

“The Machina Telephonica and its Sudden God”

Om telefonen i Lolita

Modernitetens teknologi påvirkede vores verdensbillede og nedbrød afstande i tid og rum. Før telefonen skulle to mennesker være inden for hørevidde af hinanden for at føre en samtale, men telefonen gjorde det muligt at tale sammen på trods af, at man befandt sig meget langt fra hinanden.¹

I dag er disse ændringer blevet en normal del af vores hverdag, men dengang var ændringen markant. Sara Danius beskriver det således: “Opfindelser som telefonen og fonografen fratager lyd dét, som Hegel ville kalde dens sjæfulde inderlighed, og sanseoplevelsen af akustiske fænomener må fra nu af ty til en altid-reproducerbar yderlighed” (Danius 12, 2000). I Danius’ artikel er der nærmest tale om et tab af aura (i Benjaminsk forstand) – hun læser Prousts *På sporet af den tabte tid* som en skitse af en forandringens psykologi og siger: “Få forfattere fra det tyvende århundredes begyndelse har dramatiseret denne æstetiske krise så effektivt som Marcel Proust” (ibid.).

Prousts raffinerede beskrivelser af telefonen i *På sporet af den tabte tid* iklæder den et religiøst/mytologisk billedsprog og profanerer den. Billedsproget gestalter telefonen som et mirakel, mens det profane kan ses som en skildring af det auratab, der sker, når stemmen adskilles fra kroppen for at tjene kommunikationen mellem mennesker. Den teknologiske forandring af den mellem menneskelige kommunikation er dog ikke det primære sigte her, men en underordnet pointe jeg afslutningsvis vender tilbage til.

Emnet for denne artikel er især telefonen som motiv.² Ikke fordi det teknologiske ikke påvirker måden, hvorpå vi mennesker kommunikerer med og opfatter hinanden og verden, men fordi telefonen har to væsentlige egenskaber, som gør den særegen som motiv:

1. Den forbinder to ellers adskilte personer og deres verden.
2. Den afbryder.

Gennem en læsning af telefonen som et litterært motiv agter jeg at belyse en central skikkelse i Nabokovs oeuvre – solipsisten. Nabokovs brug af telefonmotivet i *Lolita* viser essentielle karaktertræk ved hovedpersonen, en alvorligt moralsk brist i hans verdensbillede. I *Lolita* fungerer telefonen, som *deus ex machina* gjorde i det græske teater, hvor dramatikeren kunne løse plottets knude ved at lade en gud stige ned på scenen, løse konflikten og genoprette verdensordenen (i det mindste i stykket). Hos Nabokov fungerer det blot omvendt. Hver gang hovedpersonen ser sig som herre over omverdenen eller sin skæbne, ringer telefonen, og han erfarer, at han er underlagt samme vilkår som andre dødelige – at han hverken er gud eller herre over verden eller skæbnen.

For bedre at kunne indkredse de religiøse konnotationer i dette motiv vil jeg begynde med Proust.

I telefon med bedstemor

I *Guermantes verden* er Marcel i længere tid adskilt fra sin bedstemor, som han er tæt knyttet til. Hans ven arrangerer det således, at Marcel kan få en telefonsamtale med hende. Og Marcel forklarer: “På denne tid var telefonen ikke så almindelig som den er i dag. Og alligevel er vanen så hurtig til at afmystificere de hellige kræfter vi er i kontakt med, at den eneste tanke jeg havde da jeg ikke øjeblikkeligt fik forbindelse, var at det dog var en langsom og besværlig indretning [...]” (181).

Vanen afmystificerer de hellige kræfter, fordi det nye ved telefonen gennem gentagen daglig brug bliver hverdagsagtigt, således at vi glemmer det lille mirakel, der sker ved hvert opkald. Derimod besynger Marcel gennem metaforik og sætningskonstruktion telefonisterne og telefonsamtalen, som igen bliver et mirakel, hvor “det menneske – som sidder ved sit eget bord i sin egen hjemby” med ét transporteres:

“ [...] hen til vores øre, i samme øjeblik vi i et flygtigt indfald har befalet det. Og vi er som en person i et eventyr der får opfyldt sit ønske af en troldkvinde og ser sin mormor eller sin forlovede fremmanet i et overjordisk lys, i færd med at bladre i en bog, fælde en tåre eller plukke blomster, lige ved siden af og alligevel langt borte, på selve det sted hvor hun befinder sig i virkeligheden. For at dette mirakel skal finde sted, behøver vi blot sætte den magiske tragt for munden og anråbe – nogle gange lidt for længe, det indrømmer jeg – de Årvågne Jomfruer, hvis stemme vi hører hver eneste dag uden nogen sinde at se deres ansigt, og som er vores Skytsengle i det svimlende mørke hvis porte de nidkært bevogter; de Almægtige, som lader de fraværende dukke op ved vores side uden at vi får lov til at betragte dem; det usynliges Danaider som uden ophør tømmer og fylder lydenes kar og rækker dem videre; de ironiske Furier, som i samme øjeblik vi mumler en betroelse til en veninde i håb om at ingen kan høre os, ubarmhertigt råber “hallo”; Mysteriets evigt irriterende tjenerinder, det Usynliges mistænksomme præstinder: damerne på telefoncentralen! (181-2)

Proust *genmystificerer* den dengang allerede banale telefon og viser det magiske ved selve telefonopkaldet gennem en komedie, hvor telefoncentralens damer præsenteres som de rene vestalinder, samtidigt med at han, via den rytmiske gentagelse

gelse, opbygger en patos, der komisk undergraves af det indskudte "hallo". Marcel besynger telefondamerne, om end de selv agerer temmeligt profant. Denne afbrydelse er dog symptomatisk for telefonen – "Når et legeme nedsænkes i vand, ringer telefonen", som Storm P. sagde. Telefonen ringer som regel, når man er optaget af noget andet. I litteraturen bliver telefonen et afbrydelsens motiv (hvilket bliver klarere, når vi ser på *Lolita*).

