

Op het Snijvlak van de Roes en de Berekening

Het Apollinische en Dionysische als twee kanten van dezelfde
medaille in Humbert Humbert en Gustav von Aschenbach

Irene A.G. Kramer (3767701)

Bachelor Eindwerkstuk Literatuurwetenschappen
Universiteit Utrecht

Begeleider: Cathelein Aaftink PhD
Tweede lezer: dr. Inge G.M. van de Ven MA

Juli 2016



Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

| | |
|--------------------------------|-----------|
| INLEIDING | 1 |
| HOOFDSTUK 1 | 5 |
| ASCHENBACH: APOLLINISCH | 5 |
| ASCHENBACH: DIONYSISCH | 7 |
| ASCHENBACHS VERBODEN VERLANGEN | 10 |
| CONCLUSIE | 16 |
| HOOFDSTUK 2 | 18 |
| HUMBERT: APOLLINISCH? | 18 |
| HUMBERT: DIONYSISCH? | 19 |
| HUMBERTS VERBODEN VERLANGEN | 22 |
| CONCLUSIE | 25 |
| HOOFDSTUK 3 | 26 |
| DEMONISCHE KINDEREN | 26 |
| NARRATIEVE VERSCHILLEN | 28 |
| CONCLUSIE | 32 |
| TER OVERDENKING | 34 |
| LITERATUURLIJST | 36 |

Inleiding

In Thomas Manns *Der Tod in Venedig*¹ en in *Lolita* van Vladimir Nabokov maakt de lezer kennis met twee kinderen: de dertienjarige Tadzio en de twaalfjarige Lolita. Deze personages lijken niet veel met elkaar gemeen te hebben: Tadzio is een jongen uit een adellijk Pools gezin, die met zijn familie 's zomers verblijft in Venetië, Lolita is de enige dochter van een alleenstaande moeder, die 's zomers ergens in de buurt van haar woonplaats verblijft in een van de oostelijke staten van de Verenigde Staten. Er is toch één belangrijk element in hun beider levens waardoor ze met elkaar in verband kunnen worden gebracht, want zowel Tadzio als Lolita wordt bemind door een volwassen man. In Venetië wordt Gustav von Aschenbach hopeloos verliefd op de Poolse jongen; in Amerika verkeert Humbert Humbert in de ban van zijn stiefdochter Lolita.

In dit bacheloreindwerkstuk bestudeer ik beide personages aan de hand van de theorie die Friedrich Nietzsche uiteenzet in *Die Geburt der Tragödie*.² Hierin bespreekt hij de Apollinische en Dionysische aspecten van het kunstenaarschap. Nietzsche legt uit dat de klassieke Grieken twee artistieke goden kenden, die zeer van elkaar verschillen in aard en aanleg: Apollo en Dionysus. Het Apollinische element wordt gekenmerkt door de focus op de buitenkant, de uiterlijke schijn van kunst. Nietzsche vergelijkt het Apollinische met een droombeeld: “the domain of images and illusions” (Jaggard 277). In een droom vormt de kunstenaar zich een voorstelling van het leven, hij aanschouwt de beelden in zijn droomwereld van een bepaalde afstand met “afgepaste beheersing” (Nietzsche 24). Zeer belangrijk voor het Apollinische is het *visuele aspect* ervan. Juist de *beeldende kunsten* zijn

¹ In deze scriptie gebruik ik in de lopende tekst en in de block quotes citaten uit de Nederlandse vertaling. Ik verwijs hier naar de paginanummers van de vertaling. De originele Duitse tekst is per citaat opgenomen in een voetnoot. Hier verwijs ik naar de paginanummers van de uitgave van T.J. Reed.

² Ik gebruik de Nederlandse vertaling van Hans Driessen (2000).

een voortbrengsel van de Apollinische kunstenaar. “The Apollonian relates in particular to the eye, to the visual, to appearances,” merkt Robert Holub op (17).

Dionysus, daarentegen, is de god van de muziek en de vervoering. De muziek is in staat om de mens buiten zichzelf te laten treden, onder invloed van een bepaalde roes. (Nietzsche 24). Henk van Gelre en Dylan Jaggard leggen uit hoe deze Dionysische roes de mens helpt met het doorzien van ‘de waarheid.’ Van Gelre beschrijft het Apollinische als “de schijn-wereld, die de façade is van de zogenaamde beschaving waarin wij leven” (19). Deze façade, die ik in deze scriptie een Apollinische ‘sluier’ heb genoemd, onttrekt “de ware ‘dionysische’ werkelijkheid, die daarachter schuilgaat” aan het oog (19). Nietzsche beschrijft de rauwe waarheid die zich achter de sluier schuilhoudt en die kan worden opgespoord door een Dionysische *roes*. Jaggard legt dit als volgt uit:

The Dionysian state, whether in the form of intoxication or of music, enables us briefly to understand that *our individuality is an illusion* and that we are all in fact part of the same primal unity. Nietzsche therefore identifies the Dionysian with the truth, and the Apollonian with deception. (278, mijn cursivering)

Doordat Apollo ons mensen voorziet van “distracting images,” wordt de mens even verlost van de teleurstellende gedachte dat we allemaal tot “the same primal unity” behoren (279). “These images are illusions that seduce us and lead us away from the terrible truth of our individuated existence,” licht Jaggard toe (279).

Der Tod in Venedig is al vaker bestudeerd met Friedrich Nietzsches theorie over het Dionysische en het Apollinische als uitgangspunt.³ Dit zal ik in deze scriptie ook doen: ik

³ Onder anderen door Manfred Dierks (1972), Clayton Koelb (2004), T.J. Reed (1983) en Isadore Traschen (1965).

geef in het eerste hoofdstuk mijn eigen interpretatie van Aschenbachs ontwikkeling aan de hand van een close reading van *Der Tod in Venedig*, zo nu en dan verwijzend naar andere literatuurcritici. Aschenbach heeft zich zijn hele leven met Apollinische vlijt en regelmaat aan zijn schrijfkunst gewijd en wordt door een ontmoeting met een vreemde reiziger dusdanig uit balans gebracht, dat hij verlangt naar een exotische vakantiebestemming. In Venetië laat Aschenbach vervolgens de teugels vieren, ontspant hij en wordt hij hopeloos verliefd op de jonge Tadzio. Zijn rationele inborst legt het af tegen een verliefd irrationeel verlangen, dat door de meeste critici als Dionysisch wordt omschreven.

