojemu ona dolazi do izražaja.

Zamršeni odnosi pripovjednih razina – metalepsa i *trompe-l'oeil*

Među najuočljivijim pripovjednim strategijama koje izazivaju napetost između dva ontološka plana djela svakako su one koje logičkim paradoksima dovode dva međusobno odvojena svijeta djela u više-manje izravnu komunikaciju – metalepsa i *trompe-l'oeil*. Metalepsa je izraz koji je Genette iz područja retorike prenio u naratologiju (1980: 234, 2006:

³ Pri podjeli pripovjednih razina koristit ću izraze koje predlaže Rimmon-Kenan. U knjizi *Narrative Fiction* ona najvišom pripovjednom razinom naziva razinu pripovijedanja, na kojoj se nalazi pripovjedač dok pripovijeda, i nju naziva ekstradijegetičkom razinom – razinom izvan priče (2005: 94). Ispod nje nalazi se dijegetička razina, prva razina priče s kojom se kao čitatelji susrećemo, u koju su onda često umetnute manje pripovijesti koje pripovijedaju najčešće pripovjedači s dijegetičke razine. Te umetnute pripovijesti Rimmon-Kenan naziva hipodijegetičkima (2005: 94), dok ih Genette u svojoj podjeli naziva metadijegetičkima (1980: 228). Izraz hipodijegetički odabirem kao prikladniji u ovome kontekstu jer jasnije odražava umetnutu prirodu tih priča, odnosno njihovu smještenost ispod osnovne razine, a izraz je i, prema Grdešić, postao uvriježen u hrvatskom kontekstu (2015: 95).

5), a kojim označava „manipulaciju – barem figuralnu, ali kadšto i fiksijsku (...) – tom posebnom kauzalnom relacijom koja u jednome ili drugom značenju ujedinjuje autora i njegovo djelo, (...) stvaratelja nekoga prikaza sa samim prikazom,“ odnosno, „prekoračenje praga *uklapanja*“ (2006: 11). Drugim riječima, metalepsom se označava svaka komunikacija između dvaju ili više pripovjednih razina, koje prekoračuju svoje granice da bi se susrele. *Trompe-l'oeil*, s druge strane, je francuski izraz koji bi se možda mogao prevesti kao optička varka, a, prema McHaleu, označava namjerno zavaravanje čitatelja da „umetnuti, sekundarni svijet promatra kao primarni, svijet dijegeze“ i obrnuto (1987: 115-116, prijevod moj). Može se promatrati i kao jedna od podvrsta metalepse, budući da Genette smatra metaleptičnim i prikrivanje ili remećenje prijelaza „iz jednog 'svijeta' u drugi“ (2006:94).

Winterson koristi obje ove strategije u romanima *The PowerBook* i *The Stone Gods* (2007). *The PowerBook* je roman gotovo u potpunosti satkan od umetnutih priča – razina dijegeze ovdje se teško može nedvosmisleno detektirati. Podjela na pripovjedne razine otežana je činjenicom da ne postoje tradicionalni prijelazi pripovjednih razina, roman „skače“ s jednog ontološkog plana na drugi promjenom poglavlja koja se ponekad protežu i na samo pola stranice, a čak ni ako pažljivo prati signale čitatelj ne može uvijek biti siguran na kojem se ontološkom planu nalazi određeno poglavlje, ti su mu prijelazi prikriveni i jedna se razina lako može zamijeniti za drugu.

Poglavlja u kojima susrećemo pripovjedačicu za kompjuterom, poput prvog poglavlja romana, mogu se promatrati kao okvirna razina, dijegetička razina. Na tu razinu mogu se smjestiti i poglavlja „bez događanja“, poglavlja u kojima pripovjedačica iznosi svoje misli, poput *great and ruinous lovers* ili *night screen*, kao i dva poglavlja pred kraj romana, HELP i CHOOSER, u kojima djevojka koja naručuje priče, koja je s pripovjedačicom u virtualnom svijetu ušla u ljubavni odnos, dolazi uživo posjetiti pripovjedačicu. U dijegezu bi tako pripadali svi dijelovi romana u kojima je naznačeno da nema virtualne stvarnosti, i ako se u njima javljaju ekrani i e-mailovi. Na hipodijegetičku razinu su smještena sva poglavlja u kojima su priče skrojene i prikazane za naručiteljicu, koja s vremenom postaje ljubavnica pripovjedačice. Kako roman napreduje, ove dvije razine se isprepliću do nerazpoznatljivosti, i čitatelj ne može biti siguran čita li o događajima smještenima u „stvarnost“ ili u virtualni svijet. Poglavlja o Alinom djetinjstvu (EMPTY TRASH i SHOW BALLOONS) jedna su od takvih poglavlja – ne možemo biti sigurni jesu li skrojena za pokazivanje naručiteljici, ili su sjećanja

pripovjedačice. Slično je i s poglavljem VIEW, u kojem pripovjedačica svoju naručiteljicu slijedi protiv njezine volje na Capri – slijedi u „stvarnosti“ ili u virtualnosti?

Winterson u ovom romanu koristi *trompe-l'oeil*, „optičku varku“, bez konačnog otkrivanja koje, kako kaže McHale, uglavnom slijedi nakon takvog poteza (1987: 116). Time se naglašava potencijalna stvarnost izmišljenog svijeta, i virtualnost stvarnog svijeta, njihova bliskost i napetost između njihovih granica, koje se otkrivaju kao nestalne. Ideja o komunikaciji i napetosti između različitih ontoloških planova, „svijeta koji nasljeđujem i svijeta koji izmislim“ (2001: 248, prijevod moj), ponavlja se poput refrena i u sadržaju:

Nekada je bilo jasno da su stvarno i izmišljeno paralelne linije koje se nikad ne susreću. Onda smo otkrili da je prostor zakrivljen, a u zakrivljenom prostoru paralelne se linije uvijek susreću. (...) Ono što iskusimo, ono što izmislimo, dvije staze koje vode jedna pored druge, zatim jedna u drugu, a kočnice su otpuštene. (2001: 109, prijevod moj)

U ovom romanu krhkost granice između stvarnosti i fikcije toliko se često iznosi, koliko na sadržajnoj razini, toliko i na razini pripovijedanja, da sama granica pada i čitatelja upozorava na njihovu sličnost i njihovo stapanje.

