

Syver Røinaas

Metalepsis i *Pnin*

Romanen som gåte

Bacheloroppgave i Allmenn litteraturvitenskap

Veileder: Knut Ove Eliassen

Juni 2021

Syver Røinaas

Metalepsis i *Pnin*

Romanen som gåte

Bacheloroppgave i Allmenn litteraturvitenskap

Veileder: Knut Ove Eliassen

Juni 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

Innholdsfortegnelse

<i>I. Innledning</i>	1
Om diegetiske nivåer	1
Om metalepsis	2
<i>II. Diegetiske metalepser</i>	3
Sparsommelighet	4
Tilhørerfunksjonen.....	4
Allvitenskap og paralipser	5
<i>III. Ekstradiegetiske metalepser</i>	6
Retorisk og epistemologisk metalepsis.....	6
Forfattermetalepsis.....	7
Cockerells og Clements' nesten-metalepser	8
Den impliserte Nabokov	10
<i>IV. Effekter av metalepsis</i>	11
Litterære effekter	11
Mistanke mot narrativer, tillit til fortelleren.....	12
Epistemologisk mistanke	13
Mistanke mot ikke-metalepsene	15
Gjenoppdagelse av skaperakten	17
Romanen som gåte.....	17
<i>V. Konklusjon</i>	19
<i>Litteraturliste</i>	21

«Why did I write any of my books, after all? [...] I just like composing riddles with elegant solutions.»
(Nabokov, 1990, s.16)

I. Innledning

Vladimir V. Nabokovs roman *Pnin* (1957) er rik på et narrativt fenomen kalt *metalepsis*. I undersøkelsen av dette fenomenet skiller jeg mellom to hovedtyper, henholdsvis diegetiske og ekstradiegetiske metalepser. Innledningsvis undersøker jeg hvordan de diegetiske metalepsene konstrueres og underbygges. Deretter analyserer jeg ulike varianter av ekstradiegetiske metalepser. Avslutningsvis diskuterer jeg hvilke effekter som kan oppstå av *Pnins* metalepser, først i selve fiksjonen, og deretter for en historisk lezers livs- og litteratursyn.

Om diegetiske nivåer

For å kunne analysere de grenseoverskridende metalepsene i *Pnin*, må grensene først etableres. I denne forstand kommer jeg til å anvende begrepene historisk og implisert forfatter, forteller, samt implisert og historisk leser (Rimmon-Kenan, 2002, s.87). Selv om romanen *Pnin* uten tvil ble skrevet av *den historiske forfatteren* Vladimir Nabokov, kan en tenke seg at den virkelige Nabokov har skapt et fiktivt mellomledd i romanen, et slags litterært alter ego, nemlig en *implisert forfatter*. Denne impliserte forfatteren kan defineres som helheten av alle de litterære valgene i *Pnin*, altså som en forestilt, organiserende bevissthet bak verket (Booth, 1983, s.75). *Fortelleren* utgjør et viktig element av den impliserte forfatteren, og det er gjennom fortellerens stemme at handlingen medieres. Det er nærliggende å tenke seg at fortelleren alltid taler til noen, men i *Pnin* finnes det intet metanarrativ der fortelleren konkret taler til en tilstedeværende lytter. Antagelig er det mer nyttig å tenke seg at fortelleren taler til en *implisert leser* (Iser, 1974, s.xii), det vil si en forestilt mottaker som *den historiske leseren* deretter kan velge å identifisere seg med (Genette, 1980, s.260). Av alle disse begrepene er det bare den historiske leseren og den historiske forfatteren som virkelig eksisterer, resten er hjelpsomme – men utelukkende litterære – konsepter for å forstå fiksjonen.

Det er nyttig å skille mellom ulike typer fortellere, i første omgang intradiegetiske og ekstradiegetiske (Rimmon-Kenan, 2002, s.95). Intradiegetiske fortellere befinner seg i selve

handlingen, og ekstradiegetiske fortellere befinner seg utenfor den. En kan også trekke et nærmere skille mellom homodiegetiske og heterodiegetiske fortellere: der førstnevnte deltar aktivt som figur i plottet, er sistnevnte helt fraværende fra det (Genette, 1980, s.245).

Fortelleren i *Pnin* går for eksempel fra å være ekstradiegetisk-heterodiegetisk – altså en tredjepersonsforteller som selv står utenfor handlingen – til å bli en intradiegetisk-homodiegetisk fortellerfigur.

Det er vanlig å skille mellom ulike diegetiske nivåer i litterære verk, gjerne med en hierarkisk inndeling. I romanen *Pnin* refererer jeg til selve handlingen som *det diegetiske nivået*. På dette nivået figurerer de ulike skikkelsene i det som gjerne kalles fortellingen eller plottet. Nivået «over» det diegetiske nivået betegner jeg som *det ekstradiegetiske nivået*. Her finner vi fortelleren (når han ikke figurerer i handlingen), i tillegg til en lytter i form av den impliserte leseren. Det er som sagt opp til den individuelle historiske leseren hvorvidt den velger å identifisere seg med sin impliserte stedfortreder. «La diégèse réelle», et tredje begrep som i Gérard Genettes betydning kan oversettes med *virkelighetsnivået*, refererer til den virkelige verden der den historiske forfatteren og -leseren hører hjemme (Hanebeck, 2017, s.21). Disse tre nivåene – det diegetiske nivået, det ekstradiegetiske nivået og virkelighetsnivået – er nyttige konsepter under analysen av metalepsis i *Pnin*.

Om metalepsis

I 1980 definerte Gérard Genette *metalepsis* som «any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.)» (s.234-5). I en *metalepse* entrer altså den ekstradiegetiske fortelleren fortellingen, eller de diegetiske figurene i en roman stiger opp på et ekstradiegetisk nivå. Resultatet er i begge tilfeller at fiksjonens ulike nivåer blander seg med hverandre, og metalepsis blir i dag anvendt i videre forstand for å beskrive slike tilfeller. Narratologen Julian Hanebeck definerer metalepsis som «a disruption of the hierarchical structure of diegetic levels of narratives» (2017, s.1), og gir dermed Genettes definisjon en noe utvidet betydning. Dersom det i et fiksjonsverk blir uklart hva som befinner seg på det diegetiske nivået, det ekstradiegetiske nivået eller virkelighetsnivået, eller når disse nivåene begynner å interagere med hverandre, er det i de fleste tilfeller snakk om metalepsis.

Undersøkelsen av metalepsis i *Pnin* vil skille mellom hva jeg velger å betegne som diegetiske og ekstradiegetiske metalepser. Med diegetiske metalepser refererer jeg til tilfeller der en forteller fra det ekstradiegetiske nivået – for eksempel *Pnin*-fortelleren – dukker opp på

det diegetiske nivået. Dette er dermed i tråd med første del av Genettes opprinnelige definisjon. Ekstradiegetiske metalepser kommer i flere ulike undertyper, men deler alle den egenskap å forbinde det diegetiske nivået med det ekstradiegetiske nivået eller virkelighetsnivået. Det er for eksempel snakk om en ekstradiegetisk metalepse dersom fortellerstemmen begynner å reflektere over hvordan fortellingen blir fortalt, eller om en av figurene i *Pnin* viser seg å være den historiske forfatteren av romanen. Dette er altså en bevegelse ut av plottet, i motsetning til diegetiske metalepser som beveger seg inn i den. Distinksjonen mellom diegetiske og ekstradiegetiske metalepser er selvsagt intet absolutt skille, men kun en praktisk inndeling av de metaleptiske bruddene i *Pnin*.