Met de opgedane kennis over de relatie tussen het Dionysische en het Apollinische in *Der Tod in Venedig*, wend ik mij tot een analyse van Humbert Humbert in *Lolita*. Ervaart hij een soortgelijke Dionysische bevliesing? Maakt hij een soortgelijke ontwikkeling door? In het tweede hoofdstuk laat ik zien dat Humbert zich voordoet als iemand die constant in een soort roes verkeert, maar dat hij eigenlijk heel berekenend zijn acties uitstippelt. In hem lijken het Dionysische en het Apollinische niet los van elkaar te staan; een onderscheid is juist vaak lastig te maken betreffende Humberts handelen en denken.

De in deze scriptie originele lezing van twee romans die een overeenkomstig thema behandelen – de liefde tussen een oudere man en een kind – legt bloot hoe de verboden liefdes van Aschenbach en Humbert op verschillende manieren kunnen worden geïnterpreteerd. Zijn Aschenbach en Humbert puur onbehoorlijke perverselingen die hun lusten op weerloze kinderen botvieren, of hebben de kinderen meer inspraak dan dat? De meningen van de critici zijn hier – vooral bij Nabokov – over verdeeld. *Lolita* bijvoorbeeld wordt in een aantal kritische artikelen de rol van verleidster toegeschreven. Hier zal ik in mijn vergelijking aandacht aan besteden. Humbert geef *Lolita* de schuld van hun affaire, doordat zij een demoniserende uitwerking op hem zou hebben. Ik trek *Lolita's agency* in twijfel en laat zien hoe Humbert zélf het voorwendsel van de roes aangrijpt om zijn eigen berekenende

gedrag mee te verdoezelen. Hij draagt een Dionysisch masker, maar gedraagt zich juist heel Apollinisch. Aschenbach omschrijft Tadzio ook als een demon die hem lokt met zijn schemergrijze ogen. De geteisterde Aschenbach gedraagt zich, in tegenstelling tot Humbert, alsof hij continu onder invloed is van een narcotiserend middel en raakt langzamerhand de controle kwijt.

Ik besluit dit werkstuk met te concluderen dat het Dionysische en het Apollinische twee kanten van dezelfde medaille zijn en dat zowel Aschenbach als Humbert Humbert zich op het snijvlak van beide invloedssferen bevindt. Hierbij vraag ik mij af of een zogenaamde roes of juist koele berekening ten grondslag ligt aan hun obsessie met respectievelijk Tadzio of Lolita.

Hoofdstuk 1

Aschenbach: Apollinisch

Apollo is de schijnende god van het licht, de schone schijn, de uiterlijke vertoning. Nietzsche herkent in deze godheid de eigenschappen van de beeldende kunsten, die ook op basis van hun uiterlijke kenmerken op een zo fraai mogelijke wijze aan de wereld worden getoond (21). Dit betekent echter niet dat er in de beeldende kunst louter plaats is voor ‘schoon’ werk, ook “het ernstige, sombere, treurige ... [en] bange verwachtingen” hebben de kunstenaar lessen te leren (23). Nietzsche legt uit dat de kunstenaar in een *droom*, “de schone schijn van onze innerlijke fantasiewereld” (23), zich een voorstelling van het leven als geheel kan maken: “heel de ‘goddelijke komedie’ van het leven, met inbegrip van het inferno, trekt aan hem voorbij” (23). De dromer houdt een *gepaste afstand* van het gedroomde, wat dus zowel ‘mooi’ als ‘lelijk’ kan zijn en is zich bewust van de ‘schijntoestand’ waarin de droom zich afspeelt. Het lelijke wordt niet mooier voorgedaan dan het is; het wordt met een zakelijke, rationele, afstandelijke blik aanschouwd door de Apollinische kunstenaar. Met andere woorden, de droom of de kunst wordt dus niet beleefd, maar bekeken.

Een beeldend kunstenaar (oftewel een Apollinische kunstenaar) is zich bewust van zijn eigen, *individuele bestaan*, hij erkent en koestert het feit dat hij te onderscheiden is van andere personen en zaken (26). Zijn eigen inzet en innerlijke blikken bepalen zijn kunstige uitingen. De Apollinische leerstoel is een strenge: leermeester Apollo eist *maat* en *zelfkennis* van zijn volgelingen (35). Deze twee laatste eigenschappen heeft Gustav von Aschenbach zich eigen gemaakt. Aschenbach is een geroemd schrijver, die zich van jongs af aan heeft toegelegd op zijn schrijfkunst, ondanks zijn enigszins zwakke fysieke gesteldheid.

Aschenbach is zich zeer bewust van zijn eigen schrijfvermogens en denkt met veel genoegten terug aan zijn jongere jaren, waarin hij “niemals den Müßiggang, niemals die

sorglose Fahrlässigkeit der Jugend gekannt [hatte]” (Mann 14) en zich louter toegede op een strakke routine van vroeg opstaan (maat) en hard leren (inclusief zelfkennis), opdat hij zijn schrijfkunsten mocht verfijnen en uiteindelijk vervolmaken:

Seiner Moralität ... [emporgeschichtet] vielmehr in kleinen Tagewerken aus aberhundert Einzelinspirationen zur Größe ... und [waren] nur darum so durchaus und an jedem Punkte vortrefflich, weil ihr Schöpfer mit einer Willensdauer und Zähigkeit ... jahrelang unter der Spannung eines und desselben Werkes ausgehalten ... hatte. (15)

Inmiddels hebben zijn gelauwerde werken hem een adellijke titel opgeleverd: de uiterlijke schoonheid van Von Aschenbachs naam weerspiegelt de fraaie schijn van diens schrijven. Manfred Dierks merkt op dat Mann de prototypisch-mythische kenmerken die Euripides belichaamt – “Intellektualität, Kritik, Distanz zum ‘Unaussprechbaren’ des ‘Urgrundes’” – gestalte heeft gegeven in Aschenbach (21).