The Stone Gods, jedan od novijih Wintersoninih romana, je znanstvenofantastični roman koji se poigrava metaleptičnim prekoračenjima. Roman je podijeljen u četiri dijela koja pripovijedaju tri ponavljajuće priče – tri svijeta na umoru. Glavni likovi sva tri dijela također se ponavljaju (točnije, njihova imena): Billie (Billy) (pripovjedačica/pripovjedač svakoga dijela) i Spike (Spickers), koje/koji u sva tri dijela iznova razvijaju vrlo prisan, u prvome dijelu i jasno ljubavni, odnos. Prvi dio, *Planet Blue*, započinje na Orbusu, planetu iznimnog tehnološkog napretka koji odumire zbog zagađenja, a znanstvenici otkrivaju novi planet, Plavi planet, s netaknutom prirodom i svim uvjetima potrebnima za život. Planet je gotovo spreman za naseljavanje, uz iznimku dinosaura koje prije toga valja istrijebiti, što je zadatak za ekspediciju među čijim članovima su Billie, pripovjedačica, i Spike, Robo *sapiens*, ženski robot napravljen da razvija vlastitu svijest i evoluiru. Istrebljivanje dinosaura, iako uspješno, završava pogubno i za ekspediciju, te prvi dio romana završava smrću Billie i Spike u špilji. Drugi, najkraći dio, prati odumiranje svijeta na puno manjoj razini, Uskršnjeg otoka, kojem svjedoči Billy, slučajno ostavljeni mornar s ekspedicije Jamesa Cooka iz 1774. godine,

zajedno s domorocem Spickersom. Treći dio ponovno je uništenje svijeta, ovoga puta Zemlje, i radnja je smještena u blisku budućnost, na području Velike Britanije kojom nakon trećeg svjetskog rata, nuklearnog rata, vlada globalna korporacija MORE (*Post-3War*). Billie radi sa Spike, koja je ponovno Robo *sapiens*, ovaj put glava bez tijela, a koju MORE kreira kako bi objektivno donosila odluke za budućnost čovječanstva u razorenom svijetu. One krišom posjećuju Wreck City, anarhistički prostor nastao kao alternativa korporativnoj vladavini MOREa, otkrivaju žrtve nuklearnog rata koje MORE skriva, postaju bjegunci, a Billie u konačnici i biva uhvaćena.

Prvo prekoračenje pripovjednih razina javlja se, odnosno otkriva, na početku trećeg dijela romana. Čitateljima se „demistificira“ *trompe-l'oeil*, odnosno čitav prvi dio romana, koji smo čitali kao dijegezu, otkriva se kao hipodijegeza, kao umetnuti roman koji Billie posljednjeg dijela nalazi na sjedištu pored svoga u podzemnoj željeznici (2008: 143). Postavlja nam se zadatak iznova promotriti cijeli fikcijski svijet koji smo čitali kao „stvarnost“ djela i spustiti ga jednu razinu dolje (McHale 1987: 116). Ime je dodatni faktor zbunjivanja čitatelja: roman koji Billie čita, koji pripovijeda druga (odnosno prva) Billie, upravo je roman koji mi čitamo, ili barem tako sugerira naslov – *The Stone Gods*. Ovaj metaleptični autorski upad, kojim roman tematizira sam sebe, može se promatrati, što McHale predlaže za slične situacije, kao „lukavi mig čitatelju, i posljedično kao sredstvo ukazivanja na ontološku granicu između čitatelja i likova“ (1987: 122).

Otkrivanje umetnute prirode prvoga dijela već dovodi do propitivanja podjele ontoloških planova čitavog romana, ali to pitanje postaje zamršenije kada taj umetnuti roman metaleptično prodire natrag u dijegezu, čime se ponovno dovodi u pitanje njegov (dvostruko) fikcijski status. Prvi takav upad javlja se u ideji iznesenoj u posljednjem poglavlju: da je meteor koji je doveo do izumiranja dinosaura netko usmjerio, te da je to neporeciv dokaz inteligentnog života prije ljudi (2008: 207). Međutim, koketiranje s tom idejom još je moguće ignorirati i, iako je odjek događaja iz prvoga dijela, samo je teorija alternativne grupe djevojaka koju čitatelj ne mora prihvatiti kao dokaz metalepse. Malo kasnije u romanu, ipak, Billie i Spike čuju signal koji je Spike iz umetnutog romana prije smrti poslala da se odbija od Mjeseca, ne bi li ga neke buduće generacije pronašle (2008: 100, 219, 240) – taj je signal ujedno i konačan i nezanemariv signal metalepse koja nam još jednom nameće pitanje jesu li događaji prvoga dijela doista umetnuti roman ili „stvarna“ prošlost dijegetičke razine. Obje

moćnosti imaju svoje argumente i kontraargumente u obliku prekoračenja. Signal je doista poslan, što je iskorak iz umetnutog romana u dijegezu. S druge strane, ako bi se prvi dio prihvatio kao „stvarna“ prošlost, isti ontološki plan kao druga dva dijela, neobjašnjiv je spomen knjiga u prvom dijelu koje su napisane tek puno kasnije, na Zemlji (2008: 59). Roman ne samo da prepušta čitatelju da odabere svoju interpretaciju, već mu dokazima za svaku i međusobnim isključivanjem različitih interpretacija za bilo koje rješenje koje odabere pruža kontradiktoran odgovor – svaki je nužno ispravan i nužno pogrešan.