II. Diegetiske metalepser

I *Madame Bovary*, en roman som blir hyppig alludert til i deler av *Pnin*, anvender Gustave Flaubert en diegetisk metalepse. På første side avsløres fortelleren som klassekamerat av Emmas fremtidige ektemann Charles, idet han skriver at «Vi satt og leste lekser, da rektor kom inn, fulgt av en ny uten skoleuniform» (2001, s.1). Nabokov kommenterte denne metalepsen et par år før utgivelsen av *Pnin*:

It is in the manner of a subjective account, in the first person we, but of course this is merely a literary device since Flaubert invented Charles from top to toe. This pseudosubjective account [...] then changes from the subjective to an objective narrative, a shift from the direct impression of the present to an account in ordinary novelistic narrative of Bovary's past. (Nabokov, 1980, s.151).

Slike flaubertske «Vi» dukker opp allerede i *Pnins* innledende kapitler, men på et noe annet vis enn i *Madame Bovary*. *Pnin* starter nemlig i et «ordinary novelistic narrative» med en ekstradiegetisk-heterodiegetisk forteller. Denne tilsynelatende allvitende stemmen presenterer *Pnins* fortid og fremtid, og har tilgang til sin romanfigurs innerste tanker. Jo lenger ut i romanen en kommer, jo mindre allvitende fremstår fortelleren.

I siste kapittel har *Pnin*-fortelleren gradvis beveget seg inn i handlingen. Fortelleren går her så langt som å røpe at *Pnin* et par år tidligere – i forbindelse med et sosialt selskap – beskyldte ham for å være «a dreadful inventor [who] makes up everything» (Nabokov, 1957, s.138). Dette skiftet i fortellerstemmens status, fra å fremstå som ekstradiegetisk-heterodiegetisk til intradiegetisk-homodiegetisk, utgjør ifølge Björn Meier en makrostrukturell metalepse som varer hele romanen ut (1999, s.106). Ved hjelp av en rekke narrative grep blandes det ekstradiegetiske nivået gradvis med det diegetiske nivået.

Sparsommelighet

I de fire første kapitlene av *Pnin* anvender fortelleren pronomener med referanse til seg selv ved to konkrete anledninger, med andre ord er disse metalepsene sparsomt anvendt. Nærmere bestemt skjer dette ved bruk av to personlige pronomener – subjektive brudd i et objektivt narrativ – som lik Flauberts «Vi» utgjør små, diegetiske metalepser. Den første inntreffer allerede i første kapittel, der fortelleren i forbifarten nevner at Pnin har skrevet et brev «with my help» (Nabokov, 1957, s.9, Min kursiv). Det andre inntreffer i kapittel 2, der fortelleren refererer til «the kind Russian lady (a relative of mine)» som hjalp Pnin med å skaffe seg amerikansk visum (Nabokov, 1957, s.32, Min kursiv).

De to ordene «my» og «mine» kan virke åpenbare, men glemmes besnærende lett sammen med de 28 046 andre som utgjør kapitlene 1-4. Det kreves en svært årvåken leser (i det minste mer enn undertegnede) for å legge merke til fortellerens personlige relasjon til Pnin-figuren under en førstegangslesning av disse kapitlene. I tillegg er både kapittel 3 og 4 blottet for diegetiske metalepser av denne typen, som først returnerer mot slutten av romanen. Den sparsomme bruken av diegetiske metalepser forsinker den fulle avsløringen av at fortelleren er intradiegetisk-homodiegetisk, og forlenger dermed den makrostrukturelle metalepsen. Dette skaper øyensynlig en effekt av hva Shlomith Rimmon-Kenan betegner som narrativ tvetydighet, en usikkerhet i fortellerens posisjon (2002, s.104). Men denne narrative tvetydigheten blir hele tiden beroliget ved hjelp av andre litterære grep.

Tilhørerfunksjonen

Fortelleren anvender flere personlige pronomener enn de nevnte «my» og «mine», men utelukkende i apostrofe til den impliserte leseren. Denne ekstradiegetiske bruken av pronomener er med på å skjule de diegetiske metalepsene – og dermed den narrative tvetydigheten – i starten av romanen, ved å skifte fokuset over til det ekstradiegetiske nivået. Når fortelleren i *Pnin* på ett punkt omtaler tittelfiguren, stiller han nemlig den impliserte leseren spørsmålet: «how shall we diagnose his sad case»? (Nabokov, 1957, s.7, Min kursiv). Den impliserte leseren blir invitert med i selve fortellerakten – noe som selvsagt er en umulighet for den historiske leseren, men dersom den historiske leseren velger å identifisere seg med sin impliserte stedfortreder, kan en få følelsen av å befinne seg på samme ekstradiegetiske nivå som fortellerstemmen. Pronomenene som involverer den impliserte leseren, har dermed en tilhørerfunksjon. Denne avleder ikke bare oppmerksomheten fra de få

diegetiske metalepsene (de flaubertske vi-ene), men styrker også det ekstradiegetiske båndet til fortelleren.

Tilliten til fortelleren begynner å briste mot slutten av *Pnin*, men blir forsøkt forsterket av utsagn med en emotiv funksjon. Denne språkfunksjonen, som opprinnelig er Roman Jakobsons begrep, refererer til utsagn som indikerer avsenderens intensjon, informasjonskilde eller emosjonelle respons til en hendelse eller et minne (Genette, 1980, s.256). Fortelleren i *Pnin* kommenterer stadig hyppigere på handlingen, og forklarer sitt eget motiv og sin kjennskap til Pnin-figuren. Det avsluttende kapittelet åpner med den klassiske tropen «My first recollection of Timofey Pnin» (Nabokov, 1957, s.130), og fortelleren bedyrer siden «the strength of my memory» (Nabokov, 1957, s.134). Disse forsøkene på å overbevise den impliserte leseren om egen troverdighet skiller seg markant fra første kapittel, der fortelleren uten videre fremstår som aural – utelukkende i kraft av sin kommenterende diskurs.

Allvitenhet og paralipser

Allvitenhet er en konvensjonell egenskap ved ekstradiegetiske fortellere. På tross av den makrostrukturelle, diegetiske metalepsen i *Pnin*, vil jeg argumentere for at fortelleren i en viss grad forblir allvitende også mot slutten av romanen. Det gis nemlig store innblikk i Pnins tankeverden, for eksempel i scenene der han opplever noe som kan likne epifanier. Her skildrer fortelleren Pnins fysiske ubehag, hans tidligere episoder, og hans fornemmelse av å være «on the verge of a simple solution of the universe» (Nabokov, 1957, s.40). Pnins ikke-uttalte livssyn blir på liknende vis blottlagt av fortelleren nokså sent i romanen: «He did not believe in an autocratic God» (Nabokov, 1957, s.100). Men fortelleren har ikke bare innsikt i Pnins sinn, han kjenner også til ørsmå detaljer som oversette inskripsjoner på veggene (s.46) og til samtaler Pnin selv går glipp av (s.87). Slike konstante kommentarer til handlingen er konvensjonelt sett forbundet med en allvitende forteller (Genette, 1988, s.130).

I forordet til romanen sår kritikeren Brian Boyd – slik Pnin selv gjør i sin tale i siste kapittel – tvil om fortellerens allvitenhet. Som begrunnelse trekker Boyd frem at hunden Pnin har med seg i romanens nest siste scene, ikke er blitt nevnt tidligere av fortelleren (Nabokov, 2004, s.xix). Dette er derimot påviselig feil, da «a mangy little white dog», som utmerket godt passer beskrivelsen, blir nevnt allerede på side 128 som en besøkende i Pnins lille hus. Et annet eksempel på at fortelleren som regel har inngående kjennskap til Pnin-figuren er familienavnet til hans ulykksalige ungdomsforelskede, Mira Belochkin. Ifølge Leona Toker er «belochka» et russisk ord for ekorn (1989, s.27-28), og dermed er det ikke overraskende at

fortelleren dveler ved nettopp ekorn i etterkant av Pnins mange nesten-epifanier. Ekornet er altså mer enn en snedig måte å personifisere kjærlighetssorg, men et tospråklig bevis på at *Pnins* forteller har dyp oversikt over handlingen.

