

# "House of Leaves" Marka Z. Danielewskog kao postmodernistička obrada horor romana

---

Galović, Nava

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:600460>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-20**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

*Repository / Repozitorij:*

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za komparativnu književnost

ZAVRŠNI RAD

***House of Leaves* Marka Z. Danielewskog kao postmodernistička obrada horor romana**

Student: Nava Galović

Mentor: dr. sc. Luka Bekavac

Zagreb, 2023.

Mark Z. Danielewski objavljuje svoj prvi roman pod nazivom *House of Leaves* 2000. godine. Svojom veličinom i izuzetno kompleksnom formom roman se već na prvi pogled nadaje kao jedan od originalnijih primjera iskorištavanja književnog medija. Uz tri centralne pripovjedne linije koje ga oblikuju, u roman su uvršteni i dodatci u formi slika i kolaža koji služe nadopunjavanju priča koje tematizira. Zbog raznih formalnih i metafikcionalnih intervencija može se okarakterizirati kao eksperimentalni roman i primjer ergodičke književnosti. Cilj ovog rada bit će pokazati kako Danielewski u svojem debitantskom romanu preosmišljava ustaljeni horor žanr oslanjajući se na postmodernističke postupke i paradigme.

*House of Leaves* može se opisati kao tipični horor roman jedino u kontekstu u kojem je Viktor Šklovski Sterneov *Tristram Shandy* nazvao najtipičnijim romanom svjetske književnosti (Šklovski 1969: 133). Činjenica je da će čitatelj „klasičnih“ horor priča možda ostati obeshrabren pri susretu s Danielewskijevim romanom, ne samo zbog njegovog opsega koji se proteže na preko sedamsto stranica, već i zbog određenog truda koji je potreban da se kroz roman snalazi. Sadržaj i forma romana istovremeno su izrazito kompleksni i nerazdvojni, te je jedna od njegovih najoriginalnijih karakteristika način na koji označiteljska dimenzija teksta konstantno prati i oponaša narativni plan. No, zbog toga također može doći do poteškoća u praćenju i snalaženju kroz priče koje izlaže. Čitanje *House of Leavesa* doista nalikuje na kretanje kroz pomno izrađeni labirint, pa nije iznenađujuće što mnogo teoretičara sam roman uspoređuje s konstrukcijom koja čini glavni „paranormalni“ element ovog djela.

Središnja priča odgovara jednoj od najpoznatijih konvencija horor žanra – prati obitelj koja se useljava u ukletu kuću. Premda, iskoristiti pridjev „uklet“ za opisivanje ove kuće vjerojatno ne bi bilo ispravno. Pojam uklete kuće ne daje ni približno točne niti opsežne konotacije za stvari koje se događaju u ovom prostoru, ili preciznije, za stvari koje se događaju *s ovim prostorom*. Naime, obitelj Navidson kupuje kuću u malenom i mirnom mjestu u Virginiji kako bi se ponovno povezali jer je očev posao od njega zahtijevao stalnu odvojenost od djece i partnerice. Otac Will Navidson vrlo je uspješan fotograf koji je odlučio završiti s karijerom kako bi napokon mogao posvetiti vrijeme svojoj obitelji. Tijekom selidbe odlučuje postaviti video kamere na područje kuće kako bi zabilježio uspomene i malene, tople trenutke povezivanja. Međutim, zbog specifičnosti njihovog novog doma, kućne snimke obitelji Navidson pretvore se u nešto puno mračnije.

Neobičnosti počinju kada obitelj otkrije da je kuća veća iznutra nego izvana, a nedugo zatim se u njoj neobjašnjivo počinju pojavljivati novi prostori. No, prava nevolja kreće kad se u kući

stvore vrata iza kojih je nepoznati hodnik, te ga obitelj počinje istraživati. Prostor u koji hodnik vodi je ono „ukleto“ u ovoj kući. Jedino kako se ovaj prostor može opisati je kao nezamislivo veliki labirint, ali labirint koji neprestano i neočekivano mijenja vlastiti oblik. Kako jednostavno nije moguće opisati strukturu ni unutarnju logiku ovog prostora, ono što roman pokušava je predstaviti ovaj prostor vlastitom formom – sužavanjem ili širenjem teksta, neobičnim poravnavanjima, kružnim smjerom rečenica i slično.

No priča o kući obitelji Navidson uopće nije jedina narativna linija ovog romana. Knjiga zapravo počinje uvodom mladog Johnnyja Truanta čiji se glas nastavlja javljati kroz ostatak romana. Truant objašnjava kako je nedavno došao do vrlo neobičnog rukopisa kojeg je odlučio urediti i poslati izdavačkoj kući kako bi ga objavila, što će se zapravo predstavljati kao finalna verzija cijele knjige. Truantov prijatelj vodi ga u stan svog preminulog susjeda kako bi mu pomogao počistiti. Među mnogo nesvakidašnjih stvari koje krije čudan prostor u kojem je prebivao slijepi starac Zampanò, Truant nalazi rukopis koji će kasnije sam uređivati. Naslov rukopisa je *The Navidson Record*, a on čini akademsku studiju koja se bavi istoimenim dokumentarnim filmom nastalim iz montaže već spomenutih kućnih snimaka obitelji Navidson i njihovog otkrića nepoznatog prostora u vlastitoj kući.

