

Innholdsliste

Innledning	5
Kapittel 1 Ved inngangen til House of Leaves.....	6
1. 1 House of Leaves og Mark Z. Danielewskis øvrige forfatterskap.....	6
1. 2 House of Leaves' form, innhold og typografiske trekk.....	7
1. 3 Om analysen.....	9
Kapittel 2	12
Kybernetisk og ergodisk teori.....	12
2. 1 Kybernetikk	12
2. 2 Mediespesifikke perspektiver.....	18
2. 3 Kodeksboken og ergodisk litteratur.....	21
Kapittel 3.....	23
Leseprosessen som informasjonsoverføring.....	23
3. 1 Grensesnitt og signal-to-noise ratio.....	23
3. 3 Datadreven historiefortelling.....	32
3. 3 Lesning som seleksjonsprosess.....	36
3. 4 Grensesnitt som perseptive kontaktflater.....	40
3. 5 Remediering og kontaminasjon.....	46
Kapittel 4	49
Språk og litteraritet som medium og motiv.....	49
4.1 Ekko.....	50
4.2 Eksplisitte og implisitte referanser.....	52
4.3 Tid og narrativ.....	54
4. 4 Generiske elementer.....	56
4. 5 Litteraritet og imaginasjon.....	59
4. 6 Litterært og referensielt språk.....	61
4. 7 Borges.....	66
4. 8 Labyrinter.....	68
Kapittel 5.....	71
House of Leaves som ergodisk verk.....	71
5. 1 Hypertekststruktur i House of Leaves.....	71
5. 2 Ergon (arbeid).....	74
5. 3 Hodos (veier).....	76
5. 4 Ergodiske motiver.....	79
5. 4 Apori og epifani.....	81
5. 5 Uendelig tolkning i ergodisk perspektiv	86
5. 6 Leserresepsjon.....	88
Kapittel 6.....	90
Konklusjon – Leserens posisjon i tomrommet.....	90
Litteraturliste.....	95
Sammendrag.....	98

Innledning

Den første gangen jeg så *House of Leaves* av Mark Z. Danielewski, var i et bibliotek. Bibliotekaren jeg henvendte meg til, advarte meg mot at boken var i ganske dårlig forfatning. Den var simpelthen lest i stykker. Sidene var iferd med å ramle fra hverandre, og det var tydelig at den var lest og gjenlest flere ganger. Det neste som slo meg etter å bladd litt i boken, var de spesielle typografiske grensesnittene: enkelte sider med tekst satt i alle retninger, enkelte sider med tekst i spalter og noen sider med bare ett eller svært få ord.

Ikke rart at boken var slitt. *House of Leaves* er en roman som krever at leseren blar mye frem og tilbake i den og snur og vender på boken, noe som kan gå hardt utover innbindingen. Slitasjen leder oppmerksomheten mot bokens mediespesifisitet allerede ved første øyekast.

Boken har fortsatt, over ti år etter utgivelsen, en stor tilhengerskare på internett. Enkelte lesere fortsetter å analysere, tolke og i noen tilfeller lage konspirasjonsteorier om den. Mitt formål med denne avhandlingen er å vise hvordan *House of Leaves* stimulerer til denne typen leseraktivitet, hvor lesere er tilbøyelige til å tolke den i det uendelige.

Kapittel 1 Ved inngangen til *House of Leaves*

1. 1 *House of Leaves* og Mark Z. Danielewskis øvrige forfatterskap

Etter at Mark Z. Danielewski ga ut *House of Leaves* i år 2000, har boken hatt en gradvis økende popularitet. Bokens tilblivelseshistorie er noe usikker ettersom Danielewski sier den forelå på internett før den ble trykt i bokform. Ifølge ham la han ut deler av manuskriptet til boken på nettet på en "obskur" url-adresse med mange spesialtegn for å vise slektninger og venner hva han drev med. Likevel var det visstnok noen utenfor denne kretsen som fant den. Utskrevne dokumenter fra boken begynte slik å sirkulere (Witmershaus, ukjent år). Det finnes ikke, så vidt jeg har klart å kartlegge, noen spor etter nettutgaven. Det er slik vanskelig å vite om den egentlig noen gang har eksistert. Like fullt kalles den trykte boken som kom ut i 2000 nettopp for *House of Leaves 2nd Edition* (min utheving) med henblikk på nettutgaven.

House of Leaves' publiseringshistorie er faktisk ytterligere innfløkt. I utgangspunktet ble den utgitt i tre versjoner. Først en blå utgave, hvor ordet *house* er trykt med blått blekk. Deretter en sort og hvit utgave, altså uten farger, dernest en rød utgave, hvor *house* står i sort blekk, og de gjennomstrekede passasjene samt ordet *minotaur* er trykt i rødt blekk. Senere er det kommet ut en fullfargeversjon, hvor det brukes både rødt, blått og lilla blekk. I denne versjonen er også bildene i bokens appendiks i farger. I bokens kolofon står det nevnt to ytterligere utgaver, en *incomplete*, uten farger, og som mangler deler av appendiksene, samt en *full color*, som er identisk med den nevnte fullfargeversjonen med unntak av at den også inneholder braille. Verken *incomplete* eller *full color*-versjonen er imidlertid så langt utgitt, og er slik, i alle fall enn så lenge, en del av bokens fiksjonaliserte rammeverk. Senere i år 2000 ga Danielewski ut et supplerende verk til *House of Leaves*, *The Whalstoe Letters* som bidrar med ytterligere bakgrunnsinformasjon om en av karakterene.

I tillegg til de ulike utgivelsene i *House of Leaves*-"franchisen", har Danielewski senere utgitt to romaner. Den ene, *The Fifty Year Sword* er en fantastisk fortelling i barnebokstil. Denne er til nå kun utgitt i 2000 eksemplarer og er som samleobjekt å regne. Hans tredje roman heter *Only Revolutions*, og er en bok som kan leses fra begge sider, det vil si, den inneholder to fortellinger om en reise gjennom USA i tid og rom som fortelles fra hver sin side av boken. Begge utgivelser benytter i likhet med *House of Leaves* eksperimentelle typografiske

virkemidler som farger og ukonvensjonell brekking av tekst. Danielewski har også per høsten 2011 annonsert en ny utgivelse, *The Familiar*, et 27-binds (sic!) verk om en jente som finner en katt.

1. 2 House of Leaves' form, innhold og typografiske trekk

Alle som har forsøkt å beskrive *House of Leaves*, har erfart at det ikke er et verk som det er lett å gjøre rede for, verken hva angår dens diegetiske eller dens rent fysiske eller layoutmessige aspekter. Dette fordi romanen har en komplisert fortellerstruktur, og en rekke designmessige trekk som kompliserer den ytterlige. Bokens makrokomposisjon er forøvrig beskrevet i en innholdsfortegnelse. Ifølge den består boken av et forord, en introduksjon, samt et essay kalt *The Navidson Record* som er bokens hoveddel og strekker seg fra side 3 til 528. Denne delen utgjør det man kan kalle romanen *House of Leaves*. Deretter kommer et tillegg som kalles "Exhibits One - six", tre appendiks et alfabetisk register, en liste over krediteringer, og på den siste siden et kaligramdikt kalt "Yggdrasil".

Diegetisk bygger romanen hovedsaklig på fire redaksjonelle nivåer. I bunnen er et 500 sider langt akademisk essay om en dokumentarfilm kalt *The Navidson Record*. Det første redaksjonelle nivået blir slik filmen. Den handler om en berømt fotograf, Will Navidson, som har blitt enig med sin hustru Karen Navidson om å slå seg til ro i en forstadstilværelse sammen med henne og deres to barn Daisy og Chad. Will Navidson er imidlertid ikke helt i stand til å legge fra seg fotografgjerningen. Som et kompromiss setter han opp kameraer i huset, med det formål å lage en dokumentar om familiens nye liv. Etter hvert oppdager Navidson-familien at huset deres er en fjerdedels tomme større på innsiden enn utsiden. Da familien kommer hjem fra en reise har det oppstått et nytt værelse der. Dette ekspanderer til at det oppstår en uendelig serie av værelser med mørke ganger som stadig skifter fasong, på innsiden av huset. Will Navidson bestemmer seg for å utforske dette rommet på tross av familiens protester. Filmens fokus blir å dokumentere ferden inn i det uendelig store huset, samt hvordan Navidson-familiens forhold blir gradvis fragmentert.

Ifølge essayets forfatter Zampanò, som representerer det neste redaksjonelle laget, er *The Navidson Record* en prisbelønt film som har avfødt store mengder akademisk og populærkulturell diskusjon. Hans essay er en framstilling av både hendelsene i filmen og egne tolkninger av den. Samtidig diskuterer han ulike sider ved filmens akademiske og

populærvitenskaplige resepsjon, noe som fører til at et stort antall tolkninger av filmen blir inkorporert i teksten. Et viktig aspekt ved Zampanòs akademiske stil er at siteringen og parafraseringen fra de ulike kommentatorene er med på å utvide antall stemmer i boken og med det bidra til å komplisere romanens fortellerstruktur ytterligere.

Romanen åpner imidlertid ikke med Zampanòs essay, men med hans dødsfall. Kort tid etter at han dør, finner en ung tatovørlærling ved navn Johnny Truant manuskriptet hans. Truant setter sammen Zampanòs manuskript og legger sine egne kommentarer, refleksjoner og digresjoner til teksten i form av fotnoter som enkelte ganger strekker seg over flere sider. Truant er det tredje redaksjonelle nivået. I tillegg til disse nivåene er boken redigert av en anonym instans som kaller seg "the Editors" og er et fjerde redaksjonelt nivå. De har visstnok fått Truants manuskript og sørget for å få det utgitt, med ytterligere oversettelser og kommentarer.

Johnny Truant hevder i motsetning til Zampanò at *The Navidson Record* ikke finnes i det hele tatt. Like fullt setter han sammen manuskriptet Zampanò har etterlatt seg til en noenlunde sammenhengende tekst. Samtidig som han skriver ned sine tolkninger av såvel Zampanòs tekst som filmen, forteller han om hendelser fra sitt eget liv som innebærer en traumatisk oppvekst og en utsvevende livsførsel i Los Angeles. Etter hvert som han setter sammen teksten, opplever Truant psykoselignende anfall og tiltagende paranoia.

Fysisk og typografisk er det en del aspekter ved *House of Leaves* som er påfallende allerede ved første øyekast. I den første utgaven er bokens permer mindre enn sidene, slik at sidene stikker ut av innbindingen. Noe av det første leseren vil legge merke til er det er brukt farget blekk enkelte steder i boken. Mest påfallende er det at ordet *house*, samt oversettelser av dette som *domus*, *Haus* eller *maison*, alltid er trykt i blått blekk. Et annet aspekt som virker inn på grensesnittenes utseende er at de ulike redaksjonelle lagene i romanen, Truant, Zampanò og redaktørene, er adskilt med ulike skrifttyper.

På grunn av de ulike delene i boken gir den inntrykk av å i like stor grad være en samling av ulike tekster som en sammenhengende roman. Ved å være en samling fortellinger og opplysninger som går rundt en akse, er boken slik et *arkiv* over tekster som omhandler og henviser til bokens egen tilblivelsesprosess.

1.3 Om analysen

Ettersom store deler av *House of Leaves* er skrevet som en akademisk tekst, og trekker inn et vidt spekter av teoretiske retninger, har romanen en særskilt evne til å foregripe tolkninger av seg selv. Det er derfor vanskelig å gi en lesning av boken som ikke på noen måte virker *sympatisk* med den. Alle de akademiske tekstene jeg har lest, har faktisk anvendt teoretiske perspektiver som på en eller annen måte er berørt i boken allerede. Dette sier ikke at tekstene er lite originale, men at romanen er svært rik på informasjon, og er selvreferensiell på de områdene hvor den så langt har blitt funnet interessant i et akademisk perspektiv.

Den akademiske resepsjonen av *House of Leaves* til nå kan hovedsaklig deles inn i *mediespesifikke* og *metalitterære* analyser. Jeg vil vise hvordan disse teoretiske perspektivene kan gå over i hverandre, og med det forklare hvordan romanen benytter både semantiske og materielle trekk for å fortelle historien om sin egen tilblivelsesprosess.

For å gi en analyse av *House of Leaves* som tar hensyn til verkets kompleksitet, er det nødvendig å legge vekt på både fysiske egenskaper ved den og aspekter som kommer frem ved mer konvensjonelt litteraturteoretiske tilnærminger. Analysen min er derfor delt opp i tre ulike teoretiske perspektiver. Et *kybernetisk*, et *metalitterært* og et *ergodisk*. Problemstillinger som vedrører disse teoretiske perspektivene, kan også finnes igjen på et innholdsmessig plan i romanen.

For ta denne kompleksiteten på alvor har jeg benyttet et strukturelt rammeverk inspirert av kybernetisk teori. Ordet kybernetikk kommer fra det greske *kubernetes* som betyr *styrmann*. Min intuitive forståelse av *House of Leaves* er at den har visse formmessige likhetstrekk med *databasen*. Det kybernetiske perspektivet dreier seg om hvordan leseren *styres* gjennom denne "databasen". Et kybernetisk perspektiv på lesning er fruktbart i sammenheng med *House of Leaves* også fordi det ikke nødvendigvis opererer med korrelasjon mellom budskap og informasjon. Derimot arbeider kybernetikken med kvantifisering av kommunikative størrelser i systemer, og tilbyr slik noen muligheter for å uttrykke seg mer konkret om enkelte aspekter ved teksten som ellers kan forsvinne i verkets tvetydighet. For noen kan denne typen teoretisk innfallsvinkel virke ukonvensjonell, men for å være på høyde med romanens ekstraordinære utforskning av sine materielle egenskaper kreves det etter mitt skjønn en noe ualminnelig tilnærming.

De kybernetiske og ergodiske perspektivene vil jeg i stor grad forklare i kapittel 2. Her gir jeg også definisjoner på sentrale nøkkelbegrep og gjør rede for *House of Leaves'* hvordan *House of Leaves* kan posisjoneres i en samtidig medieøkologi. Da spesielt i forhold til elektronisk medierte tekster.

I kapittel 3 gir jeg noen eksempler på hvordan den materielle boken *House of Leaves* opptrer i *informasjonsoverføringsystemer* i leserens interaksjon med den. De typografiske aspektene i teksten, for eksempel kontrastene mellom informasjonstetthet og tomrom, både krever og beforder ulike måter å lese på. Bokens typografi og materialitet blir følgelig avgjørende for hvordan leseren tar til seg informasjonen på sidene i boken. Bokens karakter av å være en samling data gir også enkelte implikasjoner for lesningen da datasamlinger har liten grad av narrative sammenhenger. Dette trekket gjør at leseren er nødt til å skape sine egne sammenhenger i teksten.

House of Leaves inneholder dessuten ulike typer kodede beskjeder som gir leseren et inntrykk av at man ved hjelp av enkelte kodenøkler kan dechiffrere og isolere andre budskap i teksten enn de som fremstår ved første øyekast. Dette aspektet ved *House of Leaves* er preget av en markant tvetydighet ettersom leseren ikke helt kan vite hvilke koder som er bevisst lagt inn fra forfatterens side og hvilke som er tilfeldige, eller om han eller hun har fått med seg alle kodene.

De typografiske eksperimentene i boken gjør at lesningen av teksten flyter langsommere. Leseprosessen blir så og si *desautomatisert*, noe som fører til at leserens perseptive kontaktflate med verket blir endret i forhold til hvordan en er vant til å lese. Selve leseprosessen blir med andre ord vanskeliggjort ved at man som leser er nødt til å innordne seg etter andre måter å lese på enn det man er vant til, for å få et budskap ut av teksten. Leserens blir på grunn av dette nødt til å investere mer energi i lesningen. Dette utgjør fra et materielt perspektiv noe av grunnen til at leseren kan fortsette å tolke teksten uendelig.

Med det metalitterære perspektivet i kapittel 4, plasserer jeg *House of Leaves* i forhold til sentrale modernistiske litterære tradisjoner, og viser hvordan romanen i tråd med en postmoderne impuls underbygger hierarkiene som finnes implisitt i den. Representasjonsproblematikken som finnes i språket er sentral i verkets tvetydighet. Her etablerer jeg i tråd med romanen *ekkoet* som en forklarende analogi for den lagvise

fortellerstrukturen i teksten.

En annen type gjentakelse som er frekvent i romanen er knyttet til intertekstualitet. *House of Leaves* henviser til en enorm mengde andre verker, og i tillegg til en rekke bøker og artikler som ikke finnes. Gjennom eksplisitte og implisitte referanser til andre kulturelle artefakter bidrar romanen med tolkningsnøkler som kan anvendes på den. På grunn av dette er henvisningene i teksten relevante for leserens tolkningsarbeid. Jeg viser derfor til noen eksempler på hvordan disse henvisningene foregår, og på hvilke måter de kan påvirke leseren.

Fremstillingen av det ikke-representerbare og paradoksale, som i *House of Leaves* er uttrykt hovedsaklig gjennom huset som er uendelig stort på innsiden, er en tendens som kan spores tilbake til en av de tydelige inspirasjonskildene til Danielewski, den argentinske forfatteren Jorge Luis Borges. Han er også en av de skjønnlitterære premissleverandørene når det kommer til *labyrinten* som litterært motiv og genre i *House of Leaves*. Labyrinten er en betegnende figur for bokens hypertextstruktur, noe som på et strukturelt nivå peker mot det ergodiske.

Det *ergodiske* perspektivet i kapittel 5 er et forsøk på å vise hvordan de semantiske og fysiske egenskapene i *House of Leaves* utgjør et samspill som gir leseren en spesielt sentral funksjon i realiseringen av verket. Det teoretiske fundamentet for dette kapittelet er *Cybertext Ergodic Perspectives on Literature* (1997) av Espen Aarseth, som dreier seg om litteratur som krever en innsats fra leseren som går utover vanlige leseprosesser.

Nedprioriteringen av hierarkiske forhold mellom fortellerne og med det forståelsen av hva som er sidetekst og hovedtekst, er en påfallende tendens i *House of Leaves*. Dette fører til at leserens funksjon i tillegg til å være en leser blir å foreta nødvendige prioriteringer for hvilke deler man leser for å ta seg gjennom og skape betydning i det som er en nokså anstrengende tekst. Jeg viser her hvordan leseren kan gjøre oppdagelser av sammenhenger og koder i boken ved å *utforske* den heller enn å lese den på tradisjonelt vis. Leserens blir innsatt i en kjede av tolkninger som allerede er påbegynt i romanens fortellerstruktur. I forbindelse med problemstillingen om hva det er i boken som gjør at lesere er tilbøyelige til å tolke den i det uendelige, vil jeg henvise til *House of Leaves'* offisielle diskusjonsforum for å vise hvordan enkelte lesere faktisk utforsker boken.

Kapittel 2

Kybernetisk og ergodisk teori

2. 1 Kybernetikk

Kybernetikk er en disiplin hvis hensikt er å generalisere verden, ved å konstruere generelle modeller over kontroll, styring og kommunikasjon i systemer. Et system, i kybernetisk sammenheng, er en gruppe elementer, som på en eller annen måte kan ses som en sammenkoblet helhet (Lerner 1975:1). Ettersom alle elementer i verden egentlig er sammenkoblet, og slik kan ses som et system, er kybernetikkens oppgave egentlig å isolere enkelte systemer fra helheten, etter hensiktsmessig størrelse for formålet, og studere kontroll og kommunikasjon i disse (Lerner 1975:1f). I kybernetiske modeller skiller man mellom de relevante, sammenkoblede elementene i systemet for seg, og det andre som eksisterer utenfor. Dette er, vel å merke, et konstruert skille. Det utenforliggende, som er omgivelsene systemet er situert i, kalles medium¹. Et medium kan ha store eller små innvirkninger på effektiviteten i et kontrollsystem, og kan innvirke på én, flere eller alle elementer i systemet. Det vil si, effektene av medium kan være *distribuert* i større eller mindre grad (Lerner 1975:6). Et eksempel på medium er graden av lysstyrke i et rom hvor man leser tekst, som innvirker på hvor synlig teksten er, og slik på hvor effektiv informasjonsoverføringen mellom tekst og leser er.

Begrepet kontroll i denne sammenhengen, fordrer ikke nødvendigvis at det foreligger en intensjon fra den kontrollerende instansen i systemet. En bok har for eksempel ingen bevisste intensjoner i samhandling med en leser. Den kontrollerer likevel leseren, i den forstand at den utløser reaksjoner hos denne. Det finnes intensjonelle typer av kontroll også innenfor kybernetiske modeller, men intensjon er ikke en nødvendig forutsetning for informasjonsoverføring eller kontroll.

Litteratur har ikke historisk sett vært kybernetikkens fremste studieobjekt, men det finnes

¹ Det kybernetiske begrepet medium må ikke forveksles med kommunikasjonsmedier (bøker, aviser, html-dokumenter, eller lignende). Jeg klargjør heretter, hvor dette ikke fremgår av sammenhengen, i hvilken forstand jeg bruker begrepet medium.

fordeler ved å anvende kybernetiske perspektiver på litteratur. Kybernetiske modeller opererer med kvantifiserbare størrelser, og kan beskrive kommunikasjon uavhengig av semantisk innhold. Et kybernetisk begrepsapparat er dessuten, på grunn av sin fleksibilitet, godt egnet for sammenligninger av ulike typer signaloverføring.

Begrepet informasjon er viktig strukturelt sett for denne analysen. Den kybernetiske definisjonen på informasjon er, et signal som utløser en reaksjon, som går fra en kontrollerende instans til en kontrollert instans i et kontrollsystem (Lerner 1975:56). Det er imidlertid forskjellig på informasjon sett *i*, og *utenfor* kontrollsystemet. Innenfor et kontrollsystem er informasjon et isolert signal som utløser en bestemt reaksjon. Utenfor systemet, og den abstrakte teorien, er det en hvilken som helst registrerbar impuls. Mennesker oppfatter det de kan bearbeide kognitivt, som informasjon. De er for eksempel i stand til å oppfatte bølger innenfor et visst frekvensspenn og oversette dem til hørselsinntrykk. Her er det altså senderen av lydbølgene som er den kontrollerende instansen, som sender ut et signal, lydbølgene, til en kontrollert instans, mennesket, hvor en reaksjon utløses, oversettingen til hørselsinntrykk. Dette er, vel å merke, en svært stilisert modell over hvordan mennesker oppfatter lyd. Prosessen som skjer i mennesket kan også struktureres som et kontrollsystem, hvis man ser for seg at hørselsnervene fungerer som kontrollerende instans, og sender et signal i form av elektriske impulser til hjernen, som her er den kontrollerte instansen. Det utløses en reaksjon i hjernen, som oversetter de elektriske impulsene til hørselsinntrykk.

De sansbare detaljene i et objekt er altså den informasjonen et objekt sender ut, som er oppfattbar for mennesker. Andre mottagere enn mennesker, vil være i stand til å oppfatte andre signaler fra det samme objektet. Man kan for eksempel ikke registrere detaljer på mikroskopisk nivå, men de er der like fullt. Innenfor den registrerte informasjonen, deler sanseapparatet (grovt sett) i to kategorier, signal og støy. Signalet regnes her som den meningsfylte delen av informasjonen. Det er dette som blir gjenkjent som en kode eller et bilde som har en implisitt intensjon fra en avsenders side. Signalet er altså det som automatisk tolkes og blir privilegert av sanseapparatet, og forsterket i forhold til støyen. Dette vil si at sanseapparatet forsterker "signal-to-noise ratio". Dermed blir hva man faktisk oppfatter, et resultat av en kvalitativ utvelgelse, heller enn en kvantitativ innsamling. Hva som legges i bakgrunn og forgrunn, er avhengig av persepsjonsprosessen og tillærte egenskaper. Hvis man er lesekyndig, vil man for eksempel privilegere skriften på en side framfor den hvite bakgrunnen, ettersom man er lært opp til å lese skrift.

Med meningsfylt mener jeg som antydning det som oppfattes som en kode, som har en implisitt intensjon fra en tenkt eller eksisterende avsender, som kan dechiffreres. Eksemplet med skrift er belyst fordi dechiffreringen/lesningen av den er automatisert for en del mennesker, men krever konsentrasjon for andre. For eksempel vil persepsjonen av en side med skrift på være annerledes for en dyslektiker enn for noen som leser automatisk. Denne vil se at koden er der, men vil plages med å dechiffrere den. Dyslektikere mangler i varierende grad nettopp egenskapen til å filtrere ut det meningsfylte signalet fra informasjonen som siden sender, og ender opp med å måtte bearbeide mer informasjon aktivt enn den som automatisk leser teksten. Dette er altså fordi de med lese-/skrivevansker i større grad må ta hensyn til den delen av informasjonen som *ikke* er skrift. Den som leser automatisk, vil også kunne oppleve dette hvis skriften er satt på en måte som avviker fra måten man vanligvis er vant til å oppleve skrift på. Det er for eksempel vanskelig å lese skrift som er satt speilvendt, men ikke umulig. Den grafiske fremstillingen av skriften som signal, fungerer altså som medium i kybernetisk forstand, og vanskeliggjør signaloverføringen fra forfatter til leser.

Den som ikke kan lese i det hele tatt, representerer en tredje måte å persipere skrift på. I dette tilfellet blir skriften ubegripelig. Hvis den som ser skriften ikke kan kjenne den igjen som skrifttegn, er det i utgangspunktet ikke noen prinsipiell grunn til at denne skal privilegere skriften som signal foran siden som støy. Hvor mye hjernen må arbeide, ikke for å dechiffrere koden, men for å oppfatte at koden er til stede i informasjonsstrømmen avgjør graden av begripelighet i et uttrykk. For den som leser automatisk, vil ordene og teksten på *denne* siden fremstå som lett begripelig, for den som må konsentrere seg for å lese, fremstår teksten som vanskeligere begripelig, og for den som ikke kan lese, fremstår teksten som ubegripelig.

På bakgrunn av dette, vil jeg stille opp to ulike kybernetiske modeller over lesningen av en tekst i en bok. I den ene modellen, er forholdet mellom leser og tekst det sentrale, hvor teksten bare kontrollerer leseren i den grad at leseren observerer den, og at det utløses kognitive prosesser hos denne basert på dette. Det er altså ikke snakk om en bevisst kontroll her. En bok, som avsender, privilegerer med andre ord ikke teksten som er innbefattet i den. Ettersom boken mangler bevissthet, er alle deler av den fra dens perspektiv framstilt i like stor grad.

I en annen mulig modell formidler den implisitte bevisstheten, forfatteren, bak teksten et

signal, teksten, til leseren. I denne modellen, blir intensjonelle budskap en faktor ettersom signalet utgår fra en bevisst avsender. I denne modellen blir boken medium, både i kybernetisk forstand og som kommunikasjonsmedium. Informasjonen er lagret i boken, og kan hentes ut ved en senere anledning, men lagringen fører også til at boken som *kybernetisk* medium påvirker informasjonsoverføringen. Slik blir det potensielt høy *entropi* i denne overføringen, det vil si, mye av informasjonen kan gå tapt i overføringen. I ethvert system som bruker en fysisk kommunikasjonskanal for å formidle informasjon mellom to instanser, avviker signalet ut av kommunikasjonskanalen fra det som går inn i den (Lerner 1975:63).