På tross av fortellerens allvitende diskurs, presenterer han iblant seg selv som uvitende om visse fakta. I Pnin-figurens middagsselskap i kapittel 6, avslører fortelleren at en figur ved navn Roy Thayer skriver en hemmelig dagbok «which he hoped that posterity would someday [...] proclaim the greatest literary achievement of our time» (Nabokov, 1957, s.117). Like etterpå fortsetter fortelleren «and for all I know, Roy Thayer, you might be right», noe som indikerer at fortelleren ikke er allvitende. Derimot har fortelleren nettopp fremvist en dyp ekstradiegetisk innsikt i det diegetiske nivået, ved å oppsummere Roy Thayers fremtid som et fysisk landskap: «somewhere in the middle distance hung an obscure liver ailment» (Nabokov, 1957, s.116). Fortelleren har dermed en av allvitende innsikt i det diegetiske nivået, men viser den ikke alltid frem.

Slik som med betydningen av «belochkin», utelater fortelleren også essensielle deler av selve handlingen for å forsinke den makrostrukturelle, diegetiske metalepsen. Såkalte *paralipser* innebærer at fortelleren utelater viktige hendelser eller tanker – informasjon som protagonisten kjenner – overfor leseren (Genette, 1980, s.195-6). Et første eksempel på slike paralipser er Pnins gamle kjærlighetsbrev til ekskjæresten Liza. I forbifarten nevner fortelleren at dette brevet nå er «safe in a private collection», og at Liza forsøkte å begå selvmord etter «a rather silly affair with a littérateur who is now — But no matter» (Nabokov, 1957, s.31). Først på side 136 kommer det frem at denne private samlingen er fortellerens egen, og at den omtalte litteraten er nettopp *Pnin*-fortelleren. Denne paralipsen medfører at den diegetiske metalepsen ikke fullbyrdes allerede i kapittel 2, men utsettes til siste kapittel – der hele kjærlighetsbrevet står sitert. Fortelleren skjuler også sin egen identitet ved å utstrekke etternavnet til «the widow of General N——» (Nabokov, 1957, s.98). Først på side 132 blir det klart at denne enken er ingen ringere enn fortellerens egen tante, noe som kan forklare den tidligere paralipsen av etternavnet.

III. Ekstradiegetiske metalepser

Retorisk og epistemologisk metalepsis

Som nevnt i innledningen forbinder en ekstradiegetisk metalepse det diegetiske nivået sammen med andre narrative nivåer. Én slik undertype av ekstradiegetisk metalepsis kan betegnes som retorisk metalepsis, der fortelleren indikerer at det diegetiske nivået både er ekte

og fiktivt på samme tid (Hanebeck, 2017, s.88). I romanen *Pnin* illustreres denne typen metalepse best med et konkret eksempel, der fortelleren på siste side av kapittel 5 skildrer to mennesker i silhuett: «One could not make out from the road whether it was the Poroshin girl and her beau, or Nina Bolotov and young Poroshin, or merely an emblematic couple placed with easy art on the last page of *Pnin's fading day*» (Nabokov, 1957, s.101, Min kursiv). Brian Boyd betegner den retoriske metalepsen «placed with easy art on the last page» som en typisk postmoderne teknikk for å hindre innlevelse i fiksjonen (Nabokov, 2002, s.xvi). I stedet for innlevelse blir den impliserte leserens oppmerksomhet rettet mot selve fortellerakten på det ekstradiegetiske nivået, ved å foreslå at det diegetiske nivået er konstruert.

Hadde Pnin-figuren innsett sin egen posisjon i fortellerens fortelling – slik som for eksempel skjer med protagonisten i Nabokovs siste roman *Look at the Harlequins!* (1974) – ville det utgjort såkalt *epistemologisk metalepsis*. Der en retorisk metalepse kun forbinder det diegetiske nivået til det ekstradiegetiske nivået i fortellerakten, skapes denne forbindelsen i selve handlingen når det er snakk om en epistemologisk metalepse (Hanebeck, 2017, s.85). I et slikt narrativt grep er det ikke leseren som mister innlevelsen i det diegetiske nivået, men en av figurene – i dette tilfellet Pnin. Epistemologisk metalepsis danner dermed en forbindelse til det ekstradiegetiske nivået, på samme måte som retorisk metalepsis.

Selv om Pnin aldri oppnår epistemologisk metalepsis, henter fortelleren gjentatte ganger om at dette er en mulighet. Fortelleren opplyser om at Pnin ofte plages av «that eerie feeling, that tingle of unreality» (Nabokov, 1957, s.12), og iblant er «on the verge of a simple solution of the universe» (Nabokov, 1957, s.41). Det er altså tydelig implisert at Pnin er like ved å oppdage at han er en figur i en roman, eller i det minste at han ikke er virkelig. Selv om Pnin selv ikke makter å innse dette, blir det klart for den impliserte leseren at epistemologisk metalepsis er en potensiell mulighet.

Forfattermetalepsis

I kapittel 5 bemerker Pnins venn Chateau, idet han får øye på en sverm av sommerfugler, følgende kommentar: «Pity Vladimir Vladimirovich is not here [...] He would have told us all about these enchanting insects» (Nabokov, 1957, s.95). Vladimir Vladimirovich Nabokov – som er den historiske forfatterens fulle navn – var også en ivrig lepidopterolog, det vil si sommerfuglspesialist. Det eneste som forblir usagt er etternavnet til denne Vladimir V., og denne paralipsen gjentar seg senere i romanen i form av utstrekningen av etternavnet «N——» (Nabokov, 1957, s.98). Lesere som er kjent med Nabokovs tidlige forfatterskap, vil

antagelig også heve et øyebryn på side 86, der fortelleren beskriver personene på landstedet The Pines: «Emigré Russians [...] could be found swarming all over the place. You would find them in every patch of speckled shade, sitting on rustic benches and discussing emigré writers – Bunin, Aldanov, Sirin» (Nabokov, 1957). Navnet «Sirin» var som kjent Vladimir Nabokovs russiske forfatterpseudonym i tiden før han emigrerte til USA. Det faktum at figurer i en roman av Nabokov diskuterer andre romaner av Nabokov, utgjør en åpenbar metalepse – for øvrig av samme type som oppdagelsen av Cervantes' tidligere verk i biblioteket til tittelfiguren i *Don Quijote*, en roman Nabokov foreleste om ved Harvard og Cornell i en årrekke forut for publikasjonen av *Pnin*.

Alle disse biografiske hintene peker i retning av en umiskjennelig russisk forfatter ved navn Vladimir Vladimirovich Nabokov, og denne type metalepse – der den historiske forfatteren dukker opp i egen fiksjon – kan betegnes som forfattermetalepsis. Slik den diegetiske metalepsen forbinder det ekstradiegetiske nivået til det diegetiske – ved at fortelleren ble en figur – så forbinder forfattermetalepsen det diegetiske nivået med virkelighetsnivået. Fiksjonen, som alltid har et parasittisk forhold til virkeligheten (Eco, 1994, s.107), får en mer direkte forbindelse i en forfattermetalepse.