Sve što uopće saznajemo o kući i Navidsonovima saznajemo preko Zampanòve studije, koja analizira film do najsitnijih detalja i uz to pruža vlastite interpretacije, pritom se oslanjajući na veliki opus drugih akademskih analiza i kritika koje služe kao dokaz navodne popularnosti i široke recepcije ovog filma. Međutim, zanimljivo je kako Johnny Truant naglašava kako nigdje drugdje nije uspio pronaći niti jednu informaciju o filmu *The Navidson Record*, ni o nagrađivanom fotografu Willu Navidsonu, pa tako ni o vrlo velikoj količini specifične akademske literature koja govori o navodnom dokumentarcu, iako ju Zampanò navodi pri pisanju teksta. Studija također uključuje transkript snimljenih intervjua u kojima Karen Green, Navidsonova partnerica, razgovara o filmu sa poznatim academicima i stručnjacima. Truant objašnjava da je kontaktirao navodne sugovornike s ovih snimaka, a osobe koje su mu odgovorile tvrde da nikada nisu ni čuli za film po imenu *The Navidson Record*.

Svi ovi faktori nadodaju na misterioznu atmosferu koja obavija ovaj rukopis, no ono što k tome utječe na nelagodu koja se javlja čitanjem knjige su intervencije Johnnyja Truanta. On odlučuje uključiti svoje komentare na Zampanòvo djelo u završnu verziju rukopisa koju šalje na objavljivanje, te se tako kroz cijeli roman oglašava kroz fusnote (a instanca koja se u fusnotama

naziva „urednicima“ odlučila ih je uključiti u djelo i ispisati drugačijim fontom od onog kojim su označene Zampanòve bilješke kako bi se izbjegle zabune).

Truant se u djelu javlja kao izuzetno nepouzdan pripovjedač, no istovremeno i posrednik ove priče, što u mnogo čemu povećava upitan status vjerodostojnosti i studije *The Davidson Record*, ali i događaja koje sam Truant proživljava i zatim prepričava u svojim komentarima. Iz Truantovog uvoda jasno je kako smatra da je sam rukopis izuzetno negativno utjecao na njegovo psihičko stanje, a ovaj prijelaz prema patološkom moguće je pratiti kroz cijelo djelo jer mladić ostavlja komentare u fusnotama tijekom cijelog perioda kojim se bavio uređivanjem knjige, tako da oni postaju sve više zabrinjavajući zajedno sa napredovanjem same studije, tj. zajedno sa kulminacijom događaja u filmu kojeg ona prati.

Iako se Truantovo stanje pogoršava kroz tijek knjige, on se već u početku iskazuje kao nepouzdan narator, ili barem kao osoba koja zasigurno nije najprimjereniji odabir za uređivanje akademskog teksta. Johnny Truant je u ranim dvadesetima, imao je vrlo traumatično djetinjstvo, a sada radi u *tattoo* salonu i slobodno vrijeme provodi izlazeći s najboljim prijateljem. On se doista ne uklapa u svijet ijedne od drugih dviju narativnih linija koje prati roman, ali pogotovo je zbog toga zanimljivo koliko njegovo pripovijedanje utječe na sveukupni dojam romana.

Komentari Johnnija Truanta naizgled predstavljaju dio romana koji je najbliže sigurnoj stvarnosti jer bi sam lik trebao služiti kao kanal koji prenosi zastrašujuće događaje koji se zbivaju u kući na Ash Tree Laneu. Međutim, tama koja se nalazi u srcu ove kuće kao da prelazi u Truantov um i počinje ga okupirati. Nakon što svakodnevno počne proživljavati halucinacije i noćne more, njegov život se kreće urušavati. I psihičko i fizičko zdravlje mu se pogoršavaju do trenutka u kojem se potpuno izolira od vanjskog svijeta. Ipak, Truant ne prestaje raditi na Zampanòvom rukopisu.

Kroz tijek knjige dobivamo sve više informacija o Truantovoj prošlosti među kojima se krije i tragična sudbina njegove majke koja je zbog teške psihičke bolesti prebivala u mentalnoj instituciji nakon što je pokušala ozlijediti vlastitog sina. I čitatelj, a tako i sam Truant, nakon određenog vremena od pronalaska rukopisa zaključuju kako mladić očigledno pati od duševne bolesti kao što je i njegova majka. Usprkos tome, očito je kako je uznemirujući sadržaj koji se nalazi u Zampanòvom rukopisu ostavio neizbrisiv trag na Truanta, te je vrlo vjerojatno poslužio kao jedan od okidača za njegov psihički slom.