Derudover lægger Marcel op til fortællingen om bedstemorens død, idet løsrivelsen af stemmen fra den talendes person nærmest lydligt foregriber døden: "Det er ham, det er hans stemme som taler til os, som er der. Men hvor er den fjern!" Og lidt senere:

“Hvilket virkeligt nærvær i denne stemme som er så tæt på – midt i den faktiske adskillelse! Men også foregribelse af den evige adskillelse! Det er ofte sket – når jeg har lyttet på denne måde, uden at se den som talte til mig så langt borte fra – at det er forekommet mig at denne stemme skreg fra dybder man ikke vender tilbage fra, og jeg har mærket den angst som ville gribe mig en dag når en stemme vendte tilbage på denne måde (alene og nu uden at tilhøre en krop som jeg aldrig ville komme til at se igen) og fyldte mit øre med mumlende ord jeg gerne ville have kysset, fra læber som for altid var blevet til støv. (182-3)

Prousts telefon er for det første et magisk apparat, der knytter flere verdner sammen: de to talendes verden, de levende og dødes verden, samt nutid, fortid og fremtid. Proust gør telefonen til et psykologisk og kronotopisk forbindelsesled, altså et motiv, der bringer den talende i forbindelse med andre tider, steder og sfærer, og som også indvirker på handlingsforløbet. Men Prousts telefon er for det andet også profan, idet den talende afbrydes – gennem de ellers så vestalagtige telefondamer griber hverdagen og tiden ind. Og endelig foregriber telefonen døden.

Det er disse funktioner ved telefonmotivet, som Nabokov overtager fra Proust. Generelt udgør telefoner et gennemgående motiv i Nabokovs forfatterskab: I selvbiografien *Speak, Memory* sidder Nabokov i familiens lejlighed i Berlin og læser Bloks digte sammen med sin mor, da telefonen afbryder dem med beskeden om, at Nabokovs far, Vladimir Dmitrivitj Nabokov (1870-1922), er blevet skudt i færd med at forpurre et politisk attentat (cf. *Speak, Memory* 40). I *Ada* har Nabokov nærmest opfundet en særlig vandtelefon; i *Pnin* introduceres hovedpersonen gennem en fantastisk telefonscene, som er et studie værd i sig selv (*Pnin* 31-2); og i det russiske hovedværk *The Gift* indtager telefonmotivet også en vigtig plads. Telefonen udgør dog i *Lolita* et særligt vigtigt motiv, som jeg gennem en række nærlæsninger vil stille skarpt på.

Skæbnesvangre objekter

Indledningsvis er det nødvendigt at gøre to ting klart: et overordnet tema, som telefonmotivet knytter sig til, og problematikken omkring fortælleren.

Først temaet. Undervejs på sin rejse med *Lolita* gennem USA gør Humbert læseren opmærksom på, at han føler, visse ting er skæbnesvangre objekter:

“ We had stopped at a gas station, under the sign of Pegasus, and she had slipped out of her seat and escaped to the rear of the premises while the raised hood, under which I had bent to watch the mechanic’s manipulations, hid her for a moment from my sight. Being inclined to be lenient, I only shook my benign head though strictly speaking such visits were taboo, since I felt instinctively that toilets – as also telephones – happened to be, for reasons unfathomable, the points where my destiny was liable to catch. We all have such fateful objects – it may be a recurrent landscape in one case, a number in another – carefully chosen by the gods to attract events of special significance for us: here shall John always stumble; there shall Jane’s heart always break. (211)

Disse objekter virker skæbnsvangre, fordi de indikerer et mønster hinsides Humberts kontrol. Et gennemgående tema i Nabokovs værker er nemlig solipsisme – at protagonisten ser sig selv som det eneste virkelige og sin omverden som illusorisk. Nabokovs hovedpersoner (Humbert Humbert og andre) kæmper mod skæbnen, og fortællingen skildrer Humberts kamp for at forstå sin skæbne.³ I *Lolita* optræder telefonen som den moderne erstatning for *deus ex machina*, et instrument der bryder Humberts solipsistiske boble.

Dernæst fortælleren. Rent logisk er der to protagonister i *Lolita*, den ene er Humbert fortælleren, den anden er Humbert den fortalte. Som fortæller kan Humbert præsentere begivenhederne som et mønster, den fortalte Humbert ikke kan se. Den fortællende Humbert ser sig som skæbnens offer, mens den fortalte Humbert ofte ser sig som skæbnens herre. Humbert fortælleren skriver fra sin varetægtsfængsling kort før, retssagen mod ham skal starte. Førstegangslæseren ved ikke, hvad Humbert er fængslet for; det viser sig mod slutningen af fortællingen at være mordet på Clare Quilty, der på mange måder besidder de samme egenskaber som Humbert: De er begge litterater, begge har en forkærlighed for piger i alderen 9 til 14 og i særdeleshed for titelpersonen Lolita, som er Humberts kælenavn for hans mindreårige offer Dolores Haze – herefter benævnt ved hendes egentlige navn: Dolores. Humbert dræber Quilty, fordi denne hjælper Dolores med at flygte fra Humbert, hendes stedfar. Dette er for Humbert Quiltrys eneste brøde, for ud over det gør Quilty sig ikke skyldig i meget andet end Humbert. Tilmed er Quilty impotent, hvilket man bestemt ikke kan beskylde Humbert for. Humberts fortælling, der omhandler forførelse og voldtægt af en mindreårig, er den pædofiles forsvarsskrift, ikke i retslig forstand, men retorisk.

Humbert præsenterer sig selv som fortællingens centrum, en særligt sensitiv æstet med en uheldig lidelse. I Humberts fortælling er pædofilien ikke så meget en perversion som en æstetisk overfølsomhed, der rammer særligt udvalgte (“we lone voyagers, we nympholepts”, 17):⁴

“ You have to be an artist and a madman, a creature of infinite melancholy, with a bubble of hot poison in your loins and a super-voluptuous flame permanently aglow in your subtle spine (oh, how you have to cringe and hide!), in order to discern at once, by ineffable signs [...] the little deadly demon among the wholesome children; *she* stands unrecognized by them and unconscious herself of her fantastic power. (ibid.)

Den fortalte Humbert forfører en mindreårig, men den fortællende Humbert forfører læseren ved at gøre sig selv og læseren til et udsøgt selskab af lærde mennesker – "my learned reader" (57).⁵ Den fortalte Humbert ser sig som skæbnens modstander, som han af og til besejrer, mens fortælleren Humbert præsenterer sig som offer: På begge niveauer er Humbert i centrum, men den følgende gennemgang af telefonmotivet vil vise, at telefonen gang på gang udfordrer Humberts forestilling om sig selv som verdens centrum.