I realiteten fungerer begge disse modellene samtidig når man leser. Det er bare hvis man ser på lesningen som kommunikasjon mellom en forfatter og en leser, det er logisk å snakke om intensjonelle budskap. Men på grunn av entropien som oppstår i bruken av kommunikasjonskanalen mellom avsender og mottaker, kan det være vanskelig for både lesere og teoretikere å avgjøre hva som er budskap fra forfatteren, og hva som er støy fra mediet. Det kan altså være vanskelig å avgjøre hvorvidt leseren mottar informasjon fra en forfatter eller en tekst. Bruken av en kode vil ha et intensjonelt aspekt i seg selv, da koden blir en slags garantist for at det er et minimum av intensjon i et signal.

Det er viktig å merke seg at mennesker ofte tillegger kaotiske inntrykk betydning. Med betydning mener jeg her en tolkning av informasjon som ikke nødvendigvis er basert på en intensjon fra en avsender. Å finne en betydning er altså ikke å dechiffrere en intensjon fra en avsender, og betydningskonstruksjon skiller seg på dette viset fra å finne et budskap. Å tillegge noe en betydning er basert på tolkning foretatt av det observerende subjektet. Et typisk eksempel er det å finne betydning i form av kjente figurer i skyformasjoner eller stjernekonstellasjoner. Dette er en ren betydningstillegging fra observatørens side. Også informasjon som i utgangspunktet inneholder en intensjon fra en avsender kan anta en annen betydning, ved at den som fortolker et budskap ikke gjør dette på samme grunnlag som den som sender det. Det er med andre ord ikke noen naturlig eller nødvendig korrelasjon mellom intensjonelle budskap og betydningen leseren får ut av informasjon.

Mengden av informasjon som finnes i et signal, som et objekt eller omgivelser sender ut, definerer jeg som *informasjonsfrekvens*. Informasjonsfrekvensen dreier seg om mengden registrerbare inntrykk som kan oppfattes, i denne sammenhengen, av det menneskelige sanseapparatet. Informasjonsfrekvensen i et objekt eller i omgivelser kan i realiteten aldri

være lik null. Lav informasjonsfrekvens betegnes som *entropisk*, i et helt mørkt rom observerer man for eksempel bare mørket, men man observerer det fortsatt. Høy informasjonsfrekvens betegnes som støy, eksempelvis hvit støy fra en radio, som er sanselig for mennesker, men oppfattes som meningsløs. Både entropi og støy oppfattes som kaotiske for menneskehjernen, tilstandene nærmer seg det ubegripelige. Informasjonsfrekvensen i ethvert observert objekt er konstant, så lenge objektet er uendret, og sendes kontinuerlig til brukeren.

I bearbeidelsen av informasjon deler hjernen som nevnt opp inntrykk i betydningsfylte segmenter. Man strukturerer for eksempel et kontinuerlig synsinntrykk i adskilte objekter. Denne struktureringen foregår i stor grad på tillærte premisser, etter meningsbegrepet jeg beskrev ovenfor, som struktureringen av lyder til tale og skrifttegn til ord, men også etter instinktive mønstre, og ved kombinasjoner av disse. Katherine Hayles mener at menneskelig kultur og natur helt fra begynnelsen av har utviklet seg fra det analoge mot det diskrete – fra kontinuerlige til adskilte former – når det gjelder kommunikasjon. Det første eksempelet på dette er oppdelingen av det kontinuerlige åndedrettet til en strøm av diskrete fonemer og ord. Inskripsjoner er det neste skrittet, hvor man er avhengig av frittstående artefakter og materialer for å representere noe (2005:56). Hvordan man strukturerer et synsinntrykk, er situasjonsavhengig, erfaringsavhengig og avhengig av hva man ser etter. Jeg kaller hvert enkelt objekt som potensielt kan skilles fra andre, som er en konstruksjon sanseapparatet har bygd av en informasjonsstrøm, for et *data*.

Ordet data kommer fra den latinske roten ”dat”, som er relatert til å ”gi bort”. Verbet ”dato” betyr for eksempel ”jeg gir” og substantivet ”dator” er ”en giver” (*Latin Dictionary and Grammar Aid*). Etter denne etymologiske definisjonen, kan data ”gis bort” på den måten at de er oppfattbare og, dermed beskrivbare, og *overførbare* på noe vis, gjennom fysisk transport, beskrivelse eller kopiering. Betegnelsen jeg bruker på et data er altså at det kan formidles. Sammenstillinger eller formidlingsrekker av data kaller jeg *sekvenser*.

Betegnelsen data er i moderne norsk språk ofte knyttet til digitalitet og computere. Data har imidlertid også flere betydninger, ofte empiri eller matematiske størrelser. Slik jeg bruker det, privilegerer det verken digitale eller ikke-digitale data. Data er en samlebetegnelse for diskrete, kontinuerlige og digitale enheter. Databegrepet er fruktbart i denne sammenhengen nettopp fordi det er så generelt og relativt, og kan anvendes på uttrykk med forskjellig

størrelse og kompleksitet.

Med *digitale data*, mener jeg data som er computerprosesserbare, og avhengige av å bli prosessert av en computer for å fremstilles grafisk. På minste nivå består digitale data av rekker av binære, elektroniske signaler. Det vil si at de er diskrete, eller adskillbare i distinkte enheter. Ikke-digitale data, er følgelig definert ved at de *ikke* er reduserbare til binære elektroniske signaler. Forskjellen på kontinuerlige og diskrete data er likevel mer komplisert enn som så når det gjelder ikke-digitale uttrykk, ettersom et og samme fysiske data kan oppfattes diskret og kontinuerlig. Som Lev Manovich påpeker i *The Language of New Media*, forutsetter tanken om diskrete data en forutgående tanke om det motsatte, data som en kontinuerlig strøm. De fleste analoge medier benytter en kombinasjon av diskrete og kontinuerlige data (Manovich 2001:28). *Disse ordene*, trykt på papir, er kontinuerlige dersom man regner bokstavene som bilder, men diskrete hvis man regner dem som adskillbare representasjoner for forestillinger om sekvenser av lyder.

En papirbok er et eksempel på et ikke-digitalt medium, som bruker en kombinasjon av diskrete og kontinuerlige data. Sidene i boken er kontinuerlige som bilder, men diskrete som adskillbare enheter i sekvenser av data. Skrift er også kontinuerlig som bilder eller fysiske objekter, men diskret som kode. Boken fremstiller altså informasjon sekvensielt hvis man ser på sidene i den, ordene i setningene, eller fonemene i ordene. Den materielle eksistensen til papirboken gjør imidlertid at alt den innbefatter kan ses på som kontinuerlige fysiske eksistenser, og dermed analoge data. Fysiske objekter er uendelig reduserbare på den måten at de alltid (i det minste teoretisk) kan deles i mindre deler. Dette korresponderer med den *matematiske* definisjonen på begrepet diskret, hvor det diskrete er noe som har et uendelig, men tellbart antall verdier. Med dette menes at en kvantitativ matematisk enhet (et tall), bestandig kan deles i mindre deler, men at disse delene også kan telles. Dette gjelder også for den teoretiske forståelsen av et materielt objekt. Fysiske objekter, medregnet den fysiske inskripsjonen av koder, som skrift, kan altså sees på som *både* diskrete og kontinuerlige. Dette avhenger igjen av hvilket nivå man ser informasjonsoverføring på. Papiret med skrift, kan ikke ha noen prinsipiell interesse av å gjøre seg forstått, eller å kommunisere. Slik har det ikke noe behov, eller måte, for å privilegere noen informasjon framfor annen. Den som skriver skriften, derimot, har en bevisst agenda. I forfatterens sending av et budskap gjennom boken, er det logisk å snakke om diskret kode.

2. 2 Mediespesifikke perspektiver

I "Print is Flat, Code is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis" skriver N. Katherine Hayles om viktigheten av å analysere litterære tekster som materielle objekter instansiert i et bestemt medium. Hvilke materielle aspekter ved en tekst som er relevante varierer, men i alle tilfeller har et mediums materiale sine egne "signifying purposes" (2004:67). Ifølge Hayles har naturaliseringen av begrepet "tekst" ført til en underprioritering av mediets materialitet i litteraturanalyser. Samtidens medieøkologi medfører ifølge henne en spesielt god mulighet for å endre forståelsen av litteratur fra å være uavhengig av materiale, til å være betinget av sin materielle eksistens (2004: 68ff).

Ettersom materialet bærer informasjon, må de materielle aspektene ved boken inn under definisjonen data. Slik jeg har definert det behøver ikke data å være "lexia", som gjerne blir definert som tekstblokker, men kan også være et punkt på en side, et symbol, eller hva som helst som er innbefattet av boken. Informasjonen et data avgir kan heller ikke isoleres fra formen det opptrer i. Å foreta en analyse som min uten å ta hensyn til de materielle egenskapene ved *House of Leaves*, vil derfor være reduksjonistisk ved at det utelukker en viktig dimensjon ved verket.

Med bruken av betegnelsen data for de ulike typene innhold som finnes i en bok, er det nærliggende å sammenligne boken med en elektronisk database. Boken som format er i likhet med en elektronisk database en sammenstilling av ulike typer data, strukturert med tanke på å gi mest mulig effektiv tilgang til dataene. Lev Manovich skriver i *The Language of New Media* om forholdet mellom database og narrativ. Disse er i følge Manovich motstridende måter å strukturere data på, eller "natural enemies" (2001:225). En database kan muliggjøre et tradisjonelt lineært narrativ, men privilegerer det ikke, "A traditional linear narrative is one among many other possible trajectories through a database, that is, a particular choice made within a hypertext" (Manovich 2001:227). Å anvende denne databaseanalogien på en bok, fremhever at boken er bygd opp av data som ikke prinsipielt behøver å bli lest eller satt sammen på én spesiell måte. Dermed peker dette perspektivet mot bokformatets ikke-lineære kvaliteter. Jeg presiserer at betegnelsen database her er forbeholdt digitale databaser. Om *House of Leaves* vil jeg heller bruke begrepet *datasamling*.

Et tradisjonelt lineært narrativ er én av mange mulige veier gjennom *House of Leaves* også. Dermed passer den inn i Manovich sin beskrivelse av en database. Et viktig unntak er

imidlertid at den noen steder faktisk privilegerer et ”tradisjonelt lineært narrativ”. Hvis *House of Leaves* kan sammenlignes med en database, er den en database som poserer som en roman (det står for eksempel ”a novel” på omslaget), og deler av den struktureres deretter. Ettersom en database i prinsippet kan struktureres etter en hvilken som helst logikk, vil jeg si at denne databasen er strukturert som en roman, i bokform. En databases struktur avgjøres av hva slags funksjon(er) den skal fylle, og en av funksjonene til *House of Leaves* kan trygt sies å være å fremstille et narrativ.

En lest sekvens er et resultat av et bestemt anvendt seleksjonsprinsipp på en samling data. Seleksjonsprosessen av data til ulike sekvenser er basert på en diskursiv mening eller matematiske prinsipper. Boken har jeg allerede sammenlignet med en database, og disse seleksjonsprinsippene vil jeg sammenligne med en annen viktig strukturell mekanisme i computerkultur, algoritmen. En algoritme er de seleksjonsprinsippene en computer bruker for å velge ut hvilke data fra en database den skal fremstille eller kalkulere. I *House of Leaves* får leseren en lignende rolle, da denne på noen steder i teksten må velge hva slags data som skal leses ut fra et allerede eksisterende grunnlag.

Et eksempel på ulike seleksjonsprinsipper i *House of Leaves* er lesningen av side 620, hvor ett seleksjonsprinsipp vil føre til at ordene blir lest som vanlig i vestlig kultur, i rekkefølge fra venstre mot høyre, mens et annet (som leseren indirekte blir bedt om i teksten) vil føre til at den første bokstaven i hvert ord blir plukket ut og satt i sammenheng. Vi får med andre to ulike sekvenser. Den ene er: ”Tell hope everything you hear and value every fine outward understanding near day at windows and yore” (620)²; og den andre, med ordenes første bokstaver, ”They have found a way” (620). Disse to utdragene er altså ulike sekvenser basert på seleksjoner fra det samme datagrunnlaget.

For å foreta en medial sammenligning: I en tekst som er vist på en skjerm av en computer, er det brukeren ser et resultat av en seleksjons- og konverteringsprosess foretatt av computeren. Forholdet mellom brukeren og skjermen er betegnet som *Human Computer Interface* (HCI), og er en av flere måter å fremstille et program på. HCI er det computeren framstiller for brukeren, og det laget brukeren manipulerer data gjennom (Manovich 2001:88-94). Ettersom papirboken ikke er computermediert, har den ikke noe HCI. Alle data i den er synlige i

2 Alle henvisninger til og sitater fra *House of Leaves*, kommer fra den fullfargeversjonen. Selve teksten er imidlertid identisk i alle utgaver.

grensesnittet, og opererer i direkte relasjon til leseren. Leserens kan ikke fysisk endre dataene eller rekkefølgen på dem, uten å påføre en endring i boken som gjør at den blir en ny artefakt. Derfor kan man ikke skille bokens lagringsfunksjon fra dens fremstillingsfunksjon.

Det fysiske formatet gjør også at alt som står i boksidenes overflate potensielt kan representere noe. Side 490 i *House of Leaves* kan brukes som eksempel. På den forutgående siden står det "The film runs out. Black. A different kind of black. Followed by the name of the processing lab" (489). Neste side er blank, med unntak av teksten "*Yale" som står nederst i høyre hjørne. Her kan den fysiske *siden* sies å representere en skjerm, på den måten er det ikke en språklig beskrivelse av en skjerm, men en fysisk metafor. Siden presenterer "bildet" av skjermen gjennom sin egen fysiske likhet med en skjerm.

Brian Chanen skriver i "Surfing the Text. The Digital Environment in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*": "A work like Danielewski's is a reminder that a surface can be an infinitely large space, a screen that acts both as interface and as a place to store parts of narrative." (2007:168) Bokens fysiske format har altså både en fremstillingsfunksjon, en lagringsfunksjon og en narrativ funksjon (det vil si, den inneholder et forslag til hvilken rekkefølge man skal lese dataene i). Disse funksjonene er overlappende og kan ikke skilles fra hverandre.

På bakgrunn av dette er det verdt å gjøre noen betraktninger over bokens mediespesifikke funksjoner slik som de fremtrer i *House of Leaves*. Boken er statisk, alt som står i den er uforanderlig. Man kan kombinere dataene i den på mange forskjellige måter, men man kan ikke endre rekkefølgen dataene står i. Boken er imidlertid også et "random access"-medium, i den mening at man har tilgang til alt som står i den samtidig. Dette gjør at leseren på ethvert tidspunkt kan bla seg fram og tilbake og kombinere ulike data til sekvenser uavhengig av hvor i boken de står. De kulturelle forventningene man har til boken som artefakt, påvirker riktignok måten man leser den på. I en vestligkulturell lesepraksis vil man for eksempel gjerne begynne å lese fra det man regner som den første siden. Hva som er de viktigste og mest meningsbærende materielle trekkene for en litterær analyse av *House of Leaves* vil være relatert til disse forventningene. Et typisk slikt trekk er hvis teksten er strukturert på en måte som avviker fra det normale og forventede.

Katherine Hayles skriver at "[M]ateriality should be understood as existing in complex

dynamic interplay with content, coming into focus or fading into the background, depending on what performances the work enacts” (2004:71). Det er altså viktig å presisere at materialet heller ikke kan forstås uavhengig av innholdet. Hvordan de fysiske sidene av data leses, avgjøres alltid i samspill med betydningsinnholdet leseren får ut av dem.

2.3 Kodeksboken og ergodisk litteratur

Ergodisk litteratur er et begrep som ble introdusert av Espen Årseth i 1997, i *Cybertext, Ergodic Perspectives on literature*. Ergodisk litteratur er en samlebetegnelse på tekster som gjennom strukturelle, det vil si fysiske og formmessige, aspekter aktiviserer leseren på en annen måte enn gjennom vanlig lesning. Begrepet *ergodisk* har sin opprinnelse i fysikken, hvor det brukes i sammenheng med dynamiske systemer, og er sammensatt av ordene *ergon* og *hodos*, som oversatt fra gresk er henholdsvis *arbeid* og *vei*.

Aarseths ergodiske tekster er situert i flere ulike typer medier, noe som fører til at kodeksboken ikke er et prioritert medium i denne sammenhengen. Den er imidlertid heller ikke utelukket fra den ergodiske teorien. Eksempelene på ergodisk litteratur varierer fra trykte tekster i bøker til elektroniske tekster som er mediert gjennom ulike typer grensesnitt. Slik bærer teorien preg av å forsøke å innfange flere typer tekstlige artefakter og slik bygge ned et dikotomisk skille mellom trykt og elektronisk tekst.

Typene av artefakter Aarseth viser til i *Cybertext*, er altså ikke nødvendigvis tekster i tradisjonell forstand. Verken det kinesiske "orakelverket" *I Ching*, eller den elektronisk medierte *MUDI* (MUD står for Multi-User Dungeon er en type tekst som lar brukere programmere sine egne tekstlige "rom") bærer preg av å være tekster i tradisjonell forstand som for eksempel kodeksbøker. Disse "tekstene" har en mekanisk karakter, hvor leserens fysiske funksjoner går utover lesning til å ligne mer på det man kan kalle en *bruker*.

Aarseth oppretter i henhold til dette en ergodisk *skala* ut fra et antall variabler, blant annet funksjoner brukeren har i arbeidet med teksten og hvor dynamisk teksten som artefakt er (se Aarseth 1997:71ff). Verk som er situert i den tradisjonelle papirboken kan nødvendigvis ikke befinne seg på ytterpunktet av skalaen ettersom de er statiske og uforanderlige i sin originale form. Verk som i større grad fysisk begrenser leserens tilgang til teksten, eksempelvis hvis man må skrive inn riktig kommando for å få tekstblokker til å komme til syne i en elektronisk tekst, gir på denne måten leseren andre brukerfunksjoner enn det kodeksboken gjør.

House of Leaves kan ses som en ergodisk tekst blant annet fordi den uopphørlig bygger ned narrative og typografiske hierarkier. Gjennom utnyttelsen av *random access-strukturen* i bokmediet får leseren presentert flere *veier* gjennom verket. Dermed må man foreta reelle valg i lesningen av boken, som gjør at den fremstår som en tekst som leseren må *utforske* snarere enn å bare lese.

Kapittel 3

Leseprosessen som informasjonsoverføring

Det er tydelig at *House of Leaves* benytter kodeksbokens fysiske egenskaper som medium for å påvirke måten den overfører informasjon til leseren på. Boken som format har alltid vært fleksibel, og er et vellykket medium for å lagre og overføre ulike typer av informasjon. Man kan tydelig se at *House of Leaves* utnytter aspekter ved boken som vanligvis ikke blir løftet frem. De kommunikative mulighetene i kodeksboken går utover det å bruke den som lagringsmedium for skrift, da for eksempel sidenes grensesnitt kan overføre informasjon som bilder.

Det er allerede skrevet noen analyser av *House of Leaves* med mediespesifikke perspektiver. I den akademiske resepsjonen av boken påpekes det av flere at dette er et "spektakulært" typografisk eksperiment. Dette kommer av at *House of Leaves* ikke ser ut som romaner flest, men skiller seg fra tradisjonelle bok- og romanformer. Denne boken viser tydelig at den nettopp er en bok. Hvis man ser bort fra det semantiske innholdet i teksten ved å fokusere på den "menings-løse" informasjonsoverføringen mellom bok og leser, er det i de fysiske forutsetningene i kommunikasjonsmediet betingelsene for leserens informasjon ligger.

De spesielle grensesnittene i boken, og flere av de uvanlige virkemidlene gjør at det i det hele tatt blir vanskelig å definere hva som er det relevante signalet i boken. Teksten er åpenbart et signal som kode, men hele grensesnittet overfører informasjon, om enn på en annen og kontinuerlig måte. Hvis man utelukker de grafiske og typografiske aspektene ved *House of Leaves*, vil man sitte igjen med en helt annen tekst. Derfor er det absolutt nødvendig for en analyse å se grensesnittene som signifikante bestanddeler i tillegg til teksten.

3. 1 Grensesnitt og *signal-to-noise ratio*

Den samlede overflaten på hver side i boken utgjør det kommunikative grensesnittet som leseren blir presentert overfor. Det er flere aspekter ved de ulike grensesnittene i *House of Leaves* som skiller denne boken fra det man er vant til i skjønnlitteratur og bøker generelt. Ved å bruke ulike grensesnitt og gi disse funksjoner utover de rent kommunikative, får de fysiske detaljene i boken mer eksplisitt en funksjon som meningsbærende elementer enn det

som er vanlig.

Forvirring og usikkerhet angående hva som egentlig sender ut informasjonen man tar til seg er en gjennomgående opplevelse for lesere av *House of Leaves*. Som nevnt, kan enhver lesning av en bok ses på i ulike kommunikasjonsperspektiver. Boken som medium generelt, kan på én måte ses som et kommunikasjonsmiddel med en instrumentell funksjon; å sende informasjon fra en instans (for eksempel en forfatter) til en annen (en leser). I dette perspektivet er boken et medium for å lagre og sende informasjon (og ses nødvendigvis på som dette for både mottaker og avsender). Leserens oppgave i denne kommunikasjonsmodellen er å dechiffrere det avsenderen(e) mente å formidle. I et annet perspektiv er boken en samling av informasjon som kan realiseres av leseren. I denne sammenhengen er det ikke relevant å se for seg noen annen avsender enn boken selv. Leserens blir her overlatt til å *skape* en betydning, og ikke *finne* et budskap i teksten. Muligheten til å finne et budskap i en tekst er avhengig av standarder for avkoding av informasjon, eller *protokoller* for informasjonsoverføring.

Protokollen er en form for styring av leseren ettersom man tvinges til å følge den for å dechiffrere koder på avsenderens premisser. Protokollbegrepet jeg anvender her har likhetstrekk, men er ikke likt med protokollbegrepet slik det brukes i forbindelse med digitale nettverk. Alexander Galloway skriver for eksempel om protokoller i digitale nettverk: "Protocols are highly formal; that is, they encapsulate information inside a technically defined wrapper, while remaining relatively indifferent to the content of information contained within" (2004:7f). Protokoll i informasjonsoverføringer med menneskelige agenter vil være mer relativt enn med maskiner, på det viset at de ikke *må* følges til punkt og prikke.

De to formene for informasjonsoverføring (avsender/kanal/mottaker og verk/leser) vil fungere samtidig i enhver leseprosess. Ettersom bokformen, og spesielt romanen, er en dårlig kanal for å gi konkrete beskjeder, må leseren kommunisere med både en implisitt avsender på den andre siden av boken, og ta opp informasjonen som finnes i boken i seg selv. Med andre ord leser man både intensjonelle budskap og skapt betydning om hverandre. I et kybernetisk perspektiv vil dette være et eksempel på at det ikke er mulig å få eksakt samme informasjon inn og ut av systemet. Det finnes alltid et nivå av entropi, eller informasjonstap i ethvert system. Som termodynamikkens annen lov impliserer, input og output i et system kan ikke være like, man vil dermed bestandig miste noe informasjon i en overføring.

De ulike skrifttypene som brukes i romanen, belyser dette, om enn på det fiktive nivået. De skal i utgangspunktet gi leseren beskjed om hvilken av karakterene i boken som forteller. Hver fortellerstemme, eller skriftlige bidragsyter, har en egen skrifttype. Det Zampanò skriver, står i *Times*, det Johnny Truant skriver står i *Courier*, det The Editors skriver, står i *Bookman*. I tillegg har Pelafina en egen skrifttype, *Dante*. “In an effort to limit confusion, Mr. Truant’s footnotes will appear in Courier font, while Zampanò’s will appear in Times.”, skriver The Editors (4, min utheving). Skrifttypene har altså en praktisk, kommunikativ funksjon ved at de skal forklare hvilket fortellerlag som har skrevet hva, og er slik en vesentlig del av hvordan grensesnittet i boken overfører informasjon.

Disse instruksjonene er også interessante fordi de helt tydelig etablerer en *protokoll*. Fotnoten er en "instruksjonsmanual" for hvordan man skal lese boken, og på den måten etableringen av en protokoll som skal muliggjøre mottagelsen av et budskap. Protokollen blir slik en standard som styrer informasjonsoverføringen mellom avsender og mottaker. Vel å merke avviker boken fra de protokollene den selv har etablert noen steder. Dette kan påvirke standardens pålitelighet ovenfor leseren. Menneskelige agenter behøver ikke, i motsetning til hvis kommunikasjonen foregår med maskiner, å følge protokoller slavisk. Dette skyldes at mennesker har evner til å tolke et budskap som avviker fra protokollen. I en programmeringskode vil for eksempel kommunikasjonen bryte sammen hvis koden mangler et ord, mens det for menneskelige agenter vil være mulig å oppdage det aktuelle budskapet på tross av manglene.

Som kommunikasjonsmedium og redskap for informasjonslagring og -overføring, har bøker og romaner noen trekk som er vesentlige for denne analysen. En bok er et medium hvor informasjon kan lagres, og dette er også tilfelle med *House of Leaves*. I boken som tekstlagrings- og kommunikasjonsinstrument, er altså den trykte teksten på en side signalet som leseren ideelt sett skal prioritere, mens resten av siden er støy. Hvis det er lett å lese teksten på en side rent visuelt, kan man si siden har en høy “signal-to-noise ratio” (SNR). Semantiske kvaliteter ved teksten innvirker i prinsippet ikke på lesbarheten, ettersom dette kun er et spørsmål om hvor oppfattbar selve koden er. Dechiffringen av budskapet i ordene er et annet spørsmål, men vanskelig oppfattbar tekst gjør det ikke *lettere* å isolere et budskap.

Typografiske virkemidler blir vanligvis valgt for å maksimere leselighet og dermed SNR, men blir også tilpasset tekstens innhold. Den relevante informasjonen på en side skal ideelt sett i de fleste tilfeller nå mottakeren med minst mulig støy og påvirkning fra mediet. Dette vil gjerne gi utslag i at skriften er i en farge som er lett synlig på bakgrunnen, hvite “stier” gjennom avsnitt fjernes i tekstbrekkingen, skriftstørrelse og -type velges ut fra leseflyt og etter forhold som format, tekstmengde og teksttype. I en komplisert tekst med lange setninger, er det for eksempel ikke uvanlig å unngå å bruke liten skrift. Grensesnitt i bøker er som oftest valgt for å gjøre det lettest mulig å lese skrift og se bilder, uten å fokusere på de fysiske aspektene ved boken.

House of Leaves problematiserer bokens ordinære kommunikative funksjoner, ved å endre graden av leselighet, og dermed SNR, gjennom ulike deler av boken. Med dette avviker den fra vanlige bøker ved at den gjør leseren oppmerksom på selve mediet. Kathrine Hayles har påpekt at tiden det tar å lese en side i *House of Leaves* ofte representerer tempoet i den narrative handlingen i boken, “linking real-time decoding with the intensity and pacing of the represented events” (2002:797). Det er nødvendigvis lettere å oppfatte signalet på en side med ett ord enn på en side med mange ord, og på denne måten tar det kortere tid å lese den. Uansett er det lettere å fokusere på teksten hvis alle sidene er satt likt, med fokus på leseflyt. Slik kan man si at *House of Leaves* justerer SNR underveis i boken, men at den bestandig har relativt lavere SNR enn det som regnes som optimalt for bøker.