Truantovim pripovijestima se pritom u romanu ostvaruju potpuno drugačiji elementi strave od onih koji prate priču o obitelji Navidson. Tome pripomaže njegova nepouzdanost, ali je naglasak istovremeno stavljen i na poetični, zgusnuti jezik kojim se Truant izražava prilikom digresija (koje obično započinju nakon primarne namjere komentiranja Zampanòvog teksta) kada piše o događajima iz vlastitog života ili iznosi misaone refleksije o temama koje se javljaju u rukopisu. Njegov izraz stavljen je u fokus primarno kontrastom koji ostvaruje u usporedbi s profesionalnim i znanstvenim jezikom kojim je pisan *The Navidson Record*. Zbog toga se i priča o stravičnoj kući ponekad doima udaljenijom od neobjašnjivih stvari koje se također počinju događati u Truantovom životu, čineći ih više uznemirujućim od očekivanih mjesta. Međutim, Truantovo pripovijedanje obično nije praćeno formalnim eksperimentima, tako da u većini slučajeva ostaje upitno jesu li ostale intervencije sličnog tipa djelo originalnog autora ili njegovog posrednika.

U kritikama koje se bave romanom *House of Leaves* zapravo je došlo do općeg konsenzusa oko teze da otežana forma i njezini postupci teže predočavanju praktički neopisivog i neoznačivog prostora koji pokušava prikazati. Osim toga što vizualno pokušava imitirati osjećaj bivanja u stranom prostoru koji se nalazi u kući, na ovaj način roman i konceptualno želi predočiti užas koji se javlja u prostoru u kojem se zbog njegove konstantne transformacije nikada ne može odrediti što će točno biti izvor ovog straha. Vezano uz ovu ideju, Nick Lord se u svom tekstu *The Labyrinth and the Lacuna* poziva na Natalie Hamilton kako bi naglasio učinak koji ovako konstruiran tekst želi ostvariti tijekom čitanja.

Natalie Hamilton predlaže da Danielewskijeva strategija tkanja ovako zbunjujuće paratekstualne mreže služi stvaranju situacije u kojoj je dezorijentacija likova u labirintu zrcaljena kako čitatelj postaje "zatočen u hodnicima kuće, dijakronijski doživljavajući labirint teksta, koji je fragmentiran i omogućava ograničenu verziju onoga što slijedi" (Hamilton 2008: 14, cit. prema Lord 2014: 467).

Međutim, Lord dalje u tekstu iznosi vlastiti zaključak kojim zapravo izokreće gore navedenu interpretaciju. Prema Lordu, iako su forma i sadržaj i dalje usko isprepleteni učinkom koji pokušavaju pružiti, forma nije samo alat kojim se sadržaj nadopunjuje, nego je veći teret stavljen na otežane formalne postupke, a tematski motivi čitatelju služe kao svojevrsna ublažavanja i pomagala koje mu pomažu u navigaciji pri susretu s ovako kompleksnim tekstom.

Danielewskijeva uporaba kuće kao iskrivljenog prostora signalizira pokušaj balansiranja iskrivljujuće prirode eksperimentalne forme njegovog romana tako što ga smješta unutar

specifičnih književnih tradicija. Paradoksalna familijarnost "neobične" ili "uklete" kuće služi kao Arijadnina nit tako što pruža čitatelju način pregovaranja s inače otuđujućom prirodom labirintalnog teksta. Motiv "uklete kuće" može pružiti ugodu čak i ako čitatelj nije sposoban naći nikakav drugi referentni okvir kojim će shvatiti roman.

Ovakav motivski sklop uklete kuće je „paradoksalan“ jer istovremeno čitatelju ugodu i sigurnost, ali služi i kao glavni izvor straha – *zazoran* je. Lord pritom zasigurno nije prvi autor koji se u analizi horor romana oslanja na Freudov slavni *Das Unheimliche*, kako sama definicija ovog pojma može objasniti toliku rasprostranjenost fenomena „uklete kuće“.

Naime, Freud u svom eseju prati etimologiju njemačke riječi *unheimlich*, no njegov zaključak se zapravo razvija iz promatranja različitih značenja njoj suprotnog pojma. Riječ *heimlich* okupira dva značenjsko-uporabna kruga, te u određenim slučajevima označava nešto blisko, domaće, poznato; no također se koristi i kako bi opisala ono skriveno ili tajno. Freudu je posebno zanimljivo kako zbog ovog dvostrukog značenja „riječca *heimlich* među svojim mnogim značenjskim nijansama upućuje i na onu u kojoj se preklapa sa svojom suprotnosti, s *unheimlich* – naime kada ono skriveno postaje jezovito, čudno“ (Freud 2010: 15). Zaključak koji Freud zatim izvodi imaće krucijalni značaj za mnoge daljnje postavke psihoanalize, ali igrat će ulogu i u analizama kulturnih proizvoda sva do danas. Činjenica da je „riječ koja razvija svoje značenje u skladu s ambivalencijom, tako dugo dok se konačno ne preklopi sa svojom suprotnošću“ ukazuje na to kako je „*Unheimlich* sve ono što je trebalo ostati tajna, zatajeno, skriveno, a izašlo je na vidjelo“ te zbog toga uzrokuje nelagodu, jezu (Freud 2010: 16, 17).

