

Den syngende fiolin

Nabokov om frihet og overgrep på barn

Herner Sæverot

Sammendrag

I denne artikkelen forsøker jeg å besvare følgende spørsmål: Hvordan kan Vladimir Vladimirovich Nabokovs (1899–1977) romantekst Lolita (1955) lære oss noe om barn, uten å henfalle til belærende moralisme? Argumentet tilsier at denne høyst omdiskuterte romanen ikke kommuniserer på moralistisk vis, men på en indirekte og forførerisk måte som – paradoksalt nok – kan henlede oppmerksomheten på at jentebarnet Lolita har noe dypt hemmelighetsfullt over seg. Leserens av romanteksten kan med andre ord, og dette er et av hovedargumentene i artikkelen, forføres til en slags innsikt hvori barnet kan tilkjennes subjektstatus og frihet. Det betyr i all korthet at barnet trer frem som et unikt og særegent individ.

Lolita – en anti-pedagogisk roman?

Siden jeg skal lese Vladimir Nabokovs klassiske romantekst *Lolita* i et pedagogisk lys,¹ vil jeg først spørre om det overhodet er mulig. Spørsmålet er helt på sin plass fordi *Lolita* gjør alt den kan for ikke å bli lest pedagogisk. Her er tre eksempler. 1. Fortelleren og hovedpersonen, Humbert Humbert, vil ikke at barnet Lolita skal vokse opp. Han fremstår derfor som en anti-pedagog. 2. Den fiktive psykiateren John Ray jr., som har forfattet forordet, leder leseren inn på et falskt spor der han sier at boken er en mektig ”personanalyse”, hvori det skjuler seg ”en alminnelig lære”. Videre sier han at ”’Lolita’ bør få oss alle – foreldre, sosialarbeidere og pedagoger – til med

¹ Artikkelen gjør ikke forsøk på å utvikle verken en pedagogisk teori eller lese måte. Derimot kan den leses som et innspill i forhold til hvordan visse prinsipper bør reflekteres over med hensyn til møter med barn, ikke bare i den litterære kunsten men også i virkeligheten.

enda større årvåkenhet og fremsynthet å arbeide for å bygge opp en bedre generasjon i en tryggere verden”. Ray gjør *Lolita* til en moralsk og belærende bok, men det er bare et forsøk fra Nabokov, forfatteren som står bak og styrer sine oppdiktede figurer på en diktatorisk måte, på å overmanne leseren. Faktisk er det en parodi på tankearven etter Freud, som jeg skal komme tilbake til om litt, og et bevisst forsøk på å gi leseren en gal optikk å lese med. Dette viser seg i etterordet, som er undertegnet av Nabokov. 3. Tre år etter at *Lolita* utkom på det franske, omdiskuterte forlaget Olympia Press, returnerte Nabokov til sin egen bok gjennom teksten *Om en bok med tittelen Lolita*. Teksten, opprinnelig fra 1956, ble til romanens etterord, hvor Nabokov snur Rays tese fullstendig på hodet. ”Det finnes harmløse sjeler som vil kalle *Lolita* meningsløs fordi den ikke lærer dem noe. Jeg verken leser eller skriver belærende skjønnlitteratur (*didactic fiction*), og enda John Ray påstår det motsatte, har *Lolita* ingen moral på slep. For meg eksisterer et skjønnlitterært verk bare i den utstrekning det gir meg hva jeg rett og slett vil kalle estetisk salighet (*aesthetic bliss*) – det vil si en følelse av på en eller annen måte og på et eller annet sted å være i forbindelse med andre eksistensformer (*other states of being*) hvor kunst (nysgjerrighet, ømhet, vennlighet, ekstase (*curiosity, tenderness, kindness, ecstasy*)) er normen.” Nabokov vrir seg unna det pedagogiske feltet ved å si at boken verken lærer leseren noe eller har en moral på slep. Den russisk-amerikanske forfatteren indikerer sterkt at lesningen skal ende i en form for estetisk nytelse, men dette er kun ironisk ment. Det er en overdrivelse av estetikken betydning og en underdrivelse av moralens’. Hvordan kan vi vite det?

Forut for *Lolita*, nærmere bestemt i et brev fra 1945, understreker Nabokov at han aldri har nektet for den moralske innvirkningen (*the moral impact*) som er integrert i ethvert ekte kunstverk.² Et annet sted sier han at kunst både bedrer og opplyser leseren, men den gjør det på sin helt spesielle måte. Dårlig kunst, derimot, verken lærer, bedrer eller gir opplysning.³ Kunst og moral er, til tross for at Nabokov nærmest sier det motsatte i et-

² Nabokov (1945/1989: 56f.): ”[T]he moral impact of art [...] is certainly inherent in every genuine work of art. What I do deny and am prepared to fight to the last drop of my ink is the deliberate moralizing which to me kills every vestige of art in a work however skilfully written.”

³ I en av sine forelesninger på Wellesley College sa Nabokov følgende: ”Art has been too often turned into a tool to convey ideas – whether political or moral – to influence, to teach, to improve and enlighten and what not. I am not telling you that art does not improve and enlighten the reader. But it does this in its own special way [...] bad art neither teaches nor improves nor enlightens, it is bad art and therefore has no reasonable room in the order of things” (Boyd 1991: 111).

terordet, integrert. På hvilken måte? Utsagnet ”moral på slep” gir et hint. Det vil si moralen som den enkelte leseren fester til boken, som billedlig må slepe moralen etter seg. Denne moralen befinner seg således på utsiden av kunstverket, med den følge at de to elementene – kunst og moral – forblir uberørt. Dermed vil en ende med pedagogisk-moralisering, hvor moralen presses på kunstverket. Konsekvensen er at moralen ikke angår kunstverket, som dermed blir objektivert og redusert til noe det ikke er. Utsagnet ”moral impact”, derimot, angir at kunst og moral er integrert. Det vesentlige her er at moralen ikke smugles inn i kunstverket av leseren, men at verket rammer leseren. Slik oppstår det kontakt mellom partene, omtrent som når en stikker fingeren borti et elektrisk gjerde hvorpå man får støt. Når leseren er rammet på denne måten, vil hun få sine moralske synspunkter utfordret. Berøringen gjør leseren i stand til å se ting på nye måter, slik at hun kan omforme seg selv som moralsk menneske.