På legetøjsstationen

Humberts ungdom, efter han opdager sin forkærlighed for prepubertære piger, kan opsummeres med beskrivelsen af ham selv som anstændig samfundsborger: "He had the utmost respect for ordinary children, with their purity and vulnerability, and under no circumstances would he have interfered with the innocence of a child, if there was the least risk of a row" (19-20). Bemærk hvordan fortælleren det ene øjeblik bedyrer sine gode intentioner, for i næste øjeblik (kun adskilt af et komma) at underminere udsagnet med frygten for ballade.

Efter en ulykkelig europæisk ungdom og et forlist ægteskab kommer Humbert til USA. Her går det ikke meget bedre, og efter et ophold på et sanatorium beslutter han sig for at tilbringe sommeren på landet i New England med at arbejde på en fransk litteraturhistorie for engelske studenter. Det lyder som en anstændig plan, indtil Humbert får kontakt med en Mr. McCoo: "He said they had two little daughters, one a baby, the other a girl of twelve, and a beautiful garden, not far from a beautiful lake, and I said it sounded perfectly perfect" (35).

Her viser den anden knap så ærbare side af Humberts drømme sig igen – han vil gerne virke stueren og samtidig bryde alle moralske normer. Her kommer bogens første opringning:

“ I exchanged letters with these people, satisfying them I was housebroken, and spent a fantastic night on the train, imagining in all possible detail the enigmatic nymph I would coach in French and fondle in Humbertish. Nobody met me at the toy station where I alighted with my new expensive bag, and nobody answered the telephone; eventually, however, a distraught McCoo in wet clothes turned up at the only hotel of green-and-pink Ramsdale with the news that his house had just burned down – possibly, owing to the synchronous conflagration that had been raging all night in my veins. His family, he said, had fled to a farm he owned, and had taken the car, but a friend of his wife's, a grand person, Mrs. Haze of 342 Lawn Street, offered to accommodate me. (ibid.)

Humbert forestiller sig en (for ham) fantastisk fremtid, og hans selvcentrerede fantasier synes at formindske den i forvejen diminutive station, som svinder ind til en legetøjsstation, mens Humberts nye og dyre taske underligt nok nævnes.⁶ En retorisk praksis der løber gennem hele bogen: Humbert nævner sin egen påklædning undervejs, så læseren ikke betvivler hans elegance og gode smag; samtidig kommenterer og nedgør han andres påklædning, boligindretning og smag, hvorved han konsekvent iscenesætter sig som dommer over andre. Billedet bliver derved et af

det velklædte æstetiske overmenneske, der ankommer til en fjollet legetøjsstation. For Humbert er en smagsdom en moralsk dom; hans udsøgte smag adskiller ham fra sin omverden, hvorfor andres moralske normer heller ikke helt er hans, og da læseren let kommer til at dele Humberts æstetiske domme, ledes man let til implicit at acceptere hans moralske fripas.⁷

Ingen tager telefonen, da Humbert ringer, og det gentagne “nobody” understreger, hvor upassende Humbert opfatter det, når begivenhederne ikke forløber, som han forventer. Her, første gang telefonmotivet optræder, er det blot et uanseligt tegn på, at handlingsforløbet ikke bestemmes af Humbert, som dog straks ser en sammenhæng mellem sine lænders lue og nedbrændingen af McCooos hus. Humberts planer kuldkastes, og han forbereder sig på at rejse videre, selvom han af høflighed ikke kan undslå at se på, hvad Mrs. Haze kan tilbyde.

Sofascenen

Mens Humbert bor hos familien Haze og besættes erotisk af den 12-årige Dolores, dukker telefonen også op:

“ I am like one of those inflated pale spiders you see in old gardens. Sitting in the middle of a luminous web and giving little jerks to this or that strand. My web is spread all over the house as I listen from my chair where I sit like a wily wizard. Is Lo in her room? Gently I tug on the silk. She is not. Just heard the toilet paper cylinder make its staccato sound as it is turned; and no footfalls has my outflung filament traced from the bathroom back to her room. Is she still brushing her teeth (the only sanitary act Lo performs with real zest)? No. The bathroom door has just slammed, so one has to feel elsewhere about the house for the beautiful warm-colored prey. Let us have a strand of silk descend the stairs. I satisfy myself by this means that she is not in the kitchen – not banging the refrigerator door or screeching at her detested mamma (who, I suppose, is enjoying her third, cooing and subduedly mirthful, telephone conversation of the morning). Well, let us grope and hope. Ray-like, I glide in thought to the parlor and find the radio silent (and mamma still talking to Mrs. Chatfield or Mrs. Hamilton, very softly, flushed, smiling, cupping the telephone with her free hand, denying by implication that she denies those amusing rumors, rumor, roomer, whispering intimately, as she never does, the clear-cut lady, in face to face talk). So my nymphet is not in the house at all! Gone! What I thought was a prismatic weave turns out to but an old gray cobweb, the house is empty, is dead. And then comes Lolita’s soft sweet chuckle through my half-open door “Don’t tell Mother but I’ve eaten *all* your bacon.” (49-50)

Scenens metaforiske fremstilling af Humbert som edderkop er Humberts omstændelige fremstilling af sig selv som situationens centrum. Hvad der foregår på realplanet, viser dog det modsatte. Parenteserne med Charlottes telefoniske aktiviteter på telefonen signalerer, at hun spinder andre historier, hvilket Humberts ordspil (rumor-roomer) indikerer, at han er involveret i – med den enlige mor og den eksotiske fremmede som hovedpersoner i et romantisk plot. Ved hjælp af denne scene giver forfatteren rum og samtidighed til fortællingen via en nærmest kontrapunk-

tisk teknik meget lig den, Nabokov selv beskriver i sin analyse af Flauberts *Madame Bovary* i (*Lectures on Literature*, 125-177). Som fortæller lægger Humbert spor ud, der bygger op til senere hændelser (hans ægteskab med Charlotte), som han i selve handlingsøjeblikket ikke helt har øje for. Humbert præsenterer et ironisk billede af sig selv i familien Hazes hjem, men telefonen indicerer en verden uden for hans rækkevidde og forståelse.

