

Venla Virhiä

**"Re-inter this thing in a binding tomb. Make it only a book."
–Mark Z. Danielewskin *House of Leaves* postmodernistisena ja
itsensä tiedostavana kauhukirjallisuutena**

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

VIRHIÄ, Venla: "Re-inter this thing in a binding tomb. Make it only a book."

Mark. Z. Danielewskin *House of Leaves* postmodernistisena ja itsensä tiedostavana kauhukirjallisuutena

Pro gradu -tutkielma, 120 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Maaliskuu 2013

Lähestyn tutkielmassani Mark Z. Danielewskin teosta *House of Leaves* postmodernistisena ja itsensä tiedostavana kauhukirjallisuutena. Tyypillisesti kauhukirjallisuus nojaa ainakin osittaiseen realismiin illuusion, jonkinlaiseen tämän ja toisen maailman kohtaamiseen. Kiinnostukseni suuntautuu siihen, millä keinoin kauhua luodaan teoksessa, joka tiedostaa fiktiivisyytensä, käsittelee rakentumisestaan ja sisällyttää itseensä omat tulkintayrityksensä.

Koska tarkastelen teosta osana gotiikan ja kauhukirjallisuuden kontekstia, toimii metodinani myös vertaileva tutkimus. En pyri niinkään osoittamaan minkäänlaisia alluusioita muuhun kauhukirjallisuuteen, vaan ennemmin asettamaan romaanin osaksi kulttuurista jatkumoa ja tarkastelemaan miten gotiikan ja kauhukirjallisuuden keinot on siirretty postmodernistisen romaanin käyttöön ja miten päinvastoin postmodernismille tyypillisiä piirteitä hyödynnetään kauhun luomisessa. Tärkeä teoreettinen lähtökohtani tässä on Brian McHalen teoria ontologisen dominantin hallitsevuudesta postmodernistisessä kirjallisuudessa. Nämä ontologiset kysymykset myös yhdistävät kauhukirjallisuuden ja postmodernismin aluetta. Kohdetekstissäni ne etualaistuvat niin sisällön tasolla, rakenteessa kuin myös teoksen suhteessa lukijaan. Sisäistarina hahmottuu kauhukirjallisuuden perinteille tyypillisesti maailmojen vastakkaisuutena. Teoksen rakenne koostuu sisäkkäisistä maailmoista, joiden ontologiset suhteet toisiinsa ovat huojuvia ja tulkinnanvaraisia. Erityisesti metafiktio keinoin käsitellään ja hämärretään fiktion ja todellisuuden välistä rajaa.

Keskeiseen asemaan teoksen synnyttämässä kauhuvaikutuksessa ja omassa analyysissäni nousee lukijan aktiivinen rooli. Lukijan rooli korostuu jo teoksen aiheen ja sisällön tasolla sekä kauhukirjallisuudelle tyypillisissä lukijan puhuttelun konventioissa. Teoksen hämäryys ja ontologinen huojuunta korostavat lukijan oman tulkinnan merkitystä ja tekstin interaktiiviset piirteet edellyttävät lukijalta aktiivista arvoitusten ratkaisemista, jopa niin pitkälle, että lukijasta tulee yksi teoksen kirjoittajista. Tämä kaikki mahdollistaa hyvin henkilökohtaisen, lukukokemukseen kiinnittyvän kauhun.

Asiasanat: Danielewski, House of Leaves, kauhukirjallisuus, gotikka, kauhu, postmodernismi, metafiktio, ontologia

Sisällys

1 Johdanto	1
1.1 Teoksesta ja tutkimusongelmasta	1
1.2 Teoreettisia lähtökohtia	5
1.2.1 Ontologisia kysymyksiä	6
1.2.2 Metafiktiivisyys	10
1.2.3 Kauhukirjallisuuden ja gotiikan tutkimuksesta	14
1.3 Tutkimuksen eteneminen	18
2 <i>House of Leaves</i> ja kauhukirjallisuuden traditio	20
2.1 Pahantahtoinen talo ja gotiikan kaksoisontologia	20
2.2 Paratekstit fiktion ja todellisuuden rajalla	29
2.3 Johnnyn painajainen	36
2.4 Suljetun tilan avoimuus ja aukkoisuus	48
3 Teoksen ontologinen rakenne	58
3.1 Pettävä upotusten suo	59
3.1.1 Epävakaata ontologia eli tee-se-itse-laatikkorakenne	59
3.1.2 Paradoksin musta kuilu	70
3.2 Johnnyn mielen talo	74
3.3 Teksti labyrinttina ja labyrintti tekstissä	83
4 Lukijan labyrintti	92
4.1 Kirja joka tulkitsi itse itsensä	92
4.1.1 Teoreettinen diskurssi ja tulkinnan rooli	92
4.1.2 <i>Unheimlich</i>	97
4.2 Kohti yksilöllistä kauhua	103
4.2.1 Lukijasta tekijäksi	103
4.2.2 Kauhujen kirja	108
5 Lopuksi	113
Lähteet	115

1 Johdanto

1.1 Teoksesta ja tutkimusongelmasta

Mark Z. Danielewskin (1966–) esikoisromaani *House of Leaves* (2000) on monella tapaa poikkeuksellinen kirja. Tekstin typografinen kokeellisuus, monimutkainen kerrontarakenne ja lukemattomat alaviitteet sekä alaviitteiden alaviitteet tekevät sen lukemisesta vaivalloista ja asettavat teoksen niin sanotun ergodisen kirjallisuuden luokkaan. *House of Leaves* rakentuu kuvaamansa labyrintin kaltaiseksi ja lukijan rooli korostuu: lukija joutuu kääntelemään teosta käsissään, hyppimään sivulta toiselle ja valitsemaan omaan reittinsä halki labyrintin. *House of Leaves* on tieteellisen tutkimuksen muotoon puettu romaani, joka muun muassa parodioi akateemista tutkimusta ja hyvin itsetietoisesti käsittelee omaa rakentumistaan sekä fiktiivisyyttään.

Romaania voisi lähestyä lukemattomista kulmista, sillä se on varsinainen runsaudensarvi niin kokeellisuutensa, visuaalisuutensa, teemojensa kuin myös intertekstuaalisten viitteiden puolesta. Itse olen kuitenkin kiinnostunut siitä helposti sivuutetustakin seikasta, että *House of Leaves* on kauhukirjallisuutta. Se on sitä kuitenkin varsin hämmentävällä tavalla. Jännitystä ei juuri pidetä yllä perinteisen kaavan mukaan, sillä juoni katkeaa toistuvasti sivujen mittaisilla alaviitteillä. Lisäksi teos pyrkii hoitamaan itse oman tulkintansa, kun yliluonnollisia ja selittämättömiä ilmiöitä analysoidaan kirjallisuustieteellisen teorian avulla. Teos käyttää monia kauhukirjallisuuden ja gotiikan konventioita hyvin itsetietoisesti ja ikään kuin ennakoi kaikki siihen kohdistuvat tulkintayritykset. Samplen (2011) tavoin tekeekin mieli kysyä: "What do you say about a book that attempts to say everything about itself?"

House of Leaves sijoittuu pääasiallisesti kolmelle kerronnan tasolle. Teoksen ytimessä on tarina perheestä, jonka isä Will Navidson tahtoo videoida perheen muuton uuteen taloon. Viattomasti alkanut dokumentti saa kuitenkin kammottavan ja absurdin käänteen, kun talo paljastuu suuremmaksi sisältä kuin ulkoa, ja lopulta eteiseen ilmestyy ovi salaperäiseen muotoaan muuttavaan labyrinttiin, joka uhkaa niellä ihmiset sisäänsä. Kauhutarina salaperäisestä talosta toisintaa perinteistä kummitustalokertomuksen kaavaa: perheen muutettua uuteen taloon selittämättömät tapahtumat alkavat vähitellen piinata asukkaita ja paitsi uhkaavat heidän henkeään, myös kärjistävät perheenjäsenten väliset suhteet äärimilleen. Kauhuelokuvaa "The Navidson Record", emme kuitenkaan luonnollisestikaan näe suoraan, vaan sen juonen meille selostaa

Zampanò, teoksen ensisijainen kertoja, joka tekee tieteellistä analyysia kyseisestä videosta.¹ Sen lisäksi että tapahtumat referoidaan lukijalle, Zampanò tulkitsee tapahtumia laajan lähdeaineistonsa turvin.

Jo romaanin alussa Zampanò on kuitenkin kuollut. Hänen elämäntyönsä ottaa toimitettavakseen Johnny Truant, joka kokoaa irralliset paperinpalat yhdeksi teokseksi ja lisää väliin omia alaviitteitään, jotka kertovat tarinaa Johnnyn huumeiden ja naisten täyttämästä elämästä, mutta muuttuvat teoksen edetessä yhä kaoottisemmiksi ja painajaisentäyteisimmiksi. Tällä tarinan tasolla selviää, että mitään elokuvaa "The Navidson Record" ei ole olemassakaan ja suuri osa Zampanòn käyttämistä lähteistä on keksittyjä. Kaikesta huolimatta Johnny jää salaperäisen kirjan vangiksi ja sekoaa mieleltään yhä enemmän.

Kerronnallisessa hierarkiassa Johnnyn yläpuolella ovat vielä teoksen nimettömät toimittajat, jotka puuttuvat teokseen vain harvoin lisähuomautusten tai käännösten muodossa. He myös huomauttavat, etteivät ole ikinä tavanneet Johnny Truantia. Jokainen tarinan taso siis asettaa edellisen kyseenalaiseksi, eikä lopullista totuutta ole helposti löydettävissä. Lisäksi teoksessa on hakemisto ja erilaisia liitteitä, mm. kuvia, runoja ja fragmentaarisia tekstinpätkiä. Liitteet sisältävät myös Johnnyn äidin, Pelafinan, mielisairaalaista Johnnylle kirjoittamat kirjeet, jotka tuovat teokseen yhden tärkeän äänen lisää.

Danielewskin esikoisteos *House of Leaves* oli pian ilmestyttyään bestseller, ja se on myös saanut kiitosta kriitikoilta. Lisäksi teos on saavuttanut jonkinlaisen kulttimaineen ja internetissä väitellään teoksen tulkinnasta ahkerasti. Kirjalle omistetulla keskusteluforumilla² pohditaan esimerkiksi kirjan mytologista ja filosofista taustaa, henkilöhahmojen nimien merkitystä tai spekuloidaan mahdollisilla lyöntivirheillä. *House of Leaves* siis elää omaa elämänsä myös kirjan kansien ulkopuolella, ja kirja julkaistiinkin alun perin internetissä. Lisäksi Danielewskin sisar, joka käyttää taitelijanimeä Poe, julkaisi samaan aikaan kirjan ilmestymisen kanssa albumin *Haunted* (2000), jonka kappaleiden hän sanoo olevan romaanin innoittamia. Kirjaa ja albumia markkinoitiin voimakkaasti yhdessä ja ne molemmat viittaavat toisiinsa.

1 Koska sekä elokuvalla että Zampanòn tutkimuksella on sama nimi, käytän selvyuden vuoksi muotoa "The Navidson Record" viittamaan elokuvaan, kun taas kursivoitu *The Navidson Record* viittaa kirjaan.

2 Ks. <http://forums.markzdanielewski.com>. Kyseinen keskustelupalsta on ollut toiminnassa ja aktiivinen yli kymmenen vuotta ja olen itsekin paljon velkaa kyseisen palstan keskustelijoille, jotka ovat lukeneet kirjan tarkemmin ja yksityiskohtaisemmin kuin minä ikinä. Olen saanut palstalta paljon ajatuksia työhöni liittyen ja hyödynnän myös läpi tutkielman tällä keskustelupalstalla esitettyjä tulkintoja ja huomioita teoksesta.

Tämänkaltaiset tekijät kuten myös teoksen loputtomat lähdeviitteet luovat vaikutelmaa Danielewskin teoksesta hypertekstin kaltaisena. Tästä kielii myös teoksen yksi silmiinpistävimmistä visuaalisista elementeistä, johdonmukaisesti sinisellä kirjoitettu sana *house*. Tämä luo assosiaation hyperlinkkiin ja kuvastaa verkostoa, joka teokseen itseensä rakentuu, sekä toisaalta teoksen ulottumista kansiansa ulkopuolelle. Pressman (2006, 107) sanookin kirjan olevan painettu romaani digitaaliselle ajalle: "[It is] a novel that relishes a print fetish while revealing how literature and its readers encounter and evolve in relation to digital media".

Akateemisissa tutkimuksissa onkin paljon keskitytty romaanin *House of Leaves* kokeellisuuteen, sen intermediaaliseen ja multimodaaliseen luonteeseen, typografisiin leikittelyihin ja esimerkiksi värien tai kuvien käyttöön teoksessa. Toisaalta on huomattavaa kuinka erilaisia tulkintoja eri tutkijat teoksesta tekevät. Pressman lukee kaiken novellissa digitaalisen ajan uhan läpi, kun taas esimerkiksi Cox (2006) painottaa psykoanalyttista puolta ja äiti-poika suhdetta. Onpa koko romaanin esitetty myös olevan vertauskuva myöhäiskapitalismin finanssimaailmasta, rahataloudesta digitaalisella ajalla. Jarvisin mukaan Navisionien talo on arkkitehtoninen allegoria pääoman transnationaalisesta "talosta": "[T]he spectral qualities of cybercapital are [...] evoked by absences within the Navidson house" (Jarvis 2010, 24).

Tämä on sinänsä aivan mahdollinen tulkinta, enkä epäile etteikö teoksessa olisi myös tämän suuntaisia tendenssejä, mutta ongelmana on, että romaanista tuntuukin löytyvän vähän kaikkea. Sanan *house* sinisellä värillä on toinenkin ulottuvuus. Danielewski on itse sanonut haastattelussa sinisen värin viittaavan *chroma key* -tekniikkaan, joka yleisemmin tunnetaan nimellä sinikangas tai *blue screen*. Kyseessä on esimerkiksi elokuvissa ja säätiedotuksissa käytetty tekniikka, jossa kaksi kuvaa yhdistetään päällekkäin. Sininen (tai nykyään useammin vihreä) kangas toimii kuvattaessa taustana, ja kun kyseinen värisävy poistetaan kuvasta, haluttu taustakuva voidaan luoda uudelleen digitaalisesti. Kirjan talo on siis tyhjä kangas, johon jokainen piirtää oman kuvansa: niin teoksen henkilöhahmot, jotka kamppailevat kukin omien demoniensa kanssa, kuin myös teoksen lukijat. Salaperäinen labyrintti Navidsonien talon uumenissa, kuten myös kirja itsessään, kutsuvat lukijaa tulkitsemaan ne tavallaan ja täyttämään tyhjyyden omilla merkityksillään.

Tutkijana minun on siis toisaalta tiedostettava, että tämäkin on vain yksi tulkinta labyrinttimaisesta merkitysviidakosta, enkä kuvittelekaan käsitteleväni teosta kokonaisuutena, vaan oma näkökulmani on rajattu. Tarkastelen teosta nimenomaan kauhukirjallisuuden ja gotiikan kontekstissa. Paljon

joudun rajaamaan käsittelyni ulkopuolelle. Esimerkiksi teoksen valtaisasta intertekstuaalisuudesta keskitän huomioni vain romaanin genretietoisuuteen ja gotiikan perintöön. Teosta olisi mahdollista lähestyä kokonaan toisenlaisista lähtökohdista, esimerkiksi arkkitehtuurin, filosofian, kielitieteen tai valokuvataiteen intertekstejä käsitellen. Oma kiinnostava tutkimuskohteensa olisi myös esimerkiksi tarkastella teosta Borgesin tuotantoa vasten, sillä Borges tuntuu vaikuttavan niin teoksen rakenteen, teemojen, yksittäisten alluusoiden kuin Zampanòn hahmonkin taustalla. Teos tarjoaisi niinkään ainesta myös monenmoiseen syvälliseen narratologiseen analyysiin esimerkiksi teoksen kertoja- ja tekijäratkaisuihin tai sitä voisi lähestyä kirjallisuusfilosofisesti hyödyntäen Derridan ajatuksia, jotka kummittelevat jatkuvasti kirjan sivuilla, puhumattakaan siitä mitä teos tarjoaisi psykoanalyttiselle lähestymistavalle. Nämä puolet Danielewskin romaanista eivät kuitenkaan kuulu tähän tutkimukseen.

Toisaalta tarkoitukseni on käydä käsiksi nimenomaan teoksen itsensä tiedostaviin piirteisiin ja itsetarkoitukselliseen monitulkintaisuuteen ja hämäryyteen. Voiko teos toimia kauhukirjallisuutena, vaikka se koko ajan kommentoi omaa luonnettaan sellaisena? Miten metafiktiivinen teksti, joka tiedostaa oman fiktiivisyytensä sopii kauhukirjallisuuden luokkaan, jossa kauhu yleensä nousee realismin illuusiosta ja sen särkemisestä? Nämä ovat kysymyksiä, jotka mielessäni lähestyn tätä kirjallista kummajaista.

Itselleni luonnollisesti heti kirjan luettuani selvisi, että kaikesta kirjallisuustieteellisestä jaarittelusta ja itsetietoisesta nokkeluudesta huolimatta *House of Leaves* toimii kauhukirjallisuutena. Se on pelottava. Se ei ole selitettävissä tyhjiin, vaan nimenomaan salaperäisyys, monitulkintaisuus ja epäonnistumaan tuomitut yritykset käsittää teos ovat osa romaanin häiritsevyyttä. Voisi sanoa, että tämä kirja on tehty tutkittavaksi. Usein kun kauhukirjallisuutta lähtee analysoimaan, kääntelemään ja pilkkomaan osiin, katoaa näkyvistä se, mikä siinä alun perin oli pelottavaa tai kauheaa. *House of Leaves* sen sijaan kutsuu uppoamaan itseensä. Teos on omimmillaan vasta, kun itsekin huomaa kirjoittelevansa kirjan marginaaleihin tai epämääräisiin paperilappusiin ja säikkyvänsä varjoja ympärillään.

1.2 Teoreettisia lähtökohtia

House of Leaves on postmodernistista kauhukirjallisuutta. Monet tutkijat ovatkin nähneet yhteyksiä näiden kahden suuntauksen välillä. Esimerkiksi Beville (2009) lanseeraa kokonaan uuden genren, goottilaisen postmodernismin, johon hän lukee muun muassa sellaiset nimet kuin Salman Rushdie, Paul Auster ja Bret Easton Ellis. Hänen mukaansa subliimin kauhun käsittely on niin gotiikan kuin postmodernisminkin tärkein tehtävä ja näitä keskeisimmin yhdistävä elementti. Goottilaisen postmodernismin piirteinä hän näkee myös toden ja fiktiivisen välisen rajan hämärtämisen, mikä johtaa itsetietoiseen kerrontaan ja yliluonnollisen ja metafiktiivisen väliseen rajankäyntiin. (Beville 2009, 15.) Nämä ovat nimenomaan romaanin *House of Leaves* ydinainesta ja piirteitä, joihin aion itsekin tarttua.

Myös Smith (1996, 7–15) näkee postmodernismia ja gotiikkaa yhdistävinä piirteinä mm. epävarmuuden ja epäroinnin teeman, ontologiset kysymykset, suhtautumisen nostalgiaan ja historiaan, pastissin, liioittelun ja paranoian. Huomiota on kiinnitetty myös postmodernistisen teorian goottilaisiin piirteisiin. Lyotardin postmodernin subliimin käsitettä, Baudrillardin ajatuksia ja Derridan "kummittelun" teoriaa on sovellettu jonkin verran gotiikan tutkimuksessa. Myös toisensuuntaista analyysia on tehty ja tutkittu gotiikkaa Derridan teksteissä tai Jamesonilla (ks. Castricano 2000; Link 2009).

Vaikka en aiokaan propagoida minkään uuden genren puolesta, liityn kuitenkin omassa tutkimuksessani sikäli goottilaisen postmodernismin tutkimuksen kenttään, että tarkastelen kohdetekstiäni nimenomaan näiden kahden laajan ilmiön rajapinnassa. Itse en kuitenkaan käsittele teosta minään postmodernististen kauhujen kuvauksena, vaan päähuomioni on itse tekstissä ja siinä, miten se rakentuu itsetietoiseksi ja metafiktiiviseksi kauhukirjallisuudeksi. Yhteiskunnallista näkökulmaa ei voi täysin sulkea pois, sillä toki kauhukirjallisuus aina käsittelee nimenomaan aikansa varjopuolia, pelkoja ja ahdistuksia – ja *House of Leaves* toki tiedostaa tämän. Näiden piirteiden eksplisiittinen osoittaminen ei kuitenkaan ole oman tutkimukseni tarkoitus.

Omana tärkeänä lähtökohtanani toimii McHalen näkemys postmodernismista ontologisen dominantin hallitsemana genrenä. Myös gotiikan keskiössä voidaan nähdä maailmojen rinnakkaisuus ja näiden välisten rajojen rikkominen. Ontologiset kysymykset toimivatkin käsittelyssäni keskeisimmin gotiikkaa ja postmodernismia yhdistävänä tekijänä. Tätä avaan seuraavassa alaluvussa. Tämän jälkeen esittelen toisen tärkeän lähtökohtani, metafiktion.

Viimeisessä aluvussa pyrin avaamaan käyttämiäni gotiikan ja kauhukirjallisuuden käsitteitä sekä kontekstoimaan työni kauhukirjallisuuden ja gotiikan tutkimuksen kenttään.

1.2.1 Ontologisia kysymyksiä

Kun Danielewskin romaanin *House of Leaves* ottaa käteensä ja avaa satunnaiselta sivulta, ei todennäköisesti tule mieleen kyseenalaistaa romaanin postmodernistisuutta. Tämän kyseisen käsitteen määrittely muodostuu kuitenkin lähes mahdottomaksi tehtäväksi. Toisaalta määritelmiä kyllä löytyy joka lähtöön. McHale (1987, 4) huomauttaakin, että postmodernismia ei sinänsä ole olemassa minään objektina, vaan kyse on diskursiivisesta konstruktiosta. Siten jokainen tutkija määrittelee aina hieman omanlaisensa postmodernismin. Lyotardille postmoderni on suurten kertomusten kuolemaa, Jamesonille se on myöhäiskapitalismin kulttuurista logiikkaa, kun taas Baudrillardille postmodernissa koko todellisuus on muuttunut hyperreaaliksi, jossa todellisuutta ei voi erottaa sen representaatioista. McHale itse määrittelee postmodernismin ontologisen dominantin kautta. Hutcheon (1989, 16) huomauttaakin, että postmoderni ei niinkään ole konsepti kuin joukko erilaisia kysymyksiä.

Usein postmodernismi taiteen terminä erotetaan postmodernista kulttuurista aikakautta kuvaavana käsitteenä, mutta jako on kaikkea muuta kuin selvä. Eroja käsityksissä löytyy myös siinä millaisena postmodernismin suhde nähdään modernismiin. Voidaan korostaa joko jatkuvuutta tai vastareaktiota. (Hutcheon 1989, 27.) Toisaalta voidaan ajatella, ettei tällaista ajallista suhdetta ylipäänsäkään voida määrittää. Postmodernismi on pirstaloitunutta, ristiriitaista, mutta koko kulttuuriamme läpäisevää.

Koska itse käsittelen Danielewskin teosta kauhukirjallisuuden kontekstissa, on McHalén lähestymistapa oman tutkimusintressini kannalta tarkoituksenmukaisin. Lisäksi se on ihailtavan selkeä. McHale määrittelee postmodernistisen fiktion ontologisen dominantin hallitsemaksi kirjallisuudeksi. Hänen mukaansa modernistista kirjallisuutta hallitsi epistemologinen dominantti, jolloin etualaistuivat tiedolliset kysymykset. Kun modernismissä kysyttiin kysymyksiä, kuten mitä voimme tietää maailmasta ja mikä on meidän roolimme siinä, on postmodernismi kiinnostunut maailmoista ja niiden suhteista. Postmodernismi käsittelee kysymyksiä kuten mikä tämä maailma on, minkälaisia maailmoja on olemassa ja miten ne ovat rakentuneet. Mitä tapahtuu, kun rajoja

maailmojen välillä rikotaan? (McHale 1987, 9–10.) Jako on yksinkertaistava, mutta kuitenkin kohtuullisen toimiva. McHale ei myöskään esitä, etteikö ontologisia kysymyksiä käsiteltäisi modernistisessä kirjallisuudessa, tai etteikö postmodernismi olisi kiinnostunut tiedosta. Kyse on dominanssista, etualaistamisesta. Postmodernistisessä kirjallisuudessa ontologiset kysymykset nousevat ikään kuin tärkeämmiksi ja korostuneeseen asemaan. (Emt., 11.)

Omalta kannaltani ontologian etualaistaminen on hyödyllinen, koska se liittyy oleellisesti gotiikkaan ja kauhukirjallisuuteen, minkä myös McHale tunnustaa. Yksi postmodernismin esittämistä kysymyksistä on, mitä tapahtuu, kun eri maailmojen välistä rajaa rikotaan. Sama kysymys voisi myös kuvailla kauhukirjallisuuden genreä. Esimerkiksi Salomon määrittelee kauhukertomuksen kaavaan kuuluvan kaksi rinnakkaista maailmaa tai ympäristöä. Näiden välillä sijaitsee kynnyks, jonka kautta maailmojen välillä liikutaan, usein väkivaltaisesti. Tämä liike voi olla kahdensuuntaista: joko pahat voimat tunkeutuvat jokapäiväiseen todellisuuteen, tai rationaalinen subjekti astuu vihamieliseen ympäristöön. (Salomon 2002, 9–10.) Myös Aguirren (2008, 2–3) mukaan gotiikkaa määrittävät kaksi tilaa, realistinen arkimaailma ja mystinen ja uhkaava toiseus. Tämän toiseuden ei tarvitse olla yliluonnollinen alue, vaan Aguirre käyttää nimenomaan termiä mystinen (*numinous*), jolla hän tarkoittaa rationaalisen ylittävää ja sen vastavoimaksi asettuvaa. Merkityksellistä ei ole nousevatko tapahtumat jostain ulkopuolelta, luonnosta vai ihmisen omasta mielestä (Aguirre 1990, 111).

Tärkeänä taustana on tässä hyvä tuoda esiin Tzvetan Todorovin tutkimus fantastisesta genrestä. Fantastinen on Todorovin mukaan teoreettinen genre, jota määrittelee horjunta ja epäröinti luonnollisen ja yliluonnollisen välillä. Fantastisessa tekstissä selittämättömät ja oudot tapahtumat aiheuttavat hämmennystä lukijassa, ja useimmiten myös päähenkilössä, kun tämä epäröi kahden selitysmahdollisuuden välillä: joko tapahtumat ovat luonteeltaan yliluonnollisia tai ne ovat illuusion ja mielikuvituksen tuotetta, esimerkiksi päähenkilön hulluudesta johtuvia. Todorovin mukaan puhdas fantastinen säilyttää epäröinnin loppuun saakka. Mikäli jompikumpi selitysmalli lopulta valitaan, lähdetään fantastisen genren alueelta joko "ihmeellisen" (*marvellous*) tai "oudon" (*uncanny*) suuntaan. (Todorov 1973, 25, 33.) Fantastinen sijaitsee siis kahden genren rajalla, ja melko harvassa ovatkin kertomukset, jotka säilyttävät ambiguiteetin loppuun saakka.

Todorov itse näkee fantastisen kadonneen kirjallisuudesta jo 1800-luvulla. Tämän jälkeen ei ollut enää mahdollista uskoa objektiivisen todellisuuden saavutettavuuteen ja universaaleihin luonnonlakeihin. Kyseenalaistamalla toden ja epätoden vastakkainasettelun, fantastinen samalla

vahvasti näitä olemassa olevina kategorioina. Mikä oli poikkeus, on myöhemmässä kirjallisuudessa sääntö. (Todorov 1973, 166–168.) Todorov ottaa esimerkiksi Kafkan *Muodonmuutoksen*, jossa fantastinen tapahtuma ei aiheuta minkäänlaista epäröintiä, vaan todellisuus otetaan vastaan sellaisenaan, banaalisti. Yksi näkemys postmodernismista onkin tällainen todellisuuden itsestäänselvä ja kyseenalaistamaton hyväksyminen (McHale 1987, 76).

McHale kuitenkin huomauttaa, että raja normaalin ja yliluonnollisen välillä ei suinkaan katoa, vaan päinvastoin korostuu tämänkaltaisen banaalin asenteen seurauksena. Kun mitä uskomattomimmat tapahtumat otetaan vastaan sellaisenaan, on lukija entistä tietoisempi ristiriidasta. Mikäli päähenkilö ei epäröikään, lukija kuitenkin toteuttaa Todorovin ehtoa. McHale kyseenalaistaakin Todorovin epistemologista epävarmuutta painottavan teorian kyvyn käsitellä postmoderneja tekstejä. McHale väittää, että fantastista (samoin kuin postmodernismia) hallitsee ontologinen dominantti, ei epistemologinen. (McHale 1987, 74–75.) Todoroville keskeistä on havaitsija ja kertojan potentiaalinen epäluotettavuus. Hänen mukaansa fantastisten kertomusten kertoja on aina minä, jotta mahdollisuus epäröintiin syntyisi. (Todorov 1983, 82–83.) McHalén mukaan havaitsijan epäluotettavuus on vain toissijainen tekijä ja keskeistä on maailmojen rinnakkaisuus. Epäröinti ei tapahdu Todorovin hengessä *uncannyn* ja *marvellousin* välillä, vaan tämän ja toisen maailman välillä. (McHale 1987, 76.)

Rosemary Jackson tulkitsee myös fantastista hiukan vastaavalla tavalla. Hänen mukaansa epäröinti ei sijoitu *marvellousin* ja *uncannyn* välille, vaan *marvellousin* ja mimeettisen välille. Toisin sanoen fantastinen horjuu realistisen kuvauksen ja fantasiakuvauksen välillä. Fantastinen nojaa realismin konventioihin, mutta rikkoo ne sitten tuomalla mukaan jotain epätodellista. Lukija vedetään turvallisesta, realistisesti kuvatusta todellisuudesta outoon, uuteen maailmaan, jonka lait ovat ennestään tuntemattomat. (Jackson 1981, 32–34.) Brooke-Rose (1986, 65) puolestaan huomauttaa, kuinka monet tekstit hyödyntävät vastaavaa epäröintiä eri tulkintojen välillä, joiden ei tarvitse välttämättä asettua luonnollinen-yliluonnollinen-akselille. Kohdetekstiäni onkin mielekästä lähestyä tältä kannalta, sillä se mahdollistaa lukuisia toisensa pois sulkevia tulkintoja joista millekään on vaikea antaa dominoivaa asemaa. Käynnissä on jatkuva toden ja epätoden kamppailu, mutta sen lisäksi että epäröidään luonnollisen ja yliluonnollisen välillä, horjutaan toden ja *fiktion* rajamailla. Metafiktiivisenä tekstinä *House of Leaves* alleviivaa nimenomaan fiktiivisyyden kysymyksiä ja ontologinen horjunta liittyy fiktion ja todellisuuden rajoihin.

Todorov (1973, 33) määritteli fantastisen kertomuksen kolmen ehdon kautta. Ensinnäkin lukijan

pitää epäröidä luonnollisen ja yliluonnollisen selityksen välillä; toisena ja vapaaehtoisena ehtona on päähenkilön epäröinti. Kolmanneksi lukijan pitää hylätä kaikenlaiset allegoriset lukutavat. Toisin sanoen selittämättömiä tapahtumia ei voi pitää esimerkiksi runouteen lähtökohtaisesti kuuluvina vertauskuvina, joita ei ole tarkoitukseen tulkita kirjaimellisesti. Danielewskin teoksessa allegorista lukutapaa on vaikea suoraan hylätä, sillä labyrintti Navidsonien talon uumenissa on mystinen konsepti, jonka olemassolo kyseenalaistuu ylemmällä tarinatasolla. Labyrintin merkitystä pohditaan teoksessa itsessään ja se tulkitaan milloin mielen vertauskuvaksi, milloin kohduksi. Labyrinttia voidaan pitää Zampanon luomuksena tai Johnnyn tapana käsitellä omia lapsuuden traumojaan. Vaikka labyrintin olemassaolo yksiselitteisesti kiistetään, on se kuitenkin totta hahmoille ja lukijallekin. Mikään yksittäinen allegorinen tulkinta ei selitä teosta tyhjentävästi.

McHale jatkaa pohdintaansa fantastisen ja postmodernismin yhteyksistä pidemmälle. Hän käyttää esimerkkinään kahta tekstiä, Blanchot'n romaania *L'Arrêt de mort* (1948) ja Gassin novellia ”Order of Insects” (1961), jotka hyödyntävät molemmat kummitustalon tai suljetun tilan motiivia. Nämä molemmat tekstit voidaan McHalen tulkinnan mukaan lukea kirjoittamisen allegorioina. Tämä ei kuitenkaan ole mitenkään välttämätön lukutapa, vaan ainoastaan mahdollinen. Tekstit siis häilyvät kirjaimellisen ja allegorisen tulkinnan välillä, ja lukija epäröi näiden välillä. Fantastinen epäröinti on siis siirtynyt tekstin ja kielen tasolle, maailman representoimisen ja antirepresentationaalisen kielen itsensä korostamisen välille. (McHale 1987, 81–83.) Vaikka fantastinen alkaakin etäännyä jo kovin kauas alkuperäisestä määrittelystään, on McHalen ajatuksessa kuitenkin itua oman kohdetekstini analyysin kannalta.

Vaikka kaikki sisemmässä tarinassa asetetaan kyseenalaiseksi, on teoksessa kuitenkin kyse nimenomaan Navidsonien talosta ja labyrintista, ja labyrintti on totta niin henkilöahmoille kuin lukijallekin. Toisaalta labyrintin fiktiivisyys tunnustetaan avoimesti ja on selvää, että kyse on kielellisestä konstruktiosta. Lukijan voisi siis sanoa epäröivän juuri kirjaimellisen ja allegorisen tulkinnan välillä, tai pikemminkin molemmat ovat paradoksaalisesti voimassa. Mielestäni nimenomaan *kauhu* toimii tässä yhdistävänä tekijänä, sillä se vuotaa tasolta toiselle ja siksi labyrintti on todellinen, vaikka onkin fiktiota.

1.2.2 Metafiktiivisyys

Yksinkertaisimmillaan metafiktiolla viitataan fiktion, joka käsittelee omaa rakentumistaan. Se on fiktiota fiktiosta. (Hutcheon 1986, 1.) Waugh (1984, 2) määrittelee käsitteen seuraavasti: "Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality". Metafiktio siis samaan aikaan on fiktiota ja käsittelee tuon fiktion rakentumista (emt., 6).

Vaikka metafiktio on paljon käytetty termi, on sen määrittely kuitenkin varsin väljää, joskin suhteellisen yhdenmukaista. Muita läheisiä termejä ovat itserefleksiivinen fiktio tai itsensä tiedostava fiktio. Usein metafiktio yhdistetään nimenomaan postmodernismiin. Esimerkiksi Waugh erottaa toisistaan modernismin itsetietoisuuden ja postmodernismin metafiktiivisyyden (1984, 21). Kiinnostava on Hallilan (2006, 71) lisäys, jonka mukaan nämä erottaa toisistaan McHalen määrittelemä ontologinen dominantti. Postmodernissa metafiktiossa ontologisia tasoja, tai kerronnallisia kehyksiä, rikotaan ja ylitetään ja lukijan huomio kiinnitetään siten erilaisiin vaihtoehtoisin maailmoihin ja olemisen kysymyksiin. (Emt., 142, 147.)

Toisaalta Waugh (1984, 5) näkee metafiktiivisyyden olevan kaikkea kirjallisuutta määrittävä piirre; kaikki kirjallisuus on pohjimmiltaan itserefleksiivistä. Metafiktio ei siis ole minkäänlainen genre, vaan kyse on tendenssistä, joka toimii liioittelemalla ja kärjistämällä jännitteet ja vastakohtat, jotka ovat jo läsnä kaikissa romaaneissa. Metafiktio toimii vastakkainasettelun kautta; se samalla luo fiktiivisen illuusion ja paljastaa sen olevan vain illuusiota. (Emt., 6, 14.) Paljastamalla fiktiivisen luonteensa metafiktiivinen teksti kyseenalaistaa representaation mahdollisuuden kokonaisuudessaan. Sekä objektiivinen että subjektiivinen todellisuudenkuvaus paljastuvat konventioiksi. (Hallila 2006, 75.) Metafiktio kyllä käyttää konventioita, mutta samalla paljastaa nämä vain konventioiksi (emt., 94).

Waugh (1984, 2–3) painottaa metafiktion asettamia kysymyksiä fiktion ja todellisuuden suhteesta. Hänen mukaansa tarkastelemalla fiktion rakentumista metafiktio samalla tutkii todellisuuden mahdollista fiktiivisyyttä. Kun tietomme maailmasta on kielestä riippuvaista, voimme fiktion avulla oppia todellisuuden rakentumisesta sinänsä. Näyttämällä kuinka kuvitteellisia maailmoja luodaan fiktiassa metafiktio auttaa meitä näkemään kuinka reaalin maailma on vastaavasti rakennettu tai "kirjoitettu". (Emt., 18.)

Yksi metafiktiota määrittävä piirre on myös kaunokirjallisen ja kirjallisuusteoreettisen diskurssin sekoittuminen (Hallila 2006, 75). Tätä piirrettä on vaikea ohittaa romaanissa *House of Leaves*, sillä teos rakentuu tieteellisen tutkielman mukaelmaksi ja parodiaksi. Tekstin teemoja, henkilöhahmojen toimintaa ja selittämättömiä ilmiöitä analysoidaan hyvin itsetietoisesti jo teoksen sisällä niin todellisen kuin fiktiivisenkin lähdeaineiston avulla. Tätä puolta teoksen itserefleksiivisyydestä käsittelen neljännessä luvussa, tarkastelemalla mm. Freudin "kammottavan" käsitteen roolia teoksessa. Muita metafiktioille tyypillisiä piirteitä ovat myös parodia, *mise en abyme* -rakenne ja allegoria (emt., 101). Tekstin parodisiin ja allegorisiin piirteisiin en voi tämän tutkimuksen puitteissa puuttua kovin yksityiskohtaisesti, mutta niitä on silti mahdotona ohittaa kohdetekstini analyysissä: *House of Leaves* parodioi niin akateemista tutkimusta, kauhukirjallisuuden perinteitä kuin postmodernistista kirjallisuuttakin, kun taas tarina labyrintista voidaan lukea allegoriana hyvinkin vaihteleville asioille, mistä teos on itse hyvin tietoinen.

Myös typografisen asun vaihtelevuus ja tekstin tekeminen näkyväksi tekstinä ovat metafiktioon tavallisesti liitettyjä keinoja (emt, 103). Nämä ovat niin ikään oleellisia piirteitä romaanissa *House of Leaves*, mutta sen sijaan, että niitä käytettäisiin vain tekstin materiaalisuuden paljastamiseen, ne samalla myös osallistuvat illuusion ylläpitämiseen luomalla tekstiin tiloja. Sanojen järjestely sivulle matkii usein tekstissä kuvattua toimintaa, esimerkiksi kiipeämistä, tai sanojen asettelu voi luoda ahtauden ja suljetun tilan vaikutelmaa.

Waugh näkee metafiktioille tyypillisenä piirteenä myös populaarigenren ja taidekirjallisuuden diskurssin sekoittumisen. Tyypillinen ja kaavamainen populaariviihteen genre otetaan postmodernilla ajalla uuteen käyttöön, jolloin sen avulla voidaan ilmaista ajalle tyypillisiä pelkoja ja ahdistuksia. Populaarigenren muoto vieraannutetaan tai outoutetaan (*defamiliarize*), jolloin genre toimii syvällisten kysymysten käsittelyssä uudessa kontekstissa. (Waugh 1984, 79.)

Waugh (1984, 79) ottaa esimerkiksi vakoilutrillerin, joka postmodernissa romaanissa kykenee ilmaisemaan esimerkiksi huolta poliittisesta ja moraalista epävarmuudesta ja arvojen heikkenemisestä. Kauhukirjallisuuden genre toki toimii romaanissa *House of Leaves* tällä tavoin vieraannutettuna. Tyypillinen kummitustalokertomus on siirretty täysin uudenlaiseen käyttöön. Sanoudun kuitenkin irti Waughin arvottavasta näkemyksestä, jonka mukaan jonkin genren potentiaali pääsisi oikeuksiinsa vasta siirrettynä arvostetumpaan taidediskurssiin. Esimerkiksi gotiikka on aina käsitellyt ihmisen syvimpiä pelkoja ja ajalle tyypillisiä kauhuja. 1700-luvulla

pinnalle nousseen gotiikan on nähty käsittelevän naisten alistettua asemaa, ankaraa seksuaalimoraalia ja ajan tyypillisiä varjopuolia, peitetyssä muodossa. On absurdia ajatella, että vasta postmodernilla ajalla olisi löydetty jonkin genren todellinen ydin.

Selvää kuitenkin on, että romaanissa *House of Leaves* gotiikkaa käytetään muuttuneessa muodossa. Konventioilla leikittely, niiden kyseenalaistaminen ja itsetietoinen käyttö toki luovat jotain uutta. Waughin mukaan genrefiktio on aina itserefleksiivistä sikäli, että lukija odottaa tiettyjä asioita esimerkiksi salapoliisiromaanilta. Agatha Christien romaanit vetoavat kenties enemmän lukijan käsityksiin salapoliisiromaaneista kuin todellisesta maailmasta. Waughin mukaan genren parodioinnin myötä vaikutus on kuitenkin enemmän häiritsevää kuin vahvistava. (Waugh 1984, 81–82.) Kauhukirjallisuuden ollessa genre, joka tavoittelee häiritsevää vaikutelmaa, on sen pyrittävä jatkuvasti rikkomaan lukijan odotukset.

Kun lukija tunnistaa tekstin kuuluvan gotiikan genreen, hän lukee sitä tietyin odotuksin, odottaen tiettyä tuttuutta, mutta toivoen samalla yllätyksensä eroavista piirteistä ja uutuudesta. Siksi onkin huomattava, että mitä oudoimmat ja ahdistavimmat kuvat voivat olla täysin normaaleja, koska ne kuuluvat genren konventioihin. Jones huomauttaa, että tutkimuksessa mennään usein metsään, kun kauhukertomuksia tulkitaan ikään kuin tyhjiössä. Vampyyrihahmojen pureminen ja veren imeminen voidaan toki lukea psykoanalyttisesti ja rinnastaa kaikenlaiseen tukahdutettuun seksuaalisuuteen, mutta useimmiten kulmahampaat ovat vain kulmahampaat. Tärkeämpää on yksittäisen tekstin samuus ja ero suhteessa genren konventioihin. (Jones 2009, 129–130.)

Botting argumentoi, että kun gotiikka muuttuu näkyvämmäksi ja leviää yhä laajemmalle, kierrättäen samoja elementtejä yhä uudelleen, genre alkaa syödä itseään. Derridaa lainaten Botting huomauttaa että kun hirviö määritellään hirviöksi, se samalla kesyyntyy. Kun hirviö tunnistetaan ja representoidaan, se muuttuu lemmikiksi. Botting viittaaakin tällaiseen samoja elementtejä kierrättävään viihteeseen karkkigotiikkana (*candy gothic*). Sen sijaan todellinen hirviömyisyys on aina muodotonta, tunnistamatonta ja representaation tuolla puolen. (Botting 2011, 12–13.) Gotiikka on genre, jonka on jatkuvasti muututtava, pyrittävä häiritsemään. Sikäli *House of Leaves* on nimenomaan postmodernia gotiikkaa. Se on täynnä selittämätöntä, epämääräistä ja uhkaavaa, joka ei ole ottanut mitään muotoa.

Nimenomaan kauhun kannalta on mielenkiintoista, mikäli siihen yhdistetään metafiktiivinen tendenssi, joka tiedostaa konstruoidun maailman fiktiivisyyden. Vaikka kauhu liittyykin fantasiaan

ja ylikuulolliseen, on realismin illuusio kuitenkin kauhukirjallisuudelle yhtä tärkeää. Tyypillisesti genren konventioihin kuuluukin kaikenlainen tapahtumien todenperäisyyden vakuuttelu, jotta lukija saadaan uskomaan että kyseessä on oma maailmamme, jonka lait yhtäkkiä kyseenalaistuvat. Mikäli heti alkuun tunnustetaan rakennetun maailman fiktiivisyys, onko lukijan mahdollista enää eläytyä tekstin esittämiin kauhuihin?

Esimerkiksi Ryan onkin sitä mieltä, että teksti ei voi olla samaan aikaan immerssiivinen ja itserefleksiivinen: mikäli fiktio tunnustaa maailmansa rakennetun, fiktiivisen luonteen, se ei voi samaan aikaan esittää maailman olevan olemassa (Ryan 2001, 284). Ryan jakaa tekstit kahtia, immerssiivisiin ja interaktiivisiin. Toisia kuvaa vertauskuva teksti maailmana ja toisia teksti pelinä. Interaktiivista tekstiä luonnehtivat mm. leikkisä asenne mediumiin, merkityksen epävakaus ja moninaisuus sekä lukijan aktiivinen rooli tekstin konstruoinnissa. (Emt., 5–6.) Ryanin (emt., 19–20) mukaan interaktiivisessa tekstissä on vaikea syntyä immersiota, sillä kun lukija tekee valintoja esimerkiksi tekstin eri polkujen tai maailmojen välillä, hän samalla asettuu ulkopuoliseen asemaan, ikään kuin tekstin yläpuolelle. Ryanin mukaan tämä maailmojen välillä valitseminen on väistämättä metafiktiivistä ja tällainen metafiktiivisyys aiheuttaa lukijan ontologisen vieraantumisen kuvatusta maailmasta (emt., 284).

Sen paremmin metafiktota kuin immersiotakaan ei ole kuitenkaan syytä käsittää liian kapeasti. Immersio voi olla muutakin kuin lukijan passiivista eläytymistä kuvattuun maailmaan. *House of Leaves* ei myöskään ole metafiktiivinen siinä mielessä, että yksiselitteisesti todettaisiin kuvatun maailman olevan fiktiota. Sen sijaan *House of Leaves* leikittelee monimutkaisilla fiktiivisyyden ja autenttisuuden kysymyksillä. Jokainen kerronnan taso asettaa aina edellisen kyseenalaiseksi, ja kerronnallisten kehysten rikkomisella kiinnitetään huomiota maailmojen välisiin suhteisiin, fiktion ja todellisuuden monimutkaiseen suhteeseen.

Väitän että *House of Leaves* on sekä immerssiivinen että "interaktiivinen" ja itserefleksiivinen, ja että tämän romaanin tapauksessa metafiktiivisyys ei suinkaan etäännytä lukijaa kuvatusta maailmasta, vaan päinvastoin *House of Leaves* vetää lukijan mukaan monimutkaiseen peliin, jossa fiktion ja todellisuuden rajat hämärtyvät ja katoavat näkyvistä. Danielewskin teoksessa yhdistyvät mielenkiintoisella tavalla kauhukirjallisuuden konventiot, joissa vakuutellaan tapahtumien todenmukaisuutta ja pelotellaan lukijaa, ja toisaalta postmodernismin metafiktiivisyys, tekstuaalisuuden ja fiktiivisyyden tunnustaminen. Miten nämä toimivat yhdessä, ja mitä tästä kaikesta syntyy, sitä aion tarkastella pian, kunhan ensin esittelen vielä lyhyesti käyttämäni

kauhukirjallisuuden ja gotiikan tutkimusta.

1.2.3 Kauhukirjallisuuden ja gotiikan tutkimuksesta

Onko *House of Leaves* postmodernistista gotiikkaa, goottilaista postmodernismia vai postmodernia kauhukirjallisuutta? Se on varmastikin kaikkea tätä, mutta mitä eroa näillä luonnehdinnoilla sitten on? Kauhukirjallisuuden leima romaanin *House of Leaves* kohdalla on useammassakin yhteydessä sivuutettu markkinointikikkana. Danielewski on itse kieltänyt olevansa kauhukirjailija. Hän on sanonut eräässä haastattelussa:

I had one woman come up to me in a bookstore and say, 'You know, everyone told me it was a horror book, but when I finished it, I realized that it was a love story.' And she's absolutely right. In some ways, genre is a marketing tool. (Wittmershaus 2000.)

Toisaalta samaisessa haastattelussa Danielewski myös toteaa: "I think anyone that deals with big questions could be defined as a horror writer [...] if they really approach deeper questions...are ultimately going to unveil something that's terrifying." (Wittmershaus 2000.) Tämä jälkimmäinen näkemys kauhukirjallisuudesta onkin tutkimukseni kannalta paljon oleellisempi kuin romaanin oikean hyllyluokituksen pohtiminen.