Gotovo neprimjetan metaleptični upad javlja se i u najnovijem Wintersoninom romanu, *The Gap of Time* (2015.), koji preispisuje Shakespeareovu dramu *Zimska priča* u suvremenom kontekstu. Pripovijeda o napuštenom djetetu, o ljubomori i osveti, njihovim tragičnim posljedicama, u konačnici o oprost, a na Wintersoninoj službenoj stranici opisuje se kao „priča koja pokazuje da će sve što je izgubljeno biti pronađeno“ (prijevod moj). Pred sam kraj romana, kada se doista i pronalazi izgubljeno dijete i dolazi do pomirenja za vrijeme koncerta, svoju prisutnost otkriva ekstradijegetička, heterodijegetička pripovjedačica, za koju se čitatelju sugerira da ju poistovjeti s Winterson. Nalik primjeru kojeg Genette koristi, u kojem John Fowles ulazi u kupe vlaka da promatra lika u svojem romanu *Žena francuskog poručnika* (2006: 27-28), Winterson otkriva na trenutak svoje prisutstvo u dijegezi u ulozi promatrača: „Ostavimo ih sada u dvorani uz glazbu. Ja sam sjedila u pozadini, čekajući da vidim što će se dogoditi, i sada sam vani, na ulici, ove ljetne noći, i kiša mi klizi po licu“ (2015: 284, prijevod moj). Pripovijedanje zatim na nekoliko stranica prelazi u homodijegetičko pripovijedanje o razlozima pisanja te knjige, prelazi u tumačenje Shakespeareove drame koja joj je predložak, da bi u konačnici „prepustila riječ“ Perditi (2015: 288). Ovaj je postupak međutim gotovo neprimjetan, i, iako skreće pažnju na proces pripovijedanja i postupak gradnje pripovijedanog svijeta, taj je segment puno manje u fokusu nego u druga dva spomenuta romana.

Metalepsa čitatelja – interaktivni pripovjedač⁴

Genette u svojoj knjizi, osim različitih načina na koje autor može ući u svoju dijegezu ili pak dijegeza u hipodijegezu (i obrnuto), kao posebnu vrstu metalepse iznosi onu koja uključuje „drugog stanovnika izvandijegetičkog univerzuma – čitatelja,“ te ju stoga i naziva metalepsa čitatelja (2006: 76, 79). Tim nazivom obuhvaća i gotovo neprimjetno obraćanje

⁴ *The PowerBook*, str. 31.

čitatelju i eksplicitno uvlačenje u radnju (2006: 76-83). McHale govori o ovoj vrsti metalepse kada uspoređuje pripovijedanje s ljubavnim odnosom, odnosno zavođenjem čitatelja, i tu analogiju naziva metaleptičnom (1987: 222). Winterson se poigrava ovom strategijom u svim rasponima, od obraćanja do direktnog uvlačenja čitatelja u radnju. Ovdje ću proučiti romane u kojima je prekoračenje prema čitatelju izraženo, u kojima se zahtjeva ulazak u dijegezu: *Gut Symmetries* (1997.) i *The PowerBook*.

Naznake metalepse čitatelja, doduše nenametljive, mogu se pronaći i u drugim romanima, poput već spomenutih komentara upućenih čitatelju u *Written on the Body* (1993: 24). *Gut Symmetries* je roman koji već ozbiljnije ulazi u dijalog s čitateljem. Radnja ispisuje ljubavni trokut između Alice, fizičarke, Giovannija, zvanog Jove, također fizičara, i njegove žene Stelle, pjesnikinje – Alice se zaljubljuje u oboje. Poigrava se narativnom strukturom, između ostalog narušavajući kronologiju analepsama i prolepsama, koje već na početku odaju kraj romana, a propituje linearnost vremena i ograničenost prostora i poigravajući se teorijama kvantne fizike. Pripovijedanje dijele Alice i Stella, više-manje pravilno se izmjenjujući od poglavlja do poglavlja uz manje odmake, a pred kraj romana jedno poglavlje (Knave of Coins) pripovijeda i Jove.

Kako primjećuje Piiastiina Tikka, pripovjedači svakog poglavlja dosta su jasno određeni, ali je otkrivanje adresata kojima su njihove pripovijesti namijenjene komplicirano (2000: 60). I Alice i Stella obraćaju se povremeno neodređenom „ti.“ Taj je adresat ipak ponekad jasnije određen, pogotovo kada ga koristi Stella. U nekim svojim porukama, napominje Tikka, izražava antagonizam između „nas“ i „tebe“ (2000: 61), što se može tumačiti kao indikacija da su upućene Joveu (1998: 37, 167). S druge strane, posljednje obraćanje adresatu može se tumačiti kao poziv čitatelju – „Spasi me. (...) htjela sam pobjeći. Kao i ti. Jove, Alice. Umetni koje (god) ime želiš“ (1998: 177, prijevod moj). Alice se češće i dosljednije obraća svojem adresatu, u odlomcima koji se puno lakše mogu promatrati kao metaleptični. Njezin adresat je neodređen, tvrdi Tikka, nije jedna osoba koju možemo detektirati (2000: 61). Iz tog razloga čitatelj se može, ali i ne mora, osjećati prozvanim. Ona poziva svojeg adresata da uđe u narativ, već od prvog poglavlja: „Hodaj sa mnom. Ruku pod ruku kroz ovu noćnu moru od pripovijesti, kroz uredne rečenice krišom posložene preko značenja“ (1998: 24, prijevod moj). Odmah upućuje i na ulogu čitatelja u gradnji narativa: „I da ovu priču ne pričam tebi, nego nekome drugome, bi li to bila ista priča?“ (1998: 24,

prijevod moj) Poziv „hodaj sa mnom“ ponavlja poput refrena kroz roman (1998: 24, 101, 117, 157), a njime i zaokružuje roman, započinjući i završavajući tako posljednje poglavlje (1998: 215, 219). Posljednje dvije stranice Alice se okreće svojem adresatu, pozivajući posljednji put na šetnju, i zaključuje: „Što god povlači iglu, što god te izbacuje iz granica tvog vlastitog života u prolaznu i potpunu ljepotu, makar na trenutak, dovoljno je“ (1998: 219, prijevod moj).