Blandt Nabokovforskere er næste scene lige så ikonisk som Emma Bovarys drosketur med Leon gennem Rouen. "The Davenport Scene," som den benævnes, beskriver i Humberts optik, hvor elegant han kan udnytte Dolores seksuelt, uden hun selv bemærker det eller tager skade derved. For den dygtige læser viser den snarere omfanget af Humberts vrangforestillinger, hans løse greb om virkeligheden og hans faste greb om de retoriske værktøjer: "I want my learned readers to participate in the scene I am about to replay; I want them to examine its every detail and see for themselves how careful, how chaste, the whole wine-sweet event is [...]" (57). Humbert påberåber sig de lærde læsere for at få dem på sin side og præsenterer en scene:

“ Main character: Humbert the Hummer. Time: Sunday morning in June. Place: sunlit living room. Props: old, candy-striped davenport, magazines, phonograph, Mexican knickknacks (the late Mr. Harold E. Haze – God bless the good man – had engendered my darling at the siesta hour in a blue-washed room, on a honeymoon trip to Vera Cruz, and mementoes, among these Dolores, were all over the place). (ibid.)

Humbert gør sig selv til hovedpersonen og reducerer sit offer til en souvenir fra en ferie; ved første blik kan det virke som en kærlig vits, men hans efterfølgende detaljerede beskrivelse af hendes påklædning ("She wore that day a pretty pink dress" (ibid.) etc.) fremhæver gennem det fetichistiske fokus på en tolvårig piges tøj netop hendes status som nymfette og gør hende til en rekvisit i Humberts masturbatoriske praksis – ikke en person, men en ting.

Under dække af, at de for sjov slås om et æble, mens Humbert synger sin version af en populær sang (om Carmen⁸), som Dolores hører i radioen, lykkes det Humbert at gnubbe sit underliv mod pigens ben og bagdel. Scenen kulminerer med en hyperbolsk orgasme: "and my moaning mouth, gentlemen of the jury, almost reached her bare neck, while I crushed out against her left buttock the last throb of the longest ecstasy man or monster had ever known" (61). Hvorefter telefonen ringer:

“ Immediately afterward (as if we had been struggling and now my grip had eased) she rolled off the sofa and jumped to her feet – to her foot, rather – in order to attend to the formidably loud telephone that may have been ringing for ages as far as I was concerned. There she stood and blinked, cheeks aflame, hair awry, her eyes passing over me lightly as they did over the furniture, and as she listened or spoke (to her mother who was telling her to come to lunch with her at the Chatfields – neither Lo nor Hum knew yet what busybody Haze was plotting), she kept tapping the edge of the table with the slipper she held in her hand. Blessed be the Lord, she had noticed nothing! (ibid.)

Telefonopringningen afbryder den serie af metaforer, hvormed Humbert slører og forvansker begivenheden; hvor en amerikansk skolepige fremstilles som en uskyldig og uvidende nymfette med et paradisisk æble; hvor den frygtsomme europæiske pædofile forvandles til en “radiant and robust Turk, deliberately, in the full consciousness of his freedom, postponing the moment of actually enjoying the youngest and frailest of his slaves” (60).⁹ Sekvensen skildrer Humberts overgreb på en pige, der er “safely solipsized” (ibid.) og derfor intet bemærker, og dens ophobning af metaforer tjener som en besværgende iscenesættelse beregnet på at hypnotisere læseren.

Men det parentetiske “as if we had been struggling and now my grip had eased” indicerer, at der kan være andre måder at opfatte begivenhederne på; at Humbert faktisk har holdt pigen fast mod hendes vilje, hvilket mere end antydes senere i bogen under et skænderi mellem Humbert og Dolores: “She said I had attempted to violate her several times when I was her mother’s roomer” (205). Humberts manøvrer foregår under dække af en sang, han lemlæster (“The tune I had been mutilating” (59)), men det er snarere Dolores, som lemlæstes.

Når Dolores tager telefonen, er det Humbert, som reduceres til en del af inventaret. Telefonens ringen bryder en fortryllelse, som nok mest har påvirket Humbert. Dolores blik, hendes blussende kinder og Charlottes besked reduceres af Humbert til en parentes, noget der kun interesserer, fordi det senere griber ind i hans planer – andres verden registreres kun i randen af Humberts opmærksomhed, og kun når det får følger senere.

Senere taler Humbert i telefon med Dolores:

“I told her – trembling and brimming with my mastery over fate – that I was going to marry her mother. I had to repeat it twice because something was preventing her from giving me her attention. “Gee, that’s swell,” she said laughing. “When is the wedding? Hold on a sec, the pup – That pup here has got hold of my sock. Listen –” and she added she guessed she was going to have loads of fun... and I realized as I hung up that a couple of hours at that camp had been sufficient to blot out with new impressions the image of handsome Humbert Humbert from little Lolita’s mind. (72)

Ironisk nok anfægtes Dolores ikke meget af Humberts nyhed; tilstedeværelsen af en hundehvalp har fortrængt hendes interesse for Humbert. Tiden og afstanden har indvirket, og som et normalt barn er Dolores mere optaget af sine umiddelbare omgivelser end af de voksnes verden og sin kommende stedfar. Humberts herskab over skæbnen fremstår som en fantasi. Telefonen, et redskab der burde bringe Humbert i kontakt med andre, illustrerer som motiv, at mens Humbert er opslugt af egne lyster og fantasier, har andre et mere rigt og varieret liv.

Ulykken

Den femte telefonopringning i *Lolita* er nok den mest dramatiske. Charlotte har fortalt Humbert om sine planer om at sende Dolores på kostskole, og en desperat Humbert tyr til en tvær tavshed, som ikke anfægter Charlotte synderligt. I modsætning til

ham er hun naturligt nysgerrig over for sine medmennesker, og hun fornemmer, at Humbert skjuler noget, specielt i skrivebordsskuffen. Humbert arbejder nok på en litteraturhistorie, men samtidig skriver han en lille dagbog om sin erotiske besættelse, og denne dagbog ligger i den aflåste skuffe. En dag, efter han igen er begyndt at tale, vender han hjem fra byen og finder en forgrædt Charlotte, som har brudt skuffen op og opdaget, hvad Humbert egentlig er. Mens hun skriver løs på flere breve, udbryder hun, at hun vil forlade hjemmet øjeblikkelig og sørge for, at han aldrig mere får Dolores at se. Humbert spiller afslappet og slår det hele hen som en misforståelse. Og idet Humbert vender tilbage fra køkkenet, sker det:

“I have made you a drink,” I said.

She did not answer, the mad bitch, and I placed the glasses on the sideboard near the telephone, which had started to ring.