Na izraz *Unheimlich* nailazimo više puta u samom romanu, što nije iznenađujuće s obzirom na zastupljenost ovog pojma u teorijskom diskursu te Danielewskijev užitek u imitiranju (i parodiziranju) istog. Međutim, prvo korištenje ovog pridjeva ne priziva Freuda, već Heideggera, a javlja se na početku četvrtog poglavlja. U njemu Navidsonovi nakon povratka s vjenčanja po prvi puta otkrivaju konkretnu fizičku promjenu u svojoj kući, te Zampanò koristi Heideggerovo objašnjenje riječi *unheimlich* kao najbliži mogući opis fenomena koji je obitelj zatekla u svom domu. Za prijevod citata se doduše pobrinuo tek Johnny Truant – *uncanny* kao „*not being at home*“ (Danielewski 2000: 24, 25). No, prije nego što opiše novu prostoriju nalik ormaru koja je niknula između dvije spavaće sobe, Zampanò tvrdi kako Heideggerova definicija ipak nije potpuna jer ne uspijeva opisati količinu straha koju objekt opisan pomoću riječi *uncanny* izaziva, pogotovo dok je korišten kao prilog. Iz Zampanòvog prigovora može se ustvrditi kako ne zagovara ni ranije spomenutu Freudovu definiciju pojma. Zampanò ga zapravo želi iskoristiti specifično kako bi opisao Navidsonovu kuću, pa posebnu pažnju daje

veličini za koju tvrdi da „je uvijek bila uvjet čudnog i opasnog“ te kako „ono što je *uncanny* ili *unheimlich* nije ni domaće ni zaštitničko, ni utješno ni poznato“, nego „strano, izloženo i uznemiravajuće“ (Danielewski 2000: 28).

Ali, je li doista precizno ovako okarakterizirati ovu neobičnu kuću? Sagledavši sve događaje koji su se odvijali u romanu, Zampanòve zamjerke da kuća nikako ne bi mogla predstavljati nešto smatrano domom vrlo se lako mogu pokazati upitnima. Trenuci u kojima se kuća doista pokazuje prijetećom za one koji ju okupiraju su obično oni u kojima su ti pojedinci voljno izabrali ući u strani prostor. Ne može se sa sigurnošću reći bi li beskrajni labirint izveo pokušaj urušavanja ostatka kuće da ga stanovnici nisu pokušali istražiti (ili čak – uzurpirati?).

Aleksandra Bida primjećuje kako stalne usporedbe sa mitom o Minotauru i labirintu služe upravo preispitivanju odnosa domaćina i gosta. Oslanjajući se na Derridaovu ideju gostoprimstva i doma kao paradoksalnih pojmova zbog činjenice da odnos domaćina i gosta sadrži vlastitu inverziju (Derrida 2000), Bida promatra *House of Leaves* kao roman o pokušaju konstruiranja i traženja doma, tj. identiteta i pripadanja (Bida 2012). Iako Bida primarno uspoređuje figuru Minotaura s Truantom, obrtanje ovog klasičnog mita može poslužiti stvaranju nove perspektive u postmodernističkoj varijanti konvencionalnog motiva horor žanra. Bida tvrdi kako Tezeja s jedne strane možemo smatrati herojem koji ubija ljudoždersko čudovište, ali isto tako i uljezom koji ubija nepoželjno biće zatočeno u pomno izrađenom kavezu. Likovi u Danielewskijevom romanu proživljavaju obje centralne uloge ovog mita tako što utjelovljuju osvajača Tezeja i/ili zatočenog Minotaura (Bida 2012: 46).

Promjena gledišta na Minotaura mijenja se sa čudovišta na biće koje je osuđeno na doživotno zatočeništvo u labirintu, u kavezu koji postaje njegovim jedinim domom; u kavezu koji zatim uzurpiraju njemu strani neprijatelji. Bida napominje kako smrt mladih žrtava koje su poslone u labirint nije trebala biti počinjena direktno od strane Minotaura, ukazujući na izuzetnu kompleksnost samog labirinta i činjenicu da žrtve možda jednostavno nisu uspjele pronaći izlaz iz njega (Bida 2012: 46). Uostalom, dosta je prisjetiti se značaja Arijadnine niti za ovaj mit kako bi se zaključilo da ni heroj poput Tezeja ne bi uspio pobjeći iz ove složene konstrukcije.

Ima li ovakvo obrtanje uloga stanovnika i uljeza značaj za *House of Leaves*? Zampanòvo križanje cijelog poglavlja o mitu o Minotauru (koje Truant ipak odlučuje uključiti u finalnu verziju teksta zbog čega se javljaju prekrizano/u crvenoj boji) na određen način više zaokuplja čitateljevu pažnju nego u slučaju da su ulomci ostali netaknuti. Paradoksalno, Zampanòv pokušaj izbacivanja teksta ukazuje na njegovu vlastitu zaokupljenost ovom metaforom. Osim



što je grafički i idejno toliko upečatljivo, ovo poglavlje ostavlja jak dojam i na Johnnyja Truanta koji u noćnoj mori samog sebe zamišlja kao krvoločnog hibrida čovjeka i bika.