Aan de hand van een mythe introduceert Nietzsche het idee van het ‘niets’ willen zijn: koning Midas probeerde de sater Silenus te vangen, omdat hij ervan overtuigd is dat Silenus hem kan vertellen hoe hij gelukkig moet worden en hoe al zijn verlangens kunnen worden bevredigd. Na talloze pogingen krijgt Midas hem eindelijk te pakken. Wanneer de koning Silenus vraagt wat de ‘echte wijsheid’ is en hoe hij gelukkig kan worden, antwoordt de sater dat dit het besef is, dat alleen het *helemaal niets zijn*; niet te bestaan; niet geboren te worden; *te sterven* het ultieme verlangen kon bevredigen (31).

Met deze gedachte konden de Apollinische Grieken niet omgaan. Zij riepen de tussenwereld van de Olympiërs in het leven om “de titanische machten van de natuur” minder angstaanjagend over te doen komen (31). Nietzsche licht toe: “Uit de oorspronkelijke

titanische godenwereld van de verschrikking werd door die Apollinische hang tot schoonheid geleidelijk aan de Olympische godenwereld van de vreugde ontwikkeld,” die een “aanvulling op en voleinding van het bestaan” zou zijn (31-32). In plaats van te willen sterven, verlangden zij juist naar een lang leven. Zelfs de allergrootste helden was het niet onwaardig om naar verder leven te smachten (32). Ook Aschenbach verlangt ernaar om oud te worden:

Er hatte von jeher dafür gehalten, daß wahrhaft groß, umfassend, ja *wahrhaft ehrenwert* nur das Künstlertum zu nenne sei, dem es beschieden war, auf *allen Stufen des Menschlichen* charakteristisch fruchtbar zu sein. (15)

In hem bevindt zich dus het verlangen om “heel de ‘goddelijke komedie’ van het leven” uiteen te zetten, precies zoals het een Apollinisch kunstenaar betaamt. De schoolautoriteiten hebben zelfs een paar pagina’s uit zijn latere werk gebruikt in een nieuwe editie schoolboeken, wellicht omdat “sein Stil ... in späteren Jahren der unmittelbaren Kühnheiten, der subtilen und neuen Abschattungen [entriet]” (19) en overging “ins Mustergültig-Feststehende, Geschliffen-Herkömmliche, Erhaltende, Formelle, selbst Formelhafte” (19). Zijn presentatie kreeg “etwas Amtlich-Erzieherisches” (19) dat letterlijk als schoolvoorbeeld kon dienen voor schrijvende studenten.

Aschenbach: Dionysisch

Er is één kunstvorm die niet onder de invloedssfeer van Apollo valt: de kunst van de muziek. Dit is het domein van Dionysus, de sater-god van de *roes* en de vervoering, zo stelt Nietzsche. Wanneer de Apollinische kunstenaar, die zich bewust is van zijn individualiteit, tot de ontdekking komt dat toch *niet* alles uitgetekend kan worden en dat mens en natuur toch ongrijpbaarder blijken te zijn dan hij zou hebben gewild, dan raakt de kunstenaar vervuld van

een gevoel van “afgrijzen” (Nietzsche 24). Er is iets dat *onder* de buitenste ‘schijnlaag’ van Apollo verborgen zit: dit is volgens Nietzsche het Dionysische. Waar Apollo zijn kunsten openbaart in dromen, bezoekt Dionysus zijn volgelingen wanneer zij onder invloed zijn van een roes. Nietzsche omschrijft Dionysus’ invloed als een ‘betovering,’ waarin “banden tussen mens en mens” weer worden aangehaald en de mens zich weer verbonden voelt met de natuur (25).

Het Dionysische is iets ongrijpbaars, het is iets dat van *binnenuit* komt. Het omvat niet alleen gevoelens van verbondenheid met de natuur, maar ook de wellust en de wreedheid van de mens (27). Het Dionysische is een “koortsige uitspatting,” die het best wordt opgeroepen en ook uitgebeeld wordt door de *muziek* (28). Wanneer je je in een roes bevindt, heb je het gevoel alsof je even helemaal *niets* bent, geen verbintenis meer hebt met de zaken om je heen. Dit komt aardig in de buurt bij de wijsheid van sater Silenus. De enige permanente manier om het ‘niets’ te bereiken, echter, is om je bestaan te beëindigen en dus zo spoedig mogelijk te sterven (31).

Belangrijk is dat Nietzsche benadrukt dat in elke kunstenaar zich een Dionysus bevindt en dat deze Dionysische kern slechts kan worden *verhuld* door een Apollinische sluier (30). In Aschenbachs geval is de sluier zwaar en hangt deze al jaren op dezelfde plek. Een toevallige ontmoeting met een opvallende figuur, iemand die “durchaus nicht bajuwarischen Schlages [war]” (Mann 9), doet Aschenbach opschrikken uit zijn mijmeringen over zijn harde werken. Het is net alsof Aschenbachs Apollinische sluier wordt opgelicht door een plotselinge windvlaag en de schrijver ineens een glimp opvangt van wat erachter is verborgen. Het opwaaien van de sluier doet deze *niet* verdwijnen. Traschen en Koelb merken op dat zelfs Aschenbachs naam uit een Dionysisch en Apollinisch element bestaat: “*Bach* is a brook or stream, a life symbol; but also the root of Bacchus, or Dionysus, a death symbol here, as is *Asch*, ashes” (Traschen 166). Koelb voegt daaraan toe dat door de verschillende connotaties

die “Ashbrook” oproept, “the presence of death is ... lurking on the edges of the narrative” (Koelb 96). Het Apollinische en het Dionysische zijn met elkaar verbonden, want geen persoonlijkheid kan louter het een of het ander zijn, zo blijkt ook in het geval van Aschenbach.