Gotiikan historiallisena ilmiönä katsotaan yleensä alkaneen Horace Walpolen *Castle of Otranton* julkaisusta vuonna 1764, ja päättyneen 1820-luvulla. Gotiikka tutustutti lukijat kauhukirjallisuuden tyypillisiin motiiveihin, rappeutuviin linnoihin, vainottuihin neitoihin ja synkkään estetiikkaan. Punterin (1980, 1) mukaan gotiikalle tyypillisiä piirteitä ovat mm. pelottavan ja kauhean kuvaaminen, yliluonnollisen läsnäolo, stereotyyppiset hahmot ja jännityksen luominen. Gotiikka ei kuitenkaan jäänyt vain 1700-1800-lukujen vaihteen ilmiöksi, vaan termiä käytetään hyvin vaihtelevissa merkityksissä, joista kaikki eivät suinkaan ole kirjallisuuteen viittavia. Kirjallisuudentutkimuksenkin piirissä historiallinen gotiikka on nykyään lähinnä yksi alakategoria sellaisten termien kuin amerikkalainen gotiikka, postkolonialistinen gotiikka, naisgotiikka, tai postmoderni gotiikka, ohella. Jones (2009, 125) huomauttaakin, että nykylukijalla voi olla vaikeuksia edes tunnistaa gotiikaksi 1700-luvun pitkäpiimäisiä ja kesyjä kummitustarinoita, sillä käsityksemme gotiikasta on jatkuvasti muuttuvaista.

Sen sijaan gotiikka hahmotettaisiin genrenä, voidaan sen ajatella olevan esimerkiksi tapa käsitellä

pelkoja tekstin muodossa. Voidaan myös ajatella, että gotiikka ei määrittele niinkään tekstejä sinänsä, vaan hahmottuu ennemmin toistuvien motiivien ja trooppien kautta, joita on löydettävissä kaikesta kirjallisuudesta. Toisaalta gotiikan voidaan ajatella olevan laaja kattokäsite sellaisillekin alagenreille kuin kummitustarina tai kauhutarina (*horror story*). (Punter & Byron 2004, xviii.) Itse hahmottaisin kuitenkin kauhukirjallisuuden gotiikkaa laajemmaksi ilmiöksi.

Osin tämä ristiriita selittyy akateemisen tutkimuksen perinteellä eritellä käsitteet *terror* ja *horror* toisistaan. Termi *horror* viittaa tyypillisesti näkyvään ja fyysiseen kauhuun tai goreen; kauhuun, jonka lähde on konkreettisesti määritettävissä. Termi *terror* sen sijaan on epämääräisempi ja hahmottomampi, se perustuu ennemmin vihjauksiin ja selittämättömään. (Cavallaro 2002, 2–3.) Tämänkaltainen jako tuntuu kuitenkin jokseenkin keinotekoiselta ja henkii lähinnä arvottavasta näkemyksestä, jossa tutkija haluaa korostaa oman tutkimuskohteensa eroa populaarina ja viihteellisenä pidettyyn kauhugenreen. Ennemmin käsitteiden *terror* ja *horror* voisi ajatella kuvaavan ilmiön eri puolia. Fyysisyyden ja ruumillisuuden kautta voidaan käsitellä syvempiä pelkoja ja usein salaperäinenkin uhka kiinnittyy *johonkin*. Myös Cavallaro (2002, 5) kiistää vastakkainasettelun ja näkee termien olevan kiinteässä yhteydessä ja muuttuvan jatkuvasti toisikseen.³ Vaikka kauhu olisikin sidoksissa fyysisyyteen, kykenemättömyytemme luokitella sen lähdeä muuttaa sen vaikeammin määriteltäväksi. Samoin myös Carrol, joka määrittelee kauhun (*horror*) hyvinkin fyysisten reaktioiden kautta, kuitenkin katsoo näiden aiheutuvan myös hirviöiden käsitteellisestä epäpuhtaudesta. Kauhukirjallisuuden hirviöt eivät usein kuulu mihinkään luokkaan, tai ne kuuluvat samanaikaisesti moneen, ovat esimerkiksi samaan aikaan sekä eläviä että kuolleita. Tällaisina ne eivät ole niinkään fyysinen uhka, vaan uhka meidän maailmankuvallemme. (Carrol 1990, 34.)

Tyypillisesti gotiikka liitetään nimenomaan termiin *terror*, alkaen aina Punterin urauurtavasta teoksesta *The Literature of Terror* (1980). Beville seuraa Punteria määritellessään gotiikan nimenomaan pelon ja kauhun (*terror*) käsittelyn kautta. Suomeksi sana *kauhu* kuitenkin kattaa molemmat aspektit, ja siksi se mitä tarkoitan kauhukirjallisuudella voidaan ymmärtää sekä kapeammassa mielessä sinä, mitä angloamerikkalaisessa tutkimuksessa kutsutaan nimellä *horror literature*, tai laajemmin myös kirjallisuutena, joka käsittelee vaikeammin määriteltävää kauhua

³ Termejä ei myöskään aina käytetä kovin yhdenmukaisesti, joten ne voivat siinäkin mielessä muuttua toisikseen. Esimerkiksi Twitchellin (1988, 16) mukaan termi *terror* viittaa ulkoiseen ja ohimenevään kauhuun, jonka juuret ovat todellisessa elämässä, kun sen sijaan *horror* on pysyvää ja päättymätöntä; se viittaa uniin ja selittämättömään eikä koskaan katoa. Myös Lovecraft puhui kosmisesta – ja siten vaikeammin määriteltävästä – kauhusta käyttäen nimenomaan sanaa *horror*.

(*terror*), mikäli tällainen ero halutaan ylipäänsä tehdä. Itse siis hahmottaisin kauhukirjallisuuden hyvinkin löyhästi määriteltävänä genrenä, kun taas gotiikkaa voisi ajatella pikemminkin tyylinä tai moodina. Jones (2009, 126–127) ehdottaa gotiikan olevan kulttuurinen käytäntö. Gotiikka on kirjoittamisen, lukemisen ja jopa ajattelun tapa. Tämä on kaikessa epämääräisyydessäkin parempi määritelmä kuin gotiikan jähmettäminen tiettyjen motiivien ja tyylikeinojen kokoelmaksi.⁴

Kauhukirjallisuuteen kohdistunut tutkimus on varsin moninaista, mutta karkeasti se voidaan jakaa kahteen luokkaan, psykologiseen tai psykoanalyttiseen ja yhteiskunnalliseen. Usein painotetaan joko ihmisen sisäisten pelkojen ja alitajunnan luotaamista tai toisaalta yhteiskunnallisten ja ympäröivien kauheuksien käsittelyä. Molemmista lähtökohdista on luonnollisesti tehty niin syvällistä kuin yksinkertaistavaa tai puolustelemaa tutkimusta. Kauhukirjallisuuden tapauksessa genren kuluttamisen selittämisen perinne on vahva. Siten kauhukirjallisuutta on ajateltu esimerkiksi nuoruuteen kuuluvana vaiheena, ja sillä on nähty muun muassa aikuistumiseen ja seksuaaliseen kehittymiseen liittyviä rituaalisia tehtäviä (ks. esim. Twitchell 1988).

Toisaalta kauhukirjallisuus myös ylittää tämänkaltaiset rajat ja nimenomaan jännite psykologisten voimien ja yhteiskunnallisen välillä on sille ominaista (Veeder 1999, 47–78). On myös huomattava, että esimerkiksi psykoanalyysi on aina vaikuttanut kirjallisuuden aiheisiin. Gotiikka ja sen psykoanalyttiset tulkinnat ovat jopa erottamattomia (Sage 1996, 3). *House of Leaves* tekee tämän näkyväksi sisällyttämällä psykoanalyttisen diskurssin osaksi teosta. Freudin "kammottavan" (*unheimlich*) käsite on ohittamaton kaikenlaisessa gotiikan tutkimuksessa, joten *House of Leaves* luonnollisesti sisällyttää sen osaksi itseään. Kriitikot analysoivat labyrinttia Freudin käsitteen avulla ja sen etymologiaa käsitellään. Freudin *unheimlich* pohjaa saksan sanaan *heimlich*, joka viittaa kotoiseen ja tunnettuun, mutta toisaalta myös piilotettuun tai kätkeytyyn. Siten *unheimlich* tarkoittaa sananmukaisesti vierasta tai outoa, mutta samalla se viittaa johonkin, jonka olisi pitänyt pysyä kätkeytynä, mutta joka paljastuu. (Freud 1990, 345.) Kammottavaa luonnehtii aina jonkinlainen törmäys tuttuuden ja outouden välillä (Cavallaro 2002, 4). Ei olekaan yllättävää, että kammottava liittyy usein nimenomaan kummitustalon motiiviin, kun tuttuun ja turvalliseen ympäristöön tunkeutuu jotain vierasta (Vidler 1992, 3). Tämänkaltaista teorian ja sen kohteen yhteensulautumista onkin mielekästä tarkastella Danielewskin teoksessa.

Kauhukirjallisuuden ja gotiikan ytimessä olevan kauhun määrittely on itsessään ongelmallista, sillä

⁴ Huomionarvoinen on myös Matti Savolaisen ehdottoma termi "goottilainen sensibileetti", joka hänen mukaansa ilmentää "herkkyyttä ja alttiutta selittämättömälle ja yliluonnolliselle, halua asettua alttiiksi pelon ja kauhun tunteille sekä halua tutkia niitä fiktion kautta" (Savolainen 1992, 17).

sen voidaan ajatella viittaavan vaikutukseen, jonka genreen kuuluvan teoksen on tarkoitus tuottaa. Tämä vaikutus on kognitiivinen siinä missä emotionaalinenkin. Esimerkiksi Hills (2005, 25) huomauttaa, että kauhu ei ole vain lyhytaikainen, tietyn objektin aiheuttama tunne, vaan pidempiaikainen vaikutus. Tämä liittyy osin jo käsiteltyyn *horror/terror* erotteluun. Cavallaro puhuu pelosta kauhukirjallisuuden ytimessä. Hänen mukaansa pelko ei ole satunnainen ilmiö, vaan pysyvä tila. Ahdistavaa ei ole se, että rakentamamme maailma särkyä yhtäkkiä, vaan se, että rakenteet ovat aina säröilleet. Pelko paljastaa ihmisenä olemisen kaoottisuuden ja turvattomuuden. Pelko on maailmassa olemiseen kuuluva aspekti. (Cavallaro 2002, vii, 6.) "To be terrified is to be in state of hesitation", sanoo puolestaan Beville (2009, 24), mikä yhdistyy suoraan fantastisen epäröinnin teemaan.

En kuitenkaan aio tutkia todellisten lukijoiden reaktioita, vaikka luonnollisesti oma lukukokemukseni vaikuttaa tulkintaani hyvinkin paljon. Kyse on enemmän tekstin tarkoitettua vaikutuksesta ja oletetusta lukijasta. Toisaalta kauhun voi ajatella olevan myös teoksen käsittelemä teema, jolloin oleellisiksi nousevat päähenkilöiden reaktiot ja tajunnankuvaus. Carrol (1990, 18) sanoo kauhukirjallisuuden olevan siitä poikkeuksellinen genre, että lukijan reaktiot vertautuvat henkilöhahmojen reaktioihin. Ne eivät ole täysin samat, mutta lähenevät toisiaan. Tämä on jokseenkin epämääräinen ja ongelmallinenkin lähtökohta ja sitä vastaan olisi helppo hyökätä esimerkeillä, joissa kammottavia saattavat olla nimenomaan henkilöhahmon reaktiot. Kohdetekstini tapauksessa on kuitenkin jossain määrin perusteltua tarkastella Johnnyn hahmoa, sillä hän on itsekin Zampanòn kirjan lukija ja vertautuu jatkuvasti tekstin ulkopuoliseen lukijaan. Tätä kautta voidaan käsitellä kauhukirjallisuuden tarjoamia pelon tunteita, ja jopa parodioida niitä.

Kauhukirjallisuuden tutkimusta on rasittanut jonkinlainen tarve selittää *miksi* kauhukirjallisuutta luetaan. Esimerkiksi Carrol sinänsä ansiokkaassa teoksessaan *The Philosophy of Horror* (1990) lähestyy kauhufiktiota paradoksinä. "[M]ost of us don't play in traffic to entertain ourselves, nor do we attend autopsies to while away the hours. So why do we subject ourselves to fictions that horrify us?" Carrol (1990, 10) kysyy. Harvemmin minkään muun kirjallisuudentutkimuksen lähtökohta kuitenkaan on vastaavanlainen ihmettely. Onko kirjallisuustieteen tehtävä pohtia ensimmäiseksi miksi ihmiset lukevat esimerkiksi sotakirjoja, orjuuskuvauksia tai yleensä kirjoja, jotka saattavat aiheuttaa erilaisia tunteita. Tämänkaltainen lähtökohta tuntuu oletettavan, että kauhukirjallisuudella ei voi olla muuta annettavaa kuin hetkelliset kauhun tunteet, ja että kauhukirjallisuutta luetaan yksinomaan näiden takia.

Esimerkiksi Schneider tarjoaa ikään kuin määritelmänomaisesti "suositun selityksen" sille, miksi kauhufiktiota kulutetaan. Hän vertaa kauhua vuoristorata-ajeluun: saamme adrenaliinisyöksyn hetkellisestä turvattomuuden tunteesta, mutta emme kuitenkaan ole oikeasti vaarassa. Hänen mukaansa kauhufiktio tarjoaa "rajatun pelon kokemuksen". (Schneider 2008, 225.) Itse kuitenkin väitän, että hyvän kauhufiktio tarjoama pelon kokemus ei ole millään tavalla rajattu tai turvallinen. Kyse ei ole huvipuistoviihteestä, vaan kauhukirjallisuus käsittelee parhaimmillaan syvimpiä pelkojamme ja ihmisenä olemisen peruskysymyksiä.

Aion tässä tutkielmassani osoittaa, että romaanin *House of Leaves* tarjoama kauhu ei ole suinkaan rajattu, eikä katoa kirjan kansien sulkeuduttua. Adrenaalinihyökyjä ei välttämättä ole luvassa, eikä turvattomuuden tunne väisty mukavuuden tieltä, vaan lukija saattaa jopa joutua kohtaamaan itsensä. Johnnyn sanoin:

And then for better or worst, you'll turn, unable to resist [...] fighting with everything you've got not to face the thing you most dread, [...] the creature you truly are, the creature we all are, buried in the nameless black of a name. And then the nightmares will begin. (*HoL*, xxiii.)

1.3 Tutkimuksen eteneminen

Olen tässä johdannossa esitellyt lyhyesti ne välineet ja lähtökohdat, joiden avulla lähestyn Danielewskin mammuttimaista opusta. Yhtenä tärkeimmistä lähtökohdistani toimii siis McHalén näkemys postmodernismista ontologisen dominantin hallitsemana genrenä. Tämä piirre yhdistää suoraan gotiikan ja postmodernismin, joiden leikkauspisteeseen *House of Leaves* asettuu. Tarkastelen tämän ontologisen dominantin ilmenemistä niin teoksen sisällön tasolla, rakenteessa kuin myös tekstin suhteessa lukijaan. Toinen tärkeä lähtökohtani on metafiktio. *House of Leaves* käsittelee hyvin itsetietoisesti rakentumistaan ja rooliaan kauhukirjallisuutena. Ennen kaikkea metafiktiivisyys näkyy kuitenkin suhteessa ontologisiin kysymyksiin, siinä miten teoksessa leikitellään kuvattujen maailmojen todellisuudella ja fiktiivisyydellä, hämärretään rajaa fiktion ja todellisuuden välillä. Itseäni kiinnostaa erityisesti miten tällainen itsensä tiedostava ja itseään kommentoiva teos toimii kauhukirjallisuutena ja miten teoksessa rakennetaan kauhua.

Koska aikomukseni on lähestyä Danielewskin romaania nimenomaan kauhukirjallisuutena, toimii metodinani tässä suhteessa myös vertaileva tutkimus. Tarkoitukseni ei ole niinkään osoittaa

varsinaisia alluusioita aiempaan kauhukirjallisuuteen, vaan asettaa teos osaksi gotiikan jatkumoa ja samalla tarkastella kuinka teos itse kommentoi näitä konventioita. Luonnollisesti myös aiempi kauhukirjallisuuden tutkimus toimii tärkeänä tukipylväänä näiden keinojen osoittamisessa.

Toisessa luvussa pilkon teoksen osiin pyrkiessäni asettamaan romaanin osaksi gotiikan traditiota. Ensiksi tarkastelen sisäistarinaa ja sen suhdetta ns. *haunted house* -genreen ja tätä myöten gotiikassa etualaistuviin ontologisiin kysymyksiin. Lisäksi tarkastelen kuinka teos erilaisissa parateksteissä liittyy yhtä aikaa osaksi gotiikan realismin illuusiota vahvistavia perinteitä ja postmodernistista metafiktiota. Tämän jälkeen tarkastelen erikseen Johnnyn alaviitteissä aukeavaa tarinaa psykologisena ja fantastisena kauhukertomuksena. Viimeisessä alaluvussa analysoin tilan ja aukkojen roolia teoksessa.

Kolmannessa luvussa tarkastelen teoksen rakennetta kokonaisuutena. Analysoin erilaisia postmodernistisia ontologiaa korostavia keinoja, kuten metalepsiksiä ja *mise en abyme* -rakennetta sekä myös tekstin typografisia leikkelyitä, joiden avulla tekstin kauhut tuodaan hyvin lähelle lukijaa. Teoksen ontologinen rakenne on jatkuvan huojunnan alla, ja teoksen kokonaisuudesta onkin mahdollista muodostaa lukuisia tulkintoja. Tässä mielessä lukijan merkitys korostuu: lukija toisintaa Johnnyn projektia tekstin tulkitsijana ja arvoitusten ratkaisijana. Tulkinnan roolia alleviivaa myös teoksen valtaisa teoreettinen diskurssi, jota tarkastelen neljännessä luvussa. Viimeiseksi keskityn lukijan rooliin tarkemmin ja yritän vetää yhteen aiempia päätelmiäni.

2 *House of Leaves* ja kauhukirjallisuuden traditio

2.1 Pahantahtoinen talo ja gotiikan kaksoisontologia

The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one under so much anxiety to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterranean regions, expect now and then some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which grating on the rusty hinges were re-echoed through that long labyrinth of darkness. (Walpole 1986, 61.)

Flashlight and camera skitter across the ceiling and floor in loose harmony, stabbing into small rooms, alcoves, or spaces reminiscent of closets, though no shirts hang there. Still, no matter how far Navidson proceeds down this particular passageway, his light never comes close to touching the punctuation point promised by the converging perspective lines, sliding on and on, spawning one space after another, a constant stream of corners and walls, all of them unreadable and perfectly smooth. (*HoL*, 64.)

Gotiikassa yksi tärkeimmistä elementeistä on miljöö – niin ensimmäisessä goottilaisessa romaanissa, Walpolen melodramaattisessa sukutarinassa *The Castle of Otrantossa* (1764) kuin myös 2000-luvun gotiikan huipentumassa, Danielewskin postmodernistisessä kummajaisessa *House of Leaves*. Johan sen teosten nimetkin kertovat. Gotiikan suosituin symboli on suljettu tila (Aguirre 1990, 2). Linnaa, tai myöhemmin muuta rakennusta, voidaan pitää jopa goottilaisen romaanin päähenkilönä. Aguirren mukaan historiallisen gotiikan linna on muodoltaan ja geometrialtaan pelottava, outo. Siinä on pimeitä, tuntemattomia osia, luolastoja tai labyrintteja, jotka ulottuvat pitkälle rakennuksen alle. Tavallaan rakennus on ikään kuin elossa, henkilöhahmot ovat voimattomia sen mysteerin sisällä. (Emt., 92.)

“Camouflaged as a haunted house tale, *House of Leaves* is a metaphysical inquiry worlds away from the likes of *The Amityville Horror*”, toteaa Hayles (2002, 779) heti ensi alkuun artikkelissaan Danielewskin teoksesta. Asenne on yleinen: filosofinen, syvälinen ja läpeensä postmodernistinen teos ikään kuin vain *naamioituu* kauhukertomukseksi. Olen eri mieltä. Vaikka *House of Leaves* toki on valovuosien päässä perinteisistä kummitustalotarinoista, on Navidsonien salaperäinen labyrintti paljon velkaa *Otranton* linnan synkille sokkeloille. Romaani vain suhtautuu näihin genren piirteisiin kovin itsetietoisesti kärjistetyksi. Salaperäinen Navidsonien talo totisesti on geometrialtaan outo, uhkaava ja sananmukaisesti elossa: talo on sisältä suurempi kuin ulkoa, ja mittasuhteista labyrintin

sisällä ei ota selkoa parhaimmillakaan mittausvälineillä, välimatkat kasvavat ja pienenevät alinomaa, seinät vaihtavat paikkaa ja sulkevat ihmisiä sisäänsä. Labyrintissa on pilkkopimeää ja tyhjää; se on suuri tuntematon. Tässä labyrintissa tuuli ei kirskuta ruostuneita saranoita, mutta ainoa labyrintissa kuuluva ääni, matala jylinä, kylläkin tuo mieleen kaikuja goottilaisten linnojen äänimaisemista.

Genre on luonnollisesti muutenkin muuttunut suuresti viimeisten puolentoista vuosisadan aikana. 1700-luvun jälkeen linna on vaihtunut ensin kartanoksi ja vähitellen tavalliseksi keskiluokkaiseksi omakotitaloksi. Aristokraattien irstailu ja rappio on jäänyt vähemmälle huomiolle, kun kummitukset ovat siirtyneet keskiluokan vaivoiksi (Cavallaro 2002, 39). Siinä missä Walpolen linna on täynnä salaperäisiä ilmestyksiä, kummituksia ja jonkin pahan voiman läpitunkemia huoneita, jo mainitussa 70-luvun bestsellerissä *The Amityville horror* (1977) paranormaalit ilmiöt ovat lähtöisin talosta sinänsä; seinät kaatuvat päälle, putkistot vuotavat ilmoille mustaa mönjää ja ovet irtoavat saranoistaan. Talosta itsestään on tullut ajatteleva ja tunteva, pahantahtoinen kokonaisuus (Bailey 1999, 5-6). Baileyn (1999, 21) mukaan Poe ja Hawthorne ensimmäisinä siirsivät huomion pois kummituksista itse taloon.

Bailey, joka kirjoittaa kummitustalon tyyppin ilmenemisestä amerikkalaisessa populaarifiktiossa puhuu tietystä *haunted house* -formulasta, joka toistuu usein lähes identtisenä. Pahaan taloon, jolla on "maine", muuttaa uusi perhe. Yliluonnollisten hyökkäysten lisäksi perheenjäsenet joutuvat kohtaamaan toisensa ja kaikki aiemmat ristiriidat nousevat pintaan ja kärjistyvät. Lopulta talo joko tuhoutuu tai se jää odottamaan uusia uhreja. (Bailey 1999, 56.) Danielewskin romaani selvästi hyödyntää tällaista *haunted house* -kaavaa. Teoksen ytimessä oleva tarina Navidsonien salaperäisestä talosta sisältää lähes kaikki Baileyn määrittelemät genren konventiot ja leikittelee kliseillä. Tarkastelenkin ensi alkuun yksinomaan tätä sisäistarinaa, jonka juonta Zampanò lukijalle selostaa kuva kovalta.

Bailey (1999, 56–57) määrittelee kaavaan kuuluvan ensinnäkin talon, jolla on pahamaineinen historia. Talon on oltava vanha, suuri ja sen menneisyydessä on oltava jotain hämää tai ikävää. Navidsonien talo on vanha ja se todellakin on suuri, sillä sen sisälle avautuvalla labyrintilla ei ole loppua. Välillä talon syvyydeksi arvioidaan jopa 90 km ja sen sisällä saatetaan matkata päiväkausia päätyttä minnekään. Toisin kuin monissa kummitustalokertomuksissa, tässä tapauksessa talon historiasta saadaan tietää vasta teoksen loppupuolella, kun Karen keskustelee kiinteistövälittäjän kanssa. Selviää, että talo on vaihtanut omistajaa hyvin tiuhaan. Osa entisistä omistajista on kuollut,

osa kadonnut. Toiset ovat paenneet paikalta kutsuen taloa liian "tilavaksi" tai "epävakaaksi". Kohtauksessa selvästi tiedostetaan kauhuelokuvien perinteet. Kiinteistövälittäjä melkein harmittelee, ettei ole löytänyt mitään kovin "kummitusmaista". Liian tilava talo ei kuulosta yhtä kauhuromanttiselta kuin traagisesti menetetyn rakkauden kourissa riutuvat aaveet.

Absurdein talon historiaan liittyvä pala löytyy kuitenkin Zampanòn tutkimuksista. Navidsonien talo sijaitsee ensimmäisen englantilaisten asuttaman siirtokunnan, Jamestownin paikalla. Jälkeen jääneestä päiväkirjasta selviää, kuinka siirtolaisilla oli vaikeaa nälkää ja kylmyyttä vastaan taistellessa. Kolme miestä oli lähtenyt siirtokunnasta metsästämään riistaa ja päiväkirjan viimeinen säilynyt merkintä kuuluu: "Ftaires! We haue found ftaires!" (*HoL*, 414). Labyrintissa sijaitseva suuri portaikko olisi siis ollut olemassa jo 400 vuotta aiemmin. Sen sijaan, että menneisyydestä paljastuisi vaikkapa intiaanien hautausmaa, löytyy sieltä portaat. Tämä on jo hyvin ironista kauhukliseillä leikittelyä.

Bailey jatkaa *haunted house* -formulan määrittelemistä henkilöahmojen kautta. Tyypillisesti taloon muuttaa keskiluokkainen perhe, joka ei usko yliluonnolliseen (Bailey 1999, 56). Tässä tapauksessa perheeseen kuuluvat Will Navidson, Karen Green ja heidän kaksi lastaan. Päähenkilöt turvautuvat auttajiin, joilla on erityistaitoja ja jotka puolestaan usein uskovat yliluonnolliseen (emt., 56). Zampanò mainitseekin traagisen onnettomuuden vammauttaman Restonin vahvuudeksi uskon:

He has an almost animal like ability to accept the world as it comes to him. Perhaps one overcast morning in Hyderabad, India he had stood rooted to the ground for one second too long because he did not really believe an electrical pole had fallen and an ugly lash of death was now whipping toward him. (*HoL*, 99.)

Muut asiantuntijat, jotka taloon kutsutaan eivät suinkaan ole spiritismin tai henkimaailman asiantuntijoita, vaan tutkimusmatkailun. Holloway Roberts on kunnianhimoinen, rohkea ja määrätietoinen tutkimusmatkailija, joka on saavuttanut luottamusta saavutuksillaan ja osaamisellaan. Jed Leeder on vasta aikuisiällä retkeilyn ilot löytänyt entinen rekkakuski, jonka suuntavaistoa ja kestävyyttä kuvaillaan ilmiömäisiksi. Wax Hook on seurueen nuorin jäsen, joka on suorastaan kasvanut vuorikiipeillen ja luolia tutkien. Wilson (2010, 200) näkee lähes kaikkien kummitustalokertomusten käsittelevän tilaa, ja sen asuttamista tai kesyttämistä. *House of Leaves* esittää hänen mukaansa talon jatkuvasti villinä luontona, joka uhmaa ihmisten pyrkimyksiä hallita sitä (emt., 203).

Haunted house -tarinan juoni on yleensä kahtalainen. Yliluonnolliset tapahtumat alkavat usein

varsin viattomina, mutta muuttuvat vähitellen yhä uhkaavammiksi ja eristävät perheen muusta maailmasta niin fyysisesti kuin henkisesti. Talo vaikuttavaa asukkaisiin ja käyttää hyväkseen heidän heikkouksiaan, jolloin jännitteet kasvavat. (Bailey 1999, 60–61.) Myös Zampanò kuvaa, kuinka Willin ja Karenin suhteen ongelmat alkavat purkautua pintaan. Will on koko elämänsä ollut seikkailija, joka on ollut aina menossa ja viihtynyt vaaravyöhykkeillä. Muuton Virginiaan on ollut tarkoitus toimia uutena alkuna ja hitsata perhettä yhteen. Kun käytävä sitten ilmestyy Karen saa Willin lupaamaan pysytellä poissa labyrintista. Tämä tekee miehen katkeraksi, eikä kumpikaan tunne saavansa osakseen ymmärrystä. Myös lasten kuvataan kärsivän tästä epätavallisesta tilanteesta: he oireilevat mm. sulkeutumalla ja pakenemalla metsiin.

Romaanissa *House of Leaves* ensimmäinen yliluonnollinen tapahtuma on uuden komeron ilmestyminen: sillä aikaa kun perhe on poissa, ilmestyy makuuhuoneiden väliin pieni komero, jota ei ole ollut siinä aiemmin. Sattumus on lähinnä kummallinen ja vanhemmat pohtivat, olisiko joku voinut murtautua taloon rakentamaan tämän lisäyksen. Kun Navidson ryhtyy tarkastelemaan anomaliaa tieteellisin keinoin, havaitsee hän talon sisäpuolen olevan neljännestuuman suurempi kuin ulkopuolen. Tästä tapahtumat alkavat kehittyä vähitellen, kun olohuoneeseen ilmestyy uusi käytävä. Käytävä johtaa muotoaan muuttavaan labyrinttiin, jonka kartoittamisen myötä aviopari ajautuu erilleen, yksi tutkimusretkikunnasta kuolee, toinen haavoittuu vakavasti, kolmas tulee hulluksi ja tappaa itsensä, sekä lisäksi talo nielee yhden päähenkilöistä.

Aguirren (1990, 190) mukaan moderni kauhukirjallisuuden talo ei tahdo vain tuhota uhrejaan, vaan se muuttaa niitä, tai pyrkii sulauttamaan ne osaksi itseään. Danielewskin romaanissa esitellään tieteellisiä tutkimuksia talon vaikutuksista eri ihmisiin. "Post-exposure effects rating" -nimisessä taulukossa eritellään henkilöiden oireita pahoinvoinnista unettomuuteen, painajaisiin tai impotenssiin. Oma lukunsa ovat videon nähneiden ihmisten reaktiot – vain pari itsemurhaa – ja tietysti kirjan lukemisen seuraukset. Pysyäksemme kuitenkin sisimmällä tarinatasolla, talo todella sulauttaa kaiken osaksi itseään. Mikäli labyrintissa lakkaa ajattelemasta jotain, se katoaa. Näin käy esimerkiksi kengännauhoille tai suuntamerkeille. Hollowayn ammuttua itsensä labyrintissa, videolle tallentuu kuinka pimeys sananmukaisesti nielaisee tämän. Talo on ikään kuin musta aukko, se imee itseensä kaiken, jopa valon ja lämmön.

MacAndrewn (1979, 13) mukaan *The Castle of Otranto* ensimmäisenä käytti yhtä gotiikan kuuluisimmista konventioista ja lähes kaikkien kummitustalokertomusten ydintä: rakennusta vertauskuvana ihmismielelle. Lähes kaikissa tarinoissa kummitustaloista henkilöhahmojen

emotionaalinen ja psykologinen tila alkavat heijastella talon fyysistä epäjärjestystä (Bailey 1999, 61). Poen novellissa "The Fall of the House of Usher" (1839) päähenkilön mieli ja talo fyysisenä rakennuksena ovat niin kiinteästi yhteydessä toisiinsa, ettei niiden välille voi vetää selvää rajaa. Hulluuden tuhotessa Usherin järjen myös talo sortuu, tai toisin päin talon rappio kertoo suvun rappiosta, jota Roderick Usher viimeisenä edustaa. (Cavallaro 2002, 87.) Hyvä esimerkki on myös Henry Jamesin fantastinen kertomus *The Turn of the Screw* (1898), jossa varmuuteen ei päästä siitä tapahtuvatko yliluonnolliset tapahtumat todella vai vain kotiopettajattaren mielessä. Danielewski vie tämän konvention kuitenkin täysin uudelle tasolle. Labyrintti konkreettisesti muuttaa muotoaan siihen astuvan henkilön mielenliikkeiden mukaan. Ainakin näin tekstissä spekuloidaan:

[S]ome critics believe the house's mutations reflect the psychology of anyone who enters it. [...] [T]he rooms all become the self-collapsing, expanding, tilting, closing, but always in perfect relation to the mental state of the individual. (*HoL*, 165.)

Kun esimerkiksi suurta portaikkoa tutkitaan ensimmäisen kerran, vaikuttaa se suurelta, koska se on tuntematon. Retkikunnalta kestää kolme vuorokautta päästä pohjalle. Seuraavalla kerralla Navidson kuitenkin tietää, että portaikolla on pohja, ja sen saavuttaminen on mahdollista, joten hän pääsee alas vain viidessä minuutissa. "Knowledge is hot water on wool. It shrinks time and space", ilmiötä selitetään. (*HoL*, 167). Vastaavasti kun Jed ja Wax pakenevat murhanhimoista Hollowayta, he kyyristelevät ahtaasti labyrintin ainoassa lukitussa huoneessa. Tämän voidaan ajatella kuvaavan heidän henkistä ahdistuneisuuttaan ja mentaalisten suojamuurien rakentamista.

Luonnollisestikaan tämä kauhukirjallisuuden konventio ei esiinny teoksessa ainoastaan tällaisena metafiktiivisenä kikkailuna, vaan yksi teoksen avainkysymyksiä on, mitä talo kenellekin henkilöahmalle merkitsee ja kenen mieltä se kuvaa. Eritoten Johnnyn omat ahdistukset ja labyrintin kuvaus resonoiivat keskenään kiehtovalla tavalla. Tätä käsittelen omana aiheenaan luvussa 3.2.

If you took a confrontation between worlds, such as you might find in a science-fiction novel, and could somehow fold or compress it to fit into the interior space of a normal-sized house, what would you have? (McHale 1987, 73).

McHalen oma vastaus tähän kysymykseensä on yksinkertaisesti "haunted house". McHalen (1987, 73-74) mukaan kummitustalokertomuksissa keskeistä on maailmojen kohtaaminen, eräänlainen kaksoisontologia, jossa vastakkain asettuvat normaali jokapäiväinen maailma ja yliluonnollinen todellisuus. Samoin Aguirren (2008, 2-3) mukaan gotiikassa maailma määrittyy kahden tilan kautta, rationaalisen arkimaailman sekä toisaalta kaoottisen, mystisen toiseuden. Näiden välillä sijaitsee

jonkinlainen kynnyks, jonka kautta liikutaan maailmasta toiseen. Danielewskin romaanin sisimmällä tasolla vastakohtaisuus on selkeä. Toisaalla on turvallinen koti, normaalin perhe-elämän keskus, jonka vastakohdaksi asettuu pimeä, valtava, mystinen labyrintti talon sisällä. Olohuoneeseen ilmestyvä ovi on portti tähän toiseen maailmaan. Tämä vastakkainasettelu ei kuitenkaan ole näin siisti, sillä Aguirren (2008, 5) mukaan toiseuteen johtava kynnyks on aina itsessään outo ja selittämätön. Kauhistuksen huutoja ja ahdistusta talonväessä aiheuttaakin luonnollisesti jo olohuoneeseen ilmestyvä ovi. Kynnyks kuuluu mystiseen todellisuuteen; toisuus ikään kuin nielee omat rajansa. Tästä aiheutuu gotiikan tilan kummallinen geometria, jonka johdosta goottilaiseen labyrinttiin on helppo astua sisään, mutta sieltä on vaikea poistua. Mystinen tila on siis *suurempi sisältä kuin ulkopuolelta*. (Emt., 5–6) Useissa goottilaisissa kertomuksissa tämä on toki vertauskuvallista, mutta Danielewskin teoksessa kirjaimellista.

Havainnollistaakseen gotiikan tilojen epätavallista geometriaa, Aguirre ottaa avuksi matemaattisen käsitteen, *mandelbrotin joukon*. Kyse on fraktaaligeometrian käsitteestä, joka kuvaa joukkoa, joka muuttuu sitä yksityiskohtaisemmaksi mitä lähemmäs joukon reunoja mennään. Kuvio toistaa itseään loputtomasti yhä pienemmässä mittakaavassa:

This set is characterized by an increasing complexity at its very edge: the closer one comes to the ‘frontier’ between it and the ‘outside’ (the complementary set), the more complex the structure of this frontier is shown to be [...]. [The] edge stretches ‘downwards’ into smaller and smaller ramifications of itself. [...] From the outside it looks simple enough: bounded, finite, closed; from the inside, however, it is inextricable. (Aguirre 2008, 11–12.)

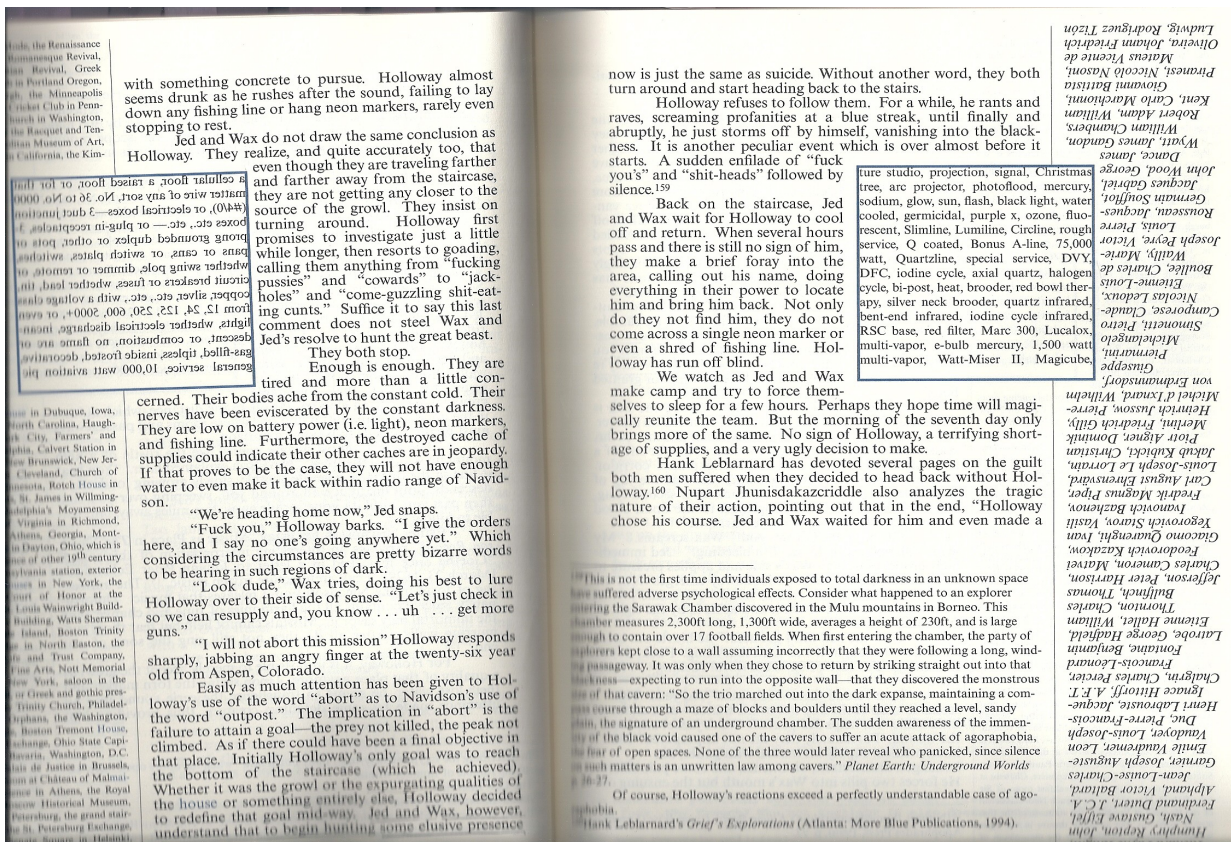
Tämä malli kuvaa Aguirren mukaan suoraan gotiikan tilaa klassisissa kertomuksissa. Ulkoa rakennukset ovat selvärajaisia ja määriteltyjä, mutta sisältä ne tuntuvat jatkuvan loputtomiin. Tällaisen tilan vaikutelmaa tuotetaan myös tekstissä erilaisten keinojen avulla. Aguirre käyttää esimerkkinään Radcliffen klassista goottilaista romaania *The Italian* (1797), jossa esimerkiksi toiminnan katkosten, taukojen, epäilysten, toiston ja regressiivisten ketjujen avulla viivytetään pakenemista linnasta, ja luodaan täten vaikutelmaa tilasta, josta on mahdoton poistua. (Aguirre 2008, 9-10.)

Aguirren (2008, 10) mukaan goottilainen tila jakaantuu tyypillisesti yhä pienempiin yksiköihin, luoden ikään kuin pahaenteisen Zenonin paradoksin. Maali loitontuu yhä kauemmas, kun matka koostuu aina uusista kynnyksistä ja etapeista. Navidsonien talon labyrintti on täynnä käytäviä, ovia ja tyhjiä huoneita. Kulkijat astuvat aina ovesta seuraavaan huoneeseen tai kulman taakse, vain löytääkseen taas uuden oven tai käännöksen:

Searching out more hallways, more turns, Navidson eventually leads the way down a narrow corridor ending with a door. Navidson and Reston open it only to discover another corridor ending with another door. Slowly they make their way through a gauntlet of what must be close to fifty doors. (*HoL*, 188.)

Kaikki toiminta alkaa menettää merkitystään ja aiheuttaa ahdistusta tilan rikkoessa totuttua järjestystä (Aguirre 2008, 10). Labyrintissa voi ponnistella johonkin suuntaan vaikka kuinka kauan päätyttyä minnekään. Loppuvaiheilla Navidsonin seikkaillessa yksin talon uumenissa, hän tuntee liikkuvansa ikään kuin keinulaudalla. Yrittää hän kulkea mihin suuntaan tahansa, matka on aina alamäkeä eikä hän pääse palaamaan ylös millään keinolla.

Hyvänä esimerkkinä toimii kuvaus neljänestä, eli suurimmasta labyrinttiin ulottuvasta tutkimusretkestä. Portaikon alapäässä Hollowayta alkaa vaivata pakkomielle löytää jotain, ja hän suuntaa yhä syvemmälle ja syvemmälle loputtomiin käytäviin. Viimein, kuudentena päivänä, tiimin kaksi muuta jäsentä ilmoittaa, että on aika palata takaisin, mutta Holloway syöksyy yksin labyrintin uumeniin jättäen muun retkikunnan vaikean päätöksen eteen: heidän on lähdeävä takaisin ilman Hollowayta. Kun katsoo kirjan tekstiä tässä vaiheessa, näyttää se varsin merkittävältä:



Toisin kuin *The Italianissa* tai muussa perinteisessä goottilaisessa romaanissa, tilasta poistumista ei viivytetä niinkään kertomuksen tasolla kuin tekstin asettelulla, alaviitteillä ja tapahtumien samanaikaisella analysoinnilla. Yksinomaan tällä kyseisellä aukeamalla tekstissä viitataan kahteen (fiktiiviseen) auktoriteettiin, jotka ovat mm. analysoineet miesten syyllisyydentuntoja palaamisesta ilman Hollowayta tai heidän toimiansa "traagista luonnetta". Oma alaviitteensä on omistettu agorafobiasta Borneon Mulu-vuorilla kärsineelle tutkimusmatkailijalle, jolle valtava pimeä tila aiheutti Hollowayn toimintaan vertautuvan paniikkireaktion. Näiden lisäksi molemmissa marginaaleissa kulkee oma tekstimassansa. Vasemmalla puolella luetellaan kuuluisia rakennuksia, joita kyseinen tutkittava talo *ei* muistuta. Tämä lista jatkuu kahdeksan aukeaman verran. Oikean sivun palkki listaa nimiä, joita *ei voi olla huomioimatta* mitä tahansa rakennuksia tarkasteltaessa. Sen lisäksi, että tämäkin lista jatkuu kahdeksan aukeaman verran, kulkee teksti siinä ylösalaisin, lopusta alkuun. Siten nähdäkseen, mistä tämä lista kertoo, lukijan on hypättävä sivulle 135, jotta hän voi sieltä käsin halutessaa edetä listan nimissä takaisin kohti sivua 121. Näiden lisäksi keskelle molempia sivuja on aseteltu sininen laatikko, joka oikealla puolella listaa asioita, joita talosta *ei* ole löytynyt. Näihin kuuluvat niin lavuaarit, palohälyttimet ja ilmastointikanavat kuin sokerivaahterakalusteetkin. Vasemman sivun laatikko näyttää edellisen sivun listan peilikuvan.

Teksti alkaa itsessään muistuttaa labyrinttia, johon henkilöahmot ovat vaeltaneet. Lukija joutuu tekemään päätöksiä siitä, mitä polkua hän lähtee seuraamaan. Hän voi joutua etenemään monta sivua vain palatakseen takaisin lähtöpisteeseen pidellen kirjaa tällä kertaa ylösalaisin. Ei ole helppo löytää kutakin viitettä tai jonkin tekstinpätkän alkua. Tämä kaikki luonnollisesti hidastaa toiminnan etenemistä. Lisäksi kaikki edellämainitut listat ovat sellaisia, jotka voisivat jatkua loputtomiin. Nekin ovat tiloja, joiden loppu etäännyy lukemisen myötä yhä kauemmas, vertautuen siten kuvattuun labyrinttiin.

Kun edetään pari sivua, toiminnan katkaisee vielä yli neljän sivun mittainen alaviite, jossa Johnny muistelee elämäänsä sisäoppilaitoksessa ja rakasteluhetkeään erään Ashleyyn kanssa. Samaan aikaan sivulle ilmestyy vielä tekstipalkkeja, jotka ovat milloin sivuittain, milloin ylösalaisin, ja joissa listataan elokuvien ja kirjallisuuden tarinoita kummittelusta ja kummituksista. Itse asiassa joukkio (tai osa siitä) pääsee pois labyrintista vasta kahdensadan sivun kuluttua, kun ensin on organisoitu pelastusretkikunta, pohdittu dokumentin ja fiktion eroja, esitetty raamatullisia vertauksia ja kerrottu loputtoman sekavia tarinoita Johnnyn menneisyydestä.

Tässä ei luonnollisestikaan ole kyse enää vain henkilöahmojen juuttumisesta goottilaisen tilan

uumeniin. Koko kirja rakentuu itsessään labyrintiksi, johon lukija eksyy. Toiset viitteistä johtavat umpikujaan tai lukija joutuu kiertämään ympyrää. Itse asiassa *kirjaa* sinänsä voikin ajatella Aguirren käsittelemänä goottilaisena tilana. *House of Leaves* pöydällä edessäni on kiinteä kappale, rajattu ja käsinkosketeltava. Mutta kun kirjan avaa, ei labyrintista poistuminen olekaan helppoa. Se jää mieleen kummittelemaan, avautuu lukuisiin suuntiin ja tulkinnan poluille ei näy loppua.⁵ Itse asiassa teoksen nimen, *House of Leaves*, voi ajatella viittaavaan nimenomaan kirjaan itseensä. Tämä kummitustalo koostuu kirjan lehdistä, sivuista ja siihen astuttuaan lukija joutuu kohtaamaan omat pelkonsa ja demoninsa. Palaan luvussa 3.3 tähän ajatukseen kirjasta labyrinttina, mutta tämä vertauskuva kirjasta goottilaisena tilana on hyvä pitää mielessä.

Palatkaamme kuitenkin vielä lyhyesti *haunted house* -kaavaan ja juonen kaksoisrakenteeseen. Baileyn (1999, 61) mukaan juonen ensimmäisessä haarassa yliluonnolliset tapahtumat muuttuvat yhä vakavammiksi ja kärjistävät henkilöhahmojen väliset suhteet äärimmilleen. Juonen toisessa haarassa yliluonnollisten tapahtumien syy alkaa vähitellen selvitä. Tässä mielessä *House of Leaves* ei enää sovi kategoriaan, sillä talo jää arvoitukseksi.⁶ Toisaalta koko sisäiskertomus toki on nimenomaan tutkimusmatka, *quest*, jonka tarkoituksena on löytää selitys selittämättömälle. Talo pitää salaisuudet itsellään, mutta Zampanò puolestaan yrittää kattavassa analyysissään selittää ilmiötä filosofian, psykologian ja kirjallisuustieteen välinein. Lopputulos on tieteellisen tekstin parodiaa. Tämän tason yläpuolella Johnny puolestaan joutuu arvoituksen vangiksi, pyrkii järjestämään materiaalin ja toivoo siten paitsi ymmärtävänsä Zampanòn aivoituksia, myös saavansa selville jotain itsestään:

It's almost as if I believe questions about the house will eventually return answers about myself, though if this is true, and it may very well not be, when the answers arrive the questions are already lost (*HoL*, 297).

Johnnykaan ei kohtaa lopullista ymmärrystä maailmasta tai itsestään, mutta se ei estä kirjan lukijoita esittämästä tulkintoja ja ajatusrakennelmia tai pohtimasta *House of Leaves* -forumilla kysymyksiä milloin minkäkin sitaatin merkityksestä. Ja joku kenties kirjoittaa teoksesta graduakin kuvitellen selvittävänsä mistä kaikessa on kysymys.

5 Yksityiskohtana mainittakoon, että monissa romaanin *House of Leaves* painoksissa kirjan kannet ovat hieman kapeammat kuin sivut niiden sisällä, jolloin kirja konkreettisestikin on sisältä suurempi kuin ulkoa.