Slik blir *Lolita* høyst aktuell med hensyn til (moralisk) pedagogikk, og spørsmålet jeg stiller er: Hvordan kan denne romanteksten lære oss noe om barn, uten å henfalle til belærende moralisme? Dette er virkelig en utfordring fordi romanen, gjennom ulike forfatterstemmer, utsetter leseren for renkespill og list, noe som kan friste leseren til å danne stereotypiske og fordomsfulle bilder av pikebarnet Lolita eller til å ville likedanne henne med sine egne, subjektive forestillinger. Denne nedvurderingen og objektiveringen av barnet (som nærmest er et overgrep) skjer fordi hun ikke blir sett eller lyttet til. Samtidig argumenterer jeg for at det er forføreriske krefter i teksten som gjør det mulig for leseren å tilkjenne jentebarnet frihet og subjektstatus eller, med andre ord, se henne som individuell og unik. Hva det hele koker ned til er følgende spørsmål: Hvordan bør vi lese *Lolita*?⁴

⁴ Jeg mener selvsagt ikke at det er kun én måte å lese denne sammensatte og rikt fasetterte boken på. *Lolita* har blitt lest på svært mange ulike måter, og den blir fremdeles lest. Jeg var selv til stede på den store Nabokov-konferansen på Oxford University i 2007, hvor Nabokov-forskere fra hele verden var samlet. Noe av det interessante var at førstegenerasjon kritikere møtte en ny og yngre generasjon kritikere. Førstegenerasjonen, bestående av Andrew Field, Alfred Appell, Jr., Mary McCarthy o.fl., sto Nabokov svært nær. De kunne gjerne gi forfatteren sine manuskripter til gjennomlesning før publisering. Nabokov, som var pedantisk nøyaktig når det gjaldt sine tekster, fikk dermed en viss kontroll på hva som ble skrevet og publisert i tilknytning til hans oeuvre. Den nye generasjonen kritikere har følgelig ingen tilgang til Nabokov, da han ikke lenger er blant oss (selv om det føltes slik – på den internasjonale Nabokov-konferansen i Nice 2006 – da en sommerfugl svermet rundt hodene våre). Det kommer også tydelig frem i det de skriver, da de for eksempel trekker inn forfattere, filosofer og andre som Nabokov ikke regnet som sine inspirasjonskilder. Disse unge kritikerne utfordrer derfor i stor grad etablerte Nabokov-kritikere, som for eksempel Brian Boyd, Alexander Dolinin og Michael Wood.

Formålsrasjonell og objektiverende lesning

Til å begynne med kan det være vel så viktig å se til hvordan *Lolita* ikke må leses. Dette angir Nabokov ved å fremstille forskjellige skurker i sine romantekster. Noen av de fremste skurkene i hans engelskspråklige bøker er moralistiske foreldre og progressive pedagoger, men skurkenes skurk er og blir Sigmund Freud. I forordet til romanen *Bend Sinister* (1947), sier han rett ut at alle Freudianere må holde seg unna. Stadig vekk ser vi at Freud i Nabokovs romaner blir latterliggjort og hånet. I scenen hvor Humbert møter Lolita noen år senere, retter han sin pistol – som han har skjult i lommen – mot hennes ektemann Richard Schiller. I det samme forestiller han seg at han skal skyte Clare Quilty (les: *clear(ly) guilty*), den perverse mannen som tok Lolita fra ham. Dernest blir pistolen assosiert med det mannlige kjønnsorganet, hvorpå Humbert ”trakk forhuden vekk fra pistolmunningen og nøt den utløste avtrekkers orgasme: jeg har alltid vært en flink liten disippel av medisinmannen fra Wien [Freud]”. Ønsket om å drepe Lolitas ektemann, hvis fornavn forkortes til det mannlige kjønnsorganet – Dick, ender som en homoseksuell fantasi. Poenget er at dette er en latterliggjøring av Freuds bruk av symboler. Nabokov forsøker å fremheve hvor banal og komisk Freud er. Uansett hvor trist og tragisk denne boken er, så kan den også vekke til latter (selv om vi nok aldri ler lenge ad gangen). Baktanken er at vi skal le av Freud, og slik forstå hvor komisk psykoanalytikerens faktisk er.

Skjønt, ”medisinmannen fra Wien” er ikke bare komisk. For Nabokov er han også direkte farlig. Derfor liker romanforfatteren å stadig omskrive navnet hans. Ved å skifte ut bokstaven e med en a i etternavnet får vi *Fraud*, altså svindler. I *Ada or Ardor: A Family Chronicle* (1969), den mest fargerike av Nabokovs romaner, omtales Freud til og med som ”sig Heil”, og blir assosiert med nazismen. Grunnen er at Freud er, for Nabokov, venn av det generelle og fiende av detaljer. Å gå løs på et kunstverk, som for eksempel *Lolita*, med psykoanalytiske briller vil være som å gå på en teaterforestilling og samtidig skyte alle skuespillerne. Altså: Man dreper kunsten gjennom påtvunget moral.

Lignende ting skjer i romanen *Pale Fire* (1962). Her forteller den gale hovedpersonen Charles Kinbote om en psykoanalytisk bok som blir brukt på amerikanske høyskoler. Han har notert seg at dersom noen piller seg i nesen til tross for formaninger om å ikke gjøre det eller når en ungdom til stadighet stikker fingeren gjennom knapphullet sitt, vil den analytiske læreren vite at appetitten til den kåte og vellystige ikke kjenner noen grenser

for sin fantasi. Derneft tilføyer han: Tror disse klovnene virkelig på hva de lærer bort?⁵

Nå kan en selvsagt kritisere Nabokov for hans ensidige fremstilling av Freud, og de som har lest en avgrunnsdyp og kontroversiell tekst som for eksempel *Jenseit des Lustprinzips* (1920) vil hevde at Nabokov kun karikerer Freud. Likevel må vi ikke avfeie Nabokovs bilde som en karikaturtegning og kuriositet, for like mye som han henviser til Freud henviser han til de foreldrene, sosioarbeiderne og pedagogene som nevnes i forordet. Gjennom Nabokovs fremstilling av Freud er det mulig å forstå at oppdra- gere av barn gjerne lider av det jeg vil omtale som ”velmenenhetens sykdom”. Det vil si at de er velmenende, de tror at de vet best for barnet og handler ut fra formålsrasjonelle perspektiver. Skjønt det de gjerne glemmer, noe Nabokov stadig vekk minner oss på, er at det som er godt ment ikke nødvendigvis er godt for barnet. Formålsrasjonelle og kalkulerbare handlinger vil, for Nabokov, objektivere barnet. Dermed kan velmente handlinger, paradoksalt nok, ende som overgrep, men selvsagt forstått som noe helt annet sammenlignet med Humberts seksuelle overgrep på Lolita.