De niet-Beierse vreemdeling is een “Wandererhafte in der Erscheinung” (10) en Aschenbach vermoedt dat dit ervoor gezorgd heeft dat hij wat onrustig wordt en een verlangen krijgt om te reizen: “Eine Art schweifender Unruhe, ein jugendlich durstiges Verlangen in die Ferne” maakt zich van hem meester (10). Aschenbach is zo overvallen door deze hartstochtelijke reislust, “bis zur Sinnestäuschung” (10), dat zijn fantasie meteen de vrije loop neemt: Een “feucht, üppig und ungeheuer” paradijs, waarin “gequollenem ... Pflanzenwerk” groeit, “haarige Palmenschäfte” oprijzen, trekken aan Aschenbachs geestesoog voorbij en vanuit de struiken zijner fantasie kijken de gloeiende ogen van een tijger hem indringend aan (10). Hier bespeuren we enkele Dionysische kenmerken: exotische katachtigen staan vaak symbool voor Dionysus of Bacchus; de tijger in het bijzonder staat symbool voor “cruelty or ferocity” (Farben 217). Daarnaast wordt Dionysus vaak met een tijgervel om de schouders afgebeeld en wordt in Ovidius’ *Metamorfosen* zijn betoverde schip bemand door “tigers, lynxes, and fierce spotted panthers” (Farben 111).⁴ Aschenbach lijkt zich in een kortdurende *roes* te bevinden; hij staat even helemaal los van zijn werkelijkheid. Hij verlangt ernaar om zijn bekende omgeving van maat en zelfkennis te verlaten en terecht te komen in “das Fremdartige und Bezuglose” (20). Hij fantaseert over een verblijf in de natuur in plaats van in de stad.

Nu ligt het niet in Aschenbachs Apollinische aard om meteen gehoor te geven aan deze reislust. Streng spreekt hij zichzelf toe, dat het “Fluchtdrang” moet zijn die hem heeft overvallen en waardoor hij naar bevrijding van de “starren, kalten und leidenschaftlichen

⁴ Nietzsche omschrijft iets soortgelijks: Dionysus’ triomfwagen is “met bloemen en kransen overladen; onder zijn juk schrijden panters en *tijgers* voort” (25).

Dienstes” verlangt (12). Toch vermoedt hij dat het zijn werk op de lange termijn geen goed zal doen, als hij te lang in zijn strakke regime blijft leven en daarom besluit hij dat het tijd is voor een “Fernluft und Zufuhr neuen Blutes, damit der Sommer erträglich und ergiebig werde” (13). Omwille van zijn *arbeid* is Aschenbach dus bereid om de teugels iets te laten vieren. Dit is belangrijk, omdat er nu een klein sprankje Dionysisch verlangen in hem is ontsprongen, maar dat het vuur zich nog geen meester van hem heeft gemaakt. De Apollinische sluier is dus wel opgewaaid, maar niet weggewaaid! Aschenbach stelt zich voor dat hij naar “irgendeinem Allerweltsferienplatze im liebenswürdigen” zal afreizen, dus “nicht gar weit, gerade bis zu den Tigern” (13). Hoewel Aschenbach naar het zuiden afreist, is zijn laatste bestemming geen ‘doodgewoon vakantieoord’, maar zoekt hij uiteindelijk zijn heil in Venetië, een exotische stad vol kleine straatjes en grachten en voorzien van “ein sanfter, sandiger Strand,” waar Aschenbach “jenes ruhevoll innigen Verhältnisses zum Meere” kan ontwikkelen (20). Dit laatste mist hij tijdens een kort verblijf op een “gerühmten Insel der Adria,” wat hem zeer onrustig maakt (20). Voor Aschenbach is Venetië “das Unvergleichliche, das märchenhaft Abweichende” en juist *daar* wil hij naartoe (21).

Aschenbachs verboden verlangen

Eenmaal in Venetië aangekomen, betreft Aschenbach een kamer in het *Hotel des Bains*. De volgende morgen, tijdens het ontbijt, valt zijn oog op een Pools gezin. De enige jongen in het gezin trekt in het bijzonder Aschenbachs aandacht. Wanneer Aschenbach Tadzio voor de eerste keer aanschouwt, is hij diep onder de indruk van diens schoonheid:

Sein Antlitz, bleich und anmutig verschlossen, von Honigfarbenem Haar umringelt, mit der gerade abfallenden Nase, dem lieblichen Munde, dem Ausdruck von holdem und göttlichem Ernst, erinnerte an *griechische*

Bildwerke aus edelster Zeit, und bei reinster Vollendung der Form war es von so einmalig persönlichem Reiz, daß der Schauende weder in Natur noch bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben glaubte. (31, mijn cursivering)

De volmaaktheid van Tadzio's vorm laat Aschenbachs Apollinische hart sneller kloppen: het is net of moeder natuur zich met dezelfde vlijtige inspanning aan het uiterlijk van Tadzio heeft gewijd als waarmee Aschenbach zich normaal gesproken over zijn schrijfwerk buigt. Ook de omgang van Tadzio's moeder met haar gezin, die "solchen Akzent von Zucht, Verpflichtung und Selbstachtung" uitdraagt (33), laat een diepe indruk op Aschenbach achter. Toch laat Aschenbach zich niet meeslepen door zijn gevoelens, hij blijft kalm en professioneel, ook wanneer hij de volgende dag opnieuw geprikkeld wordt door Tadzio's verschijning. Aschenbach geniet van het fraaie uiterlijk van de jongen op afstand:

Gut, gut! dachte Aschenbach mit jener fachmännisch kühlen Billigung, in welche Künstler zuweilen einem Meisterwerk gegenüber ihr Entzücken, ihre Hingerissenheit kleiden. (35)

Waar Aschenbachs bewondering in eerste instantie een uiting is van zijn Apollinische bewondering voor de uiterlijke schijn van Tadzio, bemerkt de lezer al gauw dat er iets aan Aschenbach knaagt wat hij zelf ook niet helemaal kan bevatten. Zo vervalt Aschenbach, terwijl hij op het strand naar de zee tuurt, in een mijmering, die doet denken aan de wijsheid van Silenus in het voorbeeld van Nietzsche:

Er liebte das Meer aus tiefen Gründen: aus dem Ruheverlangen ... aus einem verbotenen, seiner Aufgabe gerade entgegengesetzten und ebendarum verführerischen Hange zum Ungegliederten, *Maßlosen*, Ewigen, zum *Nichts*.
(37, mijn cursivering)

Deze gedachtegang is wellicht een vooruitwijzing naar Aschenbachs einde, dat Koelb omschrijft als “dissolution” (107). Aschenbach lost op in de vormeloosheid van het water (108), het element waar kuststad Venetië met haar kronkelende grachtjes, bekend om staat.