Cockerells og Clements' nesten-metalepser

Første kapittel av *Pnin*, som skildrer tittelfigurens strabasiose reise til *Cremona Women's Club* for å avholde et foredrag, slutter like idet han skal til å entre scenen. På romanens siste side, like etter at tittelfiguren på lykkelig vis har kjørt ut av fortellingen, vender den nå intradiegetiske fortelleren tilbake til *Pnin*-imitatoren Cockerell. Romanen avslutter idet Cockerell innleder en hypodiegetisk fortelling: «'And now,' he said, 'I am going to tell you the story of *Pnin* rising to address the *Cremona Women's Club* and discovering he had brought the wrong lecture'». Begynnelsen får altså en komisk ny vri i slutten. Selv om Cockerell kun er en figur på det diegetiske nivået, står denne fortellingen i stil med fortellerens tidligere bekjennelse om slutten av første kapittel: «Some people – and I am one of them – hate happy ends. [...] I would have preferred him to discover, upon his arrival to *Cremona*, that his lecture was not this Friday but the next.» (Nabokov, 1957, s.17). I denne forstand fremstår Cockerell som en slags variant av fortelleren.

Cockerells hypodiegetiske fortelling bryter ikke hierarkiet av handlingsnivåer – og er dermed ingen metalepse – men skaper likevel en tematisk forbindelse mellom det ekstradiegetiske nivået og det diegetiske nivået. Hadde denne forbindelsen vært direkte – for

eksempel dersom Cockerell hadde begynt å sitere romanen *Pnin* til en diegetisk lytter, og på dette vis blitt til fortelleren – ville det vært snakk om såkalt *rekursiv metalepsis*. Rekursiv metalepsis beskriver et narrativ som blir skapt i selve narrativet, der det diegetiske nivået viser seg å ha vært det ekstradiegetiske nivået hele tiden (Hanebeck, 2017, s.101). Selv om Cockerells fortelling ikke er en slik rekursiv metalepse, er den tematisk nærme nok til å skape en liknende effekt. Denne nesten-metalepsen, denne fortellingen om Pnin i fortellingen om Pnin, utgjør et slags Hamletsk «play within a play» som retter fokus mot ikke bare handlingen, men selve fortellerakten.

Cockerells Pnin-fortelling utfordrer *Pnin*-fortellerens posisjon, med det resultat at sistnevnte fremstår mindre allvitende. Det forekommer nemlig små, men viktige, forskjeller mellom Cockerells og fortellerens versjoner av Pnin. Fortelleren tviler på Cockerells beretning om at Pnin feilaktig skal ha sagt at han er «shot» i stedet for «fired» da han fikk sparken: «a mistake i doubt my friend could have made» (Nabokov, 1957, s.140). Slike mulige språkfeil forekommer imidlertid også i fortellerens egne historier. Leona Toker påpeker at Pnins uttale av «whisky» og «soda» som «viscous» og «sawdust» på side 42, er høyst tvilsomt for en naturalisert russisk-amerikaner, som ville uttalt «soda» på nøyaktig samme vis (Toker, 1989, s.32). Fortellerens språklige humor skiller seg fra Cockerells slapstick-aktige Pnin-parodier, men begge to presenterer en versjon av Pnin. De ikke-realistiske gjengivelsene av Pnins aksent er muligens bare en språklig lek med realismekonvensjonene i *Pnin*-romanen fra den impliserte forfatterens side, der Cockerells gjengivelse fremstår tidvis utrolig og fortellerens gjengivelse i beste fall fremstår som tvilsom.

Hovedforskjellen mellom fortelleren og Cockerell er at førstnevnte både er ekstradiegetisk og diegetisk, mens sistnevnte bare er diegetisk. En kan imidlertid tolke visse siterte passasjer fra det diegetiske nivået som å adressere en implisert leser på det ekstradiegetiske nivået. Cockerells avsluttende «I am going to tell *you* the story of Pnin [...]» (Nabokov, 1957, s.143, Min kursiv) er et slikt eksempel, der «you» kan referere til leseren så vel som fortelleren. I så fall slår den siste setningen på et vis beina under resten av romanen, ved å overta fortellerens rolle der han slapp i første kapittel.

Et annet eksempel på en nesten-metalepse i selve handlingen, er Joan Clements fragmentariske setning i kapittel 6, halvveis skjult av en rekke pauser: «But don't you think - haw - that what he is trying to do - haw - practically in all his novels - haw - is - haw - to express the fantastic recurrence of certain situations?» (Nabokov, 1957, s.119). Denne setningen blir gjengitt uten noe særlig kontekst, som om den ble overhørt og ikke tillagt særlig

viktighet av fortelleren. Imidlertid er det fristende å tenke seg at det er den impliserte forfatteren som her kommenterer på eget verk – via Joan Clements berusede stemme. En slik «fantastisk gjenkomst av visse situasjoner» – som Michael Rodgers påpeker at forekommer ofte i den historiske Nabokovs forfatterskap (2018, s.32) – inntreffer nemlig mange steder i *Pnin*. Dette skjer blant annet i scenene der tittelfiguren opplever nesten-epifanier, i sosiale situasjoner, samt i møtet med ekskjæresten Liza: «He helped her into a taxi [...] and everything had happened before, in this exact sequence» (Nabokov, 1957, s.37). Slik Cockerells fortelling kan referere til den impliserte leseren, har Joans kommentar en betydning som kanskje aller best refererer til den impliserte forfatteren.

Den impliserte Nabokov

I motsetning til retoriske-, epistemologiske- og forfattermetalepser – som skaper tydelige forbindelser mellom de ulike nivåene i romanen – er Cockerells og Clements' nesten-metalepser tvetydige og kompliserende. Den narrative tvetydigheten er såpass stor at det blir vanskelig å vite hvilken litterær størrelse som taler. Dermed gjenstår bare amalgamet av alle disse størrelsene, nemlig den impliserte forfatteren.

For en informert historisk leser vil jeg ta høyde for at også den historiske Nabokov har en innvirkning på bildet av den impliserte forfatteren i *Pnin*. Den impliserte forfatterens emanasjoner, det vil si fortelleren og noen av figurene (først og fremst Pnin og Cockerell), deler slående likheter med den historiske forfatteren Vladimir Nabokov. Både Pnin, fortelleren og den historiske Nabokov er/var eksilrussere med en fortid fra Berlin og Paris, og alle tre underviser eller underviste i litteratur ved universiteter på USAs østkyst. I den impliserte forfatteren møtes dermed tre ulike handlingsnivåer: det diegetiske nivået, det ekstradiegetiske nivået og virkelighetsnivået. Både de diegetiske figurene, den tidvis diegetiske, tidvis ekstradiegetiske fortelleren og den historiske forfatteren Nabokov er altså med på å danne den impliserte forfatteren av *Pnin*.