Samtidig som lesningen av boken endres, endres den perseptive kontaktflaten mellom leser og side, ved at leseren må anstrenge seg i større eller mindre grad for å isolere det relevante signalet fra den totale mengden impulser som boken sender ut. På denne måten fungerer det fysiske bokformatet som en forutsetning for hvor raskt og effektivt signalet i boken kan registreres og dekodes av leseren. Her opptrer den fysiske boken altså som kybernetisk medium i informasjonsoverføringssystemet mellom leser og avsender.

Den høye graden av typografisk eksperimentering i *House of Leaves*, bidrar til å skape variasjoner i SNR i løpet av boken. I det øyeblikket leseren blir oppmerksom på selve formatet på sidene og i boken, økes støynivået. Det vil si at jo mer leseren må fokusere på formatet (og dermed støyen), jo vanskeligere blir det å oppfatte det relevante signalet. De ulike grensesnittene i boken har både praktisk kommunikative funksjoner og er, ofte gjennom

broren Will og Billy Reston som er dypere inne i huset. Han har sporadisk radiokontakt med både dem og med Karen Navidson fra utsiden. Dette skrives fortsatt i Zampanós skrifttype, men med større skriftstørrelse. I tillegg står det sted- og tidsanvisninger, for eksempel “Day 1: 12:06/ [In order to maintain contact, it was necessary to set up the radio outside of the tent]#”. (253) Det er markert hvem som snakker hvor, og relevante beskrivelser angis: “Radio (Navidson): Tom? [Static] Tom, you read me?/ Tom: (Going outside to the radio) What time is it? (Looking at his watch)”. (256, se fig. 3.2). Kontrasten mellom dette grensesnittet, hvor alt fortelles, og det foregående, som bærer preg av å være ufullstendig, er slående, og lar leseren senke konsentrasjonen etter den krevende foregående delen.

evening everyone was sitting around, resting, and taking care of their wounds, when an ensign asked the captain why he always put on his red shirt before battle. The captain calmly replied, "I wear the red shirt so that if I'm wounded, no one will see the blood. That way everyone will continue to fight on unafraid." All the men were moved by this great display of courage.

Well the next day, ten pirate ships were spotted. The men turned to their captain and waited for him to give his usual command. Calm as ever, the Captain cried out, "Bring me my brown pants."

Day 2: 10:57

[Inside tent]

Radio (Navidson): Tom? [Static] Tom, you read me?

Tom: (Going outside to the radio) What time is it? (Looking at his watch) 11 AM! Jesus, did I sleep well.

Radio (Navidson): Still no sign, except for [Static] markers [Static] over.

Tom: Say again Navy. You're fading.

Day 2: 12:03

[Outside tent]

This punker gets on a bus and takes a seat. His hair's all green, he's got brightly colored tattoos covering his arms and piercings all over his face. Feathers hang from each earlobe. Across the aisle sits an old man who proceeds to stare at him for the next fifteen miles. Eventually the punker gets pretty unnerved and blurts out:

"Hey man, didn't you do anything crazy when you were young?"

Without missing a beat, the old man replies:

Figur 3.2: Side 256 i *House of Leaves*

Det tredje grensesnittet er en fotnote av Truant som strekker seg over sju og en halv side, hvor det også inkluderes noe tilbakemelding fra folk som skal ha lest den første utgaven av *House of Leaves*. I redaktørens skrifttype opplyses det: “Note: This section also elicited several e-mails” (263), etterfulgt av noen kommentarer fra lesere som er bekymret over Truant, eller fornærmet av det de har lest så langt.

Det fjerde grensesnittet består av én side, og er kalt “A Short Analysis of Tom’s Story”. (274) Dette er Zampanós analyse av den angivelige scenen “Tom’s Story”. I denne delen er teksten midtstilt, og avsnittene korte. Den består stort sett av at Zampanó kommenterer redigeringen av klippene som er gjort i ettertid, av Will Navidson, og hvordan den er preget av at Tom er død. Denne siden summerer opp parallellene mellom Navidson-brødrene og Jakob og Esau, samtidig som den påpeker hvordan teksten som leses er gjennomredigert flere ganger. Vi leser Johnny Truants gjengivelse av Zampanós gjengivelse, av Will Navidsons gjengivelse av Tom Navidsons samtaler med seg selv og andre. Alle disse har altså på en eller annen måte påvirket den endelige teksten.

Spaltene i det første layoutformatet konnoterer altså tekstbrekkingen i en bibel, men parallellene mellom historien om Jakob og Esau, og denne passasjen i kapittel XI går lenger enn dette. Zampanó siterer en (virkelig) bibelkommentator i en fotnote på at

Gathered into the story are so many curious elements that we can only assume that here is a story which has taken many centuries to reach its present form, and which has assimilated material [...] which goes back long before the time of Jacob. It is like an old house which has had additions built on to it, and has been restored and renovated more than once during the passing years. (Davidsson i Danielewski:251)

Denne kommentaren gjelder ikke bare den bibelske historien om Esau og Jakob, men peker også på (den fiktive) tilblivelsesprosessen til dette kapittel XI, og er med på å forklare de fysiske utslagene dette har gitt i det endelige grensesnittet. Samtidig skaper overlappingen av det fiksjonelle universet (tekstens tilblivelsesprosess), med leserens fysiske univers (selve boken) en nærværseffekt. Dette gjelder ikke minst i partiet hvor det inkluderes tilbakemeldinger fra tidligere lesere. Når de forskjellige diskursene i kapittelet blir understreket med ulike grensesnitt, tydeliggjøres både blandingen av ulike stemmer som utgjør en narrativ helhet, samtidig som disse holdes fra hverandre, og gir leseren et innblikk i grunnlaget for hver diskurs.

Et annet aspekt man ser ved dette kapittelet, er at det fremhever det forsvunne og det uformidlede. Hver gang Zampanós narrativ brytes av ved at noe av teksten mangler, er dette vist tydelig i teksten og på sidens overflate. Leseren må nødvendigvis projisere sin egen tolkning, eller sin egen betydning, over på den tomme overflaten som står igjen.

3.3 Datadrevne historiefortelling

At *House of Leaves* er en samling av data, gir noen implikasjoner for hvordan boken leses. Det bidrar til å fremheve dens multilinearitet. Lesere bearbeider bøker dominert av data på en annen måte enn narrativt drevne fortellinger. Datapreget i *House of Leaves* blir tydeliggjort som tema i boken i tillegg til å være en viktig kvantitativ bestanddel av den rent fysisk.

Norman M. Klein påpeker i “Waiting for the World to Explode: How Data Convert into a Novel”, at det etter en periode med få eksempler på “data driven storytelling” mellom 1895 og 2000, igjen har blitt vanlig med datadrevne fortellinger (2007:86). Med “datadrevne” mener han her fortellinger som er dominert av opplysninger som ikke i utgangspunktet forteller en historie, men fungerer mer som et supplement til den fysiske og temporale bevegelsen gjennom et narrativ, ved at de etablerer “omgivelser” og tilleggsopplysninger. Etter år 2000 har datasamlinger derimot blitt “recast as a form of storytelling - in scripted spaces, in computer games, on the Internet, in mapping.” (86). Kleins eksempel er hans egen interaktive DVD-romutgivelse *Bleeding Through: Layers of Los Angeles* (2003), som vel å merke er et multimedialt verk hvor det også følger med en liten forklarende hefteroman. Et annet eksempel som i større grad baserer seg på ren tekst, er den HTML-baserte hypertekstromanen *253*, av Geoff Ryman (1996). Disse er begge verk som i noen har noen fellestrekk med *House of Leaves*, da de har en hypertekstuell, multilineær oppbygning, og i stor grad består av fragmenter uten noen nødvendig sammenheng. I motsetning til *House of Leaves*, er disse først og fremst produsert for å være elektroniske tekster på skjermer, mens *House of Leaves* veldig eksplisitt er en bok. Både *Bleeding Through* og *253* er altså situert i nye medier, og det samme gjelder de andre eksemplene Klein refererer til.

Forholdet mellom data og narrativ er, som også Lev Manovich påpeker, motstridende. Data er empiriske opplysninger eller frittstående elementer uten noen nødvendig logisk rekkefølge (2001:225). Med andre ord privilegerer den datadrevne historiefortellingen ikke, på en

kvantitativ måte, narrasjon som hovedbestanddel i fortellingen. Det vil si, narrasjon kan fortsatt fremstå som det viktigste for leseren, men det er ikke narrativ fremdrift eller bevegelse som kvantitativt dominerer overflaten i en datadreven fortelling.

House of Leaves kan kalles en datadreven roman etter Kleins definisjon, ettersom den også kvantitativt består av store mengder data i forhold til narrative passasjer. Den gjennomførte indekseringen, både i det alfabetiske stikkordsregisteret bak i boken og i innholdsfortegnelsen, peker mot at denne bokens ulike bestanddeler kan organiseres eller kartlegges på ulike måter. Slik får den karakter av å være en samling av data i tillegg til å være en roman. Dette blir spesielt tydelig i appendiksene, hvor ulike typer tekst og bilder helt klart dominerer i forhold til narrativ kontinuitet. Det vil si at indekseringen etter narrativ kontinuitet blir én av flere måter å strukturere datasamlingen på. Andre måter kan være gjennom pekere som innholdsfortegnelsen eller det alfabetiske registeret.

De listebaserte indekseringene av dataene er også i seg selv en markør på at dette kan sammenlignes med en database. Databasestrukturer er i all hovedsak styrt etter et prinsipp om at det skal gå raskt å hente informasjon ut av databasen. *House of Leaves* er langt fra noen "vellykket" databasestruktur med hensyn på hurtighet, men indekseringen gjør det i noen grad mulig å finne frem til konkrete ord, kapitler og andre deler av boken uten å lese gjennom store mengder tekst.

Katalogiseringsprinsippene i *House of Leaves* er ikke unike. *Pale Fire* av Vladimir Nabokov er et eksempel på et annet skjønnlitterært verk med et alfabetisk indeks, og ikke-skjønnlitterære bøker har ofte oversikter over emneord. Det som skiller katalogiseringen i *House of Leaves* fra det man vanligvis ser i bøker, er at denne vitner om en annerledes logikk enn leserens. I indekset står både ord som tilsynelatende er begreper leseren vil lete etter i arbeidet med boken, som *The Navidson Record*, "Theseus" og "Weatherby 300 magnum", i tillegg til ord som ikke virker relevante å inkludere i et stikkordsregister, som "in", "with" og "something". Alle disse tilsynelatende uviktige ordene står for øvrig med over 50 registrerte oppføringer. Vanligvis vil formålet med et indeks være å gi leseren pekere til sentrale emner, ikke å forklare hvor i boken og hvor mange ganger ordet "in" forekommer i teksten. I tillegg finnes det 100 ord i indekset som er markert med forkortelsen "DNE", som påfallende nok både er en forkortelse for "Does Not Exist", "Do Not Enter" og "Do Not Erase" (eksempelvis

"premeditation", "ramp" og "schwarz"). At indekset er utformet på denne måten gjør at det gir inntrykk av å i større grad være basert på et informasjonsteoretisk, "objektivt" system enn et system hvor de semantiske kvalitetene ved ordene er viktig. Intensjoner og semantisk betydning er ikke viktig for boken i seg selv. Dette fremhever både denne og registerets status som instrumenter for informasjonslagring og hurtig tilgang til spesifikke data.

Ettersom teksten gir et så stort datagrunnlag, gir den leseren muligheten til å utforske den i "dybden". Et eksempel som belyser dette er en fotnote hvor redaktørene skriver:

Though Mr. Truant's asides may often seem impenetrable, they are not without rhyme or reason. The reader who wishes to interpret Mr. Truant on his or her own may disregard this note. Those, however, who feel they would profit from a better understanding of his past may wish to proceed ahead and read his father's obituary in Appendix II-D as well as those letters written by his institutionalized mother in Appendix II-E. - Ed. (72)

Vi ser altså at leseren her blir minnet på at det er valgfritt hvorvidt man vil utforske Johnny Truants fortid, som igjen kan være en nøkkel til å forstå kommentarene hans. Appendiksene II-D og -E har ikke noen narrativ funksjon som sådan, men skisserer opp konturer av Truants fortid gjennom til dels upålitelige og usammenhengende brev fra hans mor, Pelafina Liévre. Samtidig blir de også en kronologisk indikasjon på sinnstilstanden til Pelafina.

Datapreget gir *House of Leaves* en slags "dybde" som man ikke finner i narrativt drevne fortellinger. Disse brevene bidrar i likhet med de andre appendiksene med tolkningsnøkler som kan anvendes på hoveddelen av boken. Gjennom gjentatt studering av tilleggstekstene, kan leseren oppdage nye aspekter ved boken, og nye sammenhenger som stiller helheten av verket i nytt lys. Med dybde mener jeg altså at leseren får tilgang til et datagrunnlag som gir mulighet for å supplere narrativet med forklaringer og tolkninger.

Brian W. Chanen har påpekt denne "dybden" i verket og mener den er påvirket av tendenser i våre samtidige medievaner. Ifølge ham har leseres økte evner til å navigere seg gjennom digitale tekster ført til at forfattere ser dette som en attributt ved ideallesere (2007:165). Han sammenligner lesning av *House of Leaves* med surfing, noe som fremkaller nettopp distinksjonen mellom overflate og dybde ettersom man ved surfing beveger seg på overflaten av noe som har en dybde. I motsetning til i en digital surfesituasjon (for eksempel nettsurfing), er hele databasen til stede for leseren og fritt tilgjengelig i bokformatet, ettersom man her ikke opererer med noen computer som strukturerer og omformer data til visuelle uttrykk.

Fokuset på data som frittstående elementer er også en sentralt i delene av *House of Leaves* som er mer narrativt strukturert. I essayet *The Navidson Record*, som må kunne sies å være bokens hoveddel, er det helt klart en privilegering av narrasjon fremfor data, og denne struktureringen som er drivkraften bak historien. Likevel er er “dataomgivelsene” viktige også her. Fotnotene i teksten bremser fortellingen ved å føre fokuset til leseren over på annen informasjon. Forbindelsen mellom fotnoter og tekst er vel og merke i prinsippet åpen, man behøver ikke lese fotnotene dersom man ikke ønsker det. Det er også et fysisk tomrom mellom henvisningen og selve fotnoten, hvor leseren ikke finner noe signal.

Parallellene mellom boken *House of Leaves* og det uendelige tomrommet i Navidson-huset er tydelige på dette nivået. I omgivelser hvor det finnes minimalt med informasjon, projiserer nødvendigvis både lesere av boken og de som går inn i huset sin egen betydning over på omgivelsene. I behandlingen av spørsmålet om huset er et produkt av en betydningskonstruksjon foretatt av de som går inn i det, skriver Zampanò: “Dr. Haugeland asserts that the extraordinary absence of sensory information forces the individual to manufacture his or her own data.” (165). Zampanò refererer her til en artikkel av denne Haugeland hvor det i fotnoten står “201 Missing - Ed.” (165). Referansen til selve artikkelen mangler med andre ord. Et gjennomgående motiv i forbindelse med Navidson-huset er nettopp at strukturen (det arkitektoniske “layoutet”) inne i det endres etter hvem som observerer det, fordi de informasjonsfattige omgivelsene lar dem som går inn i det projisere sin egen betydning over på det. Dette fungerer på sin side som en metafor for opplevelsen av å lese *House of Leaves*. I tomrommet mellom de potensielt meningsbærende dataene oppstår det et lag med ren betydning som leseren står for alene. Denne betydningsprojiseringen blir også stimulert av de fysisk blanke delene av boken (tomme sider, fotnoter som ikke finnes og lignende), samt av den temporale bevegelsen leseren faktisk må gjøre (bla i boken, finne ut hvor en aktuell tekstblokk fortsetter) for å komme seg videre til neste meningsbærende data.

Både overflod av informasjon, støy, og tilnærmet fravær av informasjon, entropi, blir med andre ord signifikante deler av *House of Leaves*, både som litterært motiv og fysisk forutsetning for lesearchidet. Både støy og entropi oppleves ubehagelig for den menneskelige fatteevnen. Mengden informasjon er også knyttet til en standard eller en forventning om hva det er man burde finne, enten det dreier seg om bøker eller hus.

3.3 Lesning som seleksjonsprosess

Mengden informasjon i et hvilket som helst signal kan vanskelig måles uten å legge bestemte forutsetninger til grunn for utregningen. Koder i diskrete tegn, som skrift, er imidlertid kvantifiserbare i kraft av å være adskilte bestanddeler som kan settes sammen til kjeder som utgjør et budskap. I *House of Leaves* fremheves skrifttegnene som diskrete ved at det åpnes for at disse kan leses i ulik rekkefølge for å utgjøre flere forskjellige budskap. Den privilegerte statusen til vante lesemønstre blir på denne måten utfordret.

Hvis *House of Leaves* anslagsvis inneholder 3 millioner skrifttegn, og man ser for seg at disse i prinsippet kan kombineres i en hvilken som helst rekkefølge, vil man ende opp med et svært høyt antall mulige kombinasjoner. Regner man i tillegg med mellomrom, vil antallet tegn være langt større. I ethvert system av diskrete tegn finnes muligheten til å arrangere tegnene på ulike måter. Slik er det altså også med bokstaver. Hvis vi kaller den totale teksten for det samlede datagrunnlaget, er lesing på et praktisk nivå det samme som å benytte ett bestemt seleksjonsprinsipp på dette datagrunnlaget. For enhver lesekyndig vil det finnes lesemåter som er mer eller mindre tilgjengelige, hvor det mest åpenbare er å lese fra toppen av siden og nedover, fra venstre mot høyre. Andre måter å lese på, for eksempel speilvendt, loddrett, annet hvert ord, eller anagrammatisk vil ikke være like åpenbare, men like fullt mulige som systemer for å behandle informasjon eller dechiffre koder. De ulike seleksjonsprinsippene man som leser kan bruke for å sette opp sekvenser av informasjon i en bok, styrer hva man leser. Det er for eksempel ikke vanlig å *lese* et sidetall i forlengelse av hovedteksten på en side, fordi sidetallet ikke egentlig supplerer hovedteksten, men vanligvis regnes som en praktisk opplysning som omhandler indeksering av sidene. Like fullt står sidetallet på siden, og kan i prinsippet leses i sammenheng med resten av teksten. Dette er en av de generelle konvensjonene som over tid har blitt innarbeidet i forståelsen av bokformatet og blitt naturligjort på den måten at ingen som er vant til å lese bøker vil finne på å legge stor vekt på lesningen av sidetall. Dette er et av aspektene som utgjør en innarbeidet protokoll for vanlig lesning, bøker opererer vanligvis med et skille mellom indeksemarkører som sidetall, og budskapet i teksten.

Hvis leseren har mulighet til å arbeide med tilegnelsen av dataene i boken på ulike måter med ulike seleksjonsprosesser, kan det sies at denne opererer med ulike protokoller. En protokoll er et regelsett som muliggjør kommunikasjon mellom to agenter, som oftest brukt om ikke-

menneskelige aktører. Formålet med å bruke protokoll som begrep for hvordan mennesker bearbeider informasjon i denne sammenhengen, er at man enklere kan sette fokus på noen av mulighetene som ligger i kommunikasjon med diskrete data, og hvordan disse blir fremhevet i *House of Leaves*.

Regelsettene eller standardene i protokollene som leder seleksjonsprosessene i *House of Leaves*, består hovedsaklig av koder og typografi. Boken er satt på en måte som gjør det mer åpenbart å lese på noen måter enn andre, ved for eksempel sidestilling av tekst, for en enklere veksling mellom ulike diskurser i teksten. Bare unntaksvis må man for eksempel bla frem og tilbake mellom flere sider for å få med seg én bestemt fotnote. I stor grad er sidene i boken dessuten lett navigerbare, med klare fysiske skiller mellom ulike tekstblokker. Den andre måten seleksjonsprosesser blir styrt på er nummerering og henvisninger. Det virker åpenbart å skulle lese for eksempel fotnote 137 når man finner en referanse til nettopp fotnote 137. I *House of Leaves* veksler imidlertid det typografiske oppsettet og nummereringen/kodingen av fotnoter mellom å harmonere og å bryte med vanlig tekstformatering. Det finnes for eksempel fotnoter i boken som i stedet for tall vises med astrologiske symboler eller greske bokstaver.

Implisitt i at det finnes flere diskurser i teksten, og at disse er separert fysisk i grensesnittet, er også et krav om at leseren må velge hva som skal leses og i hvilken rekkefølge. *House of Leaves* setter opp egne systemer for dette, men disse blir også utfordret utover boken. Dette gir igjen belegg for å anvende nye og enda mer uvante seleksjonsmetoder. I utgangspunktet vil det i enhver kode som et budskap sendes i, hvor forståelsen av koden er lik for sender og mottaker, være et nivå av forståelse mellom disse i form av en felles protokoll. Hvis noe for eksempel står i en skrift som noen andre kan lese, er denne lesningen i seg selv en oppfatning av et budskap, uavhengig av om leseren forstår ordene skriften ideelt sett skal formidle. Dette gjelder også for seleksjonsprosessene som anvendes på tekst. Hvis reglene for informasjonsoverføring forstås likt av avsender og mottaker, kan dette altså kalles en "delt" protokoll. I motsetning til når maskiner kommuniserer, hvor protokoll alltid må følges fullt ut, kan menneskelige avsendere og mottakere velge å kommunisere *i relasjon* til en protokoll. Hvis man leser noe med mangelfull tegnsetting eller feil ordstilling vil ikke dette nødvendigvis si at man ikke oppfatter budskapet. Muligheten for å misforstå eller tolke noe feil må likevel kunne sies å bli større hvis ikke protokollen følges.

Et eksempel på en annerledes fysisk lesning, og dermed en annen seleksjonsmetode anvendt på teksten, er den *akrostiske*, som ganske enkelt går ut på å ta forbokstaver fra flere ord og sette dem sammen til nye ord. Denne typen seleksjon går igjen i *House of Leaves*, og dette er et eksempel på hvordan kunnskapen om protokollen er en forståelse av en intensjon i seg selv. Leseren blir gjort oppmerksom på at i hvert fall én del av *House of Leaves* kan leses akrostisk i et av brevene fra Pelafina til Johnny Truant. Hun forklarer: “Pay attention: the next letter I will encode as follows: use the first letter of each word to build subsequent words and phrases” (619). Det etterfølgende brevet er skrevet på denne måten. Det åpner med “Dearest everything and remarkably elegant seraphim’s truth Johnny oh heaven’s near nearing you” (620). Eller lest akrostisk, “Dear Johnny”. Leseren kan fortsette å dekode Pelafinas akrostiske beskjeder i andre brev. Noe av det mer påfallende er ordene “many years destroyed. Endless arrangements - re. zealous accomodations, medical prescriptions, & needless other wonders, however obvious-debilitating in deed; you ought understand-letting occur such evil?” (615). Eller akrostisk “My dear Zamp&no who did you lose”. Dette står vel å merke i et av brevene før leseren har blitt "innviet" i den akrostiske kodelesningen, og er dermed et eksempel på at det går an å gå tilbake i deler av boken man tidligere har lest, og etter at nye protokoller for kommunikasjon er etablert, oppdage nye budskap i datagrunnlaget man har lest på en annen måte tidligere.

Det finnes akrostiske beskjeder også andre steder i boken. Ved å sette sammen den første bokstaven i etternavnene i hver fotnote fra 27 til 42 (22-37), finner man navnet på forfatteren, MARKZDANIELEWSKI. Det at man finner forfatterens navn på denne måten, fungerer som en tydelig bekreftelse av denne lese måten. Leseren får med dette direkte beskjed om at dette er en av protokollene som kan benyttes for å bearbeide data i *House of Leaves*, også utover stedet der man får beskjed om det. Leseren får altså vite at forståelige budskap kan være skjult i teksten på denne måten. Dermed kan man velge å lete etter disse ved å følge den nye protokollen, noe som kan føre til mer eller mindre plausibelt meningsfylte resultater. Det kan være vanskelig for leseren å vite om ord eller setninger funnet på denne måten er intensjonelle fra forfatteren sin side, eller om det er tilfeldig at de står der. Den nevnte MARKZDANIELEWSKI-kombinasjonen virker åpenbart intensjonell, mens andre akrostiske ordsammensetninger virker mindre plausible. Det viktigste er at disse finnes, og at det blir lagt opp til at leseren skal være på vakt ovenfor både denne og andre typer koder.

Et annet litt annerledes eksempel på hvordan beskjeder kodes inn i teksten, er bruken av morsesignaler. I kapittel VIII, som Zampanò foreslår å kalle SOS, brukes morsekode på flere nivåer. Kapittelet består av to handlingstråder. Den ene handler om hvordan Will Navidson og Billy Reston begynner en redningsaksjon inne i huset etter å ha fått meddelt nødsignalet SOS i morsekode. Den andre handler om at Johnny Truant virkelig begynner å miste forstanden. Zampanò forklarer hvordan klippingen i denne delen av *The Navidson Record* er strukturert etter morsekode: “Tasha K. Wheelston was the first to observe this carefully created structure: [...] Observe how Navidson alternates between three shots with short durations and three shots with longer durations” (102).

Dette sitatet blir en nøkkel til hele kapittelet. Også mellom avsnittene i det er det prikker som skal vise til morsekode. Noen ganger bare én prikk, andre ganger hele SOS-signalet “...---...” (se for eksempel side 101). Hvor disse typografiske SOS-signalene stammer fra, blir ikke forklart, men Johnny Truant sender også åpenbart ut et nødsignal i det han avslutter en av fotnotene sine med ordene “Fuck. Fuck. Fuck. Fuck you. Fuck me. Fuck this. Fuck. Fuck. Fuck.” (100). Altså et SOS-signal. Linjedelingen i kapittelet er også uvanlig. Setninger deles ofte opp i ulike avsnitt motstridende i forhold til tegnsettingen, for å lage forskjellig lengde på tekstblokkene. Man må imidlertid gjøre et valg angående hva man skal karakterisere som korte og lange avsnitt hvis man skal oversette disse til morsekode. Uavhengig av om det finnes en eller annen morsekode i dette utover de åpenbare SOS-signalene, er det påfallende at leseren såpass eksplisitt får beskjed om at de *kan* finnes der. Morseprotokollen tillegger teksten mange potensielle budskap. I oversettelsen fra typografiske virkemidler til morsekode, kan det oppstå mange ulike betydninger, hvor leseren igjen blir tvunget til å spørre seg selv hvorvidt disse egentlig er intensjonelle budskap. Instruksjonene diskretiserer på sett og vis avsnittenes fysiske størrelser, og gjør dem til representasjoner for en binær kode.

