

Lad mig starte med en konstatering: Papirfrås har muligvis negative konsekvenser for miljøet, men det kan have særdeles positive konsekvenser for litterær betydning. For at underbygge denne påstand, der på ingen måde må fortolkes som en klimafor nægters nedprioritering af globale miljøhensyn på bekostning af store æstetiske oplevelser, vil jeg indlede dette kapitel med at læse noget, vi normalt ikke læser, nemlig de ni blanke sider i slutningen af den amerikanske førsteudgave af Thomas Pynchons roman *The Crying of Lot 49* (1966).

Pynchons postmodernistiske klassiker er blandt meget andet en syret detektivroman, der ikke opfører sig, som detektivromaner plejer. *The Crying of Lot 49* handler om den unge husmor Oedipa Maas, der tilfældigt kommer på sporet af en gigantisk sammensværgelse centreret omkring den illegale posttjeneste Tristero. Med alt fra falske frimærker til brutale snigmord har denne lyssky organisation gennem århundreder bekæmpet forskellige europæiske og amerikanske postmonopoler, og glad for en chance for at undslippe forstædernes grå rutine kaster Oedipa sig ufortrødent ud i et forsøg på at opklare mysteriet. Hun viser sig ikke helt ueffen som detektiv, og hendes jagt på spor bringer hende i kontakt med en række aspekter af det amerikanske mediasamfund. Da det sorthumoristiske plot nærmer sig sin afslutning, beslutter Oedipa sig for at deltage i en frimærkeauktion, hvor en repræsentant for Tristero angiveligt vil dukke op, og hvor hun derfor kan få den endelige løsning på mysteriet. Lige da auktionen skal til at begynde, stopper romanen imidlertid brat: Hverken Oedipa eller læseren får det eftertragtede svar, og de genreforventninger, som Pynchon gennem det detektiviske plot har aktiveret hos læseren, afmonteres på bedste postmoderne vis. Frank Kermode og Peter Brooks har i henholdsvis *The Sense of an Ending* (1967) og *Reading for the Plot* (1984) skrevet om vores narrative begær efter meningsgivende slut-

the world, or for skin dives and cigarette smokes. Once and again. So did the couples arrange themselves. At Vesperhaven House either an accommodation reached, in some kind of dignity, with the Angel of Death, or only death and the daily, tedious preparations for it. Another mode of meaning behind the obvious, or none. Either Oedipa in the orbiting ecstasy of a true paranoia, or a real Tristero. For there either was some Tristero beyond the appearance of the legacy America, or there was just America and if there was just America then it seemed the only way she could continue, and manage to be at all relevant to it, was as an alien, unfurrowed, assumed full circle into some paranoia.

Next day, with the courage you find you have when there is nothing more to lose, she got in touch with C. Morris Schrift, and inquired after his mysterious client.

"He decided to attend the auction in person," was all Schrift would tell her. "You might run into him there." She might.

The auction was duly held, on a Sunday afternoon, in perhaps the oldest building in San Narciso, dating from before World War II. Oedipa arrived a few minutes early, alone, and in a cold lobby of gleaming redwood floorboards and the smell of wax and paper, she met Genghis Cohen, who looked genuinely embarrassed.

"Please don't call it a conflict of interests," he pleaded earnestly. "There were some lovely Mozambique triangles I couldn't quite resist. May I ask if you've come to bid, Miss Maas?"

"No," said Oedipa, "I'm only being a busybody."

/182

"We're in luck. Loren Pasternak, the finest auctioneer in the West, will be crying today."

"Will be what?"

"We say an auctioneer 'cries' a sale," Cohen said.

"Your fly is open," whispered Oedipa. She was not sure what she'd do when the bidder revealed himself. She had only some vague idea about causing a scene violent enough to bring the cops into it and find out that way who the man really was. She stood in a patch of sun, among brilliant rising and falling points of dust, trying to get a little warm, wondering if she'd go through with it.

