

Abstrakt

Denne oppgaven beskriver sammenhengen mellom filosofisk pessimisme og skrekklitteratur. De to begrepene forklares hver for seg og settes i sammenheng, før essayet *Den sidste Messias* av Peter Wessel Zapffe, og romanen *House of Leaves* av Mark Z. Danielewski benyttes for å demonstrere et tilfelle hvor pessimisme kan gi et nytt ståsted å analysere litteratur fra.

Nøkkelord: Filosofisk pessimisme, skrekklitteratur, *House of Leaves*, Thacker, Danielewski, Zapffe, *Den sidste Messias*

Abstract

This thesis describes the connection between philosophical pessimism and horror literature. The two concepts are first described separately, before their relation is expanded upon. Lastly, a demonstration of the ideas presented is given by a reading of the novel *House of Leaves* by Mark Z. Danielewski, in light of the essay *The Last Messiah* by Peter Wessel Zapffe.

Keywords: Philosophical pessimism, horror literature, *House of Leaves*, Thacker, Danielewski, Zapffe, *The Last Messiah*

*“Nobody exists on purpose.
Nobody belongs anywhere.
Everybody's going to die.
Come watch TV?”*

– Rick and Morty

Innholdsfortegnelse

ABSTRAKT	5
ABSTRACT	5
INNHALDSFORTEGNELSE	7
KAPITTEL 1: INNLEDNING	9
1.1 BAKGRUNN FOR DENNE OPPGAVEN	9
1.2 PROBLEMFORMLERING	9
1.3 OPPBYGNING AV TEKSTEN	10
1.4 NOEN ORD OM SPRÅKBRUK	10
KAPITTEL 2: FILOSOFISK PESSIMISME OG SKREKKLITTERATUR	11
2.1 OM KAPITTELET	11
2.1.1 PESSIMISME	11
2.1.2 SKREKKLITTERATUR	12
2.1.3 SAMSPILLET MELLOM PESSIMISME OG SKREKK	12
2.1.4 ZAPFFES <i>MESSIAS</i>	13
2.2 FILOSOFISK PESSIMISME	13
2.2.1 BYRDEN	14
2.2.2 IRONIEN	15
2.2.3 DET ABSURDE	16
2.2.4 RESPONSEN	17
2.3 SKREKKLITTERATUR	19
2.3.1 KINGS TERROR, HORROR OG REVULSION	20
2.3.2 RADCLIFFES TERROR OG HORROR	22
2.3.3 LOVECRAFTS WEIRD FICTION	23
2.3.4 SKREKKSJANGERENS HISTORIE I GROVE TREKK	25
2.4 SAMSPILLET MELLOM SKREKK OG PESSIMISME	28
2.4.1 EN UTENKELIG VERDEN	28
2.4.2. DET OVERNATURLIGE	30
2.4.3 DET UHYGGELIGE PARADOKSET	34
2.5 ZAPFFES SKREKKELIGE PESSIMISME	37
2.5.1 DEN SIDSTE MESSIAS	38
2.5.1.1 Problemet	39
2.5.1.2 Forsvaret	41
2.5.1.3 Løsningen	43
2.6 SKREKKELIG FILOSOFI ELLER FILOSOFISK SKREKK?	44
KAPITTEL 3: <i>HOUSE OF LEAVES</i>, EN PESSIMISTISK LESNING	47
3.1 OM KAPITTELET	47
3.2 EN KORT OPPSUMMERING AV DANIELEWSKIS FORFATTERSKAP	47
3.3 <i>HOUSE OF LEAVES</i>: CECI N'EST PAS UN ROMAN	49
3.3.1 UTFORMING	51
3.4 HANDLINGSSAMMENDRAG <i>HOUSE OF LEAVES</i>	53
3.4.1 THE NAVIDSON RECORD	54

3.4.2 JOHNNY TRUANT	57
3.5 OM LITTERÆRE SKIKKELSER OG FORSVARMEKANISMER	58
3.5.1 TRUANT OG TOMHETEN	60
3.5.2 KARENS VEI TIL SUBLIMERING	66
3.5.3 NAVIDSONS SISTE EKSURSJON	69
3.6 SKREKK I LYS AV PESSIMISME	73
3.6.1 <i>HOUSE OF LEAVES</i> : SAMMENDRAG AV ANALYSEN	74
3.6.2 REFLEKSJONER RUNDT VIDERE ARBEID	75
<u>REFERERTE VERKER</u>	77

Kapittel 1: Innledning

1.1 Bakgrunn for denne oppgaven

Da jeg i begynnelsen av masterløpet, på høsten 2014, skulle lage en skisse av det foreliggende prosjektet, var jeg usikker på hva jeg kom til å ende opp med å skrive om. Jeg hadde noen ideer til potensielle oppgaver, men ingen av disse så ut til å være gjennomførbare.

Så jeg halte ut tiden, og sluttet nærmest å gå på masterskisseseminarene, for å slippe å måtte innrømme at jeg enda ikke hadde bestemt meg for en problemstilling. Sent i oktober fikk jeg heldigvis øynene opp for noe.

Det skjedde omtrent samtidig: Jeg leste essayet *Den sidste Messias*, hørte en podcastepisode¹ om *In the Dust of This Planet*, og fant ut at både den og *The Conspiracy Against the Human Race* hadde vært inspirasjon for min favorittserie på TV, *True Detective*. Det tok ikke lang tid før jeg hadde lest både *Dust* og *Conspiracy*, og med ett kunne jeg ikke la være å tenke på ei bok jeg hadde lest flere år tidligere: *House of Leaves* (eller bare *House*). Denne ble lest på nytt, og det var ikke lenger noe tvil om hva jeg skulle skrive min masteroppgave om.

Thacker beskriver i *Dust* hvordan skrekklitteratur og filosofisk pessimisme med fordel kan leses om hverandre, inn i hverandre, og dermed berike forståelsen av begge. Jeg ønsket å forsøke dette med Zapffe og *House*.

1.2 Problemformulering

Hensikten med denne oppgaven dermed er å undersøke sammenhenger mellom filosofisk pessimisme og skrekklitteratur. Ved hjelp av essayet *Den sidste Messias* av Peter Wessel Zapffe, og skrekromanen *House of Leaves* av Mark Z. Danielewski, vil jeg også demonstrere hvordan denne sammenhengen kan benyttes ved litterær analyse.

¹ Radiolab 8. september 2014: <http://www.radiolab.org/story/dust-planet/>. (11.5.16)

1.3 Oppbygning av teksten

Oppgaven er, foruten dette kapittelet, delt inn i to hovedkapitler. Hvert av disse begynner med en oversikt over hva kapittelet inneholder, og underkapitlene kommer i en slik rekkefølge at hvert legger til rette for det neste. Der det kan virke som om jeg har tatt en omvei, vil leseren snart finne at denne åpnet for forståelse av noe som følger. Slike tilsynelatende omveier er kommentert.

Kapittel to fungerer som et teorikapittel, og ideene som introduseres der, anvendes videre i kapittel tre.

Flere av kildene som benyttes er i høy grad oppsummeringer av tidligere utgitt materiale. Dette gjelder spesielt verkene av Ligotti og Thacker, men disse introduserer også en mengde nye ideer ved å beskrive sammenhenger mellom de ulike tekstene de undersøker. Det er dermed godt grunnlag for å bruke disse bøkene som hovedkilder, men jeg referer også til primærkilder der utdyping er nødvendig.

1.4 Noen ord om språkbruk

Som en oppmerksom leser snart vil se, oversettes i all hovedsak ikke referanser, men de gjengis som de står skrevet i kildene. Dette medfører for eksempel at Zapffes ord er å lese i Rettskrivingen av 1907, Lovecrafts i hans 1920-tallsengelsk, og at noen av mine setninger vil begynne på norsk, før jeg lar en kilde ta over og fortsette på engelsk.

Når det kommer til *House of Leaves*, forekommer det skrive- og grammatikkfeil i teksten, og de har fått være i fred. Selv om typografi spiller en svært viktig rolle i romanen, blir imidlertid ikke disse sitatene gjengitt i typesett og -størrelser som stemmer over ens med originalteksten, men for enkelhets skyld i Times New Roman.

Der originaltekster foreligger på språk jeg ikke behersker, er engelske eller norske oversettelser benyttet. Dette reflekteres i referanselista i slutten av oppgaven.

Til sist vil jeg også nevne at jeg benytter meg av det kjønnsløse pronomeren *hen* der dette for meg fremstår som naturlig. Dette ordet er ikke ennå definert i ordbøkene, men om ingen bruker det, vil det heller ikke bli det med det første.

Kapittel 2: Filosofisk pessimisme og skrekklitteratur

2.1 Om kapittelet

Da denne oppgaven tar utgangspunkt i en sammenheng mellom to til dels uklare begreper, pessimisme og skrekklitteratur, og en ikke selvinnløsende kobling mellom dem, er det nødvendig å gå nærmere inn på disse hver for seg, før jeg senere setter dem i sammenheng med hverandre, og anvender denne koblingen.

Dette er ikke en avhandling i filosofi, men ettersom det er mulig å legge så mye forskjellig i begrepet pessimisme, er det nødvendig både å klargjøre hvilke betydninger det legges i ordet her, og til en viss grad også hvilke tolkninger av begrepet som ikke stemmer over ens med bruken i denne oppgaven, og som bør legges til side i denne sammenhengen.

Likedan er det et behov for å kartlegge hva som inngår i *skrekklitteratur*, eller mer internasjonalt, «horror literature», slik begrepet benyttes i den senere lesingen av *House of Leaves*. Ikke nødvendigvis fordi dette begrepet er like ullent som pessimisme, men det er fortsatt forskjellige oppfatninger av hva som inngår i sjangeren. Dessuten er objektet som begrepet skal brukes på i neste kapittel ikke rett fram å kategorisere. Jeg baserer meg, med andre ord, på en kategorisering av *House* som skrekklitteratur, og vil derfor først definere dette begrepet inngående.

Begrepene og ideene utforskes altså innledningsvis hver for seg, slik at det er lettere å følge med når de senere benyttes sammen, om, og på hverandre.

2.1.1 Pessimisme

Det er, flere syn på hva pessimisme betyr. Jeg benytter meg her, i første omgang, av Joshua Foa Dienstag's *Pessimism*. Dienstag argumenterer for pessimisme som en politisk filosofi, som ikke har noe å gjøre med vemod eller sorg. Dette for å danne en historisk innsikt i begrepets bruk, og hva som vil fremstå som overlappende felter dersom en befolker et venndiagram med filosofiske ideer fra ulike tenkere ansett som pessimister. Siden det er i begrensningen mesteren viser seg, og ettersom underkapittelet er ment som en kortfattet

innføring i pessimismens generelle trekk, utelates det, så godt det lar seg gjøre å gå lange omveier om den enkelte tenkers filosofiske særegenheter.

Videre, både for å nyansere begrepet og for å bringe det nærmere skrekksjangeren, benyttes skrekkforfatteren Thomas Ligottis *The Conspiracy Against the Human Race*. Ligotti beskriver pessimismen som noe mer personlig, noe ethvert menneske kan fortape seg i. Han støtter seg tungt på norske Peter Wessel Zapffes essay *Den sidste Messias*, som også er en særdeles viktig tekst for denne oppgaven. Som en brobygger mellom filosofien og skjønnlitteraturen vil Ligotti også benyttes videre i teksten, men han introduseres her bare kort, som en motpol til Dientstag.

Jeg har valgt å gå veien om skrekklitteraturen før Zapffes tekst ses nærmere på, av årsaker som forhåpentligvis vil være klare for leseren i slutten av dette kapittelet.

2.1.2 Skrekklitteratur

For å gi en kort innføring i skrekksjangerens virkemidler og historie, refereres det innledningsvis til Stephen Kings noe selvbiografiske, men for det meste sjangerdrøftende, *Danse Macabre*. King beskriver flere momenter han anser som essensielle i skrekkfortellingen: det han kaller *horror*, *terror* og *revulsion*, samt det å *treffe* leseren på en slik måte at en emosjonell respons vekkes. Videre utforskes disse begrepene historie, og sjangerens formelle historie skisses fra gotikken til dagens skrekkfortelling. Denne delen av teksten belager seg på Ann Radcliffes *The supernatural in Poetry* og H. P. Lovecrafts *Supernatural Horror in Literature*. En tilsynelatende digresjon om sistnevnte forfatters syn på minoriteter er også å finne mot slutten av dette underkapittelet, da det i mine øyne ville vært lite hederlig, og på grensen til løgnaktig å ikke nevne de (selvinnlysende) negative aspektene ved fremmedfrykten som spiller en så stor rolle i hans forfatterskap, og i skrekksjangeren forøvrig.

2.1.3 Samspillet mellom pessimisme og skrekk

Mye av inspirasjonen til denne oppgaven kommer fra en bokserie av Eugene Thacker, *The Horror of Philosophy*, hvori subsjangeren *supernatural horror*, eller *overnaturlig skrekk*, foreslås som en inngang til å tenke på en verden Thacker beskriver som stadig mer utenkelig. Ideen om å benytte skrekklitteraturen for å nærme seg pessimismen stammer med andre ord, fra *In the Dust of This Planet*, *Starry Speculative Corpse* og *Tentacles Longer Than Night*,

bøkene som utgjør Thackers trilogi. Disse bøkene danner basen jeg bygger på når jeg senere tar for meg Zapffes *Messias* og Danielewskis *House*. I dette underkapittelet presenteres disse ideene kort – så grunnlaget det bygges videre på i neste kapittel er klart.

Når skrekk og pessimisme ses i sammenheng, vil det være viktig med begrepsavklaring. Begrepet *paradoks(al)*, som benyttes i noe smal forstand videre i oppgaven, vil forklares her. Ordet som på engelsk heter *uncanny*, og *unheimlich* på tysk, men som mangler et godt norsk motstykke, er også essensielt i denne sammenhengen, og defineres derfor i dette underkapittelet.

2.1.4 Zapffes *Messias*

Som et siste element i denne teoridelen, er det betimelig å gå nærmere inn på den filosofiske teksten som blir benyttet mest i den senere analysen av Danielewskis *House of Leaves*. Etter en kort presentasjon av Peter Wessel Zapffe, undersøkes *Den sidste Messias* nøye. Særlig viktig her er innføringen av begrepene *isolasjon*, *forankring*, *distraksjon* og *sublimasjon*, som ifølge teksten er menneskets selvforsvarsmekanismer på pessimismens problem, fremmedfølelsen. Denne fremmedfølelsen fortegner seg hos Zapffe mer som en kosmisk panikkangst, og dette er grunnen til at Zapffe presenteres til slutt i kapittelet, snarere enn sammen med pessimismen: Panikkangsten er Thackers møtepunkt mellom litteraturen og filosofien.

2.2 Filosofisk pessimisme

Det finnes ingen konsensus for en enkel definisjon av pessimisme i filosofisk forstand², men det later til å være visse fellestrekk som går igjen hos flere filosofer kategorisert som pessimister. Dienstag foreslår i *The Anatomy of Pessimism*, første del av *Pessimism: Philosophy Ethic, Spirit* (2006), tre vesentlige elementer som fremstår som slike fellestrekk (men understreker at ikke alle av elementene er å finne hos alle pessimister): Ideene om tid som en byrde, at historien ses på som ironisk, og at eksistensen i seg selv er absurd.

² Jfr. uoverensstemmelsen (beskrevet under) mellom Dienstag og Ligottis beskrivelse av pessimisme som henholdsvis en politisk, og en personlig filosofi.

2.2.1 Byrden

Pessimismen er, så vidt vi kan dømme, unik for mennesket. Det har å gjøre med hvordan vi skiller oss fra de andre dyrene, og denne skilnaden dreier seg, i den pessimistiske tradisjonen, i stor grad om opplevelsen av tid. (Dienstag, 2006: 20) Påstanden er at dyr ikke evner å skjelne fortid, nåtid og framtid, og at de dermed er tvunget til å leve i nuet, i sine instinkters vold. Mennesket, derimot, kan huske, gruble, planlegge, håpe og bli skuffet. Mennesket opplever tiden som lineær. Det forstår at det er født, at det var en tid det ikke fantes og viktigere: Mennesket vet at det en dag skal dø, og ikke lenger vil finnes.

Fra sen barndom eller tidlig ungdom, når mennesket blir klar over og etterhvert internaliserer den ubestridelige viten om at det en gang skal dø, lever det i større eller mindre grad i skyggen av dette faktum. Kunnskapen om at tiden går, og at individets eksistens kun er et temporalt unntak fra den førøvrige verdens status quo, er altså, i pessimismens øyne, en byrde som er unik for mennesket.

En kan spore tanker som dette tilbake til opplysningstiden, hvor de er spesielt synlige i Jean Jacques Rousseaus (1712-1778) tekster.³

Tidsbevissthet er, ifølge den pessimistiske tradisjonen, altså tett knyttet opp mot menneskelig selvbevissthet, og på denne måten har det seg også at døden er tett knyttet opp mot menneskets opplevelse av livet. Det er denne koblingen mellom selvet og tid som kan oppfattes som en byrde, men ikke nødvendigvis en som har negative konsekvenser for individet: «Death is merely the ultimate reminder that we do not control the conditions of our existence and are not ever likely to.» (Ibid.: 22).

³ Et godt eksempel på dette finner en i Rousseaus *Om ulikheten mellom menneskene – dens opprinnelse og grunnlag* (1754):

Den menneskelige sjel er i samfunnslegemet blitt omdannet av tusen ustanselig nye årsaker, av en mengde nye kunnskaper og villfarelser, av forandringer i legemene og av det stadige trykk fra lidelsene, slik at sjelen så å si har forandret seg til det nesten ugjenkjennelige – lik Glaukosstatuen som tiden, havet og stormen ødela slik at den lignet mer på et vilt dyr enn en gud. Og man finner, i stedet for et vesen som alltid handler ut fra sikre og uforanderlige prinsipper, i stedet for denne guddommelige og opphøyde enkelhet som skaperen skjenket det, bare den misdannede motsetning mellom lidenskapen som tror den tenker, og forstanden som fantaserer.

Det som er end alvorligere, er at alle menneskehetens fremskritt uopphørlig fjerner mennesket fra dens opprinnelige tilstand. Jo mer vi erverver oss selv midlene til å skaffe oss den viktigste av all kunnskap. I en viss forstand er det nettopp ved å studere mennesket vi blir ute av stand til å lære det å kjenne. (Rousseau, 1995: 21-22)

2.2.2 Ironien

Evnen til i det hele tatt å fundere, iallfall omkring dets egen død, ble beskrevet av Rousseau og, som vi etter hvert skal se, av Zapffe som «mot naturen». Dienstag påpeker hvordan skillet (selv-/tids-/døds-)bevisstheten skaper mellom mennesket og naturen, ikke bare tar det fra dyrenes *nåtid* og gjør det til et *temporalt* vesen, men også forvandler det til en historisk skapning. For selv om nåtiden virker likt på dyr og mennesker, er det bare mennesker som sanser denne virkningen:

Animals, like humans, lose whatever it is they possess every moment. But only humans feel the pain of that loss, since only human consciousness retains a sense of these things as past. (Dienstag, 2006: 23)

Det at håp ofte leder til skuffelse, og våre drømmers mål glir fra fremtid til bitter fortid gjør at Dienstag, på vegne av pessimismen, konkluderer at «all in all, time-consciousness is a bad deal from the perspective of human happiness» (Ibid.).

Menneskets historisitet springer ut fra dets tidsbevissthet, da opplevelser «akkumuleres og samhandler», ikke bare i individets bevissthet, men også i artens felles minne, gjennom skriftlig og muntlig overføring mellom generasjonene. Det vi kaller fremskritt finner sted. En generasjon lærer av den forrige, og lærdommen legger til rette for videre utvikling av teknologi, filosofi, og alt annet som er menneskeskapt.

Pessimismen påpeker hvordan denne kunnskapsutviklingen fjerner mennesket ytterligere fra dyrene, fra naturen, og fra øyeblikket. Som den berømte snøballen som ruller nedover skråningen og blir større og større, bygger tidsbyrden på seg selv og hopes opp ved denne mekanismen. Akkumulasjon av kunnskap er i så måte en kilde til ulykke for mennesket, og det som tilsynelatende er iterative forbedringer er da egentlig heller, om ikke regresjon, så iallfall en trinnvis regresjon mot undergangen:

[I]f humans were happier as animals than as conscious beings, then as primitive, ignorant conscious beings they remain happier than as more developed and civilized ones. Since the reality of temporal existence is transience, decay and death, happiness is found in illusion. The piercing of illusion may be counted as a philosophical, and even a moral, advance. But if we knew of the consequences beforehand, and cared about our happiness, such insight would not be pursued. (Ibid.: 27)

Historiens ironi er tofoldig, og det første ironiske elementet er, som beskrevet i sitatet over, at det som på overflaten fremstår som framgang – som forbedring – også fører til ulykke. Sentimentet er hverken ukjent eller sjeldent, og Dienstag viser til Rousseau, Leopardi, Freud og Scopenhauer, som alle omtaler fenomenet, om enn med forskjellige vokabular.

Videre er det ironisk at fremgangen ikke lar seg stoppe. Når mennesket først har begynt sin jakt på kunnskap, når det har staket sin kurs mot progresjon, er det ingen vei tilbake. Det er ikke mulig å snu utviklingen når en har kommet så langt at en ser at kursen er uheldig. Sitatet fortsetter:

The growth of reason, however, once initiated cannot be frozen at any point. Knowledge cannot draw a limit to itself, since the knowing mind finds it nearly impossible to value ignorance. (Ibid.)

Den enkelte pessimistiske filosof har egne ideer om hvor uheldig situasjonen egentlig er, og om hvor det bærer med menneskeheten. Om ikke eksistensen beskrives som en ond spiral, hvor undergangen er uunngåelig, har den kanskje heller en Limbo- eller Skjærsildslignende karakter: Den er noe som må holdes ut. Enten fordi den er for smertelig, angstfremkallende, eller rett og slett fordi den er for kjedelig. I en verden der tiden er lineær, og ting går framover uten å forandres til det bedre, og også uten at en undergang virker sannsynlig i overskuelig framtid, er menneskelig eksistens fanget i en evig stagnasjon. Alt forandres og alt forblir det samme, og mennesket må ty til distraksjoner for ikke å miste forstanden.

Uansett hva effektene av væren som et temporalt og historisk vesen anslås å være, er ikke pessimismen med på å feire den såkalte fremgangen:

Indeed, insofar as we have mistaken the instruments of suffering for those of self-betterment, only an ironic tome can capture the situation accurately. (Ibid.: 32)

Dienstag er nok en gang påpasselig med å understreke at det er pessimismens kritikere, ikke pessimismene selv, som finner tanken på historien som ironisk lammende.