Kunsten

Spørsmålet er også hvordan leseren kan unngå et slikt instrumentelt-rasjonelt overgrep henimot romanteksten. I essayet *Good Readers and Good Writers* (1948) gir Nabokov et hint. Først sier han at bøker ikke skal leses med hodet, det blir for kognitivt og rasjonelt. Derneft sier han at bøker for all del ikke må leses med hjertet, det blir for subjektivt og svermerisk. Bøker skal, og dette er høyst originalt, leses med ryggraden. Det handler om å bli berørt mellom skulderbladene. Ryggraden er ikke tilfeldig valgt. Den er utvalgt fordi øverste del av ryggraden er forbundet med hjernen. Altså skal ikke hjernen kobles ut under leseprosessen, men den må ikke få arbeide alene. Hjernens må, for at lesningen ikke skal bli for vitenskapelig, samarbeide med kroppen. Slik vil også leserens kunstneriske eller artistiske sans bli en del av lesningen. Selve hovedpoenget til Nabokov er at leseren må være avslappet og rede til å motta det som kommer

⁵ Her er utdraget fra den psykoanalytiske boken som Kinbote har notert seg: ”By picking the nose in spite of all commands to the contrary, or when a youth is all the time sticking his finger through his buttonhol [...] the analytic teacher knows that the appetite of the lustful one knows no limit in his phantasies” (Nabokov 1996b: 635). Og så fortsetter han: “Do those clowns really *believe* what they teach?” (ibid.).

fra innsiden av kunstverket. Samtidig vil denne lesningen med ryggraden kunne forhindre at leseren ikke tilfører boken noe som ikke står der.

Hertil kan vi trekke inn ekstasen, altså det fjerde og sistnevnte begrepet i Nabokovs kunstdefinisjon. Den ekstatiske bevegelsen henrykker leseren. Kreftene kommer utenfra, i dette tilfellet er det krefter i *Lolita* som rykker, henriver leseren bort fra sin egen forestillingsverden. Men slik kommer vi ut for et moralsk problem, fordi den grusomme Humbert også til stadighet opplever ekstasens lykke, for eksempel da han ser Lolita spille tennis. Problemet er at Humberts ekstase skjer som følge av at han ser Lolita som ”smånymfe”. Moralen er fraværende, og vi står igjen med en narcissistisk lykkerus eller ren og skjær ”estetisk salighet”. Det Humbert ser er et frosset bilde, som tilfredsstillers hans perverterte begjær. Han er nemlig ”forhekset”, som han selv sier innledningsvis i boken, og blir med det selektiv nysgjerrig (det første begrepet i kunstdefinisjonen). Altså søker han kun det han har skapt i sin forestillingsverden, og egentlig er han ikke truffet av krefter utenfor seg selv. Det ytre han ser er kun en påminnelse om det bildet som er i hans indre, sagt på en annen måte, det ytre reduseres til det bildet som han bærer på i sitt indre. Den amerikanske filosofen Richard Rorty tydeliggjør det moralske problemet ved å si at ekstase og ømhet (det andre begrepet i kunstdefinisjonen) ofte utelukker hverandre.⁶ I forlengelsen av dette utspillet kan en si at det er større sjanse for å oppleve ekstasens beruselse dersom en er besatt enn dersom en er øm og hengiven. Det er bare det at Rorty, i sin lesning av *Lolita*, overser at det er to former for ekstase.

For det første har vi det jeg vil omtale som den ”humbertske ekstasen”, som skjer som følge av selektiv nysgjerrighet. Individet blir grepet av noe forhåndspostulert. For det andre har vi ekstasen som skjer som følge av det jeg vil omtale som ”vesentlig nysgjerrighet”, dvs. å søke det som er nytt og hittil ukjent. Den nysgjerrige søker det som ikke er helt synlig og tilgjengelig, og vet ikke på forhånd hva det er. Det er som å søke etter en hemmelighet, og når man vel har funnet denne hemmeligheten, fortsetter den nysgjerrige å søke. Nysgjerrighet streber ikke etter å forstå fenomenene, men er rastløs i sin søken. Mens leseren søker på denne måten, kan det skje, som Ray sier i forordet, at romanen *Lolita* eller Humberts ”syngende fiolin [kan] trylle fram en ømhet og en medlidenhet for Lolita så boken griper oss fullstendig, samtidig som vi avskyr dens forfatter!

⁶ I essayet *The barber of Kasbeam: Nabokov on cruelty* fra boken *Irony, Solidarity, and Contingency*, sier Rorty (1989/1996: 159): “But Nabokov knew quite well that ecstasy and tenderness not only are separable but tend to preclude each other [...]”

[Humbert]”. Legg merke til at det er boken som griper leseren, som så blir henført inn i en annen eksistensform eller i det minste ”får en følelse av [...] å være i forbindelse med andre eksistensformer” (min utheving). Leseren blir rykket inn i en annen verden, og er nærmest ute av seg selv, ekstatiske, med en følelse av å være i kunsten, denne gang forstått som ømhet. Samtidig med dette vil denne grepetheten føre til en avsky for Humbert, overgriperen. Dette er trolig – for Nabokov – den ideelle lesningen av *Lolita*, men, som mange vet, ingen forfatter kan kontrollere hva som vil skje med sine lesere.

Også Nabokov vet det. Derfor snakker han i essayet *Good Readers and Good Writers* om vennlighet til forfattere (”Kindness to Authors”). (Vennlighet er det tredje begrepet i kunstdefinisjonen, men det norske ordet fanger ikke dybden i originalbegrepet – *kindness*.) Saken er at den ”gode” leseren må opprette et slektskapsforhold til forfatteren, akkurat som i betydningen av det engelske uttrykket *kindred spirits*. I utgangspunktet høres dette helt diktatorisk ut, akkurat som om leseren skal bli en kopi av forfatteren og tenke som ham (Nabokov). Men det er ikke slik å forstå. Vi må heller forstå det dit hen at forfatteren eller, kanskje bedre, forfatteren som figurerer i teksten (hvis stemme er annerledes enn både Rays’ og Humberts’), fra begynnelsen av er forskjellig fra leseren. Leseren må derfor tilstrebe å forstå denne forskjelligheten; forstå ham, eller bedre, den verdenen som han har lagt til disposisjon. Det er kanskje lettere å forstå dette dersom vi forestiller oss to fremmede som er dømt til å leve sammen på en øde øy. Begge snakker forskjellig språk, og for å kunne kommunisere med hverandre, må i det minste en av partene lære seg den andres språk. Videre skal ikke leseren la seg dupere av forfatteren og hans skapte verden, noe Nabokov i essayet er tydelig på der han sier at leseren, i likhet med forfatteren, må bruke sin imaginasjon (*imagination*). Altså skal leseren skape egne bilder (Nabokov tenkte i bilder og malte fargerike bilder med sin blyant), vel og merke på bakgrunn av tekstens mulighetsbetingelser.