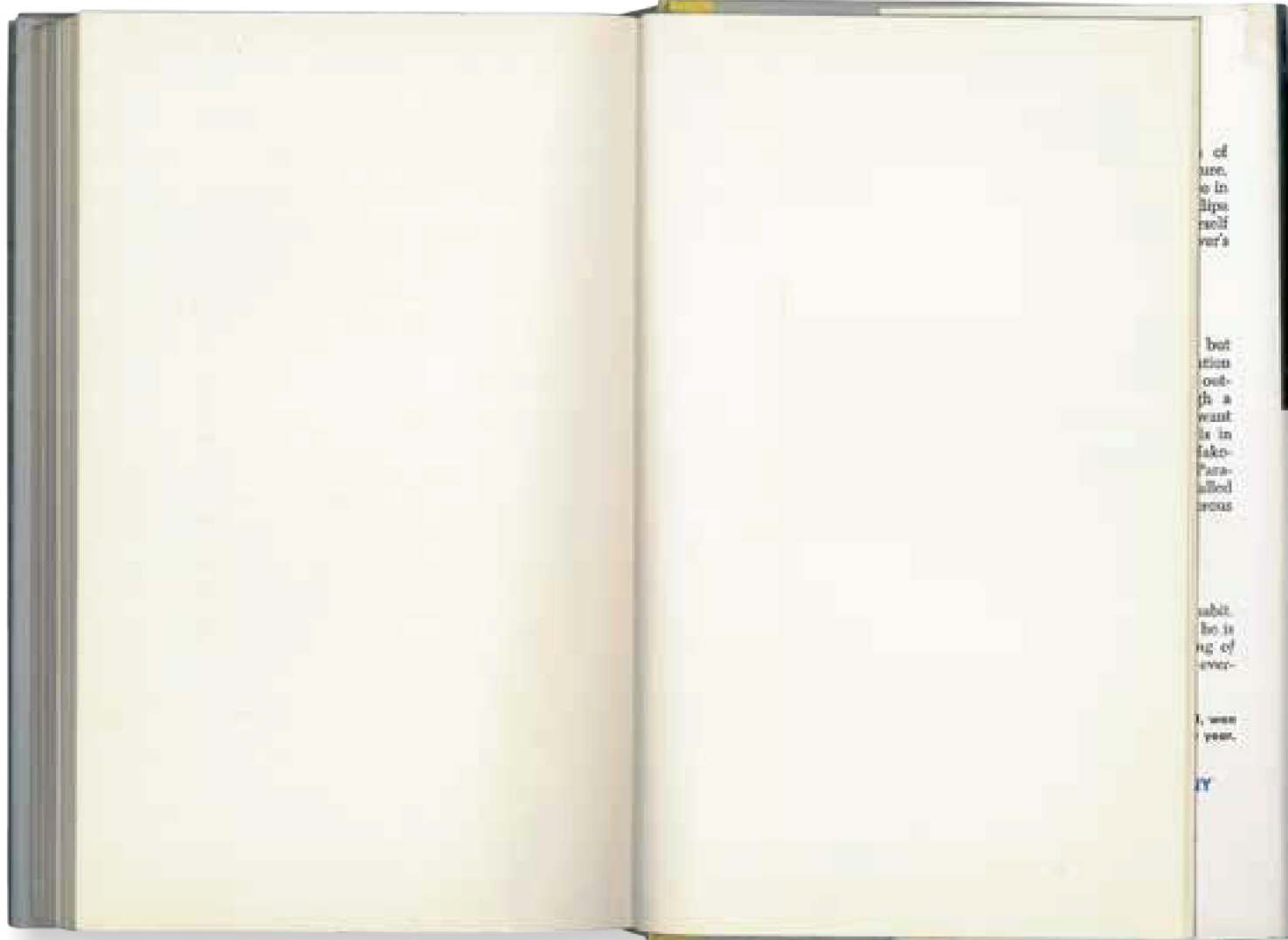
"It's time to start," said Genghis Cohen, offering his arm. The men inside the auction room wore black mohair and had pale, cruel faces. They watched her come in, trying each to conceal his thoughts. Loren Pasternak, on his podium, hovered like a puppet-master, his eyes bright, his smile practiced and relentless. He stared at her, smiling, as if saying, I'm surprised you actually came. Oedipa sat alone, toward the back of the room, looking at the napes of necks, trying to guess which one was her target, her enemy, perhaps her proof. An assistant closed the heavy door on the lobby windows and the sun. She heard a lock snap shut; the sound echoed a moment. Pasternak spread his arms in a gesture that seemed to belong to the priesthood of some remote culture, perhaps to a decoding angel. The auctioneer cleared his throat. Oedipa settled back, to await the crying of lot 49.

/183

ninger, som får alle de foregående brikker i plottet til at falde på plads med et hørbart klik, men dette begær indfries ikke i *The Crying of Lot 49*, selv om det er blevet pirret gevaldigt undervejs.