6 Juonirakenteen lisäksi Bailey (1999, 56, 63–66) erottelee myös *haunted house* -kertomuksen tyypillisiä teemoja, joita ovat mm. luokan ja sukupuolen väliset konfliktit, taloudelliset vaikeudet, tieteellisen ja yliluonnollisen maailmankuvan ristiriidat sekä hyvän ja pahan vastakkainasettelu. Näitä kaikkia teemoja on löydettävissä Danielewskin teoksesta, mutta romaani ei suinkaan tyhjene niihin. Päin vastoin, teoksen luonteeseen kuuluu, että melkein mitä tahansa tulkintoja on perusteltavasti löydettävissä. Näitä erilaisia tulkintoja esitellään tekstissä itsessäänkin, ja käsittelem niitä luvussa 4.1.

Syiden löytäminen on siis mitä tärkein teema teoksessa, mutta pelkän sisimmän tason tarkasteleminen ei tässä auta kovinkaan pitkälle. Kertomus Navidsonien perheestä on fiktion sisälläkin fiktiota, jota hahmot sen ympärillä tulkitsevat. Vasta eri kerronnantasojen vuorovaikutus avaa jonkinlaisia ovia tähän labyrinttiin. Seuraavaksi siirryn kuitenkin toiseen ääripäähän ja tarkastelen teoksen rajapintoja, kynnystekstejä ja esipuhetta, joissa gotiikan traditioita hyödyntämällä luodaan aivan uudenlaista metafiktiivistä kauhua.

2.2 Paratekstit fiktion ja todellisuuden rajalla

Kirja alkaa Johnnyn esipuheella, jossa hän kertoo, kuinka sai haltuunsa Zampanòn käsikirjoituksen *The Navidson Record*, joka jäi riivaamaan häntä niin, että hänen piti toimittaa teksti kirjaksi. *House of Leaves* hyödyntääkin kauhukirjallisuudelle tyypillistä niin sanottua "löydetty käsikirjoitus"-motiivia. Esimerkeistä käy niin klassinen *The Castle of Otranto*, Poen ”MS. Found in the Bottle” (1833) kuin Wellsin *The Island of Dr. Moreaukin* (1896). Tyypillisesti tällainen teos sisältää fiktiivisen henkilön tai nimeämättömän toimittajan kirjoittaman esipuheen, jossa hän kertoo kuinka on saanut haltuunsa jo edesmenneen henkilön päiväkirjan tai muun kirjoituksen ja perustelee päätöstään julkistaa teksti. Kirjoituksen uskomattomasta sisällöstä saatetaan lausua epäileviä sanoja tai päinvastoin esittää joitakin faktoja, jotka puolustavat seuraavaa kertomusta. Esimerkiksi Walpolen romaani julkaistiin aikanaan ilman kirjailijan nimeä, ikään kuin kyseessä olisi vuosituhannen alussa kirjoitettu teksti, joka on nyt vasta löydetty. Kirjan fiktiivisen toimittajan esipuhe alkaa sanoilla:

The following work was found in the library of an ancient family in the north of England. It was printed at Naples in the black letter, in the year 1529. How much sooner was it written does not appear. (Walpole 1986, 39.)

Tämän jälkeen yritetään pitkään ajoittaa romaanin kirjoitusajankohta esimerkiksi nimistön avulla, kunnes esipuhe jatkuu:

Though the machinery is invention, and the names of the actors imaginary, I cannot but believe that the groundwork of the story is founded on truth. The scene is undoubtedly laid in some real castle. (Walpole 1986, 42.)

Tällainen tapa on toki ollut aiemmin tavallinen kirjallisuudessa yleensäkin, mutta nimenomaan kauhukirjallisuudessa se on omiaan vahvistamaan elintärkeää realismin illuusioita. Tässä tapauksessa tosin romaanin esitetään vain perustuvan tositahtumiin, mutta usein teksti esitellään

ikään kuin dokumentaarisena. Walpolen romaanin esipuheella tekstiin ennemminkin luodaan mystiikkaa sijoittamalla se jonnekin kaukaiseen aikaan ja paikkaan kuuluvaksi. MacAndrewn mukaan tällöin lukija johdatellaan hyväksymään tarinan outous ja keinotekoisuus siihen kuuluvina piirteinä, lukemaan tarinaa sen omilla säännöillä. Tällaiset fiktiiviset esipuheet siis antavat eräänlaisia lukuohjeita tekstiin. (MacAndrew 1979, 111.) Usein samalla vihjaillaan tulevista kauheuksista painottamalla esimerkiksi tapahtumien uskomatonta luonnetta.

Genette kutsuu tällaisia varsinaista tekstiä ympäröiviä ja siihen monin tavoin liittyviä tekstejä parateksteiksi. Paratekstit voivat sijaita joko painatussessa teoksessa, kuten esipuhe, saatesanat, otsikot ja viitteet, tai ne voivat sijaita kirjan kansien ulkopuolella, mutta kuitenkin liittyä tekstiin. Tällaisia ovat esimerkiksi kirjailijan haastattelut tai päiväkirjamerkinnot. Ensimmäisiä Genette kutsuu periteksteiksi ja toisia epiteksteiksi. Kirjailijan on oltava kuitenkin jollain tavoin vastuussa parateksteistä. (Genette 1997, 1–3, 9.)

Genetten käsite on lievästi sanottuna ongelmallinen mikäli sitä sovelletaan kohdetekstiini, joka on käytännössä yhtä paratekstiä koko kirja. Merkittävä osa tekstimäärästä koostuu alaviitteistä ja alaviitteiden alaviitteistä. Mikäli parateksteiksi lasketaan vielä typografiset ratkaisut, käy erottelu tekstin ja paratekstin välillä mahdottomaksi. *House of Leaves* rakentuu tieteellisen tekstin mukaemmaksi tai parodiaksi, joten sitä on vaikea käsitellä Genetten perinteisempää romaania kuvaavilla käsitteillä. Toisaalta Genette (1997, 343) huomauttaa, että parateksti ei ole mikään sinänsä olemassa oleva objekti, vaan se on ennemminkin tulkinnan väline. Mikäli esimerkiksi viitteet ovat niin laajoja, että ne suorastaan muodostavat itse tekstin ytimen, ei niitä varmastikaan ole relevanttia lähestyä *parateksteinä*. Koska Genette kuitenkin käsittelee monenlaisia paratekstejä, joista on vastuussa fiktiivinen hahmo, hyödynnän tätä käsitettä analyysissäni.

Genette (1997, 178–179) jakaa esipuheet yhdeksään luokkaan sen mukaan, mikä taho on niistä vastuussa. Esipuheita tarkastellaan kahdella akselilla, toisaalta sen mukaan, onko esipuheen kirjoittanut teoksen oletettu kirjailija (*authorial*), teoksessa esiintyvä henkilö (*actorial*), vai joku ulkopuolinen henkilö (*allographic*). Toisaalta voidaan erotella, onko kirjoittaja todella olemassa oleva henkilö (*authentic*), fiktiivinen henkilö (*fictive*) vai onko esipuhe valheellisesti pantu todellisen henkilön nimiin (*apogryphal*). Viimeksi mainittu tapaus harvoin käytännössä toteutuu. Esipuheen asettaminen oikeaan luokkaan ei tietenkään ole itsestään selvää. Esimerkiksi *Otranton* tapauksessa esipuhe on ilmestyessään vaikuttanut olevan ulkopuolisen henkilön kirjoittama esipuhe (*authentic allographic*), mutta todellisuudessa esipuheen on kirjoittanut

kirjailija, joka kuitenkin kieltää esipuheessa olevansa seuraavan tekstin kirjoittaja. Tällaista tapauksia Genette (1997, 185) kutsuu nimellä *pseudo-allographic preface*. Toisissa tapauksissa ristiriita esimerkiksi eri paratekstien välillä on selkeä. Näin on esimerkiksi *Lolitassa* (1955), jossa esipuheen kirjoittanut "John Ray" laittaa tekstin Humbert Humbertin nimiin, mutta kannesta löytyy kuitenkin Nabokovin nimi (emt., 183).

Vastaavasti tulkitsemme romaania *House of Leaves*. Nimiölehti (*title page*), joka sijaitsee tyypillisesti viidennellä sivulla, nimeää kirjan seuraavasti: "*House of Leaves* by Zampanò with introduction and notes by Johnny Truant". Etukannessa tekijänä on kuitenkin Mark Z. Danielewski, samoin kuin nimiölehteä edeltävällä sivulla mainitaan hänen nimensä. Lukijoille on siis alusta asti selvää, että todellisuudessa teoksen on kirjoittanut Danielewski, mutta fiktiivinen tekijä on Zampanò. Johnnyn johdanto on epäilemättä fiktiivinen, mutta mihin luokkaan se kuuluisi asettaa? Ensisilmäyksellä sitä saattaisi pitää fiktiivisenä kolmannen henkilön kirjoittamana esipuheena, esitelläänhän Johnny nimenomaan johdannon kirjoittajana, eräänlaisena toimittajana. Ja pintatasolla kyse onkin Johnnyn kommentteista Zampanòn teokseen. Genetten (1997, 292) mukaan fiktiivisten esipuheiden tehtävänä on simuloida autenttista esipuhetta ja liioitella sekä leikitellä esipuheen jo itsessään metafiktiivisellä luonteella. Ironia piilee luonnollisesti siinä, ettei Johnnysta suinkaan ole etäiseksi kommentoijaksi, vaan jo esipuhe lähtee suoraan liikkeelle Johnnyn painajaisista. Sama tarina jatkuu alaviitteissä ja Johnnya voikin ajatella eräänlaisena minäkertojana. Siksi johdanto lieneekin ensisijaisesti henkilöhahmon kirjoittama esipuhe (*fictive actorial*).

Johnnyn yläpuolelle asettuvat kuitenkin vielä teoksen nimettömät toimittajat, jotka kenties vastaavat paremmin gotiikan konventioiden mukaista pseudoeditoriaalista otetta. He puuttuvat tekstiin ylimääräisin korjauksin ja käännöksin, sekä ovat mm. kirjoittaneet seuraavat saatesanat teokseen:

The first edition of *House of Leaves* was privately distributed and did not contain Chapter 21, Appendix II, Appendix III, or the index. Every effort has been made to provide appropriate translations and accurately credit all sources. If we have failed in this endeavor, we apologize in advance and will gladly correct in subsequent printings all errors or omissions brought to our attention. -The Editors

Genetten (1997, 185) mukaan fiktiivisiä paratekstejä ovat myös kirjailijan kirjoittamat esipuheet, saatesanat tai viitteet, joissa kirjailija kuitenkin kieltää olevansa teoksen tekijä ja esittäytyy ikään kuin teoksen toimittajana, käsikirjoituksen löytäjänä. Selvää ei ole kuitenkaan raja tämänkaltaisen tapauksen ja fiktiivisen kolmannen persoonan välillä. Erona on Genetten (emt., 288) mukaan se, että jälkimmäisessä tapauksessa kirjoittaja on nimetty ja hänellä on erillinen identiteetti. Jako tuntuu

kuitenkin melko keinotekoiselta. Absurdilta tuntuisi esimerkiksi samaistaa teoksen *House of Leaves* toimittajat Danielewskiin itseensä, vaikka emme mitään näiden toimittajien biografiasta tiedäkään. Mikäli tällainen ero halutaan tehdä, on se mielestäni tehtävä paratekstin sisällön perusteella.

Nämä toimittajat ovat selvästi fiktiivisiä hahmoja, jotka ovat olemassa samalla todellisuudentasolla Johnny Truantin kanssa. (Tosin he korostavat eräässä alaviitteessä, etteivät ole ikinä tavanneet Truantia, vaan kaikki julkaisuun liittyvät asiat hoidettiin kirjeitse, tai hyvin harvoin puhelimen välityksellä.) Näissä saatesanoissa *House of Leaves* ei suinkaan näyntyä romaanina, vaan julkaisuna, jonka detaljit ja lähteet on tarkistettava. Toisaalta siinä missä esimerkiksi *Draculan* saatesanat päiväkirjamerkintöjen aitoudesta on helppo nähdä vain genren konventiona, tässä tapauksessa fakta ja fiktio todella sekoittuvat hämmäntävästi. *House of Leaves* ilmestyi oikeasti ensin internetissä ja mitä ilmeisemmin tämä versio ei sisältänyt liitteitä 2 ja 3, joihin kuuluu runoja, kuvamateriaalia ja Johnnyn äidin mielisairaalasta kirjoittamat kirjeet. Täsmällistä tietoa on silti vaikea saada, sillä julkaisutiedot ovat tämän romaanin kohdalla tarkoituksella epäselvät.

House of Leaves sisältää pitkin matkaa fiktiivisten lukijoiden kommentteja niin sanotusta ensimmäisestä painoksesta. Esimerkiksi eräs Hailey kommentoi kohtaa, jossa Johnny kertoo heidän yhteisistä hetkistään: ”I think Johnny was a little off here. I wanted to write and tell you about it. We actually had a pretty rad time (though his screams were really weird and definately scarred me.” (*HoL*, 151.) Tällainen faktalla ja fiktiolla leikittely on yksi keskeisimpiä metafiktio- piirteitä. Tässä romaanissa rajaa fiktion ja ulkopuolisen todellisuuden välillä hämärretään jatkuvasti, ja usein nimenomaan tällä tavalla luodaan arvoituksellisuutta kirjan ympärille.

Toinen, vähintään yhtä mielenkiintoinen parateksti tässä suhteessa on kirjan kuudes sivu, joka sisältää painetun kirjan konventioille tyyppillisesti kirjailijan, kustantajan ja painoksen tiedot sekä mm. ISBN-numerot, mutta lisäksi myös seuraavan merkinnän:

This novel is a work of fiction. Any references to real people, events, establishments, organizations or locales are intended only to give fiction a sense of reality and authenticity. Other names, characters and incidents are either the product of the author's imagination or are used fictitiously, as are those fictionalized events and incidents which involve real persons and did not occur or are set in the future. - Ed.

Tämä merkintä on pantu samojen toimittajien nimiin kuin saatesanatkin. Sen huomaa yksiselitteisesti muun muassa saman fontin käytöstä, sillä Zampanòlla, Johnnyn ja toimittajilla on kullakin oma fonttinsa. Kuten sanottu, nämä toimittajat ovat nimenomaan Johnnyn toimittajia, he toimivat hänen ohjeidensa mukaan. Tässä nimenomaisessa merkinnässä *author* vaikuttaisi kuitenkin

kontekstista päätellen viittaavan Danielewskiin, sillä sivulla toki on oikean kustantajan tiedot ja kirjailijaksi merkitty Danielewski. Tämä sivu selvästi häilyy romaanin maailman ja ulkopuolisen todellisuuden välillä. Sana *house* on kirjoitettu sinisellä kuten romaanissa ja lisäksi eri julkaisujen tiedot ovat mitä ilmeisemmin osin tosia ja osin keksittyjä.⁷ Tällä tavalla hämärretään jälleen fiktion ja todellisuuden välistä rajaa.

Genette (1997, 2) kutsuu paratekstiä kynnykseksi, jonka kautta astutaan kirjan maailmaan. Paratekstiä luonnehtii liminaalisuus. Väkisinkin tulee mieleen Aguirren määritelmä gotiikan kynnyksistä rationaalisen todellisuuden ja mystisen toiseuden välillä. Mikäli lähestymme metafiktiivisesti kirjaa tällaisena goottilaisena tilana, ovat nimenomaan nämä kynnykset jo osa tätä mystistä ja selittämätöntä toiseutta. *House of Leaves* nielaisee lukijat mukaan jo kirjan nimiölehdeltä. Joudumme heti osaksi faktan ja fiktion leikkiä, jossa rooliimme kuuluu ratkaista tekstin tarjoamia arvoituksia. Kirjan avattuamme olemme jo tahtomattamme sisällä talossa.

Edellä siteeratut saatesanat näyttävät muutenkin oudoilta romaanin sivulla. Ne tuntuvat enemmän viittaavaan elokuvaperinteeseen, jossa kaiken fiktiivisyyttä on vakuuteltava oikeusjuttujen pelossa. Siinä mielessä tämä merkintä saattaa paradoksaalisesti jopa horjuttaa fiktiivisyyden asemaa. Toimittajat näyttäytyvät byrokraattisina hahmoina, joiden on ikään kuin pakko vakuuttaa, että tämä kaikki on sitten vain keksittyä, emme ole vastuussa mistään. Tämänkaltainen strategia luo vaikutelmaa jostain vaarallisesta ja salaperäisestä. Videon "The Navidson Record" ja sen sisältämän tarinan fiktiivisyys tunnustetaan teoksen sisällä suoraan, mutta Johnny joutuu sen vaikutuksen alaiseksi kaikesta huolimatta. Vaikka Johnnyn tarinakin olisi fiktiivinen, eikö lukijalle voi käydä samoin? Ja sehän on luonnollisesti tämän romaanin tarkoitus kauhukirjallisuutena – saada meidät pelkäämään jotain jonka tiedämme fiktiiviseksi. Tuskin koskaan fiktiivisyyttä vain toivotetaan näin avoimesti lukijalle, mutta tässä se nostetaan keskiöön. Beville (2009, 15) kutsuu tätä postmodernistista gotiikkaa luonnehtivaa piirrettä yliluonnollisen ja metafiktiivisen väliseksi vuorovaikutukseksi.

Shastri huomauttaa myös kuinka *House of Leaves* tematisoi alun käsitteen. Lukuisat paratekstit teoksen alussa, johdanto, saatesanat, omistus ovat kaikki erillisiä alkuja tarinaan. Lisäksi tarinan eteneminen keskeytetään jatkuvasti, lähinnä alaviitteillä, jotka ovat ikään kuin pelkkiä alkuja,

⁷ Esimerkiksi itselläni käytössä oleva "Full Color" -versio esiteltiin näissä teostiedoissa jo ennen kuin kyseistä laitosta todella oli olemassa. Versio "Incomplete" (mm. puutteita liitteissä) saattaa olla hämäystä tai viitata teksteihin, jotka on tulostettu alkuperäisestä internetissä julkaistusta kirjasta. Ks. esim. keskustelua eri painoksista: <http://forums.markzdanielewski.com/showthread.php?1010-Full-color-edition>. Haettu 26.3.2013.

johtamatta yleensä kovinkaan pitkälle. (Shastri 2006, 83, 87.) Myös jokaiselle luvulle on olemassa ikään kuin kaksi alkua, sillä jokainen luku alkaa epigrafilta, lainauksella. Epigrafit olivat hyvin tavallisia nimenomaan 1700- ja 1800-luvun vaihteen goottilaisissa romaaneissa ja yleistyivät sitä kautta myös muussa proosakirjallisuudessa. Esimerkiksi Radcliffen *Mysteries of Udolpho* (1794), Lewisin *Monk* (1795) ja Maturinin *Melmoth the Wanderer* (1820) sisälsivät epigrafin joka luvun alussa. (Genette 1997, 146–147.) Epigrafin voidaan ajatella tulevan joko kirjailijalta tai kertojalta (emt., 154). Tässä tapauksessa lainaukset vaikuttaisivat olevan nimenomaan fiktiivisen Zampanòn kynästä lähtöisin, minkä voi päätellä Times New Roman -fontista sekä Johnnyn lainauksiin suuntautuvista kommentteista. Genetten mukaan epigrafeilla voidaan nähdä ainakin neljä funktiota. Ne voivat kommentoida otsikkoa tai kommentoida tekstiä, mikä lienee tavanomaisin tilanne. Toisaalta tärkeää voi olla nimenomaan siteeratun henkilön esiin tuominen, tai merkitys voi myös piillä epigrafin käytössä itsessään, esimerkiksi kun halutaan asettaa teos tiettyyn kulttuuriseen jatkumoon. (Emt., 156–160.) Tässä tapauksessa epigrafit toki kielivät Zampanòn yrityksestä luoda sivistynyttä ja syvällistä tekstiä, jossa viitataan suuriin ajattelijoihin, mutta luonnollisesti sitaattit kommentoivat tekstiä monella tapaa. Epigrafit myös kannustavat kehämäiseen edestakaisin lukemiseen. Luettuaan epigrafilta alkavan luvun kokonaan, lukija kenties palaa takaisin alkuun tarkastelemaan epigrafia uudelleen, jotta saisi siitä tällä kertaa enemmän merkityksiä irti. (Shastri 2006, 85.)

Teoksen loppuun sijoittuvat paratekstit ovat myös ongelmallisia tapauksia. Osiot "Exhibits" ja "Appendix I" on laitettu Zampanòn nimiin, joten sinänsä niitä voidaan tarkastella vain yhtenä osana Zampanòn kerrontaa. Liitteeksi kuvatuista paperilapuista kuitenkin huomaamme esimerkiksi, kuinka eräässä pohditaan mahdollisuutta tappaa lapset Chad ja Daisy. Lapussa sanotaan: "Perhaps I will alter the whole thing. Kill both children. Murder is a better word." (*HoL*, 552.) Johnny on toki heti esipuheessa kertonut lukijalle, ettei videota "The Navidson Record" ole löydettävissä yhdestäkään videovuokraamosta tai elokuvateatterista. Zampanòn kerronnassa pidetään kuitenkin johdonmukaisesti yllä illuusiota, jonka mukaan analyysin kohteena oleva video on olemassa, joten tällainen tekstin fiktiivisyyden tunnustaminen muuttaa merkittävästi kaiken aiemmin kerrotun luonnetta.

"Appendix II" puolestaan on Johnnyn käsialaa ja se on toimittajien mukaan lisätty teoksen toiseen painokseen. Tämä liite sisältää Johnnyn piirtämiä luonnoksia, valikoituja runoja ja Johnnyn äidin kirjeet. Varsinkin näitä käsittelen myöhemmin, sillä ne liittyvät mitä oleellisimmin Johnnyn tarinaan ja myös muuhun teokseen. Eniten kirjan kokonaisuutta joutuu kuitenkin miettimään uudelleen

viimeisen liitteen kohdalla. "Appendix III" sisältää toimittajien mukaan "vastakkaista todistusaineistoa". Nämä ovat esimerkiksi kuvia ajalta ennen teoksen julkaisua, jotka tuntuvat viittaavaan siihen, että *The Navidson Record* olisi sittenkin olemassa. Osio sisältää esimerkiksi sarjakuvaruudun, joka kuvaa Will Navidsonin ja Billy Restonin taistelua Hollowayn kanssa labyrintin uumenissa. Lisäksi yhden kuvan sanotaan olevan peräisin "Exploration #4" -VHS-kasetilta. Teoksen lopussa siis esitetään kaiken aiemmin kerrotun vastaisesti, että Zampanò'n työ pohjautuu sittenkin todelliseen elokuvaan. Tämänkaltaiset merkinnät kääntävät koko teoksen ontologisen rakenteen pääläelleen ja hämärtävät teoksen kokonaisuutta. Tämänkaltaiseen tulkinnanvaraisuuteen ja huojuvaan ontologiaan keskityn luvussa 3.

Viimeisenä paratekstinä nostan esille romaanin absurdin hakemiston, joka parodioi akateemisen tutkimuksen vastaavia liitteitä. Tämä hakemisto sisältää mm. sanoja kuten "and", "can" ja "us" sekä lukuisia sattumanvaraisia(?) sanoja, joita ei teoksesta löydy, kuten "imminence" tai "toad". Toisaalta hakemisto voi toki antaa lukijalle tärkeitä vihjeitä eri tarinoiden yhtymäkohdista. Eri sanojen esiintymiä etsiessään, lukija voi esimerkiksi miettiä, onko merkityksellistä, että Johnnyn kertoma tarina puhuu vauvan napanuoran katkaisusta ja Zampanò vertaa Theseuksen Minoksen labyrinttiin purkamaa lankaa napanuoraan. Danielewski itse sanoo: [T]here are many ways to enter *House of Leaves*" (Gregory & McCaffery 2003, 111). Mikäli paratekstejä ajatellaan Genetten termein *kynnyksinä*, tarjoaa tämä hakemisto monta kynnystä, joiden kautta tähän lehtien taloon voi astua. Kuten muistamme, goottilaiseen tilaan on helppo astua sisään, mutta pois sieltä ei noin vain tullakaan. Mikäli yhtymäkohtia alkaa metsästä edellä kuvatulla tavalla, eksyy helposti loputtomien viitteiden suohon ja hukkaa tuntikausia harhailemalla sivulta toiselle vailla Ariadnen tarjoamaa punaista lankaa. Tähän teoksen labyrinttimaiseen luonteeseen samoin kuin eri tarinoiden välisiin yhtymäkohtiin puutun niin ikään luvussa 3. Koska perimmäiselle mysteerille ei teoksessa tarjota minkäänlaista selitystä tai ratkaisua, teoksessa on tavallaan yksinomaan alkuja, kynnyksiä jotka johtavat sisälle taloon (ks. Shasrtri 2006, 88).

Viimeiseksi on huomioitava, että alaviitteet ovat myös paratekstejä, jotka ovat gotiikan traditiolle mitä tyypillisimpiä. Esimerkiksi *Melmoth the Wanderer* sisältää runsaasti alaviitteitä, joita esimerkiksi Hallikas (2009, 8) tarkastelee muun muassa metaleptisinä kerronnan tasoja rikkovina elementteinä. Alaviitteitä voidaan Genetten (1997, 322) mukaan eritellä samojen luokkien avulla kuin esipuheitakin. Danielewskin teoksessa alaviitteiden tekijöinä toimivat niin Zampanò, Johnny kuin teoksen toimittajatkin. Alaviitteet saattavat kerrostua monimutkaisesti useita pykälää allekkain ja ne voivat myös johtaa umpikuijiin, ohjata viitteisiin joita ei ole löydettävissä tai kellua teoksessa

kiinnittymättä mihinkään tekstikatkelman. Koska *House of Leaves* suorastaan rakentuu alaviitteiden varaan, ei niitä ole kuitenkaan järkevää käsitellä tässä yhteydessä parateksteinä. Sen sijaan keskityn seuraavassa luvussa yksinomaan Johnnyn merkintöihin. Vaikka Johnnyn alaviitteet näennäisesti käsittelevät Zampanòn tekstiä, kertovat ne myös omaa erillistä tarinaansa Johnnystä ja tämän painajaisista. Irrotan seuraavaksi jopa keinotekoisesti Johnnyn tarinan muusta teoksesta ja tarkastelen sitä omana kauhutarinanaan, joka flirttailee niin fantastisen kuin psykologisen kauhun perinteidenkin kanssa.

2.3 Johnnyn painajainen

What's real or isn't real doesn't matter here. The consequences are the same. (*HoL*, xx.)

Johnnyn esipuhe alkaa sanoilla: "I still get nightmares. In fact I get them so often I should be used to them by now. I'm not. No one ever really gets used to nightmares." (*HoL*, xi.) Tämä on dynaaminen alku, joka saa lukijan heti miettimään ja arvailemaan, mikä tähän tilanteeseen on johtanut. Tämä on myös hyvin omakohtainen esipuheen aloitus – kyse ei suinkaan ole mistään pseudoeditoriaalisesta merkinnästä, vaan minäkertojan johdattuksesta tarinaansa, joka kietoutuu mielen syövereihin, painajaisiin.

Jo alku tuo vahvasti mieleen psykologisen kauhun mestarin Edgar Allan Poen tavan käyttää minäkertojia. Poen kertoja on lähes aina minä ja koetut kauhut väkevän omakohtaisia. Poen tuotannossa toistuu usein asetelma, jossa minäkertoja kirjoittaa tarinaansa ylös. Varsinaisia esipuheita ei juurikaan esiinny, sillä Poen kauhukirjallinen tuotanto koostuu pääosin novelleista, mutta lähtökohta on samantapainen kuin Johnnyn esipuheessa. Jotain kauheaa on tapahtunut, ja kertoja kirjoittaa tunnustusta tai selontekoa tapahtumista, jotka vähitellen tarinan myötä valkenevat lukijalle. Tällainen kumulatiivinen kauhujen kasautuminen ja totuuden vähittäinen valkeneminen onkin yleinen tekniikka goottilaisessa kirjallisuudessa (MacAndrew 1979, 121).

Tavallista on, että Poen kertojat katuvat aiempia valintojaan tai toivovat voivansa muuttaa mennyttä. Esimerkiksi Poen novellissa "Berenice" (1835) kertoja toivoo, ettei olisi koskaan nähnyt rakastettunsa hampaita, joista tulee hänelle pakkomielle: "Would to God that I had never beheld them, or that, having done so, I had died!" (Poe 1984a, 175). Johnny katuu myös ja toivoo asioita

tekemättömiksi. Kuitenkin siinä missä Poen kertojat syyttävät kaikessa vakavuudessaan jumalia, paholaisia tai ihmisen omaa kieroutuneisuutta, Johnny suhteuttaa oman menneisyytensä tyypillisiin kauhukirjallisuuden enteisiin:

I should have turned around right then. I should have known something was up, at the very least sensed the consequence lingering in the air, in the hour, in Lude's stare, in all of it, and fuck, I must have been some kind of moron to have been so oblivious to all those signs. The way Lude's keys rattled like bone-chimes as he opened the main gate; the hinges suddenly shrieking as if we weren't entering a crowded building, but some ancient moss-eaten crypt. (*HoL*, xiv.)

Tilanne on ollut arkipäiväinen, mutta Johnnyn mukaan kaikkien merkkien olisi pitänyt varoittaa häntä siitä, että jotain paha on ilmassa. Todellisuus ei kuitenkaan vastaa kauhukertomuksia. Käsikirjoitus lojuu tavallisen asunnon lattialla, ei raunioituneessa linnassa. Jo esipuheessa irvailaan kauhukirjallisuuden kliseille.

Tällaiset epämääräiset vihjaukset selittämättömistä kauheuksista ja painajaista ovat omiaan luomaan jännitystä. Monesti kauhu syntyy epäilyistä ja aavisteluista, siitä mitä lukija ei tiedä. Jo varhainen suomalainen gotiikan tutkija Eino Railo kirjoittaa teoksessaan *Haamulinna* (1925) kauhun kehuttyvän jännityksestä "suggestiivisin keinoin":

[L]ukijan mielikuvitus on kiihoitettava näkemään tapahtumissa, sanoissa ja viittauksissa enemmän kuin mitä niissä välttämättä tarvitsee olla, ja jos mahdollista toimimaan, kuvittelemaan, aavistelemaan ja pelkäämään itsenäisesti, ikäänkuin kirjan ulkopuolella, omassa sielussaan (Railo 1925, 373).

Johnnyn esipuhe pelaa hyvin paljon tällaisilla vihjauksilla ja lukijan epätietoisuudella. Johnny myös esittää lukijalle toivomuksen: "Hopefully you'll be able to make sense of what I can represent though still fail to understand" (*HoL*, xv). Tämä vertautuu mielessäni väistämättä Poen novelliin "The Black Cat" (1843), varsinkin kun heti seuraavassa kappaleessa aletaan puhua salaperäisesti kadonneista kissoista. Kyseisessä Poen novellissa vaimonsa murhannut kertoja jää kiinni aiemmin hirttämänsä kissan vuoksi, joka on palannut kuolleista kummittelemaan. Tämä on ainakin kertojan versio. Hän asettaa toivonsa tulevan lukijansa varaan samaan tapaan kuin Johnny:

Hereafter, perhaps, some intellect may be found which will reduce my phantasm to the common-place—some intellect more calm, more logical, and far less excitable than my own, which will perceive, in the circumstances I detail with awe, nothing more than an ordinary succession of very natural causes and effects (Poe 1984b, 63).

Lukija tulkitsee helposti Poen novellin kertojaa ahdistaneet tapahtumat tämän hulluuden merkeiksi: syllisyudentuntonsa riivaama kertoja ulkoistaa pelkonsa tavalliseen kissaan. Toisaalta novelli ei myöskään sulje pois ylikuonnollista selitystä, jonka mukaan kissa palaa kuolleista kostamaan

miehelle. Siten novelli onkin esimerkki Todorovin fantastisesta kertomuksesta, jonka lukija epäröi luonnollisen ja yliluonnollisen selityksen välillä.⁸ On mielenkiintoista, että tämä tarina aktivoituu juuri Johnnyn esipuheessa, sillä Johnnyn kertomusta voi tulkita nimenomaan fantastisena tarinana.

Johnnyn kertomus on eräänlainen kauhutarina itsessään. Näennäisesti Johnny kommentoi Zampanon tekstiä alaviitteissä, mutta todellisuudessa viitteet kertovat tarinoita Johnnyn omasta elämästä, lapsuudesta, menneisyydestä, naisista ja Johnnyn lisääntyvästä ahdistuksesta ja hulluudesta, johon Zampanon teksti myötävaikuttaa. Zampanon teksti ja Johnnyn alaviitteet ovat luonnollisesti kietoutuneet toisiinsa sekavaksi kudokseksi, mutta tässä luvussa pyrin tarkoituksella käsittelemään Johnnyn tarinaa irrallaan muusta teoksesta. Jo esipuheessaan Johnny kertoo, kuinka *kirja* sai hänet eristäytymään muista, näkemään hirviöitä varjoissa ja päätymään verisenä hotellihuoneen lattialle tärisemään. Tekstin edetessä Johnnyn hallusinaatiot lisääntyvät ja hän menee yhä huonompaan kuntoon. Jatkuvasti Johnny tuntee jonkin läsnäolon. Tämä Johnnyn hirviö on ikään kuin karannut kirjan sivuilta, mutta onko läsnä jokin todella yliluonnollinen entiteetti, vai alkaako Johnnyn pää vain seota lukemansa vaikutuksesta?

Cavallaron (2002, 48) mukaan goottilaisen psyyken kuvauksia yhdistää epävarmuus siitä, sijaitseeko pelon lähde menneessä vai tulevassa. Hän havainnollistaa tätä Fuselin maalauksella *Painajainen*, jossa hirviömäinen hahmo on asettunut sängyllä retkottavan naisen päälle. Kuva on uhkaava, mutta Cavallaron mukaan siitä ei käy ilmi, onko nainen nimenomaan lannistettu jonkin (seksuaalisen) hyökkäyksen tähden vai onko hän unessa ja vasta joutumassa hirviön uhriksi.

Tämä epävarmuus pelon lähteestä liittyy nimenomaan fantastiseen ja myös Johnnyn tarinaan. Mikäli käsikirjoitus on itsessään jokin paha voima, on Johnny joutumassa yhä syvemmälle sen vaikutuksen alle ja "hirviöt" pääsevät hänen kimppuunsa, olivat ne muiden silmissä todellisia tai eivät. Toisaalta mitä pidemmälle Johnny lukee käsikirjoitusta, sitä enemmän hän myös avaa omaa menneisyyttään. Menneisyydessä on selvästi jotain kauheaa, ääneenlausumatonta ja tukahdutettua, joka vaikuttaa Johnnyyn. Siten uhka saattaa sijaita menneessä tai tulevassa. Oli miten oli, lukeminen on vaarallista. Kirjassa pelottavaa on nimenomaan se, miten se vaikuttaa Johnnyn mieleen. Myös Fuselin maalauksen hirviö on nimenomaan painajainen, naisen mielen tuotos, joka symboloi pimeyttä meissä itsessämme (Cavallaro 2002, 48).

⁸ Ks. myös Brooke-Rose (1986), joka analysoi novellia "The Black Cat" nimenomaan puhtaan ambivalenttina fantastisena kertomuksena ja erittelee tarkkaan novellin implikoimia tulkintavaihtoehtoja.

Johnny itse kuvailee omaa painajaistaan sanakäänteillä, jotka tuovat omalla tavallaan mieleen juuri Fuselin maalauksen:

That long anticipated disintegration, when the darkest angel of all, the horror beyond all horrors, sits at last upon my chest, permanently enfolding me in its great covering wings, black as ink, veined in Bee's purple. A creature without a voice. A voice without a name. As immortal as my life. Come here at long last to summon the wind. (*HoL*, 327.)

Johnnyn hirviö on selvästi hänen henkilökohtainen demoninsa. Siihen viittaa myös (tatuointi)musteen mainitseminen ja varsinkin violetti väri, joka läpi teoksen yhdistyy Johnnyn äitiin Pelafinaan. Pelafina on mitä ilmeisemmin yrittänyt kuristaa Johnnyn pojan ollessa pieni, minkä seurauksena Pelafina joutuu mielisairaalaan. Pelafinan kynsien kuvataan olleen sinä päivänä pitkät ja violetit. Käytännössä aina violetin värin esilletuonnin voi nähdä viittaavan Pelafinaan, mistä huomaamme lisää esimerkkejä myöhemmin. Myös Poen novellin "The Black Cat" on tulkittu viittaavan suoraan Fuselin maalaukseen, kun kissaa verrataan hirviöön ja samalla painajaiseen:

I started, hourly, from dreams of unutterable fear, to find the hot breath of the *thing* upon my face and its vast weight - an incarnate Night-Mare that I had no power to shake off - incumbent eternally upon my *heart*! (Poe 1984b, 67–68.)

Romaanissa *House of Leaves* Johnnyn äidin hulluutta kuvaillaan nimenomaan painajaisena. Kun Pelafina on joutunut mielisairaalaan, Johnnyn kasvatti-isä sanoo Johnnylle, että tämän äiti joutui painajaisen uhriksi: "[I]t was a bad dream that got her" (*HoL*, 380).

Poen novellin kertoja on suoranainen malliesimerkki epäluotettavasta kertojasta. Hän on mieleltään epävakaa. Emme voi luottaa hänen havaintoihinsa, emmekä varsinkaan arvioihinsa. Esimerkiksi kun kissan vatsassa oleva valkoinen laikku alkaa vähitellen muistuttaa hirsipuuta, epäilemme kyseessä olevan kertojan oman syyllisyydentunnon aiheuttama harha. Kertojan sanavalinnat ovat hyvin subjektiivisesti värittyneitä:

It was now the representation of an object that I shudder to name [...] it was now, I say, the image of a hideous—of a ghastly thing—of the GALLOWS!—oh, mournful and terrible engine of Horror and of Crime—of Agony and of Death! (Poe 1984b, 67.)

Poen kertojan tavoin myös Johnny on epäluotettava. Tämä epäluotettavuus on kuitenkin varsin erilaista, eikä siihen ole helppo tarttua perinteisellä epäluotettavan kerronnan teorialla. Johnnyn kerronnassa ei myöskään juuri käytetä perinteisiä fantastisen keinoja, kuten havainnon epävarmuuden osoittamista tai sanamuotoja, jotka viittaavat vaikutelmiin ja epäilyksiin (ks. Todorov 1973, 38). Silti Johnnykin mitä ilmeisemmin kärsii hallusinaatioista.

Johnny esimerkiksi kertoo, kuinka hänen ollessaan kadulla rekka syöksyy yhtäkkiä häntä kohti ja ihmiset alkavat kirkua, koska rekasta valuu bensiiniä:

Gas.

It had caught fire. I was going to burn.

Except it wasn't gas.

It was milk.

Only there was no milk. There was no gas. No leak either. There weren't even any people. Certainly none who were screaming. And there sure as hell wasn't any truck. I was alone. My street was empty. A tree fell on me. So heavy, it took a crane to lift it.

Not even a crane could lift it. There are no trees on my block. (*HoL*, 108.)

Havainnot ovat selviä ja yksittäisiä, mutta keskenään ristiriitaisia. McHale (1987, 103) käyttää tällaisesta tekniikasta nimitystä *narrative self-erasure*. Hänen mukaansa postmodernistisessä kirjallisuudessa ambiguiteetti on luonteeltaan ontologista. Paradoksi sijaitsee esitetyssä maailmassa itsessään, eikä henkilöhahmojen mielessä. Tässä tapauksessa kokija on kuitenkin selvästi Johnny ja kyseessä ovat hänen havaintonsa. Tekniikka on silti postmodernistinen: tapahtumaa ei ole mahdollista tulkita kahdella eri tavalla, vaan tekstissä esitetään kaksi tilannetta, jotka ovat keskenään ratkaisemattoman ristiriitaisia. McHale (1987, 99) huomauttaa, kuinka poispyyhitty tapahtuma jää voimaan, ainakin eräänlaisena jälkikuvana. Samaan aikaan kadulla on rekka ja ei ole.

Tällainen ambiguiteetti istuu hyvin teoksen huojuvaan ontologiaan. *House of Leaves* on täynnä rinnakkaisia, maailmoja, joiden suhteet toisiinsa eivät ole selkeitä. Päinvastoin, ne ovat välillä avoimessa konfliktissa toistensa kanssa. McHale (1987, 75) näkeekin fantastisen ontologisen dominantin hallitsemana genrenä, epäröintinä *maailmojen* välillä. Danielewskin romaanissa nämä maailmat ovat hyvin subjektiivisia. Ontologisille tasoille voidaan antaa erilaisia psykologisia tulkintoja, jotka voivat olla keskenään hyvinkin ristiriitaisia. Tätä kaikkea käsittelen kuitenkin tarkemmin vasta kolmannessa luvussa.

House of Leaves yhdistää itsetietoisesti kirjoittamisen ja maailman luomisen. Kaikki henkilöhahmot kirjoittavat teoksessa. Talo on Zampanòn keksimää fiktiota, Pelafina purkaa sielunsa kirjeisiin ja Johnnyn maanisia alaviitteitä voi tarkastella jopa pakonomaisen kirjoittamisen tarpeen kautta. Johnny kirjoittaa jatkuvasti tietynlaista maailmaa ympärilleen. Viettäessään Luden kanssa iltaa Johnny viihdyttää naisia kertomalla eksoottisia seikkailuja elämänsä varrelta ja keksii esimerkiksi hurjia tarinoita siitä, miten arvet hänen käsivarressaan ovat syntyneet. Todellisuus – hänen äitinsä hulluus – on liian kipeä suoraan kohdattavaksi. Johnny itsekin toteaa: "We all create stories to

protect ourselves" (*HoL*, 20). Teoksen lopussa esiintyy pitkä pätkä tarinaa, jonka Johnny paljastaa myöhemmin keksityksi. Johnny kertoo kuinka hän vierailee ystäväpariskuntansa luona Seattlessa. Nämä ovat lääkäreitä ja määräävät Johnnylle uutta mielialalääkettä, joka saa Johnnyn painajaiset katoamaan. Myös huolenpidolla ja terveellisellä ruokavaliolla on osansa. Kun Johnny lähtee ystäviensä luota matkaan, alkaa huolella rakennettu maailma yllättäen rakoilla:

Carrot juice and tofu for dinner. No, that's not right, more like a 7-eleven burrito. Got ready to take my yellow shine tablet but for some reason—now what the hell's that about?—I'd forgotten to put one in my pocket.
I walked back to where I'd parked. My car was gone. Someone had stolen it.
No. My car was still there. Right where I'd parked it.
I opened the trunk. It was icy dark. No tablets of any kind to be found anywhere. (*HoL*, 508–509.)

Seuraavassa merkinnässä Johnny on entisellään: "Are you fucking kidding me? Did you really think any of that was true? [...] I just made all that up. Right out of thin air." (*HoL*, 509.) Heti perään Johnny kuitenkin tunnustaa, ettei niinkään yrittänyt huijata lukijaa kuin itseään. Katkelmassa on hieman samaa henkeä kuin kohtauksessa, jossa rekka syöksyy Johnnyn päälle. Johnny ikään kuin elää kirjoittamaansa tekstiä. Kyseessä on mielenkiintoinen yhdistelmä kirjoittamista ja havaitsemista. Johnny ikään kuin keksii tarinaa ja muuttaa sitä kesken kaiken paremmaksi, kieltämällä samalla aiemman lauseen: "My car was gone. [...] No. My car was still there". Samalla Johnny kuitenkin tuntuu elävän omaa tarinaansa, olevan aidosti hämmästynyt havaitessaan, ettei hänen taskussaan olekaan keltaisia tabletteja: "[N]ow what the hell's that about?".

House of Leaves on hyvin itsetietoinen kirjoittamisen aktista. Siteerattu kohtausta saakin aikaan vaikutelman, että joku muu ylempi taho vaikuttaa Johnnyn kirjoitukseen, joku ikään kuin luo maailmaa Johnnyn ympärille. Tuntuu, että Johnnylla ei aina ole valtaa omaan kirjoitukseensa. Hän ei edes tunnista kaikkea kirjoittamaansa omakseen: "It's not me. It cannot be. As soon as I write I've already forgotten." (*HoL*, 498.) Johnny onkin fiktiivinen henkilöahmo suurempien voimien armoilla, mistä hän postmodernismille tyypillisesti tuntuu myös itse olevan tietoinen. Tähän palaan luvussa 3.2.

Kirjoittamisen teemasta pääsemme kuitenkin takaisin Johnnyn epäluotettavuuteen. Johnny on hyvin radikaalilla tavalla "epäluotettava kertoja". Hän on valehtelija. Koska hänellä on valta muokata myös Zampanòn tekstiä, emme milloinkaan voi tietää mikä osa tekstistä on Zampanòn käsialaa, mikä Johnnyn. Tämä Johnnyn epäluotettavuus tulee ilmi heti ensimmäisessä pitkässä alaviitteessä luvussa 2, jossa kuvaillaan Johnnyn ja Luden riehakasta illanviettoa. Kyseinen alaviite liittyy

Zampanòn tekstin kohtaan, jossa Karen kertoo Willille lämminvesivaraajan olevan rikki. Tähän väliin Johnny ujuttaa oman tarinansa, joka alkaa:

I got up this morning to take a shower and guess what? No fucking hot water. A pretty evil discovery especially when you're depending on that watery wake-up call, me being massively dehydrated from a long night drunk my road-dog Lude and I winged our way onto last night. (*HoL*, 12.)

Pitkän sepustuksen jälkeen Johnny huomauttaa:

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 "heater". The word "water" back there—I added that.
Now there's an admission, eh?
Hey, not fair, you cry.
Hey, hey, fuck you, I say.
Wow, am I mad right now. (*HoL*, 16.)

Tämäkaltaisen epäluotettavuuden paikallistaminen on vaikeaa, käytännössä mahdotonta. Emme voi mistään tekstin merkeistä havaita ristiriitaisuuksia, koska Johnnylla on suora pääsy alkuperäiseen Zampanòn kirjoitukseen, jota hän voi muokata. Mikäli mikä tahansa tekstissä saattaa olla Johnnyn keksimää, muuttuu teoksen kokonaisuus epävakaaksi. Emme tiedä mihin voimme luottaa, mitkä ovat henkilöhahmojen suhteet toisiinsa ja millaiseksi teoksen rakenne pitäisi hahmottaa. Tällaista ontologisen rakenteen huojuntaa käsittelen kolmannessa luvussa.

Keskittykäämme tällä välin kuitenkin merkintöihin, joiden voimme sentään melko turvallisesti olettaa olevan Johnnyn tekstiä. Johnnyn tarina täyttää Todorovin (1973, 33) fantastisen kertomuksen ehdot – myös päähenkilö itse, eli tässä tapauksessa Johnny, epäröi luonnollisen ja yliluonnollisen selityksen välillä. Johnny tahtoo selvittää, mistä hänen painajaisensa kumpuavat. Hän epäröi onko hän tulossa hulluksi vai onko hänen kokemilleen kauhuille jokin toinen syy:

I know what it means to go mad.
I'll die before I go there.
But first I have to find out if that's where I'm really heading.
I've got to stop blinking in the face of my fear.
I must hear what I scream.
I must remember what I dream. (*HoL*, 180.)

Mitään vastausta Johnnyn painajaisille ei kuitenkaan löydy. Tarinan edetessä saamme tietää enemmän Johnnyn menneisyydestä, hänen suhteestaan äitiinsä ja ymmärrämme kenties hieman, mistä hänen ahdistuksessaan on kyse. Mitään selkeitä vastauksia ei kuitenkaan tarjota. MacAndrew (1979, 146) huomauttaakin kuinka gotiikan suosittu tekniikka, jossa totuus vähitellen valkenee kerronnan myötä, voidaan myös kääntää pääläelleen ja luoda yhä suurempaa hämmennystä ja

moniselitteisyyttä. Johnnyn tarinan lopussa lukija ei ole sen viisaampi kuin alussakaan. Tarina päättyy siihen, kuinka Johnny sanoo yllättäen muistavansa, ettei hänen äitinsä yrittänytkään kuristaa häntä: "I do know her fingers neverclosed around my throat. They only tried to wipe tears from my face." (*HoL*, 517.) Lukijan on kuitenkin hieman vaikea uskoa tätä, sillä Johnnylla sanotaan esimerkiksi olevan kuristuksesta kertovat jäljet niskassaan. Lisäksi Johnny kertoo viimeisessä merkinnässään tarinan, jonka hän sanoo kuulleensa lääkäriystävältään Seattlessa. Kyseessä on sama avulias keltaisia pillereitä tarjonnut lääkäri, jonka Johnny on aiemmin tunnustanut keksineensä päästään. Johnny sanoo: "I'm sorry, I have nothing left. Except this story, what I'm remembering now" (*HoL*, 518). Lause "what I'm remembering now" esiintyy violetina ja on vedetty yli. Kuten muistamme violetti väri viittaa Pelafinaan. Pitäisikö lause tulkita niin, että Johnny ei aiemmasta väittämästään huolimatta sittenkään todella muista, ettei hänen äitinsä kuristanut häntä, vai kenties niin, että nyt hän on vapautunut tästä valheellisesta traumasta jota on kantanut mukanaan, ja voi ikään kuin pyyhkiä sen pois mielestään? Vai onko lausessa kyse jostain aivan muusta? Loppu on harvinaisen ristiriitainen ja hämärä. Se säilyttää epäröinnin, mutta lukija ei ole aivan varma, että minkä välillä.