Bruken av ulike koder som den akrostiske lesemåten og morsekoden gjør at *House of Leaves* potensielt får en høyere grad av neg-entropi i informasjonsoverføringen mellom forfatter og leser. Dette hender fordi boken ved bruk av flere typer koding kan formidle flere beskjeder gjennom samme diskrete datagrunnlag. Man har altså mulighet til å bruke ulike protokoller for dekodning av den samme informasjonen, og vil ende opp med resultater som er avhengige av hvilken seleksjonsmetode man har brukt. På denne måten blir antallet kombinasjoner av diskrete tegn i prinsippet uendelig, og den mulige betydningen man kan få ut av dem

utømmelig. Alle tekster som består av diskrete data kan forsåvidt leses på denne måten, men i *House of Leaves* er det likevel mer aktuelt ettersom denne teksten inneholder oppfordringer til å gjøre det, nettopp gjennom etablering av ulike protokoller. Det vil si, den inneholder oppfordringer til og regler for å lete etter “skjulte” beskjeder, men ingen indikasjon på når man har tømt verket for mening.

I et kybernetisk perspektiv kan man si at kanalene for signaloverføring endres med etableringen av nye protokoller. Nye kontrollsystem etableres ved at kanaler utvides til å omfatte flere former for signal. Utover den informasjonsoverføringen som foregår mellom tekst og leser gjennom vanlig lesning, vil det også oppstå systemer mellom leseren og andre aspekter ved overflaten. Eksempelvis ved avsnittenes lengde eller akrostiske lesemåter. Disse systemene gjør til sammen at leseren får inntrykket av at flere deler av grensesnittet potensielt kan overføre et budskap.

3. 4 Grensesnitt som perseptive kontaktflater

Grensesnittene og materialet i boken overfører sanseinformasjon i sin helhet, men privilegerer fra et menneskelig perspektiv enkelte uttrykk foran andre. Måten man leser på, rent fysisk, er avgjørende for hvilke kognitive prosesser som aktiveres hos leseren.

I denne sammenhengen er det viktig å skille mellom protokoll og tilgjengelige måter å lese på. Selv om en leser vet at en protokoll med en bestemt fremgangsmåte er påkrevd for å finne et budskap, vil ikke det si at denne fremgangsmåten er lett gjennomførbar. De fleste lesekyndige er i stand til å lese en speilvendt tekst, men det medfører fortsatt større anstrengelse enn å lese på en måte man er vant til. En protokoll kan i prinsippet følges hvis man har de riktige instruksjonene, men kan være mer eller mindre tilgjengelig eller anstrengende ut fra hvor mye den avviker fra vanlige lese-mønstre.

I en automatisert leseprosess, oppfattes et signal (i dette tilfellet koden som utgjør den verbale informasjonsoverføringen) uten videre anstrengelse for leseren. Dette er en velkjent og åpenbar protokoll for lesekyndige. Hvis teksten derimot blir vanskelig leselig og leseren må anstrenge seg for å oppfatte selve koden, oppnås en bredere perseptiv kontaktflate med kommunikasjonsmediet. I et kybernetisk perspektiv kan man si at at mediet et signal er situert i påvirker signaloverføringen i større grad jo mer en lesning avviker fra et vant lese-mønster.

Det er i dette tilfellet ikke bare skriften som *leses*, men hele siden *granskes* på letingen etter budskap. Deselerasjonen av lesehastigheten og økningen av støynivået på en side, fremtvinger andre kognitive prosesser enn de man vanligvis opplever når man leser. I kognitive studier av lese- og læreprosesser brukes gjerne begrepet “disfluency” som kan oversettes med “ikke-flyt”. Det finnes kognitive studier som viser at vanskelig leselig tekst prosesseres “dypere”, og at folk har lettere for å huske skriftlig informasjon som er anstrengende å oppfatte (se for eksempel Diemand-Yauman, Oppenheimer og Vaughan 2011). Jeg mener *House of Leaves* aktiverer lignende kognitive prosesser, ettersom leseflyt ikke nødvendigvis er et prioritert kommunikativt prinsipp i den. Når man møter bokens ulike uvanlige grensesnitt, vil man opprettholde refleksjonene omkring hva man leser samtidig som man anstrenger seg for å lese det. Man får ikke muligheten til å “glemme” tekstens innhold i samme grad som man gjør ved automatisk lesning. Anstrengelsen ved å lese noe som har dårlig flyt gjør at leseren tilbringer mer tid og energi på å oppfatte et relevant signal i teksten.

Et eksempel er kapittel IX, som jeg tidligere har karakterisert som et av de mer vanskelig leselige kapitlene. Det er flere grunner til at dette kapitlet er vanskelig prosesserbart. Det mest slående er mengden ulike tekstblokker på hver side, hvor få av disse egentlig gir noen progresjon i selve handlingen. Grensesnittet i kapitlet består, etter noen teoretiske betraktninger fra Zampanò om labyrinter og en lengre fotnote fra Johnny Truant, av en labyrintisk samling av ulike tekst. Kapitlet inneholder på det meste 10 ulike tekstblokker per dobbeltside, trykt i ulike retninger (se fig. 3.3). Disse fortsetter på samme sted over flere sider. Alle tekstblokkene er i prinsippet fotnoter, men den midtstilte teksten øverst på siden kan kalles hovednarrativet. Av de andre blokkene består én av vanlig undertekst, som inneholder fotnoter til hovednarrativet. De andre spaltene inneholder lister over hverdagslige ting som ikke finnes i Navidson-huset, samt henvisninger til filmer, byggverk, arkitekter og bøker. Referansene mellom disse tekstblokkene går på tvers av sider og formater, noe som gjør det vanskelig å følge med, noen steder er det også mulig å lese i sirkel, for eksempel peker den siste fotnoten i kapitlet, på side 151, tilbake til begynnelsen av labyrinten side 109. Leseren kan rett og slett risikere å “gå seg bort” i dette kapitlet.

Samtidig som dette kapitlet er vanskelig å lese, er det interessant for leseren i forhold til resten av romanen, noe som gjør at det er vanskelig å la være å lese det. Det inneholder diskusjoner av mange av kjernemotivene og -temaene i romanen, både hvorvidt *The Navidson*

Record er en autentisk dokumentar, hva slags sted huset egentlig er og hvilken tilknytning Johnny Truant har til Zampanò.

"Johnny."

For an instant then, I understood she was my ghost, a seventeen year old with gold braided hair, as wild as a will-o'-the-wisp, encountered many years ago, maybe even in another life, now encountered again, and perhaps here too to find me and restore me to some former self lost on some day no boy can ever really remember—something I write now not really even understanding though liking the sound of it just the same.

"He's so dreamy. I just love the way he smiles when he talks, even if he doesn't say that much."

Which was when I realized, a moment later, that this Ghost was none other than the domed ceiling, rising above the dining hall, somehow carrying with particular vividness, from the far wall to my wall, in one magnificent arc, the confession of a girl I would never see or hear again, a confession I could not even respond to—except here, if this counts.

Sadly enough, my understanding of the rare acoustic dynamics in that hall came a fraction of a second too late, coinciding with the end of dinner, the voice vanishing as suddenly as it appeared, lost in a cumulative leaving, so that even as I continued to scan the distant edge of the dining room or the line forming to deposit trays, I could never find the girl whose expressions or even gestures might match such sentiments.

Of course, ghostly voices don't just have to rely exclusively on domed ceilings.

They don't even have to be just voices.

I finally hooked up with Ashley. I went over to her place yesterday morning. Early. She lives in Venice. Her eyebrows look like flakes of sunlight. Her smile, I'm sure, burnt Rome to the ground. And for the life of me I didn't know who she was or where we'd met. For a moment I wondered if she was that voice. But before she said even a word, she held my hand and led me through her house to a patio overgrown with banana trees and rubber plants. Black, decomposing leaves covered the ground but a large hammock hung above it all.

We sat down together and I wanted to talk. I wanted to ask her who she was, where we'd met, been before, but she just smiled and held my hand as we sat down on the hammock and started to swing above all those dead leaves. She kissed

pecan, southern magnolia, Colorado spruce, alpine fir, american beech, northern red oak, Canada Hemlock, red maple, sugar maple, eastern white pine, butternut hickory, shagbark hickory, american plane tree, eastern black walnut, ponderosa pine, white fir, northern catalpa, common bald cypress, american sweet gum, bur oak, California live oak, mahogany, Douglas fir, eastern cottonwood; nor any sign of a sub-floor, sheathing, drywall, any kind of insulating material, polycyclyene or other; sills, sill plates, sill sealer, rebar, anchor bolts, let alone footings or foundation walls; or

Edwin Lutyens, Giovanni
Muzio, Angiolo Mazzoni,
Giuseppe Pagano, O.
Frezzotti, Marcello
Piacentini, Pio Piacentini,
Antonio Sant'Elia, Cesare
Bazzani, Pohl Baumann,
Kay Fisker, G.B. Hagen,
Edvard Thomsen, Carl
Peterson, Lars Sonck,
Sigfrid Ericson, Herman
Gesellius, Armas
Lindgren, Kaare Klint,
Peder Vilhelm Jensen-
Klint, Lars Israel
Wahman, Ragnar
Osberg, Martin Nyrop,
Roger-Henri Expert, Paul
Tournon, André Lurcat,
Robert Mallet-Stevens,
Pierre Charrau, Henri
Sauvage, Tony Garnier,
Francois Hennebique,
Auguste Perret, René
Sergent, Arthur Davis,
Charles-Frédéric Mewès,
Walter Johannes Krüger,
Albert Speer, Heinrich
Tessenow, Emil
Fahrenkamp, Gerrit
Rietveld, Willem Marinus
Duok, J.J.P. Oud, Adolf
Loos, László Moholy-
Nagy, Theo van Doesburg,
Hannes Meyer, Walter
Gropius, Johan van
der Mey, Michel de
Klerk, Fritz Höger,
Otto Bartning,
Dominikus Böhm,
Eric Mendelsohn,
Bruno Taut, Max
Berg, Hans Poelzig,
Bruno Schmitz,
Peter Behrens, Paul
Bonatz, Fritz
Schumacher,
Theodor Fischer,
Alfred Messel,
Ludwig Hoffmann,
William Lescase,
George Howe,
Albert Kahn, William Van
Alen, Paul Gmelin,
Stephen F. Voorhees,
Andrew C. Mackenzie,
Ralph Thomas Walker,
John Mead Howells,
Washington Roebling,
Raymond Hood, Cass
Gilbert, Bertram

167 In her elegantly executed piece entitled "Vertical Influence" reproduced in *Origins of Faith* (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996) p. 261, Candida Hayashi writes: "For that matter, what of literary hauntings? Poe's *The Fall of the House of Usher*, Shirley Jackson's *The Hunchback of Brocken*, Brown's *Wieland*, Walker Percy's *The Moviegoer*, Stephen King's "The Breathing Method" in *Different Seasons*

Figur 3.3: Side 131 i *House of Leaves*

Min påstand er at leseren må arbeide seg gjennom dette kapittelets vanskelig leselige grensesnitt for å få en forståelse for viktige aspekter ved *House of Leaves*. Samtidig som den dårlige leseflyten i kapittelet gjør det anstrengende, gjør den også at lesningen må foregå på en uvant måte. Dette fører til en bredere kontaktflate med boken, og gjør at leseren øker refleksjonsnivået over de "mysteriene", eller paradoksene som hele romanen er bygd på. Dette blir i praksis et desautomatiseringsprinsipp. I motsetning til den underliggjøringen av "tingene" og verden som Viktor Sjklovskij hevder oppstår ved bruk av det kunstneriske, desautomatiserende språket (1991:16), foregår desautomatisering i *House of Leaves* på en måte som i mindre grad har rot i språklige konvensjoner, men heller ved forsinkelse og vanskeliggjøring av selve leseprosessen. Den automatiske lesningen man er vant til, forsvinner til fordel for en anstrengende tilegnelse av budskap.

Et belysende, om enn ekstremt, eksempel på dette er de to kollasjene i appendiks 2-C (se fig. 3.4). Disse kaotiske fotografiene inneholder mye informasjon, og ser i utgangspunktet ut som rot. Både teksten og bildene i kollasjene har semantiske kvaliteter, men de er ikke lett tilgjengelige. Leserens blir imidlertid oppfordret til å studere kollasjene ved henvisninger i fotnoter fra the Editors, i forbindelse med detaljer rundt foreldrene og bakgrunnen til Johnny Truant. Etter hvert som leseren får kjennskap til kodene og innholdet i resten av boken, gir kollasjene mer mening, samtidig som de også tilfører resten av boken mening.

Ettersom det i utgangspunktet er mye støy i disse bildene, må leseren etter den forståelseshorizonten han eller hun har til enhver tid, forsøke å finne en slags kode eller et begrep å begynne struktureringen av kollasjen med. Slik kan disse granskes med ulike innfallsvinkler, og ny bakgrunnskunnskap underveis.

Kollasjene viser, som ansamlinger av data, både i form og innhold til vesentlige aspekter ved *House of Leaves*. I utgangspunktet er de bilder preget av informasjonsoverflod, med fysiske data som bokstavelig talt overlapper hverandre. Slik ligner de på en ustrukturert variant av bokens behandling av informasjon. Ved nærmere granskning finner man igjen elementer som forekommer andre steder i romanen. Det blir for eksempel opplyst her at symbolene som viser til fotnotene i flere av de mer labyrintiske delene av boken er "Ground-Air Emergency Code" som vanligvis blir brukt for å gi piloter nødbeskjeder. Slik blir det ved studering av nettopp kollasjene enklere å navigere seg gjennom for eksempel labyrinten i kapittel IX.

3. 5 Remediering og kontaminasjon

Et paradoks i *House of Leaves*, er at den både er en samling ulike remedieringer, samtidig som den i stor grad motsetter seg remediering. Remedieringen i denne boken foregår hovedsaklig på to ulike måter. Den ene og mest oppsiktsvekkende er ved fysiske bilder basert på visuelle representasjoner av andre medier. Eksempler på dette er hvor sidene i boken fungerer som representasjoner av skjermer, eller hvor konkrete bevegelser vises i brekkingen av skriften. Den andre formen for remediering foregår i verbale beskrivelser av andre mediale uttrykk, noe som på sett og vis gjør dem til ekfraser. Dette medvirker til at medieøkologi og overføringen av signaler mellom medier framstår som sentrale tema i romanen.

Katherine Hayles hevder at *House of Leaves* er en bok som representerer et forsøk på å "fange" alle andre medier i en bok. Dette er ifølge henne et forsøk på å emulere den digitale computeren som har som sin styrke at den kan inkorporere alle andre medier i seg (Hayles 2002:781). Hvorvidt denne oppfatningen av *House of Leaves* som et nærmest ideologisk forsvar for boken er plausibel, er ikke viktig i denne sammenhengen, men remedieringsteknikkene og utslagene disse gir på grensesnittnivå er det. Disse er en vesentlig del av måten boken er bygd opp på, og sier også noe om vesensforskjellen på kommunikasjon med språk og koder på den ene siden, og kommunikasjon med analoge, kontinuerlige bilder på den andre.

Allerede i introduksjonen til *House of Leaves* finner vi flere spirer til uforsonlige remedieringer. Et av de sentrale paradoksene i *House of Leaves* som angår tekstens tilblivelsesprosess og er utgangspunktet for narrativet, er at Zampanò kan ha skrevet et så forseggjort essay om en fotodokumentar til tross for at han er blind. Johnny Truant kommenterer at Zampanòs tekst er umulig som "love of love written by the broken hearted; love of life written by the dead: all this language of light, film and photography, and he hadn't seen a thing since the mid fifties. He was blind as a bat" (xxi). Dertil får man vite at filmen aldri har eksistert, men at det ikke burde bekymre leseren: "See, the irony is it makes no difference that the documentary at the heart of this book is fiction [...] The consequences are the same" (xx).

De mange, og til dels uforsonlige nivåene av remedieringer gjør det umulig å vise til et originalt eller opprinnelig medium hvor det hele kommer fra. Informasjonen finnes derimot som et fluktuerende element som blir påvirket av alle systemene den går gjennom. Man kan

sammenligne remedieringene av signaler i boken med hvordan et lydsignal tar til seg støy fra en kobberledning over avstand. Karakterene som gjengir informasjonen får på denne måten karakter av å være medier i fysisk forstand.

Fortellerlagene i *House of Leaves* overlapper og smitter av på hverandre. Dette er ikke spesielt oppsiktsvekkende eller unikt i litterær sammenheng, men får en ekstra dimensjon ettersom denne boken på overflatene opererer med fysiske system for nettopp å skille de ulike diskursene fra hverandre. "Lekkasjer" av informasjon mellom fortellernivåene i *House of Leaves* er direkte knyttet til implisitte fysiske forutsetninger i boken. Samtidig som denne kontaminasjonen undergraver hierarkiene mellom diskursene i teksten fungerer den også som en analogi for informasjonsoverføring i kybernetiske kontrollsystem. Hvert fortellerlag blir på sett og vis en del av det kybernetiske mediumet som signalene påvirkes av før de omsider når leseren, hvis vi ser for oss et opprinnelig signal som sendes fra den ene siden av av en kommunikasjonsmodell gjennom remedieringskjeden og tas i mot av leseren på den andre siden.

Allerede i begynnelsen av boken, får man opplyst at teksten som er tilskrevet Zampanò er en remediering. Det fysiske grunnlaget for teksten vitner om en informasjonsoverflod, og en mangel på materialer for å framstille disse. Zampanò har åpenbart mer informasjon enn mediene han formidler gjennom tillater.

Man kan sammenligne den endelige framstillingen av *The Navidson Record* med et opptak av en lyd som blir spilt inn igjen og igjen, og mister lyd kvalitet samtidig som det tilføres mer og mer støy for hver innspilling. Denne effekten blir overført fra den analoge kopieringen som et lydopptak er, til en gjenfortellings- eller remedieringskjede av diskret informasjon som *House of Leaves* består av. Alle fortellerlag har kopiert og med det påvirket informasjonen som foreligger som det endelige resultatet.

House of Leaves belyser forvrengning av signaler flere steder. Et eksempel på dette kommer i form av en vits i kapittel XI.

A monk joins an abbey ready to dedicate his life to copying ancient books by hand. After the first day though, he reports to the head priest. He's concerned that all the monks have been copying from copies made from still more copies. «If someone makes a mistake,» he points out. «It would be impossible to detect. Even worse the error would continue to be made.» A

bit startled, the priest decides that he better check their latest effort against the original which is kept in a vault beneath the abbey. A place only he has access to. Well two days, then three days pass without the priest resurfacing. Finally the new monk decides to see if the old guy is alright. When he gets down there though, he discovers the priest hunched over both a newly copied book and the ancient original text. He is sobbing and by the look of things has been sobbing for a long time. «Father?» the monk whispers. «Oh Lord Jesus,» the priest wails. «The word is 'celebrate.'» (257)

Vitsen viser hvordan en feil har forplantet seg og ført til en kritisk, teologisk misforståelse. De samme problemene kan for det leseren vet ha oppstått i remedieringskjedene i *House of Leaves*. Det vesentlige er at romanen diskuterer hvorvidt det finnes noen grunnleggende riktig tekst i utgangspunktet. Eksemplet med vitsen viser hvordan en feil ikke bare kan bli en signifikant kommando, men også hvordan denne reproduseres igjen og igjen, og slik blir en del av den kanoniserte teksten. Det er med andre ord i disse tilfellene praktisk talt umulig å skille støy og påvirkninger fra mediet fra det som var det opprinnelige signalet.

Kontaminasjonen mellom fortellerlagene gjør seg også gjeldende ved avvik fra reglene i kommunikasjonssystemene i romanen. I det leseren blir gjort oppmerksom på at fortellerne er upålitelige og ikke følger reglene kategorisk, for eksempel når det gjelder skrifttyper, utfordres ikke bare fortellerhierarkiene, men også de fysiske systemene som i utgangspunktet skal *minske* forvirringen. Leseren får vite tidlig i boken at Johnny Truant kan ha endret på Zampanòs tekst. Zampanò gjengir en dialog hvor man får høre at Will og Karen Navidsons varmtvannsbereder er ødelagt. I en påfølgende fotnote fra Johnny Truant skriver han at hans varmtvannsbereder også er gått i stykker, før han mot slutten av fotnoten påpeker: "Now I'm sure you're wondering something. Is it just coincidence that this cold water predicament of mine also appears in this chapter? Not at all. Zampanò only wrote the word "heater." The word "water" back there – I added that." (16). Fortelleren etablerer altså seg selv som upålitelig, og gjør leseren usikker på i hvor stor grad reglene for hvem som forteller egentlig er fulgt.

Kapittel 4

Språk og litteraritet som medium og motiv

House of Leaves blir ofte kategorisert som et *postmoderne* verk. Blant annet på grunn av en markant tvetydighet på flere nivåer i romanen. Ved hjelp av en lagvis fortellerstruktur med til dels upålitelige fortellerinstanser, fremstiller romanen en rekke paradoksale motiver. Etablerte forestillinger om opprinnelse og autentisitet blir problematisert i den grad at leseren ikke på noen nivåer kan vite sikkert hva som er "sant", verken på fiksjonelle eller virkelige plan. Tradisjonelle narratologiske hierarkier blir veltet om som et resultat av disse tvetydighetene, noe som fører til at romanen fremstår som uten et etablert *sentrum*. Denne virkningen blir ytterligere forsterket av et fokus på metalitterære nivåer.

Grunnleggende forestillinger om hva litteratur og imaginasjon er, hva slags muligheter det finnes i litterære fremstillinger, og hvordan det umulige og fantastiske kan behandles i et fiksjonelt univers er slik, i tråd med den postmoderne impulsen, sentrale tema i *House of Leaves*. I stor grad er romanen på denne måten en bok som handler om bøker og om litteratur som tematiserer litteratur. Et sentralt tema i romanen er hva språket og litteraturen kan fremstille, som analoge og digitale representasjonsmedier ikke kan fremstille og formidle. Dette setter språket, og da særlig litteraturens anvendelse av det, i en særstilling som formidlingsinstrument i den medieøkologien boken iscenesetter.

Romanen benytter i stor grad genrekonvensjoner fra andre typer litteratur for å skape en narrativ dynamikk i et spill med leserens forventninger. Den preges åpenbart av et avansert intertekstuelte spill som blir fremhevet av genrekonvensjonene fra det akademiske essayet som Zampanòs fortelling består av. De i stor grad eksplisitte referansene til andre tekster legger føringer for tolkninger av romanen, og henviser med dette leseren til betydningssystem utenfor boken.

Gjennom gjentatte henvisninger til Jorge Luis Borges og "borgesianske" motiver og tema etableres Borges som en viktig foregangsfigur og inspirasjon for Danielewski. Dette blir spesielt tydelig med benyttelsen av labyrinten som litterær figur og genre, som også blir et viktig formmessig premiss for leserens arbeid med og tolkning av teksten.

4.1 Ekko

Det er vanskelig å gjøre rede for fortellerstrukturen i *House of Leaves* i en hånd vending. Den inneholder mange ulike stemmer. Det kan være vanskelig å vite hvilke av disse som virker til enhver tid, til tross for at fortellerne er skilt fra hverandre blant annet med ulike skrifttyper. Det finnes heller ikke noe gitt hierarki mellom fortellerne. *Ekkoet*, som også er gjenstand for en lengre utgreining i romanen, er en fruktbar analogi for å beskrive blandingen og struktureringen av fortellerstemmer i romanen. De semantiske og kausale sammenhengene fortellerne mellom går på tvers av etablerte protokoller i de informasjonsoverføringssystemene boken benytter. Ekkoet kan slik benyttes som en modell for å vise hvordan hierarkiet mellom både fortellere og tekster blir undergravd.

Det er i kapittel V ekkoet gjøres til en viktig figur. Innledningsvis i kapittelet skriver Zampanò "It is impossible to appreciate the importance of space in *The Navidson Record* without first taking into account the significance of echoes" (41). Dette peker på et metanivå i romanen, det forhold at det er umulig å forklare fortellerstrukturen i *House of Leaves* uten å ta utgangspunkt i et eller annet remedierings- og gjentakelsessystem. Zampanò forklarer videre at det hovedsaklig finnes to forståelser av ekko, den mytiske og den vitenskapelige.

Rent fysisk er et ekko en analog kopi av en lyd hvor den originale lyden reflekteres av en flate innenfor en viss frekvens, med et visst avvik. Ekkoet kan dermed sies å være en remediering av den originale lyden. Som det også påpekes i teksten, er lyden av et ekko altså ikke det samme som lyden som skapte ekkoet. Snarere er det en gjentakelse som inneholder i det minste ikke-registrerbare forskjeller. Den mytiske forståelsen av ekkoet er relatert til den antikke myten om nymfen Ekko, som dømmes til å ikke si noe annet enn det siste noen andre sa. Zampanò kommenterer til myten at: "her voice has life. It possesses a quality not present in the original, revealing how a nymph can return a different and more meaningful story, in spite of telling the same story" (42).

Fortellerstrukturens ekkokarakter gir hovedsaklig to effekter, en semantisk og en fysisk, som korresponderer med henholdsvis den mytiske og den vitenskapelige forståelsen. Den fysiske effekten dreier seg om det kommunikative aspektet. Man kan nødvendigvis ikke vite hvem som forteller hva ettersom det man registrerer er repetisjoner. Den semantiske effekten er et ekko i en mer overført betydning, det oppstår resonans mellom de ulike fortellernes og kildenes utsagn.

I forlengelsen av denne argumentasjonen refererer Zampanò til "Pierre Menard, forfatter av

Don Quijote" av Jorge Luis Borges. Novellen handler om en viss Pierre Menard som har satt seg fore å skrive *Don Quijote* om igjen ordrett fra Miguel de Cervantes' originalversjon. Ifølge Zampanò er det Pierre Menard skriver "[the] echo of *Don Quixote*" (42). I dette impliseres det at ekkoet av *Don Quijote* ikke er et sonisk, men et skriftlig fenomen. Med andre ord er gjentagelsen av skriften som allerede er skrevet etablert som et ekko som også avviker med, på minste nivå, ikke-registrerbare forskjeller. Uansett hvor like signalene er kan de altså, som Borges også demonstrerer, i prinsippet aldri være identiske.

Dette gir belegg for å karakterisere de narrative nivåene i *House of Leaves* som en struktur av tekstlige ekko med de begrepene som allerede finnes i romanen. Det som i romanen er satt med Zampanòs skrifttype, er i dette perspektivet i seg selv et ekko av det Zampanò har skrevet. Manuskriptet Zampanò har etterlatt seg er ekkoet av ham formidlet gjennom ulike fysiske medier, via Johnny Truants transkribering av det, og til sist gjennom redaktørene. Resonansen går imidlertid begge veier, da gjenklangen fra Zampanò i det Truant skriver også er tydelig. Med andre ord er det som om en rekke aktører er situert i et rom (boken), som tar opp i seg og "reflekterer" de ulike stemmene ut mot leseren.