Den manglende forløsning og den dermed forbundne udstilling af vores genreforventninger er stadig overrumplende her et halvt århundrede efter romanens udgivelse, men overraskelsen må have været endnu større for læserne af den amerikanske førsteudgave i 1966. Forklaringen herpå skal vi finde i de ni blanke sider i slutningen af førsteudgaven. Indbindingsteknisk kunne man sagtens have reduceret antallet af tomme sider, så forlagets ødsle brug af papir forekommer signifikant, og jeg vil da også hævde, at papirfråseriet bidrager til romanens samlede udsigelse på et helt fundamentalt plan. Det er et uomgængeligt træk ved bogmediet, at læseren ved, når slutningen nærmer sig. Når man ser en film i biografen eller lytter til et album i cd-afspilleren, kan de i princippet slutte på et tidspunkt, der kommer bag

Forventningsfulde læsere af førsteudgaven af *The Crying of Lot 49* blev slemt skuffede, da de bladede om på side 184 for at få løsningen på mysteriet om Tristero.



på os, men når vi læser en bog, skaber den taktile fornemmelse af vægten, der flyttes fra højre til venstre hånd i takt med hver vendt side, en fysisk bevidsthed om, at enden er nær. Når der ikke er flere sider tilbage, stopper bogen. Læserne af førsteudgaven af *The Crying of Lot 49* ville have den samme fornemmelse af, at slutningen på romanen ikke var langt borte. Alligevel ville læserne, når de nåede frem til scenen i slutningen af kapitel 6 – forberedelserne til frimærkeauktionen, hvor mysteriet vil blive løst – fornemme et resterende antal sider i bogen. Når man læste de berømte sidste ord på side 183: "Oedipa settled back, to await the crying of lot 49", ville man derfor ivrigt blade om på side 184 i forventning om et sidste kapitel, hvor alt ville blive klart, men i stedet for løsningen på gåden om Tristero blev man mødt af de ni hvide siders larmende tavshed.

Romanen slutter med andre ord, før den fysiske bog lader os forvente, og bogens materialitet forstærker dermed den flade fornemmelse, læserne må have følt ved dette første møde med Pynchons drilske antiklimaks.

Bogmediets ekspressive materialitet

At bogmediet strukturerer vores læseoplevelse på et konkret, fysisk plan, er ellers ikke noget, vi ofte tænker over. Bogen har længe været så naturaliseret et medium for litteratur, at det har været nærmest usynligt – i hvert fald for os, der er født før årtusindskiftet. Den indbundne bog – kodeks – består af parallelt anlagte blade i læg, der bindes sammen i ryggen og forsynes med omslag. Siden foreningen af kodeksformatet med Gutenbergs revolutionerende bogtrykkerteknik i 1400-tallet har bogen været så dominerende et medium for litteratur, at de to i realiteten har været synonyme i vores bevidsthed. Den uproblematiske sammenkobling af bøger og litteratur er imidlertid blevet udfordret med fremkomsten af nye, digitale medier, hvilket blandt andet medieforskeren Niels Brügger har skrevet om:

[R]elationen medie/litteratur [har] i mange år været selvfølgelig og uproblematisk, idet litteraturens mest anvendte medie var den trykte bog – vi har så at sige ikke set mediet (bogen) for bare litteratur. Men med fremkomsten af nye (digitale) medier i mediematrixen (computer, internet mm.) ‘skubbes’ der til denne selvfølgelighed, og vi må således dels se på bogen [...] igen, dels se på det litterære i nye medier. (Brügger 2003, 77)

I sin diskussion af bogmediets tab af selvfølgelighed i den digitale tidsalder trækker Brügger især på den amerikanske litteratur- og medieforsker N. Katherine Hayles, der i bogen *Writing Machines* (2002) skriver:

[T]he long reign of print made it easy for literary criticism to ignore the specificities of the codex book when discussing literary texts. With significant exceptions, print literature was widely regarded as not having a body, only a speaking mind. [...] Rather, digital media have given us an opportunity we have not had for the last several hundred years: the chance to see print with new eyes, and with it, the possibility of understanding how deeply literary theory and criticism have been imbued with assumptions specific to print. (Hayles 2002, 32-33)

For at tage højde for litteraturens hidtil forsømte kropssprog foreslår Hayles at udvikle en såkaldt *mediespecifik analyse*, der kan indkredse “how medium-specific possibilities and constraints shape texts” og dermed supplere vores sædvanlige tekstanalytiske redskaber med en øget bevidsthed om “literature as the interplay between form, content, and medium” (Hayles 2002, 31).