2.2.3 Det absurde

Hvordan ser så pessimismen på effektene av at mennesket er temporale og historiske, på resultatet av dets tidsbevissthet? «The simplest way to characterize the pessimistic reaction to the human condition is with words like *absurd* and *contradictory*.» (Dienstag, 2006.: 33, min kursivering.) Denne absurditeten og selvmotsigelsen ligger i misforholdet mellom det mennesket ønsker, og dets evne til å oppnå det det ønsker. Liksom ironien ved det å være et historisk vesen dreier seg om at mennesket setter sin lit til at økt kunnskap fører til en bedre verden, fortøner eksistensens absurditet seg i at mennesket forestiller seg at lykke er livets

mål. Lykke er et begrep som vanskelig lar seg definere⁴, og om en skulle være så heldig å oppnå lykke, vil det nok være en flyktig tilstand.

Videre anser menneskeheten frihet som et mål. Pessimismens påstand er at frihet, så vel som lykke, er vanskelig å oppnå, og dessuten er frihet og lykke inkompatible med hverandre. (ibid.) Frihet (til å velge) åpner for muligheten til å velge feil, og mennesket er snart skyld i egen og andres ulykke langt oftere enn det motsatte. Sammen med samfunnets insisteringer om at lykke er oppnåelig som varig tilstand, gjør friheten, som igjen er et resultat av menneskets temporalitet (en kan se for seg forskjellige fremtidige utfall som følge av de valgmulighetene en til enhver tid står overfor, og dermed ta faktiske valg), at mennesket lever liv som, på grunn av disse vrangforestillingene til stadighet inneholder skuffelser:

[F]reedom and happiness are in a fundamental tension with one another as a result of the ontological “divorce” between the time-conscious being full of desires, goals, and memories and the time-bound universe that constantly destroys the objects of its inhabitants’ desires. [...] [F]reedom [...] is something that can only be obtained by something that can only be obtained by a conscious being. The capacity of reflective, reasoning beings to be self-directed—that is, to choose their own goals and to direct their efforts over time towards such goals—is the property we honor with the name freedom. But since, for the pessimists, the more we strive to develop our (time-)conscious capacities, the more we will increase our discomfort in the world. The struggle for freedom must always have an ironic consequence for the goal of happiness. (Ibid.: 35)

2.2.4 Responsen

Den øyeblikkelige reaksjonen på disse tre fellestrekkene i pessimismen, kan fort tenkes å være resignasjon, og for filosofer som Schopenhauer og Rousseau, kan en argumentere for at dette er tilfelle. En kan henfalle til isolasjon, nihilisme, eller til og med til selvmord.

Albert Camus omtaler selvmordet som det eneste virkelig alvorlige filosofiske problemet (Camus, 2014: 7). I møte med uoverensstemmelsen mellom mennesket og verden, er den første innlysende løsningen å ta sitt eget liv. Den andre er troen på noe mer, og noe mer harmonisk, etter døden, men dette ville være «å begå selvmord på sin tanke» (Ibid.: 13). Camus fastslår i *Le mythe de Sisyphe (Myten om Sisyfos, 1942)*, at mennesket ved å holde seg i «disse øde og golde strøk, hvor tanken når sine grenser» (ibid.), handler i samsvar med seg

⁴ Lykke kan som filosofisk tema kan spores tilbake til antikken, men dens essens er ennå ikke fanget av et konsensus. Lykke anses kanskje som «det største eller som en av de største verdier, men det har vært sterkt delte meninger om hva lykke er, fra ren lystfølelse til det å fungere godt som menneske.» (Svendsen, 2015)

selv, noe som kan anses som, om ikke meningen, så iallfall målet med livet. En må tørre å leve med sannheten om absurditeten, undersøke den, og trosse den.

Om enn ordlyden er annerledes hos andre filosofer, er det flere som kommer til en konklusjon som peker mot det motsatte av resignasjon. Dette i form av alt fra Nietzsches bombastiske overvinnelse av nihilismen, til Simon Critchleys vesentlig mer lavmælte «affirmation of the ordinary, an extraordinary ordinary, what Wallace Stevens calls a return to the plain sense of things», i boka med den passende tittelen *Very Little ... Almost Nothing* (2004, 33).

Pessimistene veier livets lidelser opp mot andre verdier, og vurderer hvorvidt resultatene av tidsbevissthet er rettferdiggjort når en veier de gode følgene av det opp mot de onde. Et argument mot resignasjonen er hvordan menneskets unike forståelse av døden ledsages av en unik forståelse av begynnelsen på livet, på fødselen:

If human beings, among all the animals, are the only ones capable of appreciating the significance of death, above all their own death, it is equally true that they are the only animals capable of appreciating the significance of birth, above all their own birth. Each human being represents a new beginning, a new set of possibilities. [...] While nothing that humans do will endure forever, the very fact of their newness is [...] a “miracle” that can be appreciated by itself, apart from any consequences of being. (Dienstag 2006, 40)

Med tanker som dette, omfavner flere pessimister sine omstendigheter, og oppfordrer menneskeheten til å trosse omstendighetene den har den unike «glede» av å leve under.

Dersom en ikke forventer noe av livet, er man åpen for det som måtte komme. Dienstag lar den italienske opplysningsfilosofen Giacomo Leopardi gjøre poenget for ham: «I have the courage ... to gaze intrepidly on the desert of life ... and to accept all the consequences of a philosophy that is grievous but true (OM 219)⁵.» (Ibid.: 40-41)

Ikke alle er enige i slutningene over: Thomas Ligotti beskylder i sin *The Conspiracy Against the Human Race – A Contrivance of Horror* (2010) Dienstag for å presentere pessimismen på en slik måte at «all radically pessimistic visions (are) being cropped out of the picture», altså at han, ved å presentere pessimismen som en filosofi som noe «personally and politically workable» (Ligotti, 2010: 48), velger å ikke fokusere på såkalt *antinatalisme*. Ordet kommer fra det latinske *natal* – «som har med fødselen å gjøre» eller «som angår

⁵Leopardi, Giacomo (1983) *The Moral Essays* (Operette Moraldi), New York: Columbia press

fødselen»⁶ – og beskriver holdningen som Ligotti setter som kriterium for å kunne kalles pessimist:

[P]essimists never doubt that existence is basically undesirable. If you interrupted them in the middle of an ecstatic moment, which pessimists do have, and asked is existence is basically undesirable, they would reply “Of course” before returning to their ecstasy. (Ibid.: 43)

At eksistens i bunn og grunn er uønskelig, noe som en gjerne skulle ha sluppet, medfører et syn på fødselen, ikke – som Dienstag skriver – som et under, men heller som en svært uheldig og beklagelig hendelse. Det å bli født er i Ligottis pessimisters øyne det verste som skjer et menneske, og det er ikke spekulativt å hevde at fødselen, i forlengelse av dette, er en grov urett, utøvd av den nyfødtes foreldre, og samfunnet forøvrig, som oppfordrer og legger til rette for at arten skal formere seg. Dette er en tankerekke vi vender tilbake til når Zapffe presenteres under.

Ligotti motsetter seg bombastisk ethvert forsøk på å fremstille pessimismen som noe «mildere» eller mer tilgjengelig enn det den i hans øyne er. Han beskriver den antinatalistiske forståelsen av livet som «a fluke of temperament» (Ibid.: 43) og hevder at dette temperamentets tilstedeværelse gjør seg gjeldende når en skal skille pessimister fra andre filosofer, eller andre mennesker for den saks skyld. Streken med pessimister på den ene siden og resten på den andre, tegnes altså her mellom de som mener at livet i bunn og grunn er helt ok, og de som mener at menneskelig eksistens er noe som ikke burde være. Videre vil ikke pessimismens tilnærming til store samfunnsproblemer og sosialreformer – eller den enkelte tenkers personlige psyke – være essensielt for denne teksten. Fokuset vil snarere være på ideene som ligger til grunn for denne formen for filosofi.

2.3 Skrekklitteratur

De aller fleste har en oppfatning av hva skrekk er, men det betyr ikke nødvendigvis at folk er enige om hva som inngår i den noe uformelige sjangerkategorien. Dette kan nok, iallfall delvis, tilskrives den enkeltes individuelle erfaringer med skrekksjangeren. Hvilke medier man har konsumert skrekk fra vil spille en rolle, for i dag inngår langt flere medier enn litteratur i de fleste sjangere, og skrekk er intet unntak: Fra filmens begynnelse, for eksempel, har publikum kunnet kjenne på følelsene skrekksjangeren vekker ved å se filmer som *Le*

⁶Definisjonene av “natal” kommer her fra henholdsvis Kunnskapsforlagets Medisinske ordbok og Fremmedordbok, hentet ved søk på Kunnskapsforlagets nettside *ordnett.no* 24.2.2016.

Manoir du diable (1896) og *Nosferatu* (1922). Folk som liker dataspill har også latt seg skremme av utgivelser som *Silent Hill* (1999) og *Amnesia: The Dark Descent* (2010).

En kan tenke seg at en slik mangfoldig eksponering for en sjanger i mange tilfeller vil kunne føre til en dypere forståelse av den. Men det skal heller ikke mye til for å forestille seg at en person, hvis omgang med skrekksjangeren begrenser seg til *Saw*-filmene (7 spillefilmer, 2004-2010) og dataspillet *Left for Dead 2* (2009), vil ha en annen oppfatning av hva skrekk er enn en som har holdt sin kontakt med sjangeren til kun å lese *Dracula* (Bram Stoker, 1897) og *The Turn of the Screw* (Henry James, 1898).

Det som følger under er en kort innføring i skrekklitteraturens viktigste elementer og en kort oppsummering av noen viktige punkter i dens historie. Etersom det er litteratur denne teksten dreier seg om, vil ikke andre medier drøftes, men det kan være nyttig for leseren å huske at selv om skrekklitteraturen kan sies å være den bredere skrekksjangerens opphav, er den i dag bare en del av den.

2.3.1 Kings terror, horror og revulsion

Stephen King beskriver i sin *Danse Macabre* (2012, først utgitt i 1981) skrekksjangeren. Ikke med strenge krav og grenser, men på samme måte som Dienstag beskriver pessimismen: Han nevner elementer han mener hører hjemme i sjangeren, det være seg på film eller i litteraturform.

Som navnet tilsier, handler skrekklitteraturen om å vekke følelser av frykt og ubehag hos leseren. King skriver at sjangeren eksisterer på tre mer eller mindre separate nivåer (2012: 36), og hevder med dette at en forfatter kan forsøke å mane frem tre ulike skrekkeaksjoner hos leseren. De tre følelsene kan avløse hverandre eller samhandle, og tilskrives i *Danse Macabre* tre grader av finhet, eller eleganse.

Øverst i rang finner vi *terror*⁷, den snikende følelsen av at noe er galt, en uhyggelig tankerekke leseren selv begir seg ut på, og som bare foreslås i selve fortellingen: «It is what the mind sees that makes these stories⁸ such quintessential tales of terror.» (Ibid.) Følelsen av *terror* er subtil, og vanskelig å sette fingeren på. Det er en forventning om at noe skal gå galt, at det hovedpersonene nå begir seg ut på er en dårlig idé, eller at noe utenfor deres kontroll

⁷ Jeg benytter meg her av de engelske uttrykkene, *terror* og *horror* da det er heller vanskelig å oversette gradforskjeller i ord som ofte opptrer som synonymmer.

⁸ King benytter seg av historiene *The Hook* og *The Monkey's Paw*, som eksempler. De er henholdsvis en vandrehistorie og en novelle av W. W. Jacobs fra 1902.

snart vil virke vondt. Av de tre nivåene i skrekk er *terror* det forfatteren kan få til å vare over lengst tid. Den kan gnage i bakhodet til både leseren og de litterære skikkelsene over lang tid før den flyktige uttellingen kommer (om den noen gang gjør det) i form av *horror*.

Horror rangerer hos King som «slightly less fine» (ibid.) fordi den i motsetning til *terror* ikke utelukkende lever i hodet til leseren. Her vises noe som er galt, noe som ikke stemmer, noe som er skrekkelig. Dermed er følelsen *horror* en reaksjon på noe fysisk, ikke bare en på idé. *Horror* kan komme uten forvarsel, og virkelig skake den uventende leseren. Eller den kan komme etter en oppbygning av *terror* som har foregått over tid, som en skrekkelig *punchline*, eller som en midlertidig, men fryktelig avløsning av spenning, for så å åpne for en ny runde snikende uhygge. *Horror* kan også fungere som utløsende faktor for *terror*. Når møtet med det skrekkelige er over, enten det kom plutselig eller en kunne ane det på forhånd, vil leseren (igjen) kunne begynne å la fantasien løpe løpsk.

Den tredje, og minst subtile av nivåene i skrekk er *avskyen*, følelsen av at noe er frastøtende (*revulsion*). Her utsettes leseren for det som *terror* og *horror* bare hinter om. Marerittet blir virkelig. Men uvøren bruk av virkemiddelet vil snart kunne fremstå som komisk: Ett av eksemplene King benytter for å forklar det frastøtende, er fra et gammelt tegneserieblad, *The Crypt of Terror*⁹, hvor et baseball-lag hevner seg på en skurk ved å lemleste ham og benytte seg av lemmer og innvoller som sportsrekvisita. Eksempelet illustrerer hva slags virkemidler som kan vekke avsky hos leseren, men det er også et godt eksempel på en ineffektiv bruk av virkemiddelet; den makabre avslutningen på historien er også hele målet for fortellingen. Således åpnes ikke sjansene for at leseren skal føle hverken *terror* eller *horror*. Reaksjonen er på motsatt side av skalaen av *terror*, for *avsky* er en ren fysisk reaksjon, som ikke appellerer til leserens fantasi, men snarere til hens instinkter.

King hevder at det ene nivået ikke er bedre eller mer effektivt enn det andre (de har alle sin bruk), men han vedgår allikevel at han forsøker å oppnå reaksjoner hos leseren i rekkefølgen de nå er gjennomgått:

I recognize terror as the finest emotion [...], and so I will try to terrorize the reader. But if I find that I cannot terrify him/her, I will try to horrify; and if I find I cannot horrify, I'll go for the gross-out. I'm not proud. (Ibid.: 40)

⁹ Utgitt av E. C. (Entertaining Comics) og senere kjent som *Tales from the Crypt*. Historien det vises til er *Foul Play* av Jack Davis.

2.3.2 Radcliffes terror og horror

Den overnevnte separasjonen av *terror* og *horror*, er langt eldre enn Kings beskrivelse, og kan spores tilbake til Ann Radcliffes posthumt publiserte *The Supernatural in Poetry*, fra 16. utgave av *The New Monthly Magazine* (1826). Ideen om «the gross-out» var nok ikke *dekorum* på den tiden, men Radcliffe presenterer en elegant oppsummering av hvordan det skrekkelige fungerer hos Shakespeare. Dette i form av en samtale mellom Mr. W. og Mr. S. Førstnevnte står for brorparten av samtalen, mens den andre til dels vikarierer for Mr. W's meningsmotstandere, og til dels spiller rollen som den uvitende med naive spørsmål, som lar W. utbrodere og forklare sine meninger inngående.

Diskusjonen har en oppsetning av Macbeth som utgangspunkt, og Mr. W. er ingen tilhenger av hvordan de tre heksene fremstilles. Oppsetningens instruktør har valgt å kle heksene som vanlige gamle skotske damer, noe W. hevder at forringer deres uhyggelige effekt. For å forklare dette bruker han Hamlets spøkelse som et eksempel på bruk av det han kaller terror. «Alt alminnelig burde unngås», heter det (Radcliffe, 1826: 147), og det å, for eksempel, legge tidspunktet Horatio forteller unge Hamlet om opplevelsen med spøkelset fra kveld til morgen, vil forringe enhver følelse av terror. (Ibid.: 148) Når Mr. S. så spør om ikke en slik kontrast som morgenen utgjør mot den grimme nyheten Hamlet skal få høre, vil kunne bygge opp under denne følelsen, slik som jo er tilfelle, hevder han, i bankettscenen i Macbeth. Mr. S. sikter til hvordan omstendighetene omkring Banquos spøkelse er forskjellige fra de forholdene rundt den gamle danske kongens. Dette gir Mr. W. sjansen til å differensiere mellom terror og horror:

Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. (Ibid.: 149)

Som King etter henne, understreker Radcliffe at terror belager seg på det som bare foreslås, det subtile, mens horror er noe som oppstår når en tyr til grafiske virkemidler: Hamlets spøkelse er skrekkelig i betydningen terror på grunn av omstendighetene, alle de små detaljene som til sammen fremkaller en snikende ubehagelig stemning hos leseren eller tilskueren. Bonquos spøkelse er skrekkelig i betydningen horror på grunn av blodet, som det ikke bare hintes om. I tillegg til å fremstilles på en grafisk måte, dukker blodet også plutselig opp i tilsynelatende trygge omgivelser. Der terror er subtil, men vedvarende, er horror både utilslørt og brå.

Senere i teksten mener Mr. S. å ha funnet en selvmotsigelse hos Mr. W. og han spør om hvordan Miltons «On his brow sat horror plumed»¹⁰ kan anses som et eksempel på sublim terror når det åpenbart snakkes om horror. Svaret han får, viser hvor godt King og Radcliffe stemmer overens, selv om 150 år skiller dem. Poenget ligger i det, forklarer Mr. W., at uttrykket «horror plumed» ikke *beskriver* skrekken. Leseren må selv fylle inn skissen Milton har tegnet, og leserens fantasi vil sannsynligvis overgå hva det måtte være poeten kunne ha skrevet, selv om det er Milton det snakkes om. Terror ligger i uklarheten, i det ukjente:

Now, if obscurity has so much effect on fiction, what must it have in real life, when to ascertain the object of our terror, is frequently to acquire the means of escaping it. You will observe, that this image, though indistinct or obscure, is not confused. (Ibid.: 150)

Frykten for det ukjente er et gjennomgående tema hos mange skrekkforfattere. Det er særlig én som fremstår som et utmerket eksempel på dette: Lovecraft, som i tillegg til å skrive en rekke skrekkfortellinger i form av noveller og korte romaner, også publiserte en studie om skrekklitteraturens natur og historie.

2.3.3 Lovecrafts weird fiction

Howard Phillips Lovecraft åpner sitt essay *Supernatural Horror in Literature* (utgitt første gang i 1927, og mer komplett i 1939) med et avsnitt om menneskets iboende frykt:

The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown. These facts few psychologists will dispute, and their admitted truth must establish for all time the genuineness and dignity of the weirdly horrible tale as a literary form. (2011: 1041)

Det at frykten for det ukjente i stor grad forsvinner når det ukjente blir kjent, og at denne frykten alltid har vært med mennesket fra artens spede begynnelse, hevder Lovecraft er grunnen til at skrekkfortellingen, eller *the weird tale*, alltid har vært med oss i en form eller annen.

Deler av det ukjente ble fort annektert a religion, forteller Lovecraft, og dermed kan det ukjente som tilsynelatende kommer mennesket til gode tilskrives en guddom eller annen

¹⁰ Fjerde bok av John Miltons *Paradise Lost* (1667), linje 988-989. Disse omhandler Satan, og går som følger:

*His stature reacht the Skie, and on his Crest
Sat horror Plum'd; nor wanted in his graspe*

uten at hverken svar eller spørsmål tar skade av feilsiteringen.

(alt ettersom hvor i verden en befinner seg). Dersom *det gode* ukjente således gjøres rede for, er det resterende ukjente nødvendigvis del av *det onde*, eller – og denne tanken er på mange vis minst like skremmende – *det likegyldige*.

Etterhvert som mer og mer av det som tidligere var ukjent og uforklarlig lar seg beskrive og forklare av vitenskapen, står det moderne mennesket igjen med en svekket og i høy grad avkrefte religion, noe som er et moment senere i denne avhandlingen. *Det godes* svekkede autoritet gir kraft til de skremmende elementene av det som fortsatt fremstår som ukjent, uforutsigbart og uforståelig. Mest skremmende og lammende av det som fortsatt ikke lar seg kjenne av det menneskelige sinn, hevder Lovecraft, er det som kan befinne seg blant stjernene ute i kosmos, og det som kan lure i andre dimensjoner:

Children will always be afraid of the dark, and men with minds sensitive to hereditary impulse will always tremble at the thought of the hidden and fathomless worlds of strange life which may pulsate in the gulfs beyond the stars, or press hideously upon our own globe in unholy dimensions which only the dead and the moonstruck can glimpse. (Ibid.: 1043)

En kan finne avsnitt som rører ved denne skrekken hos en rekke forfattere som ikke vanligvis skriver slike historier, noe som ikke bare gjør sjangeren vanskelig å plassere innenfor gitte rammer, men som for Lovecraft også fremstår som en kvalitet ved skrekkens livskraft. Når det er sagt, stipulerer han tydelig hva en «sann» *weird story* innebærer, selv om unntak naturligvis vil forekomme.

Skrekksjangeren har, i likhet med filosofisk pessimisme, flere elementer som ofte, men ikke alltid, er tilstede i det den gjerne tilskrives. Det vil forhåpentligvis på dette tidspunktet fremstå som naturlig at begrepene horror, terror og avsky, er å finne på listen over elementer som gjerne inngår i skrekklitteratur, uten at Lovecraft velger å definere disse like klart som King og Radcliffe. Et annet moment er at det ukjente, det som gjør skrekklitteraturen skrekkelig, *forblir* ukjent og ikke oppklares som noe naturlig eller på annet vis forklarlig ved det gitte narratives ende.

I en vending som undergraver enhver mulighet til å objektivt klassifisere noe som skrekklitteratur, krever Lovecraft av skrekklitteraturen kun at et verks stemning er slik at leseren opplever en gitt følelse:

Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation. (Ibid.)

Dermed kan det argumenteres for at all litteratur som hos leseren produserer en form for ubehag av den eksistensielle sorten, nødvendigvis må ha en fot i skrekksjangeren.

Som Jaques Derrida møysommelig utdyper i sin *La Loi du genre* (*The Law of Genre*, 1980), er ikke en sjanger et lukket sett. Skrekksjangerens *merke* (engelsk *mark*), det som gjør at noe *gjør seg merket* (*re-marked*) som skrekklitteratur, er altså ikke nødvendigvis i et verks *paratekst*, men i høy grad noe som gir seg til kjenne i den enkelte lezers subjektive følelse av vemmelse som fremkalles av enkelte passasjer i teksten, eller av teksten i sin helhet. Når jeg senere velger å klassifisere *House of Leaves* som skrekklitteratur, er dette et poeng jeg legger til grunn.

2.3.4 Skrekksjangerens historie i grove trekk

Uavhengig av nøyaktig hva en skulle finne på å stille som kriterium for at noe skal kalles skrekklitteratur, og selv om en kan finne elementer av skrekk i tidligere litteratur, anses den *gotiske* tradisjonen gjerne som utgangspunktet for den moderne skrekkhistorien. Både Lovecraft og Jerrod E. Hogle, redaktør for *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2002) betegner Horace Walpoles virke i annen del av 1700-tallet som starten på denne tradisjonen, og nevner hans litterære verk *The castle of Otranto* fra 1765 (Lovecraft, 2011: 1048) og hans ombygging av herskaps huset/slottet Strawberry Hill (Hogle 2002: xvii) som starten på henholdsvis den litterære gotiske tradisjonen og den nygotiske trenden i arkitektur.