Johnny äidin Pelafinan vaikutus Johnnyn tarinassa on suuri. Pelafinan Johnnulle mielisairaalaista kirjoittamat kirjeet on liitetty mukaan teokseen. Kirjeet on julkaistu myös erillisenä teoksena, *The Whalestoe Letters*. Ne ovatkin itsessään kauhukertomus hulluudesta ja vainoharhaisuudesta, joihin voisi myös soveltaa fantastisen käsitettä. Kirjeet tuovat erehdyttävästi mieleen Charlotte Perkins Gilmanin klassisen goottilaisen ja feministisen novellin "The Yellow Wallpaper" (1892), jossa synnytyksen jälkeisestä masennuksesta tai jonkinlaisesta hermoromahduksesta kärsivä nainen joutuu aviomiehensä holhouksen alaisena viettämään kesäänsä kartanon ullakkohuoneessa. Huoneen tapetin kuvioista tulee naiselle pakkomielle ja hänen päiväkirjamerkintänsä muuttuvat vähitellen yhä vainoharhaisemmiksi. Samanlainen kaava on nähtävissä Pelafinan kirjeissä. Ne alkavat suhteellisen normaaleina: Pelafina kannustaa poikaansa, suree, ettei voi olla paikalla tämän elämässä ja vakuuttelee rakkauttaan. Vähitellen kirjeet alkavat kuitenkin saada yhä epätoivoisempia, vaativampia ja syyttävämpiä sävyjä, kunnes ne ovat täynnä hullun houreita pahoista hoitajista, kaksoisolennoista ja pakosuunnitelmista.

MacAndrew (1979, 110) kirjoittaa, kuinka gotiikan keskiössä tavallisesti on suljettu, omalakinen maailmansa. Tämä maailma sijaitsee jokapäiväisen todellisuuden sisällä ja on jossain määrin vuorovaikutuksessa tämän kanssa. Tämä on vain hieman erilainen lähtökohta gotiikan ontologiaan kuin esimerkiksi Aguirren näkemys rajasta jokapäiväisen maailman ja mystisen toiseuden välillä.

Eroavuus liittyy kenties siihen, että MacAndrewn käsittelyssä gotiikan miljöö on aina päähenkilön mielen kuva. Tekstiin luodaan illuusio siirtymisestä henkilön mielen sisäiseen maailmaan. (Emt., 110.) MacAndrewn (1997, 112) mukaan esimerkiksi kirjeromaaneissa sankari tai sankaritar kommunikoi suljetusta maailmaista ystävälle sen ulkopuolella. Täten myös lukija asettuu vastaavaan ulkopuoliseen asemaan.

Pelafinan kirjeitä voisikin lukea tällaisena goottilaisena kertomuksena. Suljettu maailma on tässä tapauksessa suljettu osasto, josta kommunikoidaan ulkomaailmaan vain kirjeitse. Mielisairaalan todellisuus ja Pelafinan henkilökohtainen psyyke sekoittuvat sairauden kehittyessä yhä pidemmälle. Pelafina alkaa pelätä salaliiton uhkaavan häntä ja laitoksen johtajan vahtivan hänen kirjeenvaihtoaan ja myrkyttävän häntä:

Why do you think they got rid of the Old Director? Why do you think they installed this new one? To keep me, perhaps others detained so they can unlock us and then empty us. Which explains why The New Director destroyed all the letters I wrote you. (*HoL*, 614.)

Lukijan on kuitenkin helppo päätellä tällaisten vainoharhaisuuksien kuuluvan yksinomaan Pelafinan sisäiseen maailmaan. Siinä missä Perkins Gilmanin novelli "The Yellow Wallpaper" on vielä mahdollista tulkita goottilaisena kummituskertomuksena ja yliluonnollisen loppuratkaisun kautta, Pelafinan tarinassa on vaikea uskoa todelliseen salaliittoon.⁹ Toisaalta yhteydet Perkins Gilmanin patriarkaalista järjestelmää kritisoivaan novelliin aktivoivat feministisen tulkinnan mahdollisuuden myös Pelafinan kirjeiden yhteydessä. Molempien tarinoiden naispäähenkilöt ovat myös miestensä kahlitsemia ja molemmissa miehet rajoittavat naisten kirjoittamista.

Toisaalta Pelafinan kirjeiden esittämä mielisairaalaympäristö tuntuu vastaavan Pelafinan psyykeä laajemminkin. MacAndrew (1979, 109) esimerkiksi kirjoittaa, kuinka goottilaisissa romaaneissa luonnonilmiöt toimivat tyypillisesti vertauskuvana päähenkilön tunteille ja mielenliikkeille. Tällaista ympäristön ja sisäisen mielen vastaavuutta löytyy myös Pelafinan kirjeistä. Kun Pelafina saa kuulla Johnnyn kasvatti-isän kohdelleen poikaansa huonosti hän joutuu raivon valtaan:

For a day your mother was even free. So overwrought by her son's misfortune, she escaped this Old English Manor in search of his tormentor. As it was raining and thundering, the Director claims I outdid Lear. Not even lightning could out light my rage. (*HoL*, 596.)

⁹ Ks. esim. Miettinen (2005), joka tarkastelee artikkelissaan Perkins Gilmanin novellin kahta mahdollista tulkintatapaa, feminististä ja goottilaista. Näistä ensimmäinen pitää itsestäänselvänä päähenkilön hulluutta, jonka syynä nähdään patriarkaalinen sorto ja naisen alistettu asema, kun taas jälkimmäinen nojaa yliluonnolliseen ratkaisuun. Miettinen (2005, 118) kuitenkin huomauttaa, että novellin lukeminen kummitustarinana ei silti sulje pois sen feministisiä piirteitä.

Pelafina viittaa tässä itsekkin asetelman goottilaisiin juuriin nimittämällä mielisairaala vanhaksi, englantilaiseksi kartanoksi, jonka yhteyteen kostonhimot ja raivoavat myrskyt tuntuvat paremmin sopivan.

Saman kirjeen yhteydessä ilmenee myös outo yhtymäkohta tämän goottilaisen mystisen todellisuuden ja ulkopuolisen maailman välillä. Kirjeessään Pelafina kiroaa miehen, joka on pahoinpidellyt Johnnya:

I shall [...] cast a great curse which shall fly directly on a dark wind and take up immediate residence in his body, daily chewing his flesh, nightly gnawing on his bones, until many months from now, moments before the final spark of self-awareness expires, he will have witnessed the total dismemberment and consumption of every limb and organ (*HoL*, 597).

Johnnyn päiväkirjamerkinnöistä saamme selville, että hyvin pian tämän jälkeen Johnnyn kasvattisä Raymond kuolee syöpään. Tämä on mielenkiintoinen yhtymäkohta kahden erillisen maailman välillä. Pelafinan oma vinoutunut maailma tuntuu yhtäkkiä sekoittuvan normaalin todellisuuden kanssa. Toisaalta tämä voidaan myös tulkita vihjeenä, että näiden kahden tarinan suhteet toisiinsa eivät ole niin selkeitä kuin annetaan ymmärtää. Näitä mahdollisuuksia käsittelemme kuitenkin vasta luvussa 3.

Yleensä yliluonnollisuuden mahdollisuus liittyy kuitenkin aina labyrinttiin ja ennen kaikkea Zampanòn kirjaan, johon liitetään paljon uhkaa. Kun Johnny astuu Luden kanssa kuolleen Zampanòn asuntoon, herättää kirja pelkoa ja kunnioitusta. Tyypillisesti löydetty käsikirjoitus vain paljastaa kauheat tapahtumat lukijalle, mutta tässä tapauksessa nimenomaan kirjoitus itsessään on pelottava:

One thing's for sure, even without touching it, both of us slowly began to feel its heaviness, sensed something horrifying in its proportions, its silence, its stillness, even if it did seem to have been shoved almost carelessly to the side of the room. I think now if someone had said be careful, we would have. I know a moment came when I felt certain its resolute blackness was capable of anything, maybe even of slashing out, tearing up the floor, murdering Zampanò, murdering us, maybe even murdering you. (*HoL*, xvii.)

Kauhua luodaan myös esimerkiksi Zampanòn viimeisellä muistilapulla, joka on liitetty esipuheeseen. Siinä hän lupaa kirjoituksen löytäjälle kaikki oikeudet kyseiseen tekstiin. Zampanò kehottaa löytäjää riemuitsemaan, mikäli lukijat eivät innostu tai kiinnostu teoksesta: "They say truth stands the test of time. I can think of no greater comfort than knowing this document failed such a test." (*HoL*, xix.) Vaikka Johnny paljastaa tekstin olevan täyttä fiktiota, sen pohjalla olevaa videota

ei ole olemassa, haastattelut ovat keksittyjä ja suurin osa lähteistä on fiktiivisiä, ei se vähennä kirjan totuutta. Tämän voisi ajatella kuvaavan kirjallisuutta ylipäänsä: fiktion kautta voidaan käsitellä jotain todellista. Tietysti "todella" on tässä tapauksessa hyvin kouriintuntuva merkitys.

Lukijan suora puhuttelu rikkoo ontologista rajaa fiktiivisen maailman ja lukijan maailman välillä. McHalen mukaan postmodernistisessä fiktiossa toisen persoonan käyttö avaa eräänlaisen aukon diskurssissa, johon lukija asettaa itsensä. (McHale 1987, 224–225.) Tällainen lukijan puhuttelu ei tietenkään ole mikään postmodernismin yksinoikeus, vaan päinvastoin hyvin tavallista esimerkiksi varhaisissa romaaneissa. Postmodernistiset tekstit kuitenkin vievät tällaisen toisen persoonan häilyvyyden hyvin pitkälle. Puhuteltu "sinä" on samaan aikaan sekä henkilöahmo fiktiivisessä maailmassa että tekstin ulkopuolinen lukija. Tekstin "sinän" on oltava tarpeeksi ambivalentti, jotta lukija voi asettaa itsensä osaksi diskurssia. (Emt., 225.)

Johnny tuo lukijan mukaan tekstiin yllättävissäkin yhteyksissä, kuten esimerkiksi edellä siteerattuun kappaleeseen yhtäkkiä ilmestyvä "maybe even murdering you" osoittaa. Johnny tuntuu ikään kuin säikäyttelevän lukijaa, ottamalla tämän yhtäkkiä osaksi tapahtumia, osoittamalla ettei tämä ole turvassa. Johnnyn tapa puhutella lukijaa onkin hyvin tavallinen kauhukirjallisuudessa, jossa on tarpeen tuoda tapahtumat lähelle lukijaa ja luoda jopa intiimi suhde tekstin ja lukijan välille. Johnnyn kerronta tuo jälleen mieleen Poen tekstit, ja erityisesti niiden tavan käyttää sinä-pronominia. Poen kertojat ikään kuin keskustelevat lukijan kanssa tuttavallisesti ja ennakoivat tämän reaktioita: "You deny it?—let us not argue the matter" (Poe 1984a, 171). Kertojat voivat myös ikään kuin haastaa lukijan. Esimerkiksi novelli "The Tell-Tale Heart" (1843) alkaa seuraavasti: "True!—nervous—very, very dreadfully nervous I had been and am; but why *will* you say that I am mad?" (Poe 1984d, 121; kurssiivi alkuperäinen). Luettuaan novellia pidemmälle lukija taatusti ajattelee, että kertoja on hullu, joten aloitus luo eräänlaisen pelottavan tunteen, kun kertoja tuntuu näkevän tekstin ulkopuolisen lukijan reaktion. McHale (1987, 223) sanookin, että lukijan puhuttelu synnyttää aina hieman *kammottavan* (*uncanny*) auran.

Toisaalta Poen novellien "sinä" on usein jokseenkin skitsofreeninen. Esimerkiksi edellä siteeratun novellin "The Tell-Tale Heart" kertoja tuntuu väittelevän lähinnä itsensä kanssa omasta hulluudestaan. Vastaavaa voidaan nähdä myös Johnnyn kerronnassa. Jatkuvine kysymyksineen Johnny puhuttelee enemmän itseään kuin lukijaa: "[W]hat was that all about?" (*HoL*, 100), "It's gotta warm up eventually. Right?" (*HoL*, 16). Johnny myös ikään kuin riitelee itsensä kanssa: "Don't look. I didn't. Of course I looked. (*HoL*, 27.) Lukijan asettuessa osaksi tätä diskurssia, lukija

joutuu samalla vedetyksi mukaan näiden kertojien vinoutuneeseen maailmaan ja osaksi tekstissä esitettyjä pelkoja.

Lukijat ovat potentiaalisia uhreja samoille kauhuille, joita kertojat kokevat. Esimerkiksi Poen novellissa "The Imp of the Perverse" kertoja huomauttaa:

Had I not been this prolix, you might either have misunderstood me altogether, or, with the rabble fancied me mad. As it is, you will easily perceive that I am one of the many uncounted victims of the Imp of Perverse. (Poe 1984c, 274.)

Tämä "uhittelun henki" (*Imp of Perverse*), on Poen tuotannossa esiintyvä käsite, joka kuvaa ihmisen sisäsyntyistä tarvetta tehdä väärin pelkästä väärin tekemisen halusta, vain koska ei pitäisi. Tämä ihmisen sisäinen perverssiys ajaa kertojan murhaan ja myös tunnustamaan murhansa. Koko ajan luodaan kuvaa, että tämä piirre elää jokaisessa ihmisessä, ja saattaa saada lukijankin otteeseensa. Tämä ilmenee esimerkiksi me-pronominin käytössä, jolla lukija joutuu osaksi kertojaa uhkaavia kauhuja: "If there be no friendly arm to check us, or if we fail in a sudden effort to prostrate ourselves backward from the abyss, we plunge, and are destroyed" (Poe 1984c, 274).

Johnny kerronta toimii vastavasti. Hän kertoo omista kokemuksistaan ja ennustaa, että lukijalle käy samoin. Tässä tapauksessa pelottelu nojaa suoraan kirjaan, joka lukijalla on edessään. Lukija joutuu osallisiksi kauhuista yksinkertaisesti jatkamalla lukemista. Tekstissä luodaan illuusiota, että Johnnyn mielen tuhonnut teksti on nyt lukijan käsissä: "At least some of the horror I took away at four in the morning you now have before you, waiting for you a little like it waited for me that night, only without these few covering pages" (*HoL*, xvii).

Johnny varoittaa lukijaa kirjan kirjan vaikutuksista. Esipuheen loppu on suorastaan pahaenteinen: siinä Johnny ennustaa, että luettuaan kirjan lukija ei ole enää entisellään. Teksti muuttuu melkoiseksi julistukseksi:

Out of the blue, beyond any cause you can trace, you'll suddenly realize things are not how you perceived them to be at all. For some reason, you will no longer be the person you believed you once were. You'll detect slow and subtle shifts going on all around you, more importantly shifts in you. Worse, you'll realize it's always been shifting[...]. You'll forgotten what granted you this awareness in the first place. Old shelters—television, magazines, movies—won't protect you anymore. [...] Then no matter where you are, in a crowded restaurant or on some desolate street or even in the comforts of your own home, you'll watch yourself dismantle every assurance you ever lived by. You'll stand aside as a great complexity intrudes, tearing apart, piece by piece, all of your carefully conceived denials, whether deliberate or unconscious. And then for better or worse you'll turn, unable to resist, though try to resist you still will, fighting with everything you've got not to face the thing you most dread, what is now, what will be,

what has always come before, the creature you truly are, the creature we all are, buried in the nameless black of a name. (*HoL*, xxii–xxiii.)

Paitsi, että tämä toimii erinomaisena kauhukirjallisuuden lukijan pelotteluna, on tässä melkoinen vuodatus kirjallisuuden voimasta, sen kyvystä päästä kosketuksiin ihmisen alitajunnan kanssa. Mikäli kirja onnistuu koskettamaan ihmistä, se järkyttää koko tämän maailmankuvaa ja -katsomusta. Tämä on suoranainen ylistys kauhukirjallisuudelle, joka parhaimmillaan vetää maton jalkojemme alta ja saa katsomaan seiniä ympärillä aivan uudella tavalla.

2.4 Suljetun tilan avoimuus ja aukkoisuus

Gotiikassa maailma hahmottuu suljettuna tilana. Kuitenkin päinvastaisesti myös aukon idealla on erityisasema goottilaisessa traditiossa (Johnson 1992, 45). Esimerkiksi Hallikas (2010, 2) näkeekin suljettu/avoin -dikotomian gotiikan keskeisenä jännitteenä, joka ilmenee niin gotiikan kuvastossa, henkilöhahmojen kuvauksessa kuin myös kerronnan rakenteissa. Goottilaiset romaanit korostavat aukkoja ja aukkoisuutta sekä temaattisena että muodollisena elementtinä. Katkosten ja epäjatkuvuuksien tarkoituksellisuus viittaa Johnsonin (1992, 45) mukaan lajille tunnusomaiseen itsetietoisuuteen. Goottilaiset romaanit ovat kuvastonsa puolesta täynnä erilaisia aukkoja, kuiluja ja tyhjyyttä. Luolat, kuopat ja jyrkänteet ovat erottamaton osa goottilaisen romaanin maisemaa; ajatellaan sitten Walpolen Otranton linnan maanalaisia sokkeloita, Radcliffen romaanien jylyä maisemia, raunioita ja salakäytäviä tai Poen kuvailemaa laskeutumista pohjattoman kurimuksen syövereihin.

House of Leaves liittyy gotiikan perinteeseen ja kommentoi omalta osaltaan tätä aukkojen ja kuilujen läpitunkemaa traditiota. Romaania hallitsee mystinen labyrintti, joka esitetään eräänlaisena todellisuudessa ammottavana aukkona – labyrintti on irrallaan ajasta ja paikasta. Labyrinttia luonnehtivat hiljaisuus, pimeys, tyhjyys ja poissaolo. Myös labyrintti itsessään on täynnä kuiluja ja aukkoja: Labyrintti keskittyy kuilun kaltaisen suuren portaikon ympärille, joten suuri osa labyrintin tutkimista on samalla laskeutumista alaspäin. Teoksen loppupuolella Navidsonien talon olohuoneeseen ilmestyy valtava musta kuilu, joka nielee kaiken irtaimiston, ja uhkaa syöstä kaikki henkilöahmotkin uumeniinsa. Navidsonin veli joutuukin lopulta tämän pimeyden nielaisemaksi.

Toisaalta tämä labyrintti itsessään tematisoi nimenomaan jännitettä suljetun tilan ja aukkoisuuden

välillä. Tämä laajalle aukeava labyrintti sijaitsee talossa, joka on itsessään suljettu tila – tila, jonka sisäpuoli on suurempi kuin ulkopuoli. Talo on samaan aikaan suljettu ja radikaalin avoin. Smethurst (2000), joka tarkastelee postmodernin suhdetta tilaan, väittää että postmoderneissa tiloissa eivät enää päde selkeät jaot ulko- ja sisäpuoleen. Tähän vaikuttaa esimerkiksi virtuaalisten tilojen esiinmarssi ja erilaisten pseudopaikkojen runsaus. Postmodernit tilat eivät myöskään ole helposti erotettavissa toisistaan, sillä postmodernin kapitalismin merkitsemät kaupungit pitävät kaikki sisällään samat liikkeet, rakennukset ja tyyli. (Smethurst 2000, 33.) Smethurst erottaa toisistaan tilan (*space*) ja paikan (*place*). Hänen mukaansa niiden välinen ero on kiteytettävissä poissaoloon ja läsnäoloon. Tila uhkaa aina asutettua paikkaa epävakaudellaan. (Emt., 55, 267.) Navidsonin talossa tällainen tyhjyyden uhka ei kuitenkaan tule ulkoapäin, vaan sisältä talosta, jolloin perinteiset jaottelut eivät enää päde.

House of Leaves tuntuu selvästi saaneen vaikutteita Gaston Bachelardin teoksesta *Tilan poetiikka* (mihin romaanissa myös viitataan). Teoksessaan Bachelard kirjoittaa tiloista ja niiden kokemisesta. Erityisen tärkeä hänelle on talon idea. Bachelard muun muassa kirjoittaa: "Talo on yksi suurimmista ihmisen ajatuksia, muistoja ja unia yhteen kokoavista voimista" (Bachelard 2003, 79). Bachelardin käsittelemät tilat voivat olla todellisia, mutta elämisen myötä niihin liitetään arvoja ja mielikuvia, joista lopulta tulee hallitsevia: "Tila jonka kuvittelu on ottanut käsiinsä, ei voi pysyä yhdentekeväenä tilana joka on alistettu maanmittarin mittauksille ja arvoille" (emt., 66).

Ilmaus tuo mieleen Danielewskin teoksen, jonka mystinen talo ei alistu mitattavaksi, vaan on nimenomaan kuvittelun valtaama: labyrintti muuttaa muotoaan kulkijan mielen mukaan. Talon status todellisena talona on kyseenalainen, mutta kukin henkilöahmo ja lukija antaa sille omia merkityksiään. Bachelardin kuvitelluissa tiloissa geometriset säännöt eivät välttämättä päde, eikä sisäpuolen ja ulkopuolen välinen jako ole selkeä. Bachelard (2003, 158) kirjoittaa: "[R]akastamamme tilat eivät aina haluakaan tulla suljetuiksi sisään! Ne levittyvät auki. Voisi sanoa, että ne on helppo siirtää toisaalle, toiseen aikaan, toisille unten ja muistojen tasolle." Romaanin *House of Leaves* talo ei todellakaan suostu sulkeutumaan, vaan se levittäytyy toisaalle, niin fyysisenä labyrinttina kuin myös henkilöahmojen mieliin ja uniin, tekstin tasolle ja lopulta myös lukijan mieleen. Tämä talo ei kuitenkaan ole rakastetu, vaan kammottu ja torjuttu. *House of Leaves* tuntuukin monesti esittävän ikään kuin synkemmän version Bachelardin ajatuksista. Siinä missä Bachelard (2003, 65) sanoo tarkastelevansa onnellisen tilan kuvia, on Danielewskin romaanin talo pimeä, synkkä ja ahdistava, täynnä kauhua.

Danielewski on itse esittänyt eräässä haastattelussa mielenkiintoisen luonnehdinnan lapsuudenkotinsa ilmapiiristä:

The house my sister and I grew up in and where we attempted to live (and ultimately couldn't live) was created out of great shadows, constantly cast by and filled with many very painful and dangerous resonances. [...] Poe and I realized early on that shadows were everywhere in our house, impossible to light and very, very deep indeed. [...] Moreover, the spatial nature and dimensions of this house were constantly changing. One moment it was warm and proximal, and our father would be saying, "You're wonderful!" "You're the best! You're going to be great artists, and we must make sure you go to great universities." Then without warning, everything would get cold and dark, and the promise of the future failed. (Gregory & McCaffery 2003, 115.)

Tämä Danielewskin kuvailema talo on Bachelardin kuvailemien tilojen tapaan sekoitus todellista taloa ja tunnelmia, "kuvittelua". Tämä lapsuuden talo ei kuitenkaan ole onnellinen tila, vaan täynnä varjoja ja uhkaa. Mielenkiintoisesti tässä katkelmassa kuvataan tilallisilla muutoksilla, läheisyyden ja etäisyyden käsitteillä nimenomaan tilan ja sitä asuttavien henkilöiden herättämiä tunteita sekä lapsuuden ilmapiiriä yleensä. Romaanin *House of Leaves* taloa voisi tietyllä tapaa tulkita tällaisen mielikuvilla, vaikutelmilla ja painajaisilla täytetyn tilan ruumiillistumana.

Bachelard (2003, 444) siteeraa erästä Henri Michaux'n runoa, joka käsittelee sisä- ja ulkopuolen välistä vastakkainasettelua, ja huomauttaa kuinka se rinnastaa toisiinsa agorafobian ja klaustrofobian. Nämä molemmat ovat nimenomaan tilaan liittyviä pelkoja, joiden avulla kauhukirjallisuutta on luonnehdittu. Aguirre (1990) määrittelee kauhukirjallisuuden suljetun tilan kautta. Gotiikan suosittu "vainotun neidon" stereotyyppiin kautta ilmennetään toistuvan klaustrofobisia asetelmia, kun gotiikan päähenkilöt joutuvat aina vangituiksi syrjäisten linnojen tyrmiin, hautaholviin ja tornikamareihin.¹⁰ Sen sijaan esimerkiksi Lovecraft (1973) määrittelee kauhun kosmisen pelon kautta, painottaen rajattomuutta ja kosmista mittakaavaa.

Kaiken nielevän labyrintin tavoin *House of Leaves* sulauttaa nämä vastakkaisilta vaikuttavat pelon lähteet toisikseen. Labyrintti on kyvykäs aiheuttamaan näitä molempia tunteita. Heti uuden oven ilmestyttyä saamme tietää Karenin kärsivän klaustrofobiasta: hän ei pysty astumaan pimeään käytävään, vaan jää vapisevana ja hikoilevana seisomaan kynnykselle. Teoksen lopussa Karen kuitenkin päihittää pelkonsa, kun hän astuu makuuhuoneeseen ilmestyneeseen mustuuteen pelastaakseen miehensä labyrintista. Tällainen täydellinen pimeys ja mustuus voidaan hahmottaa ahdistavana ja suljettuna tilana, mutta toisaalta se voidaan ajatella myös päinvastoin liian avarana. Zampanò kertoo kuinka Holloway kärsii labyrintin uumenissa nimenomaan agorafobiasta.

¹⁰ Gotiikan suljetuista tiloista kirjoittava Hallikas (2010) esittää gradussaan, että gotiikassa etualastuu klaustrofobian lisäksi sen vastavoima *klaustrofilia*, suljettua ja sulkeutuvaa tilaa kohtaan suuntautuva halu ja viehätys.

Zampanòn mukaan ilmiötä tunnetaan esiintyneen henkilöillä, jotka altistuvat tuntemattomassa paikassa täydelliselle pimeydelle. Näin on käynyt esimerkiksi tutkimusmatkailijalle tuntemattomassa luolassa. Karenin pelastama Navidson onkin jäänyt labyrintissa täydellisen tyhjyyden vangiksi. Joka puolella häntä ympäröi pimeys, eikä Navidson tiedä putoaako hän vai leijuuko hän keskellä tyhjiyttä. Tässä tapauksessa agorafobia ja klaustrofobia ovat siis yhtä. Myös tekstin asettelulla luodaan visuaalisesti niin klaustrofobisia kuin myös agorafobisia vaikutelmia. Näitä sivuan luvussa 3.3.

Bachelard yhdistää teoksessaan kiinteästi tilan kokemisen ja uneksinnan. Roinilan mukaan Bachelardin filosofiassa subjekti pääsee uneksinnan kautta kosketuksiin oman unitalonsa kanssa. Tämä unitalo liittyy maailmassa olemiseen, se tekee maailmasta kodin. (Roinila 2003, 21–22.) Myös Danielewskin teoksessa taloon liitetään unia ja uneksintaa – mikäli pakkomielteitä ja painajaisia voi tällä nimellä kutsua. Labyrintti laajenee henkilöhahmojen mieliin ja nielaisee varsinkin Johnnyn osaksi pyörryttäviä painajaisia. Johnny kadottaa todellisuudentajunsa ja menettää välillä päiviä elämästään tajuamatta mitä on tapahtunut. Romaanissa korostuukin vieraantuminen, se ettei ole elämässä tai maailmassa "kotonaan". Tätä ilmiötä voi kuvailla Freudin käsitteellä *unheimlich*, johon liittyvä kauhu nousee nimenomaan jonkin tutun muuttumisesta vieraaksi, uhkaavaksi. Tämä *unheimlich* liittyy usein juuri talon motiiviin, jossa kontrasti tutun ja turvallisen sekä siihen tunkeutuvan vierauden välillä on erityisen terävä (Vidler 1992, 17). Tällaista tuttuuden ja vierauden yhteentörmäystä käsittelemäni kuitenkin vasta luvussa 4.1.2.

Unilla sinänsä on gotiikassa ja kauhukirjallisuudessa tärkeä merkitys, sillä niiden avulla on helppo käsitellä alitajuntaa ja psyyken varjoisia puolia. Johnsonin (1992, 46) mukaan gotiikan ajalle ominainen kiinnostus uniin ja tiedostamattomaan vaikutti myös osaltaan syntyneeseen aukkoisuuden estetiikkaan. Muun muassa unista ammentaminen rikkoi romaanien perinteistä rakennetta. Monien gotiikan tekstien, mm. *Frankensteinin* ja *The Castle of Otranton*, kerrotaan lisäksi syntyneen unien innoittamana (emt., 48–49).

Romaanissa *House of Leaves* labyrintti vaikuttaa Johnnyn koko elämään ja siksi hänen unensa, jotka tietysti itsessäänkin hahmottuvat eräänlaisina tietoisuuden aukkoina, näyttäytyvät pelkkinä mustina kuiluina. Johnny muistaa unistaan vain pimeyttä ja tyhjiyttä. Hän kysyykin lukijalta: "Do you know what it's like to wake up from a dream you haven't seen? Well, for one thing, you're not sure if you were dreaming or not" (*HoL*, 503). Bachelard (2003, 155) kirjoittaa: [V]altava kosminen talo sisältyy mahdollisuutena jokaiseen talouneen. [...] Talon [...] antaa runoilijalle mahdollisuuden

asuttaa kaikkeutta. Tai toisinpäin: kaikkeus tulee hänen taloonsa asumaan." Mitä on tämä kaikkeus? *House of Leaves* tuntuu suhtautuvan siihen hyvin eri tavalla kuin Bachelard. Eikö universumi ole pohjimmiltaan pimeä, ääretön, tyhjä. Tässä romaanissa unet muuttuvat painajaisiksi ja pimeys nielaisee kaikki kuvitelmat ja ajatukset.

Romaanista löytyy myös konkreettisia kuvallisia aukkoja. Sivuilla 119–141 esiintyy tekstin keskellä sinisiä laatikoita, jotka listaavat esineitä, joita talon labyrintista ei ole löytynyt. Tämän laajahkon ja varsin satunnaiselta tuntuvan esine- ja asialuettelon päätteeksi viimeisessä laatikossa lukee kaksi yliviivattua lausetta "Picture that. In your dreams." (*HoL*, 141.) Tämän jälkeen seuraa tyhjä laatikko, mutta sivun kääntöpuolella näkyy täysin musta laatikko. Tämä mustuus vastaa sitä, minkä unissaan näkisi, jos kuvittelisi moisen tilan vailla mitään.¹¹

House of Leaves korostaa aukkoisuutta myös kerronnassaan ja rakenteessaan. Aukko on toki sinänsä hyvin tavallinen käsite tekstin tulkinnassa. Jo Iser määritteli lukijan rooliin kuuluvan tekstin aukkokohojen täyttämisen. Jokainen lukija täyttää aukot omalla tavalla, joten jokaisessa tekstissä on potentiaalia lukuisiin erilaisiin luentoisiin. Iserin mukaan perinteisemmät tekstit eivät korosta tätä piirrettä, mutta monet modernit tekstit ovat niin fragmentaarisia, että lukija tulee hyvin tietoiseksi valinnoistaan. (Iser 1978, 280.) Johnson (1992, 44–45) kuitenkin huomauttaa että aukkojen käyttö ei suinkaan ole kaikissa teksteissä samanlaista. Goottilainen romaani suosii omanlaistaan aukkoisuutta, joka poikkeaa esimerkiksi modernistisesta aukkojen käytöstä. Gotiikan aikaa leimaa suoranainen epätäydellisyyden ja rikkonaisuuden estetiikka. Monet goottilaiset kirjailijat, mm. *Castle of Otranton* kirjoittaja Walpole, harrastivat keskiajan tutkimusta. Fragmentaaristen käsikirjoitusten luonne vaikutti myös goottilaisiin romaaneihin, jotka tekevät katkelmallisuudesta, keskeneräisyydestä ja kertomatta jättämisestä kulmakivensä.

Esimerkiksi yksi gotiikan ajan merkittävimpiä teoksia Maturinin *Melmoth the Wanderer* on rakenteeltaan harvinaisen katkonainen; romaanin upotusrakenne on monimutkainen ja tasojen välillä liikutaan jatkuvasti, ilman selkeitä kertomusten alkua tai loppuja (Hallikas 2009, 3). Kerronta pohjautuu pitkälti löydettyihin käsikirjoituksiin tai henkilöahmojen kuulemiin ja kokemuksiin tarinoiden. Kaksi romaanin kerronnan kannalta keskeisintä käsikirjoitusta katkeavat tai muuttuvat lukukelvottomiksi tärkeimmissä kohdissaan. (Johnson 1992, 47.) Toisaalla esimerkiksi Mary Shelleyn *Frankenstein* on kirjoitettu kirjeromaanin muotoon, mikä aiheuttaa luonnostaan

¹¹ Lukijat ovat myös totelleet käskyä, ja kärsineet painajaisista, jotka ovat täynnä pimeyttä. Ks. esim. keskustelua, jossa lukijat kertovat kirjan aiheuttamista painajaisista: <http://forums.markzdanielewski.com/showthread.php?1759-Effects-Nightmares>. Haettu 26.3.2013.

katkonaisuutta ja aukkoisuutta kerrontaan. Vastaavasti Bram Stokerin *Dracula* rakentuu eri henkilöiden päiväkirjamerkinnoistä ja jännite syntyy suurelta osin siitä, mikä jää kerrotun ulkopuolelle. Tapahtumat sijoittuvat aina merkintöjen väliin.

House of Leaves tuntuu jälleen hyödyntävän koko gotiikan keinorepertuaaria. Kerronta on harvinaisen pirstoutunutta. Lukuiset tarinalinjat etenevät alaviitteiden katkomina tai nimenomaan irrallisten alaviitteiden kautta. Toiminnan kuvaus saatetaan keskeyttää pitkillä tieteellisillä tai filosofisilla pohdinnoilla, itsetietoisella tekstin analysoinnilla tai eri asioiden satunnaisilla listauksilla. Osa tarinasta esitetään Johnnyn päiväkirjamerkintöinä, jotka ovat äärimmäisen rikkonaisia Johnnyn muistinmenetysten ja jatkuvan valehtelun vuoksi. *House of Leaves* sisältää konkreettisestikin paljon fragmentaarisuutta. Osa Zampanòn muistiinpanoista on tuhottu tai tuhoutunut. Monta kertaa tekstissä huomautetaan jonkin alaviitteen tai tekstissä mainitun liitteen puuttuvan. Välillä tekstiä puuttuu useampi sivu ja asioiden yhteydet toisiinsa jäävät epäselviksi. Lukija saa toimia tutkijana, joka yrittää selvittää tekstin varsinaista merkitystä. Kokonaiskuvaa voidaan rakentaa vain erillisiä fragmentteja yhdistelemällä, mutta minkäänlaista sulkeumaa ei synny, vaan teksti avautuu lukuisiin suuntiin itsensä ulkopuolelle.

Aukkoja esiintyy myös lauserakenteen tasolla. Luvussa yhdeksän Zampanòn muistiinpanot ovat peittyneet tuhkaan, jolloin teksti on pienempien ja suurempien kolojen rei'ittämää. Luvussa käsitellään Hollowayn kuolemaa ja hänen aiempaa henkilöhistoriaansa. Kun puhutaan itsemurhasta, teksti näyttää tällaiselta:

Of course the anni[]l[]tion of []self does not necessarily preclude the anni[]n of others. As is evident in sh[]ting sprees that culminate in suicide, an attack on the [] incorporated object" may extend first to []attack on loved ones, co-work[] or even innocent by[]ders - a description, which ev[] Flint would agree, fits Holloway. (*HoL*, 331.)

Nämä sulkeistetut aukot imitoivat todellisia tuhkan polttamia reikiä. Tässä tapauksessa tekstin aukko kohtien täyttämällä on hyvin kouriintuntuva merkitys. Useimmat aukkoista ovat vain kirjaimen tai parin mittaisia, jolloin lukijan mieli täyttää välit lähes automaattisesti. Välillä tekstiä tuntuu kuitenkin puuttuvan enemmän, jolloin tehtävä on suorastaan mahdoton. Lukijan rooli korostuu tällaisissa kohdissa: kukin voi täyttää aukot haluamallaan tavalla. Ratkaisu myös korostaa tekstin hämäryyttä, syntyy vaikutelma, että kyse todella on kadonneesta käsikirjoituksesta, jostain salaisesta arvoituksesta. Siinä missä perinteisempi gotiikan teksti välittää fragmentaarisuuden kerronnan avulla, *House of Leaves* tuo tekstin ikään kuin suoraan lukijan nähtäville. Lukija toimii arvoituksen ratkaisijana; teos luo koko ajan illuusiota siitä, että puuttuva teksti todella on jossain

olemassa, mutta ei vain tämän kirjan (tai tämän painoksen) lukijan saatavilla. Teksti kannustaa koko ajan lukijaansa osallistumaan Johnnyn projektiin ja tekstin tulkintaan tai mahdollisten koodattujen salaviestien metsästykseseen.

Ei liene myöskään sattumaa, että aukkoinen teksti esiintyy juuri Hollowayn kuoleman kuvauksen yhteydessä. Miehen nimeenkin sisältyy kolo, "hollow". Koko katkelma pyörii pimeyden, itsetuhoisuuden ja kuoleman ympärillä ja päättyy siihen, kuinka pimeys nielaisee Hollowayn. Kuoleman ja aukon vertauskuvallinen läheisyys on ilmeinen. Kuilut ja jyrkänteet yhdistyvät luonnostaan goottilaisessa kirjallisuudessa kuolemanvaaraan ja tuhon kuviin. Erityisen huimaavasti tätä aihetta lähestyi Poe, joka yhdisti kuilun idean nimenomaan ihmisen sisäsyntyiseen itsetuhoisuuteen ja perverssiin haluun tehdä jotain vain siksi, ettei pitäisi. Novellissa "The Imp of the Perverse" (1845) sanotaan:

We stand upon the brink of a precipice. We peer into the abyss—we grow sick and dizzy. Our first impulse is to shrink from danger. Unaccountably we remain. By slow degrees our sickness and dizziness and horror become merged in a cloud of unnamable feeling. By gradations, still more imperceptible, this cloud assumes shape, as did the vapor from the bottle out of which rose the genius in the Arabian Nights. But out of this *our* cloud upon the precipice's edge, there grows into palpability, a shape, far more terrible than any genius or any demon of a tale, and yet it is but a thought, although a fearful one, and one which chills the very marrow of our bones with the fierceness of the delight of its horror. It is merely the idea of what would be our sensations during the sweeping precipitancy of a fall from such height. An this fall—this rushing annihilation - for the very reason it involves that one most ghastly and loathsome images of death and suffering which have ever presented themselves to our imagination—for this very cause do we now the most vividly desire it. And because our reason violently deters us from the brink, therefore do we most impetuously approach it. (Poe 1984c, 273.)

Tämä Poen kuvaama tuhoon johtava kuilu on ennen kaikkea ihmisen sisäinen. Jokainen seisoo ikään kuin kuilun reunalla ja on vaarassa pudota yli reunan. Tarvitaan vain yksi askel, yksi ajatus. Kuten Poe yllättäen kesken tekstin korostaa, kyse on *meidän* kuilustamme.

Zampanò lainaa kirjoituksessaan teoreetikkoja, jotka spekuloiivat sillä, että Navidson palaa labyrinttiin nimenomaan kuolemanviettinsä ajamana: "In the end, he sought nothing less than to see the house exact its annihilating effects on his own being" (*HoL*, 387). Navidson palaa taloon, koska hänen ei pitäisi. Labyrintti, joka muotoutuu hieman erilaiseksi kullekin ihmiselle, ilmentää kaikkein pimeintä ja salaisinta loukkoa sisällämme. Labyrintissa ei ole mitään elävää, mitään lämmintä, mitään – labyrintti on kuolemaa.

Goottilaista romaania voidaan lähestyä tabun käsitteen kautta. Punter (1980, 405) näkee yhtenä gotiikkaa määrittävistä piirteistä sen, kuinka se lähestyy tukahdutettuja ja vaiettuja sosiaalisen elämän aspekteja. Usein gotiikan teksti rakenteellisestikin kiertää jotain arvoitusta, aukkoa, jota ei pystytä suoraan kohtaamaan. Esimerkiksi Hallikkaan (2009, 14) mukaan Maturinin teos *Melmoth the Wanderer* ei missään vaiheessa käsittele Melmothin sopimusta paholaisen kanssa: kerronta katkeaa tai vaihtaa suuntaa aina, kun tätä sanoinkuvaamatonta tabua yritetään lähestyä. Wellsin romaanissa *The Island of Dr. Moreau* tämä goottilainen salaisuus tai aukko puolestaan on evoluutioteoria, jonka kokonaisvaltaisia vaikutuksia ihmisen asemaan luonnonjärjestyksessä ei pystytä kohtaamaan.

Danielewskin teoksen aukko, labyrintti on paljon avoimempi. Siitä voidaan esittää useita tulkintoja ja labyrintti on kullekin henkilöahmolle (ja lukijalle) omansa. Johnnylle labyrintti merkitsee jotain hyvin henkilökohtaista. Hänen tarinassaan kaikki kietoutuu lapsuuteen, jossa ammottaa salaisuus, jota ei pystytä kohtamaan. Johnnyn kerronta pysähtyy usein jonkin aukon äärelle. Johnny saattaa esimerkiksi epäillä asioiden takana piilevän enemmän kuin hän tiedostaa. Johnny tuntee useaan otteeseen unohtaneensa jotain tärkeää:

I realize I've just forgotten something else as well, something very important, which by the time I hang up, no matter how hard I try I can no longer remember what I'd meant to remember when whatever it was had first entered my head. Or had it? Maybe it hadn't entered my head at all. Maybe it had just brushed past me, like someone easing by in a dark room, face lost in shadow. (*HoL*, 27.)

Vaikuttaa siltä, että se mitä on unohdettu, on jotain menneisyydessä tukahdutettua, joka lukemisen myötä alkaa purkautua pintaan. Salaisuus tuntuu kietoutuvan lapsuuden murhenäytelmään, jossa Johnnyn äiti yritti kuristaa poikansa ja joutui tämän seurauksena mielisairaalaan. Rantalainen, joka tarkastelee gradussaan Lovecraftin novelleja kauhun kohtaamisen kannalta, analysoi novelleja myös traumakirjallisuuden näkökulmasta: niissä yritetään lähestyä asioita, jotka ovat liian kauheita sanallistettaviksi, asioita joista ei voi puhua (Rantalainen 2010, 61). Vastaavasti voisi hahmottaa Johnnyn tarinaa. Koko teos voidaan ajatella Johnnyn yrityksenä lähestyä vertauskuvien kautta tätä traumaa, josta ei voi suoraan puhua. Tähän palaan luvussa 3.2.

Kirjan salaisuus ei kuitenkaan latistu yhden henkilöahmon salaisuudeksi. Teoksessa ammottava aukko on paljon arvoituksellisempi ja hämmentävämpi, se on tyhjä. Syvältä labyrintin ytimestä löytyykin vain tyhjiyttä. Kun Navidson palaa yksinään labyrinttiin, hän saapuu päivien matkustamisen jälkeen labyrintin reunalle, jossa hän aistii "ei mitään":

I slid right to the edge. My legs were hanging over. And I could feel it too. I don't know how. There was no wind, no sound, no change of temperature. There was just this terrible emptiness reaching for me." (*HoL*, 436.)

Tällaista tyhjyyttä, jonka keskelle Navidson jää leijumaan, kuvaillaan sanoilla: "grotesque vision of absence" (*HoL*, 464).

Johnsonin mukaan 1700-1800 lukujen vaihteen goottilainen kirjallisuus käsittelee aikaansa edellä tyhjyyden ja merkityksettömyyden pelkoja. Kristillisen teologian kyseenalaistuksessa merkityksettömyyden aave nostaa päätään. Esimerkiksi Shelley'n luoma hirviö on vailla muistia ja yhteyttä menneeseen, josta se muistaa vain tyhjiön. Johnsonin mukaan sama aukon idea näkyy myöhemmin Poen tarinoissa, esimerkiksi novellin "The Masque of Red Death" kuolemaa ruton muodossa tuovassa mystisessä hahmossa, jonka naamion takaa paljastuu ei-mitään, puhdasta poissaoloa. Sama filosofia ilmenee myöhemmin Nietzscheillä ja Heideggerin ajatuksissa Olemisesta "merkityksettömyyden pohjattomana kuiluna". (Johnson 1992, 59–60.)

Botting näkee mustan aukon postmodernismin ajan kuvana. Bottingin (2002, 292–293) mukaan elämme simulaation maailmassa, jossa yksilön identiteettikin ulkoistuu vain kulutettavien kuvien, tavaroiden ja elämäntapojen nopeasti vaihtuvaksi sykkeeksi jättäen jäljelle sisäisen tyhjiön, merkityksettömyyden vailla sisältöä. Myös gotiikka on imetty tyhjiin loputtoman kierrätyksen kautta:

Gothic fiction, which served as earlier modernity's black hole and has served up a range of objects and figures crystalizing anxiety into fear, has become too familiar after two centuries of repetitive mutation and seems incapable of shocking anew. Inured to gothic shocks and terrors, contemporary culture recycles its images in the hope of finding a charge intense enough to stave off the black hole within and without, the one opened up by postmodernist fragmentation and plurality. (Botting 2002, 298.)

House of Leaves voidaan nähdä nimenomaan yrityksenä lähestyä tätä mustaa aukkoa sinänsä. Hirviöiden poissaolo on hyvin korostettua: ne eivät ole peittämässä näkyvistä todellista kauhua – tyhjyyttä ja merkityksettömyyttä. Visio on pelottava: omaan itseensä sukeltamisen päätteeksi eksyykin vain paradoksiin ja löytää "ei-mitään".

Toisaalta romaani ei suinkaan pääty tyhjyyteen. Navidson pääsee lopulta ulos labyrintista rakkauden ansiosta. Myös Johnny tuntuu löytäneen jotakin itsestään: "Of course there always will be darkness but I realize now something inhabits it" (*HoL*, 518). Kuitenkin Johnnyn tarinakin päättyy kuolemaan: tarinaan vauvasta, jolla on "reikiä aivoissaan". Myöskään itse labyrintti ei katoa

minnekään. Kummitustalo jää kauhufiktion perinteiden mukaisesti odottamaan uusia uhreja. Zampanòn teksti, samoin kuin Navidsonin elokuva, loppuu pimeyteen:

He [Navidson] ends instead on what he knows is true and always will be true. [...] he focuses on the empty road beyond, a pale curve vanishing into the woods where nothing moves and a street lamp flickers on and off until at last it flickers out and darkness sweeps in like a hand. (*HoL*, 528.)

House of Leaves ei kuitenkaan pääty tähän. Loppuliitteiden, hakemiston ja kiitosten jälkeen seuraa vielä yksi sivu. Sivulla on sana "Yggdrasil" ja sen alapuolella teksti:

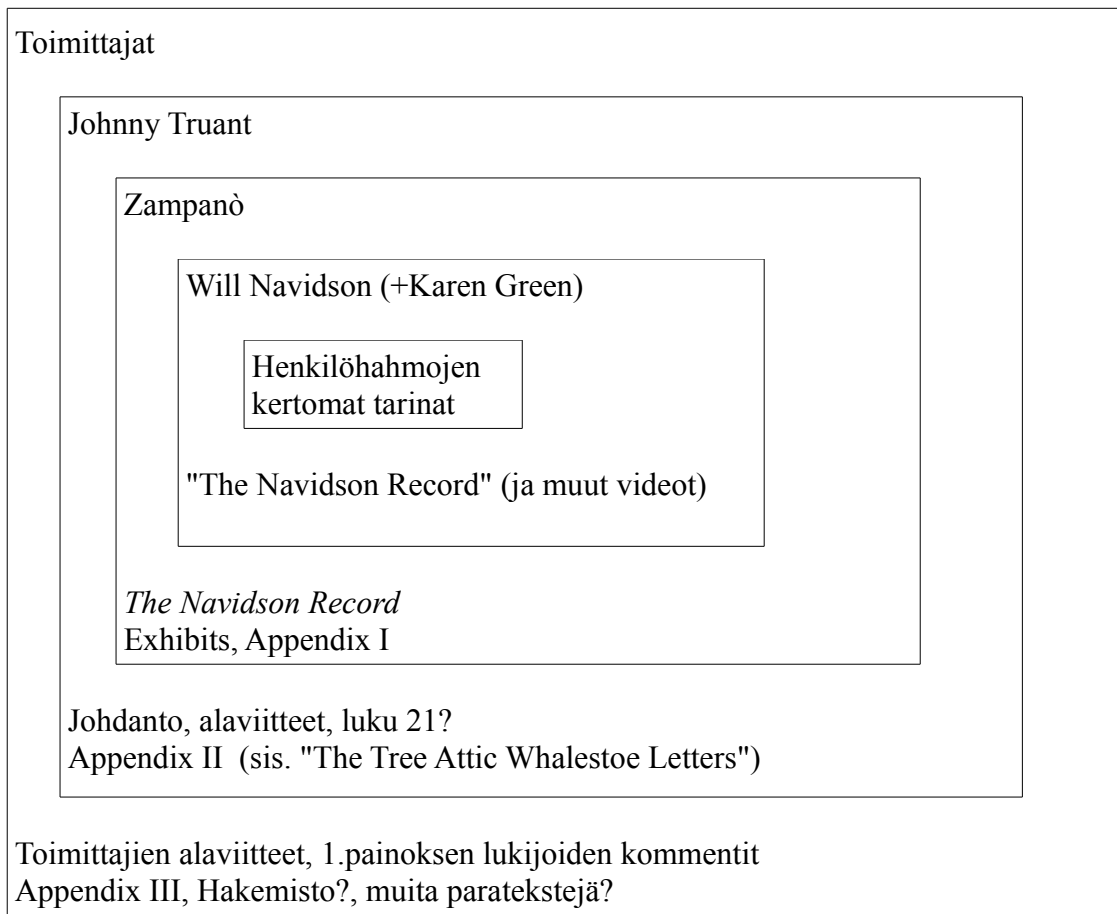
What miracle is this? This giant tree
It stands ten thousand feet high
But doesn't reach the ground. Still it stands.
Its roots must hold the sky. (*HoL*, 709)

Yggdrasil on skandinaavisen mytologian maailmanpuu, joka kannattelee universumia ja yhdistää eri maailmat toisiinsa. Olisi oma aiheensa lähteä pohtimaan tämän arvoituksellisen saarnipuun (*ash tree*) yhteyksiä kirjan eri maailmoihin, teoksen nimeen, talon tuhkanmustiin seiniin tai siihen, että talo talo sijaitsee "Ash Tree Lanella". Kiinnostavampaa tässä yhteydessä kuitenkin on, että teos ei pääty vielä ylläolevaan lainaukseen. Tekstin alapuolella sijaitse yksinäinen ympyrä tai o-kirjain, aukko – tai sulkeuma. Merkkiä voidaan tulkita muiden lennokkaampien vaihtoehtojen ohella sekä tyhjiönä että ykseyden ja täydellisyyden, kenties elämän symbolina. Teoksen loppu on avoin.