I sin interesse for, hvad medier gør ved litteraturen og vores opfattelse af den, har Hayles været særdeles indflydelsesrig, men hun var langt fra den første til at pege på sammenhængen mellem medium og betydningsdannelse. Allerede i 1960'erne diskuterede den canadiske medieteoretiker Marshall McLuhan i værker som *The Gutenberg Galaxy* (1962) og *Understanding Media* (1964) mediernes indflydelse på produktionen af betydning. Medier er ikke bare friktionsløse kanaler, hvorigennem information kan passere uhindret. De påvirker budskabet, og i en berømt formulering går McLuhan endog så vidt som at erklære, at de *er* budskabet: “The medium is the message” (McLuhan 1994, 7). I forlængelse af McLuhan understregede Joshua Meyrowitz i slutningen af 1970'erne og op gennem 1980'erne, at det er nødvendigt at medtænke “the particular characteristics of each individual medium” (Meyrowitz 1985, 50), når man forsøger at forstå forskellige kommunikationsprocesser.

Sideløbende med McLuhans og Meyrowitz' almene medieteoretiske overvejelser opstod disciplinen *boghistorie*, der, som navnet antyder, interesserer sig for bogmediets rolle i litteratur- og kulturhistorien. I artiklen “Hvad er Boghistorie?” (1982) argumenterer kulturhistorikeren Robert Darnton for, at boghistorien måske ikke er en selvstændig teoridannelse men snarere et sammenrend af discipliner, der inkluderer litteraturhistorie, sociologi, bibliografi, økonomi og historie, og som under boghistoriens banner på én gang forsøger at beskrive bogens indflydelse på den historiske udvikling og den historiske udviklings indflydelse på bogen. Darntons vigtigste bidrag til boghistorien er hans såkaldte kommunikationskredsløb, en model over de mange faser og aktører, der indgår i et litterært værks udvikling fra manuskriptet på forfatterens skrivebord til bogen på læserens hylde. Frem for udelukkende at fokusere på selve tekstens betydning forsøger Darnton og andre boghistorikere at favne de komplekse processer i litteraturens produktion, distribution og reception. Med sin interesse for litteraturens økonomiske, materielle og historiske kontekst er boghistorien et væsentligt supplement til den mere indholdsorienterede litteraturhistorie, men man kan samtidig med nogen

ret hævde, at boghistorien er så fokuseret på litteraturens status som en vare og et materielt objekt, at den indimellem forsømmer at forholde sig til dens indholdsmæssige og kunstneriske kvaliteter. Litteraturhistorien gør os klogere på litteraturens tekster, og boghistorien på dens kontekster, men som blandt andet Peter D. McDonald har peget på, kunne de to discipliner med fordel tale lidt mere sammen (McDonald 2006).

Det er dog langt fra alle boghistorikere, der glemmer at se på sammenhængen mellem litteraturens materialitet og betydning. Med sin baggrund i bibliografien er boghistorikeren D.F. McKenzie mere fokuseret på selve den fysiske bog end på de indimellem u håndgribelige økonomiske og sociale kredsløb, den cirkulerer i. I artiklen "The Book as an Expressive Form" fra 1985 (optrykt i McKenzie 1999) beskriver han, hvordan bogens materialitet påvirker den litterære betydningsdannelse på et fundamentalt plan. I lighed med McLuhan ser McKenzie ikke bogmediet som en friktionsløs kanal, men som en materiel form med sin helt egen ekspressivitet. En bog kan antage vidt forskellige former og størrelser, og hver variation sender nogle bestemte signaler, der influerer på vores opfattelse af den tekst, de bærer. En lille, billig paperbackudgave og en stor læderindbundet og gennemillustreret udgave af Joseph Conrads *Heart of Darkness* rummer muligvis den samme tekst, men de to udgavers kropssprog skaber forskellige forventninger til teksten. Peter D. McDonald sammenligner ligefrem bøger med teaterforestillinger, idet deres materielle fremførelse af teksten indebærer en fortolkning af værket, som påvirker læserens egen forståelse (McDonald 2006, 224).

McKenzies og McDonalds beskrivelser af bogens funktion udfordrer vores vanlige forståelse af bøger som objekter, der bærer tekster i sig. En bog er andet og mere end en simpel beholder for en tekst, og dens indhold kan ikke blot flyttes til en anden bog, sådan som vin kan omhældes fra flaske til flaske. I essayet "Material Matters" skriver Paul Duguid: "Rather than to think of wine in bottles, each of which has a separate identity, it is more useful to consider information and technology [i dette tilfælde: bøger] as mutually constitutive and ultimately indissoluble" (Duguid 1996, 78). I et sidestykke til McDonalds teatermetafor foreslår Duguid derfor, at vi i stedet tænker på forholdet mellem en bog og dens indhold som en analogi til forholdet mellem en danser og en dans: "you don't get one without the other" (ibid.).