Selv om gotisk litteratur med tiden gjennomgikk flere omstillinger, er det visse elementer som går igjen og som vil nevnes om en slår opp i et moderne oppslagsverk eller leser Lovecrafts essay. Den gotiske romanen kan fort oppleves som formelbasert, og de viktige skrittene mot moderne skrekklitteraturen finner sted *etter* det som hos Lovecraft fremstår som en kreativ tørketid, hvor historiene glir over i hverandre og de forskjellige tropene ender opp som klisjeer:

This novel dramatic paraphernalia consisted first of all of the Gothic castle, with its awesome antiquity, vast distances and ramblings, deserted or ruined wings, damp corridors, unwholesome hidden catacombs, and galaxy of ghosts and appalling legends, as a nucleus of suspense and daemonic fright. In addition, it included the tyrannical and malevolent nobleman as villain; the saintly, long persecuted, and generally insipid heroine who undergoes the major terrors and serves as a point of view and focus for the reader's sympathies; the valorous and immaculate hero, always of high birth but often in humble disguise; the convention of high-sounding foreign names, mostly Italian, for the characters; and the infinite array of stage properties which includes strange lights, damp trap-doors, extinguished lamps, mouldy hidden manuscripts, creaking hinges, shaking arras, and the

like. All this paraphernalia reappears with amusing sameness, yet sometimes with tremendous effect, throughout the history of the Gothic novel; and is by no means extinct even today, though subtler technique now forces it to assume a less naive and obvious form. An harmonious milieu for a new school had been found, and the writing world was not slow to grasp the opportunity. (Lovecraft, 2011: 1049)

Det er en rekke kvinnelige forfattere i denne tradisjonen¹¹, alle respektfullt omtalt av Lovecraft, og overnevnte Ann Radcliffe kan med sin forståelse av *terror* og *horror* sies å ha mestret det gotiske ved subtil bruk av dens motiver. Hun var nok også en viktig inspirasjon for andre forfattere i sjangerens første femti år, og dermed instrumentell for den suksess. (Ibid.: 1051)

I 1820 kom *Melmoth the Wanderer* av Charles Robert Maturin ut, og brøt med tidligere gotisk skrekk ved at «[f]ear is taken out of the realm of the conventional and exalted into a hideous cloud over mankind's very destiny» (ibid.: 1053). *Melmoth* handler om en mann som, for å komme ut av en avtale hvor han solgte sin sjel til Djevelen, må overbevise en annen om å begå den samme avtalen.

Med blant annet denne romanen løsrev skrekkhistorien seg fra den til tider karikerte og parodivennlige¹² gotiske romanen, og selv om «gotiske» elementer fortsatt hang med, kom det nå i høy grad flere romaner som engasjerte intellektet, snarere enn fantasien. Eksempler på dette er Mary Shellys *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (1818) og mye senere Robert Lewis Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886). En finner også skrekk av en ganske annen, mer åndelig sort i Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847), hvor det overnaturlige danner et diskret bakteppe for historien:

Miss Brontë's eerie terror is no mere Gothic echo, but a tense expression of man's shuddering reaction to the unknown. In this respect, *Wuthering Heights* becomes the symbol of a literary transition, and marks the growth of a new and sounder school. (Ibid.: 1060)

Lovecrafts store forbilde, og i hans øyne den som virkelig pustet nytt liv i skrekkhistorien var Allan Edgar Poe (1809-1849): «Poe did that which no one else ever did or could have done; and to him we owe the modern horror-story in its final and perfect state.» (Ibid.: 1066)

For hva han hadde å ta utgangspunkt i, skriver Lovecraft, gjorde Poe noe ingen annen kunne ha gjort. Og det som andre kanskje har gjort bedre enn ham siden, er takket være hans

¹¹ Anna Laetitia Aikin Barbauld, Clara Reeve, Sophia Lee m.fl.

¹² Se for eksempel Jane Austens satiriske *Northanger Abbey* (1803)

eksempel. Poe fremsto nemlig ikke som en dømmende eller moraliserende fortellerstemme i sine historier. Han forsto det psykologiske aspektet ved skrekkfortellingen der tidligere forfattere kanskje til tider hadde lykkes, men fortsatt egentlig famlet i mørke. Der hvor andre forfattere før kun hadde klart å skape korte øyeblikk med terror i sine fortellinger, skriver Lovecraft at Poe holdt på denne spenningen gjennom hele historier. Og selv om han vedgår at det finnes unntak for denne mesterligheten hos Poe, er ikke Lovecraft tilbakeholden i sin høysang:

[... A] Master's vision of the terror that stalks about and within us, and the worm that writhes and slavers in the hideously close abyss. Penetrating to every festering horror in the gaily painted mockery called existence, and in the solemn masquerade called human thought and feelings that vision had power to project itself in blackly magical crystallisations and transmutations; till there bloomed in the sterile America of the 'thirties and 'forties such a moon-nourished garden of poison fungi as not even the nether slope of Saturn might boast. Verses and tales alike sustain the burthen of cosmic panic. (Ibid.: 1066)

Foruten hans kjærlighet og beundring for Poes tekster, finner en i eksempelet over både skrivestilen som skulle gjøre Lovecraft både sett opp til og latterliggjort, og iallfall lett å kjenne igjen. I spesielt den siste setningen av sitatet er det også lett å bli minnet om den filosofiske pessimismen. Som vi snart skal se, er den ”*kosmiske panikfølelsen*” Zapffe skriver om (kapittel 2.5) i aller høyeste grad levende både hos Poe, Lovecraft og hos Danielewski.

Hvis en skal tro Lovecraft, fulgte det snart en rekke gode forfattere og mesterverk, som kan takke Poe for en ferdig løst gåte: Hva er skremmende? Av Lovecrafts samtidige trekker han fram Algernon Blackwood, Edward Plunkett (kjent som Lord Dunsany) og Arthur Machen som særlig gode. Spesielt sistnevnte *The Great God Pan* (1894) er en perle som ved sammenligning får eldre skrekkhistorier til å virke «naive og kunstige» (Ibid.: 1086).

Også etter Lovecraft har skrekkhistorien utviklet seg, og det er med en annen form for avsky at dagens leser kan finne at denne forfatteren til tider lot frykten for «det ukjente» ta former som ikke lenger kan anses som akseptable. På sitt beste kan Lovecrafts «weird horror» konkurrere med det meste av skrekkhistorier. På den andre siden av spekteret finner en hans dikt *On the Creation of Niggers* (1912) og noveller som *Medusa's Coil* (1939), skrevet med Zeaila Bishop, hvor en i historiens siste avsnitt kan lese en punchline om antagonistens som er så overdrevet rasistisk at det i dag er vanskelig å ta den seriøst:

It would be too hideous if they knew that the one-time heiress of Riverside—the accursed gorgon or lamia whose hateful crinkly coil of serpent-hair must even now be brooding and twining vampirically around an artist's skeleton in a lime-packed grave beneath a charred foundation—was

faintly, subtly, yet to the eyes of genius unmistakably the scion of Zimbabwe's most primal grovellers. No wonder she owned a link with that old witch-woman Sophonisba—for, though in deceitfully slight proportion, Marceline was a negress.¹³ (Lovecraft & Bishop, 1998)

Lovecrafts kvinnesyn var kanskje forut for sin tid, men hans rasisme var unektelig i tråd med hans oppvekst under *the gilded age*, og i samsvar med holdningene som lå til grunn for *Jim Crow-lovene*: bakstrevensk, med andre ord.

King, nå i sitt femte tiår som forfatter beskriver skrekkfortellingens videre historie, som en utforskning av nye medier, som for eksempel tegneserie og film. Liksom Lovecraft forteller om karikatur- og parodivennlige gotiske romaner, kan en stor del av skrekkfilmer, og skrekktegniserier også sies å ha slike egenskaper. Men King er selv et eksempel på at den litterære sjangeren fortsatt lever og utvikler seg, og med ham finner vi flere «nye» forfattere som Sharkchild¹⁴, Clive Barker, Thomas Ligotti og Mark Z. Danielewski.

2.4 Samspillet mellom skrekk og pessimisme

Inspirasjonen til denne oppgaven kommer i stor grad fra Eugene Thackers trilogi *The Horror of Philosophy*, hvor Thacker undersøker «the relationship between philosophy and horror, through this motif of the 'unthinkable world» (2011: 1). Den utenkelige verden det her er snakk om etableres i trilogiens første bok, *In the Dust of this Planet* (2011, også referert til som *Dust*), og dreier seg om en av flere måter å tenke på verden på. De følgende bøkene, *Starry Speculative Corpse* (2015-1, eller *Corpse*) og *Tentacles Longer Than Night* (2015-2, eller *Tentacles*), tar utgangspunkt i dette verdenssynet og benytter seg av det som et verktøy når han foreslår, henholdsvis å lese filosofi som om det var skrekklitteratur og motsatt. Ved å ta utgangspunkt i disse tankene dannes det her et grunnlag for å angripe litteratur på en ny måte. Denne benyttes og bygges videre på i neste kapittel

2.4.1 En utenkelig verden

Verden vi lever i er stadig mer utenkelig, hevder Thacker (2011: 1), og henviser leseren til en rekke farer som henger over det moderne mennesket som truende skygger: Pandemier,

¹³ Denne aller siste setningen er strøket i min utgave av Lovecraft-antologien *The Loved Dead* (2007). En kan ikke anta noen annen grunn til dette enn at det er et forsøk på å dempe den bombastiske rasismen som her er på utstilling.

¹⁴ Pseudonymet til forfatteren av novellesamlingene *The Dark Verse* (utgitt i tre bind 2010-2014).

katastrofer av geo- og astromekanisk opphav, menneskeskapt grusomheter som oljesøl, og mer indirekte menneskeskapt, eller -påvirkede, fenomener som klimaet, ramses opp som eksempler på ting som ikke bare er vonde eller skremmende å tenke på, men som også er vanskelige å fatte i kraft av sin kompleksitet. Det ville ikke vært vanskelig å gjøre denne lista flere sider lang – terrorisme er for eksempel ikke langt unna folks tanker i disse dager – men en konstellasjon av eksemplene over, ting som ikke lett kan forstås hver for seg, utgjør tilsammen noe som for det enkelte individ kan fortelge seg som intellektuelt uoverkommelig. Spesielt når en må ta hensyn til hvorvidt mennesket hører hjemme i den *verden* en tar for seg; hvor er vår plass i naturkatastrofer og galaktiske begivenheter? Verden fremstår stadig klarere for menneskehetens vitenskaper, og samtidig fortøner den seg som stadig fjernere fra mennesket:

The world is human and non-human, anthropomorphic and non-anthropomorphic, sometimes even misanthropic. Arguably one of the greatest challenges that philosophy faces today lies in comprehending the world in which we live as both a human *and* a non-human world – and of comprehending this politically. (Ibid.: 2)

Som redskaper for å forstå og snakke om de ulike aspektene ved verden, innfører Thacker tre begreper:

1. Verden for oss, eller *Verden (the world-for us, eller the World)*
2. Verden som den er, eller *Jorda (the world-in-itself, eller the Earth)*
3. Verden uten oss, eller *Planeten (the world-without-us, eller the Planet)*

Det kan være vanskelig å skille disse fra hverandre, og særlig de to første ser ved første øyekast ut til å ha et paradoksalt forhold. Før denne problemstillingen videre foregripes, må begrepene defineres, eller i det minste skisseres.

Verden er den som mennesket lever i, tolker og gir mening:

[T]he world that we relate to or feel alienated from, the world that we are at once part of and that is also separate from the human. (Ibid.: 4)

Allusjoner trekkes til det greske antroposentriske verdensbildet, den *mytologiske* hvor skjebnen står sentralt, men hvor mennesket også fremstår som utøvere.

Jorda er da naturen, «the world in some inaccessible, already-given state» (ibid.: 5). Den opptrer som en tankehorisont som, når den skues ved hjelp av vitenskapen, omslutes og kollapses inn i Verden. Heri ligger paradokset: Når en som menneske forsøker å tenke og handle på, eller med, *verden uten oss*, blir den med ett en del av *verden for oss*. Dermed kan

Jorda ses i bilde av middelalderens teologi, «the non-human world within a moral framework of salvation» (ibid.: 3). Mennesket kan kanskje tenkes å være skapt i en guddoms bilde, men denne guddommen fremstår i stor grad som en ytre autoritet, og (med dommedag i tankene) som en ytre trussel. Denne typen trussel minnes vi – dessverre, skriver Thacker – som oftest på når den manifesterer seg i form av naturkatastrofer og når langtidseffekten av klimaendringer diskuteres, «as the specter of extinction looms over such discussions» (ibid.: 5).

Om en ser for seg at en kunne fjerne mennesket fra Verden, er en langt utenfor vår tankehorisont. *Planeten* er en ren versjon av Jorda, en Verden uten oss, som – selv om den ikke kan fattes – fremstår som en spøkelsesaktig hypotese, og den kan kanskje kaste lys over verden som den er, uten at en fanges av den paradoksale sammenhengen mellom verden og jorda. Dette kan virke som en forlokkende tanke, men Planeten er, som nevnt, utenfor menneskets fatteevne:

To say that the world-without-us is antagonistic to the human is to attempt to put things in human terms, in the terms of the world-for-us. To say that the world-without-us is neutral with respect to the human, is to attempt to put things in the terms of the world-in-itself. The world-without-us lies somewhere in between, in a nebulous zone that is at once impersonal and horrific. (Ibid. 5-6)

I farvannet av moderniteten, Guds død, gjennombrudd i teoretisk matematikk og fysikk og industriell kapitalisme, tar reaksjonen på Planeten en *eksistensiell* form (ibid.:3), og fremstår gjerne som et kulturelt konsept. Thacker viser til science fiction og «supernatural horror» som sjangere hvor en ofte finner forsøk på å konfrontere den vanskelige tanken om verden uten oss (ibid.: 6). Selv om jeg i denne teksten tar for meg litteratur som faller inn under skrekksjangeren, er det viktig å merke seg at Thacker her snakker om skrekksjangeren som et større begrep, et begrep som omfatter alle former for kulturelle produkter. Dette blir snart klart, når han i *Dust* diskuterer betydningen av ordet «svart» i musikkjangeren svartmetall, på en måte som setter det opp mot Verden, Jorda og Planeten.

2.4.2. Det overnaturlige

Som påpekt av Lovecraft, står skrekkfortellingen i fare for å miste mye, eller alt av skrekken sin dersom det uforklarlige forklares, om det overnaturlige gjøres naturlig, det ukjente gjøres kjent. Skal en lese skrekklitteratur som filosofi, ser en snart at det overnaturlige gjerne er

uhåndgripelig og fremmed, på måter som minner om hvordan det Thacker kaller Planeten er utenkelig.

Konseptet *det overnaturlige* belager seg på nettopp det at noe ikke følger naturlovene som vi kjenner dem. Dersom noe som fremstår som umulig viser seg å være mulig, kan det rokke ved nettopp disse naturlovene. For å forklare dette nærmere kan en, som Thacker gjør i *Tentacles*, vise til åpningen av de to skrekkfortellingene *The Black Cat* (1843) av Poe og *The Shadow Out of Time* (1936) av Lovecraft (som benyttet seg av denne tropen ved flere anledninger¹⁵). I begge historiene åpnes det med en førstepersonforteller som skriver at han har opplevd noe grusomt som ikke lar seg forklare, og som fortelleren knapt tror selv. Han er faktisk åpen for ideen om at han er fra vettet, at det forferdelige han nå skal fortelle om ikke har funnet sted. (Thacker, 2015-2: 1-20)

Dette grepet gjør flere ting for leseren: Det signaliserer at fortellingen en følger vil handle om det overnaturlige, det skaper en forventning om noe som ikke lett lar seg forklare, og dermed opp til den stemningsfulle terroren. Liksom det overnaturlige er også vanviddet noe som skremmer. Galskap er også uforståelig og uforutsigbar; skrekken i denne typen beretninger er altså tosidig:

The fork in the road is not simply between something existing or not existing, it is a wavering between two types of radical uncertainty: either demons do not exist, but then my own senses are unreliable, or demons do exist, but then the world is not as I thought it was. With the fantastic – as with the horror genre itself – one is caught between two abysses, neither of which are comforting or particularly reassuring. Either I do not know the world, or I do not know myself. (Ibid.: 6)

Dette stedet mellom usikkerhet på selvet, og usikkerhet på verden, er det kritikeren Tzvetan Todorov kaller *det fantastiske*. Svært få verk klarer å holde på denne uvissheten uten å det ene eller det andre ytterpunktet bli bekreftet som sannhet, men når tvilen er der, er også stemningen Lovecraft frydet seg så over tilstede.

Todorov setter to ytterligere krav til det fantastiske: Den litterære skikkelsen, så vel som leseren, må oppleve den overnevnte usikkerheten. Og leseren må forstå teksten som bokstavelig. Eller:

The fantastic requires the fulfillment of three conditions. First, the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural or supernatural explanation of the events described. Second, this hesitation may also be experienced by

¹⁵ *At the Mountains of Madness* (1931), *The Book* (1933), og *The Music of Erich Zann* (1921), for å nevne noen.

a character; thus the reader's role is so to speak entrusted to a character, and at the same time the hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work--in the case of naive reading, the actual reader identifies himself with the character. Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as "poetic" interpretations. (Todorov, 1975 33)

Det er ikke slik å forstå at en tekst ikke kan være både allegorisk *og* fantastisk; holdningen Todorov skriver om er en hvor leseren tar det hen leser seriøst, og kjøper plottet som det står. Deretter må det gjerne tolkes, leses som et bilde på problemer i samtiden, eller hva det måtte være, men på et grunnleggende nivå må tekstens handling oppfattes som noe som faktisk skjer med de litterære skikkelsene.

De to ytterpunktene i tvilen, som hver for seg kan gi en forklaring på dilemmaet, kalles *uncanny*¹⁶ og *marvelous*¹⁷ (begge begreper som vanskelig lar seg oversette til norsk, så de brukes begge videre i sin engelske form). Det som kan forklares ved å vise til noe overnaturlig, altså der hvor det er verden som er gal, er marvelous. Og det som kan forklares med naturlovene, altså tilfellet hvor protagonisten er gal, er uncanny:

In works that belong to this genre, events are related which may be readily accounted for by the laws of reason, but which are, in one way or another, incredible, extraordinary, shocking, singular, disturbing or unexpected, and which thereby provoke in the character and in the reader a reaction similar to that which works of the fantastic have made familiar (Todorov, 1975: 46).

Denne definisjonen av uncanny kan man finne i historien hvor protagonisten våkner og innser at «alt bare var en drøm», eller innser at hen er sinnsyk/gal. Således er *the uncanny* en opplevelse av grenselandet mellom fantasi og virkelighet.

If we move to the other side of that median line which we have called the fantastic, we find ourselves in the fantastic-marvelous, the class of narratives that are presented as fantastic and that end with an acceptance of the supernatural. These are narratives closest to the pure fantastic, for the latter, by the very fact that it remains unexplained, unrationalized, suggests the existence of the supernatural. (Ibid.: 51-52)

I tillegg til skrekkunderholdning hvor det overnaturlige viser seg å være sant, finner en også sjangere som science fiction, fantasy og magisk realisme i denne enden av spekteret. Her er

¹⁶ På norsk: 1) uhyggelig, nifs, fæl, eller 2) forbløffende, mystisk, overnaturlig. (Kunnskapsforlagets (Stor engelsk-norsk, ordnett.no, 14.4.16)

¹⁷ På norsk: 1) fantastisk, vidunderlig, eller 2) forunderlig, forbløffende, merkverdig, eller 3) utrolig, overnaturlig. (Ibid.)

med andre ord det meste mulig, handlingsforløpet er altså ikke bundet av virkelige hendelser eller naturlover.

Thackers poeng er at denne sonen mellom to like sannsynlige, like lite tiltalende, avgrunner som utelukker hverandre, er svært viktig for skrekksjangeren. Og mens spørsmålene det fantastiske stiller i og for seg kan besvares, som vist over, er det selve spørsmålene som er interessante, ikke svaret: «Within the genre conventions of horror, the fantastical interjects questions that are, in another guise, philosophical questions.» (Thacker 2015-2: 10)

Dermed står vi igjen med en noe selvmotsigende, men svært forlokkende åpning for å lese skrekklitteratur som var det filosofi. Selvmotsigende fordi det fantastiske krever en tillit fra leseren til historiens plott, og det som nå forsøkes setter fokus på de grunnleggende ideene som kommuniseres i fortellingen, ikke plottet:

This means that the typical concerns of the writer or literary critic – character, setting, genre and so on – will be less relevant to us than the ideas contained in the story – and the central thought that runs through much of supernatural horror is the limit of thought, human characters confronted with the limit of the human.

[...] I would even go so far as to say that what is unique about the horror genre – and particularly supernatural horror – is its indifference to all accoutrements of human drama. All that remains is the fragmentary and sometimes lyrical testimony of the human being struggling to confront its lack of “sufficient reason” in the vast cosmos. And even this is not sufficient. (Ibid.: 11-12)

Ta som eksempel Neil Gaimans *Other People*¹⁸ fra antologien *Fragile Things: Short Fictions and Wonders* (2006). Den korte novellen handler om om mann som tortureres av en demon i Helvete, og til slutt, etter flere tusen år, selv blir en demon som må torturere. Fortellingen åpner med replikken «Time is fluid here.» (Gaiman, 2006: 104), som er det første demonen forteller mannen når han ankommer. Det er også novellens siste setning, da sagt av mannen når demonen er forsvunnet og han står alene igjen i torturkammeret, idet en ny mann kommer inn. Implikasjonen er at den nyankomne er mannen selv; at han er fanget i en evig runddans hvor han torturerer seg selv *in infinitum*.

Gaiman har skrevet en *abstrakt skrekkehistorie*. Den er, liksom Thacker beskriver Poes *The Pit and the Pendulum*, «a study, a thought-piece, a meditation on finitude, time and death» (Thacker, 2015-2: 13). Denne historien er videre en meditasjon over menneskers evne

¹⁸ *Other People* er å høre i sin helhet, lest av forfatteren, på <https://www.youtube.com/watch?v=x-K5p3VrjQ> (14.4.16)

til å pine seg selv og andre, og den tematiserer fysisk og psykisk smerte. *Other People* opererer på mange nivåer. Foruten det bokstavelige, og det en som regel kaller det allegoriske, insisterer Thacker på at sjangeren selv er et allegorisk nivå, at forfattere, filmskapere og spillstudioer belager seg på publikums kjennskap til sjangeren. Det er visse regler som går igjen over flere fiksjonsuniverss, og de utelates ofte fra fortellingen da de antas å være allment kjente. I dette tilfellet kjenner en som leser allerede til demoner, helvete og evig pine. Dette kan minne om et fjerde allegorisk nivå Thacker foreslår: det religiøse. Men det religiøse allegoriske nivået er ikke religiøst i den organiserte forstanden, men i den forstand at det tar for seg mennesket manglende evne til å begripe. Om en har en religiøs opplevelse, har man «an encounter with the 'wholly other,' a meeting with the horizon of our own understanding as human beings and the limit of thought that entails» (Ibid.: 19).