På denne bakgrunn vil jeg si at Nabokov viser sin autoritet ved at han vil ha leseren inn på et bestemt spor, men han vet samtidig at han ikke kan kontrollere hvordan leseren vil respondere, selv om han nok gjerne skulle ønsket det. De som kjenner til Nabokovs forfatterskap og liv vet at han var pedantisk når det gjaldt språklig presisjon. Av frykt for at en russisk oversetter skulle klusse med *Lolita*, oversatte han like godt boken til russisk på egenhånd, vel vitende om at en oversettelse er noe annet enn originalen. Det handler altså om å vise mest mulig troskap til teksten, utroskapen vil

uansett inntreffe, men den bør helst – sett med Nabokovs øyne – fremtre i så liten grad som mulig.

Imidlertid er kanskje *Lolita* en av de romaner som utgjør den største utfordringen i så måte. Det har å gjøre med emnet incest, som er et så sterkt emne at det, ifølge Freud, ”forbyr seg egentlig av seg selv” (min oversettelse).⁷ *Lolita* er og blir frastøtende, den vekker avsky, og en kan spørre: Hvordan er det mulig å bli berørt på annen måte enn bare å føle ren vemmelse overfor den slibrige Humbert? Videre, det tabubelagte emnet blinder oss og produserer fordommer som gjør det nærmest umulig å se barnet som genuint subjekt. Her er det helt nødvendig med demoniske virkemidler. *Lolita* er helt avhengig av å ha en forfører av ypperste klasse. Forførerens navn er Humbert Humbert (som egentlig bare er et pseudonym for, som han selv sier, å fremheve det avskyelige).

Den nødvendige forførelsen

Det er interessant at Ray i det ovenstående sitatet omtaler *Lolita* som ”den syngende fiolin”, særlig med tanke på at Nabokov selv hevdet at han var mer eller mindre tonedøv. I tillegg til Freud, progressive skoler og mye annet, påstår han selv i et intervju at han misliker både jazz og musikk på kjøpesenter.⁸ Temmelig paradoksalt må det vel da ha vært at sønnen, Dmitri Nabokov, ble operasanger. Men igjen, dette er en av Nabokovs overdrivelser. De som har lest *Lolita*, vil hevde at denne boken, som er så rytmisk og melodios, ikke kan ha blitt skrevet av en tonedøv forfatter. Den klinger nettopp som en syngende fiolin, som nok er et nøye utvalgt uttrykk med tanke på at fiolinen kanskje er et av de mest forføreriske instrumenter. Så til et vesentlig spørsmål: Hvorfor er det nødvendig med forførelse? Et enkelt svar er at leseren må fanges, slik at hun skal bli interessert. ”Den, som ikke *kunde* forføre Menneskene”, sier Søren Kierkegaard i en av sine dagbøker, ”*kan* hell. ikke frelse dem. Dette er Reflexions Bestemmelsen.”⁹ Forførelse er et demonisk virkemiddel, som paradoksalt nok kan tjene en god sak. Det vil si at den innehar krefter som kan ”oppdra” eller, kanskje bedre, ”danne” en Annen. Kierkegaard bruker, fordi han var en kristen tenker, i sin dagbok ordet ”frelse”, et ord som neppe areligiøse Nabokov ville ha brukt. Men jeg tror ikke den russisk-amerikanske forfatteren ville ha

⁷ Freud (1913/1999: 26): ”verbieten sich eigentlich von selbst.”

⁸ Nabokov (1973: 18).

⁹ Kierkegaard (1848/2003: 148).

vært uenig med meg når jeg sier at med forførelse er vi tett opp til pedagogikken. Å forføre et annet menneske er selvsagt ikke noe pedagogisk i seg selv, men det er en forutsetning for at leseren skal ”dannes”. Leserens må altså bli fanget, henført inn i Nabokovs skapte verden, for på den måten å bli interessert og kjent med denne verdenen. Dette er igjen en forutsetning for å kunne forstå den.

Jeg vil dessuten hevde at forførelse er livsviktig, for er det ikke slik at all kjærlighet starter med en forførelse? Videre: Det menneske som ikke vil bli forført, vil ikke kunne stå ut av seg selv, men vil kun lytte til sin egen, private stemme. Sånn sett er det altså ikke noe negativt med forførelse, slik vi har en tendens til å tenke. At vi legger noe negativt i det, skyldes nok at enhver forførelse utgjør et faremoment. Faren er at man kan bli fanget og derav bli underlagt en annens herredømme, slik Cordelia blir slave av Johannes i Kierkegaards *Forførerens dagbog* (1843). Forføreren Johannes fanger Cordelia omtrent som edderkoppen som spinner sitt bytte inn i nettet. Han forfører til og med på en slik måte at Cordelia tror det er hennes vilje å avbryte forlovelsen mens det i realiteten er Johannes som får henne til å tro det. Eksemplet viser at forføreren *par excellence* får motparten til å tro at hun handler ut fra egen vilje når det egentlig er forførerens vilje hun oppfyller. Men samtidig må vi ikke glemme at forførelsens energi går i begge retninger, og en kan spørre: Hvem forfører hvem? Hvis leseren av *Forførerens dagbog* ser nøye etter, vil hun se at det var Johannes som først ble forført av Cordelia. Videre viser eksemplet at forførelsen har en dannende effekt. Etter at Cordelia ble forført av Johannes, ser vi at hun ble ”dannet”. Det fremgår av det brevet hun skriver i begynnelsen av dagboken. Her uttrykker hun sinne og skuffelse, og viser at hun har lært sin lekse.¹⁰ Derfor sier Johannes at han først og fremst er interessert i unge jomfruer, ikke ulikt Humberts tenkemåte, fordi de innehar den nødvendige naiviteten som skal til for å bli forført. Det høres kanskje merkelig ut, men dannelse fordrer en viss naivitet og åpenhet. Dannelse er risikosport. Hvis individet ikke er villig til å ta en viss risiko, kan ikke dannelsesprosessen begynne. Risikoen består i at motparten utnytter din åpenhet, noe både Johannes og Humbert gjør til de grader.