Det kan argumenteres for at det er den impliserte Nabokovs som, i kraft av sin virkelige modell, fungerer som et slags nav eller holdepunkt for alle de narrative nivåene i *Pnin*. Nathalie Sarraute beskriver denne typen fiksjon med en kritisk brodd:

Et anonymt 'jeg' som er alt og ingenting, og som ofte bare er et speilbilde av forfatteren selv, har tilranet seg rollen som hovedperson og innehar æresplassen. Personene som omgir ham har ingen egen eksistens, de er bare syn, drømmer, mareritt, illusjoner, speilbilder, fremtredelsesformer eller tilbehør til dette allmektige 'jeg'-et. (Sarraute, 1995, s.56-57)

En får faktisk følelsen av at hendelsene og figurene i *Pnin* bare er et slags «tilbehør til dette allmechtige ‘jeg’-et», i form av den impliserte Nabokov. Dette gjelder særlig idet det blir anvendt retoriske metalepser for å rette oppmerksomheten mot det ekstradiegetiske nivået, eller der Nabokov selv stiger ned i handlingen under pseudonym eller egennavn, altså i form av en forfattermetalepse. De subtile forskjellene mellom figur-Nabokov, forteller-Nabokov og den historiske Nabokov, resulterer i en dyp narrativ tvetydighet. De ulike narrative nivåene glir sammen, og den impliserte leseren får vanskelig for å sortere mellom de ulike Nabokov-versjonene på hvert nivå. Versjonene yter i tillegg gjensidig påvirkning på hverandre. Umberto Eco formulerte denne spenningen slik: «fortellingenes verdener er parasitter på den virkelige verden» (1994, s.107). Den impliserte Nabokov er på dette vis en parasitt på den historiske Nabokov, og *Pnins* ulike nivåer en parasitt på virkelighetsnivået.

IV. Effekter av metalepsis

Nå som de ulike formene for metalepsis i *Pnin* er blitt undersøkt, kan fokuset rettes mot hvilke effekter disse skaper. Jeg skal innledningsvis gå gjennom de to viktigste litterære effektene, det vil si for plottet og humoren. Deretter skal jeg undersøke de mulige effektene av metalepsis på leserens egen tankeverden og litteratursyn, med støtte i den historiske Nabokovs poetikk.

Litterære effekter

I *Pnin* er den makrostrukturelle, diegetiske metalepsen et sentralt element i plottet. Fortellerens overgang fra å være ekstradiegetisk til intradiegetisk begynner som et knapt merkbart underplott, men tar gradvis over mer av fokuset. I siste kapittel er mesteparten av handlingen sentrert rundt fortelleren, og Pnin-figuren blir utelukkende skildret fra dette perspektivet. I og med at romanen ikke kan sies å ha noen tydelig rød tråd, men heller tar form av en rekke tablåer eller episoder, danner den diegetiske metalepsen en slags strukturell ramme. Fortelleren sirkler seg gradvis inn mot Pnin, og romanen slutter like etter at de to nesten møtes.

Fortellerens diegetiske metalepse er ikke bare en biografisk metode for å nærme seg sitt subjekt – slik Nabokov for øvrig anvendte den i *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) – men utvikler seg til å bli én av mange reelle utfordringer for protagonisten Pnin. Idet fortelleren, som tidligere har blitt referert til som «a prominent Anglo-Russian writer who [...] would teach all the courses that Pnin must keep in order to survive» faktisk reiser til Waindell

og takker ja til stillingen, står nemlig Pnin uten jobb (Nabokov, 1957, s.104). Andre steder i romanen viser det seg også at det er fortelleren som står bak viktige plotteløst, slik som da fortellerens avvisning av Liza førte til at hun valgte Pnin i stedet (Nabokov, 1957, s.136). Den makrostrukturelle, diegetiske metalepsen er mer enn bare en passiv analepse, for den viser at fortelleren fremdeles har en aktiv innvirkning på handlingen som homodiegetisk figur.

Fortellermetalepsene i *Pnin* byr også på en tilslørt humor som først blir åpenbar etter hvert. Der Genette skriver at metalepsis skaper en effekt «that is either comical [...] or fantastic» (1980, s.235), legger Hanebeck til at metalepser også kan være absurde nok til å skape «comic relief» (2017, s.114). Det finnes eksempler på både absurde, fantastiske og rent komiske effekter av metalepsis i *Pnin*. Når fortelleren ramser opp Nabokov-pseudonymet *Sirin* som en anerkjent forfatter (Nabokov, 1957, s.86), fremstår metalepsen etter min mening absurd nok til å fungere som en liten spøk. Andre ekstradiegetiske metalepser byr på en like subtil form for humor, for eksempel når fortelleren beskriver «a really fascinating lecturer» som selvsagt viser seg å være ham selv (Nabokov, 1957, s.126).

Antagelig er verken plottfremdriften eller humoren de største litterære effektene av metalepsene i *Pnin*, for disse er forholdsvis sparsomt anvendt. Det eksisterer langt mer «comic relief» i selve handlingen – for eksempel når Pnin faller, spiller krokett eller uttaler noe feil – enn i selve metalepsene. Metalepsene er på sin side ofte av en seriøs karakter, med reelle og dystre implikasjoner for tittelfiguren: Pnin ender tross alt opp singel, avskjediget og parodiert som et indirekte resultat av den diegetiske metalepsen.

Mistanke mot narrativer, tillit til fortelleren

I essayet *Mistankens tidsalder* skriver Nathalie Sarraute at «Romanpersonen har mistet sin dobbelte støtte, romanforfatterens og leserens tro på ham» (1995, s.56), og hevder at den konvensjonelle romanen har mistet sin overbevisningskraft i møte med modernismens formeksperimenter. Få lesere tror lenger på konvensjonelle narrative grep, da de er blitt smertelig klare over at forfatteren – som ifølge Sarraute «nøler fremfor leserens spottende blikk» – står bak (1995, s.56). Leserens vantro lar seg ikke lenger oppheve av slike litterære konvensjoner, for den er blitt bevisst det faktum at ethvert narrativ nødvendigvis er en forfatters konstruksjon. Det er blitt problematisk å skrive fraser som «*Next morning heroic Pnin marched to town*» (Nabokov, 1957, s.25) og «Markisen gikk ut klokken fem» (Sarraute,

1995, s.63). Romanleseren er blitt særlig mistroisk mot alt som hevdes å bli presentert objektivt, og nærer dermed en mistanke mot slike konvensjonelle narrativer.

Som tidligere nevnt er Pnin-fortellerens frase i kapittel 6 – «an emblematic couple placed with easy art on the last page of Pnin's fading day» (Nabokov, 1957, s.101) – et eksempel på retorisk metalepsis. Fortelleren åpner her for at det diegetiske nivået han narrerer er en konstruert litterær konstruksjon. Umiddelbart kan en tenke seg at slike ekstradiegetiske metalepser skaper en mistanke mot det diegetiske nivåets autentisitet, og dermed står i fare for å punktere handlingens spenning. Dette trenger imidlertid ikke være tilfellet for en leser som allerede mistror handlingen, og som først og fremst leter etter hvem som taler.

Ekstradiegetiske metalepser kan paradoksalt nok styrke leserens innlevelse i et fiksjonsverk (Hanebeck, 2017, s.117). Der en diegetisk metalepse, hvor *Pnin*-fortelleren fysisk beveger seg mellom ulike handlingsnivåer, er en slags logisk umulighet som fostrer mistanke mot romanen, kan derimot en retorisk metalepse trekke leseren lenger inn i fortellerakten. Frasen «on the last page of Pnin's fading day» (Nabokov, 1957, s.101) erkjenner eksempelvis at fortellingen om Pnin bare er en fortelling, men har også en tilhørfunksjon. Dersom den historiske leseren velger å identifisere seg med sin impliserte stedfortreder, vil den potensielt føle innlevelse i det ekstradiegetiske nivået – nemlig fortellerakten. Den konvensjonelle *opphevelsen* av vantro blir dermed erstattet av en metaleptisk *innførelse* av vantro. Her sikter jeg til en felles vantro mot det diegetiske nivået som er delt mellom den impliserte forfatteren og leseren, og som styrker tilliten dem imellom. Dersom Umberto Eco gjør rett i å regne «prinsippet om Tillit like viktig som prinsippet om Sannhet» (1994, s.114-5), kan metaleptiske grep muligens bøte på noe av troverdigheten som har gått tapt i mistankens tidsalder. Noen metalepser styrker nemlig tilliten til fortelleren, på bekostning av tilliten til handlingens sannhet.