Ikke bare Zampanòs, men også de sekundære kildene påvirker og resoneres i Truants fortelling. Eksempelvis finner vi et sitat hentet fra Martin Heideggers *Sein und Zeit*, hvor den etymologisk paradoksale bakgrunnen for begrepet *unheimlich* diskuteres. Truant kommenterer:

Which only goes to prove the existence of crack back in the early twentieth century. Certainly this geezer must of gotten hung up on a pretty wicked rock habit to start spouting such nonsense. Crazier still, I've just now been wondering if something about this passage may have actually affected me, which I know doesn't exactly follow, especially since that would imply something in it really does make sense, and I just got finished calling it non-sense. (25)

Diskursen fra Heidegger skinner gjennom i Truants argumentasjon, man ser hvordan han ender opp med å kalle sitatet både latterlig og forståelig ved å spille på ordene *sense* og *nonsense*. Denne typen ekko kan også gå begge veier, for eksempel ved at Truant eller noen andre oversetter feil.

Zampanò fremhever hvordan ekkoet fremstår i et uendelig rom med et uendelig antall overflater som lyd kan reflekteres fra, som i Navidson-huset. Dette er i utgangspunktet et vanskelig scenario å forestille seg ettersom det er umulig, men likefullt kommer lydbølgene ifølge Zampanòs teori til å resonere fra overflatene til evig tid. I Navidson-huset gir dette utslag i en buldrende lyd som det er umulig å vite hvor kommer fra. Dette overføres til det tekstlige nivået i romanen ved at ekkoene også i fortellerlagene ser ut til å gi en "kontinuerlig"

resonans som ikke stopper opp. Stemmene sammenfiltres slik i prinsippet et uendelig antall ganger. På dette nivået er boken en metafor for huset. Boken er også "uendelig", men lukket. Alle stemmene i den gir gjenklang i og fortsetter å påvirke hverandre. Som et resultat av dette blir det umulig å skille dem fullstendig og de glir over i hverandre.

Akkurat som et ekko kan ha uvisst opphav, får også diskursene i *House of Leaves* det. Den i utgangspunktet dominerende instansen og den eneste man kan være helt sikker på at er til stede, ettersom man faktisk holder i den, er boken selv. I likhet med for eksempel en vegg som reflekterer lyd som en helhet, reflekterer også boken de ulike fortellerstemmene som helhet. Hvem som innehar hvilken stemme, blir uklart i informasjonsstrømmen fordi den allerede har truffet boksiden og blir reflektert fra den. Stemmene fremstår på denne måten som adskilt på siden, men det fremgår av de semantiske sammenhengene at de går over i hverandre.

Ekkoanalogien kan potensielt fungere forklarende på flere problematiske nivåer i romanen. Ekkoet representerer ikke bare en forskyvning i talende subjekt, men også en forskyvning i tid. Hvis ekkoet kan reflekteres et uendelig antall ganger fra ulike flater, vil nødvendigvis lyd fra ulike tider møtes og gå over i hverandre. På denne måten blir det uklart, ikke bare hvem eller hvor ekkoet stammer fra, men også hvilket tidspunkt det stammer fra.

4.2 Eksplisitte og implisitte referanser

House of Leaves fremstår i sin helhet som et sammensurium av henvisninger til andre verker, både tekster og andre kulturelle artefakter. I prinsippet blir inkorporeringen av andre verker, det vil si gjentagelsen av dem, en form for ekko som frekvent opptrer i romanen. Ekkoene av de andre tekstene har imidlertid vekslende grader av eksplisittethet. Med eksplisitte referanser, mener jeg her konkrete henvisninger til verk eller personer som er navngitt i noteapparatet eller andre steder i teksten. Implisitte referanser er mer tvetydige, disse er ikke konkrete i samme grad, men bærer mer preg av å være allusjoner i mer eller mindre subtil forstand. Frekvensen av henvisninger er høy og spenner fra klassiske forfattere som Dante Alighieri til samtidige populærkulturelle fenomener som *The Simpsons*. Det store spriket mellom typer av uttrykk det refereres til, gjør at det er vanskelig å peke på gjennomgående intertekstuelle tendenser.

I noen passasjer blir de stadige henvisningene til andre tekster og kulturelle artefakter til lange oppramsinger av navn og verk (se for eksempel fotnote 75, side 64 for en liste over fotografer, eller fotnote 147, side 135 for en liste over arkitekter). Disse listene får liten annen funksjon

enn å bare være kataloger, da de fremstiller store mengder ordnet informasjon uten videre forklaring eller sammenheng. Listene underslår de narrative kvalitetene i teksten til fordel for en rent refererende funksjon. Relevansen til listen over fotografer, og dermed også listene som format, undergraves også internt i romanen. Truant kommenterer til denne,

Alison Adrian Burns, another Zampanò reader, told me this list was entirely random. With the possible exception of Brassai, Speen, Bush and Link, Zampanò was not very familiar with photographers. "We just picked the names out of some books and magazines he had lying around," Burns told me. (67)

I første omgang kommer listen, deretter blir altså fire fotografer fremhevet ut fra dette materialet. Listen i seg selv og de tilfeldige navnene på den blir slik presentert som relativt lite viktige med unntak av de fire fotografene som blir gitt en viktigere posisjon. Ganske enkelt ved at disse er mer fremtredende i verket, gis det belegg for å karakterisere dem som viktigere referansepunkter for leserens tolkningsarbeid.

I kapittel XV blir henvisningene overtydelige og sklir med dette ut i det humoristiske. Her viser forfatteren til et antall inspirasjonskilder for boken ved å inkludere disse i teksten på en svært tydelig måte. I form av fiktive intervjuer med kjente personer som blant andre Jacques Derrida, Harold Bloom, Hunter S. Thompson og Stephen King, fremheves disse som noen av de litterære, filosofiske og kulturelle premissleverandørene for romanen. Dette viser også hvor ulike kilder inspirasjonen til romanen kommer fra. Bakgrunnen for dette på det diegetiske nivået er at disse har blitt vist den foreløpige versjonen av *The Davidson Record*, og blir bedt om å kommentere den. Dette kapittelet er av de mest tydelig spøkefulle i romanen. Derrida blir for eksempel framstilt som en uforståelig tåkefyrste med sluttcommentaren "Derrida: The other. [Pause] Or what other, which is to say then, the same thing. The other, no other. You see?" (365). Hunter S. Thompson på sin side snakker i gonzojournalistiske vendinger:

Thompson: It's been a bad morning./ Karen: What did you think of the footage?/
Thompson: I've been staying with friends, but they kicked me out this morning [...]
[Thompson:] I've never seen anything so goddamn fucked up. I broke things because of it, plates, a small jade figurine of a penguin. A glass bullfrog. I was so upset I even threw my friend's fishtank at their china cabinet. (363)

I tillegg til at disse fiktive intervjuene fremstiller kjente personer på en humoristisk måte, fungerer de også som mulige tolkningsnøkler som kan anvendes på verket. Intervjuene tjener både som kommentarer til personene som figurerer i kapittelet, ideene disse står for, og som tolkninger av *House of Leaves*. Det er liten tvil om at de er inkludert i kapittelet fordi deres tolkninger på en eller annen måte korresponderer med Danielewskis betraktninger. Når de trekkes frem så tydelig som dette, insisteres det på at leseren begynner tolkningsarbeidet med

disse stemmene i bakhånd. Steven Belletto hevder i "Rescuing Interpretation with Mark Danielewski: The Genre of Scholarship in *House of Leaves*" at boken ved å inkludere dette kapittelet "offers numerous pre-emptive readings: that is, it folds in various interpretative acts that would make sense to those coming to the novel from different theoretical perspectives" (2009:108). Dette begrenser seg vel ikke egentlig til "teoretiske" perspektiver, men må også kunne sies å gjelde for de av skikkelsene som tilhører en mer populærkulturell sfære, Anne Rice, David Copperfield og så videre. Kapittelet viser nettopp blandingen av de ulike sfærene som utgjør premisene for romanen.

Dette kapittelet representerer altså en overtydeliggjøring av hvordan det eksplisitte intertekstuelle spillet i *House of Leaves* virker. Her blir leseren nærmest instruert til å tolke romanen etter intervjuobjektene premisser. Samtidig viser kapittelet til at både inspirasjonskildene for verket, og dermed tolkningsmulighetene for det, er mange. Spillet med ulike tolkninger implisitt i teksten er gjennomgående, og ettersom praktisk talt hele *House of Leaves* består av ulike tolkninger, er det umulig å skille objektene i romanens univers fra det som blir sagt om dem. Alt som presenteres preges av å være fortolkende remedieringer.

4.3 Tid og narrativ

Narrativene i boken veksler mellom å fremheve og å undergrave kronologiske sammenhenger. Kontrasten mellom disse blir til tider påfallende. Andrew Gibson har i en annen sammenheng tematisert denne formen for undergraving av narratologiske tidskonvensjoner ved hjelp av forskjellen mellom de to typene oppfatning av tid som antikkens stoikere opererte med, *Kronos* og *Aion* (Gibson 1996:180). *Kronos* er tid målt i strukturerte enheter, sekunder, minutter og lignende. Datering og nummerering av hendelser i kronologisk rekkefølge peker til denne forståelsen av tid. *Aion* er en mer åpen oppfatning av tid, hvor det ikke er tidsenheter som ligger til grunn, men de kritiske bruddene som forståelsen for både fortiden, nåtiden og fremtiden springer ut fra (Gibson 1996:180). I tidsforståelsen *aion* overlapper tid og handling, slik at den temporale dimensjonen ikke kan skilles fra den kausale. På et narratologisk nivå vil dette si at fortalte hendelser ikke behøver å ha noen sammenheng med den kronologiske tiden i fortellingen, men at tid og hendelser glir over i hverandre.

Den informasjonsdrevne fortellingen nedprioriterer som nevnt betydningen av de narrative passasjene, og med dette til en viss grad kronologiske sammenhenger. De ulike fortellerne varierer mellom kronologiske og ikke-kronologiske fremstillinger. Hendelsene i *The Davidson Record* blir for eksempel i stor grad fremstilt kronologisk, vel å merke blir det

kommentert at at det finnes ulike versjoner av filmen, og at noen deler er utelatt. For sikkerhets skyld er den kronologiske rekkefølgen i filmen gjengitt i appendiks 1-A, sammen med filmens utgivelseshistorie. Dette gjør at den kronologiske gangen i *The Navidson Record* blir lett sporbar til tross for alle digresjonene og tolkningene leseren møter underveis i presentasjonen av den.

Når det gjelder fremstillingen av Zampanò og hans fortelling, får ikke leseren noen indikasjoner på hva slags rekkefølge teksten hans er skrevet i. Appendiks 1-B inneholder derimot daterte sitater og fragmenter fra ham i kronologisk rekkefølge, skrevet fra 1955 til 1996. Som en kontrast til dette finner vi eksempler på kronologiske paradokser. Eksempelvis i kapittel III, hvor det opplyses i den siste fotnoten "This chapter first appeared as "The Matter of Why" in *LA Weekly*, May 19, 1994" (23). Dette kan ikke være riktig, da flere av kildene han bruker i kapitlet stammer fra etter mai 1994. Følgelig blir leserens skepsis også rettet mot andre dateringer i romanen. Dateringspraksisen, som viser til tidsforståelsen kronos, blir med dette lite verdt som indikator på når noe egentlig er skrevet.

Johnny Truants narrativ er det temporalt mest springende. Introduksjonen hans er ifølge dateringen noe av det siste han skriver før han forsvinner. Samtidig som det han skriver i stor grad er kronologisk sporbart (disse er også noen ganger datert), er det mange eksterne analepser som av og til blandes inn i det han skriver, spesielt ettersom han blir gradvis mer forvirret og ute av stand til å skille fortid fra nåtid og virkelighet fra hallusinasjoner. Tid som kronologisk og sekvensielt fenomen blir i disse passasjene gjort mindre viktig, og fortid og nåtid blir overlappende. Truant hjemsøkes av traumatiske opplevelser fra oppveksten som fungerer som akser som det han forteller spinner rundt. Blant annet at moren hans forsøkte å kvele ham da han var barn, og som følge av det ble innlagt på en mentalinstitusjon. På hvilket tidspunkt disse hendelsene har skjedd, blir av underordnet betydning både i teksten og for Truant, ettersom han gjenopplever traumene gjentatte ganger, for eksempel i en passasje hvor han skal sette i stand tatoveringsnåler på et mørkt bakrom:

I start filling caps with purple, concentrating on its texture, the strange hue, imagining I can actually observe the rapid pulse of its bandwidth. These are stupid thoughts, and as if to confirm that sentiment, darkness pushes in on me. Suddenly the slash of light on my hands look sharp enough to cut me. Real sharp. Move and it will cut me. I do move and guess what? I start to bleed. [...] Worse I'm no longer alone. Impossible. Not impossible. This time it's human. Maybe not. Extremely long fingers (70f)

Den lilla fargen som ligner morens neglelakk aktiverer traumet og nåtiden og fortiden går over i hverandre for Truant.

Denne tendensen i romanen følger også den tidligere nevnte ekkoanalogien. Johnny Truant opplever gjentakelsene eller ekkoet av de skjellsettende opplevelsene fra fortiden. Disse blandes inn i det han skriver, leser og gjør. Og også hvordan han tolker og videreformidler det Zampanò har skrevet. På denne måten blir den viktige hendelsen den avgjørende instansen for forståelsen av tid eller, "the continuum of time out of which the present ceaselessly emerges" (Gibson1996:180).

4. 4 Generiske elementer

Generiske trekk fra en rekke ulike typer tekster er inkorporert i *House of Leaves*. Dette gir utslag på både form- og innholdsmessige nivåer. Disse elementene får konkrete funksjoner i teksten, de påvirker både den narrative dynamikken og fremstillingsfunksjonene boken har som helhet. Hva boken kan inneholde, og hva den kan fremstille, er på denne måten relatert til hvilke genre som inkorporeres i den. Gjennom et spill mellom hva disse genrene vanligvis framstiller og hvilke formmessige konvensjoner de er underlagt på den ene siden, og hvordan romanen ved å blande ulike typer tekster og genre kan overskride disse konvensjonene på den andre siden.

Sudha Shastris "Return to the Beginning: *House of Leaves* by Mark Z. Danielewski" (2006), illustrerer hvordan *House of Leaves* gir en rekke begynnelser, men ingen avslutninger. Et sentralt poeng hos henne er den generiske karakteren de ulike begynnelsene i boken har.

[E]xpectations typical of a mystery novel are laid out in the beginning of *House of Leaves* [...] We as readers warm to the initial situation from our experience of reading other similar novels, which also tells us that however inexplicable the mystery seems at the beginning, it is the duty of the novel to unravel it believably for us. (Shastri 2006:89)

Benyttelsen av ulike generiske motiver er en sentral del av det metalitterære nivået i *House of Leaves*. Romanen alluderer til, parodierer og benytter ulike genre på helt åpenbare måter. Hver genre som blir benyttet konstituerer noen forventninger for leseren. Dette skaper en narrativ drivkraft i boken og gjør, som Rune Graulund påpeker, at den kan leses med flere innfallsvinkler.

House of Leaves [...] pulls in two different and, one would believe, contrary directions: one catering to high-brow literary forms of reading and writing heavily influenced by post-modernist thinking, the other to what will eventually turn out to be the fairly straightforward story of a haunted house. (Graulund 2006:381)

Både Shastri og Graulund er altså inne på hvordan generiske trekk i romanen skaper insentiver for leseren. Dennes forventninger innfris imidlertid i liten grad, hvis det forventes en forløsning basert på generiske formler. Uten at det gjør de ovennevnte observasjonene

ugyldige, vil jeg imidlertid regne det som usannsynlig at noen lesere etter å ha studert boken, forventer en leseopplevelse som korresponderer helt med de genrene *House of Leaves* spiller på.

Blant genre som benyttes og parodieres, er det akademiske essayet, i Zampanòs narrativ; forfallsfortellingen, i Johnny Truants narrativ; og trekk som alluderer til både spenningsromanen og den gotiske fortellingen. Alle disse genrene bidrar med motiver og effekter som tjener til å fremheve visse aspekter ved teksten, uten at romanen egentlig går opp i noen av dem. Det som skjer er i større grad at romanen benytter seg av trekkene og funksjonene disse bidrar med.

Eksempelvis får leseren allerede på den andre siden av Johnny Truants presentasjon av seg selv en markør som legger opp til noe det aldri blir noe av. Truant forklarer,

I was getting over this woman named Clara English who had told me she wanted to date someone at the top of the food chain. So I demonstrated my unflagging devotion to her memory by immediately developing a heavy crush on this stripper who had Thumper tattooed right beneath her G-string (xii)

Denne passasjen antyder at forholdet til og bruddet med denne Clara English er et viktig konstituerende motiv for karakteren Johnny Truant. Han skildres med dette som en representant for en slags patetisk og forsmådd maskulinitet, med en ulykkelig kjærlighetshistorie. Til tross for at det virker som om dette forholdet skal være en viktig akse for livet til Truant, uteblir det i stor grad som motiv. Etter introduksjonen nevnes Clara English kun to ganger i romanen (sider 105 og 264) og viser seg absolutt ikke å ha noen skjellsettende effekt på Truant. Dette gjør Clara English til et "MacGuffin-objekt", en pådriver for handlingen som ikke har noen egentlig relevans for den.

En annen detalj fra begynnelsen av boken som foregriper senere begivenheter, er utgreiingen om de første fragmentene av *The Navidson Record*, som ble utgitt før filmen i sin helhet. Mest påfallende er denne delen av den korte beskrivelsen av klipp fra "Exploration #4":

There are several more shots./ Trees in winter./ Blood on the kitchen floor./ One shot of a child (Daisy) crying./ Then back to Navidson: «Nothing but this tape which I've seen enough times, it's more like a memory than anything else. And I still don't know: was he right or just out of his mind?»/ Followed by three more shots./ Dark hallways./ Windowless rooms./ Stairs. (5)

Måten dette er fremstilt på, får det til å virke som en slags "teaser" for *The Navidson Record*. Noe det dermed også er for selve *House of Leaves*. Leseren, som ikke har fått vite noe om *The Navidson Record* på dette tidspunktet, får her utdelt noen fragmenter fra filmen og gis noen pekere for hva som kommer til å skje både i filmen og boken. Det bygges med dette opp en

form for forventning. Denne blir forsåvidt innfridd, men igjen blir markørene et villspor i forhold til hva romanen egentlig viser seg å handle om.

Spillet med leserens forventninger, som her ved utlegging av markører som impliserer å ha en proleptisk funksjon, gir hovedsaklig to effekter. Den ene er å henvise leseren til bestemte tolkningsprosesser som er relatert til bestemte genre. Den andre å skape en narrativ drivkraft basert på en forventning om at mysteriene man får presentert innledningsvis skal bli løst. Som også Shastri kommenterer, skjer ikke dette, leseren får snarere beskjed om å gå tilbake til begynnelsen. "In short, the end differs from the beginning only in so far as that it has amplified and drawn on the beginning to affirm that the beginning is all there is to *House of Leaves*." (2006:88). Snarere enn at noen gåter er blitt løst, er det bare blitt lagt til flere elementer til dem. Mysteriene er blitt større, flere og mindre forsonlige ved romanens slutt enn de var i begynnelsen. "Gåtene" som blir presentert innledningsvis er like fullt noe leseren kan forsøke å løse. Og vil fungere som motivasjon for å lese og granske teksten.

Den akademiske stilen i Zampanòs fortelling representerer benyttelsen av genrekonvensjoner på et mer praktisk nivå. Den er blant annet et verktøy som tjener til å fremheve det eksplisitt intertekstuelle i romanen. Kildehenvisninger og inkorporering av sitater fra andre verk er genrekonvensjoner i akademiske tekster. I *House of Leaves* brukes dette derimot for å referere ut av boken til annen litteratur. Når disse genrekonvensjonene brukes i et skjønnlitterært verk, blir det intertekstuelle spillet tydeligere. På steder hvor konkrete henvisninger mangler, får man dessuten ofte beskjed fra Johnny Truant hvor det aktuelle sitatet er hentet fra. Et eksempel finnes i begynnelsen av kapittel I, hvor Zampanò siterer Miltons *Paradise Lost* og Dantes *Divina Comedia*. Truant informerer "That first bit comes from Milton's *Paradise Lost*, Book I, lines 65-67. The second from Dante's *Inferno*, Canto III, lines 7-9." (4). Truant bidrar også med (til dels mangelfulle) oversettelser. Han begynner på denne måten en tolkningsprosess som leseren kan velge å følge opp.

Både Truant og Zampanò foregriper leserens tolkningsarbeid. Og også, som Steven Belletto skriver, akademisk tolkningsarbeid.

Just as *The Navidson Record* is coming to us already interpreted by Zampanò, the house cannot be extricated from the growing body of scholarship – largely interpretations and counter-interpretations – that exist. This situation leaves real-life professors of English or cultural studies in a bit of a bind because much of the lit crit work has already been done for us. (Belletto 2009:107)

Dette skjer spesielt i forbindelse med de formelle grepene i det Zampanò skriver. Tolkningene blir i større grad gitt karakter av å være nettopp tolkninger i det de blir diskutert og satt opp

mot hverandre.

Ved både å skape konnotasjoner som er relatert til motiver og genre leseren kjenner, og gjennom å benytte de praktiske konvensjonene og reglene tilhørende hver genre den iscenesetter, skaper *House of Leaves* et narrativt driv ved å referere til forestillinger som tilfaller det litterære. Spillet mellom de ulike og i stor grad motstridende genrene som det alluderes til, setter nødvendigvis i gang tolkningsprosesser som går i ulike retninger.

4. 5 Litteraritet og imaginasjon

Fiksjon tenderer til å privilegere bilder foran virkelighet, eller, sagt på en annen måte, fiksjon er privilegeringen av bilder foran virkelighet. Ifølge Rosemary Jackson er den grunnleggende figuren i fantastisk litteratur *oksymoronet*, "a figure of speech which holds together contradictions and sustains them in an impossible unity, without progressing towards synthesis" (1991:21). Det er to aspekter ved dette som er verdt å legge merke til. Det ene er at oksymoronet er benevnelsen av et paradoksalt og uforsonlig fenomen, det andre er at Jackson kaller det nettopp "a figure of speech". Med Jacksons ord, kreves det en "tom signifikant" eller et "tomt signifikat" for å fremstille det fantastiske (1991:21). Disse elementene karakteriseres altså ved at de kan benevnes, men ikke fremstilles, eller at de er registrerbare, men ikke nevnbare.

Navidson-huset er et signifikat som gradvis tømmes etter hvert som man får vite mer om det. Og må også på grunn av dette kunne sies å være en figur som tematiserer tomme signifikater på et generelt nivå. Huset, eller hjemmet, er i utgangspunktet noe temmelig konkret og trygt. Men ved å motsette seg representasjon og forklaring på alle måter, hules det bokstavelig talt ut. Det kan ikke gjøres rede for verken fotografisk, empirisk, vitenskapelig eller historisk. Huset er helt mørkt, det er uendelig stort og uendelig gammelt. Det er i tillegg tomt rent fysisk og fluktuerende i størrelse og form. Uansett hvor mye det motsetter seg redegjørelse, kan huset, som Will Slocombe påpeker, likevel aldri *ikke* eksistere i fiksjonsuniverset fordi utgangspunktet for fortellingene og tolkningene begynner med det (2005:92f).

Det antydes at det kan finnes et slags monster som river i stykker alt det kommer i kontakt med inne i Navidson-huset. Hvorvidt denne skapningen faktisk finnes, blir aldri avklart. Det eneste sporet av den er en buldrende lyd som høres ut som et dypt knurr. Zampanò relaterer denne lyden til forestillinger om minotaurer i labyrinter, og benytter tanken om dette monsteret til å skrive inngående tolkninger om minotauren fra den antikke myten om kong

Minos' labyrint på Knossos.

Minotauren fungerer motsatt av huset språklig sett, som det Rosemary Jackson kaller en tom signifikant. Ordet "minotaur" og alt som har med minotaurmotivet å gjøre, er gjennomstreknet og skrevet i rødt blekk. Truant opplyser at "Struck passages indicate what Zampanò tried to get rid of, but which I, with a little bit of turpentine and a good old magnifying glass managed to rescue" (111). "Minotaur" er signifikanten som er valgt for det ujevne som befinner seg eller ikke befinner seg inne i labyrinten. Dennes allerede svake referensielle verdi svekkes ytterligere ved at den bare "så vidt" er med i boken. Rommet for tolkning av den blir derimot forsterket ved nedgangen i referensialitet. Det er uvissheten om dette ujevne som gjør den erfarne oppdageren Holloway paranoid inne i huset. Vi får vite at han projiserer sine egne redsler over på det han ikke ser, og at tomheten slik blir et rom hvor de latente psykiske problemene hans kommer frem. Som Natalie Hamilton skriver, "Within the text all reference to the minotaur are struck by Zampanò [...] It is almost as if there is no need for a physical beast, because each character has his or her own psychological demons with which to contend." (2008:12). Den tomme signifikanten betyr altså ingenting annet enn det man kan projisere over på den, dens betydning er med andre ord basert på ren tolkning som nødvendigvis utgår fra subjektet.

Det "litterære imaginære" får gjennom en kjede av oksymoroner en privilegert rolle i *House of Leaves*. Dette fordi det litterære språket blir en instans hvor det visuelt ikke-representerbare kan forklares. Dette skjer spesielt i og med den ekfrastiske tilnærmingen til *The Navidson Record*. Premisset for filmen er grovt sagt å fotografere et altomsluttende mørke, et motiv som i seg selv viser mangler ved fotografiet som medium. Fotografi er tross alt satt sammen av de greske ordene *photos* (lys) og *graphos* (skrivning) og betyr "lysskriving". Å fotografere mørke er slik en paradoksal handling.

Zampanòs prosjekt er tilsvarende paradoksalt. Det at en blind mann har skrevet et 300-siders nokså beskrivende akademisk essay om en fotodokumentar, utfordrer vanlig sunn fornuft. Dette motivet sier imidlertid noe om romanens oppvurdering av imaginasjon i motsetning til referensielle størrelser. Det påpekes stadig fra romanens fortellere at autentisitet er av underordnet betydning, det som betyr noe er at tolkningene finnes. Det språklige bildet, som er den eneste typen bilde Zampanò kan oppleve perseptivt, blir på denne måten etablert som en kontrast til det visuelle bildet. Det paradoksale prosjektet forsterkes ytterligere ved at det er så utførlig gjennomført. Kvantiteten i verket gjør det vanskelig å tro på at det skal være skapt rundt "ingenting". Navidson-husets eksistens eller ikke-eksistens blir problematisert ganske

enkelt på grunn av den store mengden skriftlig materiale som omhandler det. Dertil inneholder appendiks III, som kalles "Contrary Evidence", tegn på at *The Navidson Record* tross alt kan eksistere.

De uforsonlige fremstillingene blir uttrykt gjennom oksymoroner, hvor det mest paradoksale er den vekselvise insisteringen på at huset og filmen eksisterer på den ene siden, og på den andre siden at de er oppspinn. En slags midlertidig syntese av disse standpunktene, som stadig kommer til uttrykk, er at det ikke er av betydning hva som er autentisk eller ikke. Både Zampanò og Johnny Truant inntar dette standpunktet, men uttrykker i neste øyeblikk at det tross alt er viktig å få klarhet i dette og fortsetter å lete etter og diskutere "bevis". Johnny Truant reiser for eksempel mot slutten av boken ut for å finne Navidson-huset. I stedet ender han opp med å møte noen som har en kopi av boken han har skrevet, "Here's what the title page said: House of Leaves by Zampanò with introduction and notes by Johnny Truant. Circle Round A Stone Publication. First Edition" (513). Med andre ord drar han ut for å finne bevis, men ender opp med å finne sine egne og andres tolkninger.