Den utenkelige tanken, menneskets forståelseshorisont, er sterkt knyttet til pessimismens problemer med temporalitet, historisitet, og med eksistensens absurditet som sådan. Skrekkliteraturen kan, med andre ord, åpne for en tilnærming til å kunne tenke på, og snakke om verden som kald og likeglad, som noe som ikke kan forstås fordi det er vanskelig, men fordi det er umulig – det er ikke noe å forstå – som Planeten:

Our contemporary horror stories are written in a world in which religious fanaticism routinely exterminates religious experience, a world in which scientific fanaticism explains and controls everything, a climatological world, after Nietzsche's "death of God," where there seems little faith, lost hope, and salvation. And perhaps that is even another level at which the horror genre operates, if only obliquely. It is noticeable in those works that dare to delve into these other levels, especially this last level of *religious horror*, where we pass beyond the pedantic world of humans doing bad things to humans, and suddenly realize not only that the world remains indifferent to us, but that the world is and has always been mostly an inhuman world. Not a comforting thought. But then again neither philosophy, nor religion, nor horror, is meant to comfort. (Ibid.: 20)

2.4.3 Det uhyggelige paradokset

Det å skulle tenke på det utenkelige er et paradoks. Foruten Thacker, hevder også Thomas Ligotti, i sin *The Conspiracy Against the Human Race* (2012, eller bare *Conspiracy*), at denne typen paradoks er noe som finnes både i filosofisk pessimisme og i overnaturlig skrekk:

In the literature of supernatural horror, a familiar storyline is that of a character who encounters a paradox *in the flesh*, so to speak. And must face down or collapse in horror before this ontological perversion—something which should not be, and yet is. (Ligotti, 2010: 16)

Det paradoksale er i disse tilfellene ikke av den språklige eller strengt logiske sorten, som *Catch-22*¹⁹ eller *Zenos paradoks*²⁰, men av sorten som «tortures our notions of reality» (ibid.). Ofte brukte eksempler på slike paradokser er den *vandøde* og *marionetten*.

Den vandøde (*undead* på engelsk) opptrer i mange former. Felles for (for eksempel) både vampyren og zombien er at deres eksistens ville bryte med alt mennesket holder sant, og dermed trekke alt i tvil: Der er noe som ikke skal eller kan være, men som likevel er. Koblingen til den selvmotsigende tanken om det utenkelige er dermed klar: Det utenkelige er et konsept som mennesker bare kan forstå indirekte, det er middelbart. En måte å mediere følelsen av, og tanken om, det utenkelige, er gjennom fortellingen om eksistensen til det som ikke kan eksistere. Liksom tanken ikke kan oppheve, eller *negere*, seg selv, kan ikke den døde leve. Men ideene om disse konseptene både eksisterer og kan tenkes på og diskuteres. De kan leses som bilder av hverandre: Lovecrafts fortellinger om galskap og et likegyldig univers kan vekke tankerekker som hører filosofien til, men (og dette blir klart i del 3.5) en kan også kjenne både terror og horror når en leser filosofer som Zapffe, så vel som Thacker og Ligotti. Faktisk skriver Thacker om Ligotti:

While his book is “philosophical” in a general sense, in reading *Conspiracy* one gets the feeling that Ligotti has pushed the boundaries of horror fiction to the limit, where the next step would be to abandon the fictional elements altogether, dispensing with narrative, character and plot, in favor of the *ideas* of horror fiction. (Thacker, 2015-2: 159)

Marionetten innehar en kvalitet som minner om den paradoksale i det at den er av dødt materiale, men den beveger seg som om den var levende; de er ulike nok fra mennesker til at en ikke kan ta feil og tro de er mennesker, men de er like nok til at de, sett fra øyekroken, eller i rett lys og vinkel allikevel kan gi en følelsen av at de er levende, eller kanskje at de observerer en, «not as a human being looks at us, but as a puppet does» (Ligotti, 2010: 16). I slike desorienterte øyeblikk, når dukken ser ut til å nesten være levende, kjenner en på skrekken, på *supernatural horror*. På en måte er denne uhyggen verre enn den ved den vandøde, for der zombien hverken er død eller levende, oppleves marionetten i situasjoner

¹⁹ Etter Joseph Hellers roman med same navn. En situasjon hvor det en trenger kun kan oppnås om en ikke trenger det: Kun en som er gal får dimittere tidlig om han ber om det, men ved å be om tidlig dimittering demonstrerer man at man er fornuftig og tilregnelig, og dermed ikke gal.

²⁰ Etter den greske filosofen Zenos: For å komme fra punkt A til punkt B må en først komme til et punkt C halvveis mellom disse, og for å komme fra punkt C til punkt B, må en først nå et punkt D halvveis mellom disse igjen, og så videre. Etersom det alltid er en avstand som kan halveres, kan en aldri nå B, eller noe annet punkt for de saks skyld. Likevel beveger mennesker, dyr og ting seg til stadighet mellom punkter.

som beskrevet over som *både* levende og ikke levende. Denne vemmelsen dukker vekker i noen, kan relateres til begrepet *uncanny*.

Over beskrev jeg hvordan Todorov benytter seg av *uncanny* for å beskrive den ene utkanten av det fantastiske, det ekstreme ytterpunktet hvor protagonisten innbiller seg eller drømmer det overnaturlige eller mystiske som skjer i en historie. Begrepet dreier seg altså om oppfatning. Sigmund Freud publiserte i 1919 en artikkel om fenomenet, *Das Unheimliche*, da naturligvis på tysk, hvor begrepet er *unheimlich*. Prefikset *un* indikerer at det handler om det motsatte av det som er *heimlich*, på norsk både hjemlig og hemmelig/skjult²¹. Freud skriver at «the uncanny is that class of frightening which leads back to what is known of old and long familiar» (Freud, 2006: 131), og det er klart at den doble naturen til *heimlich* speiles i *unheimlich*. Dersom *heimlich* både er det som er nært, og som angår hus og familie, men samtidig er det som er privat, personlig og hemmelig, følger det at *unheimlich* handler om noe fremmed og upersonlig, men også noe som er synlig og ikke (lenger) skjult: «Thus *heimlich* is a word the meaning of which develops in the direction of ambivalence, until it finally coincides with its opposite.» (Ibid.: 136)

Jeg skal ikke her følge Freuds undersøkelse av ordet og fenomenet til dens konklusjon i kastrasjonsangsten, men i korte trekk går hans forklaring på at begrepet omhandler noe som både er ukjent og kjent, eller merkelig kjent på en uggen måte; det har med undertrykkelse av følelser å gjøre. *Unheimlich* handler for Freud ikke om noe nytt og fremmed, men om å gjenoppdage noe glemt eller fortrent, altså noe gammelt fremmed, eller kjent nytt. For ordens skyld: Den engelske roten til *uncanny* er skotske *canny* eller *can*, det å kunne eller vite (hvordan), men også forsiktig²². *U-hyggelig* er nok den beste norske tilnærmingen til ordet, men mangler tosidigheten til *uncanny* og *unheimlich*.

Når ordet *paradoksal* videre benyttes for å beskrive mennesket og dets forhold til verden hos Zapffe, eller for eksempel huset i *House of Leaves* er det i all hovedsak denne overnevnte betydningen som menes: Ikke et interessant tankeeksperiment, et dilemma, eller resultat av flinke ordvalg, men en legemliggjørelse av to gjensidig utelukkende ting. En kan kjenne igjen denne formen for paradoks ved at den skaper følelsen av «*uncannyness*», et fenomen som direkte tematiseres i *House*.

²¹ Oversettelse fra Kunnskapsforlagets tysk-norske ordbok på ordnett.no (18.4.16), så vel som fra Freuds artikkel.

²² Fra Etymonline.com: http://etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=uncanny (18.4.16)

Med disse begrepene på plass, og med en grunnleggende forklaring av filosofisk pessimisme, skrekklitteratur, og disses samspill i bakspeilet, er det nå klart for å introdusere Peter Wessel Zapffe.

2.5 Zapffes skrekkelige pessimisme

Blant de mange filosofene som, etter Dienstags kriterier, kan sies å være pessimister, finner en nordmannen Peter Wesses Zapffe (1899-1990). Han var en allsidig mann, kjent som fjellklatrer, dramatiker, humorist, litteraturkritiker, og for å ha levert sin juridiske embetseksamen på rimende vers i 1923 (se Zapffe, 1999-9: 17-19). En av hans mest kjente bøker er *Barske Glæder* (1969), en samling humoristiske fortellinger om friluftsliv og natureventyr.

Hjørnesteinen i hans forfatterskap er imidlertid *Om det tragiske* fra 1941. Boka var ment som en magisteravhandling i litteraturvitenskap, men etter anbefaling fra professor Fredrik Paasche ble den «levert til bedømmelse for den filosofiske doktorgrad» (J. B. Gundersens forord i Zapffe, 1999-1: 9-10). Verket er ikke oversatt til engelsk (eller andre verdensspråk), og forblir utilgjengelig for ikke-skandinaver. En av Zapffes tekster som derimot er oversatt til engelsk, er *Den sidste Messias*, fra 1933. Oversettelsen er gjort av Gisle R. Tangenes og utkom i tidsskriftet *Philosophy Now*²³. Den ble akkompagnert av en følgeartikkel av oversetteren, kalt *The View from Mount Zapffe*. Med dette var Zapffe introdusert for verden. I sin innledningsvise takksigelse i *Conspiracy*, berømmer Thomas Ligotti Zapffe, og skriver at alle tilhengere av filosofisk pessimisme står ham i gjeld (Ligotti, 2010: 6).

Den Sidste Messias legger i stor grad grunnlaget for tankegodset det bygges videre på i *Om det tragiske*, og gås nærmere inn på i neste underkapittel. Selv om det er denne kortere teksten jeg benytter videre i denne oppgaven, er det likevel på sin plass å forklare kort hva som menes med *det tragiske*.

Tragisk, liksom pessimistisk, er et uttrykk som benyttes i bred forstand i dagligtale. En som er bekjent med litteraturvitenskap kan kanskje også finne på å påpeke ordets opphav i den greske dramasjangeren, men det er heller ikke dette Zapffe er ute etter når han vil definere hva det er som er tragisk. Han forsøker gjennom blant annet biologi og litteratur å bestemme hva som er objektivt tragisk. Svaret finner han i mennesket selv.

²³ Nummer 45, mars/april 2004

Utgitt ett år før Camus' *Le mythe de Sisyphe*, beskriver også Zapffe et misforhold i sitt store verk. Det algerieren kaller absurd, er langt på vei det nordmannen betegner som tragisk. I dette tilfellet er det ikke bare et misforhold mellom ønsket om lykke og evnen – eller muligheten – til å oppnå lykke, men også det uoppfyllelige kravet mennesket har om at hendelser skal ha en klar årsakssammenheng og at verden må operere med en grad av rettferdighet. Guttorm Fløistad oppsummerer svært godt hva som, hos Zapffe, er objektivt tragisk, i sin følgetekst til *Om det tragiske*:

Mennesket er nemlig gitt med et fundamentalt behov for en meningsfull og rettferdig ordnet tilværelse. Det vil si, *livet som helhet* skal ha mening og være rettferdig ordnet. Det er behovet for en *moralsk verdensorden*. Dette behov er for Zapffe selve kjennetegnet på det å være menneske. [...] Tilværelsen (verden eller kosmos) gir ingen dekning

Dermed oppstår det et misforhold, en kollisjon mellom menneskelige interessekrav og den verden det er satt inn i. I dette misforhold kan mennesket erfare det tragiske ved sin egen tilværelsesform. Og denne erfaring kan være desto sterkere jo mere det søker å realisere sitt menings- og rettferdighetskrav, sitt "innerste" selv. Et økende krav møtes med et tilsvarende kategorisk veto. I denne forstand er mennesket i den ytterste realisering av sin egenart dømt til å mislykkes, til å lide et uopprettelig "prinsipielt" nederlag. (Fløistad, 1989: 15)

Det er denne onde spiralen, eller smertelige ouroborosen, som utgjør tragedien. Om det er sant, kan det kanskje anses som rart at verden ikke er grepet av en kollektiv panikkangst og selvmordsepidemier for lenge siden. Men nei, det inngår i likningen at mennesket tror og håper, og vender øynene bort fra sannheten, eller gjør som Camus foreslår og fortsetter livet på trass. Zapffe selv ikke bare sublimerer (se under) verdenssmerten, men er blant de som trassig stiller seg med ansiktet mot den metaforiske vinterstormen:

Når det kontemplative menneske, en *studiosus perpetuus vitae*, har nådd frem til den indsikt, eller Gnosis, at *Livsmysteriet er amoralsk*, da fordamper ærefrykten, og han kan i all sin fysiske avmakt, ut fra sjælens kategoriske imperativ, gripe mysteriet i nakken og riste det som en vott. (Zapffe, 1999-1: 12)

2.5.1 Den sidste Messias

Der *Om det tragiske* er en voluminøs avhandling, hvor Zapffe grundig og systematisk tar for seg det han kaller det tragiske i alle sine aspekter, er *Den sidste Messias* en kort og rettet. Kimen til det som skulle bli hans *magnum opus* er allerede på plass. Den vesle artikkelen fremstår som dels parabel, dels filosofisk avhandling, og til slutt også dels dommedagsprofeti. I løpet av teksten presenteres tre hovedpoeng.

1) Mennesket har styrt ut i en blindvei i evolusjonens gatekart, forklarer Zapffe: Dets hjerner og sinn er overutviklet. Det som en gang startet som menneskerasens konkurransefordel i prehistorisk tid har vendt seg mot sine utøvere, og blitt en trussel større enn noen annen.

2) For å hindre vanvidd og panikk tyr menneskene, både bevisst og ubevisst, til en konstellasjon av fire forsvarsmekanismer eller –strategier: Isolasjon, forankring distraksjon og sublimasjon.

Den kombinasjon av disse forsvarsstrategier som det enkelte individ benytter seg av, ved en blanding av instinkt og vilje, tillater det å leve i tilstrekkelig blindhet for omstendighetene til at det fører arten videre.

3) Løsningen Zapffe presenterer krever at dette tar slutt – ikke nødvendigvis ved at folk slutter å benytte seg av mentalt selvforsvaret for å komme gjennom hverdagen, men at de slutter å formere seg.

2.5.1.1 Problemet

Teksten begynner i parabelen: Urmannen, som fram til dette tidspunktet tilsynelatende har levd et liv uten at tankene har plaget ham. Til nå har han hatt sin fulle hyre med å dekke sine basisbehov, men denne natten våkner han og «ser seg selv». Urmannen er altså med ett blitt seg selv bevisst, og han kjenner livsgløden slippe taket i ham der han finner seg selv, naken og ensom, under stjernene. Han kommer ikke hjem fra jakten, og blir snart funnet død.

Men da dyrene kom til sine vandhul, hvor han ventet dem av gammel vane, da kjendte han ikke lenger tigerspranget i sit blod, men en stor salme om lidelsens brorskap mellom alt som lever. (Zapffe, 1999-10: 51)

Scenen, eller snarere hendelsen, forklares så i poetiske vendinger. Det som har skjedd, er øyeblikket hvor menneskets evne til å begripe abstrakte konsepter (som for eksempel tid, og døden) vendte seg imot individet. Det blir klart for urmannen at han ikke lenger er som andre skapninger. Dyr kjenner kun på angsten når livet står på spill, men mennesker kan alltid føle på den; alt fra det er født, er mennesket døende, og det vet det. Men hva som kommer etter døden er fortsatt ukjent og potensielt like fryktelig som livet selv. Utstøtt fra naturen, og uten tilflukt i døden blir mennesket «universets vergeløse fange», og det gripes av en *kosmisk panikkfølelse*.

Denne panikkangsten, tilstanden som driver mennesket til å bruke all sin energi på å utholde tilværelsen, har – som alludert til tidligere – mye til felles med den vellykkede

skrekkfortellingens terror. Det at Poe og Lovecrafts figurer rives mellom indre og ytre galskap, og er usikre på hvorvidt de ikke lenger kjenner verden eller seg selv, er analogt med urmannens blandede følelse av makt og avmakt:

Han er mægtig i den nære verden, men han forbander sin magt fordi han har kjøpt den for sin sjæls harmoni, sin uskyldstilstand, sin borgfred i livets fang (ibid, 52)

Et moment som ikke kommer like godt fram i *Den sidste Messias* som i *Om det tragiske*, er den klassiske pessimistiske tanken om at det med denne dyrekjøpte makten følger en følelse av at verden burde være rettferdig, men også en forståelse av at verden er *amoralisk*. Revet mellom disse selvmotsigelsene fremstår selve mennesket som paradoksalt, som noe som ikke burde eller kan være, men som altså er. Arten synes merket for utryddelse, men den fortsetter å vokse. Mennesket befester seg stadig kraftigere i verden ved hjelp av det tveeggede sverdet sitt, fornuften, uten at særlig mange faller fra ved å kutte seg selv – for å følge metaforen til sin naturlige slutt.

Det at en art blir livs-udyktig ved overutvikling av en enkelt evne, er en tragedie som ikke bare har rammet mennesket. Saaledes mener man for eksempel at visse hjorter i palæontologisk tid bukket under, fordi de fik for store horn. Mutationerne maa opfattes som blinde, de arbeider, kastes frem, uten interessekontakt med miljøet.

Under depressive tilstande kan sindet opleves i bilede av et slikt gevir, som i al sin fantastiske pragt knuger sin bærer til jorden. (ibid: 53)

Ved å sammenligne mennesket med den irske kjempehjorten oppnår Zapffe flere ting samtidig. Hjorten virker som et «visuelt» hjelpemiddel for leseren. Det er lettere forstå evolusjonære endringer i noe så håndfast som et gevir, enn utviklingen av den abstrakte tanken. Sammenligningen understreker også det at mennesket ennå ikke har bukket under, slik hjorten gjorde – ikke fordi det ikke burde, eller ikke kommer til å bukke under – men fordi mutasjonen mennesket tynges av ikke er av den sorten. Menneskets mutasjon fanger det mellom frykten for døden og smerten ved livet.

I møte med en slik urett, en så voldsom og altomfattende skrekk, kan ikke mennesket annet enn å se bort. Dersom den får virke uhindret, vil menneskesinnets uovertrufne evne til tankevirksomhet også knuge sin bærer til marken, men det får den som regel ikke: «De fleste mennesker lærer at redde sig ved kunstig at reducere sit bevissthetsindhold.» (Ibid.: 54) Dette fremstiller Zapffe som selvtukt. Det er som om hjorten skulle ha brukket av hornene sine og overlevd «i feber og bestandig smerte».

Ettersom det dog ikke finnes en fysisk ytre mutasjon mennesket kan utøve vold mot for å komme gjennom hverdagen (selv om fysisk selvskading nok kan plasseres i én eller flere av kategoriene under), vender det sitt overdrevent store våpen mot seg selv. Forsvaret skjer gjennom mentale fortreningsmekanismer. Fenomenet er ikke ulikt psykologiens *kognitive dissonans*, som omhandler spenningen som oppstår i et individ når det ikke er samsvar mellom hens handling, overbevisning og/eller kunnskap (Svartdal, 2012). Hos Zapffe fortegner selvforsvaret seg kun som en serie midlertidige løsninger, og det må derfor stadig fornyes og tilpasses.

Selv om fortreningsmekanismene benyttes i forskjellige mengder og kombinasjoner av forskjellige mennesker, deler Zapffe dem altså inn i de fire hovedkategoriene isolasjon, forankring, distraksjon og sublimasjon.

2.5.1.2 Forsvaret

Isolasjon er det man gjør når tanker og følelser som skaper ubehag, skyves vekk fra bevisstheten. Dissonansen unngås rett og slett ved å se bort fra, og sørge for at også andre ser bort fra ting som kan trigge introspeksjon og panikk. En side av dette er det som gjøres på et personlig nivå, som når kirurgen ikke dveler ved likhetene hans arbeid har med slakterens. På den annen side finner man samfunnets opprettholdelse av sosiale tabuer. Zapffe viser her til hvordan en gråtende mann vil bli geleidet vekk fra offentligheten av politiet.

En annen samfunnsorientert mekanisme er *forankring*: Mennesket setter sin lit til, og vier sine liv til arbitrære institusjoner som familie, trossamfunn, nasjon, lovverk, moral, ”naturlover” og lignende. Den første slike institusjonen man forankres til er familien, og snart kommer også andre umiddelbart nære enheter som nabolag og skole til. Disse enhetene er tilfeldige, og barnet vil på et tidspunkt gjennomskue dette, for så å bytte ut defekte forankringer med nye.

Bærekraften av hvert enkelt ledd beror enten paa, at dets fiktive natur endnu ikke er gjennomskuet, eller ogsaa paa, at det anerkjendes som nødvendig (Zapffe, 1999-2: 56)

Om en ser på forankringene som et sikkerhetsnett som stadig er i ferd med å revne, men som også fortløpende repareres og bygges ut, vil de store samfunnsdekkende forankringene (styresett, sosiale og religiøse dogmer) fremstå som hovedlinene hele nettets integritet belager seg på. Personlige kriser og skuffelser kan relativt fort bøtes på – det er som regel bare snakk om en maske eller to – men om en av de tykke linene ryker, revner hele

nett, og samfunnet kastes ut i revolusjon og reformasjon. Verdensbildet må konstrueres på nytt, og for mange kan det bli for mye.

Zapffe skriver også at det er et annet iboende problem med slike store sett av forankringer: Noen ganger vil en kunne ha forankring i to motstridende verdsett, og i glippet mellom disse finner man den kognitive dissonansen, panikkfølelsen, terroren. Alt fra forsiktig utskifting av forankringer, til radikal nedbryting og gjenoppbygging kan da forekomme, med de samfunnsmessige eller personlige (eller begge) følger det måtte medføre. Det kan nemlig kjennes godt å løsrive seg fra tid til annen:

Vi elsker forankringene fordi de redder os, men vi hater dem ogsaa, fordi de begrænser vor frihetsfølelse. Naar vi kjender os sterke nok til det, er det derfor en nydelse at komme sammen og lægge en utlevet værdi i graven under fuld musik. Materielle gjenstande faar her symbolsk betydning (radikal livsholdning).