Epistemologisk mistanke

Pnin-figuren er gang på gang nær ved å innse sin egen fiktive natur i en såkalt epistemologisk metalepse, og for en historisk leser kreves det bare et lite tankesprang for å overføre Pnins epistemologiske mistanke til sitt eget, virkelige liv. Gérard Genette formulerer denne mistanken slik: «The most troubling thing about metalepsis indeed lies in this unacceptable and insistent hypothesis, that the extradiegetic is perhaps always diegetic, and that the narrator and his narratees — you and I — perhaps belong to some narrative» (1980, s.236).

Overblikket over Pnins liv, som med jevne mellomrom avsløres som fiktivt ved hjelp av

metalepsis, kan få leseren til å undres over hvorvidt det virkelige liv er liknende konstruert. Kanskje er vi bare figurer, og – i Umberto Ecos ord – «vår leting etter modell-forfatteren [er] en *Ersatz* for letingen etter et annet bilde, nemlig Faderen» (Eco, 1994, s.148). Jeg vil påstå at denne metaleptiske effekten imidlertid ikke trenger å være eksplisitt religiøs, men kan ta form av en underliggjørende fornemmelse av å selv befinne seg på et slags diegetisk nivå.

Den historiske forfatteren Vladimir Nabokov næret en mistanke til livet som i *Pnin* forstand kan kalles epistemologisk. I en av hans tidlige romaner undrer fortelleren over hvorvidt naturens «incredible artistic wit of mimetic disguise, which was not explainable by the struggle for existence (...) seemed to have been invented by some waggish artist precisely for the intelligent eyes of man» (2000, s.108). Nabokov var åpent kritisk til evolusjonsteoriens forklaringssevne for liv (Nabokov, 1999, s.95), og uttalte at litteraturens evne til å bedra en blir praktisert «even more beautifully by that other V.N., Visible Nature» (1990, s.153). Disse spekulasjonene om intelligent design er altså av en kreativ art, for Nabokov trekker ikke noe fundamentalt skille mellom egne verk og selve skaperverket: «reality does not exist at all as an accepted entirety: it is chaos, and to this chaos the author says ‘go!’ allowing the world to flicker and fuse» (1990, s.16). Det er dermed ikke rart at temaene bedrag og mistillit til omgivelsene ofte dukker opp i Nabokovs litteratur. *Pnin*-figurens mistanke til virkelighetsnivået – som for øvrig likner den til protagonistene i Nabokovs andre romaner *Bend Sinister* (1947), *Invitation to a Beheading* (1959) og *Look at the Harlequins!* (1974) – virker å være et gjennomgående tema i Nabokovs kunst- og livssyn.

I et essay skriver Italo Calvino at det ikke finnes noen virkelighet i litteraturen, kun ulike nivåer av virkelighet (1986, s.120-1). Litteraturen viser ikke oss lesere en annen virkelighet, men andre nivåer – i dette tilfellet det diegetiske og det ekstradiegetiske nivået i *Pnin* – og for en stakket stund kan dermed leseren av *Pnin* observere en verden utenfra. Av samme grunn som at paranoia iblant er smittsom – noe som blir tydelig hos dem som lider av folie à deux-psykoser (Kennair, 2016, s.105), samt i krim-klisjéen «den paranoide etterforskeren» – er det en risiko for at leseren begynner å betrakte verden som fiksjon. Dette er neppe et særlig utbredt fenomen, men det eksisterer faktisk en psykologisk sekundærlidelse, såkalt derealisering, som betegner ekstreme tilfeller av denne mistanken (Dehli, 2007). Den historiske leseren som ser de diegetiske og ekstradiegetiske nivåene i *Pnin* smuldre opp i metalepser, kan begynne å mistenke at noen også betrakter virkelighetsnivået utenfra. Når en metalepse forstyrrer skillene mellom nivåene av virkelighet i *Pnin*, kan det i ytterste konsekvens også påvirke tilliten til leserens eget virkelighetsnivå.

Mistanke mot ikke-metalepsene

Det aller meste av *Pnin* er ikke metalepser, men en relativt konvensjonell fortelling om tittelfigurens liv og levnet, fortalt gjennom en rekke scener. Disse scenene – som fortelleren på ett punkt betegner dem (Nabokov, 1957, s.121) – kan være vakre eller morsomme, for eksempel når Pnin nådeløst utklasser sine venner i krokett. De morsomme episodene har som regel et element av fysisk humor på grensen til slapstick, ikke helt ulikt sorthvitt-komediene Pnin ser og misliker i kapittel 3 (antagelig med referanse til Buster Keaton eller Charlie Chaplin): «that cane, that bowler, that white face, those black, arched eyebrows, those twitchy eyebrows meant nothing to [Pnin] [...] ‘Even Glupishkin and Max Linder used to be more comical’» (Nabokov, 1957, s.58).

Den andre hovedtypen av ikke-metaleptiske handlingelementer kan betegnes som «skjønnhet», og da hovedsakelig skjønnhet i naturen. Gang på gang legger fortelleren ut på lange rablende beskrivelser, noe som muligens blir ironisert over når Pnin i kapittel 7 drøfter «Homer’s and Gogol’s use of the Rambling Comparison» (Nabokov, 1957, s.139). Et kroneksempel er en kommentar i kapittel 2, der fortelleren påpeker at sin egen mimetiske oppgave er langt mindre oppriktig enn en virkelig samtale, og illustrerer dette med et romantisk bilde fra den «ekte» verden. Digresjonen begynner idet Joan er i ferd med å plukke opp fasttelefonen i gangen:

Technically speaking, the narrator’s art of integrating telephone conversations still lags far behind that of rendering dialogues conducted from room to room, or from window to window across some narrow blue alley in an ancient town with water so precious, and the misery of donkeys, and rugs for sale, and minarets, and foreigners and melons, and the vibrant morning echoes. (Nabokov, 1957, s.20).

Ved første lesning er dette kun en rablende digresjon som skiller seg fra resten av kapittelet i stil og tematikk. Imidlertid blir det klart at det finnes en skjult forbindelse mellom det orientalske landskapet og telefonsamtalen. Senere i kapittelet kommenterer nemlig Pnins besøkende Liza på inventaret i Joans gang: «Look at that aquarelle with the minarets» (Nabokov, 1957, s.38). Det blir klart at fortellerens digresjon enten springer ut av dette maleriet, eller vice versa. En tredje mulighet er at fortelleren er uvitende om forbindelsen mellom disse to elementene, og at den impliserte forfatteren alene står ansvarlig for kombinasjonen. Uansett blir den tilsynelatende vakre og ekte digresjonen avslørt som noe falskt, enten som en assosiativ ekfrase av minaret-akvarellen, eller som et bevisst bedrag

utført av en implisert forfatter. Selv om siste del av fortellerens beskrivelse ikke er noen metalepse, skaper den en liknende tvil mot det diegetiske nivået.