3 Teoksen ontologinen rakenne

Romaanin *House of Leaves* rakenne on toivottavasti käynyt jo pääpiirteittään selväksi, mutta koska käsittelen sitä nyt hieman aiempaa tarkemmin, liitän mukaan rakennetta kuvaavan kaavion.

Mark Z. Danielewski



Kuvio 1

Teoksen ytimessä sijaitsee siis video "The Navidson Record", jonka tekijänä on valokuvajournalisti Will Navidson. Tähän videoon meillä ei tietenkään ole suoraa pääsyä, vaikka teksti imitoikin elokuvallisia keinoja. Sisimmällä tasolla sijaitsevat *The Navidson Recordin* lisäksi myös muut lyhyemmät elokuvat, esimerkiksi "The Five and A Half Minute Hallway" ja "What Some Have Thought". Itse asiassa tämän tason sisälläkin voidaan erotella vielä henkilöahmojen, esimerkiksi Tomin, kertomia tarinoita, jotka muodostavat oman fiktiivisen todellisuutensa. "The Navidson Record" välittyy meille Zampanòn kerronnan kautta. Zampanò on teoksen varsinainen fiktiivinen

tekijä, sillä hänen teoksensa *The Davidson Record* muodostaa pääosan tekstistä. Hänen yläpuolellaan tekstiä kommentoi Johnny Truant, jonka vastuulla ovat massiiviset alaviitteet ja johdanto. Johnnyn tekstiä kommentoivat edelleen nimettömät toimittajat. Tämän tason yläpuolelle olisi mahdollista hahmottaa vielä eräänlainen sisäistekijä, fiktiivinen Danielewski, joka olisi vastuussa teoksen kokonaisuudesta.

Liitteet on merkitty kaavioon kullekin tasolle. Osiot "Exhibits" ja "Appendix I" ovat osa Zampanòn tekstiä, kun taas "Appendix II" on Johnnyn lisäämä. Tätä kautta tarinaan tulee yksi tärkeä henkilö lisää, Johnnyn äiti Pelafina Lièvre. "Appendix III" on toimittajien lisäämä ja myös hakemisto on oletettavasti toimittajien vastuulla. Toimittajilla on valta muokata ja kommentoida kaikkia liitteitä, Johnnylla omaansa ja Zampanòn ja Zampanòlla vain ensimmäistä. Aina ei ole selvää, kenen vastuulle mikäkin yksityiskohta pitäisi asettaa. Esimerkiksi tekstin typografiset ratkaisut voidaan tulkita Zampanòn tekstin piirteiksi, mutta todennäköisempi tulkinta lienee kuitenkin, että ne ovat Johnnyn lisäämiä, sillä Johnny on vastuussa tekstin kokonaisuudesta. Zampanòn muistiinpanoja kuvataan raapustuksiksi kirjekuorissa, nenäliinoissa, jopa postimerkkien kääntöpuolella.

House of Leaves rakentuu siis ikään kuin sisäkkäisistä kerronnan tasoista, tai maailmoista. McHalen (1987, 113) mukaan siirtymä kerronnan tasolta toiselle on samalla ontologinen siirtymä maailmojen välillä. Tällainen "kiinalainen laatikko" -rakenne (*Chinese Box Structure*) on Aguirren mukaan yksi kolmesta tyypillisestä goottilaisen kertomuksen rakenteesta, muiden ollessa *concentric quest* ja labyrintti, joiden kautta lähdetään avaamaan käsittelylukuja 3.2 ja 3.3. Aguirren (2008, 5-6) mukaan näillä kaikilla kaavoilla on sama funktio: horjuttaa todellisuuden fyysistä, ontologista ja moraalista järjestystä. Ensin käsittelen kuitenkin erikseen laatikkorakennetta, joka samalla toimii koko kolmatta lukua yhdistävänä temana.

3.1 Pettävä upotusten suo

3.1.1 Epävakaa ontologia eli tee-se-itse-laatikkorakenne

Useat perinteisistä goottilaisista kertomuksista rakentuvat sisäkkäisistä kertomuksista, tarinoista tarinoiden sisällä. Monissa tapauksissa kehystarina on kuitenkin väljä ja sisäkkäiset maailmat suhtautuvat toisiinsa melko ongelmattomasti. Esimerkiksi Henry Jamesin romaanissa *The Turn of*

the Screw on perinteinen kehysasetelma, jossa henkilöt ovat kokoontuneet takkatulen ääreen kertomaan kummitustarinoita. Varsinainen ydintarina luetaan paperilta innokkaalle yleisölle, ja rajat kerrontatasojen välillä ovat selvät. Tällaisessa tapauksessa huomio kiinnittyy lähinnä epistemologiaan kysymyksiin ja esimerkiksi kertojan luotettavuuteen sekä kerronnallisen vallan kysymyksiin (McHale 1987, 113). Kiinalainen laatikkorakenne on kuitenkin myös nimenomaan postmodernismin ja metafiktio tyypillinen keino. Ontologisten tai kerronnallisten tasojen rikkomisella lukijan huomio kiinnitetään vaihtoehtoisiiin maailmoihin ja olemisen kysymyksiin (Hallila 2006, 142, 147). Toisaalta myös goottilaisten kertomusten tarinoiden sisäkkäisyyden on usein nähty olevan luonteeltaan metafiktiivistä, ja kerronnan tasojen rikkomista esiintyy hyvinkin paljon (Beville 2009, 47).

Esimerkiksi jo mainittu Maturinin goottilainen klassikko *Melmoth the Wanderer* on upotusrakenteeltaan harvinaisen monimutkainen. Teos rakentuu sisäkkäisistä tarinoista, joiden suhteet toisiinsa eivät ole selkeitä. Tarinoiden luonne vaihtelee minämuotoisista todistajanlausunnoista löydettyjen käsikirjoitusten siteeraamiseen. Maturinin romaanin upotusrakennetta tutkinut Hallikas (2009, 3) huomauttaakin, että esimerkiksi kiinalaisista laatikoista puhuminen sisältää oletuksen symmetrisestä kokonaisuudesta, jossa osat sisältyvät toisiinsa siististi. Todellisuudessa rajat ovat kuitenkin usein häilyviä ja täynnä murtumia. Gotiikan upotusrakenteet ovat usein epäsymmetrisiä. Tuskin missään gotiikan tekstissä rajat kuitenkaan ovat yhtä häilyviä ja hämääriä kuin tässä Danielewskin romaanissa.

McHalen mukaan laatikkorakennetta hyödyntävissä postmodernistisissä teksteissä ontologian etualaistamiseen käytetään monenlaisia keinoja. Usein näihin liittyvät erilaiset loogiset paradoksit. Tällaisiin keinoihin kuuluvat mm. "loputon vajoaminen" (*infinite regress*), *trompe-l'oeil* -illuusio, *mise en abyme* ja erilaiset metalepsikset, joilla kerrontatasojen rajoja rikotaan. (McHale 1987, 114.) Esimerkkejä näistä kaikista strategioista on löydettävissä kohdetekstistäni.

Yksi McHalen esittelemä, ontologista rakennetta korostava keino on kuitenkin yksinkertaisesti ensisijaisen diegeettisen maailmaan toistuva rikkominen upotetuilla maailmoilla: kerronnan tasojen välillä liikutaan koko ajan. Tällöin fiktion ontologinen "horisontti" katoaa näkyvistä. McHale käyttää esimerkkinään Calvinon teosta *Jos talviyönä matkamies* (1979), jossa diegeettistä maailmaa rikotaan jatkuvasti upotetuilla representaatioilla, niin romaaneilla, elokuvilla kuin valokuvillakin. (McHale 1987, 113–114.) *House of Leaves* on upotusrakenteeltaan harvinaisen monimutkainen ja tasojen välistä rajankäyntiä harrastetaan jatkuvasti, sillä romaani koostuu kommentaareista ja

alaviitteistä. Sen lisäksi, että sisäistarina on lukijalle referoitava elokuva, teos sisältää myös valokuvia, piirroksia, kollaaseja, sarjakuvaa ja jopa musiikkia nuottien muodossa.

McHale ei käsittele eroa sen välillä, onko upotettu maailma teoksen sisällä fiktiivinen vai esimerkiksi henkilöhahmojen menneisyydestä kertova tarina. Siirtymä kerronnan tasolta toiselle on aina samalla ontologinen siirtymä maailmojen välillä. Hän lukee omaan malliinsa mukaan myös sellaiset teokset kuten *Humiseva harju* (1847), jossa henkilöhahmo valottaa itse todistamaansa menneisyyttä, vaikka tällaisen sisäistarinan voisi ajatella sijaitsevan samassa ontologisessa todellisuudessa kehyskertomuksen kanssa (kertojan mahdollisesta epäluotettavuudesta ja kerronnallisten vapauksien ottamisesta huolimatta). McHalen (1987, 113) mukaan tällaisessa tapauksessa ontologista aspektia ei korosteta, mutta se on olemassa. Rajanveto on kuitenkin hankalaa; kaikkea henkilöhahmon kertomaa tuskin voi pitää erillisenä maailmana. Toisaalta esimerkiksi Kirstinä (1988, 113) ymmärtää upotukset hyvinkin laajasti: hän pitää upotuksina myös kuvauksia, taustoituksia ja kaikenlaisia tapahtumien suoraviivaisen kulun keskeyttäviä katkelmia. Kirstinä mm. analysoi parenteesien, eli sulkujen käyttöä upotuksina. Tässäkin mielessä *House of Leaves* toki on harvinaisen kerrostunut, esimerkiksi alaviitteet saattaavat jatkua viisikin pykälää alaviitteiden alaviitteinä. Erilaisia toiminnan viivytyksiä onkin jo lyhyesti käsitelty luvussa 2.1. Mikäli kuitenkin puhutaan kiinalaisista laatikoista tai *maailmoista*, täytyy näitä upotuksia rajata käsittelyn ulkopuolelle.

Toisaalta tämän teoksen kohdalla on epäselvää, mitä tasoa pitäisi pitää niin sanottuna primaarisena diegeettisenä maailmana. Toimittajien taso on kerronnallisessa hierarkiassa ylin, mutta he eivät varsinaisesti ole kertojia, sillä heidän vastuullaan on vain satunnaisia alaviitteitä. Johnnyn taso on paljon rikkaampi ja "todellisempi". Johnny ja toimittajat oletettavasti ovat olemassa samassa todellisuudessa, mutta teoksen rakenteessa he eivät silti sijaitse samalla tasolla, sillä toimittajilla valta kommentoida Johnnyn tekstiä, muttei toisin päin. Toisaalta Johnnyn teksti on nähtävissä suoraan, se ei ole toimittajien meille kertomaa.

Keskeinen jännite romaanissa liittyy fiktiivisyyden kysymyksiin. Lukija joutuu koko ajan pohtimaan uudelleen kysymyksiä, kuten onko "The Navidson Record" olemassa, kuka henkilöistä valehtelee, tai ketkä heistä edes ovat oikeasti olemassa. *House of Leaves* on vaikea ja hämärä kirja. Edes niinsanotun juonen tai fiktionaalisen totuuden konstruoiminen teoksesta ei ole helppoa. Eri tasot hämärtyvät ja sekoittuvat toisiinsa. Timmer (2010, 243) näkee eri näkökulmien sekottumisen muodostavan eräänlaisia ontologisia solmuja, jotka tekevät kerronnallisten tasojen hierarkkisesta

järjestämisestä mahdotonta ja vaikeuttavat henkilöhahmojen asettamista omiin rajattuihin maailmoihinsa.

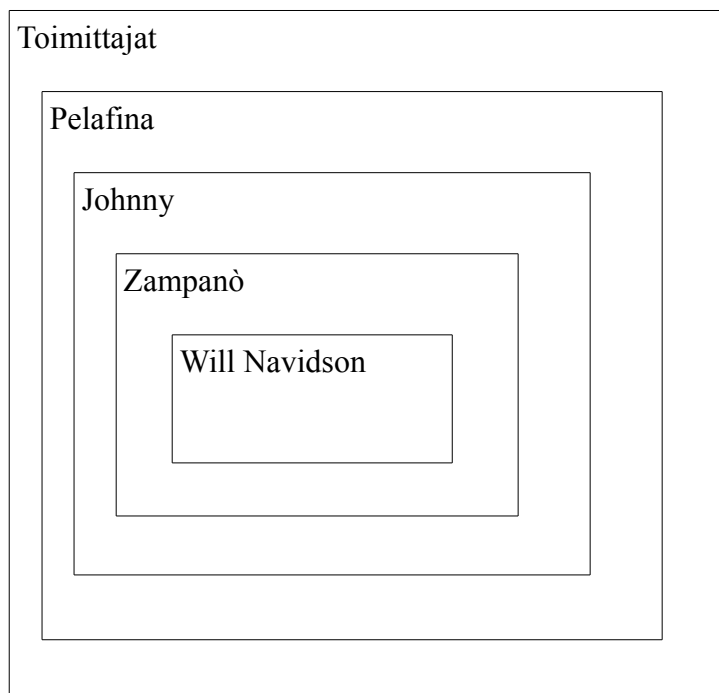
Yllä olevassa kaaviossa esittämäni kerrontatilanne – Johnny editoi Zampanòn kirjoittamaa teosta *The Navidson Record*, jonka pohjana olevaa videoteosta ei ole olemassa – onkin vain teoksen tarjoama ilmeisin tulkinta. Tässä tulkinnassa on kuitenkin monia ongelmia, jotka tarkkaavainen lukija huomaa. Teos sisältää erinäisiä murtumakohtia, esimerkiksi metalepsiksiä. Metalepsiksellä tarkoitetaan yleisesti kerronnan tasojen rikkomista, perinteisen kerronnan hierarkian kyseenalaistamista (Malina 2002, 1). Tämänkaltaiset paradoksit ovat McHalen (1987, 120) mukaan omiaan korostamaan ontologista rakennetta, mutta tässä tapauksessa niillä on myös oma funktionsa toimia erilaisina vihjeinä lukijalle.

Tällainen metalepsis esiintyy esimerkiksi luvun 21 yhteydessä. Kyseinen luku koostuu yksinomaan Johnnyn tekstistä, mutta kuitenkin se esiintyy Zampanòn muistiinpanoissa varsin osuvalla nimellä "Nightmares" (*HoL*, 540). Toinen vastaava metalepsis koskee liitteenä olevia runoja "Pelican Poems". Näiden annetaan ymmärtää olevan Johnnyn matkoillaan kirjoittamia runoja, mutta kuitenkin Zampanò viittaa niihin alaviitteessä sivulla 138.¹² Zampanòn ei pitäisi voida viitata runoihin, jotka Johnny on lisännyt teokseen Zampanòn jo kuoltua. Tässä tapauksessa nämä metalepsikset eivät vain kiinnitä huomiota ontologiseen rakenteeseen, vaan toimivat eräänlaisina tekstin murtumakohtina. Kun tämänkaltaisia murtumakohtia alkaa kertyä tarpeeksi paljon, esittää lukija kenties vaihtoehtoisen tulkinnan koko teoksesta. Esimerkiksi sellaisen, että Zampanò on Johnnyn keksimä fikiivinen hahmo. Todellisuudessa Johnny on luonut *The Navidson Recordin* kokonaisuudessaan, kenties käsitelläkseen vaikeaa äiti-suhdettaan, josta saamme lukea liitteenä olevista kirjeistä. Tämä tulkinta ei tietenkään rakennu pelkkien ristiriitaisten yksityiskohtien varaan, vaan syvälle temaattiselle yhteydelle Johnnyn tarinan ja Navidson Recordin välillä. Tätä käsitellen luvussa 3.2.

Joka tapauksessa tämäkään tulkinta ei kuitenkaan ole aukoton, vaan siinäkin on omat murtumansa. Teoksesta löytyy esimerkiksi lukuisia kohtia, jotka eivät tähän tulkintaan sovi. Esimerkiksi juuri mainitut Pelafinan kirjeet paljastavat mielenkiintoisen salaisuuden. Kun Pelafina alkaa muuttua yhä

12 Tosin tämäkin viite on varsin tulkinnanvarainen, sillä siinä sanotaan: "For instance, youth's peripathetic travails in the *XXXXXXXXX Poems*; a perfect example why errors should be hastily excised" (*HoL*, 138). Tähän Johnny esittää tarkennuksen: "i.e. The Pelican Poems.", jotka löytyvät siis *Johnnyn* lisäämistä viitteistä. Todellisuudessa Zampanòn esittämässä nimessä on kahdeksan merkkiä, kun taas sanassa "Pelican" vain seitsemän. Kyse saattaa siis olla Johnnyn omasta lisäyksestä Zampanòn viitatessa aivan toisiin runoihin. Toisaalta sanassa Pelafina on kahdeksan merkkiä. Pelafina taas puhuu kirjeissään Johnnyn matkoista Euroopassa ja tämän kirjoittamista runoista "pelikaanikynällä".

vainoharhaisemmaksi, pelkää hän muiden uhkien lisäksi, että hänen kirjeenvaihtoaan Johnnyn kanssa luetaan ja sensuroidaan. Siispä hän lähettää pojalleen kirjeen, jossa on koodi seuraavan kirjeen todellisen viestin ratkaisemiseksi: viesti muodostuu yhdistämällä jokaisen sanan ensimmäiset kirjaimet. Näin paljastuva viesti on itsessäänkin häiritsevä, mutta todellinen juju on siinä, että kun kyseistä koodia soveltaa Pelafinan muihin kirjeisiin, paljastaa eräs niistä lauseen: "My dear Zampanò, who did you lose?" (*HoL*, 615). Zampanòn ilmestyminen Pelafinan kirjeisiin on voimakkaan metaleptinen elementti, joka paljastaa, että Pelafinan suhde teoksen kokonaisuuteen on kaikkea muuta kuin ongelmaton. Voidaan jopa esittää, että koko teos on, ei suinkaan Johnnyn, vaan Pelafinan luomus. Johnnyn osuuden päättävä viimeinen arvoituksellinen tarina kertoo vauvan kuolemasta, ja siitä kuinka äiti joutuu luopumaan tästä. Onkin esitetty, että Pelafinan poika (Johnny) on kuollut lapsena, minkä seurauksena Pelafina olisi joutunut mielisairaalaan ja luonut sieltä käsin kirjan eräänlaisena perverssinä terapiana. Tulkintaa tukee mm. Johnnyn kirjeessä osoitettu lause: "how can you ever understand the awful weight of living" (*HoL*, 629), joka kuulostaa kuolleelle tarkoitettulta. Tällöin koko teoksen rakenne näyttäisikin suunnilleen seuraavalta:



Kuvio 2

Edellisen kaltainen tulkinta on sellainen, joka ei taatusti tule mieleen lukijalle, joka ensimmäistä kertaa tarttuu Danielewskin teokseen. Se edellyttää poikkeuksellisen aktiivista toimintaa; piilotetun viestin löytäminen Pelafinan kirjeistä vaatii yksinään uskomatonta työmäärää ja huolellista tekstin uudelleen lukemista ja tulkitsemista. Otan avuksi Calinescun (1993) ajatukset lukemisen ja

uudelleenlukemisen (*rereading*) käsitteiden eroista. Ensimmäistä lukukertaa voidaan ajatella lineaarisena, suoraviivaisena ja uteliaana lukemisena, kun taas uudelleen lukeminen on kehämäistä toimintaa, refleksiivistä ja tulkitsevaa (Calinescu 1993, 3). Uudelleen lukemiseen liittyy tekstin katsominen uudesta näkökulmasta, ja usein myös intertekstuaalisten kehysten huomioon ottaminen. On kuitenkin huomattava, että lukemisen ja uudelleenlukemisen käsitteet ovat hypoteettisia konstruktioita. Ei ole olemassa puhdasta ensimmäistä lukukertaa, vaan todellisuudessa nämä sekoittuvat ja muuttuvat toisikseen (Emt., 7–8.)

House of Leaves ei mahdollista minkäänlaista suoraviivaista ensimmäistä lukukertaa. Teksti ei rakennu lineaariseksi, vaan lukijan on tehtävä valintoja siitä, minkä reitin hän valitsee ristiriitaisten viitteiden sekamelskasta. Calinescu (1993, 124) itse esittää, että esimerkiksi Nabokovin romaanin *Pale Fire* implikoima lukija on uudelleen lukija, *rereader*, jonka täytyy ratkaista erilaisia kirjallisia arvoituksia. Vastaavaa voisi sanoa Danielewskin romaanista, jossa tämänkaltainen pelillisuus ja ongelmanratkaisu viedään äärimmäisyyksiin. Lukija kohtaa jatkuvasti uusia, edellisen tulkinnan kyseenalaistavia merkkejä, jotka pakottavat lukemaan kaikkea aiempaa uudelleen ja uudesta lähtökohdasta. Calinescun (1993, 16) mukaan tulkinta edellyttää tekstin lukemista kertaalleen ja on aina yritys vastata tekstin herättämiin kysymyksiin. Silti hän näkee tulkinnan palvelevan lukemista: tulkinta mahdollistaa lukemisen jatkumisen. Danielewskin romaanin herättämä kehämäisyys on loputonta. Mikäli koko kirjan ontologinen asetelma kääntyy pääläelleen, joutuu kaikkea aiemmin lukemaansa tulkitsemaan uudella tavalla – kunnes tulkinta muuttuu jälleen.

McHale esittelee yhtenä postmodernistisena ontologiaa korostavana tekstuaalisena keinona eräänlaisen silmähämäyksen jota hän kutsuu nimellä *trompe-l'oeil*. Kyseessä on keino, jossa lukijaa hämätään luulemaan, että kuvattu maailma on ensisijainen, diegeettinen maailma, kun todellisuudessa onkin representoitu vain upotettua, fiktion sisäistä maailmaa – tai päinvastoin. Tämän jälkeen kuvatun maailman todellinen ontologinen status paljastetaan lukijalle. (McHale 1987, 115–116.) Romaanin *House of Leaves* tapauksessa strategia ei ole näin suoraviivainen, vaan kunkin maailman ontologinen status jää aina lukijan oman tulkinnan varaan. Särkyvien illuusioiden sijaan teos tarjoaa lukuisia vaihtoehtoisia tulkintastrategioita, jotka ovat epätäydellisiä ja keskenään ristiriitaisia. Lukija joutuu jatkuvasti epäröimään eri selitysten välillä. Tämänkaltainen fantastinen epäröinti ei kuitenkaan tapahdu Todorovin (1973) määritelmien mukaan luonnollisen ja yliluonnollisen välillä, vaan McHalen hengessä maailmojen välillä. Kyse on ontologisesta epäröinnistä. Tässä tapauksessa epäröidään useamman erilaisen lukutavan välillä, joista millekään on vaikea antaa dominoivaa asemaa (vaikka monet lukijat kovasti yrittävät).

Hills (2005) käsittelee Todorovin fantastisen epäröinnin teoriaa ja esittää oman variaationsa. Sen sijaan, että epäröitäisiin kahden selitysmahdollisuuden välillä, kauhufiktio hyödyntää yhä useammin ontologista shokkia. Tällaisessa tapauksessa lopun käänne paljastaa tapahtumien sijoittuvan aivan eri tasolle ja vaatii tulkitsemaan kaiken esitetyn uudessa valossa. Käsite on hieman vastaava kuin McHalen teorian *trompe l'oeil*, mutta muutoksen ei tarvitse olla yksiselitteisesti pudotus ylemmältä kerronnan tasolta alemmas. Esimerkkinä Hills käyttää elokuvaa *The Sixth Sense* (1999), jossa lopun käänteessä päähenkilö paljastuu kuolleeksi. Tällaisesta ei ole annettu katsojille mitään vihjettä, joten he eivät ole voineet epäröidä tällaisen mahdollisuuden ja jonkin toisen välillä. Päinvastoin elokuvissa voidaan herättää epäilyä yhdellä kerronnan tasolla, mutta lopussa kaiken tämän tekee turhaksi ontologinen shokki, paradigman vaihdos. Esimerkiksi elokuvassa *The Others* (2001) epäröimme sen välillä kummitteleeiko talossa todella, vai onko kaikelle luonnollinen selitys, mutta tämä kaikki osoittautuu hämäykseksi lopun käänteessä, jossa selviää, että päähenkilöt ovatkin itse kummituksia elävien ihmisten talossa. (Hills 2005, 39–42.)

Romaanin *House of Leaves* tapauksessa shokista puhuminen kuulostaa kenties hieman absurdilta, sillä nämä shokit on lukijan löydettävä loppuliitteen alaviitteen vihjauksista. Eräässä mielessä ontologinen shokki voi kuitenkin lähteä lukijasta, joka muodostaa vihjeistä oman kokonaiskuvansa. Esimerkiksi mikäli lukija lukee tarkkaan Pelafinan kirjeet, hän huomaa Pelafinan yhdessä niistä pyytävän Johnnya merkitsemään seuraavaan kirjeen alakulman; näin Pelafina voi varmistua kirjeensä perillemenosta. Kun lukija sitten huomaakin tämän merkin sivun 97 alalaidassa, on hän hämillään. Miksi merkki löytyy kirjasta *The Navidson Record*? Onko kirja lähetetty Pelafinalle? Se tarkoittaa, että Zampanòn ja Pelafinan on oltava jossain yhteydessä toisiinsa. Tällaisten huomioiden kasaantuminen kääntää koko teoksen rakenteen ja merkityksen pääläelleen.

Tässä tapauksessa jatkuva uudelleen lukeminen ei liity pelkästään intertekstuaalisten viitteiden tuomaan lisäarvoon ja teemojen syventämiseen, kuten Calinescun esimerkeissä, vaan koko teoksen ontologinen rakenne on huojunnan alla ja saattaa muuttua aina uudelleen lukemisen myötä. Kuten Hayles romaania kuvailee :

Just as the House walls endlessly rearrange themselves, so the ontological distinctions that separate Navidson from Zampanò, Zampanò from Johnny, Johnny from Danielewski and Danielewski from the reader keep shifting and changing (Hayles 2002, 800).

Esittelen seuraavaksi vielä muutamia tavallisimpia tulkintoja, joita teoksen kerronnallisesta

rakenteesta on esitetty.¹³

Danielewski on sanonut eräässä haastattelussa, että romaanissa on pohjimmiltaan kyse kolmen henkilön välisestä draamasta (Gregory & McCaffery 2003, 107). Nämä henkilöt, romaanin kolme ääntä, olisivat Zampanò, Johnny ja Pelafina. Tuntuu, että Danielewskin lausahduksen käsittäminen kirjaimellisesti on antanut pontta kaikenlaisille tulkinnoille näiden kolmen välisestä suhteesta. Lähtökohta on, että Zampanò ja Pelafina ovat jollakin tavalla kytköksissä toisiinsa. Näin voidaan päätellä mm. aiemmin käsitellystä Pelafinan kirjeen viittauksesta Zampanòon ja Zampanòn tietoisuudesta Johnnystä – sekä luonnollisesti lukuisista muista merkeistä, joihin ei ole tarpeen mennä tässä. Erään tavallisen tulkinnan mukaan Johnny on Zampanòn ja Pelafinan poika, ja hän johdonmukaisesti valehtelee siitä, miten tutustui Zampanòon ja mitä tämä hänelle merkitsee. Siten Zampanò käsittelee teoksessaan *The Navidson Record* rakkaansa Pelafinan hulluutta, ja suhdetta poikaansa, joka on kenties syntynyt sopimattoman suhteen seurauksena. Tämänkaltaista tulkintaa tukee mm. teoksessa jatkuva Minotaurus-teema, jossa Johnny tuntuu yhdistyvän tähän tarujen hirviöön, jolle annetaan kuitenkin tässä teoksessa erilainen merkitys. Zampanò esittää tulkinnan, jonka mukaan Minotaurus on todellisuudessa kuningas Minoksen epämuodostuneena syntynyt poika, joka on häpeillen piilotettu maailmalta.

Edellinen tulkinta ei vielä muuta teoksen kerronnallista rakennetta kovinkaan radikaalisti, mutta asia on toinen, mikäli Johnnya ei todellisuudessa ole olemassa, vaan hän on Zampanòn luomus. Kenties Zampanòn ja Pelafinan yhteinen lapsi on kuollut, kuten kirjan lopussa esiintyvä tarina kuolleesta vauvasta vihjaa. Täten Pelafinan kirjeet on osoitettu todellisuudessa Zampanòlle (mihin kirjeestä paljastuva salaviesti siis viittaa). *The Navidson Record* (sisältäen Johnnyn fiktiivisenä hahmona) on puolestaan Zampanòn vastaus kirjeisiin. Tämä selittäisi nimenomaan yllä mainitun sivun 97 alalaidan merkin hyvinkin kirjaimellisesti: Pelafina pyytää merkin siitä, että hänen kirjeensä ovat tulleet perille, joten Zampanò laittaa merkin lähettämäänsä tekstikatkelmaan. Tällainen tulkinta toki vaatii aika paljon mutkien oikomista esimerkiksi Pelafinan kirjeiden sisällön suhteen. Yksi Johnnyn fiktiivisyyttä tukeva pätkä kuitenkin löytyy liitteenä olevista fragmenteista, joista eräässä Zampanò kirjoittaa:

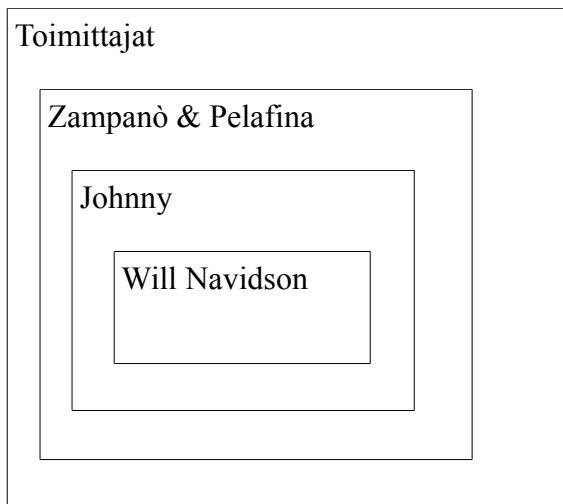
Perhaps in the margins of darkness, I could create a son who is not missing: who lives beyond even my own imagination and invention; whose lusts, stupidities and strenghts carry him farther than even he or I can anticipate [...]. He will fulfill a promise I made years ago but failed to keep. (*HoL*, 543.)

13 Tukeudun näissä tulkinnoissa hyvin pitkälti *House of Leaves* -foorumien keskustelijoiden esittämiin ajatuksiin. Teorioita on kehitelty kollektiivisesti keskustelupalstalla, eikä niitä siksi ole mahdollista asettaa kenenkään yksittäisen henkilön nimiin.

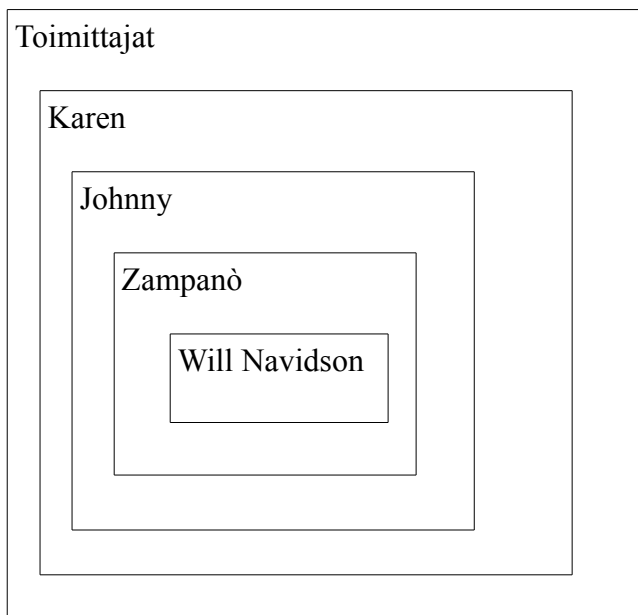
Voi myös olla, että *The Navidson Record* on Pelafinan ja Zampanòn yhteinen projekti, eräänlaista terapiaa. Kenties edellisen sitaatin innoittama villimpi variaatio tästä tulkinnasta on, että Johnny on Zampanòn ja Pelafinan fiktiivinen luomus, joka herää eloon omaksi tietoisuudekseen ja luo *Navidson Recordin*. Johnny toimii rakastavaisten kommunikaation välineenä, tai vertauskuvana heidän kielletystä suhteestaan. Tämä kaikki ilmenee puolestaan salaperäisessä talossa, jonka avulla Johnny yrittää ymmärtää "vanhempiaan" ja omaa olemassaoloaan.

Nämä tulkinnat ovat tietysti vain yksinkertaistettuja versioita. Lukijat ovat esittäneet loputtomasti variaatioita ja selittäneet pienimpiäkin yksityiskohtia tekstissä. Muita mielenkiintoisia ajatuksia ovat esimerkiksi se, että tekstissä ohimennnen mainittu Pelafinan edesmennyt mies Donnie olisi Zampanòn veli. Zampanò olisi vienyt veljensä vaimon, kenties jopa aiheuttanut tämän kuoleman. Siksi Zampanò on repien ja itkien poistanut kirjastaan kokonaan kappaleen, jossa hän käsittelee Esaun ja Jaakobin tarinaa. Teeman käsittely oli hänelle liikaa. On myös esitetty, että Pelafina olisi ollut Zampanòn sisko tai kenties tytär, jota tämä on käyttänyt hyväksi. Johnny olisi tästä suhteesta syntynyt lapsi (joko oikea tai vertauskuvallinen), mikä selittäisi Minotaurus-teemaa vieläkin pidemmälle: pojan epämuodostuneisuus, "hirviömäisyys", häpeä ja kaiken ympärille kietoutuva syyllisyys saavat selityksensä. On myös esitetty edellisiäkin villimpi tulkinta, jonka mukaan Karen on todellinen alkuperäinen *The Navidson Recordin* kirjoittaja. Hänen kuvataan kirjoittaneen sivukaupalla päiväkirjaa, kokonaisen kirjan täyteen, mutta kukaan ei koskaan ole nähnyt tätä tekstiä, vaan sen sisältö on mysteeri.

Kirjasta luomamme kaavio saattaa siis sittenkin näyttää joltakin seuraavista:



Kuvio 3



Kuvio 4

Tämänkaltaisten kaavioiden hyödyllisyys alkaa olla varsin kyseenalaista, sillä ne eivät ota millään tavoin huomioon sitä, mitkä tasot ovat fiktion sisällä fiktiivisiä, ketkä tekijöistä ovat "todellisia". Jos esimerkiksi Pelafina on ainoa todellinen henkilö romaanissa, tuntuu tarpeettomalta pohtia, mitä osioita tekstistä asettaa muiden "tekijöiden" vastuulle. Lisäksi luonnollisesti myös toimittajien asema voidaan asettaa kyseenalaiseksi: hekin saattavat olla fiktiivisiä hahmoja.

Nämä tulkinnat ovat joka tapauksessa sellaisia, joita ei varmasti tule esittäneeksi ensimmäisellä

lukukerralla. Lisäksi tämän kirjan tapauksessa lukeminen jatkuu myös kirjan ulkopuolella. Esimerkiksi keskustelupalstalta saattaa saada vihiä kirjaan kätkeyistä koodeista ja ristiriitaisuuksista. Toki uudelleen lukemiseen kuuluu aina nimenomaan avoimuus ja esimerkiksi intertekstien lukeminen, mutta harvemmin koko teoksen rakenne muuttuu tämän seurauksena.

Nämä keskustelupalstoilla esitetyt ja kehitellyt tulkinnat alkavatkin toisinaan muistuttaa jopa eräänlaista fanifiktiota. Fanifiktio on aina osannut hyödyntää kirjan aukkokohtia ja kirjoittaa tarinan ikään kuin tekstin väliin. Toki tätä on harrastettu julkaistun kirjallisuudessaakin piirissä. Mieleen tulee myös Coppolan ohjaama elokuva *Bram Stoker's Dracula*, joka hyödyntää alkuperäisen Stokerin romaanin aukkokohtia. Draculan päiväkirjamuoto mahdollistaa tarinan kirjoittamisen ikään kuin merkintöjen väliin. Näin voidaan "paljastaa" todellinen tarina, jota henkilöt eivät ole koskaan kirjoittaneet muistiin. He ovat voineet jopa valehdella asioista, joita eivät ole uskaltaneet tai halunneet tunnustaa. Jo elokuvan nimikin viittaa siihen, että tämä adaptaatio on jollain tavoin lähimpänä alkuperäisen romaanin "henkeä". Konseptiin sisältyy ikään kuin ajatus, että elokuva esittää tarinan, jollaisen esittäminen oli ankaran viktoriaanisessa moraali-ilmastossa mahdotonta, mutta jollaisen Stoker olisi kirjoittanut, jos olisi voinut. Elokuvassa romaanin eroottisia vihjailuja ja seksuaalista sisältöä voidaan viedä paljon pidemmälle.

House of Leaves on luotu tämänkaltaista uudelleenkirjoittamista varten. Hämäryyden, metalepsisten ja eri tasojen välisten yhtymäkohtien lisäksi kirja on täynnä erilaisia aukkokohtia, kuten edellisessä luvussa huomasimme. Lisäksi kirjassa kerrotaan Johnnyn valehtelevan ja esitetään esimerkki siitä, miten hän on muokannut Zampanòn tekstiä: Johnny tunnustaa avoimesti lisänneensä sanan "water" Zampanòn tekstiin saadakseen sen sopimaan paremmin yhteen oman alaviitteensä kanssa. Tällaista ennakkotapausta on helppo hyödyntää oman tulkintansa apuna. Voi aina sanoa, että Johnny valehtelee suhteestaan Zampanòon, omasta isästään tai on muuttanut sitä tai tätä kohtaa tekstissä – mikä nyt omaan tulkintaan ikinä parhaiten sopii. Lisäksi romaanin yksi päähenkilöistä on mielisairaalassa; hulluudella on helppo selittää mitä tahansa.

House of Leaves saa lukijat kokemaan, että heidän tehtävänsä on paljastaa kirjan todellinen tarina ja merkitys, joka kätkeytyy valheiden, väärrien johtolankojen ja tukahdutettujen traumojen taakse. *House of Leaves* vetää lukijat mukaan ratkaisemaan arvoitusta ja lukemaan kirjaa yhä uudelleen ja uudelleen. Esimerkiksi *House of Leaves* -keskustelupalstan jäsenillä yleinen ajatus tuntuu olevan, että koska kirja kerran on kirjoitettu ja rakennettu, on se myös mahdollista purkaa osiin ja selvittää. Esimerkiksi nimimerkki "heartbreak" kommentoi teoksen moniulotteisuutta seuraavasti: "It took

him [Danielewski] ten years to tie all the strands together and he had all the information laid out in front of him. How long should it take us to unravel it?"¹⁴ Toinen lukija "Emöjk" sen sijaan on sitä mieltä, että kirja on *liian* vaikea, koska sen arvoitusta ei ole vielä kukaan ratkaistu:

I like complex books, but I think books like *House of Leaves* are a semi-failure when, twelve years after their publication, things are still as obscure as before: I don't think that's because the readers are stupid, I think that's because the book is full of unnecessary secrets and enigmas.¹⁵

Itse uskon, että romaanille ei ole mahdollista esittää tai löytää yhtä selkeää loogista selitystä, joka ratkaisi kaiken teoksessa. Yhtymäkohdat tarinoiden välillä ovat itsetarkoituksellisen mahdottomia. *House of Leaves* ei ole "ratkaistavissa". Saatan toki olla väärässä. Kiintoisaa tässä kaikessa onkin, että lukijat uskovat ja kokevat ratkaisun löytämisen olevan mahdollista. *House of Leaves* vetää lukijat mukaan pohtimaan kirjaan kätkeytyviä koodeja, esittämään yhä uusia tulkintoja keskustelupalstoilla ja vasta-argumentteja niihin.

Seuraavaksi tarkastelen yhtä teoksen keskeistä *mise en abyme* -rakennetta. Sen lisäksi että tämäkin metalepsis toki toimii vihjeenä lukijoille, korostaa se kuitenkin ennen kaikkea teoksen paradoksaalisuutta ja ontologista horjuvuutta. Painopiste siirtyy lukijoiden tulkinnoista siihen, kuinka romaanissa *House of Leaves* tällaiset metalepsikset kyseenalaistavat todellisuuden hahmottumisen erillisiksi selvärajaisiksi maailmoiksi ja myös horjuttavat rajaa fiktion ja todellisuuden välillä.

3.1.2 Paradoksin musta kuilu

Mise en abyme on yksi McHalen esittelemistä postmodernistisistä ontologiaa korostavista keinoista. Sen määrittely ei aina ole ollut yhdenmukaista. McHale itse esittää, että *mise en abymen* on täytettävä kaksi ehtoa: sen ja teoksen kokonaisuuden (tai jonkin kokonaisuuden keskeisen aspektin) välillä on oltava selvä analogia ja toisaalta *mise en abymen* on sijaittava diegeettisen maailman "alapuolella", sen on oltava upotettu representaatio. Kuitenkin tapaus, jossa teos sisältää itsensä on aina *mise en abyme*. (McHale 2006, 176–177.)

14 Ks. <http://forums.markzdanielewski.com/showthread.php?6971-How-does-Navidson-have-the-House-of-Leaves-book-when-he-enters-the-hallway-alone>. Haettu 26.3.2013.

15 Ks. yllä mainittu keskustelu.

House of Leaves sisältää tilanteen, jossa Navidson on labyrintissa yksinään ja lukee kirjaa nimeltä *House of Leaves*. Kirjaa kuvaillaan, ja mm. sivumäärästä voidaan päätellä, että kyseessä on sama kirja, joka lukijalla on edessään. Esitetty sivumäärä 736 sivua saadaan täsmälleen, kun lasketaan kaikki sivut nimiölehteä ja tyhjiä sivuja myöten (mikä viestii myös siitä, että paratekstit ovat olennainen osa romaania tässä tapauksessa). Lukemisen myötä Navidson polttaa aina juuri lukemansa sivun, jotta saisi valoa seuraavan lukemiseen ja Zampanòn siteeraama tutkija Hans Staker on laskenut, että tällöin valo riittää juuri siten, että Navidson voi edetä lukemisessaan. Asia ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen:

Unfortunately Staker's calculations are really more a form of academic onanism, a jerk of numeric wistful thinking, having very little to do with the real world. As Navidson reports, he soon begins falling behind. Perhaps his reading slows or the paper burns unevenly or he has bungled the lighting of the next page. Or maybe the words in the book have been arranged in such a way as to make them practically impossible to read. (*HoL*, 467.)

Tässä kappaleessa irvallaan tieteelliselle tutkimukselle, jossa lasketaan kunkin tulitikun palamisajat, tutkitaan paperilaatua ja täten esitetään teorioita kirjan lukemisesta. Kappale myös suhtautuu ironisesti teokseen itseensä, jossa sanat on järjestetty niin, että kirjaa on lähes mahdoton lukea. Kirjan paradoksaalinen ilmestyminen teoksen sisimmälle tasolle on myös voimakkaan metafiktiivinen elementti, jossa tiedostetaan luettavan teoksen konstruoitu luonne.

McHalen (2006, 177) mukaan tämänkaltainen *mise en abyme* herättää "loputtoman vajoamisen" (*infinite regress*) tunteen. Tämänkaltaisesta strategiasta McHale (1987, 114) käyttää Borgesian lainaten esimerkkinä *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* kohtaa, jossa Scheherazade alkaa kertoa omaa tarinaansa, joka tarpeeksi pitkälle jatkettuna johtaisi lopulta iltaan, jolloin hän kertoo omaa tarinaansa, mistä seuraisi loputon kierre. Tämä upottava tunne syntyy aina, kun upotettuja tasoja ladotaan tekstiin tarpeeksi monta. Siis kun Navidson lukee labyrintissa kirjaa nimeltä *House of Leaves*, hän lukee itsestään labyrintissa lukemassa kirjaa, jossa Navidson lukee kirjaa labyrintissa ja niin edelleen.

McHalen (1987, 125) mukaan *mise en abyme* horjuttaa teoksen ontologista rakennetta, rikkoo kerronnallisen hierarkian. Se on helppo liittää dekonstruktionistiseen ajatteluun:

[M]ise en abyme unsettles the structure of representation, opening up an epistemological "black hole" that swallows certainty. An uncanny procedure, it induces in the reader a sense of vertigo, of gazing into the abyss. (McHale 2006, 177.)

House of Leaves esittää tämän huimauksen kuilun äärellä varsin konkreettisesti. Navidson lukee kirjaa *House of Leaves* juuri valtavan kuilun, tyhjyyden äärellä. Hän astuu ikkunasta pienelle astinlaudalle kohtaamaan "poissaolon groteskin näyn", kuilun jossa ei ole mitään: "All that remains is the ashblack slab upon which he is standing, now apparently supported by nothing: darkness below, above, and of course darkness beyond" (*HoL*, 464). Paradoksin synnyttämä musta aukko ja musta aukko talon sisällä yhdistyvät tässä häiritsevällä tavalla. Vaikutus korostuu, kun Navidson samalla polttaa lukemansa kirjan, jolloin sekin katoaa tyhjiyteen.

Mise en abyme paradoksaalisena ilmiönä herättää lukijassa kammottavan tunteen. Tässä tapauksessa looginen paradoksi liittyy esineeseen, johon on alusta asti ladattu salaperäistä voimaa ja uhkaa – kirjaan. Kirjalla on kyky sekoittaa lukijan pää ja aiheuttaa painajaisia, kuten Johnnyn tarinasta käy ilmi. Siten kirjan ollessa syvällä labyrintin uumenissa se on ikään kuin jokin kauhuelokuvien hirviö, joka logiikkaa uhmaten on vastassa joka nurkan takana ja ehtii aina uhrien edelle. Kirja on metaleptinen elementti, joka rikkoo jopa kerronnallisia tasoja. Hills (2005, 25) huomauttaa, että kauhukirjallisuuden synnyttämä tunne ei ole vain tietyn objektin aiheuttama emootio, vaan affekti, pitkäkestoisempi tunne, esimerkiksi hämmennys tai ahdistus. Tällainen kauhu syntyy varsinkin pelon kohteen määrittelemättömyydestä, kategorioita rikkovasta luonteesta (Cavallaro 2002, 2).

Toisaalta tämän romaanin kontekstissa jopa tällainen paradoksi toimii muiden metalepsisten tavoin tekstin murtumakohtana, joka vaatii selityksen osakseen. Lukuisia "luonnollisia" selityksiä on esitetty sille, kuinka Navidsonilla voi olla *House of Leaves* mukanaan labyrintissa. Valmis selitys on olemassa ainakin niillä lukijoilla, jotka uskovat Karenin olevan teoksen kirjoittaja. Ja mikäli uskomme, että Johnny on koko teoksen tekijä, on hän luonnollisesti voinut kirjoittaa Navidsonille minkä nimisen kirjan tahansa. Vaikka Johnny ei olisikaan vastuussa koko teoksesta, on helppo esittää, että Johnny on vain muuttanut Navidsonin lukeman teoksen nimen pelotellakseen lukijaa. Näin sanoo esimerkiksi nimimerkki "Emöjk" vastauksena kysymykseen kuinka Navidsonilla voi olla lukemamme kirja mukanaan labyrintissa: "OMG! Maybe because, in fact, he doesn't. But Johnny thought that would be a fun coincidence and would creep you out. Seems like he was right."¹⁶ Alkuperäisessä versiossa Navidson ilmeisesti nyt vain sattui ottamaan jonkin satunnaisen kirjan matkalukemisekseen tyhjyyden keskipisteeseen. Edellisenkaltaiset selitykset näyttäytyvät hieman liian helppoina selityksinä tälle paradoksille.