Kako naglašava Tikka u svojoj analizi, Alicin adresat može se tumačiti i kao stvarni čitatelj i kao drugi lik u romanu, i ništa ga ne određuje nedvosmisleno, zbog čega čitatelj sebe može poistovjetiti s „ti“ ili konstruirati „ti“ kao odvojeni subjekt (2000: 61-62). Roman još uvijek, doduše, ne pretvara čitatelja u fiktivni lik, već metalepsa ovdje od čitatelja traži tek da bude „autorov [pripovjedačev] vjerni sljedbenik“ (Genette 2006: 76). Alice, kao pripovjedačica romana *Gut Symmetries*, čitateljima upućuje nesiguran poziv za metaleptičnim ulaskom, prepuštajući nama konačnu odluku hoćemo li poziv na „šetnju narativom“ protumačiti kao upućen nama, a zatim i hoćemo li mu dopustiti da nas na trenutak „izbaci iz granica vlastitog života“.

The PowerBook puno veći naglasak stavlja na odnos između čitatelja i priče. Kako zapaža Jago Morrison, knjiga teži dijalogizmu i „istražuje simbiozu između pisanja i čitanja, koji su doživljeni kao partneri u pregovorima međusobnog zavođenja“ (2006: 171, prijevod moj). Adresat romana je određen vrlo isprekidano, kao i u *Written on the Body*, i česte su izmjene. Ponekad iz jedne rečenice u drugu, nekoliko puta u odlomku, djevojka za koju pripovjedačica kroji priče postaje i prestaje biti adresat (2001: 54-56). Već je spomenuto poigravanje perspektivama u poglavlju o Lancelotu i Guinevere, SEARCH – i Lancelot i Guinevere su istovremeno i pripovjedač i adresat u odlomku u kojem vode ljubav (2001: 80). Ti konstantni i učestali pomaci u perspektivi čitatelja uvlače u roman, a to je naglašeno i time što je djevojka koja dolazi naručiti priče na početku romana, koja ni u jednom trenutku nije imenovana, zapravo „čitateljica“ virtualnih priča, u istoj poziciji kao stvarni čitatelj. Ona je čitateljica naviknuta na jednostrane narative, koja gotovo odustaje od priče u trenutku kada shvati da mora sudjelovati u njezinoj gradnji (2001: 31). Pripovjedačica joj na pitanje „Što se dogodilo sa sveznajućim pripovjedačem?“ odgovara „Postao je interaktivan“ (2001: 31, prijevod moj), sažimajući u toj jednoj rečenici težnju romana za prekoračenjem granica između svijeta djela i svijeta čitatelja.

McHale pred kraj svoje knjige iznosi tezu da postmodernizam preispisuje erotske odnose prekoračivanjem ontoloških granica, primjerice metaleptičnim umetanjem zamjenice „ti“ (1987: 227). „Postmodernistička upotreba drugog lica funkcionira kao poziv čitatelju da se projicira u prazninu otvorenu u tekstu prisutnošću zamjenice 'ti'“, tvrdi McHale, i „(...) 'ti' postaje lik u fikcionalnom svijetu ostajući istovremeno izvantekstualni čitatelj“ (1987: 224). Adresat romana *The PowerBook* otvara prostor upravo takvom tumačenju, pogotovo zbog opaske o interaktivnom pripovjedaču, i to na dvije razine. Konstrukcija adresata teži otvoriti komunikaciju između pripovjedača i stvarnog čitatelja, prekoračiti ontološku granicu između njih, te na taj način preispisuje ljubavni odnos, kako tvrdi McHale. Istovremeno pripovjedačica i njezina „čitateljica“ u tekstu doista interaktivno grade ljubavni odnos, doslovno povezujući čitanje s vođenjem ljubavi.

Prema „polu-ozbiljnoj erotskoj teoriji čitanja“ Johna Bartha, u čitanju autor(ica) igra mušku ulogu (ulogu zavodnika), a čitatelj(ica) žensku ulogu (ulogu zavedenog/zavedene), dok je tekst njihov ljubavni odnos (prema McHale 1987: 226). Međutim, kako naglašava Helene Staveley, ovaj roman takvo uvriježeno promatranje pripovjednog teksta kao ljubavnog odnosa propituje izvrćući uloge – figura čitateljice postaje zavodnica (2004: 120). Roman „privilegira ulogu čitatelja u proizvodnji teksta“, tvrdi Staveley, čitateljica preuzima inicijativu i „njezino sudjelovanje u ovom procesu pomaže proizvesti ontološki disparatni narativ čije se stvarnosti presjecaju (...), prijeteći da probiju granice fikcije i poplave područje stvarnoga“ (2004: 120-121, prijevod moj). Okretanje odnosa zavodnika i zavedene, dakle, još je jedan element kojim se ontološke granice propituju i pokušavaju prijeći, a pruža i dodatni moment propitivanja rodnih uloga, barem onako kako ih je postavio Barth.

Pri čitanju romana nama nedostaje tehnološki novum⁵ programa za virtualnu stvarnost koji u romanu pripovjedačici i naručiteljici omogućuje doslovnu suradnju na gradnji priče. Ipak, pripovjedačica neodređenošću naručiteljice (koliko je to moguće) poziva stvarnog čitatelja da uđe u priču, a pred kraj romana mu/joj unatoč tehnološkom nedostatku uspijeva omogućiti i da ju doista oblikuje. U poglavlju koje je jasno smješteno na razinu dijegeze (CHOOSER) pripovjedačica ubacuje zaključak ljubavne priče, kroz ponudu istovremeno upućenu i ljubavnici i čitateljima: „Evo dva kraja. Ti izaberi“ (2001: 242-244, prijevod moj).

⁵Novum je izraz koji je skovao Darko Suvin, a koji se može objasniti kao stvar ili pojava „koja razlikuje svijet prikazan u znanstvenofantastičnoj umjetnosti od svijeta koji prepoznajemo oko sebe,“ i ponekad se koristi kao indikator da određeni tekst pripada znanstvenoj fantastici (Roberts 2006: 6, prijevod moj).