4. 6 Litterært og referensielt språk

En språklig beskrivelse av filmen er ikke på samme måte som analoge medier avhengig av fysiske produksjonsvilkår som lys. Zampanò bemerker gjentatte ganger at de vanskelige forutsetningene omgivelsene i huset gir, fører til nedsatt bildekvalitet. Store deler av dokumentaren består dessuten av helt svarte bilder. Språket, som er Zampanòs medium, opererer på et annet nivå og har i kraft av å være sammensatt av diskrete tegn, et annet vesen enn de analoge remedieringene. Det har ikke på samme måte noen klart avgrenset frekvens for hva det kan representere. Ulike typer språk har derimot ulike representasjonsfrekvenser og opererer innenfor dertil egnede systemer.

Språkets funksjoner blir likevel problematisert på lignende måter, Johnny Truant mister for eksempel sporadisk evnen til å uttrykke seg gjennom et *referensielt* språk. I stedet bærer fotnotene hans gradvis preg av å skli ut i symbolsk fabulering:

Someone else's. Someone else's memories. Virginia or not Virginia but anywhere homes, lined up in a row, or not in a row. Quiet as sleeping trees. Simple houses. Houses from a car. More houses. [...] Oh god what constant re-angling of thoughts, an endless rearrangement of them, revealing nothing but shit. What breaks. What gives. (498)

Dette eksemplifiserer noe av funksjonen det litterære språket blir tillagt i *House of Leaves*.

Både grammatikk og kausale sammenhenger oppløses i disse passasjene for å formidle Johnny Truants subjektive forståelse. Det litterære språket unntas fra regler for konkret representasjon og etterprøvbarehet.

Språket som representasjonsmedium blir altså ikke opphøyd til noen privilegert posisjon i romanen, men *litteraturens* anvendelse av kommunikative instrumenter som språk og typografi blir satt over alle tekniske kommunikasjonsprosesser. Ettersom *House of Leaves* er en roman som i stor grad handler om det ikke-representerbare Navidson-huset, gir det bare mening å forsøke å presentere dette gjennom virkemidler som ikke refererer til en prosaisk virkelighet, men til imaginasjonen.

Det referensielle og empirisk målbare blir konsekvent supplert med tomrom og tvetydighet. Kapittel XVI gir eksempler på dette. Det åpner med et sitat fra Albert Einstein, "When mathematical propositions refer to reality they are not certain; when they are certain, they do not refer to reality" (370). Dette påkaller en forståelse av matematikk som en teoretisk fremfor praktisk disiplin, og er et utsagn om at virkeligheten ikke egentlig er målbar. Kapitlet rommer en samling laboratorieanalyser av prøver som er tatt inne i Navidson-huset. Resultatene, i den grad de foreligger, er umulige. Enkelte av materialene fra innsiden av huset blir påpekt å kunne være eldre vårt eget solsystem. Vi har dessuten allerede fått vite at minst ett rom i huset har større volum enn planeten. Zampanò skriver at "Keener intellects, however, now regard scientific conjecture concerning the house as just another dead end. It would seem the language of objectivity can never adequately address the reality of that place on Ash Tree Lane" (378f). Med andre ord påpeker han at de vitenskapelige analysene mangler begreper for å forklare noe som ikke er målbart innenfor allerede eksisterende kategorier, som Navidson-huset, og at den eneste måten man kan gjøre dette på er ved hjelp av et annet, subjektivt språk, som ikke er negativt avgrenset.

Kapittel XVI preges dessuten av å være fragmentarisk og ufullstendig (se fig. 4.1). Til sammen ser rundt 20 sider fra det "originale" manuskriptet ut til å mangle, det er uklart om det er Zampanò eller Truant som er ansvarlig for de manglende sidene. Tomrommene i dette "objektive språket" blir på denne måten trukket fram som vel så signifikante som ordene det inneholder. Det vitenskapelige språket og de konkrete tallene som presenteres i kapitlet, kan bare referere til objektive størrelser, mens Navidson-huset på sin side krever fortolkning av en mer subjektiv karakter. Dette viser at det finnes et eskapistisk potensiale i den vitenskapelige diskursen. Man tvinges ikke lenger til å tolke svarene man får ettersom disse er endelige. Denne eskapismen blir ytterligere forsterket av at Navidson, som utfører analysene, viser at

han i stor grad gjør det for å holde personlige omstendigheter på avstand.

Perhaps for us the most significant thing about this segment is Navidson's persistent use of all the data to deny the internal shattering caused by Tom's death and Karen's flight. [...] Similar to the way Karen tried to rely on Feng Shui to mitigate the effects of the house, Navidson turns to the time telling tick of radioactive isotopes to deny the darkness eviscerating him from within. (379ff)

Zampanò sidestiller troen på laboratoriet med den new age-religiøse diskursen som Feng Shui-objektene representerer. Begge deler viser i dette tilfellet til verdensbilder som det er fånyttet å støtte seg til hvis man vil forklare fenomener av den typen Navidson-huset er, men greit å støtte seg til hvis man ikke lenger ønsker å plages med besværlige spørsmål. Det empirisk anlagte og avgrensede språket som knyttes til laboratoriet blir med andre ord karakterisert som et språk som paradoksalt nok i liten grad kan si noe om virkeligheten.

Dette viser til et dekonstruktivistisk poeng. Signifikanter, som for eksempel ord, kan bare referere til andre signifikanter innenfor et gitt system. Andrew Gibson påpeker at "All reference is 'nonsense' save to a co-ordinate system." (Gibson 1996:83). I dette tilfellet er systemet en matematisk konstruksjon og kan bare gi mening hvis man privilegerer de matematiske utregningene framfor en empirisk observert verden. I det man velger å tro at de vitenskapelige begrepene refererer til virkeligheten, distanserer man seg egentlig fra den ved å gå inn i et metafysisk verdensbilde. Det litterære språket står ikke over det vitenskapelige som sådan, forskjellen er at det ikke gir inntrykk av å underdrive sin egen fiksjonalitet, og dermed ikke har det samme eskapistiske potensialet som verken de vitenskapelige eller nyreligiøse diskursene. Som Zampanò påpeker, blir det objektive språket meningsløst hvis man ikke relaterer det til definerte størrelser innenfor sitt eget system.

Avslutningsvis i kapittel XVI er det en ordliste hvor geologiske og lingvistiske begreper som er brukt i kapittelet blir forklart. Denne listen fremhever forholdet mellom vitenskapelig diskurs og språkvitenskap. Geologiske faguttrykk som *deuterium* og *isotope* står oppført side om side med lingvistiske som *morpheme* og *S-Structure*. Det er vel å merke bare de naturvitenskapelige begrepene som forekommer i kapittelet. De lingvistiske begrepene gir tegn til å være tapt i delene av manuskriptet som er forsvunnet. Dette vises spesielt tydelig på side 375, hvor mesteparten av teksten er borte, med unntak av fragmentene "abeced [...]" (spoken language versus the lang[...] geo". Disse viser til en språkvitenskapelig diskurs (formodentlig er "abeced" en del av adjektivet *abecedarian*, som betyr "alfabetisk").

Den avsluttende ordlisten inneholder, som de andre listene i boken, liten grad av narrative sammenhenger. I sidestillingen av de ulike begrepene, sier den likevel potensielt noe om den vitenskapelige diskursens avhengighet av språket og språkets avhengighet av vitenskapelige analyser. Etersom denne analysen mangler i teksten, er det egentlig bare pekere i form av enkeltord som viser til denne tematikken. Noe som igjen sier noe om betydningen av fravær eller tomrom i både språket og vitenskapelige konstruerte systemer.

Lingvistikken står i en særstilling i denne sammenhengen ettersom dens domene nettopp er den strukturelle oppbygningen av språket, og ikke språkets semantiske kvaliteter. Lingvistikken etableres på denne måten som et metasystem når det gjelder projiseringen av betydning over på begreper som i utgangspunktet er tomme. Selve språket blir med dette omfattet av den samme dekonstruktivistiske logikken som det matematiske systemet, det er

meningsløst dersom det ikke blir anvendt i relasjon til et gitt system som det selv går inn i.

4.7 Borges

En av de mest åpenbare litterære referansepunktene i *House of Leaves* er Jorge Luis Borges. Å referere til Borges er i seg selv blitt en genremarkør som peker mot det fantastiske og representasjonsproblematikk, eller for den del, det "borgesianske". Danielewski skriver seg inn i en litterær tradisjon ved å anvende Borges på denne måten, noe for eksempel Umberto Eco har gjort før ham med karakteren Jorge de Burgos i *Il nome della rosa*. Karakteren Zampanò alluderer også tydelig til Borges selv. Biografiske likhetstrekk mellom de to understreker dette. De har begge vært blinde siden midten av 1950-tallet, de er åpenbart beleste og har sans for å skrive utførlig om kulturelle artefakter som ikke eksisterer, som om disse skulle være virkelige. Borges skrev for eksempel en rekke anmeldelser av bøker som ikke eksisterer, noe som har paralleller til Zampanòs prosjekt. Tekstene hans har dessuten ofte et tematisk fokus som korresponderer med det i *House of Leaves*, formidlinger av det som ikke lar seg formidle, og den realistiske behandlingen av paradoksale eller umulige eksistenser.

Borges synes også å være et forbilde når det gjelder praksisen med å konstruere og referere til fiktive bibliografier. I likhet med Danielewski blander han ofte henvisninger til fiktive og virkelige verk. En tydelig henvisning til disse tendensene hos Borges oppstår da Zampanò som nevnt refererer til en karakter i en novelle av denne, Pierre Menard, som om dette skulle være en virkelig person. "Pierre Menard, forfatter av Don Quijote" sidestiller i likhet med *House of Leaves* fiktive og eksisterende verker (Borges 1993a). Zampanò siterer identiske passasjer fra Cervantes og Menard, og skryter av den sistnevntes behandling av verket, "Suffice it to say Menard's nuances are so fine they are nearly undetectable, though talk with the Frammer and you will immediately see how haunted they are by sorrow, accusation, and sarcasm" (42). Ved å trekke fiksjonsuniverset til Borges inn i *House of Leaves* på denne måten, vises det tydelig at dette er et viktig referansepunkt.

Det fiktive grunnlaget som hele teksten oppstår fra, fragmentene Zampanò har etterlatt seg som Johnny Truant finner, fremstår også som en referanse til Borges og novellen "Alef". Denne handler om en liten, kuleformet gjenstand kalt Alef som hvis man ser nøye på den, representerer hele verden samtidig. Med andre ord, et umulig lite objekt som inneholder en uendelig mengde informasjon. Fortelleren i Borges' novelle forklarer hvor vanskelig det er å skulle beskrive noe slikt med ord: "I arrive now at the ineffable core of my story. And here

begins my despair as a writer. All language is a set of symbols whose use among its speakers assumes a shared past. How, then, can I translate into words the limitless Aleph, which my floundering mind can scarcely encompass?" (Borges 1970). I introduksjonen til *House of Leaves*, hvor Johnny Truant forteller om at han finner fragmentene Zampanò har etterlatt seg, blir disse fremstilt på en lignende måte som den umulige Alef. "He was pointing at something else which hardly impressed me when I first glanced at *its implacable shape*". (xvii, min utheving) Det er altså en uforsonlig eller vanskelig medgjørlig form. I den videre beskrivelsen av denne "tingen" er det flere uforsonlige paradokser.

As I discovered, there were reams and reams of it. Endless snarls of words, sometimes twisting into meaning, sometimes into nothing at all, frequently breaking apart, always branching off into other pieces I'd come across later - on old napkins, the tattered edges of an envelope, once even on the back of a postage stamp; everything and anything but empty; each fragment completely covered with the creep of years and years of ink pronouncements; layered, crossed out, impenetrable, lucid; torn, stained scotch taped; some bits crisp and clean, others faded, burnt or folded and refolded so many times the creases have obliterated whole passages of god knows what - sense? truth? deceit? a legacy of prophecy or lunacy or nothing of the kind?, and in the end achieving, designating, describing, recreating - find your own words; I have no more; or plenty more but why? and all to tell - what?

Fragmentene som Zampanò har etterlatt seg er størrelsesmessig fluktuerende og ser ut til å skifte form og fasong etter hvert som Johnny Truant ser på dem. Det ubeskrivelige objektet som er kilden til teksten i *House of Leaves*, er til syvende og sist bestående av ingenting, ettersom alt bare er oppspinn. Det finnes ingen film, det finnes ingen autentisk grunntekst. I kjernen av både Zampanòs etterlatte dokumenter og Alef er det en tilstand som beveger seg mellom alt og ingenting. Absolutt informasjonstetthet og den absolutte tomheten blir representert i ett og samme objekt. Der hvor Alef inneholder "alt", hele universet i simultan representasjon, inneholder Zampanòs dokumenter "ingenting", men representasjoner over et objekt, Navidson-huset, som potensielt er like stort som universet. Med andre ord blir disse to objektene både motsetninger og i praksis det samme.

Der hvor karakteren i Borgés' novelle sier dette objektet fremkaller hans "despair as a writer" på grunn av sin urepresentbarhet, har Johnny Truant en annen innfallsvinkel. Han forsøker å strukturere den kontinuerlige informasjonen, noe som ikke lar seg gjøre uten videre. Truant kan også sies å etter hvert oppleve "forfatterens fortvilelse" som et resultat av arbeidet med Zampanòs fragmenter ettersom han gradvis mister forstanden når han blir stilt ovenfor den store informasjonsmengden.

Henvisningene til Borges åpner for å lese boken i et "borgesiansk" perspektiv som bringer med seg noen klare implikasjoner for hva slags fiksjonsunivers romanen opererer med. *House*

of Leaves beskriver ikke en utpreget fantastisk verden, men en verden som ligner leserens egen. Likevel finnes det fantastiske elementer i kjernen av dette fiksjonsuniverset, som står i logisk motsetning til både leserens og resten av fortellingens univers. Borges' fortellinger tenderer til å inneholde den samme kontrasten (Thesen 2005:6). Altså kan selve de uforsonlige og paradoksale kjernemotivene i *House of Leaves* sies å være "borgesianske" og blir trukket frem som nettopp det ved at romanen henviser til Borges på den måten den gjør.

4. 8 Labyrinter

Natalie Hamilton skriver i "The A-mazing House, the Labyrinth as Theme and Form in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*" (2008), at *House of Leaves* henviser til og gjør bruk av en tradisjon av litterære labyrintframstillinger som i stor grad skriver seg tilbake til Borges (5). Labyrinten som litterært motiv er ifølge henne gjerne todelt. På den ene siden finnes labyrinten som konstruksjon og på den andre en labyrint i det menneskelige sinnet. Disse tenderer til å figurere om hverandre i litteraturen. På sedvanlig vis foregriper *House of Leaves* den historiske tilnærmingen til labyrinten og dens forhold til litteraturen. I bokens kapittel IX behandles labyrintiske strukturer på tre måter parallelt. For det første som et litterært motiv, med beskrivelsen av ferden inn i Navidson-huset; for det andre finner vi en teoretisk tilnærming til labyrinttradisjonen gjennom Zampanòs utgreiing med utgangspunkt i Penelope Reed Doobs *The Idea of the Labyrinth: from Classical Antiquity through the Middle Ages*; for det tredje er selve kapittelet rent fysisk en labyrintisk struktur.

Brian W. Chanen argumenterer for at kapittel IXs labyrintiske oppbygning er en struktur som ligner nettverkets, og at "lenkene" i form av fotnoter gir belegg for å si at strukturen er et resultat av en påvirkning fra den elektroniske hyperteksten (2007:167). Sammenligningen med nettverksstrukturen er påfallende fordi den impliserer at *House of Leaves* med labyrintstrukturen skriver seg inn i en nyere medieøkologi, hvor nettverket i stor grad kan kalles den dominerende formen.

En novelle av Borges som kan se ut som en inspirasjon for de labyrintiske delene av *House of Leaves*, er den diegetisk nokså komplekse "Haven med ganger som forgrener seg". Denne novellen handler om en kinesisk professor ved navn Yu Tsun, som spionerer for det tyske militæret i England under første verdenskrig. For å vise de tyske troppene at en divisjon av den engelske flåten ligger i byen Albert, dreper Yu Tsun en mann ved navn Stephen Albert. I samtalen mellom de to før drapet viser det seg at Stephen Albert er i besittelse av en roman

skrevet av Yu Tsuns stamfar Ts'ui Pên kalt *Haven med ganger som forgrener seg*. Novellen relaterer labyrinten av symboler til en hypotese om multidimensjonalitet som går ut på at det finnes et parallelt univers for hver mulige forskjell.

Denne novellen tematiserer at en labyrint ikke bare kan være en type byggverk, men at den også kan være en type tekst. Og på den andre siden at en roman kan være en labyrint. "Alle trodde det dreide seg om to forskjellige ting. Ingen kom på den tanken at boken og labyrinten kunne være det samme målet som han hadde satt seg" (Borges 1993b:68). Dette motivet regnes av mange som en prototyp for hypertextstrukturer (se for eksempel Aarseth 1997:8). Romanen som beskrives i novellen, er ikke helt ulik *House of Leaves*. Den karakteriseres av hovedpersonen som "[D]et rene vanvidd. Boken er et forvirret sammensurium av selvmotsigende innfall" (Borges 1993b:68). Labyrintromanen *Haven med ganger som forgrener seg* sies dessuten å være en evig labyrint av *symboler*. Det er altså i symbolene dette evige består. Ingen kan konstruere en fysisk uendelig labyrint, mens det ligger implisitt i symbolenes vesen at de kan tolkes og struktureres i uendelige kjeder. En labyrint av symboler er dermed en parallell til labyrintens dobbeltsidige eksistens, som både fysisk konstruksjon og internt i sinnet.

Det typografiske grensesnittet i kapittel IX kan karakteriseres som en labyrintisk struktur i seg selv. Det består av en mengde vanskelig leselige tekstblokker som refererer frem og tilbake mellom hverandre. For å komme gjennom denne delen av boken, hvor ingen av tekstblokkene har noen nødvendig forrang foran andre, er leseren nødt til å foreta noen retningsvalg. Som Brian W. Chanen påpeker, er det som ser ut som hovedteksten i kapitlet også i prinsippet en fotnote (2007:175, note 1). At leseren må foreta retningsvalg, er ikke unikt for kapittel IX, men det er dette kapitlet som inneholder flest mulige retninger og følgelig det tydeligste kravet om slike valg.

Den labyrintiske strukturen i kapittel IX er også en form som inviterer leseren til å lage sine egne narratologiske sammenhenger mellom de ulike tekstblokkene. Hvis vi går med på Chanens sammenligning av kapitlet med en elektronisk hypertext, gir dette noen implikasjoner for leserens rolle i labyrinten. "When hypertext theorists describe the configuration typical of the genre as a storytelling machine, they trust the power of the reader's imagination to create narrative connections between any two nodes and to make every transition meaningful" (Ryan i Chanen 2007:171). Leserens rolle blir i dette perspektivet en ekvivalent til karakterene som går inn i huset og projiserer sine egne tanker over på tomheten. Hypertextlenker inneholder ikke narrative sammenhenger, men tvinger

konstruksjonen av disse over på leseren.

Kapittel IX er på denne måten en metalabyrint. De ulike teoriene om labyrinter som blir diskutert og fremstilt underveis i kapitlet, bidrar med synkrone tolkningsnøkler som kan anvendes på labyrinten man i samme øyeblikk leser. Den er det mest oppsiktsvekkende eksempelet på hypertekststrukturen i *House of Leaves*. Samtidig fungerer kapitlets typografiske layout forvirrende, og det er en viss fare for å gå seg fast i det. Den vanskelig tilgjengelige teksten krever at leseren må snu på boken, bla fram og tilbake i den og lese speilvendt.

I likhet med boken *House of Leaves* mangler labyrinten i Navidson-huset et definert sentrum. På denne måten er labyrinten en figur for den. Ettersom det ikke er noe sentrum, blir i prinsippet alle mulige veier i labyrinten hierarkisk like. Relasjonene mellom kapittel IX og huset setter kapitlet i et metonymisk forhold til boken på den måten at en mange av de strukturelle særtrekkene ved boken fremstår svært tydelig her. Muligheten for å lese teksten i ulik rekkefølge gjør labyrinten til en strukturell *katalysator* for tolkning ved at den ikke strukturerer tekst i en gitt rekkefølge, men gir leseren muligheten til å strukturere den gjentatte ganger. Følgelig vil hver nye tekstrekkefølge gi en ny tolkningshorisont.

Kapittel 5

House of Leaves som ergodisk verk

Labyrintstrukturen gjør at *House of Leaves* er en bok med ergodiske trekk. Begrepet ergodisk er preget av Espen Aarseth og hans *Cybertext Perspectives on Ergodic Litterature*. Det er sammensatt av de to greske ordene *ergon* og *hodos*. Dette impliserer at det i lesningen av en ergodisk tekst kreves både arbeid, eller anstrengelse, (*ergon*) og valg av veier (*hodos*) fra leserens side for å komme gjennom romanen. Labyrinten er på denne måten et klassisk eksempel på en ergodisk tekst (Aarseth 1997:6ff). I tillegg viser *House of Leaves* ergodiske lese-/skriveprosesser gjennom litterære *motiver*. Romanen beskriver en kjede av ergodiske prosesser, hvor for eksempel Johnny Truant innehar en leser-/skriverrolle som er i tråd med det Aarseth sier at karakteriserer det ergodiske.

Modellene Aarseth setter opp over ergodiske tekster er fleksible med hensyn på materialitet, og innbefatter verk som er situert i flere ulike medietyper. Noe av formålet med dette teoretiske perspektivet er dessuten å unngå et dikotomisk skille mellom trykte og elektronisk medierte tekster (1997:13f). Selv om ergodisk litteratur kan være situert i både elektroniske og trykte medier, er mediespesifisitet en viktig forutsetning for hvordan informasjonsoverføringen mellom tekst og leser fungerer. Kodeksboken har for eksempel visse fysiske egenskaper som elektroniske tekster ikke har, og omvendt.

5. 1 Hypertekststruktur i *House of Leaves*

Det ergodiske perspektivet vedrører i all hovedsak strukturelle, det vil i denne sammenhengen si fysiske og formmessige, aspekter ved tekst og lesning, samt interaksjonen mellom leser og verk. Ettersom teorien også impliserer at leseren og teksten er uløselig knyttet sammen, og at leserrollen er vel så viktig som forfatterrollen for at det i det hele tatt skal kunne finnes en tekst, er det likevel lite hensiktsmessig å ignorere semantiske eller innholdsmessige sammenhenger som er til stede i lesningen av den aktuelle teksten. Det må kunne sies at det i de fleste tilfeller vil være innholdet i en tekst som fungerer som leserens motivasjon. På samme måte som det ikke er fruktbart å ta i betraktning et verks formmessige trekk isolert fra de innholdsmessige, er det også reduksjonistisk å unnta strukturen fra de semantiske sammenhengene. I det ergodiske perspektivet opptrer form, innhold, materialitet og leser i et

symbiotisk forhold for realiseringen av teksten (se Aarseth 1997:21, figur 1.1).

Mediespesifisitet er følgelig en viktig forutsetning for den ergodiske teorien, ulike medier og materialer har ulike muligheter for å fremheve ergodiske trekk ved tekster. Til tross for at papirboken kan ha ergodiske trekk, kan ikke tekster som er situert i den befinne seg på ytterpunktet av den ergodiske skalaen. Dette fordi det ligger implisitt i kodeksbokens materialitet at den ikke kan være en *kybertekst* i fysisk forstand, ettersom den i motsetning til kybertekster ikke er i stand til å kommunisere tilbake til leseren i form av reaksjoner på input. Den inneholder altså ikke det man i kybernetikken kaller en *information feedback loop-mekanisme*. Dette vil si at boken, såfremt man ikke plukker den fra hverandre, skriver i den eller lignende, er et "read only"-medium. Bøker kan derimot inneholde *hypertekster*. Disse kjennetegnes ved at de har eksplisitte "lenker" og at de inkluderer en "exploratory", det vil si utforskende, brukerfunksjon (Aarseth 1997:62ff).

Hypertekstlitteratur er ofte forbundet med elektroniske medier, blant annet fordi selve praksisen med lenking av tekst er noe som har vært et prioritert strukturelt aspekt ved digitale medier. Hypertekster i bøker har på sin side noen særtrekk sammenlignet med elektronisk medierte hypertekster, som kan øke kompleksiteten deres fra leserens perspektiv. Dette gjelder spesielt i forhold til det Aarseth skriver om tilgjengelighet "when you read from a cybertext, you are constantly reminded of inaccessible strategies and paths not taken, voices not heard" (1997:3). I elektroniske og trykte tekster som er fysisk omstrukturerbare, er tilgjengelighet noe som kan reguleres i større grad i motsetning til i den tradisjonelle papirboken. I kodeksformatet, som er et "random acces medium" er alle deler av teksten i prinsippet like tilgjengelige til enhver tid. Dette fører med seg implikasjoner om at leseren kan bryte gjennom en narrativ struktur og foregripe begivenhetene i fortellingen: "A hypertext path with only one (unidirectional) link between text chunks is much more authoritarian and limiting than (say) a detective novel, in which the reader is free to read the ending at any time." (Aarseth 1997:47). Forfatteren har med andre ord kontroll over den totale mengden informasjon en leser har tilgang til gjennom boken, men i prinsippet ingen kontroll over hva leseren *ikke* kan få tilgang til. Forfatteren kan heller ikke styre rekkefølgen leseren velger gjennom boken, men i de fleste fortellende tekster vil enkelte rekkefølger være mer åpenbare enn andre på grunn av narrative sammenhenger og tradisjonelle lesemønstre.

Brian W. Chanen argumenterer for at hypertekststrukturen i *House of Leaves* er skapt under

påvirkning fra elektronisk medierte tekster. "The footnotes, especially evident in the 'labyrinth chapter' – Chapter 9 – form a complex network that cannot simply be read like a traditional linear text but must be 'navigated' like a hypertext" (2007:167, se også artikkelens figur 1 for et kart over de ulike sammenlenkede tekstblokkene i kapitlet). Ettersom det finnes både uni- og multikursale hypertekster er det greit å understreke at kapittel IX representerer et eksempel på en hypertekst av det multikursale slaget. Det vil si at den ikke har én, men flere mulige retninger gjennom labyrinten. Boken som fysisk format kan ikke nekte leseren tilgang til noe, og på denne måten står man fritt til å vandre mellom de tekstblokkene man vil, uavhengig av en nummerert eller annen rekkefølge.