16 Ks. <http://forums.markzdanielewski.com/showthread.php?6971-How-does-Navidson-have-the-House-of-Leaves-book-when-he-enters-the-hallway-alone>. Haettu 26.3.2013.

Toisaalta lukija "Emöjk" on kuitenkin oikeassa huomauttaessaan, että Johnnyn pelotteluaikeet toimivat. Tästähän teoksessa on kyse joka tapauksessa, oli sen tekijä sitten kuka tahansa, ja lopulta se on tietysti Danielewski. Voimme toki esittää vaikka mitä merkityksiä tälle *mise en abyme*-rakenteelle, mutta koska olen itse koko ajan korostanut sen selittämättömyyttä ja arvoituksellisuutta, on kenties tunnustettava että se on siinä (myös) kauhuvaikutuksen takia. Tämä *mise en abyme* rikkoo teoksen ontologisen rakenteen ja aiheuttaa sitä kautta kammottavan vaikutuksen lukijassa.

McHalen (1987, 117) mukaan mikäli upotusrakenteen sisemmällä tasolla on realistisesti esitettyä, eri tavoin voimakasta materiaalia, on seurauksena ensisijaisen diegeettisen maailman ontologisen aseman horjuttaminen. Kuten on aiemmin todettu, ylin toimittajien taso on hyvin köyhä ja tyhjä, kun sen sijaan koko teoksen fiktiivistä universumia hallitseva labyrintti löytyy monta pykälää alemmalla tasolla. Tämän romaanin tapauksessa on mahdotonta erottaa, mikä taso on niin sanotusti ensisijainen. Yksi tärkeä syy tähän on kauhun kokemus, joka rikkoo teoksen kerronnallista rakennetta. McHale väittää myös, että metalepsikset ovat kirjallisuudessa tavallisempia kuin oletamme. Realistiset romaanit eivät toki korosta näitä piirteitä, päinvastoin kuin postmodernistiset. McHalen mukaan *rakkaus* on tällainen metaleptinen elementti. Teksti joka "viettelee" lukijansa kurottaa yli ontologisten rajojen. (Emt., 222.) Väittäisin, että tässä mielessä myös *kauhu* on metaleptinen elementti. Teksti, joka aiheuttaa kauhua lukijassa kuroo umpeen ontologista kuilua.

Malinan mukaan metalepsis hämärtää aina fiktion ja todellisuuden rajaa. Malina näkee metalepsiksen aina väkivaltaisena: se rikkoo kerronnan rakenteen ja häiritsee lukuprosessia. Rikkomalla raja-aitoja ontologisten tasojen välillä, metalepsikset horjuttavat samalla lukijan varmuutta oman maailmansa todellisuudesta ja rajasta fiktion ja todellisuuden välillä. (Malina 2002, 4, 8.) *House of Leaves* käsittelee koko ajan fiktion ja todellisuuden välistä rajaa. Teoksen huokuva ontologia metalepsiksineen kyseenalaistaa hierarkkisen rakenteen ja todellisuuden selvän erottamisen fiktiosta. Tämä kaikki pyrkii kauhuvaikutukseen. Kauhu vuotaa tasolta toiselle ja kyseenalaistuvan ontologian myötä myös lukijan tasolle.

3.2 Johnnyn mielen talo

I've lost sense of what's real and what's not. What I've made up, what has made me. (*HoL*, 497.)

Aguirren (2008, 6) mukaan gotiikan *quest* on synkkä versio satujen ja myyttien sankarien suorittamasta matkasta. Myyttien sankaripäähenkilö lähtee omasta tutusta maailmastaan, astuu kynnyksen yli toiseen, mystiseen todellisuuteen ja seikkailujen jälkeen palaa takaisin omaan maailmaansa symmetrisessä järjestyksessä. Gotiikan traditiossa tämä symmetria kielletään, sillä kuten olemme aiemmin todenneet, gotiikan mystiseen toiseuteen on helppo astua, mutta sieltä on vaikea poistua.

Romaanin *House of Leaves* sisimmällä tasolla Navidsonin seikkailut labrintissa ovat eräänlainen *quest*, tutkimusmatka, jonka aikana henkilöhahmot myös käyvät läpi jonkinlaisen kehitysprosessin. Toisaalta matka toimii vertauskuvana myös muun romaanin rakennetta hahmotettaessa. Johnny on tarinan sankari, joka astuu Zampanòn käsikirjoituksen kautta mystiseen gotiikan maailmaan, jossa hän joutuu kohtaamaan itsensä ja käsittelemään omaa menneisyyttään. Vertauskuvallisesti myös lukukokemus on tällainen matka toiseen maailmaan.

Johnny kokee Zampanòn tekstin hyvin henkilökohtaisella tasolla ja vertaa *The Navidson Recordia* omaan elämäänsä, sekä suorasti että epäsuorasti. Usein Johnnyn alaviitteet liittyvät Zampanòn tekstiin vain näennäisesti; Johnny ikään kuin saa tekstistä kimmokkeen oman elämän käsittelyyn. Esimerkiksi Zampanòn tekstissä esiintyy kysymys "so?", johon Johnny huomauttaa kuinka kyseinen katkera sana on auttanut häntä selviämään monina vaikeina aikoina. Tämän jälkeen hän alkaa kertoa ajastaan Alaskassa, jonne karkasi 13-vuotiaana väkivaltaista kasvatti-isäänsä. Tätä kautta hän alkaa puhua myös nykyhetkestä ja ihastuksestaan Thumperiin, jolle kertoi samaa tarinaa. Zampanòn teksti toimii Johnnyle eräänlaisena lähtökohtana oman menneisyytensä purkamiseen.

Usein nämä kaksi tarinaa, Navidsonien seikkailu ja Johnnyn odysseia, kuitenkin kietoutuvat yllättävän tiivistii toisiinsa. Johnny kuvailee omaa mieltään labyrintiksi, jossa tuntee olevansa jumissa ja eksyksissä. Toistuvat labyrinttimaiset käytäväverkostot voivat toisaalta kuvata esimerkiksi terveydenhoitojärjestelmän monimutkaisuutta ja koneistoa, jonka uumeniin yksilö eksyy saamatta apua. Johnny myös käyttää ilmaisuja kuten "Inside me, a long dark hallway [...] continued to grow" (*HoL*, 49) ja "I let it stretch inside me like an endless hallway" (*HoL*, 494).

Yksi keskeisimpiä yhtymäkohtia tarinoiden välillä on käsite "Five and a Half Minute Hallway". Tämä on Zampanòn mukaan eräänlainen videon "The Navidson Record" teaser. Siinä Navidson kuvaa ensin seinää, jolla mystinen ovi sijaitsee, kiipeää sitten ulos ikkunasta ja kiertää talon ulkokautta osoittaen täten katsojalle, ettei oven takana pitäisi olla mitään. Kuitenkin oven nähdään avautuvan usean metrin pituiseen käytävään. Karenin ja Tomin äänet kieltävät kuvaajaa jatkamasta pidemälle. Zampanòn mukaan tämä viisi- ja puoliminuuttinen video ilmestyi ennen "The Navidson Recordin" julkaisua. Vastaavasti lukijoille tämän lyhyen kuvauksen avulla esitellään tarinan päähenkilöt, mystinen talo ja salaperäinen labyrintti ensimmäisen kerran, joten se toimii eräänlaisena kirjallisena "trailerina".

Aivan teoksen lopulla kohtaamme kuitenkin käsitteen uudelleen, toisessa yhteydessä. Pääsemme vihdoinkin kiinni Johnnyn lapsuuden traumoihin ja Johnny tuntuu itse muistavan jotain, mitä hän on kauan kieltäytynyt kohtaamasta. Hän muistaa hetken, jolloin hän menetti äitinsä. Johnnyn seisoessa kotinsa käytävällä Pelafina vietiin hänen luotaan mielisairaalaan: "She was lost, swallowed by The Whale where authorities thought it unwise to let me see her." (*HoL*, 517). Johnny kuvailee, kuinka hän tukeutui syyttämiseen ja vihaan, eikä täten halunnut edes nähdä äitiään ja lopulta työnsi koko asian mielestään: "Like a bad dream, the details of those *five and a half minutes* just went and left me to my future" (*HoL*, 517, kursiivi minun).

On selvää, että loputtomaksi venyvä pimeä käytävä on vertauskuva lapsuuden traumalle, jota Johnny ei ole pystynyt käsittelemään. Kun huutava äiti viedään itkevän poikansa luota pois, tuntuu tapahtumapaikkana toimiva käytävä loputtoman pitkältä, koska hetki on voimakas. Tämä tuo mieleen elokuvissa käytetyn tekniikan, jota kutsutaan muun muassa nimellä *dolly zoom*. Tekniikka toimii niin, että kun zoomataan kohteeseen, liikutetaan samanaikaisesti kameraa siitä pois päin: näin luodaan efekti tilasta, joka venyy kohteen pysyessä paikallaan. Hitchcock käytti tekniikkaa muistettavasti elokuvassaan *Vertigo* kuvaamaan päähenkilön korkean paikan kammoa, ja usein efektillä ilmennetäänkin jonkinlaista emotionaalista shokkia tai järkytystä. Tässä tapauksessa kirjallinen ilmaisu, käytävän venyminen, tuntuu imitoivan tällaista elokuvallista efektiä.

Täsmällisen aikamäärään viisi ja puoli minuuttia käyttäminen näissä eri yhteyksissä ei varmastikaan ole sattumaa. Sille voidaan kuitenkin esittää ainakin kaksi tulkintaa. Johnnyle Zampanòn teksti osuu hyvin henkilökohtaisella tasolla: hän käsittelee tämän mystisen talon avulla omia traumojaan. Siksi on luonnollista, että käsitteet, ilmaisut ja vertauskuvat siirtyvät sisimmältä tasolta Johnnyn

omaan kertomukseen. Johnnyn ei tietenkään tarvitse muistaa tai tietää käytävässä tapahtuneen episodin täsmällistä kestoja. Hän antaa Zampanòn kuvailemalle videopätkälle henkilökohtaisen merkityksen, kuvaa sen avulla omaa traumaattista kokemustaan. Parhaimmillaan kirjallisuus toimii juuri näin. Brick (2004) sanookin: "The process of editing Zampanò's manuscript serves as a type of therapy for Truant. He projects his anxiety onto the house, and this is exactly what Danielewski expects his readers to do."

Viimeisessä Johnnyn käsittelevässä luvussa, Johnny lähtee Virginiaan etsimään salaperäistä taloa, mutta päätyykin ikään kuin vahingossa vierailemaan hylätyssä mielisairaalaan, jossa hänen äitinsä on muutama vuosi aiemmin tappanut itsensä. Tällä matkalla Johnny kohtaa vihdoinkin lapsuutensa ja solmut äitisuhteessaan, ja kohtaamisen voi nähdä vapauttavana tukahdutettujen muistojen kohtaamisena (ks. Cox 2006, 9). Johnny tajuaa, kuinka hänen matkassaan on ollut aina kyse hänen äidistään:

I begin to see I'm tracing the wrong history. Virginia may have meant a great deal to Zampanò's imagination. It doesn't to mine. I'm following something else. Maybe parallel. Possibly harmonic. Certainly personal. [...] I cannot tell you why I didn't see her until now. An it wasn't a scent that brought her back either [...]. It was my own hand that did this. Maybe you saw her first? Caught a glimpse, between the lines, between the letters, like a ghost in the mirror, a ghost in the wings? My mother is right before me now, right before you. (*HoL*, 502.)

Kaikki Johnnyn painajaisissa ja ahdistuksessa on lähtöisin hänen äidistään. Johnnyn teksti vilisee viittauksia lapsuuteen ja Johnnyn kirjoitustyylikin on saanut vaikutteita Pelafinalta, joka viljeli kirjeissään sivistyssanoja ja lyyristä kieltä. Johnny on vain kieltänyt kaiken vaikutuksen, joka tällä ihmisellä on ollut hänen elämäänsä. Kuten Timmer (2010, 282) sanoo, tämä Johnnyn oman menneisyytensä "löytäminen" ei kuitenkaan maagisesti ratkaise koko romaania. Muistot, tarinat ja eri kerronnan tasot ovat niin sekoittuneita toisiinsa, ettemme voi olla varmoja lähes mistään.

Toinen mahdollinen tulkinta näille yhteyksille on, että koko tarina talosta, *The Navidson Record* ja Zampanò ovat Johnnyn keksintöä. Yhtymäkohdat tarinoiden välillä tuntuvat olevan liian täsmällisiä ja yksityiskohtaisia, jotta ne olisi helppo sivuuttaa vain sattumana. Esimerkiksi ainoaa tyhjässä labyrintissa kuuluvaa ääntä kuvaillaan sanoilla *growl* tai useammin *roar*, eli eräänlainen jyrinä, kohina tai murina. Nämä sanat esiintyvät Johnnyn tekstissä useaan otteeseen, varsinkin painajaisten ja traagisten muistojen yhteydessä. Esimerkiksi Alaskassa olleeseen Johnny joutui laivaonnettomuuteen, jossa yksi hänen toverinsa hukkui. Veden väkivaltaista kohinaa kuvaillaan nimenomaan näillä kahdella sanalla. Tärkeimpään muistoon päästään kuitenkin kiinni, kun Johnny

alkaa muistella tapahtumaa, jossa hänen äitinsä on vahingossa kaatanut kiehuvaa rasvaa Johnnyn käsivarsille. Ääni ei kuitenkaan paikallistu tuohon hetkeen, vaan tuo Johnnyn mieleen tärkeämmän tapahtuman josta hän ei oikein saa otetta:

However, as I write this down—some kind of calm returning—I do begin to recall something else, only perceive it perhaps?, the way my father had growled, roared really, though not a roar, when he'd beheld my burning arms, an ear shattering, nearly inhuman shout, unleashed to protect me, to stop her and cover me, which I realize now I have not remembered. That age, when I was four, is dark to me. Still, the sound is too vivid to just pawn off on the decibels of my imagination. The way it plays in my head like some terrifying and wholly familiar song. Over and over again in continuous loop, every repetition offering up this certain knowledge: I must have heard it—or something like it—not then but later though when? And suddenly I find something, hiding down some hall in my head, though not my head but a house, which house? a home, my home? (*HoL*, 506.)

Vasta muutama sivu myöhemmin Johnny kuitenkin muistaa äänen liittyvän käytävään, jolla hän seisoi juuri silloin kun äitiä raahattiin pois ja hänet vietiin mielisairaalaan:

My poor father taking her from me, forced to grab hold of her, especially when they got to the foyer and she started to scream, screaming for me, not wanting to go at all but crying out my name—and there it was the roar, the one I've been remembering, in the end not a roar, but the saddest call of all—reaching for me, her voice sounding as if it would shatter the world, fill it with thunder and darkness, which I guess it finally did (*HoL*, 517).

Kun Johnny kuvaa äänen soimista päässään, se vertautuu suoraan siihen, miten ääni kaikuu yhä uudelleen Navidsonin labyrintin sokkeloissa. Ääni ei paikallistu mihinkään, mutta on silti lähes ainoa merkki siitä, että labyrintissa on jotain – ainoa johtolanka, jota seurata. Tämä ääni kertoo Johnnyle, että hän on tukahduttanut jotain, mitä hänen pitäisi muistaa. Ensimmäisessä lainauksessa Johnnyn mieli myös rinnastetaan suoraan taloon: "hiding down some hall in my head, though not my head but a house, which house? a home, my home?" (*HoL*, 506). Lapsuuden koti, Johnnyn mieli ja salaperäinen kirjan talo kietoutuvat kaikki tässä lainauksessa yhteen. Myös jälkimmäisen lainauksen loppu on merkityksellinen. Äidin ääni on särkenyt Johnnyn maailman, ja täten myös kirjan maailman. *House of Leaves* on rikkinäinen maailma. Kaikki labyrinttimaisen teoksen sokkelot, umpikujat ja katkenneet lauseet palaavat lopulta Johnnyn lapsuuteen, ovat seurausta Johnnyn ongelmallisesta äitisuhteesta.

Johnnyle äiti, joka on yrittänyt kuristaa poikansa tämän ollessa pieni, on samaan aikaan rakas opastaja ja käsittämätön hirviö. Hän viittaa äitiinsä sanoilla "that thing in the foyer" (*HoL*, 506) ilmeisesti osaamatta yhdistää tätä oliota äitiinsä. Kuristaminen on jättänyt henkisten jälkien lisäksi

myös fyysisen merkkinsä Johnnyn. Tatuointiliikkeen asiakas kiinnittää eräässä kohtauksessa huomiota pitkään veriseen naarmuun Johnnyn niskassa. Pelafinalla kuvataan olleen pitkät violetit kynnet päivänä, jolloin hänet vietiin mielisairaalaan. Kynnet esiintyvätkin teoksessa monessa yhteydessä. Johnny kuvittelee pariin otteeseen näkevänsä pitkäkyntisen hirviön takanaan. Labyrintissa kuvataan kuinka tutkimusretkikunnan tavarat on tuhottu, "torn away by some unimaginable claw" (*HoL*, 122). Myös Zampanòn lattialla näkyy uurteita, jotka ovat ikään kuin jättimäisten kynsien jättämiä merkkejä. Tällaiset yksityiskohdat on helppo selittää, mikäli kaikki teoksessa on Johnnyn keksintöä.

Tällainen tulkinta, jossa kaikki romaanissa onkin yhtäkkiä selitettävissä Johnnyn traumailla, ei kuitenkaan tunnu täysin tyydyttävältä. Teksti on aivan liian monitasoinen, rikas ja itsestään tietoinen, jotta se pelkistyisi yhden mielen tuotokseksi. Lukijan on vaikea ohittaa kaikkea Johnnyn ahdistusta, vimmaista lähteiden metsästämistä ja Zampanòn arvoituksen jahtaamista hämäyksenä. Johnny tuntuu itsekin vasta keksivänsä mistä hänen ahdistuksensa kumpuavat, joten kovin tietoisena terapiana teosta on vaikea nähdä – ellei luoteta aina tarpeen tullen Johnnyn valehtelijan kykyihin. Lisäksi kuten edellisessä luvussa käsitelimme, yhtymäkohdat tarinoiden välillä ulottuvat syvemmmälle kuin Navidsonin ja Johnnyn tarinan välille. Myös Pelafinan kirjeet käyttävät samankaltaisia ilmauksia kuin Johnny ja Zampanò. Pelafina kirjoittaa esimerkiksi: "I live at the end of some interminable corridor" (*HoL*, 624).

Selittämättömillä yhteyksillä eri tasojen välillä saadaan lukijat selvittämään arvoitusta pakkomielleisesti ja rakennetaan kauhua. Lukija alkaa tulla vainoharhaiseksi metsästäessään vihjeitä ja yhtymäkohtia. Onko esimerkiksi se, että Pelafina kuvailee hiljaisuutta sanalla *roar* merkityksellistä? Viittaako kannen violetti väri Pelafinaan? Voisiko Zampanò olla oikeasti Johnnyn isä? Punter (1980, 404–405) määrittelee gotiikan kolmen lähtökohdan kautta, joista yksi on *paranoia*. Lukija joutuu jakamaan tekstin epäilyt ja epävarmuudet. *House of Leaves* on paranoiaa hyödyntävä teksti, jossa lukija joutuu jatkuvasti miettimään pelkojen lähdeä, yhtymäkohtien ja viittausten syitä, ja mahdollisia selityksiä. Kauhukirjallisuus on epävarmuuden taidetta. Sitä määrittävät määrittelemättömät pelot, jotka eivät sovi mihinkään siistiin kategoriaan.

Tämä romaani on rakennettu paradokseista ja ristiriidoista. Ilmeisiä vastauksia ei löydy – paitsi kenties se, jonka Johnny itsekin esittää:

A moment comes where suddenly everything seems impossibly far and confused, my sense of self derealized and depersonalized, the disorientation so severe I actually

believe [...] that 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; inventing me, defining me, directing me (*HoL*, 326).

Kirja on fiktiota. Yhtymäkohdat on siten, luonnollisesti, rakennettu siihen. Kiinnostavaa kuitenkin on, miten tämä tiedostetaan teoksen sisällä. Tässä lainauksessa Johnny aavistaa oman asemansa fiktiivisenä henkilöihahmona, tai pikemminkin pelkää sitä.

McHalen mukaan henkilöihahmot toimivat usein eräänlaisina metalepsiksen kantajina. Postmodernistisessä kirjallisuudessa henkilöihahmot voivat tulla tietoisiksi asemastaan fiktiivisinä hahmoina, jolloin he tekevät näkyväksi teoksen ontologisen rakenteen. (McHale 1987, 121.) Myös aiemmin Johnny havahtuu kyseenalaistamaan omaa kirjoitustaan, esimerkiksi kysymällä: "Who the hell is thinking up this shit?" (*HoL*, 100). Itse asiassa koko Johnnyn paniikki ja hulluus voidaankin lukea metafiktiivisenä ahdistuksena. Hän ei tunne itseään, ei muista kaikkea mitä on tapahtunut ja tuntee jonkin suuremman voiman vaikuttavan itseensä, koska hän on romaanihahmo ja siten kirjailijan armoilla. Postmodernistisissä teksteissä romaanihahmot tuntevat useinkin ahdistusta fiktiivisyydestään, ja esimerkiksi McHale (1987, 123) tuokin esiin tietoisuuden fiktiivisyydestä vertauskuvana kuoleman väistämättömyyden tiedostamisesta. Tässä tapauksessa tällainen metafiktiivinen ja metaleptinen tietoisuus kuitenkin yhdistetään kiinteästi kauhukirjallisuuden tuottamaan vaikutukseen.

Johnnyn pelko omasta fiktiivisyydestään on suurempien voimien pelkoa. Lovecraft (1973, 15–16) kutsui kauhukirjallisuuden herättämää tunnetta kosmiseksi peloksi: "A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present". Tämä kauhu (*terror*) ei kohdistu mihinkään tiettyyn kohteeseen, vaan on pelkoa, joka ravistelee olemassaolon perustuksia ja saa kyseenalaistamaan kaikki aiemmat uskomukset (Cavallaro 2002, 2–3). Johnny itsekin toteaa, että kauhu itsessään on avainsana, ei sen kohde:

Horror has caused this. But what horror? Why horror? Horror of what? As if questions could stop any of it, halt the angriest intrusion of all, ripping, raping, leaving me, leaving you, leaving all of us gutted, hollow, dying to die. (*HoL*, 494.)

Mielenkiintoinen kohta, joka liittyy Johnnyn fiktiivisyyteen ja kerronnallisten tasojen rikkomiseen, löytyy luvusta 21. Koko tämän luvun asema teoksessa on varsin hämärä. Kuten aiemmin on todettu, luku löytyy myös Zampanò'n luomasta sisällysluettelosta, vaikka se koostuu kokonaan Johnnyn päiväkirjamerkinnoista. Tämä luku päättää Johnnyn osuuden teoksessa, ja juuri

tässä luvussa Johnny lähtee Virginiaan ja pääsee kosketuksiin lapsuuden traumojensa kanssa. Kokonaisuudessaan luku on kuitenkin täynnä painajaisia, sekavia merkintöjä, kauhua ja ahdistusta. Johnny ei tiedä kuka hän on ja mitä hänelle on tapahtumassa: "What's happened here? My memory's in flakes. Haven't slept. Nightmares fuse into waking minutes [...] I've lost sense of what's real and what's not. What I've made up, what has made me." (*HoL*, 497.)

Päiväkirjamerkinnot tässä luvussa jakautuvat oudosti. Lokakuussa, juuri ennen johdannon kirjoittamista Johnny on alamaissa, huonossa jamassa. Hänen muistinsa pätkii ja hän löytää nipun päiväkirjamerkintöjä, joista hänellä ei ole minkäänlaista muistikuvaa. Juuri nämä kertovat Johnnyn matkasta Virginiaan. Nämä löydetyt merkinnät jatkuvat kuitenkin "nykyhetkeä" pidemmälle, seuraavan vuoden elokuuhun. Johnny on Arizonassa ja eksyy publiin kuuntelemaan erästä bändiä. Johnny ällistyy, kun kuulee bändin laulavan sanoja "I live at the end of a Five and a Half Minute Hallway" (*HoL*, 512). Lopulta soittajat suostuvat paljastamaan inspiraationsa lähteen, kirjan, johon he ovat törmänneet internetissä. Kirjan nimiölehdellä lukee "House of Leaves by Zampanò with introduction and notes by Johnny Truant" (*HoL*, 513).

Tämä on toinen kerta kun *House of Leaves* sisältää itsensä. Tämä *mise en abyme* vaikuttaa ensisilmäyksellä yhtä paradoksaaliselta ja kammottavalta kuin labyrinttiin sijoittuva kohta, jossa Navidsonin lukee kyseistä kirjaa, mutta sillä on selvästi erilainen merkitys tekstin kokonaisuudessa. Johnny kohtaa itse asiassa kirjan *ensimmäisen* painoksen, kun taas lukijalla on kädessään toinen painos. Selitys voi olla "luonnollinen": Johnny ei missään vaiheessa sano, etteikö hän olisi toimittanut kirjaa valmiiksi internettiin, vaikka hämmästeleekin löytävänsä sen muusikoiden käsistä. Luku 21 on kuitenkin toimittajien alkusanojen mukaan lisätty vasta tähän toiseen painokseen.

Kohtaaminen muuttuu kuitenkin sekavammaksi, kun tämän jälkeen palataan nykyhetkeen, lokakuun viimeiseen päivään, noin yhdeksän kuukautta ennen edellä mainittua kohtausta. Tässä Johnny hämmästelee kirjoittamiaan merkintöjä:

These pages are a mess. [...] Stuck together with blood. No idea what to make of those last entries either. What's the difference, especially in difference, what's read what's left in what's left out what's invented what's remembered what's forgotten what's written what's found what's lost what's done? (*HoL*, 515.)

Visio saattaa yksinkertaisesti olla Johnnyn kirjoittama ja sitten unohtama fantasia, toive paremmasta, jossa kaikki päättyy hyvin: "It's going to be alright" (*HoL*, 515). Toisaalta Johnnyn

ollessa fiktiivinen hahmo, hänen tarinaansa on jatkettu ensimmäisen painoksen ilmestymisen jälkeen, mutta hän ei vain ymmärrä sitä itse. Kuten luvussa 2.3 todettiin, Johnny ei useinkaan tunnu tunnistavan omaa kirjoitustaan. Hän on henkilöahmo kirjan sivuilla ja joku muu kirjoittaa hänen tarinaansa. Siten paradoksaalisesti hänen tarinansa on jo julkaistu, ja tässä luvussa Johnny kohtaa lukijoitaan tietämättä itse tilanteesta mitään.

Tässä kohtauksessa fiktio ja todellisuus myös menevät auttamatta sekaisin. *House of Leaves* todella ilmestyi ensin internetissä, mihin tämä ensimmäinen painos viittaa, joten muusikot näyttäytyvät innokkaina lukijoina, jotka ovat jopa raapustelleet omia merkintöjään marginaaliin. Lisäksi kappaleen sanoitus "I live at the end of a Five and a Half Minute Hallway" on todellisuudessa Danielewskin siskon, Poen, albumin *Haunted* kappaleesta "5&½ Minute Hallway".

Johnny on fiktivisenä hahmona jälleen kirjailijan – tai kirjan – armoilla. Johnny nimittäin pelkää, että *se jokin* on luonut hänet: "this thing has created me". Pelko ei kohdistu kehenkään rakenteellisesti yläpuolella sijaitsevaan kirjailijahahmoon, vaan oudolla tavalla kirjaan itseensä. Fiktiivisenä hahmona Johnny on ikään kuin kirjan vanki. Ja häntä verrataankin tekstissä tarujen Minotaurukseen, joka on ansassa labyrintissa, ja tässä tapauksessa vangittuna kirjan sivuille.

House of Leaves käyttää tekstissä perinteisen mustan lisäksi kolmea eri väriä. Sana *house* on kirjoitettu sinisellä ja vain pariin otteeseen esiintyy violettiä tekstiä, joka yhdistyy poikkeuksetta Pelafinaan. Hallitsevin kirjan väreistä lienee kuitenkin punainen: sitä käytetään yliviivattujen kohtien yhteydessä. Melkein aina nämä kohdat liittyvät jotenkin Minotaurus -teemaan. Minotaurus on hirviö, jota tämän kirjan labyrint(e)ista ei löydy. Tällaisen kauhufiktion hirviön poissaolo on harvinaisen näkyvää, sitä oikein korostetaan punaisella värillä. Labyrintti on tyhjä. Esimerkiksi Carrollin (1990) teorian valossa tämä teos onkin eräänlaista epäkauhua: puitteet ovat olemassa, mutta kauhukirjallisuutta määrittävä hirviöiden läsnäolo ei täyty. Toisaalta esimerkiksi Salomon näkee gotiikan olevan ensisijaisesti poissaolon genre. Poissaolo on gotiikan keskeinen subjekti, joka läpäisee koko kuvatun todellisuuden ja uhkaa sitä. Salomon painottaa muutenkin gotiikan perustavanlaatuisista selittämättömyyttä ja irrationaalisuutta. (Salomon 2002, 5.) Tässä tapauksessa se, ettei ole mitään pelättävää on selkeästi pelottavinta.

Toisaalta Johnnyn vertaaminen Minotaurukseen, joka puuttuu teoksen sisimmältä tasolta, on toki metaleptinen ilmiö ja korostaa jälleen teoksen ontologista rakennetta. Silloin kun yliviivatuissa kohdissa puhutaan Minotauruksesta, ei se esiinnykään hirviönä, vaan pikemminkin uhrina.

Zampanò esittää teoksessaan teorian, että kuningas Minos rakensi labyrintin, ei suinkaan vangitakseen sinne kuningattaren ja hänen ristisiitoksena syntyneen hirviön, vaan piilottaakseen maailmalta oman epämuodostuneen poikansa. Kuningas ei voinut hyväksyä kruununperilliseen epämuodostunutta ja ulkopuolisten silmissä hirviömäistä lasta, mutta ei myöskään pystynyt tappamaan omaa poikansa. Siksi hän rakensi valtavan labyrintin, josta on lähes mahdotonta paeta, mutta joka ei kuitenkaan vaikuta liian ilmeisesti vankilalta.

Minotaurus on lapsi, kuten Johnnykin. Johnnyn elämässä temaattisesti tärkeää on vanhempien poissaolo. Johnny näkee unen, jossa hän kertoo olevansa vankina laivan sokkeloissa ja tajuaa oman ulkomuotonsa olevan siihen syy:

I'm here because I am deformed, *because* when I speak my words come out in cracks and groans, and what's more I've been put here by an old man, a dead man, by one who called me son though he was not my father (*HoL*, 404).

Tämä kuollut mies viittaa ilmeisesti Johnnyn kasvatti-isään Raymondiin, joka pahoinpiteli Johnnya, mutta kuoli myöhemmin syöpään. Johnnyn elämän ja menneisyyden hahmot vilahtelevat unessa, labyrintissa, jossa hän tuntee olevansa vankina. Mutta yhtä lailla hän on vankina kirjassa, sen labyrinttimaisissa rakenteissa.

Hirviöiden poissaolo toki liittyy myös kirjan tärkeimmän värin teemaan. Sinisellä kirjoitettu sana *house* viittaa elokuvissa käytettyyn *chroma key* -tekniikkaan, jossa siniselle kankaalle voidaan digitaalisesti luoda mikä tahansa kuva jälkikäteen. Kukin lukija antaa talolle omat merkityksensä, ja siten myös jokaisella on omat hirviönsä kohdattavina. Toisaalta, koska lukija vertautuu Johnnyyn, joka on lukijan roolissa itsekin, myös lukija rinnastetaan Minotaurukseen. Ulkopuolisia hirviöitä ei tarvita, ne löytyvät ihmisen sisältä.

Koska lukija rinnastuu Johnnyyn, tuntuu kirja vihjaavan, että hänkin saattaa olla jonkin suuremman voiman ohjailtavissa. Kauhukirjallisuus onnistuneimmillaan kyseenalaistaa koko oman maailmamme pysyvyyden ja varmuuden. Myös metafiktio toimii vastaavalla tavalla. Waughin (1984, 2) mukaan metafiktiiviset tekstit eivät vain käsittele fiktion rakentumista, vaan myös tutkivat ulkopuolisen maailman mahdollista fiktiivisyyttä. Tässä tapauksessa metafiktiivisyys ja kauhukirjallisuuden keinot toimivat yhdessä. Kun lukija lukee teosta moneen kertaan, tutkii ja pohtii sen arvoitusta, joutuu hän Johnnyn tapaan kirjan vangiksi, tai kenties oman mielensä vangiksi.

3.3 Labyrintti tekstissä ja teksti labyrinttina

Artikkelissaan Danielewskin romaanista Hamilton lainaa Farisia, jonka mukaan kahdenlaiset tekstit käyttävät labyrinttia symbolisena maisemana: on kyse joko matkasta kohti itseä tai matkasta kohti tekstiä. Ensimmäiset tekstit ovat luonteeltaan psykologisia kun taas toista kategoriata luonnehtii metafiktiivisyys. Nämä kaksi linjaa kuitenkin risteävät usein keskenään ja myös yhtyvät. Erityisesti tämä näkyy Hamiltonin mukaan romaanissa *House of Leaves*, jossa labyrintti on sekä rakenteellinen että temaattinen elementti. Joka tasolla henkilöahmot yrittävät selviytyä erilaisista labyrinteista. (Hamilton 2008, 5.) Edellisessä luvussa sivusin labyrinttia Johnnyn mielen sisäisenä tilana, mutta tässä luvussa tarkastelen labyrinttia tekstin tasolla.

Kun hahmotetaan ensimmäisen lukukerran ja uudelleenlukemisen välistä eroa, havainnollistetaan tätä usein ajallinen/tilallinen -vastakkainasettelulla. Ensimmäisistä kuvataan lineaarisena, ajallisena toimintana, kun taas toisella lukukerralla lukijalla on jonkinlainen tilallinen käsitys tekstistä kokonaisuutena. (Calinescu 1993, 17-18.) Calinescu (1993, 18) kritisoi tätä käsitystä: lukeminen on aina ajallista toimintaa, ja tilalliset metaforat ovat auttamattoman riittämättömiä. Lisäksi vaikkapa Joycen romaanin *Ulysses* täydellinen ymmärtäminen jonkinlaisena kokonaisuutena on mahdotonta (emt., 22). Muutenkin ajatus kirjan käsittämisestä täydellisesti on varsin kyseenalainen.

Suuresti tällaiseen tilallisuuden korostamiseen on vaikuttanut Joseph Frankin artikkeli "Spatial Form in Modern Literature" (1945), jossa hän esittää että modernistisessä kirjallisuudessa tila on korvannut ajan koherenssin periaatteena. Hänen mukaansa mm. sellaisten kirjailijoiden kuin Marcel Proustin, James Joycen ja Djuna Barnesin teokset on tarkoitettu ymmärrettäväksi tilallisesti, yhdessä hetkessä, eikä niinkään ajallisesti. (Frank 1963, 8-9). McHale näkee postmodernismin vieneen yhä pidemmälle näitä samanaikaisuuden strategioita, joita kohti modernistit pyrkivät. Postmodernistisessä kirjallisuudessa voidaan esimerkiksi kuljettaa rinnakkain useita tekstejä. McHale kutsuu nimellä *split text* tällaisia tekstejä, jotka esimerkiksi alaviitteiden tai marginaalien avulla muodostavat teokseen useita rinnakkaisia tarinoita. (McHale 1987, 190-191.)

House of Leaves hyödyntää niin alaviitteitä, alaviitteiden alaviitteitä (jne.), marginaaleja kuin erilaisia laatikoitakin, jotka saattavat kaikki kertoa eri tarinaa. McHalen (1987, 191) mukaan samanaikaisuuden aste vaihtelee tekstistä riippuen. Toisissa tapauksissa huomion vie kiinteämmin toinen tarinoista: esimerkiksi Nabokovin romaanissa *Pale Fire* kiinnostus kohdistuu ennemmin

viitteisiin kuin niiden kohteena olevaan runoon. Danielewskin romaanin tapauksessa lukujärjestys ja kiinnostus ovat hyvinkin paljon lukijasta riippuvaisia. Toiset ovat kokeneet Johnnyn tekstin lähinnä häiritsevän jännittävää tarinaa pelottavasta talosta, kun taas toiset ovat nauttineet nimenomaan Johnnyn elävästä kielestä verrattuna Zampanòn kuivakkaan tieteelliseen jargoniin. Jonkinlainen kompromissi on joka tapauksessa tehtävä lukemisjärjestyksen suhteen. Tämän romaanin yhteydessä joutuu millä tahansa strategialla selailemaan sivuja hyvin paljon edestakaisin. Lisäksi liitteet tuovat oman lisähaasteensa. Esimerkiksi verrattain tärkeät Pelafinan kirjeet voi lukea jo sivun 72 jälkeen, mistä alaviite ohjaa sinne tai vasta romaanin loppuun. Tietenkin ne on *mahdollista* lukea missä tahansa muussa vaiheessa, tai osissa. Osa teoksen lukijoista ei tartu niihin lainkaan.

Vaikka lukeminen ei todellisuudessa koskaan voi olla tilallista toimintaa, on tämä metafora kuitenkin lukemisenkin kannalta hyvin intuitiivinen. Ajatteleminen teoksen *rakennetta* ja *kokonaisuutta*. *House of Leaves* on itse hyvin tietoinen tästä tilallisesta aspektista. *House of Leaves* itse korostaa koko ajan vertauskuvaa "kirja talona". Kirja itsessään on sivuista koostuva talo, johon lukija astuu. Toisaalta, mikäli Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* on katedraali, *House of Leaves* on selvästi labyrintti.

Kuten jo aiemmin luvussa 2.1 todettiin, teksti alkaa lukuisine alaviitteineen ja eri suuntaan kulkevine tekstipolkuineen muistuttaa labyrinttia. Lukija joutuu navigoimaan tekstissä sen antamien suuntamerkkien avulla, ja päätyy varmasti välillä umpikujaan joutuen palaamaan takaisin. Teos tarjoaa erilaisia vaihtoehtoisia reittejä, joiden välillä lukija voi valita. Suuntamerkit ovat harvoin selkeitä, mutta ne ovat olemassa. Hamilton (2008, 14) käyttää esimerkkinä symbolia "x", joka esiintyy sivulla 114 sekä kappaleen lopussa että alaviitteen lopussa, mutta ei johda mihinkään. Tämä tie on toisin sanoen umpikuja. Symbolin merkitys selviää kuitenkin tarkalle lukijalle loppuliitteistä, joissa se paljastuu osaksi hätämerkkijärjestelmää, jossa maasta käsin voidaan erilaisilla yksinkertaisilla merkeillä kommunikoida ylöspäin. Taulukon mukaan merkin "x" merkitys on nimenomaan umpikuja, "unable to proceed" (*HoL*, 518). Myös muita merkkejä tästä koodistosta käytetään pitkin tekstiä. Esimerkiksi merkki "F" ilmaisee ruoan ja veden puutetta, ja se esiintyy kohdassa jossa henkilöihahmojen tavarat ovat tuhoutuneet labyrintissa (Hamilton 2008, 14). Merkit hahmottuvat eräänlaisiksi avunpyynnöiksi labyrintista lukijalle, joka katsoo tekstiä ja labyrinttia "ylhäältä päin".

Tämän lukijan asema labyrintin yläpuolella on kuitenkin itsessään illuusio. Lukijalla on arvoitusta

selvittäessään pyrkimys hahmottaa teos ja labyrintin rakenne kokonaisuudessaan, mutta tehtävä on mahdoton. Lukija ei voi nähdä tekstin koko labyrinttimaista rakennetta, sillä se on ontologisesti yhtä epävakaa ja muuttuvainen kuin labyrintti Navidsonien talon sisällä. Tekstissä itsessäänkin tiedostetaan tämä. Tekstissä fiktiiviset teoreetikot käsittelevät eroa sen välillä, nähdäänkö labyrintti sisältä vai ulkopuolelta. Näkökulmasta johtuen labyrintti näyttäytyy joko polkuna tai kaavana. Zampanò kuitenkin huomauttaa:

Unfortunately the dichotomy between those who participate inside and those who view from the outside breaks down when considering the house, simply because no one ever sees the labyrinth in its entirety. Therefore comprehension of its intricacies must always be derived within. (*HoL*, 114.)

Sama pätee myös kirjaan itseensä. Lukija voi yrittää hahmottaa jonkinlaista kaavaa, mutta metsästäessään viitteitä, jotka johtavat eri suuntiin, uusiin ongelmiin ja umpikujuihin, löytää lukija yllättäen itsensä labyrintista. Tähän kirja pyrkii, eksyttämään lukijan, imaisemaan tämän mukaansa. Mitään selvää "kaavaa" ei kirjasta voi muodostaa. Kaikki lukijoiden seuraamat polut, tulkintayritykset ja kirjan selaaminen uudelleen ja uudelleen ovat osa kirjan luomaa labyrinttia. Myös edellä mainitun hätäkoodin selvittely johtaa lukijan melko kauas eksyksiin varsinaisesta tekstistä.

Teksti muistuttaa labyrinttia typografisen asettelunsa puolesta, mutta typografialla luodaan myös yksityiskohtaisempia tiloja. Tämän teoksen typografinen kokeellisuus on hyvin äärimmäistä: Tekstiä on aseteltu sivuille erilaisiin muodostelmiin, ylösalaisin, sivuttain, vinottain tai ympyrän muotoon. Toisinaan sivulla on vain yksi sana, toisinaan useita päällekkäin. Teksti voi jakaantua useisiin sarakkeisiin tai jatkua läpi aukeaman yhtenäisenä.

Typografinen kokeellisuus ja vaihtelevuus on nimenomaan postmodernismille tyypillinen piirre. Typografiset leikkelyt kiinnittävät huomion kirjaan materiaalisena objektina. McHale näkee ontologisen rajan erottavan kirjan todellisena objektina ja sen luoman tekstimaailman. Realistinen kirjallisuus pyrkii häivyttämään vuorovaikutuksen tekstin ja sen materiaalisuuden välillä, mutta postmodernistinen kirjallisuus leikittelee sillä. Siten typografinen kokeellisuus on jälleen ontologiaa korostava keino. Ontologinen huojunta materiaalsen kirjan ja tekstimaailman välillä voi myös korreloida tekstin sisäisen ontologisen epävarmuuden kanssa. (McHale 1987, 180–181.) Näin tapahtuu ainakin tässä romaanissa.

Kun typografisten kikkailujen avulla teksti tehdään näkyväksi tekstinä, mimeettinen illuusio

vähenee (Hallila 2006, 103). Tämän romaanin tapauksessa typografialla on kuitenkin myös oma illuusiota luova merkityksensä. Tekstin asettelulla luodaan tekstiin tiloja, jotka korreloivat tekstimaailman tilojen kanssa. Tekstin asettelu jäljittelee usein henkilöhahmojen tilannetta tai mielenmaisemaa. Esimerkiksi kun Navidson teoksen loppupuolella palaa yksin labyrinttiin, villiintyy teksti täysin. Labyrintti muuttuaan jatkuvasti. Navidson matkaa pitkässä käytävässä, joka ei suostu pysymään paikoillaan. Tilannetta kuvaillaan seuraavilla suhteellisen neutraaleilla sanoilla:

Sometimes the ceiling drops in on him, getting progressively lower and lower until it begins to graze his head, only to shift a few minutes later, rising higher and higher until it disappears altogether (*HoL*, 427–430).

Tämä yksi lause ulottuu kuitenkin neljälle sivulle. Sanat "getting progressively lower and lower" laskeutuvat sivun yläalaidasta alas imitoiden katon liikettä. Sanat "until it begins to graze his head, only to shift a few minutes later" on aseteltu hyvin lähelle sivun alalaitaa kahteen riviin. Tämä luo vaikutelmaa palkista, joka ikään kuin painautuu raskaasti liian alas. Sanoilla "rising higher and higher" teksti lähtee jälleen seuraavalla sivulla kohoamaan ylöspäin, vasemmasta alanurkasta kohti oikeaa ylänurkkaa. Kun päästään kohtaan, jossa katto katoaa kokonaan, sijaitsee teksti aivan sivun alareunassa jättäen lähes koko sivun tyhjäksi ja synnyttäen siten valtavan avaruuden vaikutelman ja agorafobisen tunnelman.

Tämänkaltaisia typografisia liioitteluja esiintyy vain kun kuvataan Navidsonien talon labyrinttia. Salaperäinen labyrintti hallitsee koko teosta. Sen lisäksi, että se vaikuttaa voimakkaasti henkilöhahmojen mieleen, se myös strukturoi tekstin asettelua. Esimerkistä käy kohta, jossa Navidson saapuu labyrintissa kapeaan käytävään. Teksti on aseteltu suorakaiteen muotoon keskelle sivua, ikään kuin käytävän suuaukoksi. Seuraavat 17 sivua teksti sijaitsee aina hyvin ahtaasti keskellä sivua. Navidson matkaa kauan käytävässä, joka kutistuu yhä pienemmäksi. Vastaaavasti tekstilaatikko sivun keskellä on yhä ahtaampi. Sanat katkeavat keskeltä korostaen ahtauden vaikutelmaa: sanat eivät mahdu pieneen tilaan. Esimerkiksi sivulla 445 asetelma näyttää suunnilleen seuraavalta:

g to return
to." Excep
t the futhe
r he goes, t
he smaller t
he hallway

Kun Navidson joutuu ryömimään maata myöten, teksti ikään kuin levenee ja mataloituu.

Navidsonin matka kapeassa käytävässä esitetään visuaalisesti tekstissä itsessään. Syvyyksiin katoava käytävä on nähtävissä suoraan kirjan sivuilla. McHale kutsuu tällaista kirjoittamisen tapaa "konkreettiseksi proosaksi" (*concrete prose*) verraten sitä näin konkreettiseen runouteen. Sanat ovat kuin verbaalisia kuvia, niiden muoto imitoi todellisen elämän objekteja tai ilmiöitä. (McHale 1987, 184.) Sen lisäksi että muoto ja sisältö vastaavat toisiaan tässä käytäväkatkelmassa, on myös liike hyvin vahvasti mukana: käytävä kutistuu joka sivun myötä. Tämä synnyttää jopa klaustrofobisen tunteen, mikä onkin gotiikan vallitsevin tunnetila. Harvassa tekstissä ahtaus vain välittyy näin konkreettisesti tekstistä itsestään.

Goottilainen labyrintti toimii jälleen metaleptisenä kerronnan tasoja rikkovana elementtinä. Kaikkia logiikan lakeja uhmaava labyrintti ulottuu jopa tekstin asettelun tasolle. Labyrintti vaikuttaa tunkeutuvan väkisin kirjasta ulos; tekstikin joutuu taipumaan tämän luonnottoman voiman edessä. Labyrintti on suoraan edessämme, kirjan sivuilla, joiden kautta joudumme ikään kuin itsekin vangiksi sen sokkeloihin. Kirjaimista muodostuva tekstuaalinen käytävä korostaa jälleen vertauskuvaa "kirja talona".

Kirja vertautuu taloon myös kuvallisten aukkojen avulla. Sivulla 119-142 on jokaisen sivun tekstimassan keskellä sinireunainen laatikko. Oikeanpuoleisen sivun laatikon teksti näkyy seuraavalla sivulla peilikuvana. Täten aukko on kuin ikkuna sivujen välissä. Lisäksi laatikot jatkuvat usean sivun läpi, jolloin kirjaan muodostuu illuusio sivujen läpi jatkuvasta aukosta, jollaisia näemme esimerkiksi lasten kuvakirjoissa. Hayles (2002, 794) lainaa Richard Lanhamia, joka käsittelee eroa sen välillä katsommeko sivua (*look at*) vai sivun läpi (*look through*). Kun eläydymme kuvattuun fiktiiviseen maailmaan, katsomme ikään kuin sivun läpi kiinnittämättä varsinaisesti huomiota edessämme olevan sivun ominaisuuksiin. Esimerkiksi typografinen kokeellisuus taas pakottaa meidät tietoisiksi kirjan materiaalisuudesta, siitä että katsomme sivua. Sinisten laatikoiden tapauksessa nämä kaksi katsomisen tapaa sulautuvat yhdeksi: joudumme koodaamaan peilikuvana näkyvää tekstiä, mutta samalla katsomme kuin ikkunan läpi sivun toiselle puolelle. Hayles huomauttaa, että tämä on yleisempi piirre Danielewskin romaanissa, jota nämä laatikot vain oivallisesti kuvastavat. (Emt., 794.) *House of Leaves* saa meidät tietoisiksi tekstistä tekstinä, mutta imaisee samalla lukijan mukaan kuvaamaansa maailmaan.