Dag na dag bewondert Aschenbach zijn Tadzio van ver, totdat hem ter ore komt dat het wegens een cholera-epidemie beter is om Venetië te verlaten. Het idee om Tadzio te moeten verlaten, valt Aschenbach zwaarder dan hij in eerste instantie had vermoed. Hij haast zich expres niet tijdens het ontbijt, omdat hij Tadzio nog niet gezien heeft; de boottocht naar het station ervaart hij als “eine Leidensfahrt, kummervoll, durch alle Tiefen der Reue” (43). Wanneer bij aankomst op het station blijkt dat zijn bagage naar de verkeerde bestemming is gestuurd, zou de lezer kunnen verwachten dat dit Aschenbach in toorn zou doen ontsteken (het gaat immers tegen zijn discipline en regelmaat in), maar niets is minder waar:

Aschenbach bewaart juist met moeite een neutraal-geïrriteerde gezichtsuitdrukking, “die unter diesen Umständen einzig begreiflich war” (45) en wordt zich ondertussen gewaar van “eine abenteuerliche Freude, eine unglaubliche Heiterkeit” (45). Bij terugkomst bij het *Hotel des Bains* beseft hij dat het omwille van Tadzio was, dat het vertrek hem zo zwaar was gevallen (46).

Na zijn terugkeer verandert Aschenbachs gevoel jegens Tadzio: waar eerst diens schoonheid de professionele blik van de kunstenaar wist te intrigeren, brengt deze Aschenbach nu in een diepere vervoering, die hem zelfs aanzet om weer te gaan schrijven:

Standbild und Spiegel! Seine Augen umfaßten die edle Gestalt dort am Rande des Blauen, und in aufschwärmendem Entzücken glaubte er mit diesem Blick das Schöne selbst zu begreifen, die Form als Gottesgedanken, die eine und reine Vollkommenheit, die im Geiste lebt und von der ein menschliches Abbild und Gleichnis hier leicht und hold zur Anbetung aufgerichtet war. Das war der Rausch; und unbedenklich, ja gierig hieß der alternde Künstler ihn willkommen. Sein Geist kreiste, seine Bildung geriet ins Wallen, sein Gedächtnis warf uralte, seiner Jugend überlieferte und bis dahin niemals von eigenem Feuer belebte Gedanken auf. (50-51)

De stap van het ontmoeten van Tazio zou een logische geweest zijn, maar Aschenbach prefereert de roes-achtige omstandigheden van het niet-kennen. Zijn idee van het ware kunstenaarschap omschrijft hij even later als “die tiefe Instinktverschmelzung” en hij verlangt niet naar ontzuivering (54). Geheel in strijd met de voorschriften van zijn eerdere leermeester Apollo, is Aschenbach “zur Selbstkritik nicht mehr aufgelegt” (54) en houdt hij geen maat meer. Zijn verblijf in Venetië duurt veel langer dan gepland:

Der Gedanke an Heimkehr berührte ihn nicht einmal ... so ließ er nun alles, was Sonne, Muße und Meerluft ihm an täglicher Kräftigung zuführten, hochherzig-unwirtschaftlich aufgehen in Rausch und Empfindung. (54)

T.J. Reed merkt op dat Aschenbach zich eerst niet bewust is van “die Konstante des Dionysischen” (153). Het Dionysische was volgens Reed eerst een “tyrannisch onderdrukker Bestandteil seiner Kunstpraxis” (153), later werd dit ‘een bevrijdende ervaring,’ waarin Aschenbach de teugels laat vieren, maar nog later verstikt het Dionysische Aschenbach, “als

sein immer zügelloseres Gefühl für den Knaben” (153). De *roes* wordt Aschenbachs constante gemoedstoestand, zijn rede wijkt voor zijn constante verlangen naar Tazio: op gevaar van betrapting positioneert Aschenbach zich naast Tazio’s hotelkamerdeur, “seine Stirn in völliger Trunkenheit an die Angel der Tür gelehnt ... sich lange von dort nicht [vermochte] zu trennen” (62).

Tazio heeft een narcotiserende uitwerking op Aschenbach, waardoor deze al zijn rationele overwegingen op de achtergrond laat. Aschenbach wordt gehypnotiseerd door een constant verlangen om de jongen te zien. Zijn gedachten gaan over niets anders dan Tazio’s schoonheid en de uitwerking die dit heeft op Aschenbach als kunstenaar. Op een nacht wordt hij overvallen door een koortsachtige droom, waarin hij getuige is van een “tobende Rotte” mannen, vrouwen en dieren die deel lijkt te nemen aan een Bacchisch ritueel (74).

Aschenbach zelf maakt ook deel uit van deze groep, hij is zelfs niet alleen met hen, maar ook *in* hen! We lezen dat hij toebehoort aan een ‘fremden Gotte’ en dat Tazio zelfs een ‘Dämon’ wordt genoemd:

Schaum vor den Lippen tobten sie, reizten einander mit geilen Gebärden und buhlenden Händen, lachend und ächzend, - stießen die Stachelstäbe einander ins Fleisch und leckten das Blut von den Gliedern. Aber mit ihnen, *in ihnen war der Träumende nun* und dem fremden Gotte gehörig ... Aus diesem Traum erwachte der Heimgesuchte entnervt, zerrüttet und kraftlos dem Dämon verfallen. (75, mijn cursivering)

Aschenbach maakt zich niet meer druk om “die beobachtenden Blicke der Menschen” (75). Wanneer hij aan het strand zit of door de nauwe Venetiaanse straatjes loopt, “schien das Ungeheuerliche ihm aussichtsreich und hinfällig das Sittengesetz” (76). Aschenbach is buiten

zichzelf en gedraagt zich – willoos ten prooi aan de demon – op een manier die totaal niet overeenkomt met zijn normale manier van doen. Bevangen door de verliefde roes van een minnaar, laat Aschenbach zich verleiden tot het opsmukken van zijn haar en aangezicht, opdat zijn jonge idool hem wellicht aantrekkelijker zal vinden.