House of Leaves inneholder dessuten en rekke aspekter på et semantisk nivå som påvirker dens karakter av å være et ergodisk verk. Det kan sies at graden av hierarkiske strukturer i et verk påvirker hvor lineært det fremstår, eller at linearitet er en form for hierarki. I de fleste romaner er det en privilegert fortelling som følges, og grensesnitt i boken som understøtter denne måten å lese den på. Ettersom *House of Leaves* kontinuerlig utfordrer etablerte hierarkiske forhold mellom fortellere, er det ikke mulig å peke på én privilegert fortelling som hovedsporet i romanen. Den destabiliserende fortellerstrukturen gjør på denne måten at verket fremstår som mer ergodisk og mindre lineært. Dette foregår ved at fortellerne utfordrer de fysiske systemene for informasjonsoverføring som finnes i boken. Som for eksempel når Truant innrømmer at han er tilbøyelig til å gjøre endringer i Zampanòs tekst.

Aarseth opererer med et skille mellom leserens fysiske strukturering av teksten og struktureringen av teksten i tankene hos leseren. Med hans ord, en *extra-noematic* i motsetning til en *noematic* strukturering. I verk som ikke har noen mekanismer for fysisk omstrukturering av tekstblokker, som *House of Leaves*, vil det kun foregå noematisk strukturering. Vel å merke er det fortsatt ikke nødvendigvis en "vanlig" noematisk strukturering, da den vanlige struktureringen betegner leseprosessen som man er vant til.

Aarseth bruker de strukturelle begrepene *textons* og *scriptons* for å beskrive struktur i ergodiske tekster. Dette begrepsparet omhandler henholdsvis de tekstlige bestanddelene i verket (*textons*), og de mulige sekvensene disse kan settes sammen til (*scriptons*) (1997:62). En viktig forhåndsregel er vel å merke som Aarseth skriver, "Scriptons are not necessarily identical to what readers actually read, which is yet another entity [...] and one not determined by the text. Instead, scriptons are what an "ideal reader" reads by strictly

following the linear structure of the textual output." (1997:62). Med andre ord defineres scriptonene ut fra en bestemt syntagmatisk protokoll basert på hva som regnes som ideallesning.

Ettersom *House of Leaves* er en statisk tekst, er antallet scriptoner og textoner i prinsippet gitt. Det er likevel, på grunn av tvetydigheten angående hva som er en "ideallesning" av verket, vanskelig å definere hva som faktisk skal regnes som textoner. De ulike protokollene det er mulig å anvende på boken, gjør antallet textoner relativt ved at det i prinsippet ikke er noen minste bestanddel som kan leses. Hva som regnes som et texton i *House of Leaves* er et spørsmål om en negativ avgrensning. I et verk som baserer seg på fysisk omstrukturering av tekst, er derimot textondefinisjonen gitt av verkets materielle struktur, protokollen er dermed fastlagt på et fysisk nivå og kan ikke forandres. *House of Leaves* motsetter seg en endelig strukturering etter disse premissene ettersom teksten ikke nødvendigvis leses etter tradisjonelle mønstre. Det er med andre ord vanskelig å peke ut ideallesninger fordi leseren implisitt blir oppfordret til å lese teksten på en hvilken som helst måte. Fra ett perspektiv kan et avsnitt være et texton, fra et annet perspektiv kan textondefinisjonen gå ned til bokstav- eller tegnnivå.

5. 2 Ergon (arbeid)

Begrepet ergodisk er altså sammensatt av to ord, hvor det første er *ergon* som er gresk for *arbeid*. Arbeid i denne sammenhengen er som Aarseth skriver, "nontrivial effort [...] to allow the reader to traverse the text" (1997:1). Som vi ser er altså arbeid synonymt med *anstrengelse* i denne sammenhengen. Lesning som arbeid i *House of Leaves* tolkes derfor her i fysisk forstand, og er relatert til hvor mye anstrengelse det krever fra leserens side for å lese teksten eller å anvende den aktuelle protokollen som er nødvendig for å isolere et budskap i en del av boken. I stor grad er dette synonymt med hvor mye protokollen avviker fra vanlig lesning av tekst, da vanlige tekster gjerne er optimalisert for nettopp å minske støy og anstrengelser. De inneholder i motsetning til *House of Leaves* for eksempel ikke speilvendt tekst eller tekst som er snudd opp ned.

Hvor anstrengende en leseprosess er, vil altså være knyttet til graden av leseflyt i teksten. Når de typografiske virkemidlene i *House of Leaves* påvirker leseflyten i negativ forstand, vil det følgelig forsterke det ergodiske preget i teksten. Denne typen anstrengelse resulterer ved

kontakt med teksten i andre typer kognitive prosesser enn hva automatisert lesning gjør. Jo lenger leseren er i kontakt med teksten, jo større blir tilknytningen. Man får som leser ikke lenger følelsen av å bare lese boken, men også av å utforske den både på hver enkelt side og på tvers av sidene. Når man i tillegg må snu og vende på boken for å lese teksten, blir leserens oppmerksomhet trukket mot det fysiske mediet.

Grensesnittene i *House of Leaves* fungerer slik ofte desautomatiserende på leseprosessen på den måten at den de færreste steder i boken korresponderer med vanlige romangrensesnitt. De anstrengende elementene i boken er gjennomgående. Allerede i introduksjonen til Johnny Truant vil man oppleve dårlig leseflyt da denne er satt i skrifttypen *Courier*, som er vanskelig leselig når den anvendes på lengre tekstblokker. Likevel er dette en av de stedene i boken hvor lesningen flyter bedre. Når man begynner med Zampanòs del blir man oppmerksom på blåfargen ordet *house* er skrevet med. Dette trekker oppmerksomheten mot denne detaljen i teksten fremfor sidene som helhet. Bruken av farget blekk tjener dessuten til å skape refleksjon hos leseren, da den er oppsiktsvekkende i forhold til hva som er vanlig i romaner.

Det kvantitative forholdet mellom det som fremstår som sidetekst og hovedtekst er også noe som påvirker leseflyten i negativt henseende. Dersom man ofte må flytte blikket mellom ulike tekster på en og samme side, flyter lesningen dårligere enn hvis siden er forbeholdt én tekst. Hvis innholdet i fotnotene dertil fremstår som like viktige som hovedteksten, må leseren foreta et reellt valg angående hvilken rekkefølge tekstene skal leses i.

Arbeid eller anstrengelse ved informasjonsoverføringsprosessen fra boken går imidlertid ut over selve leseaktiviteten. Å bla frem og tilbake i boken er også et anstrengelsesmoment som ikke bør glemmes. Blaing er en helt grunnleggende funksjon i papirboken, som er med på å gjøre boken til et fleksibelt og effektivt instrument med hensyn på å få informasjon ut av den. Det er vel å merke ikke et vanlig trekk ved romaner at leseren må bla frem og tilbake i boken for å konstruere sammenhenger i teksten. Denne funksjonen i kodeksboken er oftere benyttet i forbindelse med andre typer tekster, som referanselitteratur og især oppslagsverk. Med innholdsfortegnelsen og det alfabetiske registeret bakerst i boken blir muligheten til å bla i boken fremhevet.

5.3 Hodos (veier)

I lesningen av et multilineært verk må leseren bestandig foreta prioriteringer eller veivalg. Den andre delen av begrepet ergodisk, er *hodos* som er gresk for *vei*. Aarseth påpeker at en teknisk detalj som peker mot det ergodiske i trykt tekst er *fotnoten*. "The footnote is a typical example of a structure that can be seen as both uni- and multicursal. It creates a bivium, or choice of expansion, but should we decide to take this path [...] the footnote itself returns us to the main track immediately" (Aarseth 1997:7f). I følge Aarseth er bruken av fotnoter noe som etablerer et hovedspor og ett eller flere sidespor. I det minste må det kunne sies at fotnotene i *House of Leaves* utfordrer det "unikursale" aspektet ved fotnoter, om det ikke negeres totalt, ved at det ikke er noe etablert hierarkisk skille mellom hovedteksten og fotnotene, eller for den del noen klart avgrenset hovedtekst i det hele tatt. Dette gir fotnotene karakter av å i større grad være likeverdige "veier", og teksten får preg av å være mer multikursal.

I skjønnlitteratur er fotnotens funksjon som Eivind Røssaak påpeker "ikke bare et "sidespor", den er i sitt vesen en *sidesang*, dvs. en *parodos*, nesten og bokstavlig talt en hårsbredd fra å parodierte bruken av fotnoten i vitenskapen og da først og fremst historievitenskapen" (2001:99f). I verk som *Pale Fire* av Nabokov, eller lyrikk av T.S Eliot som også inneholder fotnoter, stemmer nok dette i større grad enn det gjør i *House of Leaves*. Et annet perspektiv er at fotnoten i skjønnlitteratur iscenesetter en konvensjon som er vanligere i en vitenskapelig diskurs. Fotnoter har ofte karakter av å være digresjoner som er uttrykk for alternative stemmer i skjønnlitteratur. *House of Leaves* kan sies å i like stor grad parodierte den *skjønnlitterære* bruken av fotnoter som den vitenskapelige, med andre ord oppstår det en slags parodi på en parodi i det fotnotene i *House of Leaves* ikke lar seg "tilsidesette". I utgangspunktet indikeres det nemlig at *House of Leaves* faktisk inneholder et hovedspor og et sidespor, i likhet med for eksempel *Pale Fire*, blant annet i forbindelse med tittelen *House of Leaves by Zampanò, with introduction and notes by Johnny Truant*. Zampanò står med andre ord for hovednarrativet i følge bokens tittelside. Denne "regelen" brytes gradvis i romanen. Kapittel XXI, som er det siste Truant skriver, inneholder for eksempel bare hans stemme.

Mangelen på en fast etablert autoritet som formidler en hovedtekst, er på denne måten i utgangspunktet et innholdsmessig trekk ved romanen. Det forsterker imidlertid den fysiske multikursaliteten i boken i det den smitter over på grensesnittnivået. Det er ikke noe revolusjonerende at en roman inneholder flere og til dels konkurrerende fortellerstemmer, men det er noe uvanlig at de er adskilt med ulike skrifttyper som i *House of Leaves*. Man kan

se på boken at den inneholder fler enn én fortelling, og dermed at den både på en fysisk og på en innholdsmessig måte inneholder fler enn én vei. Enkelte steder, som i labyrinten i kapittel IX er dette tydeligere enn andre steder, men det er like fullt en tendens som går igjen i hele boken.

Et annet aspekt Aarseth påpeker ved mulige veivalg i tekst eksemplifiseres ved Guillaume Appolinaires kaligrammer. "The words of these poems are spread out in several directions to form a picture on the page, with no clear sequence in which to be read." (1997:10). Dette representerer i motsetning til lenking mellom ulike tekstblokker en forgrening i teksten på mikronivå. Lignende typografiske bilder finnes i *House of Leaves*, der hvor teksten er arrangert for å være et visuelt bilde av hvordan Navidson-huset endrer seg etter hvert som karakterene beveger seg i det. (se fig. s. 433). På den siste siden av boken finner man dessuten et kaligram, "Yggdrasil".

“direction no longer matters.”

Navidson stops and lights four magnesium flares which he throws as far as
he can to the

right and left.

Then he bikes down a hundred yards and lights four more flares.

After the third time, he turns around
and
relying on a timed exposure

photographs

the twelve

flares.

The first image captures twelve holes of light.

In the second image, however, the flares seem much farther away.

By the third image, they appear only as streaks,
indicating that either

Navidson

or

the

flares

are

m

o

v

i

n

g

.

However,

Navidson's comments on the microcassette
recorder indicate his camera was firmly
fixed on the tripod.

Figur 5.1: House of Leaves side 433.

5. 4 Ergodiske motiver

Ut fra disse betraktningene fremgår det at *House of Leaves* iscenesetter ergodiske forhold. Teksten leseren sitter med i hendene er et ergodisk verk som selv er et produkt av en ergodisk lesning foretatt av Johnny Truant. Forholdet mellom leseren og teksten er på denne måten en gjentakelse av forholdet mellom Truant og Zampanòs tekst. For Truant er imidlertid forholdet til teksten mer dramatisk og teksten mindre statisk ved at han bokstavelig talt opplever at teksten endrer ham samtidig som han endrer den. Der hvor leseren risikerer å miste forståelsen for handlingen eller sammenhengene i boken, risikerer Truant å miste grepet om sin egen tilværelse.

Teksten som Zampanò har etterlatt seg, minner også strukturelt sett om et ergodisk verk. Det finnes ingen indikator i det fysiske materialet på hvor teksten begynner og hvor den slutter. Denne tekstsamlingen kan sies å være rhizomatisk utformet, på et rent fysisk nivå, ved at den ikke åpenbart har privilegerte inngangsposisjoner eller lineær struktur. Snarere gir den inntrykk av å være en kaotisk struktur av sammensatte fragmenter av skrift i tilfeldige forgreninger. Som Truant sier i introduksjonen "Endless snarls of words [...] always branching off into other pieces" (xvii). Dermed begrenser ikke Johnny Truants rolle seg til å gjenta og fortolke teksten, men han må også strukturere den fysisk. I det den fysiske struktureringen og den fortolkende funksjonen går over i hverandre, oppstår det en ergodisk sammenheng mellom Truant og Zampanò.

Manuskriptet Zampanò har lagt igjen, er fra Truants perspektiv en kybertekst i bokstavelig forstand. Det impliseres stadig at teksten endrer og beveger seg, i det minste slik som Truant ser det. Den vedvarende redselen han føler for at teksten skal unnsnippe eller at rommet han bor i skal endre seg tegner for dette. "As I recheck and rebolt the door – I've installed a number of extra locks – I feel with the turn of each latch a chill trying to crawl beneath the back of my skull" (326).

Med andre ord befinner Zampanòs tekst seg på et annet sted i den ergodiske skalaen enn boken leseren sitter med. Den har ikke karakter av å være en statisk artefakt eller et *read only medium*, men gir Truant det som Aarseth kaller *textoniske* brukerfunksjoner, det vil si, han har muligheten til å legge til textoner for å endre tekstens fremtoning (Aarseth 1997:64). I tillegg

endrer teksten seg for Truant, den er fluktuerende og han finner skjulte aspekter ved den for ved for eksempel å skrive av de passasjene Zampanò har forsøkt å bli kvitt.

På denne måten etableres i utgangspunktet Zampanò som forfatter og Truant som leser, men i tråd med det ergodiske perspektivet står de ikke i noe hierarkisk forhold til hverandre når det gjelder produksjonen av teksten. Forholdet mellom rollene til Johnny Truant og Zampanò speiler altså produksjonsprosessen i en ergodisk lese/skriveprosess. Det er ingen av dem som har fullstendig kontroll over hva det endelige resultatet blir. Essayet om *The Navidson Record* eksisterer som noenlunde sammenhengende tekst kun fordi den er realisert, det vil si lest og gjenskrevet, av Truant. På den andre siden kunne den naturligvis heller ikke eksistert hvis det ikke hadde vært for tekstgrunnlaget som Zampanò har bidratt med. Som Aarseth påpeker, "The tensions at work in a cybertext, while not incompatible with those of narrative desire, are also something more: a struggle not merely for interpretative insight but also for narrative control: "I want this text to tell *my* story; the story that *could not* be without me.'" (1997:4). Truant kommenterer dette selv,

I wash the sweat off my face, do my best to suppress a shiver, can't, return to the body, spread out across the table like papers – and let me tell you, there's more than just *The Navidson record* lying there – bloodless and still but not at all dead, calling me to it [...] After all I'm its source, the one who feeds it, nurses it back to health – but not life. [...] this terrible sense of relatedness to Zampanò's work implies something that just can't be, namely that this thing has created me; not me unto it, but now it unto me, where I am nothing more than the matter of some other voice, intruding through the folds of what even now lies there agape, possessing me with histories I should never recognize as my own (326)

Truant har inntrykket av at han og teksten går opp i hverandre. Det er ikke bare han som endrer teksten, men teksten endrer også ham. I tråd med et ergodisk perspektiv, er leseren og teksten uadskillelige. Truant og teksten står riktignok i et nokså dramatisk forhold til hverandre, men dette understreker deres gjensidige påvirkningskraft.

Truant, Zampanò og i noen grad redaktørene iscenesetter en rekke av tolkninger med denne lese-/skrivekjeden. Zampanò er tross alt også i en slik posisjon da det han skriver er avfødt av *The Navidson Record*. Rekken blir utvidet med ytterligere et ledd, leseren, da den fortsetter med den fysiske lesningen av boken. Et eksempel hvor leseren blir gjort oppmerksom på fortolkningskjedens feilbarlighet, er et sted hvor Zampanò henviser til feil vers i bibelen, "[Note 242, Zampanò] See Genesis 27:24 [Note 243, Truant] Wrong. See Genesis 27:29 [Note 244, redaktørene] Mr. Truant also appears to be in error. The correct reference is Genesis 25:27" (252, mine anmerkninger). Måten dette peker ut mot leserens univers på, oppfordrer leseren implisitt til å undersøke referansen selv, og skaper også et grunnlag for en vis skepsis

mot henvisninger ellers i boken. Dette skyver teksten ut mot virkeligheten og understreker leserens rolle som ytterligere et ledd i kjeden av tolkninger som allerede er situert i boken. Hierarkiet mellom leserens tolkninger og de ulike fortellernes tolkninger som allerede finnes i boken, undergraves av dette. På grunn av fortellerlagenes feilbarlighet skapes inntrykket av at leserens tolkninger ikke behøver å være mindre eller mer plausible enn de som allerede finnes i teksten.

I et annet eksempel er det ingen av fortellerleddene romanen som synes å kjenne kilden. Zampanò henviser til noe som en viss Hanson Edwin Rose siterer i boken *Creationist Myths* (verken Rose eller boken eksisterer, så vidt jeg vet, i virkeligheten). "Rose's pronouncement recalls another equally important meditation: Why did god create a dual universe?/ So he might say,/ "Be not like me. I am alone."/ And it might be heard." (45). Zampanò gir aldri noe svar på hvor Roses sitat stammer fra, i noteapparatet er det behandlet dobbelt, først av Truant: "These lines have a familiar ring though I've no clue why or where I've heard them before", deretter av redaktørene: "Though we were ultimately unsuccessful, all efforts were made to determine who wrote the above verse. We apologize for this inconsistency. Anyone who can provide legitimate proof of authorship will be credited in future editions. - Ed (45).

Truant er en ergodisk leser/skriver på den måten at han lager sine egne sammenhenger i form av at han legger tekstoner til Zampanòs tekst der hvor det finnes få sammenhenger fra før. Dertil investerer han elementer av sine egne opplevelser i tomrommene. Dette gir ham det som Aarseth kaller en *textonic* brukerfunksjon (1997:64f). Det vil si at Truant i motsetning til lesere av *House of Leaves*, tillates å legge til sin egen tekst i verket. Noe som på romanens diegetiske nivå er en fysisk analogi til hva leseren gjør på et noematisk nivå i tolkningsarbeidet.

5. 4 Apori og epifani

Ifølge Aarseth er de to viktigste tropene i hypertekstlitteratur *apori* og *epifani*. Disse er komplimentære semantiske figurer. *Apori* betegnes av å være en ørkesløs vandring, eller leserens granskende og eksperimentelle vei gjennom verket. *Apori* i denne sammenheng er altså en forsøksvis utforskning av verket. Det som forløser denne tilstanden, er *Epifani*, som er "[T]he sudden revelation that replaces the aporia, a seeming detail with an unexpected, salvaging effect: the link out" (1997:91). Det vil si det øyeblikket hvor man som leser har

funnet et spor som kan øke forståelsen av verket som fysisk artefakt og dets semantiske sammenhengener.

Ettersom *House of Leaves* inneholder et så stort informasjonsgrunnlag er det på den ene siden mange potensielle epifanier leseren kan oppleve. På den andre siden er det få endelige og konkrete svar som ikke på en eller annen måte kan problematiseres på grunn av den grunnleggende tvetydige fortellerstrukturen i verket. På denne måten bærer epifanier i romanen preg av å være midlertidige åpenbaringer som kun gjelder innenfor bokens eget i prinsippet utømmelige tolkningspotensiale. De epifaniske opplevelsene leseren blir stilt ovenfor går både i strukturell og semantisk retning, ved at de kan være av både protokollmessig og budskapsmessig karakter.

For at det skal kunne finnes epifaniske oppdagelser i en tekst, må det også være en vilje fra leseren til å løse en eller annen form for mysterium, eller for ganske enkelt å forstå teksten. Det må være etablert noe som leseren ønsker å utforske. I denne sammenhengen er det verdt å se på hvordan *House of Leaves* iscenesetter konvensjoner fra andre genre. Som Sudha Shastri minner om, er Zampanòs dødsfall et mysterium som aldri blir fullstendig oppklart, men likefullt et motiv som er en henvisning til et mordmysterium (2006:90). Selv om dette dødsfallet aldri blir oppklart, oppstår det en resonans mellom beskrivelsen av Zampanòs leilighet og andre deler av boken. Noe av det første Johnny Truant legger merke til i Zampanòs leilighet er fire dype hakk i gulvet, "Sure enough, just as my friend had described, on the floor, in fact practically dead center, were the four marks, all of them longer than a hand, jagged bits of wood clawed up by something neither one of us cared to imagine." (xvii). De lange neglene eller klørne går igjen flere steder i romanen. Dette er slik et slags ledemotiv for de usynlige monstrene i de ulike fortellingene. Inne i Navidson-huset sies det at for eksempel at markørene utforskerne tegner på veggene blir klort i stykker av monsteret som er der eller ikke er der. På samme måte finner vi i en anekdote fra Truant, som handler om en kvinne han møter som dreper en hund, en annen beskrivelse av negler "A petite figure, platinum hair, way too much eyeliner, *nails as long as kitchen knives*" (266, min utheving). Det blir ikke etablert noen endelig sammenheng mellom disse passasjene, men de tjener til å holde leseren oppmerksom på at det *kan* være en sammenheng mellom dem.

Akkurat som tvetydigheten angående minotaurens eksistens inne i Navidson-huset, er det en tvetydig skapning som går rundt i Zampanòs og Johnny Truants univers. Denne kvinnen med

de lange neglene kan sies å være personifikasjonen av dette. Det siste hun sier til Johnny Truant er "Call me the momma to all strays" (267). Hun dreper deretter en "stray dog", og er dermed en trussel ettersom både Zampanò og Truant ofte ser på seg selv som "strays", det vil si hjemløse eller bortkomne. Et av de siste sitatene fra Zampanò i appendiks 1-B nevner dessuten kattene i hagen hvor han pleier å rusle rundt, "The cats have been dying and everyone wonders why. I can hear my neighbours murmur" (547). Kattene er også hjemløse, "stray cats", det spekuleres i om noe eller noen har drept dem, akkurat som med Zampanò selv. I et annet sitat fra Zampanò sier han "Defend a stray's hun? Never used the word. Never will." (546). Dette er transkribert, og ettersom "stray's hun" høres likt ut som *stray son*, gir det belegg for at det egentlig er det han sier.

En henvisning til en annen type artefakt som, på tross av at den er situert i et annet medium, har tydelige paralleller til *House of Leaves*, går til spillet *Myst*. I fotnote 115 står det, "See Corning Qureshy's essay "D & D, *Myst*, and Other Future Paths" in *MIND GAMES*" (99). *Myst* er det eneste dataspillet det henvises til i romanen, noe som gir det en særstilling på tross av at det ikke er spesielt fremtredende i teksten. Spillets mekanikk går kort sagt ut på å løse til dels svært kompliserte praktiske gåter, ved hjelp av blant annet codesystemer, i et statisk (ubevegelig) tredimensjonalt spillunivers. Det handler dertil om en anonym hovedperson som bare blir kalt "The Stranger", som reiser mellom ulike "skrevne" univers ved å legge hånden på spesielle bøker. *Myst* er dessuten ofte brukt som eksempel på en utforskende brukerfunksjon (se for eksempel Manovich 2001:244-252). *House of Leaves* kan sies å oversette de utforskende bevegelsene i tredimensjonale verdener som er karakteristisk for spill som *Myst* til de todimensjonale grensesnittene i bokmediet.

Det finnes ytterligere en henvisning til *Myst* i boken, i fotnote 203 står det, "Endless repetitions, like for example, Navidson's corridors and rooms, which are consistently devoid of any *Myst*-like discoveries, [see Chad; p. 99.]" (167, klammeparentesene er Truants). Navidson-huset mangler altså *Myst*-lignende oppdagelser som har karakter av å være nettopp epifaniske. I boken *House of Leaves* finnes det derimot muligheter for slike oppdagelser i form av koder som kan dechiffreres og opplysninger som kan settes i riktig sammenheng. Her er vel å merke ikke målet det samme som i *Myst*, å komme videre i handlingen, men å forstå og avsløre flere aspekter ved fortellingene og karakterene.

Et konkret eksempel på en epifani som avløser en apori i *House of Leaves*, er opprullingen av

Zampanòs tilslørte fortid. Johnny Truant påpeker at han vet lite om Zampanò, men legger igjen noen antydninger til at han har en militær bakgrunn, hvor den første er "Who knows where his name really came from. Maybe it's authentic, maybe made up, maybe borrowed, a *nom de plume* or—my personal favorite—a *nome de guerre*." (xii). Begrepet *nome de guerre* betyr pseudonym eller dekknavn. Direkte oversatt betyr det imidlertid *krigsnavn* og er i moderne tid ofte assosiert med den franske fremmedlegionen. Under og etter endt tjeneste får soldater tildelt en ny identitet som er kjent som et *nom de guerre*. Truant fremsetter altså indirekte en påstand om at Zampanò er forhenværende fremmedlegionær. Henvisningene til dette blir ytterligere forsterket av at Truant forklarer at Zampanò "As I eventually found out, Zampanò had seven names he would occasionally mention: Beatricé, Gabrielle, Anne-Marie, Dominique, Eliane, Isabelle and Claudine. He apparently only brought them up when he was disconsolate and for whatever reason dragged back into some dark tangled time" (xxii). Truant på sin side påstår at han tolker disse navnene henimot Zampanòs tidligere elskere, men navnene kan også hen vise til militære operasjoner i slaget om Dien Bien Phu i 1954 under den første indokinesiske krig. Et slag hvor fremmedlegionen led store tap, og det følgelig impliseres at Zampanò deltok og kanskje mistet synet, ettersom Truant skriver, "he hadn't seen a thing since the mid-fifties" (xxi).

Videre antydninger fra Truant om at Zampanò har en militær fortid, forekommer når han påpeker at denne tenderer til å bruke militære uttrykk og sammenligninger, som Truant kommenterer i sammenheng med ekspedisjonen som går inn i huset, "There's something weird going on here, as if Zampanò can't quite make up his mind whether this is an exploration (i.e. 'Base Camp') or a war (i.e. 'Command Post')?" (98). Det vises også til Zampanòs eventuelle militære fortid i appendiks 2-D. Dette kalles "Letter to the Editor" og er et brev fra Zampanò til redaktøren i *The Los Angeles Herald-Examiner* hvor førstnevnte demonstrerer dybdekunnskap om en sjelden type haglgevær fra annen verdenskrig, "Fortunately, the WWII Model 37 offers several distinguishing characteristics, including bottom loading, handy shell ejection similar to the Remington Model 10, a commercial blue finish, and standard sling swivels" (554). Typisk nok får ikke leseren noe endelig svar på om Zampanò har en fortid i den franske fremmedlegionen eller eventuelt en annen militær karriere, bare disse antydningene.