Naar et menneske har tilintetgjort alle de forankringer i sig selv som det var mulig at faa øie paa, og bare har de ubevisste igjen, betegner han sig som en frigjort personlighed. (Ibid.: 57)

Distraksjon, «societyens livstaktik», er nøyaktig det en skulle tro det er. En holder kropp og sinn opptatt, slik at en unngår å ha tid til å falle inn i depressive tankemønstre. Det er ikke uvanlig at fysisk fostring anbefales mot tungsinn (Solomon, 2001: 198), og de aller fleste kjenner til distraksjonens evne til å fange oppmerksomheten, om så bare for en liten stund. Det å la seg distrahere er noe mennesker gjør bevisst, og det er fullt mulig å uttømme mulighetene for videre fokus på trivialiteter. Den som går tom for distraksjoner vil forsøke å finne nye, men i noen tilfeller, som i det med den fengselsinnsatte, er ikke dette mulig. Her, som når forankringenes sikkerhetsnett ryker, kan selvmordet fremstå som en mulighet. Dette vil så visst ende selvmordernes lidelser, men det er ikke en løsning for arten i sin helhet, og det finnes dessuten én siste forsvarsmekanisme en kan ty til.

Ved å *sublimere* livssmerten – benytte seg av kunsten (én eller flere av dens mangfoldige former) – for å skape den om til noe som kan ha «oplevelsesverdi», kan en holde panikken på avstand. Denne strategien, som nok er den minst vanlige, handler altså ikke om å fortrenge, men heller om å fordreie. Kunstneren omfavner sin frykt og viser den offentlig. Det kreves kløkt for å plukke overkommelige biter av det mest demoraliserende og skremmende aspektene ved menneskelig liv, det verste ved menneskeheten, og fremstille det på en stilisert og fjern måte, som musikk, billedkunst, dramatikk eller litteratur.

Artister og kreative skaper dermed en mulighet for flukt fra tilværelses lidelse, ved å karikere den.

En kan aldri føle sann smerte ved å utsettes for slike bleke skygger av den. Det å se King Lear gråte for sin datter Cordelia kan aldri gi publikum den sanne følelsen av hans tap, men som Arisoteles forteller, kan det gi en opplevelse av *katarsis*, en sympatisk renselse.

2.5.1.3 Løsningen

Det at mennesker, på et samfunnsmessig plan både implisitt og direkte oppfordrer til utførelsen av disse formene for fåfengt og lidelsesforlengende selvforsvar, er det som beskrives av Ligotti som «The Conspiracy Against the Human Race» i boka med samme navn. Boka, som er dedikert til Zapffes minne, er bare én av flere som i senere tid har vært med på å gi den filosofiske pessimismen, og spesielt antinatalismen en ny vår.²⁴ Disse bøkene har i sin tur inspirert kunst og underholdning. Vi ser for eksempel i Rustin Cohle, drapsetterforsker i HBOs *True Detective*, ikke bare en populær tv-figur som legemliggjør moderne filosofisk pessimisme, han presenterer også Zapffes løsning på problemet:

I'd consider myself a realist, alright? But in philosophical terms I'm what's called a pessimist... I think human consciousness is a tragic misstep in evolution. We became too self-aware. Nature created an aspect of nature separate from itself - we are creatures that should not exist by natural law... We are things that labor under the illusion of having a self, that accretion of sensory experience and feelings, programmed with total assurance that we are each somebody, when in fact everybody's nobody... I think the honorable thing for our species to do is to deny our programming. Stop reproducing, walk hand in hand into extinction - one last midnight, brothers and sisters opting out of a raw deal. (Pizzolatto, 2014)

Zapffes løsning er nemlig ikke voldsom²⁵, snarere mer subtil og elegant: Dersom menneskene slutter å få barn, eller iallfall ikke får mer enn ett barn hver, vil det kunne spare mange av de til nå ufødte for eksistensens paradoksale smerter, og med tid å stunder vil selve menneskerasen kunne forsvinne fra jordens overflate.

Tekstens siste deler reitererer hvordan alle forsvarsmekanismene kun kan fungere en stund, og da i særlig brutale varianter, før erkjennelsesoverskuddet ikke lenger kan fornektet. Da vil svaret være klart, hevder Zapffe, og lar teksten gli over i profeti:

Da fremstaar den mand, som først blant alle har vovet at klæde sin sjæl naken og gi den levende hen til slegtens ytterste tanke, til selve

²⁴ J. Crawford, *Confessions of an Antinatalist* (2010), D. Banatar, *Better Never to Have Been* (2006), S. Perry, *Every Cradle is a Grave* (2014) og J. Gray, *Straw Dogs* (2007), for å nevne noen få.

²⁵ Selvmordet nevnes så vidt i *Den siste Messias*, men ikke som en vei mange kan gå. Flere av Zapffes meningsfeller ikke bare mente at det var en utvei, men tok også denne utveien selv. Senest i 2010 begikk Mitchell Heisman selvmord og etterlot seg en 1905 siders lang avhandling med navnet *Suicide Note*, hvor pessimistisk og antinatalistisk filosofi diskuteres inngående. (Abel, 2010)

undergangens idé. En mand som har fattet livet i dets kosmiske grund, og hvis smerte er jordens samlede smerte. Med hvilke rasende skrik skal ikke hopen i alle lande kræve ham tusenfold dræpt, naar hans røst som en klædning slaar sammen om kloden, og det sælsomme budskap har lydt for første og siste gang:

«– Verdnerens liv er en berusende flod, men jordens er en pøl og en bakevje. –

Undergangens tegn staar skrevet på Eders pande – hvor længe vil I stampe mot brodden? –

– Men der en én seier og én krone, og én frelse og ét svar. –

– Kjend Eder selv – vær ufrugtbare og la jorden bli stille efter eder. –»

Og naar han har talt dette, vil de styrte sig ver ham, med taatemakerne og jordmødrene i spidsen, og begrave ham under sine negle.

Han er den sidste Messias. Søn etter far stammer han fra bueskytteren ved vandhullet. (Zapffe 1999-2: 61-62)

Det at menneskearten dør ut, vil ironisk nok kunne legge til rette for et nytt evolusjonært sprang hos en annen skapning, og sirkelen sluttet dermed når denne fremtidige stakkaren en morgen ved vannhullet innser sin plass i universet. Dette er forøvrig ikke noe Zapffe behandler i sin tekst. Den handler bare om menneskene og deres uheldige forbannelse.

2.6 Skrekkelig filosofi eller filosofisk skrekk?

Leser man Zapffes filosofiske verker med de rette øynene, fortøner de seg som skrekkfortellinger av samme sort som Gaimans *Other People* eller Poes *The Pit and the Pendulum*, altså det Thacker kaller abstrakt skrekk. I Lovecrafts *cosmic horror* omhandler narrativet ofte oppdagelsen av det likegyldige kosmos. Åpningsavsnittet i *The Call of Cthulhu* er et godt eksempel på forfatterens signal til leseren om hva slags historie hen nå skal få lese, men fremstår også som en mer generell påstand om verden:

The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age. (Lovecraft, 2011: 355)

Det er gitt i disse fortellingene, som hos Zapffe, at folk flest ikke går rundt og til enhver tid lider av verdensangst, men er flittige brukere av overnevnte forsvarsmekanismer, da helt automatisk og ubevisst. Både Zapffes eksistensielle pessimisme og skrekkjangeren dreier seg om det fåtallet individer som opplever hverdagen som «terroriserende» og handler

(i mange tilfeller) om deres møte med sannheten om livet. Denne sannheten kan selvfølgelig anta fantastiske former i skrekksjangeren, men på det allegoriske nivået er det tydelige likheter mellom skjønnlitteraturen og filosofien. Neste kapittel nærmer seg temaet fra litteraturens side: Hvordan reagerer romankarakterer på møtet med det legemliggjorte paradoksale?

Kapittel 3: *House of Leaves*, en pessimistisk lesning

3.1 Om kapitlet

I dette kapitlet benyttes begrepene og konseptene fra forrige kapittel opp mot en konkret tekst, boka *House of Leaves* av Mark Z. Danielewski. For kontekstens skyld presenteres først forfatterskapet, deretter *House*. Etersom det er snakk om en sær spesiell roman, om den kan kalles en roman, er det satt av litt plass til å kommentere dens utforming. Og før selve analysen av skrekkaspekter ved *House* og disses relasjon til filosofisk pessimisme, gis det et kort handlingssammendrag av romanen, slik at det skal være lettere å følge med når forskjellige karakterer og handlingsforløp diskuteres senere.

Når *House* brukes for å se på samspillet skrekk/pessimisme, er fokuset satt til tre karakterer, Johnny Truant, Karen Green og Will Navidson. Ved å se nærmere på øyeblikk i teksten der disse romanfigurene møter *det paradoksale*, vises det hvordan filosofisk pessimisme, her ved Peter Wessel Zapffe, kan være et verktøy i lesing og tolkning av skrekklitteratur.

3.2 En kort oppsummering av Danielewskis forfatterskap

Mark Z. Danielewski er sønn av dokumentarfilmskaperen Ted Danielewski og bror til musikeren Poe. Han ble født i New York i 1966, men grunnet farens arbeid, har han bodd over hele verden (Vakin, 2012), før han til slutt slo seg til ro i Los Angeles, California, hvor handlingen i flere av hans bøker er lagt til. Foruten bøkene under, har Danielewski skrevet en rekke noveller og essays.

Blant LA-historiene finner en *House of Leaves* (2000), Danielewskis debutroman. En bok som vakte oppsikt for sin kreative bruk av bokmediet, og la lista for hva en kunne vente seg av ham som forfatter. Om *House*, som diskuteres mer inngående under, er det blant annet sagt at den ble skrevet for å reintrodusere *boka* (altså mediet) for *alt den virkelig er*, og at den er en tour de force i typografi- og medieeksperimentering. (Hansen, 2004: 597) I 2000 kom også *The Waldestoe Letters*, som er en utvidelse av *Index II E* fra *House*. Denne brevromanen

maler et litt klarere bilde av en av karakterene fra *House*, men er på mange måter med på å komplisere hovedverket ytterligere.

Etter debutsuksessen fulgte kortromanen *The Fifty Year Sword* (2005), en slags spøkelseshistorie for voksne (Vankin, 2012). Bokas smussomslag er gjennomhullet som av nåler, noe som passer godt for en historie fortalt av ei gammel syerske. Fortellingen handler om et sverd som ikke skader den det rammer før dagen de fyller femti år. Der *House* utfordrer leseren med sin layout og typografi, fortelles denne historien ved hjelp av anførselstegn som er fargekodet med fem farger for å merke hvem som forteller på et gitt tidspunkt. Anførselstegnene og alle illustrasjoner er brodert. Om boka sier Danielewski selv: «It's about exploring the horror of delayed violence, and how we tell that story — an action that has a consequence years later [...]» (Ibid.)

Den neste romanen av full lengde Danielewski ga ut var *Only Revolutions* (2006), om gatebarna Hailey og Sam. De to har hvert sitt narrativ, som går fra hver sin perm av boka, møtes på midten, og så går fra hverandre igjen. Boka har 360 sider, med 360 ord på hver side, og leses fra begge sider åtte eller 16 sider om gangen. I begynnelsen av hvert narrativ er typene store, når de møtes på midten har de krympet til lik størrelse, og når de fortsetter inn i sin andre halvdel, som er den andre karakterens første halvdel, blir typene mye mindre. Slik skaper Danielewski en typografisk analogi for at en kan miste seg selv i andre.

Etter ferdigstillingen av *Only Revolutions*, begynte Danielewski på et nytt prosjekt som, om det ferdigstilles, er beregnet til å strekke seg over omtrent 13 år og 27 utgivelser. Alle de 27 bindene er del av den samme romanen, *The Familiar*. I skrivende stund er de to første bindene, henholdsvis kalt *One Rainy Day in May* (2015), og *Into the Forest* (2015) allerede gitt ut, og bind tre, *Honeysuckle & Pain*, er ventet i juni 2016. Alle disse bindene er på imponerende 880 sider hver.

Danielewski nevner HBOs TV-serie *The Wire*, «where the pacing was about character» (Foley, 2015), som en inspirasjon til det voldsomt store prosjektet. I kjernen av handlingen er ei ni år gammel jente som finner en katt. Hun er en av de mange karakterene som *The Familiar* vil følge utviklingen til.

The Familiar er også preget av alt Danielewski har gjort tidligere rent grafisk. En finner sider der ordene på siden bokstavelig talt tegner et bilde av en regnstorm, kapitler med fargekodete hjørner etter hvilke karakterer det følger, fullfargeinnlegg, omslag med utskåret bindnummer og en rekke andre effekter som er med på å forme leseropplevelsen.

Danielewskis bøker har blitt møtt med blandet kritikk. De er tydeligvis ikke for massene, og overskrifter som *I wouldn't say tis is unreadable ...* (O'Hagan, 2006) og *What the font is going on?* (Schaub, 2015) kan kunne virke avskrekkende for en potensielt eventyrlysten leser. Anmeldelser er også å finne på den andre siden av spekteret: «You have to work at it, but it's a trip well worth taking.» (Kirkus Media, 2006) og «Absorbing, spooky, and playful [...]» (Coan, 2012) er noen av dommene kritikerne har kommet med. En av de mest høytflyvende omtalene Danielewski har motatt, kom fra Bret Easton Ellis, mannen bak *American Psycho* (1991), da han skrev følgende om *House*:

A great novel, it renders most other fiction meaningless. One can imagine Thomas Pynchon, J.G. Ballard, Stephen King and David Foster Wallace Bowing at Danielewski's feet, choking with astonishment, surprise, laughter, awe. (Witmershaus, 2012)

Sitatet ble anvendt i markedsføringen av bokens første opplag.

Blant akademikere har Danielewskis bøker dannet grunnlaget for en rekke analyser av for eksempel «Agressiv fiksjon» (Hume, 2012), metafiksjon, ergodisk litteratur og postmodernisme. En kunne kanskje finne på å si at Danielewski er en forfatter for litteraturvitere, men selv insisterer han på at det er tenåringer og unge voksne som virkelig forstår, eller iallfall får noe ut av, bøkene hans (Carpenter, 2010).

3.3 *House of Leaves*: Ceci n'est pas un roman

House of Leaves kalles vekselvis skrekkroman, kjærlighetshistorie og «noe som ikke lar seg fange av sjanger». På nettbokhandelen amazon.com er den sortert inn under *Horror*, *Contemporary*, og *Literary*, og på adlibris.se som *Modern & samtida skönlitteratur* og *Skräck- & spökhistorier*. Det er helt klart praktisk, og på ingen måte feil, men heller ikke helt riktig å kun benytte seg av slike merkelapper. Det er snarere ganske reduktivt å bare omtale boka ved å plassere den i en sjanger. Det er allikevel skrekkaspektet ved boka jeg fokuserer på i denne oppgaven. For å gjøre det med god samvittighet må jeg også si et par ord om hva mer enn en skrekkroman *House* er. Som bok motsetter den seg å bli satt i bås. Som en slags ond tvilling til René Magrittes pipe, leker *House* med leserens forståelse av mediet og formen den foreligger på: Det er ikke bare problematisk å si hvilke romansjangre den tilhører, men også hvorvidt den er en roman i det hele tatt.

Though a work of fiction, it is not quite a novel. Who, after all, has ever heard of a novel that includes its own commentary and analysis, as well as appendices, illustrations, footnotes, and even a thirty-two-page index that is

unlike any index you have ever seen? From cover design to the last page, *House of Leaves* is a labyrinthine work of enormous complexity. (Taylor, 2013: 113)

Handlingen i *House* fortelles gjennom filmanalyse og dagboklignende fotnoter. Det er innslag av både filosofisk diskurs og røverhistorier. Det som gjør at boka blant annet kan kalles en skrekkroman er følelsen Av uhygge en som leser opplever. I tillegg til de mer ukonvensjonelle virkemidlene Danielewski benytter seg av (se 3.2.1), kan man vise til Derrida og Lovecraft, og si at *House* er en bok som handler om et møte med det ukjente, at hver side er preget av en ekkel følelse av noe uforløst, av terror, og at det fra tid til annen skjer noe sjokkerende som forferder og øker pulsen hos leseren, det vi tidligere etablerte som horror. Danielewski selv uttaler noe som stemmer godt med Thackers og Ligottis syn på litteratur:

“I don’t consider myself a horror writer,” he says. “(Though) I think anyone that deals with big questions could be defined as a horror writer. If you’re Melville, if you’re Hawthorne, if you’re Emily Dickinson. If you’re Nietzsche...and I name those names not to put myself in their company – I’m just saying that you can pick a diverse range of writers who, if they really approach the deeper questions...are ultimately going to unveil something that is terrifying. (Wittmershaus, 2000)

Et eksempel på bokas kompleksitet finner en når man åpner *House of Leaves*. På grunn av omslagsdesignet, later sidene til å stikke ut av innbindingen sin, og blar om til tittelsiden, kan man lese at dette er annenutgaven av boka. Blar en videre om til bokas impressum, finner en at det står at dette er en førsteutgave, men «First Edition» er overstrøket, som for å trekke tilbake denne påstanden. Tittelsiden sier tross alt også at Zampanò og Johnny Truant, to av romanskikkelsene i boka, er dens forfattere, så det signaliseres tydelig at den ikke er til å stole på, men hvorfor insistere på at dette er en annenutgave? Et svar på dette kan en finne i intervjuer med Danielewski. I første omgang la han boken ut på nettet for å slippe å poste et 700-sider manus til venner på den andre siden av landet.

So I just found a crummy URL, all kinds of backslashes and forward slashes and tildes and posted it as a pdf file and said, ‘Look, if you want to read it, you can get it online.’ (Ibid.)

Denne utgaven skal ha spredt seg til andre lesere, og fått en liten følgerskare lenge før utgivelsen. Når så boka skulle trykkes og utgis, ønsket Danielewski å publisere den i deler på nettet, delvis fordi den tiltenkte leseren befant seg «outside of the normal publishing/academia demographic» (Ibid.). Dette ble gjort som en del av markedsføringen. (Ibid.) (Foley, 2015)

Utgivelseshistorien til *House* er bare et eksempel på hvor komplisert boka kan være å sette seg inn i. Danielewski hevder å ha hatt en tanke bak enhver detalj, som for eksempel hvilke typer som brukes av de forskjellige karakterene (Courier, Time, Dante, Helvetica, Bookman), og hvordan hver enkelt side er utformet.

3.3.1 Utforming

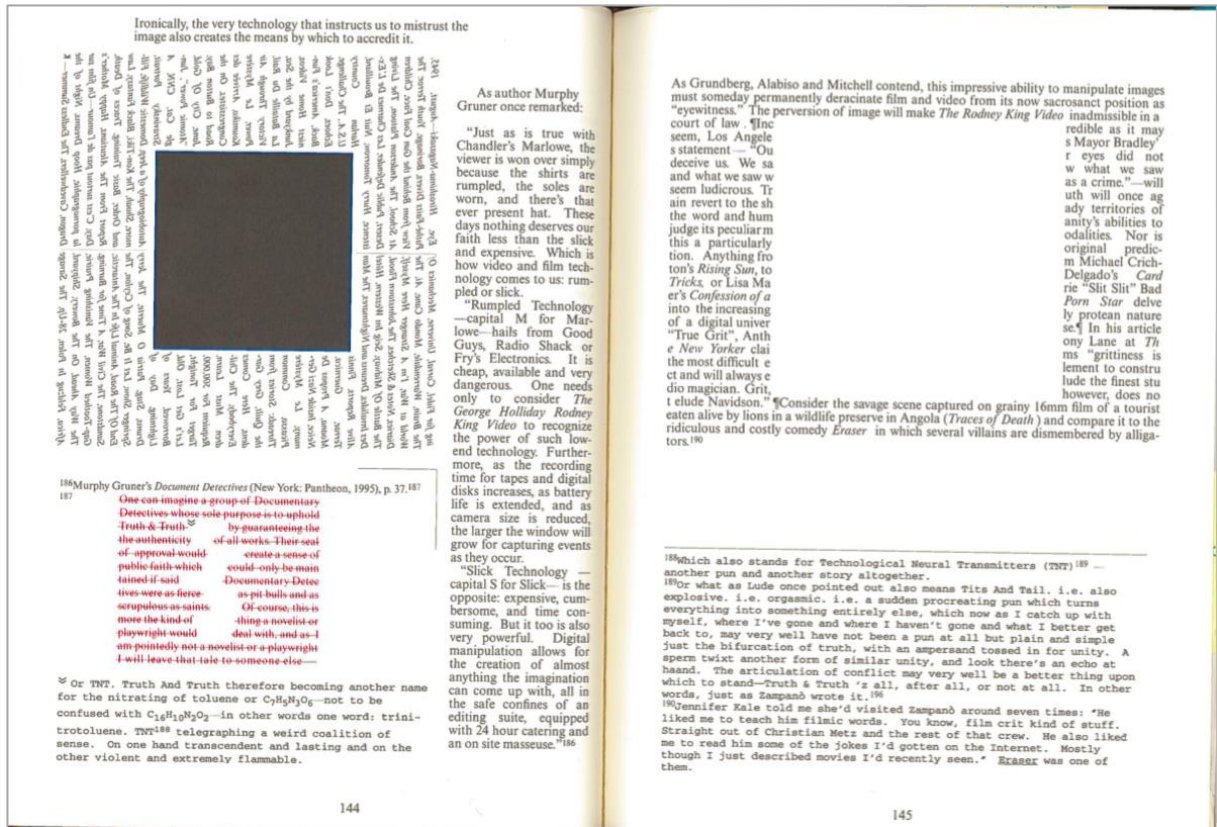
Det er umulig, eller iallfall lite oppriktig, å snakke om *House* uten å kommentere på hvordan boka er utformet. Foruten en vegg av heksadesimaler på innsiden av bokas permer²⁶, og motstridene tittelside og impressum, møter leseren snart en rekke epigrafer, typesett, fotnoter og fotnoters fotnoter. Som Taylor skriver «Can we take his book seriously?»²⁷ (Taylor, 2013: 120) Etter disse innledende krumspringene finner en oppmerksom leser snart koder gjemt i teksten, fargede ord, og, når handlingen foregår i en labyrint (se handlingssammendrag under), ser snart også teksten selv ut som en labyrint (se Bilde 1), med tekstblokker trykt i alle retninger.