“Leslie speaking. Leslie Tomson,” said Leslie Tomson who favored a dip at dawn. “Mrs. Humbert, sir, has been run over and you’d better come quick.”

I answered, perhaps a bit testily, that my wife was safe and sound, and still holding the receiver, I pushed open the door and said:

“There’s this man saying you’ve been killed, Charlotte.”

But there was no Charlotte in the living room. (97)

Læseren ser ikke direkte Charlottes død, det foregår i kulissen, og vi får kun Humberts beskrivelse af gaden umiddelbart efter uheldet. Det hele sker hurtigt og uventet. Med et enkelt træk forsvinder Charlotte og hendes viden, og de afslørende breve, Charlotte har skrevet, ender i Humberts lomme, hvor han river dem i små stykker, hvorefter Humbert uden problemer bliver nærmeste pårørende – Dolores’ stedfar. Faren er afværgt, og Humbert har tilsyneladende medvind.

Humbert taber sin dronning

I et kapitel (2. del kapitel 14) forekommer en hel serie af telefonopringninger, der ryster Humberts og Dolores’ verden, og som påvirker handlingen.

Efter en tid, hvor Humbert og Dolores rejser fra motel til motel, bliver det klart, at det vil være bedst ikke at vække unødigt opsigt som omrejsende enlig far med en datter i skolealderen på slæb. Derfor søger Humbert dække i byen Beardsley, hvor Dolores indskrives i den lokale pigeskole. Opholdet i Beardsley giver dog ingen ro til Humbert, der plages af frygten for, at nogen skal afsløre ham, at Dolores skal tale over sig. Derudover er han jaloux på lokale teenagedrenge og andre potentielle rivaler.

I Beardsley involveres Dolores i opførelsen af et nyt skuespil, *The Hunted Enchanters*, skrevet af Clare Quilty; men det ved Humbert intet om. Uden at Humbert bemærker det, begynder Dolores at lægge sine egne planer og får i løbet af prøverne kontakt med Quilty:

“Because it supposedly tied up with her interest in dance and dramatics, I had permitted Lo to take piano lessons with a Miss Emperor (as we French scholars may conveniently

call her) to whose blue-shuttered little white house a mile or so beyond Beardsley Lo would spin off twice a week. (202)

Klaverlærerens navn er det samme som den dame, Flauberts Emma Bovary får klavertimer hos, eller rettere: siger hun går til klaver hos, mens hun besøger sin elsker Leon. En aften, mens Humbert intetanende spiller skak med sin bekendte Gaston Godin, ringer telefonen:

“ the telephone in my study, where I was in the act of mopping up Gustave’s – I mean Gaston’s – king’s side, rang and miss Emperor asked if Lo was coming next Tuesday because she had missed last Tuesday’s and today’s lessons. (ibid.)

At hun har skulket fra to klavertimer åbenbarer for Humbert, at pigen har hemmeligheder for ham, og han distraheres. Imens øjner Gaston Godin en mulighed for at tage Humberts dronning – hvilket foregriber, at Humbert er ved at miste Dolores til en anden modstander; denne modstander er Quilty, som Humbert aldrig rigtig kan placere, men som minder ham om hans onkel Gustave.¹⁰ Humbert opsøger Dolores, der siger, at hun ikke kunne modstå fristelsen, men har brugt tiden i en park, hvor hun har øvet stykket sammen med Mona. Humbert stormer til telefonen og ringer til Mona:

“ Mona’s mother answered: “Oh yes, she’s in” and retreated with a mother’s neutral laugh of polite pleasure to shout off stage “Roy calling!” and the very next moment Mona rustled up, and forthwith, in a low monotonous not untender voice started berating Roy for something he had said or done and I interrupted her, and presently Mona was saying in her humblest, sexiest contralto, “yes, sir,” “surely, sir,” “I am alone to blame, sir, in this unfortunate business,” (what elocution! what poise!) “honest, I feel very bad about it” – and so on and so forth as those little harlots say. (203)

Bemærk hvorledes læseren gennem dette opkald får indblik i en helt anden verden, som ligger langt uden for Humberts interessesfære – fortælleren noterer det, mens den fortalte Humbert ignorerer det. Humbert vender tilbage fra telefonen, betragter Dolores og indser, hvor meget hun er vokset på to år. Hun håner Humbert for hans iver, og et frygteligt skænderi følger: “From that moment I stopped restraining my voice, and we continued yelling at each other, and she said unprintable things. She said she loathed me” (205). Humbert griber hårdt fat i Dolores’ håndled, mens de forsætter med at råbe af hinanden.

“ [...] and our voices were drowning the telephone, and when I grew aware of its ringing she instantly escaped.

With people in the movies I seem to share the services of the machina telephonica and its sudden god. This time it was an irate neighbor. The east window happened to be agape in the living room, with the blind mercifully down, however; and behind it the damp black night of a sour New England spring had been breathlessly listening to us. [...]

“... This racket ... lacks all sense of...” quacked the receiver, “we do not live in a tene-

ment here. I must emphatically..."

I apologized for my daughter's friends being so loud. Young people, you know – and cradled the next quack and a half.

Downstairs the screen door banged. Lo? Escaped? (205-6)

Man kan, når man kender Humberts tyranniske tendenser, spørge, hvorfor det er en hadefuld scene. Fordi han klemmer en piges håndled, så det er nær ved at brække, eller på grund af de ting, hun siger? Humberts jalousi har opbygget en stemning, som forløses i et voldsomt skænderi, hvor Dolores siger direkte, hvad hun mener om Humbert – maskerne falder med andre ord. Det er her, telefonen ringer. Humberts ord om "telephona machina" lyder som endnu et af hans utallige ordspil, men Humberts udtryk beskriver også oplevelsen af guddommelig indgriben (fra Aubrey McFate, som Humbert benævner skæbnen), idet opringningen giver Dolores anledning til at flygte, og fra dette øjeblik og frem byttes rollerne om. Humbert bliver offer for Dolores og Quilts planer.¹¹

Tilbage til teksten: Humbert løber gennem Beardsley, og foran en drugstore ser han Dolores' cykel:

“Some ten paces away Lolita, through the glass of a telephone booth (membranous god still with us), cupping the tube, confidentially hunched over it, slit her eyes at me, turned away with her treasure, hurriedly hung up, and walked out with a flourish.