Samtidig utfordrer temaet forførelse pedagogisk-psykologiske teorier, som for eksempel teorien om indre motivasjon. Gjennom mange år har mange pedagoger sagt at indre motivasjon er å foretrekke fremfor ytre motivasjon. Den pedagogiske ideen er at barnet jobber best dersom det er ind-

¹⁰ Kierkegaard (1843/1997: 301ff.).

restyrt, drevet av noe som allerede er der, dvs. inne i barnet. Forførelse derimot, dreier seg om ytre krefter som river mennesket med seg. Den forførte blir ført inn i en ny og annerledes verden. Tenk deg en lærer som skal fortelle en historie og som ikke evner å forføre. Trolig vil ikke denne historien ”gå hjem”, dvs. at den ikke vil finne veien til tilhøreren. Pedagoger bør derfor ikke være redde for å trekke inn forførelse i skolen, men den må, selvsagt, brukes med omhu. Og kanskje er det også på tide å anse forførelse som noe annet enn ren manipulasjon. Den franske tenkeren Jean Baudrillard gir i boken *De la Séduction* (1979) et nytt bilde på forførelse idet han omtaler den som et spill som foregår mellom to parter. Slik sett blir for eksempel reklamen på TV å anse som manipulasjon og ensretting, mens Kierkegaard blir å regne som en forfører som leker med sine lesere og vice versa.

For Nabokov selv har temaet forførelse alltid stått hans hjerte nær. Før han måtte oppgi sitt russiske morsmål for å hengi seg til, som han selv sier i etterordet, ”et annenklasses engelsk”, skrev han under pseudonymet V. Sirin. En sirin er i russisk mytologi, sier Nabokov i *Strong Opinions* (1973), en multifarget fugl med ansikt og kropp formet som en kvinne. Navnet tilsier også at det er en relasjon til sirenene, som med sine vakre stemmer forførte sjøfarere. *Lolita* synger nærmest som en sirene, noe som har sammenheng med at Humbert har ordet i sin makt. Nettopp dét gjør ham til Nabokovs farligste beretter. Han evner å fange leseren, hensette henne i en falsk verden og til og med få leseren til å være på parti med ham selv. Historisk sett har Humbert forført noen av de beste og mest trenede lesere vi har, som for eksempel Lionel Trilling, Harold Bloom og vår egen litteraturprofessor Hans Skei. I etterordet til den norske versjonen av *Lolita* sier han: ”Lolita på sin side er et uhyre fremmelig og freidig barn, også før Humbert ’ødelegger’ henne [...]”. Skei har således oversatt svært mange detaljer i boken, og har slukt agnet som Humbert har lokket med. Han har blant annet oversatt at Lolita – før det første overgrepet – er en munnrapp provokatør i forhold til moren sin, Charlotte. Det er verdt å legge merke til at moren til stadighet viser sin irritasjon overfor Lolita, samtidig som hun stadig vekk skyver jentebarnet bort fra seg. Mot Humbert er Lolita kontaktsøkende og øm (kanskje fordi hun lengtet etter en far som hun har mistet?). Etter det grufulle overgrepet, derimot, forandrer Lolita attityde henimot Humbert. Hun begynner å bli aggressiv, og Humbert sier etter hvert: ”Charlotte, jeg begynte å forstå deg!” Lolitas væremåte kan altså tolkes som en protest mot de voksnes ulike former for overgrep.

Og så må vi ikke glemme at det er Humbert som forteller. De bildene vi får presentert av Lolita er tegnet av ham. Riktignok har vi ingen grunn til å tvile på at Lolita sier det hun sier og gjør det hun gjør, men det er et totalt ensidig og fordomsfullt bilde. Disse bildene kommer dessuten i første del av boken, og forførelsen består i at det vi blir møtt med i starten har lett for å feste seg på netthinnen. Det er vanskelig å riste av seg slike bilder. Siste del av boken er annerledes. Humbert fremstår mer og mer som et moralsk menneske, og i forordet til den engelske utgaven av den russiske romanen *Despair* (1936/1965) åpner Nabokov for en viss tilgivelse av Humbert idet han kan få fri fra Helvete ved å vandre på en grønn allé i Paradis én gang i året, men kun ved skumringstid.¹¹

Humberts moral viser seg blant annet gjennom nye bilder av Lolita, bilder som fremstår i et mer vennlig lys. Her er et slikt bilde: ”Og det slo meg, der mine automatiske knær gikk opp og ned, at jeg rett og slett ikke visste det minste om min elskedes sinn, og at det var meget mulig at det bak de fryktelige, ungdommelige klisjeene i henne også var en hage og en skumring og en slottsport – tåkete, vidunderlige strøk som var innlysende og kategorisk forbudte områder for meg i mine befengte filler og ynkelige konvulsjoner [...]”. Humbert viser sin ømme side, i alle fall delvis, for han er og blir – på grunn av sitt rasjonelle, høyborgerlige og europeiske syn på dannelse – provosert av det han omtaler som hennes fryktelige, ungdommelige klisjeer. Nabokov, derimot, har ikke forhåndsdømt Lolita. Han skrev deler av romanen gjennom tårer, og viste ømhet også for denne Lolita.¹² Mens Humbert favoriserer seg selv og sine synspunkter og dermed ser ned på pikebarnets ubehøvlete manérer løfter Nabokov frem både ubetinget elskverdighet og ømhet for Lolita.

Etiske bedrag

Forførelsen innehar et paradoks, at det er nødvendig å bli fanget for å bli ”dannet” eller som Kierkegaard sier: ”[...] at fanges er at frelses.”¹³ Faren

¹¹ Nabokov (1965: 9): ”Hermann [hovedperson i *Despair*] and Humbert are alike only in the sense that two dragons painted by the same artist at different periods of his life resemble each other. Both are neurotic scoundrels, yet there is a green lane in Paradise where Humbert is permitted to wander at dusk once a year; but Hell shall never parole Hermann.”

¹² Den høyst respekterte Nabokov-kritikeren Ellen Pifer (1980: 170) sier følgende: ”With her bad manners and juvenile clichés, the real Lolita offends Humbert’s good taste and continental elegance. But for this Lolita Nabokov reserved his tenderness and moral sympathy.”

¹³ Kierkegaard (1855/1909–1948: 202).

er som sagt at leseren blir brakt bak lås og gitter, altså ført inn under en annens makt. Følgelig vil sanseapparatet svekkes, med den følge at pikebarnet blir redusert til et objekt. Derfor er det naturlig å spørre: Hvordan bryte seg ut av fangenskapet? Hertil tyr Nabokov til et annet demonisk middel, nemlig bedraget. "Bedrag", sier Nabokov i sin biografi *Speak, Memory* (1966), "inntil det djevelske, og originalitet på randen til det groteske, var mine strategiske ideer" (min oversettelse).¹⁴ Før jeg går i gang med å forklare dette nærmere, er det en ting vi må ha klart for oss. På den ene siden er forførelsen et spill, en relasjon, da den foregår ansikt til ansikt. Kanskje blir man forført av motpartens øyne og smil eller via intellektuell kløkt. På den andre siden er bedraget en ikke-relasjon, da det gjerne foregår bak ryggen på motparten. Derfor er bedraget avhengig av forførelsen. For at bedraget skal lykkes best, trengs forførelsen. Å kun bedra, uten forførelse, vil dessuten øke sjansen for å bli tatt. Dette er altså den store forskjellen mellom forførelse og bedrag.