Her viser det seg at en har med en *ergodisk* bok å gjøre. Uttrykket *ergodisk litteratur* stammer fra Espen Aarseths *Cybertext—Perspectives on Ergodic Literature* (1997), og defineres der som følger:

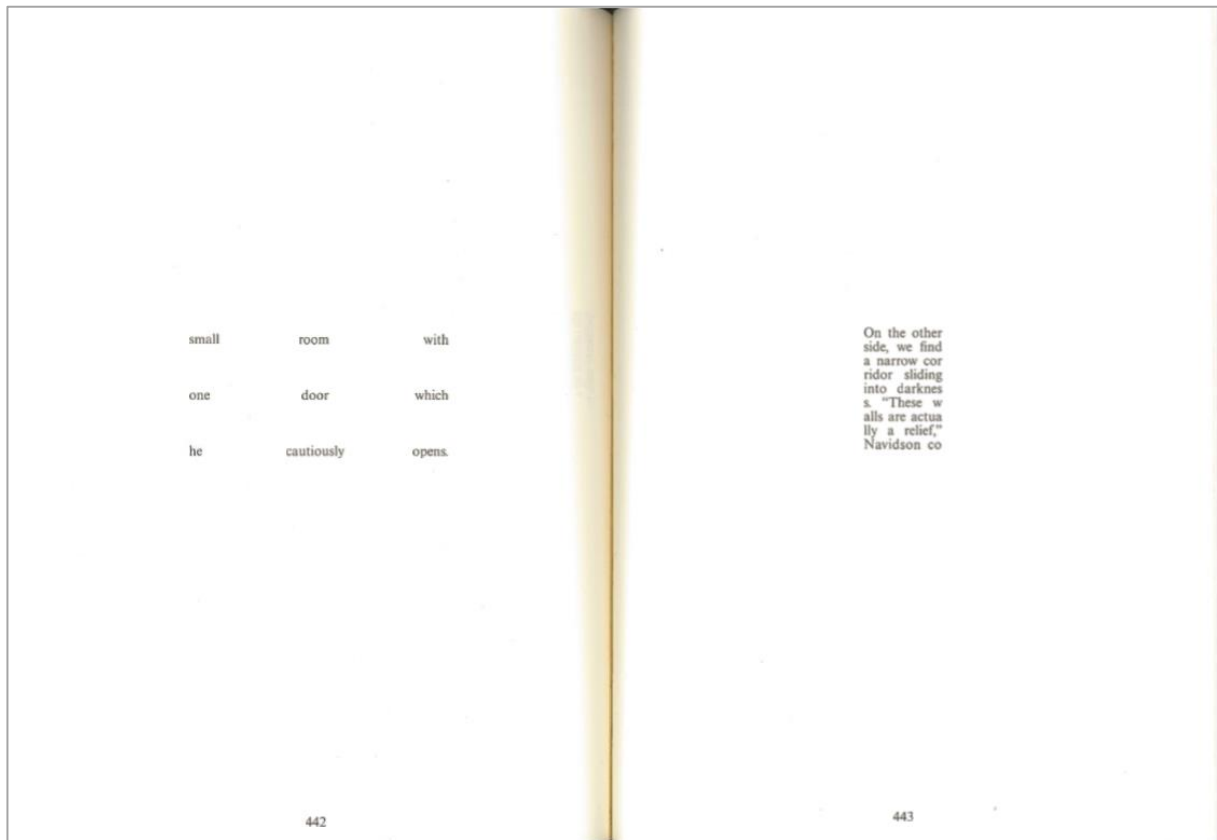
In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text. If ergodic literature is to make sense as a concept, there must also be nonergodic literature, where the effort to traverse the text is trivial, with no extranoematic responsibilities placed on the reader except (for example) eye movement and the periodic or arbitrary turning of pages. (Aarseth, 1996: 2)

²⁶ Om koden kompileres, skal den visstnok resultere i en lydfil med et kort klipp fra sangen *Angry Johnny* av Poe, Danielewskis søster. (MicheleVR5, 2006)

²⁷ Det er verdt å nevne at Taylor I stor grad belager dette spørsmålet på en mangelfull innsikt i én eller flere av de tre innledende epigrafene: ”I saw a film today, oh boy ...” er for eksempel ikke en fabrikkert Beatles-referanse, men er tatt fra teksten til *A Day in the Life*, fra albumet *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), og er svært passende som epigraf. Taylors spørsmål er like fullt gjeldende.



Bilde 1: Side 144 og 145 i House of Leaves



Bilde 2: Side 442 og 443 i House of Leaves

Flere seksjoner i *House* passer denne beskrivelsen. I tillegg til å kreve ikke-triviell innsats fra leseren, virker grepene i design og typografi også på en måte som gjør at leseropplevelsen speiler handlingen: Når handlingen foregår i labyrinten (kapittel 9), er det vanskelig å vite hvor en som leser skal bevege øynene, en må ta valg om hvorvidt en skal se på fotnoter og disses fotnoter eller følge hovedteksten, en må avgjøre hva som er hovedteksten, og hva en rett og slett kan la være å lese; når handlingen tar seg opp og karakterene er i fare (kapittel 10), er det plutselig bare ett til tre ord på hver side, og leseren må bla fort framover, må bevege seg, for å kunne følge med; når en av karakterene faller en lang stund (kapittel 20), består sidene kun av korte setninger, som er orientert på en slik måte at en må snu boka rundt og rundt, så den beveger seg likt som den fallende og tumlende karakteren, for å kunne lese. Foruten dette, brukes noen ganger ordene på en side til å danne tegninger som også følger handlingen. På Bilde 2 kan en for eksempel se hvordan ordene som utgjør handlingen også tegner det lille rommet og den vesle døra de beskriver. Ordene på siden inkluderer altså leseren rent visuelt i tillegg til å kreve fysisk aktivitet.

Disse aspektene ved *House of Leaves* er undersøkt nærmere i Egil Sandvik Ertesvågs mastergradsoppgave fra 2011, *Styring i teksten: en analyse av Mark Z. Danielewskis House of leaves med hensyn på leserens funksjoner*, som anbefales for videre lesing om tekstens utforming og utformingens effekt på leseren.

3.4 Handlingssammendrag *House of Leaves*

For å gjøre det mulig å følge med på analysen under, er det nødvendig å gi en kort synopsis av de store handlingsbevegelsene i *House*. Romanen motsetter seg, som så mye annet, også et enkelt handlingssammendrag. Én grunn til dette er alle de diegetiske lagene fortellingen består av, og hvordan disse forholder seg til hverandre. En annen grunn er at det, kanskje bortsett fra på smussomslaget, er vanskelig å si hva, om noe, som er ikke-diegetisk, altså paratekst.

Grovt sett består romanen av tre handlingsforløp, fortalt av tre fortellere. Den første fortelleren vi møter er Johnny Truant. Han gjengir innledningsvis historien om hvordan han kom over en eske med papirer og papirbiter, som utgjør et manuskript til en filmanalyse, i en tom leilighet. Truants kumpan, Lude, Oppdaget at en gammel mann i leilighetskomplekset sitt, en man kunne stille klokken etter turene i hagen til, ikke har blitt sett på en stund. Den gamle mannen er død, og etter en ukes tid, når alle formaliteter er ordnet, får Lude slippe til i leilighete. Lude ringer Truant og sier han har funnet noe som kan være av interesse for

vennen, og Truant ender således opp med manuskriptet til *The Navidson Record*, skrevet av den gamle mannen, Zampanò, bokens andre forteller.

Etter innledningen følger *The Navidson Record*, compilert og annotert av Truant. Fortellingen er tilsynelatende (et forsøk på) en akademisk analyse av en dokumentarfilm ved samme navn, men Truant hevder at filmen er umulig å oppdrive, at halvparten av de oppgitte kildene er fabrikkerte, og at ingen som nevnes i sammenheng med filmen vedgår å vite noe om den.

Historien en som leser følger i *The Navidson Record*, er altså først fortalt som dokumentarfilm av Navidson, deretter fortolkende fortalt av Zampanò, og videre kommentert av Truant, som i fotnotene også forteller både sin og det han klarer å finne ut om Zampanòs historie. Alt dette uten at noen av de to klarer å etablere seg selv som fullstendig troverdige.

Plottet kompliseres ytterligere av bokens tillegg, spesielt *Appendix II E: The Three Attic Whalestoe Institute Letters*, som består av 59 sider med brev til Johnny Truant fra hans mor, Pelafina Heather Lièvre, som er tvangsinnlagt på psykiatrisk sykehus. Denne lille brevromanen informerer hovedverket retroaktivt, ettersom den leses etter hovedhandlingen, og gir ny informasjon om Truant. Pelafina er på mange vis romanens «gale dame på loftet», og hennes del av fortellingen består ikke så mye av handling, som den farger de foregående sidene. Det er derfor bare nødvendig å oppsummere Zampanòs og Truants fortellinger her.

3.4.1 The Navidson Record

Den prisvinnende og verdensberømte fotojournalisten Will Navidson flytter med samboeren, Karen Green, og deres to barn, fem år gamle Daisy og åtte år gamle Chad. Deres nye hjem er i landlige Virginia, og selv om et av målene med flyttingen er å knyte tettere bånd til familien, bestemmer den rastløse Navidson seg for å dokumentere familiens nye, rolige tilværelse på film. Fornøyd med at han iallfall ikke befinner seg langt unna i en krigssone og risikerer livet, lar Karen den tidligere fremmedgjorte livspartneren på ny slippe til i den lille familiens hverdagsliv.

Det skal imidlertid vise seg at huset de har flyttet inn i ikke er som andre hus, og snart tar historien en annen retning enn den Navidson ønsket å fortelle med dokumentaren sin. Huset er i stand til å bryte fysiske lover ved å skape ganger og rom. Det begynner med at et kott mellom to soverom plutselig dukker opp. Ved nøye målinger viser det seg at huset er større på innsiden enn utsiden. Navidson rekrutterer sin tvillingbror, håndverkeren Tom, som

han ikke har snakket med på årevis, og ingeniørvennen Billy Reston, for å finne ut av fenomenet.

Heller enn å finne en løsning, finner gruppa snart at huset har skapt, eller manet frem, det som må kunne kalles en portal til en annen verden. Bak døråpningen, som snart sikres med dør, slå og lås, befinner det seg milevis med frosne, mørke ganger og rom, som strekker seg utover, og nedover.

Etter et par sonderende, korte ekskursjoner, og strenge advarsler fra Karen, bestemmer Navidson seg for å la profesjonelle ta seg av utforskningen av det labyrintiske isødet bak stua hans. Valget faller på den respekterte eventyreren Halloway Roberts. Roberts og hans mannskap på to, Jed Leeder og Kirby «Wax» Hook, utrustes med mat, klær og lykter, i tillegg til kameraer, og legger i første omgang ut på en ferd for å avgjøre hvor dypt en trapp Navidson har funnet går. Ikke ulikt Thesevs med hans røde tråd, belager de tre seg på fiskesener for å finne veien tilbake.

Ferden til bunnen tar dem tre dager, og veien tilbake er full av uhyggelige overraskelser. Avstandene blir på uforklarlig vis lengre, så mat og drikke må rasjoneres. Det hjelper ikke at fiskesenene og neonmarkørene som skal lede trioene i sikkerhet rives over og viskes ut. Dette kan ha noe med de ekspanderende avstandene å gjøre, men om dette fastslås, overlever det ikke den diegetiske hviskeleken som utgjør *House of Leaves*. Det at ikke noe av utstyret eventyrerne har med seg, ser ut til å kunne være lenge i huset uten å gå mer eller mindre i oppløsning taler også mot dette. Når de finner at de utplasserte forsyningsforrådene er revet i filler, tilsynelatende av et dyr, er det ikke bare mat- og drikkemangelen som er prekær: En lyd har kommet og gått gjennom hele ekspedisjonen. Det er et slags lavt brøl, som kommer fra husets korridorer. Nå bestemmer Roberts seg for å jakte på rovdyret som åpenbart jakter på dem.

Jed og Wax lar seg ikke overbevise, og Halloway Roberts legger ut på egenhånd. Når han ikke kommer tilbake, forsøker Jed og Wax først fåfengt å finne ham, før de til omsider fatter den vanskelige slutningen at de må fortsette alene hvis de skal ha håp om å overleve.

Ved hjelp av husets uforklarlige geometri, tar Roberts igjen assistentene sine, men ved en feiltakelse åpner han ild. Når han innser at han ikke beskytter skapningen han jaktet etter, men har truffet Wax i armhulen, forlater Roberts igjen de to. Like mye i frykt for konsekvensene av det han har gjort, vanvidd, så vel som behovet for å nedlegge det unnvikende byttet han jakter.

Med en alvorlig skadd Wax på slep klatrer Jed desperat videre opp trappene. Snart blir de igjen beskytt av Roberts, og utslitte gjemmer de seg, uten tro på å overleve.

Navidson, Tom og Reston starter en redningsaksjon, ettersom ekskursjonslaget har vært borte to flere dager enn planlagt. På merkelig kort tid blir Jed og Wax funnet, men idet Navidson finner dem, gjør også Roberts det. Jed blir skutt i hodet og dør på stedet før Roberts igjen forsvinner.

Ved hjelp et tau, som Tom har rigget i stand i toppen av trappen, som nå er betydelig kortere enn tidligere, heises Wax, Jed og Reston opp i sikkerhet. Før det rekkes å bli Navidsons tur, strekker trappeløpet seg – og dette er første gang husets evne til å gjøre den slags fanges på film – til å bli milevis i lengde. Navidson er fanget.

De fire neste dagene er fulle av sorg og, for Tom sin del, alkohol. Karen vandrer målløst rundt, og barna overlates til seg selv. Den fjerde natten snubler Navidson, utslitt og dehydrert ut av den mystiske gangen og inn i stua. Før han rekkes å fortelle hvordan han kom seg ut, og hvordan han kom i besittelse av Halloway Roberts' utstyr, gir Karen beskjed om at de skal dra tilbake til New York med det samme.

Blant Roberts' utstyr er eventyrerens kamera, som inneholder hans siste timer før han begår selvmord.

Mens familien pakker sakene sine, viser huset hva det virkelig er godt for, og i et eneste stort kaos begynner rom å vokse uhemmet, gli fra hverandre, krympe, strekke seg. Familien Navidson flykter i panikk, men ikke alle kommer seg ut. Tom Navidson klarer så vidt å redde niesen sin, før han forsvinner ned en sjakt like foran øynene til tvillingbroren.

Navidson sender Karen og barna til New York, og drar selv for å ordne opp i brorens affærer, men han kommer ikke tilbake som lovet. Han fortsetter å være borte i lange perioder, akkurat som før han og Karen bestemte seg for å gi forholdet et nytt forsøk og kjøpte huset i Virginia. Karen bruker tiden til å jobbe med alt materialet som har blitt filmet.

Navidson og Reston bruker måneder på å grave fram forhistorien til huset, uten at de blir klokere på det de har opplevd. Til slutt drar Navidson tilbake til huset og inn i de mørke gangene og rommene som skjuler seg bak døren han satte opp i stuen. Han har med seg en sykkel, og tilbakelegger store avstander i det som viser seg å være nedoverbakke uansett hvilken vei han snur seg. Etter mange dager forlater han sykkelen for å klatre opp en lang trapp. Han fortsetter gjennom stadig trangere ganger. Etter hvert går han tom for batterier, både til lys og kameraer – han benytter seg nå bare av en lydopptaker – men også metaforisk.

Når han ikke klarer å komme lengre, begynner han å falle. Det er umulig å si om han faller oppover eller nedover. Snart blir det helt stille. Navidson er døende. Så ser han et lys.

Karen trosser sin overveldende redsel for stedet og følger etter Navidson. Hun finner filmene hans, som hun ser på i barneværelset, mens hun selv fanges på film av husets automatiske kameraer (rigget opp for dokumentarens skyld). Med ett går hun for å hente en lommelykt, kommer tilbake, men forsvinner ut av syne. Tre kvarter senere dukker hun opp ute på gårdsplassen, med en forfryst og halvdød Navidson i armene.

Navidson innser at familien er mer verdt enn eventyrene hans, og Karen har bevist for seg selv hvor mye hun elsker Navidson. De flytter den vesle familien til Dorset, Vermont og slår seg til ro der, mens de jobber med filmen og minnene om huset.

3.4.2 Johnny Truant

Fotnotene Truant fører i Zampanòs analyse av *The Navidson Record* informeres ofte av elementer i filmen. Når Navidson-familiens varmtvannsbereder ikke virker benytter Truant seg av anledningen til å fortelle om sin kalde dusj den morgenen, men historien ender med å handle om hvordan han og Lude var på byen kvelden før. Mot slutten av historien innrømmer han hvordan det var han som skrev «water heater» heller enn bare «heater» i Zampanòs tekst, og han innrømmer med det at han selv ikke bare er en upålitelig forteller, som Zampanò, men at han også tar seg friheter med teksten han bearbeider.

Litt etter litt lar Truant sin personlighet, og sin historie bli kjent. Han er tatoveringslærling, han bruker narkotika, og han er ofte med Lude og sjekker opp damer. Når han kommer i besittelse av Zampanòs manuskript, tar livet hans sakte en vending mot forfølgelsesvanvidd og galskap.

Etter å ha lest en passasje hvor Zampanò diskuterer «the uncanny» og siterer Heidegger, har Truant en episode på arbeidsplassen hvor han er overbevist om at noen, eller noe, ser på ham. Denne følelsen av å bli iaktatt kommer tilbake ved flere anledninger og blir til slutt noe som kjennetegner Truant som person.

I arbeidet med Zampanòs tekst kommer Truant over en liste med navn på Zampanòs assistenter. Zampanò var blind, og fikk besøk av unge kvinner som leste høyt for ham, eller tok diksjon. Disse blir oppsøkt og Truant får vite litt om den mystiske Zampanò. Møtene utarter seg tidvis også til å bli av det seksuelle slaget.

Truant fortsetter å fortelle om opplevelser med kvinner, og om hallusinasjoner som øker i både intensivitet og hyppighet. Snart slutter han nærmest å gå ut. Han setter ekstra låser på dørene, fester målebånd på kryss og tvers over gulv og vegger, og dekker til vinduene med avispapir. På et tidspunkt dukker han opp på jobb etter å ha vært fraværende i tre uker. Han får beskjed av en utilpass sjef at han er erstattet.

Samtidig som huset i *The Navidson Record* slutter å gi mening, og etter hvert bryter med all fornuft, bryter Johnny Truant med omverdenen. Han er i ferd med å bli gal, men bestemmer seg for at han er nødt til å fullføre arbeidet han har påbegynt med manuskriptet.

Leseren får også tidvis fortalt historier fra Truants traumatiske barndom, mens en aner at hans mentale tilstand stadig forverres. Han plages nå kontinuerlig av mareritt og hallusinasjoner. Når Navidson mister broren sin, Tom, er Truant i ferd med å miste leiligheten sin. Snart er han hjemløs.

I romanens nest siste kapittel finner Truant ut at det siste halvåret har forsvunnet fra hukommelsen hans. Han tyr til dagboken sin for å finne ut hva som har skjedd, og får for andre gang vite at *Gdansk Man*, kjæresten til en av Truants flørter, først oppsøkte og banket opp Lude, og så kom etter Truant. I mellomtiden dør Lude i en trafikkulykke, og Truant klarer ikke bare å forsvare seg mot *Gdansk Man*, men i sinnet og frustrasjonen over sin tapte venn får han til å slå den forsmådde bodybuilderen i halvt i svime med en whiskyflaske.

Det er etter dette at blackouten skjer. Det er også på dette tidspunktet at Truant skriver introduksjonen til *House of Leaves*.

Fra mai til oktober vandrer Truant omkring og sover i parker. Han forteller en lang skrøne om hvordan et vennepar av ham, som er doktorer, har hjulpet ham og fått ham frisk, før han håner den som er dum nok til å tro en så sukkersøt historie. Kapittelet avsluttes dog med en fortelling Truant skal ha hørt av sin venn, doktoren i Seattle. Det er en trist historie om et barn som blir født ikke levedyktig, og prosessen moren må igjennom før hun kan akseptere det som har skjedd. Det er også på disse sidene at det kommer frem at Truants mor ble innlagt på mentalsykehus etter at hun forsøkte å drepe ham da han var barn.

3.5 Om litterære skikkelser og forsvarsmekanismer

Det er som nevnt over, ikke rett frem å avgjøre hva i romanen som er paratekst, altså som ikke angår narrativet, men blant det første en leser av boka møter, og som utvilsomt tilhører narrativet, er Truants brev til leseren, kalt *Introduction*.

Som Poes *The Black Cat* og Lovecrafts *The Shadow Out of Time*, møter man en førstepersonsforteller som har opplevd noe traumatisk. Det som har hendt beskrives her kun ved konsekvensene det har hatt, eller snarere hva slags person som er etterlatt av hendelsene som har utspilt seg, og som romanen skal handle om:

I still get nightmares. In fact I get them so often I should be used to them by now. I'm not. No one ever gets used to nightmares.

For a while there I tried every pill imaginable. Anything to curb the fear Exedrin PMs, Melatonin, L-tryptophan, Valium, Vicodin, quite a few members of the barbitol family. A pretty extensive list, frequently mixed, often matched, with shots of bourbon, a few lung rasping bong hits, sometimes even the vaporous confidence-trip of cocaine. None of it helped. I think it's pretty safe to assume there's no lab sophisticated enough yet to synthesize the kind of chemicals I need. A Nobel Prize to the one who invents that puppy. (Danielewski, 2000: xi)

I løpet av disse to korte avsnittene har premissene og forventningene for romanen blitt etablert: En har å gjøre med en person som er tydelig plaget av en hendelse eller et hendelsesforløp som ligger i fortiden. Denne personen er av typen som tyr til medikamenter av både lovlig og illegal sort, og det er god grunn til å mistenke alt som følger for å være farget av å bli fortalt av en stoff(mis)bruker. Dermed kommer ikke tanken om at fortellingen ligger et sted mellom Todorovs *uncanny* og *marveolus* fra fortellerens direkte påstander («jeg er ennå usikker på om det jeg opplevde faktisk hendte» etc.), men snarere fra fortellerens personlighet, slik den kommuniseres innledningsvis: Truant er en upålitelig forteller. Brevet forteller videre, over tretten sider, historien om hvordan Truant har kommet i besittelse av *The Davidson Record*. Denne fortellingen er full av sidespor, og avbrytes stadig av at Truant uttrykker, om ikke anger, så en følelse av vemod over at ting gikk som de gikk. Han burde ha visst bedre enn han gjorde. Han burde aldri ha tatt noe fra Zampanòs leilighet.

I should have turned around right then. I should have known something was up, at the very least sensed the consequence lingering in the air, in the hour, in Lude's stare, in all of it, and fuck, I must have been some kind of moron to have been so blind to all those signs. (Ibid.:xiv)

På dette tidspunktet er tegnene Truant skriver om like skjulte for leseren som de var for ham den kvelden, men et par mystiske omstendigheter bygger opp under den uhyggelige stemningen. Foruten en skriftlig advarsel om at manuskriptet ikke vil føre noe godt med seg, er eksempler på dette at alle Zampanòs katter er forsvunnet, og at det er lange, dype kloremarker på gulvet der liket ble funnet. Leiligheten bærer også preg av at beboeren har forsøkt å hermetisk lukke den, alle vinduer og lufteluker er dekket til. Det er umulig å si

hvorfor, men det knyttes på det sterkeste til manuskriptet Truant tar med seg når han drar fra leiligheten.

What did I know then? What do I know now? At least some of the horror
I took away at four in the morning you now have before you, waiting for you
a little like it waited for me that night, only without these covering pages.
(Ibid.: xvii)

Dette underkapittelet dreier seg om de forskjellige skikkelsene i *House*, og hvordan de reagerer på hendelser av overnaturlig art gjennom romanen. Det er spesielt fokus på det ett punkt i teksten for hver av karakterene, der de stilles ansikt til ansikt med det overnaturlige, men karakterenes videre utvikling av forsvarsmekanismer blir selvsagt kommentert. I og med at det kan argumenteres for at han er romanens første stemme, er det naturlig å begynne med Johnny Truant.