"Tried to reach you at home," she said brightly. "A great decision has been made. But first buy me a drink, dad." (206-7)

Dolores fortæller Humbert, at hun ønsker at forlade skolen, droppe skuespillet og at de sammen skal tage på endnu en rejse. Humbert er tilsyneladende lettet over stemningsskiftet, fra skænderi til forsoning, og over at Dolores viser sig fra en uventet amourøs side, da hun i slutningen af kapitler beder ham om at bære hende ovenpå. Humbert går efterfølgende med på Dolores forslag, om end han på den næste rejse plages af en voldsom (og berettiget) paranoia. Senere kan læseren (og Humbert) dog deducere sig frem til, at Clare Quilty og Dolores sammen har aftalt rejsen, for at han et sted undervejs (i Elphinstone) kan hjælpe hende fri af Humberts klør.

Første opkald i kapitlet ryster Humberts verden; han opdager, at Dolores snyder ham. Andet opkald giver endnu et glimt af en verden uden for Humberts synsvinkel, hvor andre mennesker har andre interesser end Humbert, og hvor Mona har et forhold til Roy. Dette opkald er på en måde meget lig de samtaler, Charlotte fører, mens Humbert forestiller sig selv som en edderkop på sporet af sit bytte. Samtidig overbevises Humbert om, at Mona lyver og har forberedt sin forklaring i samråd med Dolores.

Opringningen under skænderiet danner parallel til opringningen under sofa-scenen; begge opkald bryder en trance. Og sidste opkald viser en Dolores, der selv lægger planer. Dolores Haze er nu 14 år, og i stedet for at være Humberts offer gør hun nu Humbert til offer for sine planer; Humbert skifter fra Enchanted Hunter til Hunted Enchanter. Humberts ord om "the machina telephonica and its sudden god"

gør med rette telefonen til en *deus ex machina*, idet denne serie af telefonopringninger indvarsler tyrannen Humberts fald.

Tennis og telefonfis

Under deres anden rejse, hvor Humbert i tiltagende grad bliver sikker på, at nogen følger efter dem, bor de på et tidspunkt i Champion Colorado. De spiller tennis på hotellets baner, da en fremmed og hans forlovede præsenterer sig selv og inviterer Humbert og Dolores til at være med i en kamp mod dem. Humbert skal til at afslå, da han afbrydes: “a bellboy was tripping down the steps from the hotel to our court and making me signs. I was wanted, if you please, on an urgent long distance call – so urgent in fact that the line was being held for me. Certainly. I got into my coat (inside pocket heavy with pistol) and told Lo I would be back in a minute” (234). Humbert aner, at hans rival står bag, og øjner en chance for at konfrontere ham.

“ An awful calm kept my heart afloat as I followed the boy up to the hotel. [...] At the desk, a dignified, Roman-nosed man, with, I suggest, a very obscure past that might reward investigation, handed me a message in his own hand. The line had not been held after all. The note said:

“Mr. Humbert. The head of Birdsley (sic!) School called. Summer residence – Birdsley 2-8282. Please call back immediately. Highly important.”

I folded myself into a booth, took a little pill, and for about twenty minutes tussled with space-spooks. A quartet of propositions gradually became audible: soprano, there was no such number in Beardsley; alto, Miss Pratt was on her way to England; tenor, Beardsley School had not telephoned; bass, they could not have done so, since nobody knew I was, that particular day, in Champion, Colo. Upon my stinging him, the Roman took the trouble to find out if there had been a long distance call. There had been none. (234-35)

Telefonbeskeden viser sig virkelig at være en afledningsmanøvre fra Quilts side; Humbert skal lokkes væk, så Quilty kan spille tennis med Dolores, og da Humbert vender tilbage, ser han Quilty klappe Dolores kærligt bagi med ketsjeren, inden han flygter. Fra Quilts og hans venners side virker det hele som en let spøg, for Humbert er det ramme alvor. Senere samme eftermiddag afbryder han Dolores og Quilty, mens de leger ved poolen – Humbert rammes af et hjerteanfald og kaster op (238).

Denne scene ligger tæt op ad Marcells telefonkald i *På sporet af den tabte tid*. Ligesom i *Guermantes verden* er telefonen nærmest et sakralt objekt, man hjælpes til af tjenende ånder. Når Humbert kaldes til telefonen, foregår det via en trappe, som han må bestige, som var det en anden tempeltrappe, og de “space spooks”, som Humbert taler med, minder om Marcells telefoniske vestalinder. Quilts profane telefonfis virker lige så grotesk karnevalistisk, som når telefondamerne afbryder hos Proust. Yderligere er telefonen, igen lige som hos Proust, et memento mori; hver gang telefonen ringer, er døden særlig tæt på personerne i *Lolita*. I dette tilfælde provokeres Humberts svagelige hjerte. Denne kobling mellem skæbnen, døden og det groteske løber som en rød tråd gennem de fleste af Nabokovs værker.

Fra overnatningen på *The Enchanted Hunter* og gennem resten af romanen bliver Humberts oplevelser tiltagende groteske, og telefonmotivet fremmer dette, idet Humberts kontrol over Dolores og hans greb om virkeligheden løsnes, for hver gang telefonen ringer.

Onkel Gustave og Monsieur Brustère

Da Dolores og Humbert ankommer til motellet Silver Spur Court i Elphinstone, er Dolores blevet dårlig: "She was shaking from head to toe. She complained of a painful stiffness in the upper vertebrae – and I thought of poliomyelitis as any American parent would. Giving up all hope of intercourse, I wrapped her up in a laprobe and carried her into the car" (240). Dolores indlægges på det lokale hospital, og kort efter rammes Humbert af smitten. Han bliver på motellet, hvor han sover uroligt, bemærker noget fyrværkeri (uden at forbinde det med fejringen af 4. juli). Det banker på døren: "It was big Frank. He remained framed in the opened door, one hand on its jamb, leaning forward a little. Howdy. Nurse Lore was on the telephone. She wanted to know was I better and would I come today? [...] I asked him to tell Mary Lore I would stay in bed all day and would get into touch with my daughter sometime tomorrow" (245-46). Næste dag ringer Humbert tilbage til hospitalet:

“ Everything was fine. A bright voice informed me that yes, everything was fine, my daughter had checked out the day before, around two, her uncle, Mr. Gustave, had called for her with a cocker spaniel pup and a smile for everyone, and a black Caddy Lack, and had paid Dolly's bill in cash, and told them to tell me I should not worry, and keep warm, they were at Grandpa's ranch as agreed. (246)

Humbert har nu tabt Dolores til sin rival. Og resten af fortællingen omhandler Humberts sorg over dette tab, hans jagt efter rivalen og hans anger over sine ugerninger. En anger som udmønter sig i en moralsk apoteose, hvor Humbert fra en bjergskrånning hører børnene lege i en by under ham. Her indser han, at han har frarøvet et barn dets barndom, og han føler stor skyld. Og da han endelig opsporer Dolores, er hun blevet voksen, gift med en anden (ikke rivalen Quilty) og gravid. Til sidst indser Humbert, at han elsker hende, hvorefter han opsøger Quilty for at dræbe ham. Så meget for Humberts moralske apoteose.