Izabiremo između kraja u kojem ljubavna priča završava ili kraja u kojem se njezini protagonisti odlučuju za zajednički život, a ta svjesna kontradikcija višestrukog završetka (iako to još nije završetak romana, već samo te linije radnje) još je jedan od načina na koji se, kaže Hutcheon, postmodernizam suočava s urednim završecima i narativnim kontinuitetom realizma (1988: 59). Pripovjedačica poziva djevojku kao intradijegetičkog adresata da odabere kraj, u skladu s interaktivnošću svih njihovih priča, ali poziv je puno više upućen čitateljima, kao ekstradijegetičkom adresatu, već samim time što nije određeno koji kraj je odabran – u tom se trenutku u zamjenici „ti“ stapaju oba adresata, dvostrukost kojom se čitavi roman poigrava.

Metaleptična prekoračenja, bila ona između dijegeze i umetnutih priča ili od dijegeze usmjerena prema čitatelju, direktnom povezanošću između dvaju različitih ontoloških planova otvoreno nameću pitanje odnosa između svijeta čitatelja i svijeta pripovijesti. Uvlačeći „stvarni“ svijet u fikciju, čitatelja usmjerava da propita odnos između ta dva svijeta, i možda dođe do sličnog zaključka kao Genette na kraju svoje knjige: „Svaka je fikcija istkana od metalepsa. I svaka zbilja, kada se prepozna u nekoj fikciji i kada prepozna neku fikciju u vlastitome univerzumu (...)“ (2006: 106).

Zrcalne priče – *mise en abyme*

Mnogi Wintersonini romani, već od *Naranče nisu jedino voće*, u svoju osnovnu, okvirnu pripovijest, odnosno dijegetičku razinu, imaju umetnute hipodijegetičke razine, priče unutar priča, čija je funkcija zrcaljenje dijegetičke razine romana. Uvriježeni termin za takve strukture je francuski izraz *mise en abyme* (Rimmon-Kenan 2002: 94; Bal 2009: 62; Grdešić 2015: 99; McHale 1987: 124), ali Mieke Bal predlaže izraz *zrcalni tekst* (2009: 62) koji će biti korišten i u nastavku ovoga rada jer jasnije označava ulogu umetnutih priča koje ću u ovome poglavlju analizirati.

Od tri odnosa koja Genette iznosi kao moguće odnose između osnovne i umetnute priče, odnosno dijegetičke i hipodijegetičke razine, zrcalna je priča u tematskom odnosu s dijegetičkom razinom – u odnosu analogije (1980: 233; Rimmon-Kenan 2002: 93-94; Grdešić 2015: 99). Preciznije, zrcalnu priču i Genette i Rimmon-Kenan spominju kao krajnji primjer tematskog odnosa između dviju razina priče, odnosno kao analogiju dovedenu gotovo do istovjetnosti (Genette 1980: 233; Rimmon Kenan 2002: 94). McHale ovaj postupak naziva

„jednim od najmoćnijih postupaka postmodernističkih djela za postavljanje ontološke dimenzije u prvi plan“ (1987: 124, prijevod moj), i navodi tri kriterija koja određuju zrcalne priče: umetnute su u primarnu dijegezu, odnosno nalaze se razinu ispod dijegetičke, predstavljaju određeni aspekt primarne razine priče, odražavaju ga, i taj je aspekt istaknuti i kontinuirani dio osnovne radnje (1987: 124).

Wintersonin prvi roman, već spomenuti *Naranče nisu jedino voće*, obiluje umetnutim pričama, bajkama, koje zrcale osnovnu razinu radnje – odrastanje djevojčice, kasnije djevojke, koja otkriva svoju ljubav prema književnosti i ljubav prema djevojkama, u malome gradiću, u zatvorenoj protestantskoj zajednici, uz majku koja oštro zabranjuje i jedno i drugo. Pripovijedanje o njezinom odrastanju često prekidaju bajkovite pripovijesti, za koje Winterson u uvodu u scenarij mini-serije *Naranče nisu jedino voće* piše kako su alegorijski odlomci koji djeluju poput „grčkog zbora koji komentira glavne događaje“ (prema Onega 1995: 141). Susana Onega ističe zrcalnu funkciju tih odlomaka te ih naziva odjecima događaja u primarnoj razini priče, uspoređujući ih s biblijskim prisposodobama, jer pružaju dublji i jasniji uvid u prirodu događaja osnovne razine priče (1995: 141-142).

Bajkovite ulomke ne najavljuje ni pripovjedač ni lik s dijegetičke razine, uz iznimku prve bajke, o caru Tetraedru, koja počinje postepeno nakon spomena istoimenog geometrijskog lika, poput upadanja u san (1991: 47-48). Nakon toga umetnute bajke započinju samo novim odlomkom, i ponekad uvriježenim početkom za bajke – „Jednom davno...“ (1991: 58). Svaka bajka reflektira drugi aspekt primarne radnje, ističe Lucía Morera (2014: 262). Tako se prvo neslaganje Jeanette s teološkim učenjima njene zajednice, a time i početak njezinog odvajanja od utjecaja majke i pastora, ilustrira bajkom o princu koji traži savršenu djevojku (Winterson 1991: 58-65). U različitom pogledu princa i djevojke o savršenstvu reflektiraju se različiti pogledi pastora i Jeanette, a poguban kraj za djevojku koja propituje prinčeva uvjerenja već daje naslutiti reakciju kakvu Jeanette kasnije doživljava kada se obznani njezina različitost, kao što je često slučaj sa zrcalnim pripovijestima umetnutima u početak romana (Bal 2009: 62-63).