Tilojen luomisen lisäksi tekstin asettelu ilmentää ja toistaa romaanin pohjana olevan videodokumentin elokuvallisia keinoja. Gibbons, joka kirjoittaa romaanin multimodaalisesta luonteesta tarkastelee näitä tekstin elokuvallisia piirteitä. Navidsonin eksytyä labyrinttiin kerrotaan

erään osion viimeisestä kuvasta, ja sanotaan: "[F]ilm runs out here. Leaving nothing else behind but an unremarkable white screen." (*HoL*, 307–312). Tässä sanojen asettelu toistaa filmin loppumista. Valkoinen ruutu, joka jää jäljelle ilmaistaan useallakin tavalla. Sanat "white" ja "screen" on aseteltu sivuille yksinään, jolloin valkoisuus niiden ympärillä korostuu. Lisäksi näiden kahden sanan välissä on kokonainen tyhjä sivu, joka esittää valkoista ruutua. Lausetta seuraava tavallista kookkaampi musta piste saa myös oman sivunsa. Se tuo mieleen tavan, jolla television ruutu sammuu kohti yhtä jäljelle jäävää valopistettä. (Gibbons 2010, 291–292.) Tämänkaltainen sisimmän tason videoteoksen esittäminen tekstissä itsessään aiheuttaa kerronnan tasojen rikkoutumista ja hämärtymistä.

Lähes kaikkia edellä mainittuja typografisia keinoja hyödyntää labyrintissa tapahtuva jakso, jonka aikana tutkimusretkikunnan jäsen Jed Leeder kuolee Hollowayn ampumasta luodista. Analysoin tätä kappaletta hieman tarkemmin. Vain sekunteja kestävän kohtauksen kuvaaminen vie kirjassa noin 35 sivua. Se alkaa Zampanòn analyysillä, jonka mukaan Jedin kuolema tapahtuu elokuvassa vain muutaman kuvan (*frame*) aikana. Yhdessä kuvassa luoti iskeytyy Jedin ylähuuleen ja seuraavassa murskaa hänen takaraivonsa. Tätä seuraavissa kuvissa hänen takaraivonsa palasia ja verta lentää ympäriinsä. Tämä yhtenäinen Zampanòn analyysikappale sivulla 193 loppuu sanoihin "Here then—" ja jatkuu seuraavalla tavalla sivuille jaoteltuina:

the after / math / of meaning. / A life / time / finished between / the space of / two frames. / The dark line where the / eye persist in seeing / something that was never there / To begin with (*HoL*, 194–205.)

Tästä lainauksesta ei valitettavasti käy ilmi sanojen asema sivulla. Teksti sijaitsee aina hieman sivun keskikohdan yläpuolella, mutta osa sanoista on aseteltu oikeaan, osa vasempaan laitaan, osa keskelle sivua. Tässä katkelmassa sanojen rytmi on äärimmäisen tärkeä. Lukeminen muuttuu katkonaiseksi, kun kullakin sivulla on vain yksi tai kaksi irrallista sanaa. Teksti imitoi elokuvaa, jota hidastetaan katsottavaksi kuva kovalta. Kuva kovalta tapahtuvan analyysin avulla päästään kohtaan, jossa elämä päättyy kahden ruudun välissä. Sanat "two" ja "frames" esittävät tässä tapauksessa näitä erillisiä kuvia: kuolema tapahtuu pitkässä tyhjässä tilassa niiden välillä.

Elokuvan ja tekstin yhteys on tässä kappaleessa harvinaisen ilmeinen. Sen lisäksi että lukijan on ikään kuin luettava tekstiä "kuva kovalta", vastaavat sivunumerot ja ilmoitetut filmin kuvat toisiaan. Zampanò sanoo kuoleman tapahtuvan kelan 10 kuvien 192 ja 193 välissä. Tästä kertova teksti sijaitsee luvussa 10 sivulla 193. Edellinen sivu päättyy Jediä kuvaileviin sanoihin: "He will live" (*HoL*, 192). Henkilöhahmon kuolema siis sijoittuu kirjallisesti nimenomaan näiden kahden sivun väliin: sivulla 192 Jed elää, sivulla 193 hänen kerrotaan jo kuolleen. Hansenin (2004, 617) mukaan

tekstin asettelu sivuille 193–205 samalla erottaa sen filmistä, jota se yrittää simuloida. Tekstin tapa kuvata kuolemaa rinnastetaan elokuvalliseen jälkikuvaan: kirjallinen ilmaisu tuo kuoleman kuvaukseen syvyyttä, jota ei voida saavuttaa elokuvan kaltaisella mekaanisella välineellä. Tietenkään tällaista elokuvaa ei ole olemassakaan, on vain teksti, joka hyödyntää ja jäljittelee elokuvan keinoja.

Sivulla 208 päästään takaisin kuvaamaan Navidsonia ja Restonia, jotka yrittävät suojautua ammuskelulta. Navidson ottaa esiin kameransa, jonka salamavalo onnistuu väläyksenomaisesti valaisemaan kaukana sysimustan pimeyden keskellä seisovan hahmon. Seuraavalla aukeamalla muutama sana on aseteltu kummankin sivun ylälaitaan:

standing	with
dead	a
centre (<i>HoL</i> , 214).	rifle
	in
	his
	hand (<i>HoL</i> , 215).

Nämä sanaryhmittymät ovat ikään kuin kameran ottamia kuvia, joissa epämääräinen hahmo erottuu hetkellisesti siluettina salamavalon välähtäessä. Navidsonin ja Restonin tilannetta kuvaava teksti on sijoitettu sivun alalaitaan. Siten sivun ylälaudassa seisova hahmo luo myös visuaalisen etäisyyden päähenkilöiden ja heitä uhkaavan vaaran välille.

Seuraavalla sivulla kerrotaan, kuinka salamavalon avulla voidaan nähdä hahmon kohottavan kiväärinsä. Juuri tällöin alkaa jostain kuulua teräviä ääniä. Ovet miehen takana alkavat sulkeutua. Lause "all those doors behind the man are slamming shut, one after another after another" (*HoL*, 216–224) ulottuu yhdeksälle sivulle. Kukin sanoista "one after another after another" sijaitsee erillisellä sivullaan, yksinään sivun keskivaiheilla. Sanat kuitenkin ovat aina hieman edellistä alempana, jolloin syntyy jälleen illuusio etenemisestä kohti alalaidassa odottavia Navidsonia ja Restonia. Ovet ikään kuin sulkeutuvat yhä lähempänä ja lähempänä päähenkilöitä.

Ovien alkaessa sulkeutua yksitellen myös lukemisen rytmi kiihtyy. Sivujen kääntäminen alkaa muistuttaa ovien kiinni pauskautumista. Yksi kerrallaan sivut kääntyvät ja ovet sulkeutuvat. Tämä yhdistää jälleen kirjan ja talon todella konkreettisesti. Sivut ovat ovia, joita lukija sulkee lukemisen myötä, ja osallistuu siten intensiivisesti teoksen tapahtumiin. Bridgemanin (2007, 58) mukaan on hyvin harvinaista, että lukemisen aika ja tapahtumien aika tarinassa vastaavat toisiaan. Dialogin voidaan ajatella tulevan lähelle tätä. Danielewskin teoksessa tämä vastaavuus on kuitenkin

toteutettu ennennäkemättömällä tavalla: lukija määrittelee tapahtumien rytmin lukemisensa kautta. Sulkeutuvat ovet ja kääntyvät sivut sulautuvat yhteen. Lukemisen rytmiin (ja samalla kerronnan rytmiin) vaikutetaan sanojen asettelulla.

Yleensä lukemisen ajan ja tapahtumien ajan suhdetta hahmotetaan yksinomaan tekstimäärällä mitattuna. Mikäli esimerkiksi tekstimäärä on suurempi kuin kuvaillun tapahtuman kesto (ts. sen lukemiseen kuluu enemmän aikaa), on kyseessä hidastus. (Bridgeman 2007, 58.) Tällainen tapaus löytyy heti seuraavilta sivuilta kohtauksen jatkuessa. Tekstissä jäljitellään ensin luodin liikettä, ja sivulla 233 kuvaillaan oven pirstoutumista tämän luodin voimasta. Tässä tapauksessa rytmin hidastumiseen vaikuttaa kuitenkin tekstin määrää enemmän sanojen asettelu: sanat ovat etäällä toisistaan ympäri sivua, aivan kuin ne olisi räjäytetty hajalleen. Lukija joutuu pysähtymään tälle sivulle, sillä irrallisten ja hajanaisten sanojen lukeminen ei ole aivan vaivatonta. Tämä tuo ennemminkin mieleen elokuvallisen hidastuksen, jopa pysäytyskuvan.

Jännitys syntyy lukijan immersioista, eläytymisestä tarinamaailmaan ja sen mukaisesta halusta tietää mitä tulee tapahtumaan (Pyrhönen 2008, 578). Bridgeman (2007, 54) määrittelee jännityksen yksinkertaisesti nousevan kuilusta sen välillä mitä meille on jo kerrottu ja odotamme tapahtuvaksi. Jännitys perustuu epävarmuuteen; se vaatii, että meidän on mahdollista hahmottaa henkilöhahmojen tulevaisuus erillisinä mahdollisina lopputuloksina (Pyrhönen 2008, 578). Kohtaus labyrintissa on keskeinen jännityskohtaus: se alkaa yhden hahmon yllättävällä kuolemalla ja päähenkilöt ovat vaarassa kokea saman kohtalon. Pimeä labyrintti ja epämääräinen tumma hahmo luovat epävarmuutta tilanteeseen. Kun ammuskelu alkaa ja ovet alkavat sulkeutua samaan aikaan, jännittää lukija ehtivätkö luodit perille ennen ovien tarjoamaa suoja. Oman lisäyksensä tuo tietysti muuttuvan labyrintin arvaamattomuus.

Tässä kohtauksessa jännitystä korostaa lukijan kiinteä osallistuminen tapahtumiin. Kuten olen edellä pyrkinyt osoittamaan, romaanin *House of Leaves* typografinen kokeellisuus ei suinkaan ole ylimääräistä metafiktiivistä kikkailua, vaan kiinteässä yhteydessä tarinan kerrontaan ja jännityksen luomiseen. Vaikka Danielewskin käyttämät typografiset ratkaisut saavat lukijan tietoiseksi tekstin materiaalisuudesta ja lukemisen aktista, ne eivät suinkaan vähennä lukijan uppoamista tarinamaailmaan. Tapahtumat heräävät eloon vasta lukemisen aktin myötä. Kuten Hamilton (2008, 14) sanoo: "The suspense is extended from the content of the plot to the form of the novel itself". Tavallista on, että kun kirjassa eteen tulee jännittävä kohta, haluaa lukija lukea nopeasti eteenpäin saadakseen tietää mitä tapahtuu. Tässä kohtauksessa lukemisen rytmin kiihtyminen vaikuttaa

suoraan tapahtumien rytmiin. Tämä aiheuttaa jonkinlaisen kammottavan efektin: lukijan on mahdollista vaikuttaa tarinamaailman tapahtumiin.

Tällainen tekniikka kuroo umpeen ontologista kuilua lukijan ja tekstin välillä. Kaikki kirjat toki heräävät eloon vasta, kun ne luetaan; tekstiä on vaikea ajatella ilman sen lukijaa. *House of Leaves* kuitenkin kiinnittää lukijan huomion tähän kiinteään yhteyteen kirjan ja lukijan välillä lukuisilla tavoilla. Teoksen huokuva ontologinen rakenne, metalepsikset ja mahdottomat yhtymäkohdat tarinoiden välillä korostavat lukijan roolia arvoituksen ratkaisijana ja henkilökohtaisen tulkinnan painoarvoa. Teoksen labyrinthimainen rakenne tuo lukemiseen fyysisen aspektin; kirjassa ikään kuin navigoidaan. Jokainen lukija joutuu valitsemaan oman polkunsa, joka todennäköisesti johtaa yhä syvemmälle labyrintin syövereihin. Myös lukijan puhuttelu kuroo umpeen kuilua tekstin ja lukijan välillä. Samoin teoksen valtaisa teoreettinen diskurssi korostaa lukemista ja tulkinnan roolia. Käsittelen tätä seuraavassa luvussa ennen kuin siirryn tarkastelemaan lukijan aktiivista roolia tarkemmin.

4 Lukijan labryntti

4.1 Kirja joka tulkitse itsensä

4.1.1 Teoreettinen diskurssi ja tulkinnan rooli

¹⁴Ascher Blootz in her pithy piece "Bedtime Stories" (*Seattle Weekly*, October 13, 1994, p. 37) claims the book Tom reads to Daisy is Maurice Sendak's *Where The Wild Things Are*. Gene D. Hart in his letter entitled "A Blootz Bedtime Story" (*Seattle Weekly*, October 20, 1994, p. 7) disagrees: "After repeatedly viewing this sequence, frame by frame, I am still unable to determine whether or not she's right. The cover is constantly blocked by Tom's arm and his whisper consistently evades the range of the microphone. That said I'm quite fond of Blootz's claim, for whether she's right or wrong, she is certainly appropriate." (*HoL*, 99.)

Edellinen lainaus on alaviite puolikkaaseen lauseeseen, jossa kuvaillaan Navidsonien perheen ajanviettoa tutkimusretkikunnan seikkaillessa labryntin uumenissa. Samankaltaisia täysin merkityksettömiä ja absurdeja alaviitteitä on Danielewskin teos pullollaan. Toisinaan näiden asiensa aivan liian tosissaan ottavien teoreetikkojen ainoa tarkoitus tuntuu olevan akateemisen kirjoitustyylin parodiointi. Toisinaan tämä viitevyörytys tuntuu vain lukijoiden kiusaamiselta.¹⁷

Alaviitteiden alaviitteillä on kuitenkin muukin merkitys kuin itsetarkoituksellinen raskaus. Koko romaani kerrostuu monimutkaiseksi kudokseksi, jossa tulkinnat ja kommentit kasautuvat päähän, kunnes alkuperäinen kohde katoaa näkyvistä. Yksinkertaisimmillaankin, ilman Johnnyn kommentteja ja lukuisia teoretikoita, Navidsonien talon tapahtumat on kuvattu videolle, video on leikattu, Zampanò on katsonut videon, kirjoittanut siitä, jonka jälkeen lukija lukee tämän kuvauksen. Ongelmallista tässä ketjussa on toki se, että videota ei ole, talon olemassaolo on kaikkien logiikan lakien mukaan mahdotonta ja videota tulkitseva Zampanò on sokea. Tämä kaikki onkin oikeastaan olemassa vasta moninaisesti kerrostuneissa representaatioissa.

Hayles (2002, 783) huomauttaa, kuinka esimerkiksi henkilöiden väliset suhteet kehittyvät intiimeiksi ainoastaan monimutkaisesti välitettyinä. Will ja Karen etäännyvät toisistaan aina labryntin ilmenemisestä lähtien. Vasta kun Karen luo miestään käsittelevän videoteoksen "A Brief History of Who I Love", pystyy hän todella ymmärtämään tätä. Vastaavasti Johnny pystyy

¹⁷ Tietysti kyseisen alaviitteen Hart on oikeassa siinä, että Sendakin kirja on "sopiva": siinä pojan huone avautuu yllättäen valtaisaan ja outoon viidakkoon.

käsittämään omaa lapsuuttaan ja suhdettaan äitiinsä editoimalla tutkimusta olemattomasta elokuvasta. Mikäli taas uskomme tulkintaan, jonka mukaan Pelafina on vastuussa koko teoksesta, on tämä hänen tapansa käsitellä omaa menneisyyttään. Tai kenties Zampanòn.

Metafiktioille tyypillinen kaunokirjallisen ja teoreettisen diskurssin sekoittuminen liittyy aina kehysten rikkomiseen ja ontologisen rakenteen korostamiseen (Hallila 2006, 89). Teoreettinen diskurssi kiinnittää huomion kirjoittamiseen ja lukemiseen, sillä se kyseenalaistaa totutun jaon sisäpuoleen ja ulkopuoleen, leikittelee fiktion eri tasoilla (emt., 93). Tässä tapauksessa teoreettinen diskurssi alleviivaa tulkinnan roolia. Perinpohjaisella itsensä analysoinnilla romaani tuntuu tekevän kirjallisuudentutkijoiden työn heidän puolestaan. Onkin sanottu, että romaanin todellinen päähenkilö on itse tulkinnan akti, tai lukeminen itsessään (Hansen 2004, 602). Danielewski on itsekin todennut, että romaanin joka tasolla on jatkuvasti käynnissä tulkintaa. Syy tähän on hänen mukaansa selvä: "[E]verything we encounter involves an act of interpretation on our part. And this doesn't just apply to what we encounter in books, but to what we respond to in life." (Gregory & McCaffery 2003, 121.)

Romaani keskittyy fysiikan lakeja uhmaavan talon ja muotoaan muuttavan labyrintin ympärille. Labyrintti itsessään on tyhjä, mutta lukuisat eri äänet lataavat sen merkityksillä ja keskenään ristiriitaisilla tulkinnoilla. Tärkeimpien tekijöiden, Zampanòn, Johnnyn ja Pelafinan (sekä lukijoiden) lisäksi labyrintin merkitystä pohtivat myös henkilöahmot teoksen sisimmällä tasolla. Muutettuaan New Yorkiin taloa pakoon Karen leikkaa raakamateriaalista kolmetoistaminnuuttisen videon, jonka hän näyttää eri alojen asiantuntijoille ja julkisuuden henkilöille. Nämä haastattelut ovat Zampanòn mukaan ilmestyneet omana dokumenttinaan "What Some Have Thought". Mukana haastateltavina on sellaisia nimiä kuin Hunter S. Thompson, Jacques Derrida ja David Copperfield. Haastatellut ovat niin elokuvaohjaajia, psykiatreja, kirjallisuudentutkijoita kuin arkkitehtejakin. Kaikki lähestyvät taloa ja labyrinttia omasta näkökulmastaan.

Arkkitehti Jennifer Antipala pohtii pitkään rakennusmateriaaleja, lujuuslaskelmia ja logiikkaa. Stanley Kubrick ei puhu talosta, vaan elokuvasta, kuvanlaadusta ja kamerakulmista. Feministi ja kriitikko Camille Paglia puhuu miesten vagina-kateudesta luonnehtiessaan taloa aukoksi:

Notice only men go into it. Why? Simple: women don't have to. They know there's nothing there and can live with that knowledge, but men must find out for sure. They're haunted by that infinite hollow and its sensemaking allure, and so they crave it, desire it, desire its end, its knowledge, its—to use here a Srrangelove-ian phrase—its essence. They must penetrate, invade, conquer, destroy, inhabit, impregnate and if necessary even be

consumed by it. (*HoL*, 357.)

Kohtaus on kirjan hauskipia. Kaikki ovat äärimmäisen takertuneita omaan näkökulmaansa ja sokeita kaikelle muulle. Tietotekniikan professorin puhe muuttuu matemaattiseksi kaavoiksi, kun taas vampyyrikirjailija Anne Rice alkaa höpöttää lepakoista. Lisäksi lähes kaikki haastateltavat, yrittävät juttelun ohessa iskeä kauniiksi kuvailtua Karenia. Vakava teoksen itsensä analysointi keskeytetään kirjallisuuden professorin kommentilla "have you ever worn a maid's outfit?" (*HoL*, 357).

Lopulta haastateltavilta kysytään, miten he kuvailisivat taloa. Vastaukset ovat seuraavanlaisia: "A riddle", "The feminine void", "A horizontal eight", "Pretty darn scary", "Texture", "Unheimlich", "Don't care to", "A great circuit in which individuals play the part of electrons, creating with their paths bits of information we are ultimately unable to read", "Dark", "The other", "A giant chip" (*HoL*, 364–365). Listaa voisi helposti jatkaa ns. oikeilla tulkintayrityksillä. Taloa on kuvailtu mm. seuraavilla luonnehdinnoilla: "transnational 'house' of finance capital" (Jarvis 2010, 24), "aniscotropic space" (Aguirre 2008, 7) ja "a book" (Pressman 2006, 112). Cox (2006, 14) näkee labyrintin kuvaavan perhesiteitä, kun taas Hamilton (2008, 7) hahmottaa labyrintin symbolina oman itsensä etsimiselle.

Haastattelukohtaus alkaakin vaikuttaa varsinaiselta akateemisen tulkintojen parodialta. Väistämättä ironisoiduiksi joutuvat myös lähes kaikki "todelliset" tulkinnat, joita teoksesta ja labyrintin merkityksestä on esitetty. Tyhjiys ja pimeys voidat symboloida käytännössä mitä tahansa. Labyrinttiin on houkuttelevaa liittää erilaisia allegorisia ja vertauskuvallisia merkityksiä, mutta mitään tulkintaa ei oikein voi lyödä lukkoon. McHale käsittelee tällaisia postmodernistisia tekstejä, jotka houkuttelevat allegoriseen luentaan, mutta eivät kiinnity mihinkään täsmälliseen allegoriaan. McHalen sanoin allegoriat ovat ylideterminoituneita: tulkintojen mahdollisuuksia on liian monta. Hänen mukaansa tämä määrittelemättömyys johtaa ontologiseen epäröintiin ja huojuntaan, kun allegorinen potentiaali ei kiinnity mihinkään. (McHale 1987, 141–142.)

Ennen kaikkea tekstissä esitellyt haastattelut alleviivaavat tulkinnan roolia. Labyrintti on olemassa vain siitä tehdyissä tulkinnoissa:

[House of Leaves] leaves readers disconcerted when they learn that the reality being described—a kind of haunted house—is fundamentally indescribable. As such, the real world of *House of Leaves* exists *only* in mediation and remediation. [...] [Danielewski's] house of leaves is a house of interpretation that does not exist in spite of these

competing claims to meaning but because of them. (Belletto 2009, 101–102.)

Belletton mukaan tapauksen *House of Leaves* erottaa muista postmodernistisista akateemista diskurssia hyödyntävistä teoksista se, että analyysin kohdetta ei ole saatavilla. Esimerkiksi usein esille vertailukohtana tuodussa Nabokovin romaanissa *Pale Fire* villien tulkintojen kohteena oleva runo on lukijan nähtävillä, jolloin hän voi itse arvioida kuinka kaukana alkuperäisestä runosta alaviitteet ovat. Sen sijaan Danielewskin teoksessa mitään alkuperäistä kohdetta ei ole. Analysoitavaa videota ei ole olemassa. Talo, joka rikkoo kaikkia tuntemamme maailman lakeja, ei alistu tulkittavaksi samaisten lakien avulla, joita se olemassaolollaan uhmaa. Meillä ei siis ole mitään standardeja, joilla vertailla tulkintojen paremmuutta tai järkevyyttä. Tällöin ei Belletton mukaan ole myöskään huonoja tulkintoja tai ylitulkintaa. (Belletto 2009, 106.)

Belletto viittaa Fishin kirjaan *Is there a text in this class* puhuessaan tulkintojen hyväksyttävyydestä ja kirjoittamattomista tulkinnan tuottamisen säännöistä. Belletton mukaan nämä säännöt ovat näkyvissä Danielewskin teoksessa, mutta eivät kuitenkaan määrää siitä, mikä on hyväksyttävää. (Belletto 2009, 111.) Belletton (emt, 113) mukaan talo on täydellinen tutkimuskohde, sillä se luo tietellistä tutkimusta ilman referenttiä, jolloin huomio siirtyy itse tulkintoihin ja tulkitsijoihin. Tällöin lukijoilla ei ole myöskään mitään mahdollisuutta arvioida esimerkiksi Camille Paglian tulkintojen järkevyyttä.

Voisi ajatella, että romaanin pelottavuudelle ei ole eduksi, mikäli kummitustalo selitetään vaginaaliseksi symboliksi. Usein kauhukirjallisuuden yhteydessä kuulee jopa mielipiteen, että pelottavaa tarinaa tai ilmiötä ei saa pilata selittämällä sitä tyhjiin. Kauhu vaatii uskoa realismiin illuusioon, siihen että talossa todella kummittelee, eikä kummittelu ole vain vertauskuva esimerkiksi surulle ja menetykselle. *House of Leaves* on jälleen poikkeuksellinen tapaus. Romaanin luonteeseen kuuluu, että se mahdollistaa lähes mitkä tahansa tulkinnat. Labyrinttia ei selitetä tyhjiin, vaan tulkintoja on yhtä monia kuin tulkitsijoitakin. Tämä mahdollistaa henkilökohtaisen kauhun, kauhun kiinnittymisen tulkitsijan omaan elämään. Tätä kaikkea käsittelen kuitenkin vasta luvussa 4.2.

Romaanin sisäisissä tulkinnoissa esiintyy kuitenkin myös näkemys, jossa pelottavaa ilmiötä ei selitetä tai analysoida. Onkin mielenkiintoista, että tämä näkökulma tuodaan esiin suositun kauhukirjailija Stephen Kingin nimissä. Karenin haastateltavista King huomauttaa, ettei talon tarvitse välttämättä olla symboli millekään:

Symbols shmimbols. Sure they're important but.. Well look at Ahab's whale. Now there's a great symbol. Some say it stands for god, meaning and purpose. Others say it stands for purposelessness, and the void. But what we sometimes forget is that Ahab's whale was also just a whale. (*HoL*, 361.)

Haastattelupätkät vahvistavat mielikuvaa Kingistä suoraviivaisena kauhutarinoiden kertojana. Kummitustalo on kummitustalo ja pelottava sellaisenaan. Kingin kirjailijakuvaa voisi pitää hyvinkin vastakohtaisena Danielewskille. King on uusia romaaneja joka vuosi suoltava ja myyvä populaarikirjailija, jota harvemmin näkee akateemisen tutkimuksen kohteena. Danielewskin tulkintoja pakeneva ja symboliikkaa pursuava opus puolestaan on voittanut huomiota kriitikoilta, mutta jäänyt pienemmän piirin huomion kohteeksi.

Tässä tapauksessa King on kuitenkin ainoana haastatelluista oikeassa. Hän uskoo talon olemassaoloon. King sanoo Karenille: "You didn't make this up, did you? [Studying Karen] I'd like to see this house" (*HoL*, 362). King on useammassakin yhteydessä korostanut eräänlaista uskoa tarinoihinsa. Hän muun muassa sanoo, ettei keksi tarinoita, vaan löytää ne (Gaiman 2012). Kingillä on myös novelli nimeltä "1408", jossa kirjailijapäähenkilö kirjoittaa sarjaa kummittelevista paikoista. Hän ei itse usko paranormaaleihin ilmiöihin, mutta joutuu muuttamaan kantansa yövyttyään hotellihuoneessa, joka alkaa vaikuttaa miehen mieleen. Kirjailija näkee hallusinaatioita kuolleista sukulaisistaan, taulut heräävät eloon ja hänen ajatuksensa muuttuvat sekaviksi. Mies pääsee pois huoneesta, mutta epäusko kostautuu: hän ei pysty enää kirjoittamaan mitään. Huone vaikuttaa kokijan mieleen ja hyödyntää tämän omia pelkoja hieman vastaavasti kuin talo Ash Tree Lanella, joskin jälkimmäistä on vaikeampi jättää taaksensa.

Tässä yhteydessä Kingin esittämä näkökulma "pretty darn scary" on kuitenkin vain yksi tulkinta muiden joukossa. Tässä tapauksessa kauhu ei synny suoraviivaisesti jännittävän juonenkuljetuksen myötä, vaan monimutkaisesti kerrostuneiden tulkintojen verkostossa. Siksi omalta kannaltani kiinnostavamman lähestymisen tekeekin fiktiivinen Harold Bloom, joka kuvailee taloa sanalla "unheimlich". Käsittelen tätä näkökulmaa erikseen seuraavassa luvussa.

4.1.2 *Unheimlich*

As a concept, then, the uncanny has, not unnaturally found its metaphorical home in architecture: first in the house, haunted or not, that pretends to afford the utmost security while opening itself to the secret intrusion of terror (Vidler 1992, 11).

"Kammottavan" käsitettä (*unheimlich*, englanninkielisessä tutkimusperinteessä *uncanny*) on käytetty paljon kauhukirjallisuuden tutkimuksessa. Varsinkin iso osa psykoanalyttista tutkimusperinnettä nojaa pitkälti Freudin artikkeliin kyseisestä aiheesta. Käsitteeseen liittyy aina eräänlainen törmäys tuttuuden ja outouden välillä (Cavallaro 2002, 4). Freudin mukaan kammottava liittyy yleisemmin siihen, mikä herättää pelkoa ja kauhua, mutta sillä on silti oma tarkkaan rajattu merkityksensä.

Freudin käsittelyssä merkitykselliseksi muuttuu se, kuinka sana *heimlich* tarkoittaa kotoista ja tunnettua, mutta toisaalta myös piilotettua tai kätkeytyä. Siten *unheimlich* merkitsee sananmukaisesti vierasta tai outoa, mutta samalla se viittaa johonkin, jonka olisi pitänyt pysyä kätkeytynä, mutta joka paljastuu. (Freud 1990, 345.) Freud käyttää esimerkkinään ajatusta elottoman ja elollisen häilyvästä rajasta. Esimerkiksi lapsi saattaa uskoa, että nukke on elävä, mutta aikuisiällä kuvaus elävästä nukesta aiheuttaa kammottavan tunteen viittaamalla samaan aikaan mahdottomaan ja outoon ilmiöön sekä toisaalta myös ennen tuttuun, mutta tukahdutettuun uskomukseen. (emt., 354–355.)

Käsite *unheimlich* on kuitenkin Freudin tunnettua ja vaikutusvaltaista artikkelia vanhempi. Jentsch määritteli kammottavan älyllisen epävarmuuden kautta: "somebody who has an uncanny experience is not quite *zu Hause* [at home] in the matter" (Vidler 1992, 23). Jentschin määrittelemään kammottavaan liittyy tunne jonkin uuden ja vihamielisen tunkeutumisesta tuttuun ja turvalliseen maailmaan, eräänlainen eksyksissä oleminen, orientaation puute (emt., 23).¹⁸ Freud näkee tämän riittämättömänä määritelmänä, sillä hänen mukaansa kammottava ei ole mitään vierasta, vaan päinvastoin jotain tuttua ja vanhaa, josta on vieraannuttu tukahduttamisen prosessin kautta (Freud 1990, 363–364).

Vidler (1992, 23) kuitenkin huomauttaa, kuinka Jentsch kiinnitti huomion yhteyteen kammottavan ja spatiaalisen aspektin välillä – kammottava liittyy eksyksissä olemiseen ja tiensä tuntemiseen

18 Tämä Jentschin määrittely kammottavan käsitteestä tuleekin hyvin lähelle fantastista tai kauhukirjallisuutta esimerkiksi Carrollin määritelmän mukaan; jokapäiväiseen todellisuuteen tunkeutuvat hirviöt nähdään luonnollisen järjestyksen rikkojina (Carroll 1990, 16). Myös esimerkiksi Hurley näkee yhteyden Freudin kammottavan ja fantastisen välillä: kummassakin yliluonnollinen tai kammottava objekti luonnollisessa ympäristössä aiheuttaa samankaltaisen reaktion, metafysisen vieraantumisen tunteen. (Hurley 1996, 15, 40.)

(*knowing one's way about*). Vidlerin mukaan kammottava ilmeneekin useimmiten juuri talojen yhteydessä, esimerkiksi lukuisissa kummitustalotarinoissa. Kontrasti kodikkaan, turvallisen ja yksityisen talon sekä siihen tunkeutuvan vieraan ja oudon presenssin välillä on suuri, ja omiaan aiheuttamaan kammottavan tuntemuksia. (Emt., 17.) Jo sanan etymologiakin toki liittyy kammottavan nimenomaan kodin piiriin.

House of Leaves liittyy siis jo aihepiirinsä kautta läheisesti kammottavan teemaan. Navidsonien talo vaikuttaa ulkoa päin keskiluokkaiselta unelmakodilta, mutta avautuu sisältä uhkaavaksi ja vieraaksi. Tähän kotiin voi kirjaimellisesti eksyä. Ei siis liene yllättävää, että teoksessa itsessään otetaan kammottavan käsite käsittelyyn.

Bemong (2003) käsittelee artikkelissaan kammottavaa Danielewskin teoksessa ja vastaavasti teosta kammottavan avulla. Hänen mukaansa romaanin vaikutus voidaan nähdä kahden edellä mainitun määritelmän, Jentschin ja Freudin, yhdistelmänä. Vaikka Freudin näkemys tukahduttamisesta saakin enemmän jalansijaa tekstin etenemisen myötä, älyllisen epävarmuuden teema säilyy. Labyrintin tutkimiseen liittyy nimenomaan pakkomielle saada tietää. (Bemong 2003.) Henkilöhahmot varustautuvat labyrintin tutkimiseen mittanauhoin valoraketein, kameroin ja videokameroin pyrkimyksenään hahmottaa, vangita ja kesyttää tuntematon tila. Labyrintissa uhkaavaa on kuitenkin se, miten se vastustaa kaikkia yrityksiä käsittää se kokonaisuutena: kompassit eivät toimi sen sisäpuolella, seinät vaihtavat paikkaa ja pimeys estää mittasuhteiden hahmottamisen.

Talo näyttäytyy villinä ja vieraana tilana, jonka kesyttäminen ei onnistu. Talo kirjaimellisesti syö sitä yrittävät, kuten Hollowayn. (Wilson 2010, 204.) Keskeistä on myös talon valtavuus, sitä on mahdoton hahmottaa kokonaisuutena ja sen uumeniin eksyy helposti löytämättä koskaan takaisin. Zampanò huomauttaa itse tekstissä kammottavan käsitteen yhteydestä kokoon:

[*U*]nheimlich when used as an adverb means "dreadfully", "awfully", "heaps of", and "an awful lot". Largeness has always been a condition of the weird and unsafe; it is overwhelming, too much or too big. Thus that which is uncanny or *unheimlich* is neither homey nor protective, nor comforting nor familiar. It is alien, exposed, and unsettling, or in other words the perfect description of the house on Ash Tree Lane. (*HoL*, 28.)

Sana "unheimlich" kieltämättä kuvaa kyseistä taloa täydellisesti. Tämä ei kuitenkaan ole mikään varsinainen yllätys, sillä taloa kuvaillaan näillä sanoilla nimenomaan kirjassa itsessään. Tässä piilee ansa, johon tulkitsija helposti astuu.

Esimerkiksi Bemong sanoo tarkastelevansa Danielewskin teosta nimenomaan kammottavan teorioiden avulla. Artikkelinsa aluksi Bemong muistaa huomauttaa, että teoksen sisältämä valtaisa teoreettinen diskurssi on osa analysoitavaa tekstiä, ja ilmoittaa kevyeen sävyyn eroavansa lukuisista Zampanòn siteeraamista fiktiivisistä teoretikoista siinä, että hän käsittelee kirjaa *House of Leaves* elokuvan "The Navidson Record" sijaan. Vaikka Bemong toki tiedostaa romaanin metafiktiivisyyden, keskittyy hän kuitenkin omassa analyysissään yksinomaan sisäistarinaan. Artikkelissa ei esimerkiksi mainita kertaakaan sanoja "editor", Johnny tai Zampanò, mikä jo kertoo huomion vinoituneisuudesta. Artikkeliki keskittyy referoimaan sitä mikä teoksessa itsessäänkin tiedostetaan ja viittaa kirjan sisältämiin haastatteluihin kuin todellisiin teoreettisiin lähteisiin.

Seuraa kehämäiseltä vaikuttavia rakenteita, joissa siteeraataan esimerkiksi Danielewskin Camille Paglian suuhun laittamia sanoja labyrintista feminiinisenä tyhjiönä, vaginaalisena symbolina, ja etsitään sitten tekstistä tulkintaa tukevia kohtia – tulkintaa, joka on nimenomaan samaisessa tekstissä esitetty. Tämä on yleisemmin kiinnostava piirre siksi, että *House of Leaves* aktiivisesti tarjoaa lukijalle tällaisia tulkintoja, tai pikemminkin vihjeitä ja tulkinnan lähtökohtia. Teoksen tarjoamasta välinevarastosta voi valita omiin intresseihinsä sopivat ja todistaa niiden avulla oman tulkintansa oikeaksi. Näin on helppo päätyä lopputulokseen: labyrintin uumenissa odottaa Freudin kuolemanvietti (Bemong 2003). Tai jotain aivan muuta. Yritän välttyä samalta virheeltä ja tarkastella sen sijaan, miten kammottavan käsitteen käsittely resonoii teoksen ylempien tasojen kanssa. Erityisesti tarkastelen Johnnyyn liittyviä merkintöjä, mutta suhteutan kammottavan teorioita myös laajemmin teoksen kokonaisuuteen.

Kammottavan käsite mainitaan tekstissä ensimmäisen kerran jo sivulla 24. Uuden komeron ilmestymistä makuuhuoneiden väliin kuvaillaan sanalla "uncanny". Tämä onkin ensimmäinen tapaus, jossa kodin suljettuun piiriin tunkeutuu jotain vierasta ja uhkaavaa. Komerossa sinänsä ei ole mitään pelottavaa, vaan tavassa, jolla turvallinen ympäristö muuttuu vieraaksi ja selittämättömäksi. Käsitettä "uncanny" avataan tekstissä Heideggerin teoksen *Sein und Zeit* avulla. Siinä käsite *unheimlich* määritellään "ei-kotona-olemiseksi". Saksankielisestä tekstistä englanninnoksen lukijalle tarjoaa Johnny, joka myös kommentoi lainausta:

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. (*HoL*, 25.)

Jälleen Johnnyn tyyli tarjoaa vahvan kontrastin Zampanòn pedanttiselle akateemisia konventioita vilisevälle tekstille. Tulkintayritys, joka esimerkiksi omien kirjallisuudenopintojeni taustaa vasten

vaikuttaisi järkevältä, joutuu heti pilkan kohteeksi.

Kuitenkin Johnny heti seuraavassa lauseessa myöntää, että tekstillä on kenties sittenkin joku vaikutus häneen. Teksti kammottavasta herättää hänessä vastakaikua. Kenties ei olekaan sattumaa, että hän kokee yhteyttä Zampanòn tekstiin ja jopa Heideggerin sanoihin:

More than likely, it's something else [than coincidence], the real root lying in my already strange mood fluctuations, though I guess those are pretty recent too, rocking back and forth between wishful thinking and some private agony until the bar breaks. I've got no fucking clue.

das Nicht-zuhause-sein

[not-being-at-home.]

That part's definitely true. (*HoL*, 25–26.)

Tärkeää kappaleessa on yhteys kammottavan tuntemusten, kodin ja talon välillä. Saksan kielen sana "haus" kääntyy englannin sanaksi "home". Sana "haus" sinisine väreineen viittaa jälleen linkinomaisesti Navidsonien taloon, kun taas englannin sana "home" (ilman sinistä väriä) kytkeytyy ennemmin Johnnyn elämään. Johnny tuntuu samaistuvan lauseeseen "not-being-at-home". Hän onkin traagisen lapsuuden, äidin hulluuden ja isän kuoleman, jälkeen kiertänyt sijaiskodista toiseen sopeutumatta minnekään.

Vidlerin (1992, 7) mukaan Freudin kammottavassa ei ole kyse vain ei-kuulumisesta, ei-kotona olemisesta, vaan tutun radikaalista taipumuksesta kääntyä omistajiaan vastaan, muuttua vieraaksi ja vieraannutetuksi, jopa unenkaltaisesti. Johnnyn äidin yritys tappaakaan poikansa on äärimmäinen esimerkki turvallisen muuttumisesta uhkaavaksi, sillä äidin hahmoon voidaan nähdä henkilöityvän kaikki kodin piiriin kuuluva, turva, lämpö ja hellyys. Koko 500 sivun ajan Johnny tuntuu kamppailevan lapsuudessa tukahdutetun murhenäytelmän kanssa. Tämä kaikki alkaa palata talon ja Zampanòn käsikirjoituksen muodossa.

Useimmat Johnnyn painajaiskohtauksista viittaavat nimenomaan lapsuuteen ja johonkin tuttuun. Tärkein näistä lienee kohtaaminen tatuointiliikkeen takahuoneessa. Siellä Johnny tuntee jonkin pitkäkyntisen, punasilmäisen hirviön läsnäolon. Kerronta on täynnä ristiriitaisuuksia, joissa kerrotut asiat kumotaan yksitellen. Vaikka hirviön olemassaolo kielletään, kaatuu Johnny portaista alas, jonkun huohottaessa hänen niskaansa. Ainut jälki kohtaamisesta on pitkä verinen naarmu niskassa, jonka hirviö on viiltänyt pitkällä kynsillään. Toisaalta kuten Hayles (2002, 789) huomauttaa, jälki sopii myös kuvaukseen arvesta, joka syntyi Johnnyn äidin yrittäessä kuristaa poikansa. Epämääräiset hirviön kasvot, "a shape of a shape of a face" kuuluvatkin kenties Pelafinalle, jonka

tekoa Johnny ei ole koskaan pystynyt käsittelemään. Tätä tukisi myös Johnnyn putoamista seuraava irrallinen tukehtumisen tunne, samoin kuin epämääräinen lause, joka hiipii Johnnyn mieleen pudotessa: "Known some call is air am. Which is to say – 'I am not what I used to be.'" (*HoL*, 72.) Tämä yhtälö kuulostaa varsin kryptiseltä, kunnes ymmärtää sen viittaavan latinankieliseen lauseeseen "Non sum qualis eram", jonka voisi kääntää edellä mainitulla tavalla. Latinankielinen lause yhdistyy selvästi Pelafinaan, joka viljelee kirjeissään latinaa ja sivistyssanoja. Sama lause esiintyy myös eräässä Pelafinan kirjeessä, jossa hän pahoittelee omaa vainoharhaista tilaansa: "Sad but true, sometimes your mother hears things. Non sum qualis eram." (*HoL*, 602.) Johnny pelkää kenties alkavansa sairastua äitinsä tapaan ja alkavansa hallusinoita, mutta toisaalta hallusinaatioiden alkusyy voidaan johtaa nimenomaan Pelafinaan.

Hayles (2002, 789) kiinnittää huomion myös siihen, kuinka kohtauksessa kuvaillaan Johnnyn peittymistä tatuointimusteeseen:

What they [Boss and crew] can't see though is the omen seen in a fall, my fall, as I'm doused in black ink, my hands now completely covered, and see the floor is black, and - have you anticipated this or should I be more explicit?—jet on jet; for a blinding instant I have seen my hand vanish, in fact all of me has vanished, one hell of a disappearing act too, the already foreseen dissolution of the self, lost without a contrast, slipping into oblivion. (*HoL*, 72.)

Vääjäämättömästi leviävä mustetahra pyyhkii pois koko Johnnyn identiteetin. Poissaolon hirviö ikään kuin nielaisee Johnnyn. Leviävä mustuus tuntuu symboloivan jopa kuolemaa itseään. Kuitenkin kun Johnny kesken kaiken vilkaisee kuvajaistaan tarjottimesta, hän huomaa, ettei olekaan kokonaan kadonnut – mustan tatuointimusteen lisäksi Johnny on saanut päälleen myös violettiä, joka ikään kuin piirtää hänet esiin mustaa taustaa vasten: "My face has been splattered with purple, as have my arms, granting contrast, and thus defining me, marking me, and at least for the moment, preserving me" (*HoL*, 72). Hayles (2002, 790) huomauttaa, kuinka violetti väri yhdistyy tässä jälleen Pelafinan kynsilakkaan päivänä, jolloin hän yritti kuristaa Johnnyn. Hänen äitinsä on samanaikaisesti tuhonnut ja säästänyt hänet; teollaan hän on määritellyt Johnnyn, mutta samalla Johnny on kadottanut itsensä.

Mikäli kuitenkin jätämme psykologiset tulkinnat tukahduttamisesta ja äiti-suhteesta taaksemme, on sivulta 24 alkavassa kammottavaa käsittelevässä katkelmassa kiinnostavaa ennen kaikkea se, miten suoraan Heideggerin sanat vaikuttavat Johnnyyn:

[W]hen I copied down the German a week ago, I was fine. Then last night I found the translation and this morning, when I went into work, I didn't feel at all myself. It's

propably just coincidence—I mean that there's some kind of connection between my state of mind and The Navidson Record or even a few arcane sentences on existence penned by a former Nazi tweaking on who knows what. (*HoL*, 25.)

Johnny tuntee tässä katkelmassa, ettei ole oma itsensä, hän ei ole *kotonaan*. Teksti kammottavasta aiheuttaa siis Johnnyssa samanlaisen tunteen kuin mitä se kuvailee. Aiemmin on käynyt selväksi että Johnnyn painajaiset ja ahdistus ovat selvästi yhteydessä Zampanòn käsikirjoitukseen. Talolla on hyvin henkilökohtainen merkitys Johnnulle. Tässä lainauksessa kuitenkin myös teoria, jonka avulla tekstiä analysoidaan muuttuu pelon kohteeksi. Johnny tuntee selittämätöntä yhteyttä Heideggerin sanoihin, jotka hän on itse etsinyt käsiinsä. Lainaukset, teoriaviitteet ja irralliset tekstinpätkät muodostavat salaliittomaisen verkoston, jossa kaikki liittyy kaikkeen, ja kiertyy lopulta labyrintin ympärille.

Jo aiemmin on kiinnitetty huomiota metalepsisten aiheuttamaan "kammottavan" tunteeseen, sillä ne kyseenalaistavat totutun kerronnan hierarkian, paljastavat tekstin ontologisen rakenteen. Tässä kirjasta itsestään muodostuu pelottava voima, joka sulauttaa kaiken siihen kirjoitetun osaksi itseään vastaavasti kuin labyrintti talon sisällä. Se nielee Johnnyn omaan vinoutuneeseen maailmaansa, kunnes Johnny tuntee olevansa suorastaan vankina kirjassa, fiktiivinen hahmo sen sivuilla. Johnnyn oma elämä alkaa hahmottua osana jotain suurempaa kokonaisuutta.

Johnnyn painajaisten käydessä yhä intensiivisimmiksi, hän näkee ainoaksi vaihtoehdokseen saattaa Zampanòn työ päätökseen: "Re-inter this thing in a binding tomb. Make it only a book" (*HoL*, 327). Mielenkiintoisia tässä ovat Johnnyn sanavalinnat "haudata uudelleen" ja "hauta". Kirja on kuin joku kuolleista noussut hirviö, jonka Johnny tahtoo jälleen kahlita hautaansa. Tai pikemminkin pelottavia ovat kirjan Johnnyssa herättävät ajatukset, jotka hän tahtoi tunkea takaisin kirjaan, kansien sisään. Kirja myös vertautuu taloon, jota puolestaan verrataan tekstissäkin hautaan. Esimerkiksi Wax, Karen ja taloa tutkimaan tullut poliisi kokevat talon hautana. Myös Reston sanoo: "I feel like I'm in a grave" (*HoL*, 319).

Royle käsittelee teoksessaan *The Uncanny* (2003) erilaisia kammottavan aspekteja ja ilmenemismuotoja. Eräs näistä on elävältä hautaamisen teema, johon myös Freud viittaa kuuluisassa esseessään. Royle (2003, 155, 159) näkee elävältä hautaamisen aiheen olevan kirjallisuudessa tavallisempi kuin on kenties ajateltukaan, mutta ennen kaikkea hän tuo esiin vertauskuvan kirjallisuudesta elävältä hautaamisena. Hän käyttää esimerkkinään Poen novellia "The Premature Burial" (1844), joka on Roylen mukaan itsessään päättymätön, se jää jonkinlaiseen

välitilaan. Myös novellin nimen Royle tulkitsee viittaavan nimenomaan tekstiin itseensä, sillä novelli ei sisällön tasolla käsittele mitään tiettyä yksittäistä elävältä hautaamista, mihin määräinen artikkeli viittaisi. Siten novelli itsessään on elävältä haudattu. (Emt., 159–160.)

Roylen esittämä vertauskuva kirjallisuudesta tai tekstistä elävältä hautaamisena soveltuu loistavasti Danielewskin romaaniin. Kirja on itsessään kammottava, elävältä haudattu. Johnny toivoo voitavansa haudata kirjan ja jähmettää siten sen merkityksen. Kirja ei kuitenkaan pysy kansiansa sisällä, vaan se laajenee joka suuntaan. Johnnylle se on kaikki hänen pelkonsa ja ahdistuksensa, ja samaa se voi olla myös lukijoille. *House of Leaves* nielee osaksi itseään kaikki siitä tehdyt tulkinnat ja lukijoidensa siihen raapustamat merkinnät.