Aschenbach heeft nog nooit een mooier jongetje dan Tazio gezien, voor hem belichaamt Tazio Schoonheid. Zó mooi is Tazio, dat Aschenbach hem het liefst zou aanraken, maar tegelijkertijd niet met zijn aanraking wil bezoedelen, net zoals men een prachtig kunstwerk niet zou aanraken, wellicht vanuit een bewonderende eerbied en wellicht uit angst om het te bevuilden of beschadigen. Tazio en Aschenbach spreken dus nooit met elkaar, ze maken slechts een paar keer oogcontact en op één gelukkig moment glimlacht Tazio naar zijn aanbidder. Aschenbach bezwijkt bijna, is zelfs “sehr erschüttert” door dit “verhängnisvollen Geschenk” (58). In onderstaand citaat heeft Tazio net geglimlacht en spreekt Aschenbach hem in gedachten vermanend toe:

Der, welcher dies Lächeln empfangen, enteilte damit wie mit einem verhängnisvollen Geschenk. Er war so sehr erschüttert, daß er ... zu fliehen gezwungen war ... Sonderbar entrüstete und zärtliche Vermahnungen entrangen sich ihm: ‚Du darfst so nicht lächeln! Höre, man darf so niemandem lächeln!‘
Er warf sich auf eine Bank, er atmete außer sich den nächtlichen Duft der Pflanzen. (Mann 58)

Aschenbach beschuldigt Tazio er hier van dat deze *bewust* zo koket lijkt te glimlachen. Zou Aschenbach denken dat Tazio weet wat voor uitwerking hij heeft op de volwassene? Wordt hem een zekere *agency* verweten? Dat Aschenbach Tazio later een ‘demon’ noemt, lijkt een argument voor een positief antwoord op deze vragen. Het is niet louter Aschenbachs eigen

‘zwakheid’ of ‘perversie’ die hem in de ban houdt, Tazio *zelf* zorgt er expres voor dat Aschenbach achter hem aan moet blijven lopen. In het derde hoofdstuk wijd ik hier verder over uit.

Conclusie

Wanneer Aschenbach weer in het hotel aankomt, hoort hij dat Tazio die dag zal vertrekken. In de laatste scène op het strand, worden zijn ogen nog een keer getraakteerd op de aanblik van Tazio die in de zee speelt, waarna Aschenbach, geïnfecteerd door de cholera-epidemie, ineen zijgt op zijn stoel en sterft. Wellicht zal hij nu, gestorven zijnde, de ‘echte’ Sileense wijsheid te weten komen, die zich alleen aandient aan hen die ‘niet zijn’ en verdwenen zijn in het niets.

Hoewel Aschenbach het “Zigeunertum ... abgesagt ... hatte” en de “Knaben ... angehalten wurden” om zijn voorbeeldige stijl na te volgen, is hij in Venetië toch ten prooi gevallen aan de demonische betovering van Tazio. Misschien denkt Aschenbach dat Tazio hem bewust heeft betoverd, misschien erkent hij dat zijn verlangens uit zijn eigen binnenste afkomstig zijn. Aschenbachs irrationele verlangens hebben zijn normaal gesproken scherpe geest verraden, waardoor hij toch besmet is met cholera en zijn laatste momenten zwetend en wegwijnend aan het strand doorbrengt:

Er saß dort, der Meister, der würdig gewordene Künstler, der Autor des *Elenden*, der in so vorbildlich reiner Form dem Zigeunertum und der trüben Tiefe abgesagt, dem Abgrunde die Sympathie gekündigt und das verworfene verworfen hatte, der Hochgestiegene, der, Überwinder seines Wissens und aller Ironie entwachsen, in die Verbindlichkeiten des Massenzutrauens sich gewöhnt hatte, er dessen Ruhm amtlich, dessen Name geadelt war und an dessen Stil die Knaben sich zu bilden angehalten wurden, - er saß dort, seine Lider waren

geschlossen, nur zuweilen glitt, rasch sich wieder verbergend, ein spöttischer und betretener Blick seitlich darunter hervor, und seine schlaffen Lippen, kosmetisch aufgehöhht, bildeten einzelne Worte aus von dem, was sein halb schlummerndes Hirn an seltsamer Traumlogik hervorbrachte. (79)

Aschenbachs Apollinische kunstenaarsgeest, die wordt gekenmerkt door zijn door discipline en regelmaat toegeëigende, volmaakte vorm en stijl leggen het in de loop van het verhaal af tegen een verdovend, van binnenuit komend verlangen en een verdwaasde roes waar Aschenbach, na het zien van Tadzio, door bevangen is. Dit betekent niet dat hij nu volledig Dionysisch is, of daarvoor volledig Apollinisch was: Aschenbach bezat altijd al beide kanten van de kunstzinnige medaille. De zware sluier die Aschenbachs Dionysische kern verhulde, is sinds de ontmoeting met de vreemdeling slechts opgewaaid, waardoor hetgeen dat zich erachter schuilhield zijn invloed op Aschenbachs leven kon uitoefenen. Waar het Tadzio betrof, liet al zijn ratio hem in de steek: hij verliet met opzet niet het door cholera geïnfecteerde Venetië, waarschuwde het gezin van Tadzio niet toen hij erachter kwam dat Venetië niet langer veilig was en sterft uiteindelijk in de nabijheid van zijn jonge geliefde.⁵

⁵ Hoewel ze geen relatie hebben, fluistert Aschenbach, door rillingen overvallen, toch “ich liebe dich!” wanneer Tadzio naar hem glimlacht (58).

Hoofdstuk 2

Humbert: Apollinisch?