Zampanòvo odbijanje Freudove i Heideggerove definicije *unheimlich*a i izbacivanje simbola Minotaura iz svoje studije ukazuje na njegovu tvrdoglavu pristranost u kojoj se kuća na Ash Tree Laneu striktno pokazuje kao čudovišna prijetnja obitelji Navidson. Granice do kojih odlazi kako bi dokazao ove tvrdnje ipak se čine nepotrebnima, pogotovo u kontekstu konvencija horor žanra o ukletoj kući. Kao da i sam pisac *The Navidson Record*a predosjeća da se priča o kojoj piše ne može svesti na prastaru borbu između dobra i zla koja obično stoji kao tipično obilježje horor žanra.

Marko Lukić u četvrtom poglavlju svoje knjige *Geography of Horror* posebnu pažnju pridaje ukletoj kući kao toposu ovog žanra. Prateći povijest javljanja ovog prostora u pripadnom žanru, autor smatra kako je ono specifično upravo za američku književnost zbog šireg kulturnog konteksta jer su se „sa razvojem rane američke književne produkcije koja se snažno oslanjala na postojeće europske trendove i tradicije pojavili mnogi problemi oko mogućnosti otkrivanja istinskog američkog književnog glasa“, a problem je prvenstveno nastao zbog „nedostatka ikakve prave povijesti“ i mogućnosti oslanjanja na prethodnu kulturu i tradiciju što je bilo jedno od glavnih obilježja europske verzije ovog žanra (Lukić 2022: 90).

Gotika se u europskoj književnosti ponajviše oslanjala na prethodne povijesne i kulturne utjecaje. Sinteza ovih ideja svoje mjesto je pronašla u *dvorcu*, prostornom kompleksu koji ujedno služi kao književna referenca i upućuje na nekadašnja vremena.

Prostorni koncept gotičkog dvorca funkcionirao je kao skoro savršeni primjer spajanja povijesti, kulture i književnih praksi koje je bilo u tijeku, gdje je predloženi prostor nudio uvid u daleku prošlost nacije (stvarne ili fiktionalne), i time otkrivao ili dodavao tip odstupanja od normalnosti tradicionalno pretpostavljene oko dominantnih muških figura s ne tako dobrim namjerama, dama u nevolji, čudovišta ili čudovišnih figura, nenormalnih ponašanja i tako dalje (Lukić 2022: 90).

Lukić primjećuje kako se dvorac (i ostale slične građevine poput opatovine ili groblja) uklapao u žanr zbog svoje veličine i kompleksnih prostornih odnosa koji njime vladaju, čineći bijeg iz ovog mjesta skoro nemogućim za likove. Napominjući kako je ovaj prostor bio distinktivno označen nemogućnošću da bude adekvatno mapiran ili definiran, on je protagonistima tako osim čudovišne prijetnje predstavljao i problem sa suočavanjem s metaforičkim neuspjehom karte ispred njih (Lukić 2022: 90). Očito kako *House of Leaves*, osim što slijedi tradiciju motiva

uklete kuće, paralelu radi i sa obilježjima koja su prema Lukiću ključna za nasljeđe europske gotičke horor priče.

Međutim, autor smatra kako kuća kao ponavljajuće mjesto radnje u američkoj verziji ovog žanra nije zadržala ove prostorne kvalitete koje protagonistima otežavaju već problematično suočavanje s nedaćama koje ih iščekuju. Lukić tvrdi kako ukleta kuća adaptira postavke zadane u temeljima ovog žanra, ali ih također razvija u potpuno drugačijim smjerovima. U prostoru kuće veliku ulogu igra psihološko stanje njezinih likova. Umjesto navigiranja prostorom koji predstavlja prošlost i kulturu njihove zajednice, protagonisti su sada zatočeni u metaforičkom prostoru koji prema Lukiću odgovara njihovim osobnim životnim putevima, sjećanjima i odnosima. Pokušaj bijega sa ovog mjesta tako je također popraćen vlastitom psihološkom borbom i napretkom. Kuća kao topos horor žanra tako zamjenjuje potrebu za oslanjanjem na nacionalnu tradiciju time što se fokus skreće na pojedinačne povijesti svake obitelji koja ju nastanjuje, dok se ideja nemogućnosti pomaka i dalje ponavlja.