4.2 Kohti lukijan kauhua

4.2.1 Lukijasta tekijäksi

–find your own words; I have no more (*HoL*, xvii)

House of Leaves korostaa lukijan roolia tuhansilla tavoilla. Suurinta osaa näistä olenkin jo käsitellyt toisissa yhteyksissä, mutta yritän tässä vetää joitakin lankoja yhteen. Teoksen rakenne ja tekstin kokeellinen typografia pakottavat kääntelemään teosta käsissä ja hyppimään sivulta toiselle, jolloin huomio kiinnittyy lukemiseen fyysisenä toimintana. Lukija tuodaan myös tekstin yleisönä näkyväksi: Johnny puhuttelee lukijaa useaan otteeseen, varoittaa ja myös pelottelee tätä. Tekstin lukemista voidaan aina ajatella eräänlaisena aukkojen täyttämisenä, mutta *House of Leaves* on myös täynnä konkreettisia aukkoja, tyhjiä tiloja, jotka lukijan on täytettävä. Toisinaan tämä on lähes triviaalia toimintaa aukkojen ollessa yhden kirjaimen kokoisia, mutta toisinaan tulkinnanvaraa on useiden sivujen verran.

House of Leaves on vaikea kirja. Kokonaisuus on täynnä ristiriitaisuuksia, paradokseja ja hämähäyryttä. Monimutkainen kerrontarakenne, tekstin moniäänisyys ja teoreettisen diskurssin hallitsevuus kaikki alleviivaavat tulkinnan roolia. Kuten Danielewski itse sanoo, teoksen joka tasolla on koko ajan käynnissä jonkinlaista tulkintaa (Gregory & McCaffery 2003, 121). Tekstin

ristiriitaisuudet, metalepsikset, selittämättömät yhteydet eri tasojen välillä, epäluotettavat kertojat ja arvoituksellinen sisältö mahdollistavat sen, että jokainen lukija voi tulkita teoksen omalla tavallaan.

Voisikin sanoa, että tekstin olettava implisiittinen lukija on uudelleenlukija. Teksti ei avaudu yhdellä lukukerralla, vaan vaatii jatkuvaa edestakaisin selailua, aiemman tiedon suhteuttamista uusiin käänteisiin ja jopa lukemista, joka ulottuu kirjan kansien ulkopuolelle. Calinescu (1993, 3) määrittelee uudelleenlukemisen olevan kehämäistä ja refleksiivistä toimintaa. Calinescu käsittelee myös uudelleenlukemisen pelillisiä аспектеja. Hän tarkastelee esimerkiksi Nabokovin romaania *Pale Fire* sofistikoituneena kirjallisena pelinä, jonka lukijan on ratkaistava erilaisia kirjallisia, verbaalisia ja intertekstuaalisia arvoituksia (emt., 123–124). Tällainen puhe pelistä, johtaa kuitenkin helposti tulkitsemaan kirjallista tekstiä pelkkänä teknisenä kikkailuna ja viitteiden metsästyksenä.

Esimerkiksi Ryan erotteleekin täysin toisistaan interaktiiviset, pelilliset tekstit ja immersiiiviset tekstit, jotka houkuttelevat lukijat uppoamaan tarinamaailmaansa. *House of Leaves* kuitenkin on yhdistelmä molempia piirteitä; interaktiivisuudestaan huolimatta kuvattu maailma näyttäytyy hyvin todellisena ja verevänä. Esimerkiksi luvussa 3.3 huomasimme kuinka tekstin typografia luo toisinaan myös korrelaatiota tapahtumien ja lukemisen välille, jolloin lukija ikään kuin osallistuu tapahtumiin lukemisen myötä. Esimerkiksi sivujen kääntäminen muistuttaa tarinamaailmassa sulkeutuvia ovia, jolloin toiminta tekstissä todella etenee samaa vauhtia kuin lukija sivuja kääntelee. Lukija sekä samaistuu henkilöihahmojen tilanteeseen että on itse mukana tapahtumien keskiössä. Tämä jos mikä on hyvin immersiiivistä.

Interaktiivisissa teksteissä lukija osallistuu aktiivisesti tekstin tuottamiseen (Ryan 2001, 6). Romaanin *House of Leaves* lukijan roolina on kieltämättä toimia arvoitusten ratkaisijana ja esimerkiksi salakielisten koodien tulkitelijana. Hyvä esimerkki löytyy Pelafinan kirjeistä. Kun Pelafina alkaa muuttua yhä vainoharhaisemmaksi, hän pelkää muiden uhkien lisäksi että hänen kirjeenvaihtoaan Johnnyn kanssa luetaan ja sensuroidaan. Siispä hän lähettää pojalleen kirjeen, jossa on koodi seuraavan kirjeen todellisen viestin ratkaisemiseksi: viesti muodostuu ottamalla jokaisen sanan ensimmäinen kirjain ja yhdistämällä nämä. Seuraava kirje onkin yhtä siansaksaa, ellei siihen käytä annettua koodia. Salaviestissä Pelafina paljastaa, että hänet on raiskattu laitoksessa useampaan kertaan. Lukija kenties epäröi sen välillä paljastaako viesti totuuden, vai onko se pikemminkin osa Pelafinan sairautta ja paranoiaa.

Joka tapauksessa, saadakseen viestin selville lukijan on käytettävä annettua koodia, ja pystyäkseen

seuraamaan Pelafinan ajatuksenjuoksua, on lukijan mitä todennäköisemmin kirjoitettava paljastuva viesti jonnekin – joko erilliselle paperilapulle tai kirjan marginaaleihin. Tämä ei suinkaan ole ainoa kohta, jossa tähän kannustetaan. Avara tyhjä tila teoksen sivuilla suorastaan kutsuu lukijaa lisäämään sinne omia merkintöjään. Monet lukijat ovatkin tunnustaneet kirjoittaneensa muistiinpanoja teoksen marginaaleihin – kuten olen itsekin tehnyt. Lisäksi joku on keksinyt soveltaa kyseistä Pelafinan koodia myös muihin kirjeisiin, ja toden totta, eräs kirje paljastaa lauseen: "My dear Zampano who did you lose?" (*HoL*, 615). Zampanon ilmestyminen Pelafinan kirjeisiin antaa pontta mitä villeimmille tulkinnoille, sillä näillä kahdella ei pitäisi olla mitään tekemistä toistensa kanssa. Koko kirjan ontologinen asetelma kääntyy pääläelleen, mikä pakottaa uusien vihjeiden metsästyksen, ja mitä todennäköisemmin uusiin muistiinpanoihin.

Tämänkaltaisen marginaaleihin kirjoittelun myötä lukijasta tulee käytännössä yksi teoksen tekijöistä (Gibbons 2010, 309). Gibbons onkin lisännyt omaan teoksen rakennetta kuvaavaan kaavioonsa toimittajien yläpuolelle lukijan tason. Hänen mukaansa tämän multimodaalisen teoksen ontologisten tasojen hämärtyminen myötä syntyy eräänlainen intermediaalinen tila (*intermedial space*). Tällaiset tilat syntyvät lukijan aktiivisen roolin seurauksena; ne sijoittuvat ikään kuin todellisuuksien väliin. Danielewskin kirjan lukija ei vain samaistu henkilöhahmoihin, vaan osallistuu aktiivisesti tekstimaailman luomiseen. (Emt., 300) "Experientally, the reader has a sense of being situated somewhere in-between their own reality and the storyworld", Gibbons (2010, 304) väittää.

Nämä intermediaaliset tilat syntyvät nimenomaan Danielewskin multimodaalisen teoksen lukijalle antaman roolin seurauksena. Lukija osallistuu esimerkiksi edellä mainitun kirjoittamisen ja henkilökohtaisten muistiinpanojen myötä. Lisäksi aiemmin käsitelty tekstin typografia pakottaa lukijan aktiiviseen ja ruumiilliseen toimintaan ja samalla lukija jopa osallistuu tekstissä kuvattuihin tapahtumiin. (Gibbons 2010, 297, 303.) Täten syntyvä intermediaalinen tila on hyvin subjektiivinen. *House of Leaves* on jokaiselle lukijalle omanlaisensa:

While there are always differences in reader interpretations of literary texts, the enhanced experience of the in-between in relation to *House of Leaves* transforms each reader's textual perception: the novel and its narrative comes to be viewed as an intimately personal encounter (Gibbons 2010, 309).

Ryan sen sijaan kritisoi interaktiivisuutta suitsuttavien teoreettikkojen näkemystä, jonka mukaan esimerkiksi hypertekstin lukijasta tulee yhtäkkiä kirjoittaja ja tekstin tekijä. Hypertekstissä navigointi ja linkkien seuraaminen ei ole *kirjoittamista* luovan ja uutta luovan toiminnan

merkityksessä (Ryan 2001, 9). *House of Leaves* ei kuitenkaan ole hyperteksti, eikä lukija valitse muodostuvaa tekstiä ennalta määrätyistä katkelmista linkkejä klikkailemalla. Navigointi tekstissä on paljon moniulotteisempaa ja lukijan panos hyvinkin yksilöllinen. Tässä tapauksessa kirjoittaminen on myös hyvin konkreettista.

Ryan kyseenalaistaa lukijan "tekijyyden" myös toisessa mielessä. Kun lukija asettuu tekstin yläpuolelle tekemään valintoja, koostuvat nämä valinnat todellisuudessa ennalta määrätyistä poluista (tai laajemmin jopa maailmoista), jotka ovat kirjailijan kontrolloimia. Siten lukijat ovat todellisuudessa vain kirjailijan marionetteja. (Ryan 2001, 283.) Nimenomaan tästä aspektista *House of Leaves* on hyvin tietoinen, mutta kääntää asetelman pääläelleen. Lukija ei ole niinkään kirjailijan armoilla kuin tekstin. Lukijalla on jatkuvasti vertailukohtanaan ja esimerkkinään Johnny, joka aloittaa innokkaana lukijana, mutta joutuu pakkomielteisesti kirjan vangiksi. Johnny lukee tekstiä intensiivisesti ja kadottaa ajantajunsa tuntikausiksi. Johnny vertautuu Minotaurukseen, joka on kirja-labyrintin vankina. Samaa roolia tarjotaan lukijalle, joka yrittää ratkaista tarjolla olevaa peliä ja hahmottaa kirjan kokonaisuutta, mutta joutuu yhä syvemmälle labyrinttiin risteilevien alaviitteiden eksyttämäksi. Kun lukija alkaa raapustella kirjaan omia merkintöjään, on hän Johnnyn tavoin jo osa kirjaa. Sanoisinkin että tässä tapauksessa lukijaa ei kannata verrata mihinkään kirjan aktuaaliseen tekijään, vaan teoksen sisällä viliseviin lukuisiin tekijöihin. Lukija lisää omat merkintänsä, omat alaviitteensä, Zampanòn, Johnnyn ja toimittajien päälle.

Lukijat myös ottavat tällaisen aktiivisen kirjoittajan roolin omakseen. Esimerkkinä käytän internet-foorumilla käytyä keskustelua katkelmasta, jossa Navidson lukee labyrintissa romaania *House of Leaves*, samaa joka lukijalla on edessään. Tämä paradoksi on kiehtonut monien keskustelijoiden mieltä. Lukijan "fatwoul" tulkinnan mukaan kulkijan mielenliikkeisiin mukautuva talo on täynnä itseään täyttäviä ennustuksia. Esimerkiksi suuri portaikko kutistuu, kun tutkimusmatkailijat tietävät, että pohja on saavutettavissa. Joten lukijan mukaan on todennäköistä, että Navidson pelastuu, koska hän ehtii tulitikun valossa lukea kirjasta selviävänsä ja siten hän uskoo omaan pelastukseensa, mikä myös toteutuu. Lukija "fatwoul" jatkaa ajatuskulkuaan:

I had become increasingly obsessed with the idea that the copy of *House of Leaves* that Navidson was reading could just as easily be *my* copy as any other copy, and that he may also be reading the annotations by johnny, the editors, and *me!*¹⁹

Täten "fatwoul" tunnustaa kirjoittaneensa omaan painokseensa lohduttavia lauseita heti ensimmäisille sivuille, jotta Navidson voisi labyrintissa ollessaan lukea ne ja varmistua

19 Ks. <http://forums.markzdanielewski.com/showthread.php?2255-pg-467>. Haettu 26.3.2013.

pelastuksestaan. Siten ainakin hänen kappaleessaan Navidson varmasti selviää.

Useimpien kirjojen kohdalla tämänkaltainen toiminta vaikuttaisi mielenvikaiselta, mutta tässä tapauksessa "fatwoul" ei suinkaan ole ainoa. Hän myös tunnustaa avoimesti tietävänsä, että kyseessä on "vain kirja": "Yeah I know its a story, but I its the only book I have ever felt so involved in".²⁰ Avainsana tässä on osallistuminen. *House of Leaves* toimii mestarillisesti nimenomaan lukijoiden mukaan vetämisessä. Selittämätöntä täynnä oleva kirja tekee kaikkensa saadakseen lukijat käyttäytymään "fatwoulin" tavoin. Koko teoksen ajan ontologinen rakenne on horjunut ja kyseenalaistunut milloin mitenkään: sisemmän tason tapahtumat vaikuttavat yli kerrontatasojen ja päinvastoin. Tekstissä vilisee erilaisia tulkitsijoita ja kirjoittajia, joita on mahdotonta asettaa yksiselitteiseen suhteeseen toisiinsa nähden. Lukija omaksuu itsekkin tulkitsijan aseman ja tekee omaa tutkimustyötään Johnnyn merkintöjen päälle. Kun lukija siten hahmottuu yhdeksi tekijäksi, miksei myös hän vaikuttaisi sisimmän tason tapahtumiin?

Tällainen lukijoiden osallistuminen tarinaan ei sinänsä ole mitään uutta. Esimerkiksi yhdessä varhaisimmista metafiktiivisyydellä leikittelevistä teksteistä, Diderot'n romaanissa *Jacques le fataliste* (1796) tekstin "lukija" keskeyttää toistuvasti kertojan kysymyksillään ja kommentoi tapahtumia. Alter (1975, 70–71) huomauttaa, kuinka tunnustamalla kerrotun fiktiivisyyden teksti paradoksaalisesti tuntuu esittävän todellisuutta uskollisemmin kuin muut tekstit. Pohtimalla ja esittelemällä jatkuvasti erilaisia vaihtoehtoisia juonipolkuja, siis tiedostamalla tekstin fiktiivisyyden, Diderot myös luo illuusiion, että henkilöhahmojen kohtalo on yhtä määräytymätön ja epävarma kuin todellisessakin elämässä. Siinä missä Diderot'n kirjan lukija kuitenkin on vain tekstiin kirjoitettu henkilöhahmo, romaanin *House of Leaves* todelliset lukijat menevät leikkiin mukaan. Tietenkään lukijat eivät *oikeasti* usko juonen voivan muuttua heidän merkintöjensä tähden, mutta kirja saa lukijat *melkein* uskomaan. Kirja imaisee mukaansa.

House of Leaves alkaa vaikuttaa jonkinlaiselta todellisen elämän *Tarinalla vailla loppua*. Kyseisessä Michael Enden nuorille suunnatussa fantasiakirjassahan poika piiloutuu ullakolle lukemaan kirjaa ja huomaakin yhtäkkiä olevansa osa tarinaa.²¹ Lukija ei todennäköisesti löydä omaa nimeään Danielewskin kirjan sivuilta (vaikka sekin on toki mahdollista, mikäli koodeja soveltaa tarpeeksi laajasti), mutta *House of Leaves* tarjoaa lukijalle mahdollisuutta kirjoittaa itsensä osaksi

20 Ks. <http://forums.markzdanielewski.com/showthread.php?2255-pg-467>. Haettu 26.3.2013.

21 *Tarinalla vailla loppua* ja romaanilla *House of Leaves* on monia muitakin mielenkiintoisia samankaltaisuuksia, kuten esimerkiksi värillisen fontin käyttö ja ennen kaikkea molempien ytimessä sijaitseva tyhjiys. Enden kirjassa fantasiamaailmaa tuhoaa vääjäämättömästi leviävää tyhjiys, ei-mikään.

maailmaansa. Toisin kuin seikkailullinen nuortenkirja, *House of Leaves* ottaa kaiken irti tällaisesta ontologisten rajojen murtumisen kammottavuudesta.

Läpi teoksen kirjaan itseensä on ladattu kauhua. Kirjassa on salaperäistä voimaa, joka vaikuttaa sen lukijoiden mieleen, herättää hirviöt henkiin, vastaa jokaisen sen lukijan syvimpiin pelkoihin. Kirja on yhtä elossa ja muuttuvainen kuin labyrintti sen sisällä ja se sulauttaa lukijat osaksi itseään vastaavalla tavalla. Ontologiset rajat maailmojen välillä huojuvat. Sen lisäksi että lukijat voivat nyt vaikuttaa kirjan sisäisiin tapahtumiin, toimii vaikutus myös toiseen suuntaan. Labyrintti työntyy esiin kirjasta todelliseen maailmaan.

4.2.2 Kauhujen kirja

Kuten olen useaan otteeseen todennut, romaanissa kirjaan itseensä liitetään paljon kauhua ja yliluonnollista voimaa, alkaen hetkestä jolloin Johnny löytää käsikirjoituksen kuolleen Zampanòn lattialta. *House of Leaves* myös ilmestyy sisimmälle tarinatasolle Navidsonien talon labyrinttiin ja Johnnykin kohtaa itse editoimansa kirjan tulevaisuuteen sijoittuvassa kohtauksessa. Ennen kaikkea kirja kuitenkin on kammottava siinä, miten se vaikuttaa Johnnyyn ja tuhoaa tämän elämän. Painajaiset, pitkäkyntiset hirviöt, hallusinaatiot ja mustuutta täynnä olevat unet alkavat vainota Johnnya.

Kauhukirjallisuudessa ei ole mitenkään uusi aihe hyödyntää jonkinlaista kirjaa kirjan sisällä, josta pahat voimat murtautuvat todelliseen maailmaan. Tällainen upotuksilla leikittelyminen on jopa hyvin tavallista kauhufiktiossa. Esimerkiksi elokuva *Wes Craven's Nightmare* kertoo kuvausryhmästä, joka on aloittamassa uuden *Nightmare on Elm Street* -elokuvan kuvauksia (saman elokuvan, mistä todellisuudessa on kyse). Elokuvan "hirviö" Freddy Kruger pystyy hyökkäämään ihmisten kimppuun heidän unissaan. Elokuvanteon aikana Freddy karkaa elokuvan maailmasta todellisuuteen, siis henkilöhahmojen uniin, ja alkaa vaivata elokuvanteossa mukana olevia ihmisiä. Ei ole mitenkään epätavallista yhdistää hirviöiden yliluonnollista voimaa, kykyä ylittää maailmojen rajoja ontologisten tai kerronnallisten tasojen ylitykseen. *Nightmare on Elm Street* -sarja pelaa muutenkin todellisen elämän harvojen ontologisten rajojen ylitysten leikkimisellä. Hirviö pääsee kiinni ihmisiin näiden unien kautta, ylittää unen ja todellisuuden välisen rajan.

House of Leaves kuitenkin siirtää nämä ontologisten rajojen ylitykset ikään kuin yhden pykälän ylemmäs, todelliseen maailmaan. Metafiktion, lukijan puhuttelun ja ontologisen huojunnan avulla luodaan illuusiota siitä, että hirviöt siirtyvät kirjasta meidän todellisuuteemme. Romaanissa on myös kyse enemmän kuin tasojen *vertautumisesta* toisiinsa. Johnnyn mielen tuhoava teksti on suoraan meidän edessämme. Tämän tekstin fiktiivisyys tunnustetaan, mutta Johnny yrittää vakuuttaa lukijaa hänelle tapahtuneiden painajaisten aitoudesta ja pelottelee tekstin vaikutuksilla.

Lukijan puhuttelulla rikotaan ontologista rajaa lukijan ja tekstimaailman välillä. Tämä sinänsä ei ole mikään erityisen postmodernistinen piirre, vaan päinvastoin hyvin tavallinen kauhukirjallisuudessa, kuten on jo todettukin luvussa 2.3. Kuitenkin siinä missä esimerkiksi Poen kertojat yrittävät vakuuttaa lukijaa tapahtumien todenperäisyydestä, siitä että kuvatut kauhut kuuluvat kertojan ja lukijan jakamaan maailmaan, Johnny ei anna lukijan unohtaa lukevansa kirjaa. Päinvastoin, lukija joutuu hyvin konkreettisesti kohtaamaan kirjan materiaalisuuden ja tiedostamaan lukuprosessin. Nimenomaan tämä toimii pelon lähteenä – lukijan on syytä pelätä fiktiivistä kirjaa. Havainnollistajana toimikoon katkelma, jossa Johnny yrittää saada lukijaa samaistumaan tilanteeseensa:

To get a better idea try this: focus on these words, and whatever you do don't let your eyes wander past the perimeter of this page. Now imagine just beyond your peripheral vision, maybe behind you, maybe to the side of you, maybe even in front of you, but right where you can't see it, something is quietly closing in on you, so quiet in fact you can only hear it as silence. Find those pockets without sound. That's where it is. Right at this moment. But don't look. Keep your eyes here. Now take a deep breath. Go ahead take an even deeper one. Only this time as you start to exhale try to imagine how fast it will happen, how hard it's gonna hit you, how many times it will stap your jugular with its teeth or are they nails?, don't worry, that particular detail doesn't matter, because before you have time to even process that you should be moving, you should be running, you should at the very least be flinging up your arms—you sure as hell should be getting rid of this book—you won't have time to even scream. (*HoL*, 26–27.)

Johnny antaa kirjan lukijalle hyvin konkreettisia ohjeita, joiden tarkoituksena on saada lukijan katse pysymään lukemassaan tekstissä. Johnny vetoaa lukijan mielikuvitukseen. Mikäli lukija tottelee Johnnya ja alkaa kuvitella taakseen hirviön, on hirviö siellä nimenomaan siksi, että lukija on lukenut siitä edessään olevasta kirjasta. Hirviö, josta Johnny kertoo on hyökännyt hänen kimppuunsa juuri kirjan lukemisen seurauksena. Nyt lukijalle käy samoin. Kirja on syy sille, että lukijan takana näkymättömissä on hirviö, joten paetakseen sitä lukijan pitää luonnollisesti hankkiutua eroon kaiken alkusyytä, kirjasta. Toisaalta tämäkään ei luultavasti auta – hirviöt ovat jo päässeet karkaamaan kirjan sivuilta ja alkaneet elää omaa elämänsä lukijan mielessä. Kappale kuvaa hienosti kauhukirjallisuuden voimaa – samalla kun pelottelee lukijan säikyksi.

Vastaavaa on toki vaihtelevin keinoin yritetty kauhufiktiossa aiemminkin. Mieleen tulee esimerkiksi muutaman vuoden takainen kauhuelokuva *The Ring*, jossa kiertää kirottu videokasetti. Kun kyseisen videokasetin katsoo, soi hetken päästä puhelin ja ääni sanoo "kuolet seitsemän päivän kuluttua". Elokuva sisältää myös metaleptisiä ontologisten tasojen rikkomisia, kun videolla esiintyvä tyttö esimerkiksi työntyy ulos televisiosta, videolta todelliseen maailmaan. Tämä elokuva toimiikin parhaiten vhs-kasetilta katsottuna. Silloin katsojan katsoma elokuva on *ikään kuin* sama kirottu videokasetti, josta elokuvassa on kyse. Video sisältää kirotun videon vastaavasti kuin *House of Leaves*. Elokuvan suosion aikoihin osa katsojista oli juonessa mukana: kaveriporukat saattoivat soitella toisilleen pilapuheluita heti elokuvan päätyttyä osallistuen siten tähän säilyttelyyn ja kauhun siirtämiseen todelliseen maailmaan.

House of Leaves vie kuitenkin itsessään tällaisen kauhun siirtämisen todelliseen maailmaan hyvin pitkälle. Se hyödyntää tässä postmodernistisia ontologiaa korostavia keinoja, erilaisia metalepsiksiä ja kerronnallisten tasojen ylityksiä sekä metafiktiivisyyttä. Romanin upotusrakenne on harvinaisen monimutkainen ja häilyvä, ja kaikki kerronnan tasot asettavat aina toistensa todellisuuden kyseenalaiseksi. Johnny kieltää elokuvan olemassaolon heti esipuheessaan, mutta viimeisessä liitteessä saadaan vihjettä päinvastaisesta. Sen sijaan Johnnyn itsensä olemassaolo kyseenalaistuu ja lukija saattaa epäillä hänen olevan esimerkiksi Pelafinan luoma fiktiivinen hahmo. Mikään tässä teoksessa ei ole varmaa. Silti labyrintti teoksen ytimessä vaikuttaa jokaiseen tasoon, henkilöhahmojen mieliin, tekstin typografiseen asetteluun ja rakenteeseen. Mahdollisesta fiktiivisyydestään huolimatta se on mitä todellisin, se läpäisee kaiken teoksessa.

Metafiktiivisen huojunnan kautta ja käsittelemällä kysymyksiä fiktion ja todellisuuden suhteista, teksti myös hämärtää ontologista rajaa tekstin ja sen ulkopuolisen maailman välillä. Waughin (1984, 2) mukaan metafiktio käsittelemällä tekstin rakentumista tarkastelee samalla todellisuuden mahdollista fiktiivisyyttä, sitä kuinka todellisuus on fiktion tapaan vastaavasti rakennettu. Malinan (2002, 7–8) mukaan metalepsis toimii samoin. Postmodernia aikaa onkin sanottu leimaavan eräänlainen todellisuuden kriisi. Todellisuutta ei voida enää erottaa siitä tehdyistä representaatioista. (Smethurst 2000, 3.) *House of Leaves* käsittelee omalla tavallaan tällaisia postmodernin ajan pelkoja. Ja ennen kaikkea se hyödyntää näitä ajatuksia kauhuvaikutuksen luomiseksi. Jos fiktiota ja todellisuutta ei ole mahdollista erottaa toistaan, lukija on alttiina kaikille Johnnya uhkaaville kauhuille.

Toisaalta *House of Leaves* hämärtää tekstin ja lukijan välistä rajaa hyödyntämällä tekstin "interaktiivisia" piirteitä. Nerokasta on, että *House of Leaves* toimii kauhukirjallisuutena sitä paremmin mitä pidemmälle ja yksityiskohtaisemmin sitä lukee ja mitä enemmän merkintöjä marginaaleihin raapustaa. Tämä on harvinaista kauhukirjallisuudelle, joka yleensä nojaa immersioon, eikä kestä kuvatun maailman analyttistä hajottamista osiin. *House of Leaves* kuitenkin luo kauhua juuri kirjan tulkinnasta. Kirja luo arvoituksen ja saa lukijan uskomaan, että arvoituksen ratkaiseminen on osa arvoitusta. Johnny pelottelee lukijaa ennustamalla tämän mahdollista käyttäytymistä: "You might try scribbling in a journal, on a napkin, maybe even in the margins of this book" (*HoL*, xxiii). Ja kuten on huomattu, lukijathan kirjoittavat: marginaaleihin, blogeihin ja keskustelupalstoille. Täten he sekä toteuttavat Johnnyn ennustusta että toisintavat omalla tavallaan Johnnyn projektia.

Itse aloin kirjoittaa teoksesta gradua. Se ei suinkaan tapahtunut heti, kun olin lukenut kirjan. Kesti jopa kuukausia, ennen kuin aloin toden teolla merkitä muistiin ajatuksiani. Tämänkin Johnny jo ennusti: "This much I'm certain of: it doesn't happen immediately" (*HoL*, xxii). Nyt minullakin on, kuten Zampanòlla ja Johnnylla epämääräiset paperilaput täynnä muistiinpanoja: "Endless snarls of words, sometimes twisting into meaning, sometimes into nothing at all" (*HoL*, xxiii). Nenäliinoin ja postimerkkien kääntöpuoliin en ole vielä sortunut kirjoittamaan, vaan useimmat muistiinpanoistani ovat sähköisessä muodossa. Tietysti minun on kirjallisuudentutkijana helppo erottaa itseni Johnnysta ja muista lukijoista: aloin kirjoittaa teoksesta juuri, koska tämä itsetietoisuus ja metatasoilla leikittely kiinnostivat minua. Toisinaan huomaan kuitenkin tekeväni aivan samaa mitä Zampanò ja Johnny: analysoivani talon tapahtumia sekalaisten teoreetikoiden avulla, tarkistavani aiempien kirjoittajien (Zampanòn ja Johnnyn) lähdemerkintöjen todenmukaisuutta, ja lisääväni oman kirjoitukseni, oman tulkintani edellisten päälle. Ja käyttäväni tuntikausia yhteen menoon sulkeutuneena tämän kirjan ääreen.

Kirja aiheuttaa lukijassa gotiikkaa luonnehtivaa vainoharhaisuutta ainakin kahdella tasolla: toisaalta lukija tulee vainoharhaiseksi metsästäessään erilaisia yhtymäkohtia tekstin eri tasojen välillä, seuratessaan hämäriä vihjeitä ja tulkitessaan erilaisia viitteitä. Tämä johtaa kuitenkin laajempaan vainoharhaisuuteen, sillä kirja luo illuusiota siitä, että nimenomaan tämä lukijan toiminta on kirjan vaikutusta. Lukija käyttäytyy tietyllä tavalla, koska salaperäinen kirja (tai labyrintti) vaikuttaa hänen mieleensä ja käyttäytymiseensä.

Itse kirjoitin eräänä yönä teoksen upotusrakenteesta, metalepsiksistä ja tasojen ylityksistä, kun

yhtäkkiä tietokoneeni ruutu välähti kirkkaan siniseksi ja sammutti sitten itsensä. Assosiaatio taloon ja sinikankaaseen oli välitön. Oloni muuttui vainoharhaiseksi, oliko kyseessä merkki, olenko itse osa suurempaa systeemiä, jonkun suuremman voiman ohjailtavissa, kuten Johnny pelkää: "[T]his thing has created me [...] where I am nothing more than the matter of some other voice" (*HoL*, 326). *House of Leaves* latoo päällekkäin toisiaan toistavia kerronnan tasoja niin monta, että lukijan pää alkaa mennä pyörälle. Onkin mahdollista, että romaanin toistuva upotusrakenne herättää tunteen loputtomasta vajoamisesta, jossa myös lukija kokee olevansa osa ketjua. Koska tällainen upotusrakenne alkaa muodostaa äärettömyyden tunteen, lukija alkaa miettiä loppuuko ketju häneen, vai onko hänenkin yläpuolellaan lukija, joka yrittää ratkaista arvoitusta.

Vaikka ei nyt aivan oikeasti pelkäisi kyseisen kirjan ohjailevan elämäänsä, on romaanin luomaan peliin helppo mennä mukaan, sillä kauhut joita teksti käsittelee ovat ihmisen päänsisäisiä pelkoja. *House of Leaves* ei esitä, että musta torahampainen limahirviö hyökkää komerosta kimppuusi, vaan että luettuasi kirjan alat ajatella. Labyrintti on tyhjä hirviöistä ja valmiista vastauksista. Jokainen lukija antaa sille oman merkityksensä. Lukuisat tulkinnat kirjan sisällä, joita käsitelimme luvussa 4.1.1, osoittavat kuinka vaihtelevia merkityksiä labyrintille voidaan antaa. Johnnylle labyrintti ja kirja liittyvät hänen lapsuuteensa, mutta todellisille lukijoille johonkin aivan muuhun. *House of Leaves* ohjaa lukijaa tulkitsemaan kirjaa suhteessa johonkin henkilökohtaiseen, käsittelemään omia pelkojaan.

Senkin uhalla, että toistelen itsestäänselvyyksiä, näin (kauhu)kirjallisuus tietenkin aina toimii. Lukija tulkitsee tekstiä omalla tavallaan ja suhteuttaa tekstiä omaan elämäänsä, omiin ajatuksiinsa. Kaikki kirjallisuus elää lukijan ja tekstin kohtaamisessa, tulkinnoissa ja keskusteluissa. *House of Leaves* saa kuitenkin lukijan pohtimaan tätä suhdetta kirjan ja sen lukijan välillä. Mikä lopulta erottaa kirjan ja sen ulkopuolisen todellisuuden, ja mitä todellisuus ylipäänsä tarkoittaa sellaisten käsitteiden kuin pimeys tai pelko suhteen? Miksi tekstissä esitetty labyrintti olisi yhtään sen vähemmän todellinen siksi että se on fiktiivinen? *House of Leaves* saa lukijan miettimään omia pelkojaan ja pelkoa itsessään. Ja se jos mikä on pelottavaa.

5 Lopuksi

Prometheus, thief of light, giver of light, bound by gods, must have been a book (*HoL*, 546)

Tutkielmani lähtökohta oli lähestyä Danielewskin romaania *House of Leaves* postmodernistisena ja itsensä tiedostavana kauhukirjallisuutena. Postmodernistisuudesta huolimatta *House of Leaves* toisintaa yllättävän monia perinteisiä kauhukirjallisuuden konventioita ja keinovalikoimia alkaen aina sisäistarinan kummitustalokertomuksesta gotiikalle tyypilliseen fragmentaarisuuden estetiikkaan. Johnnyn kerronta tuo elävästi mieleen Poen novellien painajaisissaan rypevät kertojat lukijan puhutteluineen ja säikäyttelyineen. Parateksteissään *House of Leaves* yhdistyy osaksi gotiikan realismin illuusiota vahvistavia keinoja, mutta yhdistää samalla niihin postmodernismille ja metafiktiolle tyypillistä faktalla ja fiktiolla leikittelyä. Toisaalta toki myös varhainen gotiikka hyödyntää metafiktiivisiä piirteitä ja esimerkiksi monimutkaisia upotusrakenteita ontologisten tasojen rikkomisineen.

Ennen kaikkea romaanin *House of Leaves* kauhu syntyy kuitenkin sen suhteesta lukijaan, siitä miten teos tematisoi lukemisen ja vangitsee lukijansa paitsi ratkaisemaan loputtomia arvoituksia myös pohtimaan omaa suhdettaan tekstiin. Romaanin labyrintti on korostetun tyhjä hirviöistä, sillä jokaisella lukijalla on omansa. Teoreettisen diskurssin ja tekstianalyysin vyörytys korostaa jatkuvaa tulkinnan aktia. Johnnyn roolina on myös toimia eräänlaisena mallina lukijalle, jonka toiminta toisintaa Johnnyn projektia. Lukijan puhuttelun ja pelottelun, sekä mm. tekstin typografisen kikkailun avulla tekstin kauhut tuodaan hyvin lähelle lukijaa. Tekstin hämäryys, ristiriitaiset vihjeet, valtaisa intertekstuaalisuus, katkonaisuus sekä yhtymäkohdat kerronnan eri tasojen välillä kutsuvat lukijan ratkaisemaan arvoitusta ja luomaan oman tulkintansa teoksesta. Tulkinta ei pysähdy, sillä teoksen koko ontologinen rakenne on epävakaa ja metaleptiset tasojen ylitykset keskenään ristiriitaisia, jolloin lukija jää epäröimään ja häilymään eri tulkintojen välillä. Teksti muodostuu itse kuvaamakseen labyrintiksi ja eksyttää lukijan sokkeloihinsa, keskelle epäilyksiä ja pimeyttä.

Metafiktiivisyys ei tässä tapauksessa vähennä tekstin tuottamaa vaikutusta, vaan vahvistaa lukijan joutumista osaksi tekstin pelkoja. Jatkuvan fiktiivisyyden pohtimisen, fiktion ja toden rajojen hämärtämisen kautta *House of Leaves* saa lukijan pohtimaan toden ja epätoden kysymyksiä. Romaanin metafiktiivisyys hämärtää ontologista rajaa tekstin ja lukijan välillä ja hyödyntää lukijan omia päänsisäisiä pelkoja.

Sen lisäksi että teksti metafiktiivisenä kummajaisena toimii kauhukirjallisuutena, reflektoi se koko ajan rooliaan sellaisena. Johnnyn suhde Zampanòn tekstiin toimii vertauskuvana, joskin hyvin parodisena ja liioiteltuna, siitä miten kauhukirjallisuus voi vaikuttaa lukijaan. Jokaisen tekstin lukija suhteuttaa lukemaansa omaan elämäänsä ja tulkitsee tekstiä omalla tavallaan. Kirja on aina elävä, muuttuvainen labyrintti, jolla on voimaa imaista lukija mukaansa, eksyttää tämä sokkeloihinsa ja horjuttaa tämän käsitystä todellisuudesta. Teksti alkaa aina elää omaa elämäänsä kirjan kansien ulkopuolella. Kirjalla on aina mahdollisuus rikkoa ontologisia rajoja, herättää tunteita ja ajatuksia, kauhua. *House of Leaves* puhuu metatasolla siitä, miten kauhukirjallisuus, ja kaikki kirjallisuus, toimii ja vaikuttaa. Kirjallisuudella on voima käsitellä syvimpiä pelkojamme ja saada meidät ajattelemaan, kohtaamaan itsemme, muuttumaan. Se on melko kammottava ajatus.

Lähteet

Kohdeteksti

HoL = DANIELEWSKI, MARK Z. 2000: *House of Leaves*. Pantheon Books. New York.

Muut lähteet

AGUIRRE, MANUEL 1990: *The Closed Space. Horror Literature and Western Symbolism*. Manchester UP. Manchester.

AGUIRRE, MANUEL 2008: "Geometries of Terror: Numinous Spaces in Gothic, Horror and Science Fiction", *Gothic Studies* 10:2, 1–17.

ALTER, ROBERT 1975: *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. University of California Press. Berkeley.

BACHELARD, GASTON 2003: *Tilan poetiikka* [1957] (Tarja Roinila, suom.). Kustannusosakeyhtiö Nemo. Helsinki.

BAILEY, DALE 1999: *American Nightmares. The Haunted House Formula in American Popular Fiction*. Bowling Green State University Popular Press. Bowling Green.

BELLETTA, STEVEN 2009: "Rescuing Interpretation with Mark Danielewski. The Genre of Scholarship in *House of Leaves*", *Genre* 42:3–4, 99–117.

BEVILLE, MARIA 2009: *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*. Postmodern Studies 43. Rodopi. Amsterdam.

BOTTING, FRED 2002: "Aftergothic. Consumption, Machines and Black Holes" teoksessa *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (Jerrold E. Hogle, toim.). Cambridge UP. Cambridge, 277–300.

BOTTING, FRED 2011: *Limits of Horror. Technology, Bodies, Gothic* [2008]. Manchester UP. Manchester.

BRIDGEMAN, TERESA 2007: "Time and Space" teoksessa *The Cambridge Companion to Narrative* (David Herman, toim.). Cambridge UP. Cambridge, 52–65.

- BROOKE-ROSE, CHRISTINE 1986: *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative & Structure, Especially of the Fantastic* [1981]. Cambridge UP. Cambridge.
- CALINESCU, MATEI 1993: *Rereading*. Yale UP. New Haven.
- CARROL, NOËL 1990: *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Routledge. Lontoo.
- CASTRICANO, JODEY 2000: "Cryptomimesis", *Gothic Studies* 2:1, 8–22.
- CAVALLARO, DANI 2002: *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Continuum. Lontoo.
- COX, KATHARINE 2006: "What Has Made Me? Locating Mother in the Textual Labyrinth of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*", *Critical Survey* 18:2, 4–15.
- FRANK, JOSEPH 1963: "Spatial Form in Modern Literature" [1945] teoksessa *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*. Indiana UP. Bloomington, 3–62.
- FREUD, SIGMUND 1990: "The Uncanny" [1919] teoksessa *Art and Literature* (James Stratchey, käänt.). Penguin Books. Lontoo, 335–376.
- GENETTE, GÉRARD 1997: *Paratexts. Thresholds of Interpretation* [1987] (Jane E. Lewin, käänt.). Cambridge UP. Cambridge.
- GIBBONS, ALISON 2010: "The Narrative Worlds and Multimodal Figures of *House of Leaves*. 'I find your own words; I have no more'", teoksessa *Intermediality and Storytelling* (Marina Grishakova & Marie-Laure Ryan, toim.). Narratologia 24. De Gruyter. Berliini, 285–311.
- GREGORY, SINDA & McCAFFERY, LARRY 2003: "Haunted House. An Interview with Mark Z. Danielewski", *Critique* 44:2, 99–135.
- HALLIKAS, KAISA 2009: "Yhteistä kahletta kantamassa. Upotusrakenne ja kollektiivinen tajunta Charles Maturinin romaanissa *Melmoth The Wanderer*" teoksessa *Vaikeita fiktioita* (Liisa Ahlava & Pekka Tammi, toim.). Tampereen yliopiston taideaineiden laitoksen julkaisuja 12. Tampereen yliopisto. Tampere, 1–28.
- HALLILA, MIKA 2006: *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 4. Joensuun yliopisto. Joensuu.
- HAMILTON, NATALIE 2008: "The A-Mazing House. The Labyrinth as Theme and Form in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*", *Critique* 50:1, 3–15.
- HANSEN, MARL 2004: "The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*", *Contemporary Literature* 45:4, 597–636.
- HAYLES, N. KATHERINE 2002: "Saving the Subject. Remediation in *House of Leaves*", *American Literature* 74:4, 779–806.
- HILLS, MATT 2005: *The Pleasures of Horror*. Continuum. Lontoo.

- HURLEY, KELLY 1996: *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge UP. Cambridge.
- HUTCHEON, LINDA 1986: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* [1980]. Wilfrid Laurier UP. Waterloo.
- HUTCHEON, LINDA 1989: *The Politics of Postmodernism*. Routledge. Lontoo.
- ISER, WOLFGANG 1978: *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* [1974]. The Johns Hopkins UP. Baltimore.
- JACKSON, ROSEMARY 1981: *Fantasy. The Literature of Subversion*. Methuen & Co. Lontoo.
- JARVIS, BRIAN 2010: "The Fall of The Hou\$e of Finance. Gothic Economies in *House of Leaves* (2000) and *Lunar Park* (2005)" teoksessa *Twenty-First Century Gothic* (Brigid Cherry, Peter Howell & Caroline Ruddel, toim.). Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 19–38.
- JOHNSON, ANTHONY 1992: "Aukot ja goottilainen sensibiliateetti. Horace Walpole, M.G. Lewis, Mary Shelley, Charles Maturin" (englanninkielisestä käsikirjoituksesta suomentanut Raija Koli) teoksessa *Haamulinnan perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle* (Matti Savolainen & Päivi Mehtonen, toim.). Kirjastopalvelu Oy. Helsinki, 41–66.
- JONES, TIMOTHY 2009: "The Canniness of the Gothic. Genre as Practice", *Gothic Studies* 11:1, 124–133.
- KIRSTINÄ, LEENA 1988: *Halkeamia. Tutkielmia lukijasta tekstin rakenteissa*. SKS. Helsinki.
- LINK, ALEX 2009: "The Mysteries of Postmodernism, or, Fredric Jameson's Gothic Plots", *Gothic Studies* 11:1, 70–85.
- LOVECRAFT, HOWARD PHILLIPS 1973: *Supernatural Horror in Literature* [1945]. Dover Publications Inc. New York.
- MacANDREW, ELIZABETH 1979: *The Gothic Tradition in Fiction*. Columbia UP. New York.
- MALINA, DEBRA 2002: *Breaking the Frame. Metalepsis and the Construction of Subject*. The Ohio State UP. Columbus.
- McHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. Methuen. New York.
- McHALE, BRIAN 2006: "Cognition en Abyeme. Models, Manuals, Maps", *Partial Answers* 4:2, 175–189.
- MIETTINEN, RAUNO 2005: "Hullujen naisten kanssa ullakolla. Kertojan luotettavuus ja tulkinta Charlotte Perkins Gilmanin novellissa *The Yellow Wallpaper*" teoksessa *Kertomus ja mieli. Uusia (ja vanhoja) näkökulmia tajunnan esittämiseen kertomakirjallisuudessa* (Maria Mäkelä & Pekka Tammi, toim.). Tampereen yliopiston taideaineiden laitoksen julkaisuja 8. Tampereen yliopisto. Tampere, 101–123.
- POE, EDGAR ALLAN 1984a: "Berenice" [1835] teoksessa *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*. Doubleday. New York, 171–177.

- POE, EDGAR ALLAN 1984b: "The Black Cat" [1843] teoksessa *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*. Doubleday. New York, 63–70.
- POE, EDGAR ALLAN 1984c: "The Imp of the Perverse" [1845] teoksessa *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*. Doubleday. New York, 271–275.
- POE, EDGAR ALLAN 1984d: "The Tell-Tale Heart" [1843] teoksessa *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*. Doubleday. New York, 121–124.
- PRESSMAN, JESSICA 2006: "House of Leaves. Reading the Networked Novel", *Studies in American Fiction* 34:1, 108–128.
- PUNTER, DAVID 1980: *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Longman. Lontoo.
- PUNTER, DAVID & BYRON, GLENNIS 2004: *The Gothic*. Blackwell Publishing. Malden.
- PYRHÖNEN, HETA 2008: "Suspense and Surprise" teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* [2005] (David Herman & Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan, toim.). Routledge. Lontoo, 578–580.
- RAILO, EINO 1925: *Haamulinna. Aineistohistoriallinen tutkimus Englannin kauhuromantiikasta*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. Helsinki.
- ROINILA, TARJA 2003: "Gaston Bachelard, tilan ja poetiikan filosofi" esipuhe teoksessa Bachelard, Gaston: *Tilan Poetiikka* [1957] (Tarja Roinila, suom.). Kustannusosakeyhtiö Nemo. Helsinki, 7–30.
- ROYLE, NICHOLAS 2003: *The Uncanny*. Routledge. Lontoo.
- RYAN, MARIE-LAURE 2001: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. The Johns Hopkins UP. Baltimore.
- SAGE, VICTOR & SMITH, ALLAN LLOYD 1996: "Introduction" teoksessa *Modern Gothic. A Reader* (Victor Sage & Allan Lloyd Smith, toim.). Manchester UP. Manchester, 1–5.
- SALOMON, ROGER B. 2002: *Mazes of the Serpent. An Anatomy of Horror Narrative*. Cornell UP. Ithaca.
- SAVOLAINEN, MATTI 1992: "Gotiikka eilen ja tänään. Johdannoksi" teoksessa *Haamulinnan perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle* (Matti Savolainen & Päivi Mehtonen, toim.). Kirjastopalvelu Oy. Helsinki, 9–39.
- SCHNEIDER, STEVEN JAY 2008: "Horror Narrative" teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* [2005] (David Herman & Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan, toim.). Routledge. Lontoo, 224–225.
- SHASTRI, SUDHA 2006: "Return to the Beginning. House of Leaves by Mark Danielewski", *Atenea* 26:2, 81–94.

- SMITH, ALLAN LLOYD 1996: "Postmodernism/Gothicism" teoksessa *Modern Gothic. A Reader* (Victor Sage & Allan Lloyd Smith, toim.). Manchester UP. Manchester, 6–19.
- SMETHURST, PAUL 2000: *The Postmodern Chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Postmodern Studies 30. Rodopi. Amsterdam.
- TIMMER, NICOLINE 2010: *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*. Postmodern Studies 44. Rodopi. Amsterdam.
- TODOROV, TZVETAN 1973: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* [1970] (Richard Howard, käänt.). The Press of Case Western Reserve University. Cleveland.
- TWITCHELL, JAMES B. 1988: *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror* [1985]. Oxford UP. Oxford.
- VEEDER, WILLIAM 1999: "The Nurturance of the Gothic", *Gothic Studies* 1:1, 47–85.
- VIDLER, ANTHONY 1992: *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. The MIT Press. Cambridge (Massachusetts).
- WALPOLE, HORACE 1986: "The Castle of Otranto" [1764] teoksessa *Three Gothic Novels* (Peter Fairclough, toim.) [1968]. Penguin Books. Lontoo, 39–148.
- WAUGH, PATRICIA 1984: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious*. Routledge. Lontoo.
- WILSON, CHRISTINE 2010: "Haunted Habitability. Wilderness and American Haunted House Narratives" teoksessa *Popular Ghosts. The Haunted Spaces of Everyday Culture* (Esther Peeren & Maria del Pilar Blanco, toim.). Continuum. Lontoo, 200–212.

Elektroniset lähteet

- BEMONG, NELE 2003: "Exploration # 6. The Uncanny in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*", *Image & Narrative* 3:1.
<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/nelebemong.htm>. Haettu 27.2.2013.
- BRICK, MARTIN 2004: "Blueprint(s). Rubric for a deconstructed age in *House of Leaves*", *Philament* 2.
http://sydney.edu.au/arts/publications/philament/issue2_Critique_Brick.htm. Haettu 27.2.2013.
- GAIMAN, NEIL 2012: Popular Writers. A Stephen King Interview. 28.4.2012.
<http://journal.neilgaiman.com/2012/04/popular-writers-stephen-king-interview.html>. Haettu 27.2.2013.

HALLIKAS, KAISA 2010: *Sulkeutuvan tilan kauhu ja viehätykset goottilaisen romaanin traditiiossa. Kauhuromanssien tilakokemus ja sen uudelleentulkinta Pauline Réagen romaanissa Story of O*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

RANTALAINEN, HEIKKI 2010: *Pelon ja ymmärryksen rajat. Tajunnankuvaus kolmessa H.P. Lovecraftin novellissa*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

SAMPLE, MARK 2011: "Renetworking *House of Leaves* in the Digital Humanities". <http://www.samplereality.com/2011/08/18/renetworking-the-novel/>. Haettu 27.2.2013

WITTMERSHAUS, ERIC 2000: "Profile. Mark Z. Danielewski" *Flak Magazine*. <http://www.themodernword.com/borges/flak%20magazine-danielewski.html>. Haettu 27.2.2013.