Gennem Dolores får Humbert navnet på sin rival, som han opsporer. Han trænger ind i Quilts hjem, går rundt og låser diverse døre, så Quilty ikke slipper væk. Da han endelig møder Quilty, kommer denne ud fra et badeværelse "leaving a brief waterfall behind him" (294) og går lige forbi Humbert.

Her ved det kulminerende opgør mellem bogens antagonister mødes de to motiver, telefon- og toiletmotivet. Her er også en parallel til scenen i *The Enchanted Hunter*, hvor "someone in a southern direction was extravagantly sick, almost coughing out his life with his liquor, and his toilet descended like a veritable Niagara, immediately beyond our bathroom" (130) – denne "someone" er Quilty, og nu i romanens slutning svinder hans Niagara ind til et kortvarigt vandfald.

Da Quilty opdager Humbert, genkender han ham ikke med det samme og for-

veksler ham med en vis Brewster. Det går dog op for Quilty, at det ikke helt forholder sig sådan:

“You know,” he said, scratching loudly his fleshy and gritty gray cheek and showing his small pearly teeth in a crooked grin, “you don’t *look* like Jack Brewster. I mean, the resemblance is not particularly striking. Somebody told me he had a brother with the same telephone company.”

[...]

“No, I am afraid I am neither of the Brewsters.”

He cocked his head, looking more pleased than ever.

“Guess again, Punch.”

“Ah,” said Punch, “so you have not come to bother me about those long-distance calls?”

“You do make them once in a while, don’t you?”

“Excuse me?” (295-6)

Quilty tror, Humbert kommer fra telefonselskabet, tilsyneladende udnytter hans mange gæster værtens gæstfrihed og foretager dyre telefonopkald. Humbert, derimod, taler om opkaldet i Colorado (“A fake call from some local dial was not excluded” (235)), som lokkede ham væk fra tennisbanen.

Rent plotmæssigt kommer Humbert for at hævne, at Quilty som hans rival har taget Dolores fra ham. Fra Quilts side var der dog tale om en spøg. Da Humbert beskylder ham for at have kidnappet Dolores, står der: ““I did not!” he cried. “You’re all wet. I saved her from a beastly pervert””. Og kort efter: “That joy ride, I grant you, was a silly stunt” (298) – senere igen tilføjer han endda: “you were not an ideal stepfather, and I did not force your little protégée to join me” (301).

Humbert mener nu at have Quilty totalt i sin magt – eller “my so-called mercy”, som Humbert, der ynder at lege med amerikanske idiommer, kalder det med et iskoldt forsøg på humor. Scenen, hvor Humbert henretter Quilty med adskillige skud, udgør kulminationen på både telefonmotivet og den tråd af grotesk humor, som løber igennem *Lolita*. Uanset optikken er Humberts handling dog et mord. I den endelige scene med Quilty forløses telefonmotivet: Humbert har gentagne gange opfattet Quilty som skæbnens agent, og netop telefonen fungerer i *Lolita* som det redskab, hvormed skæbnen og omverdenen trænger igennem Humberts selvoptagede fantasier.

Telefonen som magisk instrument og forbindelsesled til omverdenen

Marcel Proust genskaber for sine samtidige, for hvem telefonen var blevet hverdag, en tid, hvor telefonen var ny, og hvor lyden af den isolerede stemme udløste en næsten hellig ærefrygt hos Marcel. I *På sporet af den tabte tid* virker telefonen som et kommunikativt mirakel, der dog samtidig indebærer oplevelsen af, at de to talende skilles ad. Således både forener og adskiller telefonen de talende. Prousts telefon er et magisk instrument, der sætter Marcel i forbindelse med andre øjeblikke i tidens strøm.

Nabokov vender dette på hovedet. Humbert iscenesætter og betragter sig selv som skæbnens herre og verdens centrum, et nihilistisk og æstetisk overmenneske i

kamp mod guderne. Og telefonmotivet markerer, at han gang på gang glemmer sin omverden. For telefonen i *Lolita* er ikke en gud, der nedgør Humbert og genopretter verdens orden. Nabokovs *machina telephonica* viser omverdenen, andre mennesker og tilfældet, som gennembyder Humberts solipsistiske boble. I sofascenen, hvor Humbert opbygger et voldsomt erotisk billedvæv af haremsmetaforer, hvori Dolores er sikkert solipsiseret, indicerer telefonen, at det egentlig ikke forholder sig sådan. Den eneste, som tror på billedvæveriet, er Humbert selv. Telefonen repræsenterer ikke en guds indgriben, men viser en verden, som forløber uafhængigt af Humberts pædofile besættelse. Som læsere af *Lolita* får vi mest at vide om Humberts besættelse, men telefonen peger ud over denne besættelse og åbner for en verden fyldt med liv og folk, der lægger deres egne planer. Alt sammen noget, som forløber, uden at Humbert reelt bemærker det.

Nabokov skildrer en verden, hvor privatsfæren bliver stadig mere udsat for omverdenens invasion i form af telefonens pludselige afbrydelser. Humbert er ikke blot en emigrant i geografisk forstand, men også tidsligt. Hans forhold til telefonen (for ikke at nævne hans verdenssyn og æstetik) afslører et menneske ude af stand til at agere i en verden, hvor æsteten ikke ses som en afsondret romantisk helteskikkelse. Humbert mestrer ikke den mellem menneskelige kommunikation, som telefonen repræsenterer – han forstår kun monologen. Og dette bliver hans fald.