I Onega i Morera kao najvažniju bajku ističu priču o Winnet i čarobnjaku (Winterson 1991: 137-144, 148-149, 154-155, 156-157; Onega 1995: 143; Morera 2014: 262), u kojoj se reflektira kompleksni odnos Jeanette, pripovjedačice/glavnog lika, i njezine majke u obliku

odnosa čarobnjaka i Winnet kao njegove učenice, ali istovremeno i zatočenice njegove uske vizije za nju. Winnet odlazi iako ne želi – kao što je i Jeanette, pripovjedačica romana, otišla – u nepoznate prostore gdje je stranac, u potragu za legendarnim mjestom u kojem je vjerovala da će biti slobodna. Motiv pustolovine, potrage (*quest*) za prostorom ili predmetom, izranja i u drugoj najdužoj bajci, o vitezu Percevalu, koji napušta sigurnost dvora kralja Arthura kako bi pronašao sveti gral, koji će mu donijeti, vjerovao je, ostvarenje snova i mir (1991: 127, 132-133, 161, 168). Još izraženiji motiv, koji se pojavljuje i u obje ove bajke, je napuštanje doma i okruženja (religije), koji su pružali sigurnost i izvjesnost, radi suočavanja s opasnostima nesigurnog i nepoznatog. Pojavljuje se i u priči o Zabranjenom gradu (1991: 110-111), kao i u priči o ograđenom rajskom vrtu (120). Nevidljive niti koje i Winnet (1991: 144) i Percevala (168) vuku natrag, unatoč potrebe za potragom, zrcale Jeanettein vlastiti osjećaj, izražen u posljednjem ulomku, da je njena majka zavezala za njezin gumb nit koju može povući kad god želi (171).

Zrcalni tekstovi prominentni su i u romanu *The PowerBook*, koji tematizira pripovijedanje brojnim pripovjednim eksperimentima. Roman sadrži mnoštvo umetnutih priča, od kojih su jedan dio već spomenute priče koje Ali kroji za svojeg adresata, ženu koja je priče naručila kako bi pobjegla iz stvarnog svijeta, odnosno svijeta dijegetičke razine romana. Međutim, dio umetnutih priča, koje funkcioniraju kao zrcalni tekstovi u odnosu na radnju dijegetičke razine (i radnju skrojjenih priča) teško se može pripisati istom ontološkom planu na kojem se nalaze priče skrojene za adresata i s adresatom, ali nisu ni smještene na razinu ispod, zbog čega funkcioniraju poput još jedne, odvojene umetnute razine, ali ravnopravne. Zrcalne priče, uglavnom smještene u zasebna poglavlja, preuzete su iz povijesti i književnosti, te se mogu podijeliti na priče o „velikim i pogubnim ljubavima“, kako ih pripovjedač(ica) zove (Winterson 1991: 89, prijevod moj) i priče koje, slično bajkama o Winnet i o Percevalu, pripovijedaju o potrazi za nemogućim, potrazi za zakopanim blagom.

Poglavlja o Francesci i Paolu (VEIW AS ICON), likovima iz Danteove *Božanstvene komedije*, i o Lancelotu i Guinevere iz legendi o kralju Arthuru (SEARCH), te priča o crvenoj lisici (210-213), odnosno priče o „velikim i pogubnim ljubavima“, reflektiraju svaka na svoj način ljubavni odnos pripovjedačice Ali i naručiteljice njezinih priča, priču o zabranjenoj ljubavi koja se čini osuđena na nesretni kraj. Kako Jeannine DeLombard primjećuje u svojoj recenziji, kroz priče drugih velikih i pogubnih ljubavi, Winterson nekoliko puta ispisuje

osnovni odnos onoga/one koji/ja voli i voljene/voljenoga (2000: 24). S druge strane, pripovijest o Georgeu Malloryju i njegovom usponu na Everest (SPECIAL) i o Giovanniju da Castru (REALLY QUIT?), koji u 15. stoljeću u blizini Rima otkriva nalazište alauna, skupocjenog minerala koji se do toga pronalaska uvezio iz Turske, zrcale potragu za onim što se ne može pronaći (2001: 90), za zakopanim blagom (161-171), potragu na koju Ali kreće još kao djevojčica, a koja se u romanu poput refrena ponavlja uz rečenicu „Samo je nemoguće vrijedno truda“ (90, prijevod moj). U posljednjem poglavlju romana, nekoliko stranica prije samog kraja, pojavljuje se i konačna umetnuta priča, priča o Orlandu koji se gubi u palači u potrazi za djevojkom koja će mu pomoći da pronađe sebe (2001: 279-284) – priča koja zrcali roman i kao ljubavnu priču i kao potragu za nemogućim.

Osim u ova dva, zrcalni tekstovi mogu se prepoznati i u drugim djelima. U *The Stone Gods*, kapetan svemirskog broda u prvom dijelu sažima ponavljajuće uništavanje svjetova u kratkoj priči o propalom ovisniku koji propušta svaku novu priliku za popravljajem (2008: 65-67). Pojavljuju se i u romanu *Gut Symmetries*: u drugoj polovici romana umetnuta je bajka koja, poput onih u Wintersoninom prvom romanu, započinje uvriježenom frazom „Jednom davno (...)“ (1998: 140-141). Bajka o tri prijatelja koji kreću u potragu za „onim što se ne može pronaći“ zrcali ljubavni odnos između Alice, Jovea i Stelle i njihov pokušaj snalaženja u situaciji u kojoj su se našli. Bajka ponovno govori o pustolovini i potrazi, poput umetnutih bajki prvog romana i priča u *The PowerBooku*. U članku o njezinom stvaralaštvu, Maya Jaggi spominje kako i Winterson naglašava potragu (za svetim gralom) kao jedan od ključnih elemenata svojega rada (2004), a slično primjećuje i Julie Ellam, citirajući Wintersonin intervju u kojem naglašava važnost arhetipa junaka u svojim romanima (2006: 81-82). Umetnute priče koje naglašavaju taj arhetip i motiv pustolovine pomažu prepoznati njihove osnovne elemente i na dijegetičkoj razini, razini „stvarnosti“, gdje su smještene u drugačiji kontekst, izvan bajki i legendi. Kako Bal primjećuje, „zrcalni tekst služi kao uputa za uporabu: umetnuta priča sadrži prijedlog kako bi se tekst trebao čitati“ (2009: 63, prijevod moj).