Andre steder er scenene tilsynelatende bare vakre: «it was a pity nobody saw the display in the empty street, where the auroral breeze wrinkled a large luminous puddle, making of the telephone wires reflected in it illegible lines of black zigzags» (Nabokov, 1957, s.80). Disse sorte sikksakk-linjene kan vekke assosiasjoner til tekst: sort blekkskrift i for eksempel løkkeskrift. I så fall er det virkelig «a pity» at ingen legger merke til at omgivelsene består av symboler og tegn – noe som for øvrig er tilfellet i Nabokovs novelle *Symbols and Signs* (1948). Hvorvidt det eksisterer en slik dobbeltbetydning i denne frasen i *Pnin*, er et åpent spørsmål. En like vakker scene dukker derimot opp i kapittel 5:

A score of small butterflies, all of one kind, were settled on a damp patch of sand, their wings erect and closed, showing their pale undersides with dark dots and tiny orange-rimmed peacock spots along the hind-wind margins (...) revealing the celestial hue of their upper surface, they fluttered around like blue snowflakes. (Nabokov, 1957, s.95)

Det faktum at Pnins venn Chateau i neste øyeblikk kommenterer «Pity Vladimir Vladimirovich is not here» utgjør et skår i den sanselige gleden. Denne ekstradiegetiske metalepsen minner leseren på at den impliserte V.V. Nabokov i aller høyeste grad er til stede, og at disse vakre skildringene nødvendigvis er like konstruerte og ikke-autentiske som Pnin-figuren selv.

Ved hjelp av de ikke-metaleptiske scenene inviterer fortelleren den impliserte leseren til å leve seg inn i det diegetiske nivået av *Pnin*, men bare i en kort stund, og bare for å skape en større kontrast til de ekstradiegetiske metalepsene. Scenene fremstår som vakre, ærlige og ikke-metaleptiske forankringer i virkelighetsnivået, og fungerer dermed som lokkemiddel i forkant av en metalepse. Ved nærmere ettersyn kan leseren begynne å betvile fiksjonens autenticitet – for eksempel om det blir klart at ekornet som avleder Pnin-figuren fra værens gåte har samme navn som Pnins tapte kjærlighet, når fortellerens beskrivelser er inspirert av et maleri i det diegetiske nivået, eller når en vakker sommerfuglsverm avbrytes av en forfattermetalepse. Dersom romanen skal vinne leserens tillit ved å være en parasitt på verden – ved å «låne» troverdighet fra virkelighetsnivået – må en først utelukke at verden ikke bedrar en. De ikke-metaleptiske scenene i *Pnin* fremviser nettopp et slikt bedrag.

Gjenoppdagelse av skaperakten

I essayet *Good Readers and Good Writers* tilbyr Nabokov en normativ definisjon av gode lesere, som ikke identifiserer seg med romanfigurene, men med forfatteren selv:

What should be established, I think, is an artistic harmonious balance between the reader's mind and the author's mind. We ought to remain a little aloof and take pleasure in this aloofness while at the same time we keenly enjoy—passionately enjoy, enjoy with tears and shivers—the inner weave of a given masterpiece. (Nabokov, 1980, s.4).

Noen direkte forbindelse mellom historiske forfatters og historiske leseres sinn er selvsagt en umulighet, men det gir mening å tolke Nabokovs «author's mind» som en implisert forfatter. I *Pnin* er metalepsis et element som kan styrke denne forbindelsen mellom den impliserte forfatterens og leserens sinn, et grep som blottlegger deler av romanens indre vev. Som tidligere nevnt er særlig retoriske metalepser et slikt hjelpemiddel for å styrke leserens innlevelse i kunstverket, ved at disse skaper en bevisst mistro mot deler av handlingen. Metalepsene trekker i denne forstand den impliserte leseren opp på samme nivå som den impliserte forfatteren – de står hevet over handlingen og betrakter verket både «a little aloof» og engasjert «with tears and shivers».

Nabokovs insistens på å oppnå en inngående innsikt i hvordan et verk ble skapt, er til forveksling lik den tidlige hermeneutikkens mål om å forstå en tekst bedre enn forfatteren selv (Hanebeck, 2017, s.118). Metalepsene gir leseren en hjelpende hånd i denne gjenoppdagelsen av skaperakten, nettopp fordi de avslører de konvensjonelle handlingsnivåene som konstruert av en skapende implisert forfatter. Nabokovs ideelle leser ler antagelig ikke av avbrytelsene til Joan Clements når hun spør «But don't you think - haw - that what he is trying to do - haw - practically in all his novels - haw - is - haw - to express the fantastic recurrence of certain situations?» (Nabokov, 1957, s.119), men gleder seg over å oppdage et av den impliserte forfatterens hint. I denne forstand blir metalepsene en hjelpende hånd for leseren, en invitasjon til å ikke dele «the emotions of the people in the book but the emotions of its author — the joys and difficulties of creation.» (Nabokov, 1980, s.381-2). Siden den mistroiske leseren ikke lenger tror på konvensjonelle fortellingens diegetiske nivå, inviterer Nabokov denne leseren til å ta del i gledene og utfordringene ved selve skaperakten.

Romanen som gåte

Helt siden Kong Oidipus løste Sfinksens gåte – uten å fullt ut forstå betydningen av svaret for sitt eget liv – har gåter vært anvendt for å forstå tilværelsen. Rundt samme tid som premieren

til Sofokles' stykke, begynte grekerne å betrakte verden «som et spørsmål man måtte løse» (Kundera, 2017, s.11), altså som en slags enorm gåte. Dette kommer antagelig av et slags iboende begjær etter mening, av en tendens til å se «the things of the world as mysterious and feel suspense until their raison d'être is deciphered.» (Marcel, 2020, s.9). Vladimir Nabokov poengterte i denne sammenheng at han ikke trodde vitenskapen hadde løst noe av verdens mystikk (1990, s.44), noe som tydelig kommer frem i Nabokovs litteratur. Tidlig i karrieren utgav han samlingen *Poems and Problems* – som kuriøst nok inneholdt 53 dikt og 18 sjakkproblemer – og i et intervju bedyrer han at han bare liker å skrive «riddles with elegant solutions» (1990, s.16). En slik tilnærming til romanen ble presist beskrevet av Italo Calvino:

we can play at novels like playing at chess, with complete fairness, re-establishing communications between the writer, who is fully aware of the mechanism he is using, and the reader, who goes along with the game because he, too, knows the rules, and knows he can no longer have the wool pulled over his eyes. (Calvino, 1986, s.194-5)

Nabokovs normative litteratursyn inviterer den gode leseren til å lese romanen som en gåte, og dermed stille sitt eget intellekt opp mot skaperens – slik gåteløsere alltid har gjort for å overliste motparten.

Om verden er en gåte, må det være et svar. I første kapittel av *Pnin* får den seneliggende tittelfiguren nøyaktig denne fornemmelsen, og begynner å lete etter et svar i et ornamentert møbel ved sengen. Møbelets intrikate mønster fremstår som en åpenbar gåte for tankene til den febersyke Pnin:

It stood to reason that if the evil designer – the destroyer of minds, the friend of fever – had concealed the key of the pattern with such monstrous care, that key must be as precious as life itself and, when found, would regain for Timofey Pnin his everyday health, his everyday world; and this lucid – alas, too lucid – thought forced him to persevere in the struggle. (Nabokov, 1957, s.15)

Interjeksjonen «– alas, too lucid –» er et tydelig brudd med den frie indirekte diskursen, og henter om at det er den impliserte forfatteren som er den onde designeren med nøkkelen. I så fall vil Pnin aldri vil oppnå epistemologisk metalepsis og slik innse sin fiktive natur. Både mønsteret i det diegetiske møbelet, og *Pnin*-romanens «inner weave» (Nabokov, 1980, s.4), forblir håpløst utenfor rekkevidde for Pnin-figures fattsevne. Denne metaleptiske scenen henter ikke bare om tittelfigurens fiksjonelle natur, men innbyr også til å lese hele *Pnin* som en slags gåteroman.