Det er viktig å understreke at Nabokov ikke tyr til den sokratiske maieutikk eller jordmorkunst. For Sokrates var det om å gjøre å benytte seg av bedrag eller ironi for å få motparten i tale og få dennes sannhet ut i verden, akkurat som en jordmor som hjelper barnet ut i verden. Nabokov, på sin side, benytter bedraget for å få leseren til å stå på egne bein, men han tror ikke, som Sokrates, at mennesket besitter en sannhet. Likevel står Nabokov overfor et moralsk problem, som kan belyses gjennom spørsmål som dette: Hvilken rett har han til å hevde at leseren skal bli fri? Er det hans oppgave, som lærer, å fortelle leseren at hans sannhet er bedre enn leserens'? Slettes ikke. Det ville vært både naivt og arrogant. Så, hvordan løser han da dette pedagogisk-moralske problemet? Han unnlater, for det første, å gjøre som de tradisjonelle ironikerne, nemlig å ville noe eller å oppnå noe bestemt. Den tradisjonelle måten å bruke bedrag og ironi på er pedagogisk-moraliserende idet en indikerer noe slikt som dette: Ikke gå dit, men hit! Helst vil den tradisjonelle ironikeren at motparten skal ta steget fra sitt sted til hans sted. Nabokov, derimot, vil noe (selvsagt vil han det!), men han vil ikke noe bestemt. Det er her hans måte å bruke bedraget på, skiller seg fra Sokrates'.

Vi bør likevel skille mellom de bedragene som innehar et svar kontra de som ikke har faste svar. Et godt eksempel på førstnevnte bedrag finner vi tidlig i boken. Humbert prøver å ufarliggjøre sitt overgrep, og forsøker å

¹⁴ Nabokov (1996a: 609): "Deceit, to the point of diabolism, and originality, verging upon the grotesque, were my notions of strategy."

overbevise leseren om dette ved å trekke inn litterære storheter som Dante og Petrarca. Han sier: ”Og Dante ble jo faktisk vanvittig forelsket i sin Beatrice da hun var ni [...]. Og da Petrarca ble vanvittig forelsket i sin Laura, var hun en lyshåret smånymfe på tolv.” Humbert tier om noe vesentlig. Han unnlater nemlig å nevne at Dante og Petrarca ikke ble forelsket fordi deres respektive kjærester var barn, som i Humberts tilfelle, men da de selv var barn. Vi bør legge merke til at Humbert ikke ljuger. Derimot fortier han. Han unnlater å si ting og legger samtidig opp til at leseren skal tolke uriktig. Målet er å få leseren til å gå fem på, slik at han kan vinne leseren over på sin side.

Den andre formen for bedrag viser seg på forskjellige måter. Ta tittelen på boken for eksempel – *Lolita*. Førsteintrykket er at denne boken handler om en jente ved navn Lolita, men det paradoksale er at hennes stemme er svært lite fremtredende. Først og fremst er det Humberts stemme som gjør seg gjeldende i fortellingen. Det er jo han som er beretteren, det er han som setter agendaen, og når han bestemmer seg for å tegne bilder av Lolita, er de som regel svært usympatiske. Dessuten gir han aldri noen dypere analyser av jentebarnet. Riktignok er han ved flere tilfeller i ferd med å påbegynne grundigere analyser av henne, men analysen avbrytes før den får begynt. Han finner alltid en unnskyldning. For eksempel klager han over at han er for syk til å fortsette: ”Tror ikke jeg kan fortsette. Hjertet, hodet – alt.” Ved et annet tilfelle skylder han på at han er for trøtt til å kommentere og analysere et brev som er skrevet til Lolita: ”Brevet inneholdt et element av mystisk gemenhet, som jeg er for trett til å analysere i dag.” Igjen viser bedraget seg som fortielse, hvis mål er å få leseren til å bli mindre oppmerksom på den tragedien Lolita har vært utsatt for. Strategien er: Jo mindre leseren vet om Lolita, jo mindre involvert vil hun forhåpentligvis bli i pikebarnet.

Imidlertid kan effekten bli en helt annen, fordi Humbert også skaper en illusjon av dybde. Idet han holder tann for tunge med hensyn til Lolita, kan leseren begynne å forestille seg en kompleksitet i hennes karakter som tidligere har vært ukjent. Med andre ord kan effekten ved å tie være at leseren hengir seg til det som sies indirekte. Dermed har leseren fått en indirekte hjelpende hånd, i motsetning til den tradisjonelle pedagogens direkte hjelpende hånd. Altså er ingenting forklart, redegjort for eller pekt ut i bestemt retning. Romanteksten overlater til leseren å finne ut av ting.

Slik kan vi snakke om Nabokovs fortryllende evner, dvs. at han evner å bringe frem et fenomen ved å være stille. Det er som om stillheten ”snakker”. Men hva sier stillheten? Ingenting bestemt. Hvis den gjorde det, ville

Nabokov fremstå som en moraliserende lærer. I stedet fremstår han som en lærer som gir leseren tanker som er utenkte eller bare delvis tenkt. På den måten utfordrer han hver enkelt leser til å tenke gjennom de ufullstendige tankene. Det er her Nabokov unngår å falle til fote for det pedagogisk-moralske problemet, nemlig at lesningen går opp, lik et regnestykke.

Eksemplet viser også at bedraget kan slå begge veier. På den ene siden kan leseren bite på agnet, og dermed bli bedratt. På den andre siden kan bedraget – paradoksalt nok – fremstå som en pådrivende kraft som egger leseren til å se forbi blindheten i sitt blikk. Men det er ingen garantier her. Dessuten er Nabokov til tider nådeløs mot de uoppmerksomme leserne. Slik skiller han seg fra moralistiske pedagoger og didaktikere, som aller helst ønsker kontroll. For dem er det vesentlig at barnet ikke havner på villspor. Derfor styrer de inn barnet på det de mener er den riktige veien. Følgelig er bedraget som pedagogisk virkemiddel utelukket for dem. De vil fremstå som ærlige. På dette punkt vil imidlertid Nabokov protestere, for hva betyr det å være ærlig? Å si at naturen eller kunsten er ukomplisert og forståelig på en likefrem måte, vil være uærlig. "[A]ll kunst er bedragerisk og det er naturen også," sier Nabokov i en av sine kjente teser (min oversettelse).¹⁵ Ta nattsvermeren *Automeris io* for eksempel. Når denne arten blir skremt, dras forvingene gjerne frem, hvorpå to "øyne" viser seg på bakvingene. Øynene er ikke ekte, de er kun en imitasjon. De er der for å skremme vekk fugler og andre rovdyr. Naturen er gjerne bedragerisk på en imiterende måte, noe Nabokov overførte til sin kunstneriske verden. Denne bakgrunnen forteller at ærlighet for Nabokov er å kommunisere gjennom bedrag, det Kierkegaard omtaler som indirekte kommunikasjon, fordi det er slik naturen, kunsten – ja, verden, fremtrer. Å kommunisere på moralistisk vis, dvs. på en likefrem og direkte måte, vil kun tilsi – for Nabokov – at vi luller oss inn i en falskhet og en fordreining av hvordan "virkeligheten" fremtrer.