Drugačija varijanta zrcalnog teksta pojavljuje se u već spomenutom *The Gap of Time*. Zrcalni tekst pojavljuje se u obliku video igre koju jedan od likova dizajnira, koju kasnije i igraju gotovo svi likovi, a nosi i isti naziv kao roman. Priča o napuštenom djetetu preslikava se u igri u kojoj je izgubljena najvažnija stvar na svijetu, također dijete, i dvije skupine, Otpor i Anđeli tame pokušavaju ju pronaći, prvi da ju spase, drugi da ju unište (2015: 37-39, 61-62,

202-207, 217, 242, 265). Video igra služi i kao još jedan primjer, puno manjih razmjera, interaktivne priče u čijem krojenju sudjeluju svi igrači, nalik virtualnoj stvarnosti u romanu *The PowerBook*.

Gabriel Josipovici u svojoj knjizi napominje kako su analogije i zrcaljenja još kod Dantea prisutni, štoviše, ključni za izgradnju svijeta njegovih djela, i da pomažu shvaćanju smisla i cjelovitosti svijeta (1971: 298-299). Međutim, kako tvrdi, u suvremenoj književnosti analogija postaje demonska: *mise-en-abyme* služi kako bi kroz analogiju između „stvarnosti“ djela i umetnutog zrcalnog teksta osvijestili granice svijeta djela, jednako izmišljenog kao umetnuta priča, što nas onda navodi da preispitujemo, kao čitatelji, granicu svojega svijeta (1971: 299). Ako umetnuta bajka može zrcaliti svijet romana, svijet tog romana može zrcaliti nešto drugo slične strukture, tvrdi Josipovici, i dodaje da se nalazimo u svijetu beskonačnih analogija, ali bez objektivne stvarnosti koja bi ih podupirala (1971: 300). Nešto drugo slične strukture može biti i stvarni svijet čitatelja, te dijalog umetnutih bajki i „stvarnosti“ svijeta romana povlači i pitanje dijaloga između izmišljenog svijeta romana i svijeta čitatelja.

Krešimir Nemeć predlaže tezu „da je roman rodila literarna samosvjest: osjećaj provizornosti i nestabilnosti ne samo jezikom stvorene fikcije, nego i same stvarnosti, pa i cijele povijesti“ (1993: 115). Wintersonini ovdje analizirani romani i metalepsama i zrcalnim tekstovima naglašavaju sličan osjećaj nesigurnosti i iskustvenog i stvorenog svijeta (stvorenih svjetova), njihovu analogiju i neodvojivost. Romani različitim pripovjednim tehnikama otvaraju dijalog između tih svjetova, interakciju, mjestimice privilegirajući, kako je primijetila Staveley, ulogu čitatelja (2004: 120), i po tome na neki način pružaju alternativu romantičarskoj ideji o bogolikoj svemoći autora, koju prema Nemeću autoreferencijalnost razotkriva i prema McHaleu postmodernizam postavlja u prvi plan (Nemeć 1993: 121-122; McHale 1987: 29-30).

Zaključak

U ovome radu proučavala sam pripovijedanje u romanima Jeanette Winterson i na koji način ona koristi pripovjedne strategije kako bi postigla ono što smatra zadatkom umjetnosti, „pomicanje granica za koje smo mislili da su čvrste“ (1996: 116). Analizirala sam

šest Wintersoninih romana, pri čemu je središnji *The PowerBook* (i po značaju pripovijedanja i vremenski), u kojima Winterson propituje i pomiče granicu između rodova, kao arbitrarno određenih konstrukta, i granicu između stvarnoga svijeta i svijeta fikcije.

U romanima *Written on the Body* i *The PowerBook* Winterson uvodi pripovjedače čiji je rod neodređen, odnosno višestruko određen, i time čitatelja onemogućava da uz njih veže bilo kakva očekivanja. Pri tome ne koči samo upisivanje konvencionalnih rodnih normi nego i radikalni prekid s njima, te se smješta u prostoru između, u kontradikciji tih tumačenja, propitujući ih iznutra. Iz tog razloga, kako primjećuju i Morrison i Merja Makinen, mnogi izražavaju i razočaranje što njezin rad nije dovoljno jasno uronjen u lezbijsko-feminističku kritiku (uključujući i samog Morrisona) (Morrison 2006; Makinen 2005: 2-3). Iako neki kritičari, poput Özyurt Kılıç (2008: 288, 292), njezine romane i dalje nastoje tumačiti u tom ključu, takva čitanja „ignoriraju polovicu kontradikcije“ sadržane u postmodernističkim djelima (Hutcheon 1988: xiii), a i Winterson sama svoj rad odbija uklopiti u kalupe i očekivanja koja bi proizlazila iz njezine biografije i javnog života (Winterson 1996: 104-105). Rodom neodređeni pripovjedač romana *Written on the Body* i višestruko određeni pripovjedač *The PowerBooka* negiraju jednostrana tumačenja, pozivaju čitatelje da prekorače granice osjećaja koje si dopuštaju prepoznati (Winterson 1996: 108), usmjeravaju čitatelja da predodžbu lika gradi na ostalim faktorima, i u konačnici poručuju, i sadržajem i pripovjednom strukturom, da rodna ograničenja nisu relevantna.

To nije jedina „čvrsta“ granica koju Winterson pokušava pomaknuti. Kako pokazuju primjeri analizirani u ovome radu, njezini romani različitim pripovjednim strategijama pokušavaju premostiti jasni rez i naglasiti napetost između „svijeta koji nasljeđujem i svijeta koji izmislim“ (2001: 248). Promjene perspektive, komunikacija između pripovjednih razina, interaktivni pripovjedač i zrcalne priče čitatelja u svakome trenutku podsjećaju da propituje fikcionalne elemente u stvarnosti i prepoznaju stvarnost u fikciji, i pokušavaju nas uvući u izmišljeni svijet, naglašavajući našu ulogu u njegovoj gradnji. Utjecaj kojeg takvi postupci ostavljaju na čitatelja, zbog kojega ponekad, poput čitateljice *The PowerBooka*, oklijeva prihvatiti poziv za ulaskom u interaktivnu dijegezu, i Genette i McHale objašnjavaju koristeći riječi Jorgea Luisa Borgesa: „takve inverzije sugeriraju da ako likovi neke fikcije mogu biti i čitatelji i gledatelji, mi, njihovi čitatelji ili njihovi gledatelji, možemo biti fiktivni likovi“ (prema Genette 2006: 106; usp. McHale 1987: 130). Wintersonini romani čitatelja pozivaju da

prevlada neugodu sadržanu u sugestiji da i čitatelj može biti fiktivni lik, da i stvarnost može biti fiktionalna, i prihvate ulazak u svijet književnosti koji će im omogućiti da barem za trenutak prekorače „granice vlastitog života“ (Winterson 1998: 219).