Net als Aschenbach heeft Humbert een affiliatie met literatuur. Hoewel psychiatrie hem in eerste instantie meer boeit dan de Engelse literatuur, is dit laatste toch waar hij uiteindelijk op afstudeert. In deze periode publiceert Humbert “tortuous essays in obscure journals”, “pastichees” en een middelmatig paper (Nabokov 14-15). Gedurende de jaren veertig van de twintigste eeuw, heeft een lesboek voor Engelstalige studenten die Franse literatuur willen bestuderen hem beziggehouden (15). Humbert, die niet zo’n ijverige en gedisciplineerde student is als Aschenbach, heeft wél “die sorglose Fahrlässigkeit der Jugend gekannt” (Mann 14). In plaats van zich met ziel en zaligheid op zijn studie toe te leggen, laat Humbert zich maar al te graag afleiden door “pale pubescent girls with matted eyelashes” (Nabokov 15).

Eenmaal in Amerika, waar hij voor het reclamebureau van zijn oom werkt, kan hij zich beter toeleggen op het lesboek dan in Europa. Dagelijks besteedt hij ongeveer vijftien uur aan dit werk, waardoor hij vaker binnen in “palatial libraries” zit dan buiten in Central Park, waar hij naar spelende kinderen had kunnen kijken. Zijn pedofiele handelingen en gedachtes worden dus aan banden gelegd. Deze jarenlange drooglegging wordt hem uiteindelijk teveel: voor meer dan een jaar moet hij worden opgenomen in een sanatorium, als gevolg van een “dreadful breakdown” (34). Na zijn ontslag uit het sanatorium gaat Humbert weer aan het werk, maar dit blijkt toch te vroeg en hij wordt nogmaals opgenomen.

In eerste instantie lijkt Humbert dus niet het schoolvoorbeeld van een Apollinisch personage. Bevindt hij zich meer aan de Dionysische kant van het spectrum?

Humbert: Dionysisch?

Humbert blijft expres vaag over zijn opnames in het sanatorium. Zelf vindt hij dat hij “hospitalized” is en na twee zinnen aan het verblijf gewijd te hebben, gaat Humbert over op een verslag van zijn deelname aan een “expedition into arctic Canada” (34). Vrijwel direct laat Humbert ons weten dat hij het tijdens deze expeditie heeft aangelegd met een van de vrouwelijke doctoren – deze vrouw en hun relatie laten hem overigens zo koud als de ijskappen die ze aan het verkennen waren. Humbert vestigt hier de aandacht van de lezer direct op de seksuele aspecten van zijn reis; dit is tekenend voor de rest van de roman.

Wanneer Humbert zijn jeugd beschrijft, komt hij meteen te spreken over seksuele ervaringen die hij gehad heeft voor zijn dertiende: hij beschrijft “some interesting reactions on the part of my organism to certain photographs” (9). Op zijn dertiende ontmoet hij tijdens de zomervakantie zijn vakantieliefde Annabel: “all at once we were madly, clumsily, shamelessly, agonizingly in love with each other,” mijmert Humbert (10). Annabel en hij wilden niets liever dan ook lichamelijk met elkaar verbonden zijn, opgehitst door puberale verlangens. Deze eenwording heeft echter nooit plaatsgevonden: ze waren “unable ... to mate” (11). Hun aanrakingen ervoer Humbert als “incomplete actions” en toen het hen uiteindelijk gelukt was om een rustig plekje op het strand te vinden, gooiden “two bearded bathers” roet in het eten, op het moment dat Humbert op het punt stond om ‘zijn lieveling te bezitten’ (11-12). Vier maanden later overlijdt Annabel aan de tyfus, zonder dat zij en Humbert echt seks hebben gehad.⁶

Men zou nu kunnen aannemen dat Humberts voorkeur voor jonge meisjes zijn oorsprong vindt in een onvervuld verlangen naar zijn jeugdliefde. Haar dood veroorzaakte een

⁶ Ik interpreteer ‘echt seks’ als penetratie. Humbert beschrijft een aantal situaties waarin duidelijk wordt dat dit moment niet meer lang op zich zou laten wachten. De volgende passages spreken boekdelen: “we would ... take advantage of every blessed quirk in space and time to touch each other” (11), “graze each other’s salty lips” (11), “Her legs, her lovely live legs, were not too close together, and when my hand located what it sought, a dreamy and eerie expression, half pleasure, half pain, came over those childish features” (13) en “I gave her to hold in her awkward fist the scepter of my passion” (13-14).

“permanent obstacle to any further romance throughout the cold years of [his] youth,” zegt Humbert zelf (12). Misschien was hij al die tijd op zoek naar een volwaardig vervangster van de jonge Annabel en kon hij die niet vinden in vrouwen van zijn eigen leeftijd. Hierover zegt Humbert: “I am ready to believe that the sensations I derived from natural fornication were much the same as those known to normal big males consorting with their normal big mates” (17). Het is echter iets specifiek dat Humbert niet vindt in volwassen vrouwen en dit legt hij uit in zijn ‘nymphet-theorie’:

Now I wish to introduce the following idea. Between the age limits of nine and fourteen there occur maidens who, to certain bewitched travelers, twice or many times older than they, reveal their true nature which is not human, but nymphic (that is, demoniac); and these chosen creatures I propose to designate as “nymphets.” (15)

Achteraf beseft Humbert dat Annabel al die tijd een nymphet is geweest en dat daar haar aantrekkingskracht lag. Niet alleen zij, maar ook sommige andere meisjes tussen de negen en veertien jaar bezitten een demonische kracht. Een nymphet is een “demon child,” legt Humbert uit, “[une] enfant charmante et fourbe” (19). De demonische kracht is een soort paradoxale mengeling tussen bedrieglijke opzet en kinderlijke onschuld: het meisje zelf heeft niet door dat zij zo’n narcotiserende uitwerking heeft op haar bewonderaar. De bewonderaar zelf (Humbert) heeft meteen door dat een meisje een nymphet is en kan haast niet anders dan denken dat zij *bewust* een bepaald verlangen in hem losmaakt. Ook criticus Lionel Trilling is niet overtuigd van Lolita’s onschuld. Hij interpreteert Humbert Humbert als iemand die door Nabokov neergezet is als “*servant, even [Lolita’s] slave, [who] gloried in her power over him and expected that she would make him suffer, that she would be cruel*” (97). Deze

beschrijving *beschuldigt* de nymphets van hun demonische aard en uitwerking, wat een bepaalde opzet impliceert. Humbert herkent zijn nymphets vrijwel direct:

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 ... 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. (16, mijn cursivering)

Niet iedereen is dus in staat om de nymphet te herkennen! Je moet immers een “artist” of een “madman” zijn, bij voorkeur één die al een keer bevangen is geweest door de magische krachten van de nymphet, zoals Humbert zelf. Door Annabel heeft Humbert “glimpses of an incomparably more poignant bliss” opgevangen en hierdoor is het voor hem onmogelijk om nog te genieten van seks met – of gedachtes over – niet-nymphets (17).