Pozicioniran između ideja prostora kuće i trenutnih praksi intimnosti unutar nje, žanr horora razvija se promjenom ovih praksi intimnosti i obiteljskog života. U ovakvom mnoštvu interpretativnih mogućnosti i teoretskih opcija, najlakša polazna točka je neminovno ona najjednostavnija. Vraćanjem na ideju prijelaza sa prostora na mjesto emocionalnog upisivanja, (...) raznolike kuće postaju redefinirane likovima koji u njima djeluju. Kroz njihovu povijest, njihova sjećanja, ili jednostavne interakcije, oni preobražavaju ponuđene prostore iz monolitne građevine u kontinuirano razvijajuće mjesto. Međutim, ova nova prostorna paradigma unutar žanra je dominantno karakterizirana nemogućnošću likova da potpuno ili uspješno pobjegnu iz njihovog ograničavajućeg prostornog konteksta. U kontrastu s mnogo drugih prostornih okruženja prisutnih unutar žanra, horor koji dolazi iz kuće je pretežito strukturiran oko osobnih iskustava i situacija, što rezultira skoro neizbježnim scenarijem u kojem se lik mora izboriti sa samim sobom (Lukić 2022: 95, 96).

Uzevši sve ove elemente u obzir, jasno je da se roman *House of Leaves* ističe kao postmodernistička obrada horor žanra tako što se poigrava njegovim formalnim, ali i sadržajnim konvencijama. Ako se pak promotri sama povijest žanra i motiva koji se u njemu zatiču i dalje je vrlo jasno kako ih Danielewski ne pokušava potpuno odbaciti, već ih dovesti do krajnjih granica.

Kombinirajući različite tradicionalne linije žanra, ovaj roman iskorištava koncept bezizlaznog prostora započet još u gotičkoj književnosti koji doslovce smješta unutar prostora kuće. Sam prostor ujedno zadobiva i ulogu „čudovišta“ koje predstavlja prijatnu protagonistima. Luka

Bekavac primjećuje kako ne postoji „nešto“ što se nalazi u ovom začudnom labirintu; neki objekt, informacija ili emocija koju on treba sačuvati. Jedino što „skriva“ u sebi je prazan prostor, samu izvanjskost (Bekavac 2020: 321). Zato koristi pojam kripte razvijen od strane psihoanalitičara Nicolasa Abrahama i Marie Torok u njihovom radu o patologiji tugovanja. Kripta se stvara određenim traumatskim gubitkom; subjekt ne može prihvatiti gubitak objekta te u sebi stvara prostor u kojem pohranjuje taj objekt. Kripta tako sadrži jedino prazninu (čineći je samim time beskonačnom) jer je objekt koji bi trebao činiti njezino središte u realnosti izgubljen, dok subjekt istovremeno nije u mogućnosti spoznati ovaj gubitak. Bekavac tako napominje kako „kripta nije spremnik nego neprirodno isprepletanje skrivenosti i izloženosti bez mogućnosti sinteze, specifična krivina prostora koja stvara efekt zatvorene enklave“ čime nikakav značaj ne igra njezin sadržaj, već je njezina „pozicija i orijentacija čine ometajućom i opasnom“ (Bekavac 2020: 321).

*House of Leaves* također računa i na poveznicu motiva uklete kuće sa zainteresiranošću za psihologiju i osobnu prošlost likova koju Lukić naglašava. Protagonisti su istraživanjem ovog beskonačnog prostora u kući ujedno primorani prolaziti kroz vlastito emocionalno putovanje i suočavanje sa svojim traumama. Navidsonova partnerica Karen koja pati od klaustrofobije nepoznatog uzroka (o kojem se u romanu javljaju razna nagađanja, između ostalog povezana i sa traumatičnim događajem iz djetinjstva) s kojom se mora suočiti kako bi spasila oca svoje djece. Navidson se u posljednjem putovanju po labirintu, u trenutku u kojem je bio siguran u vlastitu smrt, često prisjeća traumatičnog događaja koji je obilježio njegov život – trenutka u kojem je uslikao fotografiju (inspirirana pravom fotografijom Kevina Cartera) koja mu je donijela prestižnu Pulitzerovu nagradu, ali također i krivnju koja će ga zauvijek pratiti jer se na njoj nalazi djevojčica koja je brzo nakon preminula od pothranjenosti i slabosti. Johnny Truant, iako nikada nije kročio u kuću na Ash Tree Laneu, prolazi kroz vlastiti mentalni kolaps dok uređuje rukopis, suočavajući se sa gubitkom roditelja, zlostavljanjem u djetinjstvu i mentalnom bolešću. Roman tako na različite načine kombinira mogućnost izgubljenosti u stvarnom i u metaforičkom prostoru. Natalie Hamilton smatra kako kuća zapravo predstavlja „labirint sebstva“ (Hamilton 2008: 6) koji se pak zrcali u labirintnoj strukturi samog teksta kojeg doživljava čitatelj.

Sama ideja „kriptologije“ potiče iz psihoanalize, a mnogo interpretacija izvode zaključak o labirintu kuće Navidsonovih kao reprezentaciji nesvjesnog. Hamilton smatra kako se cijeli roman može čitati kao priča o pojedinčevom putovanju kroz labirint vlastitog sebstva, podrazumijevajući ovdje najviše Truanta, jedinog lika čije se misli i osjećaji direktno prenose

tekstom s obzirom na činjenicu da Zampanò piše akademsko djelo koristeći primjereni stil čime se trudi ostati što više objektivniji zbog čega sve podatke o njegovom osobnom životu dobivamo iz Truantovih istraživanja (Hamilton 2008).