3.5.1 Truant og tomheten

Johnny Truant er ikke rablende i sitt brev til leseren. Han virker snarere tilstedeværende, kanskje for første gang siden han fant *The Navidson Record*. Han er allikevel, som beskrevet nærmere under, grepet av Zapffes verdensangst. Som en modell for Thackers hypotetiske leser av skrekklitteratur, lar Truant nemlig det han leser ta hold i seg: Han internaliserer ideen om det paradoksale. I historien om Navidson er det huset som spiller rollen som det som bryter med naturen. Utenfor dette narrative gripes Truant av noe som befester seg i ham og vokser. Det skjer gradvis og i takt med Zampanòs fortelling.

For å ta det hele fra begynnelsen av. I kapittel én til tre, eller snarere, i fotnotene til disse kapitlene, etablerer Truant seg som karakter. Året er 1994, og selv om han har funnet det skjebnesvangre manuskriptet, har ikke Truant lest hele. Han annoterer fortløpende mens han kompilerer *The Navidson Record*. En får et bilde av ham som en attraktiv og sjarmerende ung mann med en evne til å trollbinde både venner og ukjente med røverhistorier. Hans beste venn Lude, en vellykket hårstylist, er en fast del av Hollywoods uteliv. Følgelig er også Truant, som selv er lavere på rangstigen, også ofte ute på byen, og de er begge godt versert i kunsten å sjarmere vakre kvinner. Likevel er det mye som tyder på at Truant finner denne tilværelsen hul.

During the past two years, he and I have spent a good deal of time
wandering all over this odd city. We both thrive in the late hours, appreciate
its sad taste and never get in the way of each other's dreams, even though
Lude just wants more money, better parties and prettier girls and I want

something else. I'm not even sure what to call it anymore except I know it feels roomy and it's drenched in sunlight and it's weightless and I know it's not cheap.

Probably not even real.

Who can guess why Lude and I have ended up Friends. (Ibid.: 20)

Truant forteller svært underholdende historier om arrene han har på underarmene, men aldri sannheten, noe han antar er til alles lettelse. Dette selv om de enorme arrene skyldes en tragisk, men aldeles ordinær ulykke med kokende olje da Truant bare var fire år gammel. En annen historie han holder for seg selv, er den om moren.

Da Truant var syv, forsøkte moren å kvele ham. Faren rakk å stoppe henne, og hun ble innlagt på institusjon. Etter at faren, like etter, døde i en bilulykke, var Truant innom flere voldelige fosterhjem, før han til slutt rømte til Alaska som trettenåring. Livet har med andre ord ikke vært lett for Johnny Truant.

Når kapittel fire introduserer husets overnaturlige trekk, siterer Zampanò et lengre utdrag fra Heideggers *Sein und Zeit* (1927). Mer spesifikt et avsnitt om *unheimlichkeit*. Zampanò siterer på tysk, og Truant supplerer med en engelsk oversettelse som var «A real bitch to find» (ibid.: 25).

Utdraget understreker dybden av urolighet forandringen i huset forårsaker: Det romlige overgrepet Navidson-familien er utsatt for har gjort hjemmet ikke-hjemlig. Det er til å begynne med umulig å sette fingeren på hva som har skjedd, men huset har skiftet karakter, og føles ikke lenger som et hjem. Samtidig har en også den andre betydningen av *unheimlich*: noe er avdekket. Husets til nå ukjente egenskaper kommer for en dag, og er blitt u-hemmelige. Huset kan dog ikke sies å være det motsatte av et hjem (Navidson-familien bor fortsatt der) eller det motsatte av hemmelig eller hemmelighetsfullt (noe er rart, men hva? Og hvorfor?), det er også noe som burde ha forblitt skjult. Dermed er uhyggelig (*uncanny*) et svært dekkende begrep.

Truant er til å begynne med lite imponert over Heideggers utgreining av fenomenet *uncanny*: «Certainly this geezer must of gotten hung up on a pretty wicked rock habit to spoute such nonsense.» (Ibid.) Likevel angir han tidspunktet han arbeidet med denne delen av *The Navidson Record* som når angsten begynte.

Mark C. Taylor bemerket at Heidegger-utdraget er hentet fra en del av *Sein und Zeit* som omhandler angst: *The Basic State-of-Mind of Anxiety as a Distinctive Way in which Dasein is Disclosed*. (Taylor 2013, 121) Ettersom *The Navidson Record* er en bok om en film som ikke finnes (Truant finner ingen beviser for at den finnes og Zampanò, som skriver om

filmen, var tross alt en blind mann), er også den noe som ikke fullt ut kan forstås. «A book about a nonexistent film that claims to be true is , in a certain sense, a book about nothing.» (Ibid.: 116)

Slik har det seg altså at husets egenskaper har virkninger også utenfor narrativet det befinner seg i. Huset speiles av Zampanòs manuskript, og Truants menneskelige krav om mening og forståelse møtes av absurditetens veto. Kort etter arbeidet med passasjen, gripes Truant av panikkangst mens han er på arbeidsplassen sin. Det blir mørkere, som om en sky skygger for sola, og han føler at han har noen, eller noe, bak seg.

Something's behind me.
Of course I deny it.
It's impossible to deny.
I wanna puke.
[...] Don't look.
I didn't.
Of course I looked.
[...] I discover only a deserted corridor, or was it merely a recently
deserted corridor? (Danielewski, 2000: 26-27).

Truant oppdager ingenting bak seg. Det som jakter ham er «absolutely nothing, nothing anywhere».(Ibid.) *Ingenting* er et tvetydig konsept som det er vanskelig både å snakke om og å tenke på. Ordet beskriver fraværet av noe, men også *tilstedeværelsen* av et fravær. Truants reaksjon er dermed også gjenstand for en slik dobbel tolkning: En kan fort undre seg om hvorvidt Truants angstanfall ble provosert fram av ingenting, i den betydning at det *ikke* var *noe* bak ham, i korridoren (den var tom), eller i den betydning at det *var* ikke noe der (tomheten var der).

Et argument for den første tolkningen kan underbygges ved å henvise til Truants traumatiske oppvekst, hans misbruk av narkotiske stoffer, og alkohol. Denne forklaringen vil fort kunne komme til å nevne ICD-10²⁸, og diagnostisere Truant med en angstlidelse. Det kan godt hende at dette er en fornuftig vei å gå, men den er ikke videre interessant, siden en diagnose vil kunne stå alene som forklaring. Ytterligere tolkning vil da kunne anses som unødvendig.

Den andre, langt mer spennende tolkningen omhandler det tilstedeværende intet. Mange av vestens filosofer (Aristoteles, Heidegger, Sartre, Badiou, Eckhart, for å nevne noen få), så vel som Kyoto-skolens tenkere, har vært opptatt av forholdet mellom tomhet, intet og

²⁸ Da gjerne ICD-10 F41, International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems, Neurotic, stress-related and somatoform disorders (F40-F48)

væren. Thacker beskriver det som oppstår her som et aspekt av det han har latt bli navnet på bokserien sin, *The Horror of Philosophy*:

Here is where the “horror of philosophy” comes into play. This is the thought that philosophy cannot think without undermining itself. To say “there is nothing” is to evoke silence, or at least to render philosophical discourse absurd. It is a limit to thought, and in particular, to the humanist preoccupation with thinking everything (including... nothing). (Thacker, 2015-1: 64)

House of Leaves er en roman som er full av tomhet. Det som kjennetegner husets labyrint, er tomhet, mørke og kulde, og det *The Navidson Record* handler om er mennesker som fanges i, og av, labyrinten – av tomheten, mørket og kulden. Som leser får en i første omgang ikke presentert Navidson-familiens opplevelse av hva som skjer når huset endres, men opplevelsen til Truant, en leser av det som skjer. Det er en implisitt tomhet i selve narrativet, en effekt uten årsak. Ved hjelp av dette subtile hjelpemiddelet fremkalles *horror* hos Truant, og *terror* hos leseren. Alle involverte, i de forskjellige diegetiske nivåene (som i ytterste forstand her også inkluderer lesren) stilles ansikt til ansikt med sin egen tankehorisont: «*There is nothing, and it cannot be known.*» (Ibid.: 42)

I Zapffes ånd, kan en lese den plutselige opplevelsen av altomfattende tomhet, og sann kjennskap til at noe er uvitelig, som en samtidig og like plutselig innsikt i et aspekt av *det tragiske*²⁹: Truant er urmannen som med ett er naken under stjernene: «Saa staar han da der med sine syner, forraadt av altet, i undring og angst.» (Zapffe, 1999-10: 52) Eller i Truants egne ord:

Out of the blue, beyond any cause you can trace, you’ll suddenly realize things are not as you perceived them to be at all. For some reason, you will no longer be the person you once were. You’ll detect slow and subtle shifts going on around you, more importantly shifts in you. Worse, you’ll realize it’s always been shifting, like a shimmer of sorts, a vast shimmer, only dark like a room. But you won’t understand why or how. You’ll have forgotten what granted you this awareness in the first place.

Old shelters—television, magazines, movies—won’t protect you anymore. You might scribble in a journal, on a napkin, maybe even in the margins of this book. That’s when you’ll discover you no longer trust the very walls you always took for granted. Even the hallways you’ve walked a hundred times will feel longer, much longer, and the shadows, any shadow at all, will suddenly seem deeper, much, much, deeper. (Danielewski, 2000: xxiii)

²⁹ Det må understrekes at denne sammenligningen ligger i Thackers siste allegoriske nivå, det han kaller *religious horror* (se kapittel 2), og ikke samsvarer 1:1 med Zapffes motiver, men som en analogi; tematikken er absolutt til stede og overlappende.

For Truant, som lider av effektene arbeidet hans volder ham, uten at han virkelig reflekterer over hvorfor Zampanòs bok har denne virkningen på ham, virker det som at angsten kommer ut av det blå. Taylor undersøker Heideggers tolkning av tomhet (Heidegger forklarer hvordan en mugge ikke bare er skapt av leiren som utgjør dens vegger, men faktisk mer av tomrommet som kan fylles av veske), og anvender denne tankegangen på tekstmediet for å gi en forklaring:

The writerly equivalent of the relation between the void and the clay of the jug is the interplay between the white space of the blank page and the black ink of formed letters of the text. As speech emerges from silence, so writing emerges from a void that is never completely erased. Yet precisely this emptiness is what much—perhaps most—writing is designed to avoid. (Taylor, 2013: 125)

Når Truant ikke forteller sannheten om arrene sine, sier han at historiene hans hjelper folk med å se bort, kanskje hjelper de også ham med å se bort. «We all create stories to protect ourselves.» (Danielewski, 2000: 20) Taylor plukker opp denne tråden:

But to protect us from what? Above all else, stories are supposed to protect us from the emptiness, meaninglessness, absence and nothingness they nonetheless harbor. All such efforts, however, proves futile because nothing can be a-voided; there can be no story without the haunting emptiness it is written to fill. No matter how many stories there are, every house is haunted and every story is a ghost story. (Taylor, 2013: 125)

Det virker klart fra Truants brev at distraksjonen er forsvaret han bevisst tyr til når den kosmiske panikkfølelsen tar tak i ham (se under). Det er også ganske klart at dette ikke har holdt som forsvar særlig lenge. Taylor legger her til Zapffes idé om at distraksjonen bare varer til man er tom for distraksjoner, ved å foreslå at distraksjonen også kan inneholde tomheten en forsøker å unngå ved å gjøre noe, lese en bok, fortelle en historie, høre på musikk. Liksom Truant hjemsøkes av tomheten i skyggene og korridoren når han har et angstanfall på arbeidsplassen, hjemsøkes han av tomheten som ligger i selve kjernen av manuskriptet han kompilerer, i selve tekstens og historiens natur. Selv Zampanò alluderer til dette når han i *Appendix B, Bits*, inkluderer et sitat av ukjent opphav:

Forgive me please for including this. An old man's mind is just as likely to wander as a young man's, but where a young man will forgive the stray, and old man will cut it out. Youth always tries to fill the void, and old man learns to live with it. It took me twenty years to unlearn the fortunes found in a swerve. Perhaps this is no news to you but then I have killed many men and I have both legs and I don't think I ever quite equaled the

bald gnome Error who comes from his cave with featherless ankles to feast on the mighty dead. (Danielewski, 2000: 546-547)³⁰

Gjennom romanen forverres Truants tilstand til han er en paranoid eremitt med målebånd klistret over alle flater i den vesle leiligheten sin. Sex og fester mister sin appell i takt med sin evne til å avlede. Allikevel slutter ikke Truant sitt arbeid med Zampanòs manuskript. Det oppsluker ham helt. Kanhende er det et bevisst forsøk på sublimasjon, men han er for nær panikken til trygt å kunne fordøye smerten i mindre biter. I et av tidsrommene han har mistet all hukommelse fra, men finner loggført i dagboken sin, har han reist rundt i landet på leting etter Navidson-huset, som om det skulle gi ham en slags forløsning å få bekreftet at det faktisk finnes noe så fryktinngytende. Husets tomhet ville kanskje vært en taktil tomhet, med sine lyder, og sin kulde, en legemliggjøring av frykten og ett skritt i retning av forståelse og ufarliggjøring. At huset forblir skjult, og dermed for alle praktiske formål ikkeeksisterende, er nok et vakuum Truant må bære.

Når Truant til slutt sitter i et skittent hotellrom, med skytevåpen og den så godt som ferdigstilte boken som sine eneste eiendeler, Allehelgensaften to år etter at han og Lude tok seg inn i Zampanòs dødsbo, har alle selvforsvarsmekanismer feilet. I sin introduksjon til leseren, fortsetter han advarselen om hva boka kan gjøre med en, historien om hva den har gjort med ham:

Then no matter where you are, in a crowded restaurant or on some desolate street or even in the comforts of your own home, you'll watch yourself dismantle every assurance you ever lived by. You'll stand aside as a great complexity intrudes, tearing apart, piece by piece, all of your carefully conceived denials, whether deliberate or unconscious. And then for better or worse you'll turn, unable to resist, though try to resist you still will, fighting with everything you've got not to face the thing you most dread, what is now, what will be, what has always come before, the creature you truly are, the creature we all are, buried in the nameless black of a name.

And then the nightmares will begin. (Ibid.: xxiii)

Fløistad skriver om *Den sidste Messias* at essayet er en «lidenskapelig appell til mennesket om å hevde sin egenart, dvs. til å hevde sitt absolutte meningskrav, en appell som altså i sin ytterste konsekvens kan føre til et uopprettelig nederlag.» (Fløistad, 1989: 17-18) Truant later til å være på god vei mot dette uopprettelige nederlaget. Brevet er i fortellingens kronologi det nest siste som skrives, og når det er ferdigskrevet går Truant ned på stranden. Der, etter mange år, opplever han forståelse for og forsoning med morens forsøk på å drepe ham, og som urmannen som ble funnet død ved vannhullet, har ikke Truant mer å gi. Ikke

³⁰ Gjennomstrekert og rødt fra “,but” og ut sitatet.

mer enn en historie om en mor som tar avskjed med sitt livsudyktige barn. Hun behøver ikke engang å koble barnet fra apparatene som holder det i live; barnet forlater livet for egen maskin:

“You can go now,” she says tenderly.
And right before everyone’s eyes, long before Dr. Nowell or anyone else
can turn a dial or touch a switch, the EKG flatlines. Asystole.
The child is gone. (Danielewski, 2000: 521)

– Kjend Eder selv – *vær ufrugtbare og la jorden bli stille etter Eder.* –
(Zapffe, 1999-10: 62)

Det kan late til at Truant har kommet fram til samme konklusjon som Zapffe og, som det kommer fram av *Index II E: The Three Attic Whalestoe Institute Letters*, den samme konklusjonen hans mor en gang kom fram til. Etter å ha beskrevet hvordan hun forsøkte å kvele ham som barn, kommenterer hun:

But it was love just the same, Johnny. Believe me. For that, should I be
ashamed? For wanting to protect you from the pain of living? From the pain
of loving?
Always from loving. Always for loving.
Always.
Perhaps my shame should really come from my failure.
Tears just the same.

Zapffe skal ikke ilegges å oppfordre til, eller på andre måter ta barnemord til nåde, men hans argumenter for at mennesket burde slutte å sette barn til jorden, samsvarer godt med Pelafina Heather Lièvres argument for å drepe Johnny Truant. Som bokas siste stemme har hun også autoriteten dette medfører: Hun har det siste ordet (hvis en ser bort ifra det enigmatiske diktet på siste side).

3.5.2 Karens vei til sublimering

Zampanò fokuserer spesielt på Karen Green etter at kottet mellom soverommene har dukket opp. Den tidligere fotomodellen og, oftere enn ikke, gressenken til Will Navidson reagerer voldsomt på det Reston senere kaller «a goddamn spacial rape» (Danielewski, 200: 55). Til å begynne med er Karen med på å prøve å finne ut hvordan det som tidligere var en glatt vegg nå har en dør i seg, uten at noen har montert den. Arkitekttegninger blir gravd fram, eiendomsmekler kontaktet, og til slutt tilkalles også politiet. At politiet tilkalles, som om de kan gjøre noe med det overnaturlige, viser en iboende tro på systemet, hvordan forankringsmekanismen er i funksjon.

Etterhvert som det blir klart at fenomenet ikke har noen åpenbar forklaring, tyr Navidson til familie og venner for å fortsette jakten på et svar. Green velger en annen adferd:

Karen refuses the knowledge. A reluctant Eve who prefers tangerines to apples. "I don't care," she tells Navidson. "Stop drilling holes in my walls."
(Ibid.:30)

Der Will ser muligheten for eventyr, ser Karen muligheten for at han skal la seg oppsluke av et nytt prosjekt. I tillegg til å stå overfor et brudd på naturlovene, et fysisk paradoks, står hun overfor et mulig samlivsbrudd. Grunnen til at familien flyttet var tross alt å få Navidson til å være mer tilstede, både fysisk og mentalt. Motivasjonen er derfor dobbel for å gjøre mysteriet tabu, for å isolere det fra tankene, og oppfordre andre til å gjøre det samme.

I et forsøk på å gjøre det uhjemliggjorte huset mer hjemlig, fortsetter Green å pakke ut flyttelasset. Hun inviterer en venninne, Audrie McCullough, og sammen koser de seg med drinker og bygger en bokhylle. Mens Tom og Will forsøker å forsone huset med naturvitenskapens aksiomer, sysselsetter venninnene seg med noe dagligdags. Zampanò refererer til flere tolkninger av filmen, med varierte konklusjoner om Karens oppførsel. Alt fra forslag om et modig møte med det ukjente sett i lys av gåter, til påstander om «a flat-out case of denial» (ibid.:34) kommer opp. Zampanòs konklusjon er at hun ved å trekke seg unna, lar ideen om det umulige huset modne, at hun får tid til å sortere tankene sine. Ved å sammenligne Green og Navidson med henholdsvis en sanker og en jeger, forsøker den blinde filmkritikeren å forklare de ulike reaksjonene samboerne har til huset.

Karen's project is one mechanism against the uncanny or that which is "un-home-like." She remains watchful and willing to let the bizarre dimension of her house gestate within her. She challenges its irregularity by introducing normalcy: her friend's presence, bookshelves, peaceful conversation. In this respect, Karen acts as the quintessential gatherer. She keeps close to the homestead and while she may not forage for berries and mushrooms she does accumulate tiny bits of sense. (Ibid.: 37)

Dette synet på hva Zapffe kaller isolasjon, gir et bilde av prosessen som noe mer enn «en fuldt vilkaerlig bortvisning fra bevisstheten av forstyrrende og destruerende tanker og følelser» (Zapffe, 1999-10: 54). Der Zapffe hevder at den gråtende mannen fjernes fra gaten for samfunnets skyld, synes Zampanò å foreslå at mannen også hjelpes, altså at paradoksets bortvisning fra tankene medfører at problemet delegeres til underbevisstheten. Dette tillater Karen å angripe problemet fra flere kanter, hun kan bearbeide det uhyggelige og samtidig motarbeide det. Hennes livspartner kjenner bare til frontalangrepet, sublimeringen, og som resultat oppslukes han snart. Karen kan ta fatt på sublimeringen når hun er klar for det. Når

hun har den nødvendige distansen. Fornektelsen er en vei omkring forståelsen, den leder heller til aksept.

Etter Toms død drar Karen og barna til New York, mens Navidson blir igjen i Virginia. Selv om hun ikke vil ha noe med huset å gjøre, og nekter å reise tilbake, begynner hun å redigere opptakene Navidson har tatt, og deretter sendt henne. Fire måneder senere er Navidson fortsatt opptatt med huset.

My mother keeps telling me to get rid of him and sell the house. I'm thinking about it but in the meantime I've been working on the film. There was so much of it I decided to cut it down to thirteen minutes to find out what people thought of it. (Ibid.: 353)

Igjen lar Karen en beslutning vokse fram (*gestate*) mens hun gjør noe annet i mellomtiden. Denne gangen er det klipping og redigering av Wills film, metodisk bearbeiding av alt som skjedde i huset før det gikk amok. Hun lager også en annen kortfilm, et filmportrett av Navidson som ikke har noe med huset å gjøre, som for å kunne veie de to opp mot hverandre. Analog filmredigering er en monoton og tidkrevende prosess, gjennom et slikt arbeid er sann sublimering mulig:

For at kunde skrive en tragedie maa man først til en viss grad frigjøre sig fra – foraade – selve den tragiske følelse, saa man kan se paa den fra et utenforliggende, f.eks. æstetisk synspunkt. (Zapffe, 1999-10: 59)

Den andre filmen kaller Karen *A Brief History Of Who I Love*, og den er viktig for tolkningen av *House of Leaves* som en kjærlighetshistorie. Den kan ses på som essensiell når Karen overbeviser seg selv om at Will er verdt å beholde som make, verdt å reise tilbake til huset for å finne igjen. Danielewski/Zampanò langt på vei bekrefter dette: «Karen may hate the house but she needs Navidson.» (Danielewski, 2000: 414) Uten å undergrave disse argumentene, kan en som leser med pessimistøyne i tillegg hevde at arbeidet med den første filmen ga den åndelige distanse som skulle til for å ha styrke til å besøke huset på nytt. Zampanò lar en kritiker, en Guyon Keller, understreke viktigheten av klippearbeidet, men av en litt annen grunn:

I believe Karen could never have crossed that line had she not first made those two remarkable cinematic moments: *What Some Have Thought*, and *A Brief History Of Who I Love*. By learning to see Navidson, she saw what she wasn't and consequently began to see herself more clearly. (Ibid.:523)

Hva har så blitt oppnådd? Karen har ved først å isolere, ved å nekte å vedkjenne seg husets egenskaper, deretter ved å sublimerer dem, laget kunst som gjør det mulig å tenke på

det paradoksale, bare utsatt panikkangsten. Når alt er sagt og gjort, er både hun og Navidson traumatiserte mennesker. I tillegg er han varig skadd av forfrysning, og hun er, ved universets skadefro vilkårlighet, diagnostisert med ondartet brystkreft. Når Navidson skal lage filmens siste scener, kommenterer han selv på hvordan opplevelsene fortsatt plager ham, og antagelig også Karen:

I kept looking for assurances, for that gentle ending, but I never found it. Maybe because I know that place is still there. And will always be there. (Ibid.: 527)

Ved nye forankringer (Karen og Will gifter seg), distraksjoner (de er begge i rekonvalesens fra henholdsvis sykdom og skade), og mer, går livet videre. De kan allikevel aldri bli kvitt kunnskapen om at det finnes et sted i Virginia som strider mot alt mennesket tror det vet.