Derfor hjelper Nabokov på en indirekte måte, dvs. at han hjelper motparten til å stå på egne bein, helt fra starten av. Den pedagogiske kunsten består i å gi en gave uten at mottakeren engang vet at hun/han har fått en gave. Dette kan ikke gjøres gjennom tradisjonelle pedagogiske metoder, som gjerne peker i hvilken retning eleven skal gå. Derimot kan det gjøres gjennom bedraget, fordi det skjer bak ryggen til den enkelte. For eksempel kan Nabokov forklare et bedragers triks, mens han utfører et nytt bedragerisk triks bak ryggen til leseren. Vi vet aldri hvor vi har ham. Det betyr

¹⁵ Nabokov (1973: 11): "all art is deception and so is nature."

ikke at Nabokov dolker leseren i ryggen. Vi snakker ikke om hykleri her, men om etiske bedrag – hvoretter hjelpen sniker seg inn, men på baksiden, altså der leseren ikke ser. Bedraget kan med andre ord åpenbare, på en uforutsigbar måte, brister og svakheter i språket til Humbert, som er skyldig i den verste form for grusomhet Nabokov kan tenke seg, nemlig å ødelegge et barns barndom.

Tårer som ser

Barndom er, for Nabokov, forbundet med magi, nysgjerrighet og skaperglede.¹⁶ Hvis vi ser bort fra den ufullstendige romanen *Laura*, som nylig ble publisert (mot Nabokovs ønsker), var romanen *Look at the Harlequins!* (1974) hans siste roman. Her sier en av karakterene noe som forfatteren kunne ha sagt selv: ”Kom igjen! Lek! Oppfinn verden! Oppfinn virkeligheten!” (min oversettelse).¹⁷ Å ødelegge barndommen, slik Humbert gjør, er derfor også det samme som å ødelegge lekenhet og den kunstneriske skaperkraften. Er det ikke det foreldre, oppdragere og andre ofte gjør? Skjønt, man *vil* gjerne barnet godt, men det er ofte akilleshælen. Man *vil* for mye, hvorpå man taler på vegne av barn, hvis stemme hysjes ned (slik Humbert gjør med Lolitas’). For Nabokov, derimot, handler det om å lytte til barnet og forsøke å se det som er unikt og individuelt. Denne unikheten, som individualiserer barnet, holder seg gjerne skjult så lenge barnet ikke blir lyttet til eller sett med åpne øyne. Dette er også hovedgrunnen til at Humbert stort sett overser Lolitas ”hage, skumring og slottsport”. Han ser kun *en mulighet for* at noe slikt finnes bak ”de fryktelige, ungdommelige klisjeene”.

Imidlertid evner Humbert på et visst tidspunkt å se det unike hos Lolita. Vi er nå kommet til bokens kanskje ømmeste scene. Humbert ser den 17 år gamle Lolita, gravid, mens hun satt der ”med sitt ødelagte utseende og sine voksne hender med årer som rep og hvite gåsehudarmer, med flate ører og ustelte armhuler [...] og jeg så på henne, og visste like sikkert som jeg vet jeg skal dø, at jeg elsket henne mer enn noe jeg noen gang har sett eller drømt om her på jorden eller håpet å finne noe annet sted.” I det samme avsnittet sier han videre: ”Jeg forlanger at verden får vite hvor høyt

¹⁶ Pifer (1995: 317): ”The deprivation Lolita suffers at Humbert’s hands, the loss of her childhood, implies in Nabokov’s universe a betrayal of human consciousness and its creative potential.”

¹⁷ Nabokov (1996c: 571): ”Come on! Play! Invent the world! Invent reality!”

jeg elsket min Lolita, denne Lolita blek og besudlet, diger med en annens barn [...].” Disse ordene forteller at Humbert har frigjort seg fra sitt tidligere tvangsfikserte syn på Lolita. Nå hengir han seg, for første gang, til den ”virkelige” Lolita eller, som han sier, denne Lolita. Han elsker Lolita for den hun er, ikke fordi hun tilfredsstiller hans bilde på en smånymfe. Senere har det kommet frem at Nabokov gråt mens han skrev denne scenen.¹⁸

I det hele tatt er det mye tårer å spore i Nabokovs forfatterskap. Ta for eksempel romanen *Pnin* (1957). Riktignok er dette en langt mer lystig bok enn *Lolita*, men den har sine undertoner av sorg. Ved flere anledninger veller tårene frem hos hovedpersonen *Pnin*, som hele veien blir latterliggjort av den ondskapsfulle beretteren. I forbindelse med lesningen av ”ømhetens scene” fra *Lolita*, sier Nabokov i et fransk intervju at ”den gode leseren bør føle forløperen til en tåre” (min oversettelse).¹⁹ Her viser Nabokov igjen sine diktatoriske sider. Selvsagt kan han ikke forvente at leseren verken skal føle forløperen til en tåre eller felle tårer. Tårer er noe som kommer uventet, de kan ikke beordres frem. Det har å gjøre med at tårer, det vil si moralske tårer, ikke kommer fra en selv. Hvor kommer så tårene fra? La oss gå litt tilbake i boken for å søke et svar.

Charlotte har akkurat funnet Humberts hemmelige dagbok, og skjønt at han har utnyttet henne for å være nær Lolita. Humbert beskriver det videre forløpet: ”[T]årer av hevngjerrig hat og het skam ha[r] blindet Charlotte da hun løp til postkassen.” Mens hun løper i blinde på grunn av tårene, blir hun overkjørt og dør. Det er noe egosentrisk ved tårer som oppstår på grunn av hevn og skam, fordi en vil den andre vondt og fordi en kanskje er redd for hva andre skal synes om en selv. Slike tårer kommer derfor fra en selv og blinder individet. Hva med Humberts tårer, som oppstår etter denne episoden? ”Ærede jury – jeg gråt,” sier han selv. Dette er ikke annet enn krokodilletårer. Tårene er falske. Han opplever ikke ekte sorg, trolig gråter han for å oppnå noe. Mest sannsynligvis gråter han for å få sympati fra den kommende juryen som skal dømme ham. Vi er vitne til et av hans mange bedrag. Går vi tilbake til ”ømhetens scene”, kan vi si at tårene hans ikke kommer fra ham selv, men fra pikebarnet. Det er hun som berører ham og denne moralske kontakten forårsaker tårer. Vi bør også merke oss at tårer, eller den væsken som renner ut av øynene, ikke er noe en tar inn, men gir ut. Humbert er altså i ferd med å gi barnet den absolutte

¹⁸ Nabokov (1959: 17-18).