Nick Lord polazište nalazi direktno u psihoanalizi, konkretno teoriji Jacquesa Lacana, oslanjajući se na njegovu podjelu ljudske psihe. Lord tako smatra kako labirinti koji se u romanu pojavljuju u raznim oblicima predstavljaju Simboličko, a prazna mjesta (*lacunae*) koja se nalaze u središtu svakog od ovih labirinta i tako problematiziraju označavanje služe kao reprezentacija Realnog (Lord 2014: 465).

Subjektov ulazak u Simbolički poredak započinje fazom zrcala u kojoj dijete prvi put vidi vlastitu zrcalnu sliku. Identificirajući se s njom spoznaje da je njegovo tijelo odvojeno od ostalih objekata koje je prije sagledavalo kao dio sebe. Lacanova teorija funkcionira kao nadgradnja Freudovih ideja o razvoju subjekta, pri čemu figura oca u oba slučaja predstavlja prijetnju za dijete koje je natjerano na izlazak iz jedinstva s majkom. Uvođenjem oca započinje ulazak u kulturu, ili prema Lacanu, ulazak u Simbolički poredak time što otac stoji kao podsjetnik na spolnu razliku: „Kroz ovo stjecanje rodne subjektivnosti koja dolazi sa odnosima razlike i sličnosti između nas samih i drugih ulazimo u Simbolički poredak“ i dobivamo pristup „predpostojećoj strukturi odnosa koja određuje društvo“, što se „poklapa sa našim ulaskom u jezik, ili specifičnije, našim ulaskom u označavanje, kojim također vlada razlika“ (Lacan 2002, cit. prema Lord 2014: 470).

Lord tvrdi kako se ova struktura ponavlja u romanu *House of Leaves* tako što se psihička stanja likova projiciraju na fizički prostor njihove kuće, dok beskonačni labirint predstavlja lanac označavanja od kojeg je konstituiran jezik činjenicom da je odnos parnjaka u znaku fluidan jer će označeno uvijek postati označitelj za neko drugo označeno (Lacan 2002: 418, cit. prema Lord 2014: 471). Lord nadalje obrazlaže kako „se u centru labirinta kuće nalazi neizmjerljiva praznina (*void*) za koju – jednako kako labirint predstavlja Simboličko – možemo smatrati da predstavlja Realno, ili carstvo koje čuva one koncepte koji prkose označavanju“ (Lord 2014: 417). Također primjećuje da na svakoj pripovjednoj razini postoji ovakva praznina koju nije moguće definirati Simboličkim već uzrokuje rez u poretku i tako se nadaje kao predstava Realnog. Ove praznine karakterizirane su kompleksnim metafikcionalnim postupcima koje se javljaju u romanu. Primjerice, film *The Davidson Record* trebao bi stajati na narativnoj razini ispod Zampanòve analize, no Johnny Truant ne uspijeva pronaći niti jedan drugi podatak o ovom dokumentarcu čime studija služi kao jedini izvor tog djela. Lord izdvaja trenutak u kojem

se Will Navidson na posljednjem putovanju kroz labirint nalazi u samom srcu ove praznine, kada zakoni fizike prestaju vrijediti i jedino što se oko njega nalazi je tama. Tada Navidson zbog pomanjkanja bilo kakve druge mogućnosti ili aktivnosti počinje čitati jedinu knjigu koju je ponio sa sobom – roman po imenu *House of Leaves*. Ovo mjesto na kojem se javlja zbunjujuća metalepsa koja opisuje knjigu jednake veličine i naziva kao onu u kojoj se Navidson javlja kao fiktionalni lik, ali se također nikada ne objašnjava u ostatku romana, tako odgovara Lacanovom Realnom.

Središnja šupljina kuće, kao prostor u kojem je moguće da Navidson čita *House of Leaves*, obilježava granice označavanja; praznina u srcu kuće reprezentira upravo svojim otporom reprezentaciji trenutak kada se sustavi označavanja jedino mogu ponovo uključiti samima sobom u refleksivnoj petlji (Lord 2014: 471).

*Unheimlich* je sve ono što je trebalo ostati skriveno, a izašlo je na vidjelo (Freud 2010: 16). Kuća *nudi ulaz* u mračni, transformirajući labirint – koji je *mogao* ostati netaknut. Potpuna izgubljenost u labirintu koju doživljavaju ljudi koji istog pokušavaju istražiti također ukazuje na njihovu ulogu uljeza; istovremeno, starost njegovih ostataka datira puno dalje od vremena čovjeka, a njegova logika očito daleko premašuje spoznaje ljudskog uma. Poveznica s nesvjesnim, dijelom vlastite psihe do kojeg je subjektu onemogućen pristup, neminovna je. Freudov finalni zaključak upravo cilja na *unheimlich* kao fenomen koji je potisnut u nesvjesno; pri susretu s njim u subjektu se javljaju jeza i strah jer djelomično osvještava ono što je završilo u nesvjesnom jer je samo po sebi bilo previše traumatično.