Konačno, ako prihvatimo Malpasovo objašnjenje postmodernizma kao pokreta koji pokušava prikazati ono što izmiče definiciji i slavi ono što narušava samo definiranje, odnosno pluralnost i neodređenost, Wintersonin rad se svakako uklapa u takav pokret (2005: 3-4). Zbunjujući (i zanemarujući) kritičare koji ju pokušavaju objasniti jednostrano, Winterson progovara direktno čitatelju, svakom čitatelju, uznemirujući i prekoračujući pri tome granice „klase, kulture... i... seksualnosti“ (1996: 106), kao i granice stvarnosti i fikcije, iskustvenog i izmišljenog svijeta.

Literatura

Književna djela:

Winterson, Jeanette (1991) *Oranges Are Not the Only Fruit*. London: Vintage.

Winterson, Jeanette (1993) *Written on the Body*. London: Vintage.

Winterson, Jeanette (1998) *Gut Symmetries*. London: Granta Books.

Winterson, Jeanette (2001) *The PowerBook*. New York: Vintage International.

Winterson, Jeanette (2008) *The Stone Gods*. London: Penguin Books.

Winterson, Jeanette (2015) *The Gap of Time. The Winter's Tale retold*. London: Hogarth.

Teorijska literatura:

Andermahr, Sonya (2005) „Cyberspace and the body: Jeanette Winterson's *The PowerBook*“.
U: Bentley, Nick (ur.) *British Fiction of the 1990s*. London & New York: Routledge, str.
108-122.

Bal, Mieke (2009) *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 3. izdanje. Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press.

- Biti, Vladimir (2000) „Dominanta“. U: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, str. 93-94.
- Cixous, Hélène (1997) „Sorties: out and out: attacks/ways out/forays“. U: Belsey, C. i Moore, J. (ur.) *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Malden, MA & Oxford: Blackwell Publishing, str. 91-103.
- DeLombard, Jeannine (2000) „Control Option Delete“. *Lambda Book Report* (prosinac 2000), str. 24-25.
- Ellam, Julie (2006) „Jeanette Winterson's Family Values: From *Oranges Are Not the Only Fruit* to *Lighthousekeeping*“. *Critical Survey*, god. 18, br. 2, str. 79-88.
- Genette, Gérard (1980) *Narrative Discourse. An Essay in Method*. New York: Cornell UP. Prev. Jane E. Lewin.
- Genette, Gérard (2006) *Metalepsa. Od figure do fikcije*. Zagreb: Disput. Prev. Ivana Franić.
- Grdešić, Maša (2015) *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international.
- Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism*. London & New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda (2002) *The Politics of Postmodernism*, 2. izdanje. London & New York: Routledge.
- Jaggi, Maya (2004) „Redemption songs – Profile: Jeanette Winterson“. *The Guardian*, 25. svibnja 2004.
www.theguardian.com/books/2004/may/29/fiction.jeanettewinterson, posjećeno 10.7.2017.
- Josipovici, Gabriel (1971) *The World and the Book. A Study of Modern Fiction*. London and Basingstoke: The Macmillan Press Ltd.
- Makinen, Merja (2005) „Introduction“. U: *The Novels of Jeanette Winterson*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, str. 1-4.
- Malpas, Simon (2005) *The Postmodern*. London & New York: Routledge.
- McHale, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*. London & New York: Routledge.

- Morera, Lucía (2014) „The Lesbian Bildungsroman: the Process of Self-Discovery in Jeanette Winterson's *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985)“. *RAUDEM – Revista de Estudios de las Mujeres*, god. 2 (2014), str. 256-270.
- Morrison, Jago (2006) „‘Who Cares About Gender at a Time Like This?’ Love, Sex and the Problem of Jeanette Winterson“. *Journal of Gender Studies*, god. 15, br. 2 (srpanj 2006), str. 169–180.
- Nemec, Krešimir (1993) „Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest“. U: Oraić Tolić, D. i Žmegač, V. (ur.) *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 115-123.
- Onega, Susana (1995) „'I'm telling you stories. Trust me': History/Story-telling in Jenette Winterson's *Oranges Are Not the Only Fruit*“. U: Onega, Susana (ur.) *Telling Histories. Narrativizing History, Historicizing Literature*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, str. 135-147.
- Özyurt Kılıç, Mine (2008) „Transgressing Gender Boundaries: The Function of the Fantastic in Jeanette Winterson's *The PowerBook*“. *English Studies*, god. 89, br. 3 (lipanj 2008), str. 287-304.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (2002) *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, 2. izdanje. London & New York: Routledge.
- Roberts, Adam (2006) *Science Fiction*, 2. izdanje. London & New York: Routledge.
- Staveley, Helene (2004) „'It's not power, it's sex:' Jeanette Winterson's *PowerBook* and Nicole Brossard's *Baroque d'Aube*“. *English Studies in Canada*, god. 30, br. 4 (prosinac 2004), str. 120-138.
- „The Gap of Time“. *Jeanette Winterson*, 22. lipnja 2015. www.jeanettewinterson.com/book/the-gap-of-time, posjećeno 13. kolovoza 2017.
- Tikka, Piiastiina (2000) *Narration in Jeanette Winterson's Gut Symmetries*. Magistarski rad. Oulu: University of Oulu.

Winterson, Jeanette (1996) „The Semiotics of Sex“. U: *Art Objects. Essays on Ecstasy and Effrontery*. New York: Alfred A. Knopf, str. 103-118.