3.5.3 Navidsons siste ekskursjon

Mens Karen beskrives som sankeren, er Will Navidson den arketypiske jegeren. Med våpen (måleutstyr og kameraer) og strategi, angriper han husets mysterie, fast bestemt på å forstå det, og dermed kanskje ufarliggjøre det. Der en psykologisering ville satt punktum for tolkningen av Truants oppførsel, er det i Navidsons tilfelle både noe som legges opp til av Zampanòs analyse, og noe som åpner for en interessant lesning av tiltrekningskraften huset har for ham.

Som tidligere soldat og krigskorrespondent er Navidson sikker på sine evner til å håndtere det som måtte befinne seg i husets mørke korridorer. Når han begir seg ut på sin siste reise inn i husets ukjente ganger, presenterer Zampanò tre oppfatninger av hvorfor Navidson drar inn i mørket (alene). Kapittel 17 går med til å beskrive, og forklare historien til disse tre oppfatningene, som viser seg å være mer akademiske tankeskoler enn noe annet, vokst fram som reaksjoner på hverandre. Veldig kort er disse skolene og deres påstander som følger.

- 1) The Kellog-Antwerk Claim: Navidsons siste besøk av huset handler om eierskap: « [...] an attempt to territorialize and thus preside over that virtually unfathomable space.» (Danielewski, 2000: 386)

- 2) The Bister-Freiden-Josephson (BFJ) Criteria: Hendelsene Navidson har opplevd har knust ham, og han returnerer til huset for å dø, «to be obliterated by it.» (Ibid.: 396)
- 3) The Haven-Slocum Theory: Huset plantet (den sanne) ideen om at det ville roe seg om han kom tilbake, i Navidsons hode. «Was Navidson like Jonah³¹?» (Ibid.: 406)

Utgreiingen av disse tre teoriene bidrar til et mangefasettert bilde av Will Navidson, på en måte som er særegen for *House of Leaves*. De fiktive litteraturviterne har adgang til et mangfold av kilder som hverken leseren eller Truant har tilgang til, og dermed kan narrativet berikes på denne akademisklignende måten. I tillegg blir en som leser nesten tvunget til å danne seg et eget bilde av sannheten, basert på det Zampanò gjør tilgjengelig. Under følger en annen lesing av hvorfor Navidson drar tilbake til huset.

Navidson bærer med seg mer fra sin fortid enn stahet og «stå på»-vilje. Om nettene plages han av mareritt, og Karen har flere ganger hørt ham si navnet Delial i søvne. Når Will legger ut på sin siste tur inn i husets korridorer skriver han et brev til Karen, hvor han endelig forteller hvem Delial er. Hun er ikke en elskerinne, som Karen har mistenkt, men grunnen til hans suksess som fotograf: Hun er det sultende barnet han fotograferte med en gribb i bakgrunnen, motivet for bildet som ble belønnet med en Pulitzer. Opplevelsen har hjemsøkt den traumatiserte Navidson siden.

[...] i wish i were dead right now i wish i we were dead that poor little baby this god god awful world im sorry i cant stop thinking of her never have never will cant forget i ran with her like where was i going to really run i was twelve miles from nowhere i had no one to her to no window to pass her through out of harms way no tom there i was no tom there and then that tiny bag of bones started to shake and it was over she died right in my hands the hands of the guy hwo took three minutes to two minutes whatever a handful of seconds to photograph her and now she was gone that poor little girl in this god awful world i miss her i miss delial i miss the man i thought i was before i met her the man who would have saved her who would have done something who would have been tom maybe hes the one im looking for or maybe im looking for all of them (Ibid.: 392-393)³²

Brevet beskriver hvordan Navidson beviste for seg selv at han ikke er den han trodde han var. At han ikke er noen helt, og kanskje heller ikke et godt menneske. Hva for et godt

³¹ Se Jona, 3.15 I Bibelen.

³² Navidson er beruset når han skriver dette brevet, som forklarer mangelen på tegnsetting og store bokstaver.

menneske ville gjøre som han gjorde? Utenfor bokens univers, i virkeligheten, er bildet som beskrives det Kevin Carter tok i sultrammede Sudan mars 1993 (se Bilde 3). Carter, som deler mange av Navidsons personlighetstrekk, tok sitt eget liv året etter. Hans far skal ha uttalt at grusomhetene han så i sitt arbeid som fotojournalist til slutt ble for mye for ham. (McCabe, 2014) Både bildets berømmelse og fotografens tragiske endelige fant sted tidlig i Danielewskis skriveprosess, og er eksempel på både hvordan han visker ut skillet mellom virkelighet og fiksjon, og hvordan litteratur kan benyttes som et medium for å snakke om noe som er vanskelig å sette ord på. Gjennom Zampanós analyse av Wil Navidson, undersøker Danielewski på et vis også Carters møte med paradokset.

Navidsons brev lister også opp flere venner han savner, blant dem folk han omtaler med militær rang. Om en dermed ser på Navidson som en som sliter med en posttraumatisk lidelse, noe jeg mener det er god grunn til å gjøre, kan man altså argumentere for en fjerde motivasjon Navidson kan ha hatt for å vende tilbake til huset.



Bilde 3: Kevin Carters Pulitzerprisvinnende fotografi. Kevin Carter/Corbis Sygma, 1993

Mange soldater som kommer hjem fra krig, føler seg fremmedgjorte når de ikke lenger er i et stridsområde. Krig gir mening, om enn en svært enkel mening, til tilværelsen. En har der et svart-hvitt skille mellom hvem som er venn og hvem som er fiende, og en vet hva slags oppførsel disse to typene mennesker skal møtes med.

Fighting gives a strong sense of identity and purpose; the soldiers' lives may be more precarious but also more precious.

On returning home the soldiers lose these heightened qualities of life. This is what lies at the heart of the pain they experience when they return. Many young men returning home live in a world of aftermath... This is to do with what conflict provides and society does not. (Whiteside, 2014, om Sheers, 2014)

I tillegg til å være årsaken til traumer som kan følge en livet ut, er stridssoner også det eneste stedet disse traumene kan legges til side en stund. Navidson hinter om stridstraumer og tap av venner i krig, og selv om hendelsen med Delial fant sted i et sultrammet område, er det neppe en overskridelse å si at den hører hjemme i samme kategori som krigsopplevelser. Navidsons umettelige søken etter spenning kan dermed ses på som en soldats søken etter en ny krig. I fare og spenning kan han la seg selv redusere til et instinktvesen som reagerer øyeblikkelig og nøyaktig på det som skjer rundt ham. Den nye slagmarken finner han i sin egen stue, og der mister tre menn livet.

Huset blir, som stridssonen, samtidig stedet for tap og traume, og stedet hvor disse kan glemmes. Den ultimate formen for distraksjon, hvor alt av tanker må brukes på å overleve, og dermed ikke kan dvele ved fortid eller fremtid. I husets mørke labyrint kan Navidson leve i nuet.

Livet – det var for dyret at kjende kraften spille, det var brunst og lek og kamp og sult, og saa var det at bøie sig ind under slvfølgelighetens lov tilslut. Lidelsen er hos dyret begrænset til sig selv, for mennesker slaar den huller ind til verdensangsten og livsfortvilelsen. (Zapffe, 1999-10: 52)

Ved å reise tilbake til huset, endrer Navidson potensielt sine omgivelser på en slik måte at han ikke lider av et menneskelig «bevissthetsoverskudd», men snarere blir som dyret. Ikke som et rovdyr, må vite, men det er bedre å være et byttedyr enn et menneske.

Men ingen slagmark er som Valhall, hvor krigerne til enhver tid svinger sverdet. Richard Wilbur forteller at han begynte å skrive dikt under andre verdenskrig, fordi krig består mest av venting. (Butts, 1990: 19) Navidson higer kanskje etter spenningen, og den mørke labyrinten han beveger seg så fort gjennom tilfredsstillende til å begynne med dette behovet. Men etterhvert blir Navidsons opplevelse av huset som Wilburs opplevelse av andre

verdenskrig; snart skjer det ikke lenger noe nytt. Selv denne ekstradimensjonale, evig foranderlige plassen slutter å overraske, selv når store og voldsomme endringer skjer:

Climbing out onto a narrow terrace on the other side, Navidson, for the second time during Exploration #5, confronts that grotesque vision of absence. This time, however, he can do little else but laugh. (Danielewski, 2000: 464)

Selv når plattformen han står på blir borte, og han faller mot det ukjente, fanger opptaket at han snakker om Tom, Karen og barna. Virkelighetsflukten har dermed vist seg å være fåfengt, eller iallfall av begrenset varighet, slik Zapffe sier at alle distraksjoner er. Det er kun det uendelige rekonvalesensprosjektet Navidson tyr til som følge av denne ekspedisjonen som kan tenkes å kunne bli en livslang distraksjon. For som Lille Trille, kan Navidson aldri bli hel igjen.

3.6 Skrekk i lys av pessimisme

House of Leaves' første epigraf lyder «This is not for you.» (Danielewski, 2000: ix) i Truants typesett, Courier. Han er bokas kurer for et budskap han ikke vil formidle. Men som all utvikling og tilegning av kunnskap, er også hans bearbeiding av Zampanòs manuskript ikke til å stoppe når det først er påbegynt. Med den filosofiske pessimismen i bakhodet, kan en både forstå advarselen, og det faktum at informasjonen det advares om følger like etter.

I andre kapittel ble samspillet mellom skrekkliteraturen og den filosofiske pessimismen beskrevet ved hjelp av poeng hentet fra Thacker og Ligotti. Hovedmomentene her er ideen om Planeten, det paradoksale og det religiøst allegoriske nivået. Jeg viste hvordan en kan lese pessimisme som skrekkliteratur, eksemplifisert ved en gjennomgang av Zapffes *Den sidste Messias*. Det ble også skissert at dette samspillet fungerer den andre veien – at en kan lese skrekkliteratur som filosofisk tekst – og gjennomgangen av Zapffe la opp til videre bruk av filosofiessayet med dette for øyet.

Når så *House* ble gjennomgått i kapittel tre, var det med fokus på nettopp det som er felles for filosofisk pessimisme og skrekkliteratur. Ved å sette følelsen av terror, og møtet med det selvmotsigende i sentrum for lesningen av denne skrekkromanen, er kjernen av den filosofiske pessimismen inkludert i tolkningen av teksten. Begreper hentet fra Zapffe (isolasjon, forankring, distraksjon og sublimering) gir en ytterligere tilspising av analysen, som på grunn av prosjektets omfang begrenser seg til tre av de litterære skikkelsene fra *House of Leaves*.

Romanen er spesiell blant annet ved at den foregriper tolkninger ved å inkludere dem i teksten. Dette gjelder særlig figurene i *The Navidson Record*, ettersom deres narrativ foreligger på en form som ligner akademisk analyse. Ved å se karakterenes handlinger i lys av pessimismen og Zapffes selvforsvarsmekanismer, har jeg gjort to ting: Jeg har demonstrert en bruk av Thacker og Ligottis ideer i litteraturanalyseøyemed. Ved å benytte disse og Zapffes forsvarsmekanismer, på Danielewskis roman, har jeg tilført det allerede store korpuset av *House*-tolkninger noe nytt.

3.6.1 *House of Leaves*: Sammendrag av analysen

Vi har sett på hvordan husets tomhet spiller over og ut i Truants ekstradiegetiske narrativ, knytter de to fortellingene sammen, og dermed kan brukes for å forklare hvorfor han mister forstanden. Videre forklarer også denne lesingen hvordan dette skjer: Ved at hans valgte distraksjon forer den kosmiske angsten, heller enn å bøte på den. Truants historie slutter dermed på samme plass som Zapffes urmann, ved at han ikke har mer å gi, og er ved å gi opp.

Karen Greens karakterutvikling er interessant fordi den viser en «vellykket» bruk av Zapffes mentale selvforsvarsmekanismer (om noe ved disse mekanismene kan sies å være vellykket, når de haler ut artens dødskamp). Gjennom møysommelig og selektiv bruk av isolasjon, distraksjon, forankring og til slutt sublimering, holder Karen seg «på grensen til avgrunnen», men fortsatt på så trygg avstand at hun kan fungere. På denne måten blir hun helten i *The Navidson Record*, i den forstand at hun redder Will fra den suicidal ekspedisjonen inn i husets labyrint, og returnerer ham og seg selv til et hverdagslig liv hvor det mentale selvforsvaret kan fortsette.

Will Navidson demonstrerer hvordan selv en sterk psyke bukker under for et møte med det paradoksale. Han forsøker å sublimere, men biter over mer enn han kan tygge. Hans fortid som korrespondent i katastrofeområder spiller også en særdeles viktig rolle, både i romanens narrativ, og som et eksempel på hvordan litteraturen åpner for å snakke om noe vanskelig. Ved å ilegge Navidson personlighet og forhistorie som overlapper med en virkelig person, får romanen et skinn av autenticitet. Det gir også en mulighet for respektfull og distansert undersøkelse av denne personens indre krise i møte med en paradoksal verden.

Med huset som bilde på alt som er galt i verden, Navidson som en ersatz-Carter, og Truant som en representant for leseren, gjør Danielewski det mulig å tenke på det Thacker kaller Planeten. Romankarakterenes møte med det paradoksale huset virker som en stand-in

for menneskets møte med sin paradoksale natur, for det som forårsaker pessimismens verdenssmerte og kosmiske angst. Ved å ta for oss et slikt fiktivt møte med det umulige, kan vi indirekte snakke om Planeten. Det gjør det altså mulig å tenke på og å snakke om en verden som ikke er for oss: ikke for noen.

3.6.2 Refleksjoner rundt videre arbeid

Et aspekt ved *House of Leaves* som jeg her kun berørte tangentielt, er hvordan den fysiske bokas utforming er med på å skape en opplevelse hos leseren som minner om møtet med det legemliggjorte paradokset, hvordan den gang på gang bryter med vårt krav om at den skal gi mening. Dette og en videre tolkning av romanens bruk av tomhet og mørke, men sett opp mot Kyoto-skolens tenkere, er begge ting jeg håper å enten kunne skrive om selv en dag, eller i det minste se gjort av andre.

Jeg har kun benyttet meg direkte av én tenker, og én skrekkroman i denne avhandlingen. Det hadde også vært svært interessant å kunne gjøre en komparativ analyse av flere romaner, og benytte seg av flere pessimistiske filosofer. Det hadde da vært særlig spennende å bevege seg i utkanten av og utenfor skrekksjangeren, til Brontës *Wuthering Hights* eller Murakamis *Sauejakten*, og til andre medier, som for eksempel dataspill.

Refererte verker

- Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Bergen: Universitet i Bergen, 1996.
- Abel, David. *Book Details Motives for Suicide at Harvard*. (Boston.com), 27.9.2010. Hentet 2.5.2016 fra http://archive.boston.com/news/local/massachusetts/articles/2010/09/27/book_details_motives_for_suicide_at_harvard/.
- Butts, William, ed. *Conversations with Richard Wilbur*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1990.
- Camus, Albert. *Myten Om Sisyfos: Essay Om Det Absurde*. Til norsk ved Bernt Vestre. Oslo: Cappelen, 2014.
- Carpenter, Kasey. *Mark Danielewski*. The Cult, (September 21, 2010). Hentet 8.5.2016 fra <http://chuckpalahniuk.net/interviews/mark-danielewski>.
- Coan, Jim. The Fifty Year Sword, by Mark Z. Danielewski. *Library Journal* (October 1, 2012). Hentet 8.5.2016 fra <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE|A303350235&v=2.1&u=ntnuu&it=r&p=LitRC&sw=w>.
- Critchley, Simon. *Very Little, Almost Nothing: Death, Philosophy and Literature*. New York: Taylor & Francis, 2004.
- Danielewski, Mark Z. *House of Leaves: The Remastered, Full-Color Edition*. 2nd ed. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2000.
- Derrida, Jacques and Avital Ronell. "The Law of Genre." *Critical Inquiry* 7 (1980): 55–81. doi:10.2307/1343176. Hentet 8.5.2016 fra <http://www.jstor.org/stable/1343176>.
- Dienstag, Joshua Joa. *Pessimism: Philosophy, Ethic, Spirit*. United States: Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2006.
- Ertesvåg, Egil Sandvik. *Styring i Teksten: En Analyse Av Mark Z. Danielewskis House of Leaves Med Hensyn På Leserens Funksjoner*. Trondheim: NTNU, 2011.
- Fløistad, Guttorm. *Peter Wessel Zapffe: En Introduksjon*. n.p.: Pax, 1989.
- Foley, Dylan. *The Rumpus Interview with Mark Danielewski*. The Rumpus.net, (May 20, 2015). Hentet 8.5.2016 fra <http://therumpus.net/2015/05/the-rumpus-interview-with-mark-danielewski/>.
- Gaiman, Neil. *Fragile Things*. London: Headline Publishing Group, 2007.
- Hogle, Jerrold E., ed. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- King, Stephen. *Danse Macabre*. United Kingdom: Hodder Paperback, 2012.

Ligotti, Thomas and Ray Brassier. *The Conspiracy Against the Human Race: A Contrivance of Horror*. 1st ed. New York: Hippocampus Press, 2010.

LLC, Kirkus Media. Only Revolutions, by Mark Z. Danielewski. *Kirkus Reviews* (July 15, 2006).

Hentet 8.5.2016 fra

<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA149070212&v=2.1&u=ntnuu&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=463ec8dc6b0b5e2db289a9728685617d>.

Lovecraft, H. P. *H.P. Lovecraft: The Complete Fiction*. United States: Barnes & Noble, 2011.

—. *The Loved Dead*. n.p.: Wordsworth Editions, 2007.

Lovecraft, H. P. og Zealia Bishop. *Medusa's Coil*. 1998. Hentet 8.5.2016 fra

<http://hplovecraft.com/writings/texts/fiction/mc.aspx>.

McCabe, Eamonn. "From the Archive, 30 July 1994: Photojournalist Kevin Carter Dies." *The Guardian* (The Guardian), August 21, 2014. Hentet 8.5.2016 fra

<http://www.theguardian.com/media/2014/jul/30/kevin-carter-photojournalist-obituary-archive-1994>.

MicheleVR5, Forumbruker. "House of Leaves Forum." January 21, 2006. Hentet 8.5.2016 fra

<http://forums.markzdanielewski.com/forum/house-of-leaves/house-of-leaves-aa/53-hexcode-aiff>.

Milton, John. *Paradise Lost*. The Second Edition ed. 10 vols. *Project Gutenberg*. LONDON: S. Simmons, 1674. Hentet 2.5.2016 fra http://www.gutenberg.org/files/1745/1745-h/1745-h.htm#link2H_4_0053.

O'Hagan, Sean. *The Guardian* (January 7, 2016). Hentet 2.5.2016 fra

<http://www.theguardian.com/books/2006/sep/24/sciencefictionfantasyandhorror.features>.

Pizzolatto, Nic. "True Detective." *HBO*. Regissert av Cary Joji Fukunaga. n.p., 2014. TV-serie.

Radcliffe, Ann. "On the Supernatural in Poetry." *The New Monthly Magazine* 16 (1826): 145–51.

Hentet 11.5.2016 fra [https://books.google.no/books?id=8-](https://books.google.no/books?id=8-47AQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=no&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

[47AQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=no&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.no/books?id=8-47AQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=no&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

Schaub, Michael. *The Guardian* (May 12, 2015). Hentet 2.5.2016 fra

<http://www.theguardian.com/books/2015/may/12/the-familiar-mark-z-danielewski-review>.

Sheers, Owen. "The Want of War - A Provocation from Owen Sheers." *YouTube*. 20.6.2014. Postet

30.4.2016. Hentet 8.5.2016 fra https://www.youtube.com/watch?v=tjB7_49sc8o.

Smith, M. and Sigmund Freud. *The Uncanny. I Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies Vol 2*. Edited by Joanne Morra and Marquard Smith. United Kingdom: Routledge, 2006.

Solomon, Andrew. *The Noonday Demon: An Atlas of Depression*. New York: Simon & Schuster Adult Publishing Group, 2002.

Svartdal, Frode. "Kognitiv Dissonans." *Store Norske Leksikon*. 30.10.2012. Hentet 18.4.2016 fra

https://snl.no/kognitiv_dissonans.

Svendsen, Lars Fredrik Händler. "Lykke." *Store Norske Leksikon*. 24.4.2015. Hentet 7.5.2016.

<https://snl.no/lykke>.

Thacker, Eugene. *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy Vol. 1*. United Kingdom: Hunt, John Publishing, 2011.

—. *Starry Speculative Corpse: Horror of Philosophy: Vol. 2*. United Kingdom: Zero Books, 2015.

—. *Tentacles Longer Than Night: Horror of Philosophy: Vol. 3*. United Kingdom: Zero Books, 2015.

Todorov, Tzvetan, Richard Howard, and Robert Scholes. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. United States: Cornell University Press, 1975.

Vankin, Deborah. "Mark Z. Danielewski: The Writer as Needle and Thread." *Los Angeles Times*, October 27, 2012. Hentet 2.5.2016 fra <http://articles.latimes.com/2012/oct/27/entertainment/la-et-cm-mark-danielewski-familiar-20121028/3>.

Whiteside, Rowan. "Worlds 2014: The Want of War – A Provocation from Owen Sheers." June 20, 2014. Hentet 30.4.2016 fra <http://www.writerscentrenorwich.org.uk/blog-all/worlds2014thewantofwaraprovocationfromowensheers.aspx>.

Wittmershaus, Eric. "Flak Magazine: Mark Z. Danielewski Profile" [Profile: Mark Z. Danielewski]. June 5, 2000. Hentet 8.5.2016 fra <http://archive.is/GKaG>. (Artikkelen hentet fra nettarkiv da Flak Magazine stengte dørene i 2008.)

Zapffe, Peter Wessel. *Samlede Verker, Bind 01: Om Det Tragiske*. Oslo: Pax forlag, 1999.

—. *Samlede Verker, Bind 09: Hvordan Jeg Blev Så Flink, Essays. Rikets Hemmeligheter, En Kortfattet Jesus-Biografi*. Oslo: Pax forlag, 1999.

—. *Samlede Verker, Bind 10: Kulturelt Nødverge: Zapffes Etterlatte Skrifter*. Oslo: Pax Forlag, 1999.