Povezivanje kuće s nesvjesnim također može poslužiti kao čitanje zagonetne rečenice na samom početku romana. U fontu odabranom za obraćanje Johnnija Truanta na cijeloj stranici stoji samo jedna rečenica koja upozorava: „*This is not for you*“ (Danielewski 2000). Ova izjava javlja se prije uvoda, prije numeriranih stranica, prije samog romana – kao što *unheimlich* obilježava ono prededipovsko, ono nastalo prije stvaranja ličnosti, tako su i materijali labirinta unutar Navidsonove kuće stariji od samog čovječanstva. Upozorenje se tako može čitati: „ovo nije za tebe“ jer ovo postoji samo i jedino *prije tebe* i *bez obzira na tebe*. Bilo kakva instanca koja uopće ima sposobnost pročitati i shvatiti napisanu rečenicu neće moći spoznati ono što se nalazi unutar knjige/unutar kuće jer ono postoji u potpuno drugačijoj sferi i uvjetima od onih u kojima postoji ljudska svijest. Međutim, Lordova interpretacija koja se temelji na Lacanovoj teoriji otvara još jednu moguću nadgradnju na ovu interpretaciju, a ona se sastoji u Lacanovom povezivanju nesvjesnog s jezikom.

Naime, *lacuna* na koju Lord ukazuje, glavna praznina koja se nalazi u centru labirinta, upravo zbog svoje pozicije sposobna je generirati značenja i izazvati neugodu. Iskorištavajući apsolutni potencijal svog medija, *House of Leaves* može poslužiti kao primjer onoga što Derrida podrazumijeva pod kritikom zapadne metafizike koja počiva na privilegiranju ljudskog razuma, privilegiranju označenog nad označiteljem. *House of Leaves* ne bi mogao funkcionirati nikako drugačije nego kao književnost. Predstavljiv je jedino jezikom jer je „praznina“ koja se nalazi u središtu labirinta praznina označenog. Strah ne proizlazi iz ugroženosti vlastitog života ili nemogućnosti objašnjenja nekog fenomena, nego iz potpune nespoznatljivosti, sumnje u privilegiranu poziciju vlastitog *cogita*; osvještavanja da ono čime vladaš možda ipak „nije za tebe“. Zazornost ovog teksta leži u činjenici da ukida „čudovište“, ali samim time i bilo kakvu ideju subjekta. Tako bi se u njegovom srcu, kao i u središtu kuće, *trebala* kriti samo praznina, ali ipak, ovaj prazni označitelj uspijeva sam stvarati značenja i utjecati na ljudski subjekt.

*House of Leaves* Marka Z. Danielewskog preosmišljava ideju horor romana tako što iskorištava model uklete kuće kako bi iznevjerio čitateljeva očekivanja i izazvao nelagodu budući da je konstantno osobno zatočen u neprohodnom labirintu značenja. Roman to postiže kompleksnom formom teksta i zbunjujućim odnosima u pripovjednim razinama koje, iako se često razlikuju po stilu i temama, tvore međusobno isprepletene narativne linije. Ovim elementima roman također konstantno postavlja pitanja aktualna za suvremenu humanističku teoriju, oslanjajući se pritom na filozofiju, lingvistiku, teoriju književnosti... *House of Leaves* se tako pokazuje kao idealan primjer postmodernističkog romana koji u vidu ima vlastitu žanrovsku tradiciju, ali ju prerađuje novootkrivenim eksperimentalnim postupcima i idejama.

## Literatura:

Bekavac, Luka. 2020. "Matrix Pavoris: Material Dislocation in House of Leaves". U: *Diseases of the Head: Essays on the Horrors of Speculative Philosophy*. Ur: Matt Rosen. Santa Barbara: Punctum Books: 315—360.

Bida, Aleksandra. 2012. „Hauntingly Sweet: Home as Labyrinth and Hospitality“. U: *Revolutionary Leaves: The Fiction of Mark Z. Danielewski*. Ur: Sascha Pöhlmann. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing: 43—63.

Danielewski, Mark Z. 2000. *House of Leaves*. New York: Pantheon.

Derrida, Jacques, and Anne Dufourmantelle. 2000. *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*. Stanford, California: Stanford University Press.

Freud, Sigmund. 2010. *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*. Zagreb: Scarabeus.

Hamilton, Natalie. 2008. „The A-Mazing House: The Labyrinth as Theme and Form in Mark Z. Danielewski's House of Leaves“. U: *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 50, 1: 3—16.

Lacan, Jacques. 2002. *Écrits: The First Complete Edition in English*. New York: Norton..

Lord, Nick. 2014. „The Labyrinth and the Lacuna: Metafiction, the Symbolic, and the Real in Mark Z. Danielewski's House of Leaves“. U: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 55, 4: 465—476.

Lukić, Marko. 2022. *Geography of Horror. Space, Hauntings and the American Imagination*. London: Palgrave Gothic.

Šklovski, Viktor. 1969. *Uskrsnuće riječi*. Zagreb: Stvarnost.