Det er ingenting i veien for at oppdagelsen av denne typen allusjoner kan finnes i helt lineære tekster. Det som gjør dette spesielt i *House of Leaves*, er at oppdagelsen er knyttet til en

utforskende granskning av teksten og slik aporitropen. Her faller bitene så og si på plass ved studering av appendiksene og hovedteksten om hverandre, og ikke ved at man følger et enkeltlineært narrativ som for eksempel i en kriminalroman. Det er med andre ord ikke selve oppdagelsen som er spesiell, men måten man kommer frem til den på. Teksten bidrar med tilleggsinformasjon som leseren kan velge å lese for å forsøke å få klarhet i de ulike mysteriene fortellingene inneholder.

Akkurat som det første appendikset gir opplysninger om Zampanò gjennom fragmenter som sitater og dikt, gir det andre opplysninger om Johnny Truant. En nøkkelpassasje som illustrerer bokens bruk av apori og epifani som figurer knyttet til utforskning er hvor redaktørene henviser leseren til appendiksene for bakgrunnsinformasjon:

Though Mr. Truants asides may often seem impenetrable, they are not without rhyme or reason. The reader who wishes to interpret Mr. Truant on his or her own may disregard this note. Those, however, who feel they would profit from a better understanding of his past may wish to proceed ahead and read his father's obituary in Appendix II-D as well as those letters written by his institutionalized mother in Appendix II-E – Ed (72)

Sitatet påpeker at man får en bedre *forståelse* av karakteren Truant ved å studere appendiksene. Appendiksene om Truant skisserer de traumatiske opplevelsene fra fortiden hans. Disse virker altså inn på mye av det han skriver, og appendiksene kaster nytt lys over de sporadiske vrangforestillingene han beskriver.

Det henvises imidlertid ikke bare mellom hoveddelen i boken og appendiksene, men også mellom ulike deler av hoveddelen. I kapittel II, fotnote 9 står det for eksempel, "The question of lengthy narrative descriptions in what is purportedly a critical exegesis is addressed in Chapter 5: footnote 67. - Ed." (9). Det er med andre ord ikke slik at "The Navidson Record" forblir hoveddelen og appendiksene supplement, men mer en tendens til at hele verket potensielt kan supplere hele verket. Dette gjør at boken får karakter av å mangle en lineær komposisjon hvor narrative sammenhenger er privilegert fremfor data. Følgelig blir lesning og gjenlesning av boken uten noen gitt rekkefølge en viktig lesemetode for å avdekke detaljene i verket,

Den stadige henvisningen til steder internt i boken gir leseren beskjed om at det kan være hensiktsmessig å granske hele verket gjentatte ganger for å finne sammenhenger. "Lenkene" i form av fotnoter understreker romanens status som hypertekst. Appendiksene fremhever datapreget i romanen, og er følgelig stedet hvor den utforskende brukerfunksjonen er mest

tydelig. Likevel kan også de mer narrativt funderte passasjene ses som data i dette perspektivet. Det er like ofte de empiriske opplysningene som de narrative koblingene mellom dem som vil fremstå som viktige for leseren.

Oppdagelsene fra appendiksene kan fremstå som verdifulle for lesere som er interessert i bakgrunnen til karakterene. De krever imidlertid også en ganske nøye granskning og fortolkning av teksten. Det viktige i denne sammenhengen er at epifanier som Zampanòs militære fortid i likhet med mange andre aspekter i *House of Leaves* krever anstrengelse i form av tolkningsarbeid og granskende utforskning. Opplysningene må settes i riktig assosiativ sammenheng. Ettersom boken består av en kjede subjektive remedieringer, fremstår karakterenes bakgrunn dessuten som spesielt viktig for leserens tolkningsarbeid.

5. 5 Uendelig tolkning i ergodisk perspektiv

Det er flere grunner til at *House of Leaves* stimulerer leseren til uendelige tolkningsprosesser. Ethvert litterært verk kan i prinsippet tolkes et uendelig antall ganger, enten det handler om å lese verket ut fra en ny forståelseshorisont, eller å forsøke å finne et eller annet kodet budskap i det. *House of Leaves* på sin side utmerker seg på dette området ved at en del trekk i boken fremhever dette generelle aspektet ved litteratur. I et kybernetisk perspektiv ligger bevegelsene mellom entropi og støy i bunnen av denne tendensen. Mangelen på narrative sammenhenger i verket, eller frekvensen av data som empiri i motsetning til antallet etablerte narrative koblinger mellom dem, kan sies å være nettopp en form for entropi.

En sammenligning av *House of Leaves* og labyrintromanen som diskuteres i "Haven med ganger som forgrener seg" av Jorge Luis Borges, gir et nyttig perspektiv på *House of Leaves*, symbolene fordrer et uendelig tolkningspotensiale. I prinsippet er dette et trekk som finnes implisitt i enhver samling av symboler, som skrift eller andre tegn, men *House of Leaves* bidrar med enkelte strategier som fremhever dette trekket i boken. Ved å anvende symboler fra så ulike diskurser som den gjør, for eksempel astrologiske, matematiske eller alfabetiske, blir disses karakter av å være nettopp symboler tydeliggjort. Vekslingen mellom symbolske diskurser er med på å gjøre tolkningspotensialet i teksten større. Det er nødvendigvis større betydningsmessig avstand mellom symboler som vanligvis ikke opptrer sammen (tegn fra ulike alfabeter og lignende). Eksempelvis er det lettere å se en umiddelbar sammenheng mellom bokstavene "o" og "g" enn mellom bokstaven "o" og tallet 6.

Anamorphosis eller re-formasjon er ifølge Aarseth en annen figur som ofte, men ikke bestandig, finnes i ergodiske verk. Anamorfoser betegner i litteratur og billedkunst motivmessige forandringer eller transformasjoner som foregår i den informasjonen som allerede finnes i verket. Disse oppstår ved at leseren beskuer det på en spesiell måte, enten ved forvrengning av et signal eller ved å fokusere på en bestemt del av signalet: "The principle of anamorphosis, then, is to hide a vital aspect of the artwork from the viewer, an aspect that may be discovered only by the difficult adoption of a nonstandard perspective." (Aarseth 1997:181). De ulike protokollene i boken anvendes for å isolere signaler, og virker nettopp på en anamorfosisk måte. En akrostisk leseprosess er et eksempel på et perspektiv leseren kan innta som avviker fra vanlig lesestandard.

Et eksempel på en typisk anamorfoseeffekt i *House of Leaves* er forekomsten av tilnærmet *homofone* uttrykk som gjerne går på tvers av engelsk og latin for å gi en anamorfosseffekt. Homofoni er betegnelsen på utsagn som høres like ut, uten nødvendigvis å være skrevet likt. Som ved det nevnte eksemplet "stray's hun" og "stray son". Johnny Truant gjentar flere ganger ordene "Known. Some. Call. Is. Air. Am" (se for eksempel side 71 og 72). Den andre gangen han uttaler disse ordene følger han opp med å skrive "Which is to say – "I am not what I used to be." (72). Setningen er homofon med "Non sum qualis eram", som er latin og kan oversettes til nettopp "I am not what I used to be". Mot slutten av Truants historie dukker setningen "Etch a Poo air" opp (520). Dette er homofont med det latinske *ecce Puer*, og kan oversettes til "se gutten". Dette kan referere til *Det nye testamentets* Pontius Pilatus' ord om Jesus i det nye testamentet, "Ecce Homo" og også til Friedrich Nietzsches *Ecce Homo*. Det viktigste i denne sammenhengen er imidlertid ikke hva det kan bety, men anamorfoseeffekten, som ikke bare er tydelig til stede, men som også i denne sammenhengen forteller noe om Johnny Truants latinkunnskaper, som han hevder å ikke ha. Anamorfoseeffekten blir på denne måten en signifikant del av fiksjonen.

Hva som er Aarseths skjulte "vitale aspekter" ved et verk som *House of Leaves*, som når det kommer til stykket ikke inneholder noen løsninger eller konkrete klargjørende svar, vil være opp til leseren. På et annet nivå kan det at verket inneholder "skjulte" elementer tross alt sies å være et vitalt aspekt. Disse forteller noe om karakterene, som på det diegetiske nivået er de som har lagt inn kodene. Dermed blir de skjulte beskjedene en indirekte karakterisering. De fleste av Aarseths eksempler er imidlertid langt mindre komplekse litterært enn *House of*

Leaves. Komplexiteten i verket åpner imidlertid tolkningsmulighetene ytterligere. Ved å være så intertekstuell omfattende forsterker romanen sitt eget preg av å være etablert i forhold til andre kulturelle uttrykk, på den måten at den i noen grad er summen av de verkene den henviser til.

5. 6 Leserresepsjon

For at et ergodisk verk skal fungere, må det finnes en grad av motivasjon for leseren. "The successful ergodic work of art maintains *tension and excitement* while providing a path for discovery, a coming into focus of a didactic of the design and hidden principles at work in the work" (Aarseth 1997:179, min utheving). Spenning og begeistring som motivasjon hos lesere er i utgangspunktet vanskelig å måle på et generelt nivå, men det offisielle diskusjonsforumet til *House of Leaves* kan bidra med noen kvalitative eksempler på hvordan noen faktisk leser boken.

Diskusjonsforumet på nettsiden houseofleaves.com inneholder i overkant av 60 000 innlegg som hovedsaklig diskuterer tolkninger og "skjulte" beskjeder som koder og referanser i boken. Brukerne viser ikke bare at *House of Leaves* kan tolkes i det uendelige, men illustrerer også en videreføring av den tolkningskjeden som er iscenesatt i boken. Diskusjonstemaene dreier seg dessuten om alle aspekter ved teksten, og det er i enkelte tilfeller åpenbart at noen av brukerne har studert den svært inngående. Populære tråder på siden er for eksempel "What's with the colors?", "What's your favorite allusion in *House of Leaves*" eller "Codes for dummies". Forumet kan fungere både som et rom for diskusjon og som et verktøy for tolkningen av boken.

I et annet perspektiv er denne typen diskusjonsforum en slags garantist, hvis det fungerer bra, for at kodene i boken blir avdekket. Brukerne har mulighet til å diskutere og inspirere hverandre, slik at diskusjonsforumet blir en egen artefakt som fungerer som et supplement til *House of Leaves*. Det tilbyr dessuten i prinsippet en mulighet for forfatter eller forlag til å fortelle leserne hva de bør se etter. På denne måten fungerer forumet på lik linje med for eksempel *The Whalstoe Letters*, som inneholder flere brev fra Pelafina til Johnny Truant, som et sted hvor lese- eller kodenøkler kan finnes. Dermed fungerer begge artefakter som et supplement til boken.

I den grad det kan sies å finnes "ideallesere" av *House of Leaves*, må dette være forumbrukerne. De er ikke ideallesere fordi de leser boken etter de reglene som avsenderen hadde i tankene at den skulle leses, men fordi de er tilbøyelige til å lese den på alle mulige måter for å få betydninger ut av den.

Kapittel 6

Konklusjon – Leserens posisjon i tomrommet

Det blir gjerne påpekt at *House of Leaves* er en av en flere bøker fra starten av 2000-tallet som har forsøkt å fornye romangenren (se for eksempel Hayles 2002, Belletto 2003 og Hansen 2004). Tanken er at ettersom kodeksboken som medium ikke lenger er det dominante mediet for lagring og overføring av tekst, oppstår det nye typer litteratur hvor det er lettere for forfattere og lesere å se bokens mediespesifikke egenskaper. Ingen av *House of Leaves'* typografiske eller strukturelle særtrekk er egentlig nyskapende for seg, men ved å inkludere alle disse i verket kommenteres bokens egenskaper som medium.

Til tross for at *House of Leaves* resirkulerer mange kjente typografiske grep er den spektakulær både med hensyn på utseende og litterære og filosofiske referanserammer. De fysiske og metalitterære aspektene i *House of Leaves* knyttes sammen i det ergodiske perspektivet. Dette bestemmer og fremhever også leserens funksjon som den som realiserer teksten både på et fysisk og fortolkende nivå.

Mark Z. Danielewski sier i et intervju at *House of Leaves* ikke inneholder noen feil: "[Larry Mccaffrey]: Maybe we could use this as a way to lead into the question of errors in *House of Leaves*. [Mark Z. Danielewski]: There are no errors in the book (Gregory og McCaffrey 2003:114, mine anmerkninger). Dette utsagnet virker bare fornuftig dersom man ser på bokens budskap fra dens eget perspektiv. En bok kan ikke ha noen intensjoner i seg selv, men kan fungere som instrument for lagring og overføring av budskap. Gitt denne bokens immanente og intensjonsløse logikk kan det ikke finnes noe riktig eller galt. Som en generell påstand ved boken som medium, eller et hvilket som helst annet medium, kan det være vanskelig å ta innover seg, da en tekst konvensjonelt sett i de fleste tilfeller er knyttet til en avsender.

I de fleste tilfeller ville en setning som "He might have spent all night drinking had exhaustion not caught up with *me*" (320, min utheving), bli regnet som en grammatisk feil ettersom det siste pronomenet i setningen (*me*) ikke kan reflektere tilbake på subjektet (*he*). Det er også mulig dette faktisk er en feil fra forfatteren eller trykkeriet, men sett fra den ferdige bokens

perspektiv er det en en tolkbar setning på lik linje med alle andre setninger. I en tekst som *House of Leaves* kan man aldri vite sikkert. Hva denne boken demonstrerer, er at en bok er lik informasjonen som ligger i den, uavhengig av om den er lagret der med intensjon eller ikke.

Sett fra den andre siden av kommunikasjonsmodellen med avsender – medium/budskap – mottaker, vil dette si at det i enhver tekst finnes et potensiale for at leseren får noe ut av teksten som ikke er en intensjonell del av budskapet. Sagt på en annen måte, er det mulig å lese sammenhenger *inn* i tekst. Ergodiske verk som *House of Leaves* forsterker denne generelle tendensen, ved at det går an å ikke bare lese noe nytt *inn* i teksten, men også noe *ut* av den som avsenderen ikke kunne forutse. Med dette mener jeg å ha argumentert for at tegnene i teksten kan leses i henhold til andre protokoller enn åpenbare og vanlige fysiske lesninger (hvert ord fra venstre til høyre og fra toppen til bunnen av siden) som er knyttet til den automatiserte leseprosessen. Det ergodiske verket gir slik ikke rom bare for nye tolkninger, men også for nye *betydningsammenhenger* ved å prioritere andre signaler enn de man prioriterer i en konvensjonell leseprosess.

Dette gjør seg gjeldende i *House of Leaves* på den måten at leseren ikke nødvendigvis kan være sikker på om det budskapet denne finner er en del av det forfatteren la inn. Man blir som leser også nødt til å foreta en avveining om hvorvidt man regner dette som viktig. I alle tilfeller foregår det både en informasjonsoverføring mellom leser og forfatter og mellom bok og leser, hvor det i henhold til Danielewskis utsagn om at boken ikke inneholder noen feil, ser ut til å være sistnevnte som er viktigst.

Jeg mener å ha demonstrert at romanen består av en kjede remedieringer og tolkninger. Denne strukturen impliserer forskjellige tolkninger i hvert gjenfortellingsledd, som er subjektive og ofte spontane og emosjonelle. Slik fungerer hver karakter som et fysisk medium som kontaminerer informasjonen de remedierer. Dermed kan det sies at *House of Leaves* i stor grad er et resultat av påvirkningen til de som gjenforteller, eller remedierer signalene i den. Alt som fortelles, fra Will Navidsons dokumentar, til Johnny Truants gjengivelse av morens brev er til syvende og sist en blanding av et bestemt datagrunnlag og karakterenes mediale funksjon. Kunnskapen om karakterene blir et "vitalt aspekt" i forhold til informasjonen som fremgår fra boken, da deres budskap ikke kan isoleres fra dem som medium.

House of Leaves utforsker ikke bare muligheter som finnes i kodeksens medie- og

layoutmessige forutsetninger, men også de mulighetene som finnes i bruken av diskrete tegn. Da hovedsaklig skrift, men også morsekode og ulike symboler. En grunnleggende egenskap ved diskrete tegn eller koder, er at de kan dedchiffreres ulikt avhengig av hvilke kodenøkler man anvender på dem.

House of Leaves inkluderer sin egen materialitet i fiksjonen. Den sier at dette er et verk skapt av Zampanò, Johnny Truant og redaktørene. Ettersom boken handler så mye om sin egen tilblivelsesprosess, skyver den sine materielle egenskaper over på et nivå som må tolkes av leseren. Materialet blir på denne måten spesielt signifikant for tolkningsarbeidet. Gjennom de typografiske eksperimentene blir grensesnittene i boken et bilde av den fysiske tilblivelsesprosessen til boken. Hvis det er et av Zampanòs dokumenter som er mangelfulle, som for eksempel brannskadene i kapittel XIII, vises dette i boken, og gjør, som Katherine Hayles minner om, at leseren blir oppmerksom på tekstens status som remediering (2002:784).

Materielle egenskaper i *House of Leaves* gjøres til en faktor som transcenderer et tradisjonelt skille mellom det fiktive og det virkelige. På grunn av dette er det vanskelig å skille helt mellom hva som er en del av fiksjonen og hva som "bare" er virkelighet. Blir leseren tvunget til å tenke over hvilke aspekter ved boken som skal regnes som intensjonelle budskap, og hvilke som er hans eller hennes betydningskonstruksjoner. I og med at hierarkiene fortellerne imellom uopphørlig utfordres, slik at får ingen av fortellerlagene en mer privilegert posisjon enn andre. Dermed blir også lesernivået en del av dette ikke-hierarkiet. Det ergodiske preget understreker leserens rolle som bidragsyter til realiseringen av teksten. Leserens egne betraktninger får med dette karakter av å være vel så viktige som det som står i boken. Presentasjon kan nemlig ikke unntas fra tolkning i *House of Leaves*. I stedet for at en bestemt utsagnsposisjon blir stående til ansvar for teksten og typografien i boken, er det en remedieringskjede som forvrenger og endrer det opprinnelige signalet som til slutt blir stående som den endelige boken. Dette utgjør et kommunikasjonskretsløp som leseren blir del i.

I tillegg til diskrete koder og kontinuerlige bilder benytter *House of Leaves* en type signifikant som nødvendigvis verken er diskret eller kontinuerlig, *tomrommet*. Både som en figur i fiksjonsuniverset, som det fysiske bildet av tomrom på de blanke sidene og de bortkomne delene av teksten, er tomrommet på sett og vis den mest påfallende delen av boken. I de

delene av boken som preges av informasjonsoverflod, eller støy, fremstår det også et implisitt tomrom i av fraværet av narrative sammenhenger mellom dataene i boken.

Disse *entropiske* tomrommene representerer vel å merke ikke et konstant tomt rom, men et rom som fylles med leserens betydningskonstruksjoner. Tomrommets tilværelse som samtidig tilstedeværende og fysisk fravær er på denne måten en katalysator for tolkning og dermed for å privilegere leseren i arbeidet med verket. Entropi betegner imidlertid *både* en tilstand av minimalt med informasjon *og* graden av informasjonstap i et system. Leserens fortolkende arbeid består dermed i å korrigere for entropien som informasjonstap, både ved å finne sammenhenger som har gått tapt i remedieringskjedene og ved å investere sine egne tolkninger, som Johnny Truant gjør, i tekstens fysiske tomrom.

Samspeillet mellom fysiske aspekter, metalitterære konvensjoner og et intertekstuell rammeverk som peker i svært mange retninger, gjør at *House of Leaves* får karakter av å være et uendelig tolkbart verk. Det vil si, den fremhever litterære og fysiske egenskaper alle bøker i prinsippet har som gjør dem uendelig tolkbare. *House of Leaves* kan være en krevende og til tider frustrerende bok å lese i, men den stabilt økende oppmerksomheten den har fått til nå viser også at den er en vanskelig bok å bli ferdig med. Den store mengden informasjon og de mange spesielle trekkene ved den ser ut til å ha en viss appell. Ikke minst blir dette tydelig hvis man ser på den store populariteten til nettsamfunnet rundt boken og Danielewski. *House of Leaves* fremstår dermed ikke som en statisk artefakt, men et dynamisk sentrum som i tråd med romanens tematikk aldri helt kan gjøres rede for. Nettsamfunnet er en materialisering av noe som det bare fabuleres om i romanen

I Johnny Truants siste opptegnelse kronologisk sett, som er datert den 28. august 1999 og dermed nesten et år etter den forrige, hører en hjemløs Truant et band spille en sang med en linje som går "I live at the end of the end of a Five and a Half Minute Hallway." (512). Han får høre av musikerne at teksten er inspirert av en bok de har funnet på nettet, og som er blitt et slags kultfenomen. De viser Truant boken, og han observerer "Here's what the title page said: *House of Leaves* by Zampano, with introduction and notes by Johnny Truant" (513). Takket være denne oppdagelsen ser det ut til at Truant omsider får tilbake motet. Han avslutter dette notatet med "And somehow I know it's going to be okay. It's going to be alright. It's going to be alright" (515). Idet han oppdager boken, får høre hvor populær den er, og hvor mye musikerne har anstrengt seg for å forstå den, er det ikke lenger Truant som bærer ansvaret for

House of Leaves. Teksten har blitt en bok, et medium som gjør den mulig å dele. Slik har teksten den rommer også blitt et kollektivt anliggende snarere enn en enkeltpersons ansvar.

Litteraturliste

- Belletto, Steven. (2009). "Rescuing Interpretation with Mark Danielewski: The Genre of Scholarship in *House of Leaves*", i *Genre 42 (3-4)*, ss 99-117
- Borges, Jorge Luis. (1970). "The Aleph", oversatt av Norman Thomas di Giovanni og Jorge Luis Borges, i *The Aleph and other stories, 1933-1969*. New York: E.P. Dutton.
(<http://www.phinnweb.org/links/literature/borges/aleph.html>)
- Borges, Jorge Luis. (1993a). "Pierre Menard, forfatter av Don Quijote", oversatt av Finn Aasen, i *Labyrinter*. Oslo: Cappelen. ss 24-33
- Borges, Jorge Luis. (1993b). "Haven med ganger som forgrener seg", oversatt av Finn Aasen i *Labyrinter*. Oslo: Cappelen. ss 62-72
- Cawley, Kevin. (2011). *Latin Dictionary and Grammar Aid*.
<http://archives.nd.edu/latgramm.htm>. Besøkt 17/11-2011
- Chanen, Brian. (2007). "Surfing the Text. The Digital Environment in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*", i *European Journal of English Studies 11 (2)*, ss 163 – 176.
- Danielewski, Mark Z. (2000). *House of Leaves*. New York: Pantheon Books
- Diemand-Yauman, Connor, Daniel M. Oppenheimer og Erika B. Vaughan. (2011). "Fortune Favors the Bold (and the Italicized): Effects of disfluency on educational outcomes", i *Cognition 118 (1)*, ss 111-115
- Galloway, Alexander. (2004). *Protocol, how Control exists after Decentralization*. Cambridge: MIT Press.
- Graulund, Rune. (2006). "Text and Paratext in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*", *Word & Image 22 (4)*, ss 379-389

Gibson, Andrew. (1996). *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hamilton, Natalie. (2008). "The A-Mazing House: The Labyrinth as Theme and Form in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*" i *Critique* 50 (1), ss 3-16

Hayles, N. Katherine. (2005). *My Mother was a Computer*. Chicago: University of Chicago Press

Hayles, N. Katherine. (2002). "Saving the Subject, Remediation in *House of Leaves*", i *American Literature* 74 (4), ss 779-806.

Hayles, N. Katherine. (2004). "Print Is Flat, Code is Deep: The importance of media specific analysis" i *Poetics Today* 25 (1), ss 67-90.

Hansen, Mark B. N. (2004). "The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*", i *Contemporary Literature* 45 (4), ss 597-636.

Jackson, Rosemary. (1991). *Fantasy, the Literature of Subversion*. London: Routledge.

Klein, Norman M. (2007). "Waiting for the World to Explode: How Data Convert into a Novel", i

Vesna, Victoria (red.) *Database Aesthetics, Art in the Age of Information Overflow*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ss 86-94

Lerner, Alexandr Iakovlevich. (1972). *Fundamentals of Cybernetics*, oversatt av E. Gros. London: Plenum Press

Manovich, Lev. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.

McCaffrey, Larry og Sinda Gregory. (2003). "Haunted House – An Interview with Mark Z. Danielewski" i *Critique* 44 (2), ss 99-135.

Røssaak, Eivind. (2001). *Sic. Fra litteraturens randsoner*. Oslo: Spartacus Forlag.

Shastri, Sudha. (2006). "Return to the Beginning, *House of Leaves*" i *Athenea* 26 (2), ss 81-94.

Sjklowski, Viktor Boris. (1991). "Kunsten som grep", i Kittang, Linneberg, Melberg og Skei (red.) *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, ss 11-25.

Slocombe, Will. (2005). "'This is not for you': Nihilism and the House that Jacques Built" i *Modern Fiction Studies* 51 (1), ss 88-109.

Thesen, Stig Arthur. (2005). *Identitetens flyktige vesen : om identitet i Jorge Luis Borges' litteratur*. Masteroppgave. Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap: Norges tekniske og naturvitenskaplige universitet.

Witmershaus, Eric. (Ukjent år). "Profile: Mark Z. Danielewski" i *Flak Magazine*, nettutgave (<http://www.flakmag.com/features/mzd.html>). Besøkt 15/11-2011.

Aarseth, Espen. (1997). *Cybertext, Perspectives on Ergodic Litterature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press

Sammendrag

Denne avhandlingen er en analyse av Mark Z. Danielewskis typografisk og litterært eksperimentelle roman *House of Leaves* (2000). Romanen har hatt en økende popularitet siden utgivelsen og har et stort antall tilhengere fortsatt. Jeg forsøker med kybernetiske og metalitterære teoretiske perspektiver å vise hvordan romanen i prinsippet stimulerer leseren til å tolke den uendelig.

Det kybernetiske perspektivet kjennetegnes ved at jeg ser lesningen som en informasjonsoverføring mellom både leser og bok, og leser og avsender gjennom boken. Boken kan sies å i stor grad være "datadreven" historiefortelling. Ved etablering av ulike protokoller for lesningen åpner verket for at det kan finnes skjulte beskjeder i det som leseren kan velge å utforske. Ikke bare teksten, men også kodeksbokens fysiske egenskaper blir signifikante i denne sammenhengen

I analysen av metalitterære trekk i romanen forklarer jeg hvordan et spill med genre og henvisninger til andre kulturelle artefakter gjør at bokens tolkningspotensiale åpnes ytterligere. Her henviser jeg til *House of Leaves* som et "borgesiansk" verk som forsøker å representere det ikke-representerbare, ved å påpeke en tilknytning til Jorge Luis Borges generelt og dennes forestilling om labyrintromanen som et forbilde for Danielewski.

De kybernetiske og metalitterære perspektivene går sammen i Espen Aarseths teori om *ergodisk litteratur*. Jeg viser hvorfor *House of Leaves* kan kalles et ergodisk verk, og viser hvordan dette fører til at leseren får spesielt sentrale funksjoner i realiseringen av teksten. Leseren er på grunn av den ergodiske strukturen nødt til å *utforske* verket, og blir slik overlatt til å skape sine egne betydningssammenhenger mellom dataene i boken.