Dersom en aksepterer invitasjonen til å lese romanen som en gåte, hva er da svaret på *Pnin*? Det finnes selvsagt ikke noe endelig svar i objektiv forstand, men avslutningsvis går det an å peke på to leserorienterte løsningsforslag som ikke utelukker hverandre. En kan først tenke seg et hermeneutisk-inspirert løsningsforslag, der leseren skal søke å forstå verket bedre enn forfatteren og slik ta del i Nabokovs «joys and difficulties of creation» (Nabokov, 1980, s.381-2). Gåten *Pnin* kan muligens løses ved å gå den impliserte Nabokov etter sømmene, i å gjenopplage skaperakten og dermed føle en viss kunstnerisk glede. Dersom den impliserte forfatteren er summen av alle de litterære valgene i *Pnin*, litterære valg som metalepsis kompliserer ytterligere, vil en komplett forståelse av disse valgene gjøre en kjent med denne summen, den impliserte Nabokov.

En annen mulighet er at leseren tolker *Pnin* som en variant av Sfinksens gåte, hvis svar bare er «den menneskelige tilstand». I dette løsningsforslaget er romanen en slags faksimile av virkelighetsnivået, og metalepsene antyder at leseren i verden er like begrenset som *Pnin* i romanen. Gåten V.N stiller – enten det er snakk om Vladimir Nabokov eller «Visible Nature» – er dermed av en eksistensiell natur. Den springer ut av det grunnleggende behovet for å se mening, i både verden og kunsten. Slik kan en lese *Pnin* som en mulig tilstandsbeskrivelse av mennesket, godt hjulpet av de metaleptiske overskridelsene som ikke forekommer i det virkelige liv.

V. Konklusjon

Denne undersøkelsen av metalepsis i *Pnin* har tatt for seg både typer og effekter av dette fenomenet. Innledningsvis ble det vist hvordan fortellerens makrostrukturelle, diegetiske metalepse er konstruert. Det er tydelig at en viss sparsommelighet av diegetiske metalepser, i tillegg til en tilhørerfunksjon mellom fortelleren og den impliserte leseren, danner grunnlaget for den makrostrukturelle metalepsen. Det samme gjelder uten tvil også for fortellerens innledende allvitenhet og paralipser – teknikker som begge manipulerer bildet av fortellerens egentlige relasjon til *Pnin*.

De ulike ekstradiegetiske metalepsene knytter det diegetiske nivået med enten det ekstradiegetiske nivået eller virkelighetsnivået. Undertypene av ekstradiegetiske metalepser som ble gjennomgått her, var retorisk-, epistemologisk- og forfattermetalepsis. I tillegg diskuterte oppgaven to nesten-metalepser, der blandingen av narrative nivåer stort sett har samme effekt som i fullverdige metalepser. Den impliserte Nabokov fungerer i denne forstand som et mellomledd mellom de tvetydige narrative nivåene og virkelighetsnivået, og gir romanuniverset i *Pnin* en viss – om enn paradoksal – forankring i virkeligheten.

Videre fokuserte oppgaven på hvilken effekt metalepsis skaper i *Pnin*. Det ble drøftet både litterære effekter i teksten – fortrinnsvis plottfremdrift og humor – og et knippe av ulike resepsjonseffekter. Av disse tok oppgaven opp den generelle mistanken mot narrativer og fiksjon som kan oppstå av visse metalepser. En potensiell annen effekt var såkalt epistemologisk mistanke, der leseren selv stiller spørsmål ved egen virkelighet på bakgrunn av den underliggjørende siden ved metalepsis. De mange ikke-metaleptiske scenene i *Pnin* skaper en liknende effekt av mistro, en mistro mot særlig naturens skjønnhet. Det ble argumentert for at visse konvensjonelle og vakre scener skaper en effektiv kontrast til de metaleptiske bruddene, og utgjør en implisitt påminnelse om at romanuniverset er konstruert, bedragersk og falskt.

Avslutningsvis ble effektene av metalepsis knyttet sammen med Nabokovs litteratursyn, der en ideell leser først og fremst skal identifisere seg med forfatteren og forfatterens skapergjerning. Det ble argumentert for at denne poetikken, i kombinasjon med metalepsene i *Pnin*, innbyr til å lese romanen som en slags kompleks gåte med et implisitt løfte om en elegant løsning. Enten svaret på denne gåten er å kjenne romanen like godt som forfatteren, eller å skildre den menneskelige tilstand ved hjelp av ulike narrative nivåer, eller noe helt annet – er selvsagt opp til den enkelte leser å avgjøre.

Litteraturliste

Primærverk:

Nabokov, V.V. (2002) [1957]. *Pnin*. Everyman's Library: New York

Teori / sekundærlitteratur:

Booth, W. C. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. ss.74-75. The University of Chicago Press: Chicago

Boyd, B. (2002). «Introduction». I Nabokov, V.V. *Pnin*, ss.vii-xxii. Everyman's Library: New York

Calvino, I. (1986) [1970]. «The Novel as Spectacle». I Calvino, I. *The Uses of Literature*. ss.190-195. Mariner Books: London

Danesi, M. (2020). *The Curious History of the Riddle*. s.9. Wellfleet Press: Kindle Edition.

Dehli, L. (2007, 1.september). «Kognitiv terapi ved depersonalisering og derealisasjon», *Psykologtidsskriftet*. <https://psykologtidsskriftet.no/fra-praksis/2007/09/kognitiv-terapi-ved-depersonalisering-og-derealisasjon>

Eco, U. (1994). *Seks turer i fortellingenes skoger*. ss.30-41, 97-115, 149-153. Tiden norsk forlag: Oslo

Genette, G. (1988). *Narrative Discourse Revisited*. ss.84-95, 130-154. Cornell University Press: Ithaca, New York

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. ss.230-240. Cornell University Press: Ithaca, New York

Hanebeck, J. (2017). *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*. De Gruyter: Berlin

Iser, W. (1974). *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. s.xii. The John Hopkins University Press: London

Kennair, E., Hagen, R. (2016). *Psykiske lidelser*. s.105. Gyldendal Akademisk: Oslo

Kundera, M. (2017). *Romankunsten*. s.11. Cappelen Damm: Oslo

Meier, B. (1999). «Subversive Narrative Techniques and Self-Reflexivity in Vladimir Nabokov's *The Real Life of Sebastian Knight*, *Lolita*, *Pnin*, *Pale Fire* and *Ada*, or *A Family Chronicle*». ss.100-106. University of Cape Town: Cape Town

- Nabokov, V.V. (1990). *Strong Opinions*. ss.16-18, 44-45, 153. Vintage International: New York.
- Nabokov, V.V. (1980). *Lectures on Literature*. ss.1-6, 381-382. Weidenfeld and Nicolson: London.
- Nabokov, V.V. (2000) [1963]. *The Gift*. s.108. Penguin Classics: London.
- Nabokov, V.V. (1999). *Speak, Memory*. ss.94-95. Everyman's Library: New York
- Rimmon-Kenan, S. (2002). *Narrative Fiction*. ss.92-106. Routledge: London
- Rodgers, M. (2018). *Nabokov and Nietzsche: Problems and Perspectives*. ss. 31-33, 94-100. Bloomsbury Academic: New York
- Sarraute, N. (1995) [1956]. «Mistankens tidsalder». I *Mistankens tidsalder: Essays om romanen*. ss.55-69. Bokvennen forlag: Oslo.
- Toker, L. (1989). «Pnin: The Quest that Overrides the Goal». I *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*. ss.21-35. Cornell University Press: Cornell
<https://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt1g69xb9.6>
- Webb, E. (2017). «Nabokov's Novels: Unreliable Narration in Pale Fire, Lolita, and Pnin». ss.1-18. I *Citations Journal of Undergraduate Research, Vol.14*.