¹⁹ Nabokov (1961: 27): ”le bon lecteur devrait avoir un picotement au coin de l’œil.”

ømhet, da han er revet ut av sin egosentriske tilværelse og videre inn i en altersentrisk tilværelse. Man kan også si at han er henført mot Lolita, slik at han er i stand til å frigjøre seg fra det tvangsfikserte og selvskapte bildet av henne og samtidig se den ”virkelige” Lolita.

Lolita er og blir en tårenes bok, fordi den evner å røre leseren til tårer. Vel og merke ikke på samme måte som en klisjéfylt amerikansk film, hvor ulike effekter benyttes for å få til nettopp det. Hvor ofte har vi ikke hørt et symfoniorkesters tåredryppende musikk spille i bakgrunnen av en rørende scene?! Slik kan vi riktignok ta til tårer, men samtidig bør vi ikke lukke øynene for at mange amerikanske filmer spiller bevisst på betrakternes følelser. Like etter den sentimentale scenen er det hele snart glemt. Når alt kommer til alt har ikke filmen gjort noe dypere inntrykk på oss, nettopp fordi vi aldri har blitt revet inn i den. Nabokov, derimot, prøver ikke å berøre lesernes hjerter gjennom simple effekter. Det som gjør det vanskelig å holde tårene tilbake med hensyn til *Lolita* er at vi har vært vitne til en av de verst tenkelige krenkelser av et annet menneske vi kan forestille oss, og det som kanskje væter retinaen ekstra eller det som rammer spesielt hardt er at vi lesere – som følge av Humberts forføreriske evner – gjerne har vært uoppmerksomme i forhold til et barns smertehelvete. Leserens er således involvert på en helt annen måte sammenlignet med en klissete amerikansk film. Vi er forført eller rykket på innsiden. Vi er medskyldige. Dermed er det lett å felle tårer *for* barnet, men det betyr ikke at leseren mister henne av syne. Tvert imot. Det er, så rart det enn høres ut, først gjennom tårer at leseren kan skimte det unike og ”virkelige” barnet. Følgelig er dette paradoksalt fordi tårer gjør blind, men det er på den måten vi kan, sier den franske filosofen Jacques Derrida i *Mémoires d’aveugle* (1990), se glimt av den andres forskjellighet og unikhhet. Slik vil bildet av Lolita bli svært fargerikt i motsetning til det gråaktige bildet som Humbert tegnet av sin stedatter.

Har da lesningen, tross alt, gått opp lik et regnestykke? Har vi blitt omdannet som moralske mennesker én gang for alle? Nei. For hver gang vi leser boken *Lolita* eller hver gang vi maner pikebarnet Lolita frem i imaginasjonen kan nye tårer velle frem (eller man kan gråte uten tårer). Altså vil barnet ses i nytt lys fra gang til gang. Nabokovs *Lolita* er således en roman som har gått fra den verste krenkelse av et barn til den absolutte ømhet der barnet er gitt frihet og subjektstatus.

Litteratur

- Baudrillard, J. 1979. *De la Séduction*. Paris: Galilée.
- Boyd, B. 1991. *Vladimir Nabokov. The American Years*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Derrida, J. 1990. *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Réunion des musées nationaux.
- Freud, S. 1913/1999. Totem und Tabu. I: Freud, A., Bibring, E. & Kris, E., red. *Gesammelte Werke*. Band 9. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Kierkegaard, S. 1843/1997. Forførerens dagbog. I: Cappelørn, N.J., Garff, J., Kondrup, J. & Mortensen, F.H. red. *Søren Kierkegaards skrifter, bd. 1–55*. Bind 2. København: Gads forlag.
- Kierkegaard, S. 1848/2003. Journal. I: Cappelørn, N.J., Garff, J., Hansen, M., & Kondrup, J., red. *Søren Kierkegaards skrifter, bd. 1–55*. Bind 21. København: Gads forlag.
- Kierkegaard, S. 1855/1909–1948. Journal. I: Heiberg, P.A., Kuhr, V. & Torsting, E., red. *Søren Kierkegaards papirer, bd. 1–11*. Bind 11. København: Gyldendal.
- Nabokov, V. 1959. Intervju. I: *Les Nouvelles Littéraires* 29.10.1959.
- Nabokov, V. 1961. Intervju med Anne Guérin. I: *L'Express* 26.01.1961.
- Nabokov, V. 1965. *Despair*. London: Weidenfeld and Nicholson.
- Nabokov, V. 1973. *Strong Opinions*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Nabokov, V. 1948/1980. Good readers and good writers. I: Bowers, F. red. *Lectures on Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nabokov, V. 1945/1989. Letter. I: Nabokov, D. & Broccoli, M. J. red. *Selected Letters 1940 – 1977*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nabokov, V. 1996a. The real life of Sebastian Knight/ Bend Sinister/ Speak, Memory. I: Boyd, B., red. *Nabokov: Novels and Memoirs 1941–1951*. New York: The Library of America.
- Nabokov, V. 1996b. Lolita/ Pnin/ Pale fire/ Lolita: A screenplay. I: Boyd, B., red. *Nabokov: Novels 1955–1962*. New York: The Library of America.
- Nabokov, V. 1996c. Ada or Ardor: A family chronicle/ Transparent things/ Look at the harlequins! I: Boyd, B., red. *Nabokov: Novels 1969–1974*. New York: The Library of America.
- Nabokov, V. 1955/1998. *Lolita*. Oversatt av Bang-Hansen, O. Oslo: Den norske bokklubben.
- Pifer, E. 1980. *Nabokov and the Novel*. Harvard: Harvard University Press.
- Pifer, E. 1995. Lolita. I: Alexandrov, V. E., red. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland.
- Rorty, R. 1989/1996. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Skei, H. 1998. Etterord. I: *Lolita*. Oversatt av Bang-Hansen, O. Oslo: Den norske bokklubben.

Herner Sæverot
Universitetet i Bergen
Lærerutdanning
Postboks 7800
NO-5020 Bergen, Norge
e-post: herner.saverot@psych.uib.no