Humberts besværgende stil, hans intense fokus på sig selv og sit begær, hans evne til at gøre sine medmennesker til rekvisitter i den teatraliske opførelse og udlevelse af hans uhyrlige seksuelle fantasier – dette bliver brudt af telefonens ringen. Hvor Humbert er ensopret, da bliver verden med telefonopringningen flersporet og multifacetteret. Vi kan måske, som Humbert, gennem kunsten forsøge at slippe for verden omkring os. Verden slipper ikke os.

Noter

- 1 For et studie i, hvad denne omvæltning har gjort for vores opfattelse af tid og rum, se Wolfgang Schivelbusch *Geschichte der Eisenbahnreise*, og for en læsning af, hvordan det spores i modernismens litteratur, se Sara Danius *Senses of Modernism*.
- 2 For klarheds skyld anvender jeg definitionerne fra M.H. Abrams *A Glossary of Literary Terms*: "A motif is a conspicuous element, such as a type of incident, device, reference, or formula, which occurs frequently in works of literature." Abrams definerer "motif" og det tyske "leitmotif" som: "the frequent repetition within a single work of a significant verbal or musical phrase, or set description, or complex of images [...]." Og endelig omkring ordet tema (som Nabokov bruger i sine *Lectures on Literature*): "Theme is sometimes used interchangeably with "motif", but the term is more usefully applied to a general concept or doctrine, whether implicit or asserted, which an imaginative work is designed to incorporate and make persuasive" (121).
- 3 For en af de bedre læsninger, se kapitlet om *Lolita* i Brian Boyds *Vladimir Nabokov: The American Years*. For solipsisme som et generelt tema i Nabokovs værker se Julian W. Connollys *Nabokov's Early Fiction: Patterns of self and other*.
- 4 Et af *Lolitas* mest vellykkede og paradoksale stilgreb består i at være en erotisk fortælling (hvilket har lokket mange læsere til) uden brug af sjofle ord eller direkte beskrivelser af sex (hvilket har skræmt mange læsere væk). Og netop fraværet af ligefremme beskrivelser udgør samtidig et

af de retoriske kneb, som Humbert benytter sig af til at maskere sin udåd – gentagen voldtægt af en mindreårig.

- 5 For en mere udførlig analyse af de retoriske strategier i *Lolita* se Nomi Tamir-Ghez: “The Art of Persuasion in Nabokov’s *Lolita*.”
- 6 Den nævnes igen mere end 250 sider senere, da Humbert vender tilbage til Ramsdale (289).
- 7 For en analyse af Humbert som æstet, se min artikel “*Poshlust* and High Art: A Reading of Nabokov’s Aesthetics.”
- 8 Dette Carmen-motiv er lige som romanens krimielementer en del af forsøget på at pirre læseren til at tro, at Humbert til sidst slår Dolores ihjel.
- 9 For en analyse af det orientalske motiv i *Lolita*, se Monica Manolescus artikel “Voiles et caravan-sérails: l’Orient dans *Lolita*”.
- 10 Onklens navn er Nabokovs (indlysende) hyldest til Gustave Flaubert.
- 11 Omvæltningen i plottet i dette kapitel virker så voldsom, at der eksisterer en retning af Nabokovspecialister, der mener, at Humbert egentlig slår Dolores ihjel, og at resten af romanen er hans fantasi. For mere om dette emne og specifikke referencer, se Brian Boyds artikel (og gendrivelse af denne læsning, som undertegnede støtter): “Even Homais Nods”.

Litteratur

- Abrams, M. H. (1993): *A Glossary of Literary Terms*. Sixth edition. Ithaca: Cornell UP.
- Boyd, Brian (1993): *Vladimir Nabokov: The American Years*. New York: Vintage.
- Boyd, Brian (2003): ““Even Homais Nods” Nabokov’s Fallibility, or How to Revise *Lolita*” In *Vladimir Nabokov’s Lolita: A Casebook*. Ed. Ellen Pifer. New York: Oxford UP, s. 57-82.
- Boyd, Brian (2007): “*Lolita*: What We Know and What We Don’t” *Cycnos* 24.1, s. 215-246.
- Connolly, Julian W. (1992): *Nabokov’s Early Fiction: Patterns of self and other*. Cambridge: Cambridge UP.
- Danius, Sara (2000): “Orpheus i maskinalderen; eller Proust som den teknologisk forandrings teoretiker” In *Passage* 35. 12-21.
- Monica Manolescu (2010): “Voiles et caravan-sérails: l’Orient dans *Lolita*”, *Sillages critiques*, 11.
- Nabokov, Vladimir (1981): *The Gift*. Transl. by Michael Scammell with the collaboration of the author, 1963. London: Penguin Books.
- Nabokov, Vladimir (1982): *Lectures on Literature*. Ed. by Fredson Bowers. Florida: Harvest Books.
- Nabokov, Vladimir (1984): *Prin*. New York: Anchor Press.
- Nabokov, Vladimir (1989): *Selected Letters, 1940-1977*. Ed. Dmitri Nabokov and Matthew J. Brucoli. New York: Harcourt Brace.
- Nabokov, Vladimir (1991): *The Annotated Lolita*. Ed. Alfred Appel, Jr. Harmondsworth: Penguin.
- Nabokov, Vladimir (2000a): *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. London: Penguin.
- Nabokov, Vladimir (2000b): *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. London: Penguin.
- Nyegaard, Ole (2004): “*Poshlust* and High Art: A Reading of Nabokov’s Aesthetics.” In *Orbis Litterarum*, 59, 341-365.
- Nyegaard, Ole (2005): “Uncle Gustave’s Present: The Canine Motif in *Lolita*” *Nabokov Studies* 9, s. 133-155.
- Nyegaard, Ole (2010): “The leitmotif racket in *Lolita* – marginal notes on Nabokov’s use of motifs.” In *Miranda*, n°3 – *Lolita*: Examining “the Underside of the Weave” / *Lolita*: Examiner “l’envers de la toile” Ed. Marie Bouchet – November 2010.

Proust, Marcel (2011): *På sporet af den tabte tid – Guermantes' verden* 1. Oversat af Niels Lyngsø. København: Forlaget Multivers.

Schivelbusch, Wolfgang (1979): *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Ullstein-Bücher. Berlin.

Tamir-Ghez, Nomi (2003): "The Art of Persuasion in Nabokov's *Lolita*." In *Vladimir Nabokov's Lolita: A Casebook*. Ed. Ellen Pifer. New York: Oxford UP. 17–37.