Humbert zelf herkent zijn seksuele voorkeur als verboden en pervers: hij noemt zijn liefde voor Lolita een “excessive desire” (12). Later legt hij uit dat zijn lichaam wist wat het wilde, maar dat zijn verstand het lichaam weigerde te volgen (18). Aan de hand van een zorgvuldige analyse wordt de lezer ingewijd in de wereld van ‘pederosis’ – kindliefde, zoals Humbert zijn ‘aandoening’ noemt. Humbert verwoordt zijn gedachtenspinsels als volgt:

When I try to *analyze* my own cravings, motives, actions and so forth, I surrender to a sort of retrospective imagination which feeds the analytic faculty with boundless alternatives and which causes each visualized route to fork and re-fork without end in the maddeningly complex prospect of my past. I am

convinced, however, that in a certain magic and fateful way Lolita began with Annabel. (12, mijn cursivering)

Humbert is er dus wel van overtuigd dat het Annabel was die Humberts pederosis heeft veroorzaakt. Hij heeft op een logische, berekenende manier een analyse gegeven van zijn ‘afwijking’ en concludeert met te zeggen dat hij het niet kan helpen en dat het als ware al vaststond dat hij een vervangster zou vinden voor Annabel, wier “seaside limbs and ardent tongue” hem al die jaren hadden achtervolgd en wier betovering hij nu heeft verbroken “by incarnating her in another” (14). Humbert heeft Annabel dus zelf in Lolita gereïncarneerd, waardoor Lolita’s aantrekkingskracht een gevolg is van *zijn* verlangen. Humbert Humbert is op zoek naar een nieuw idool waarop hij verliefd kan worden: Lolita voldoet aan al zijn eisen en dus maakt hij van haar zijn nieuwe lustobject. Humberts berekenende gedachtegang en zijn bewuste zoektocht naar een nieuw liefje, doen de lezer zich afvragen of Humbert het ‘slachtoffer’ is geweest van een niet te controleren roes of bevlieging. Deze koele analyserende blik doet immers juist erg Apollinisch en rationeel aan.

Humbert Humbert blijkt dus heel moeilijk te vatten in een van beide categorieën. Het ene moment doet hij zich Dionysisch voor, maar handelt hij juist heel berekenend (dus Apollinisch), het volgende moment zet hij een Apollinisch masker op, terwijl hij van binnen verlangt naar de Dionysische roes die de nymphets bij hem teweeg brengen.

Humberts verboden verlangen

Tot op dit moment heeft Humbert Lolita nog niet geïntroduceerd. In de aanloop naar zijn aankomst in huize Haze, moet Humbert eerst nog verslag doen van zijn huwelijk met Valeria, de dochter van een Poolse dokter in Parijs. Omdat Humbert hoopt dat hij zich door een huwelijk en alle rust en regelmaat die daarbij zouden komen kijken, zou kunnen louteren van

zijn verlangens – “at least to keep them under pacific control” (25) – neemt hij Valeria tot zijn vrouw; dit is een behoorlijk rationele beslissing. Humbert probeert *maat* te houden – een Apollinische voorwaarde. Het wordt echter al snel duidelijk dat hij zichzelf voor de gek houdt: zijn vrouw Valeria is dan wel ongeveer net zo oud als Humbert, maar Humbert is gevallen voor haar kinderlijke eigenschappen. Ze doet hem denken aan een klein meisje en op hun huwelijksnacht laat hij haar, om hem seksueel tot op het hysterische af te prikkelen, een meisjesnachthemd aantrekken (26). Hieruit maak ik op dat een vrouw of meisje helemaal geen nymphet hoeft te zijn om Humbert gek te maken; ook een volwassen vrouw die zich kinderachtig gedraagt en er kinderachtig uitziet, is genoeg om Humbert te stimuleren. Zijn verlangens kunnen dus inderdaad goed worden aangeduid met zijn zelfbedachte term ‘pederosis’. Het volwassen vrouwenlichaam vindt Humbert onaantrekkelijk: de “terrestrial women having pumpkins or pears for breasts” hebben geen lustopwekkende uitwerking op hem, omdat Humbert slechts verlangt naar de “incomparably more poignant bliss” van het samenzijn met een kind (17).

Later poogt Humbert zijn perversie te legitimeren door beroemde personen uit het verleden, die allemaal een jonge minnaar of minnares hadden, op te sommen. Zo noemt hij James I, die het met een tienjarige had aangelegd; Vergilius, die op jonge jongens viel; Dante, wiens geliefde Beatrice slechts negen jaar oud was; en Petrarca, die zijn liefdesgedichten aan de twaalfjarige Laura richtte (18-19). Humberts verlangens staan dus, volgens hemzelf, in een lange traditie van aantrekkingskracht tussen kinderen en oudere mannen. Alleen Laura noemt Humbert een “fair-haired nymphet of twelve”, de rest van de meisjes zijn ‘gewoon’ kinderen.

Als laatste verdient Humberts ‘fantasie-beschrijving’ van de eerste nacht met Lolita aandacht. Hij fabriceert, net als Aschenbach die aan Venetië denkt, een vochtig, warm en exotisch tafereel van zijn liefdesnacht:

There would have been a lake. There would have been an arbor in flame-flower. There would have been nature studies – a tiger pursuing a bird of paradise, a choking snake, sheathing whole the flayed trunk of a shoat. There would have been a sultan, his face expressing great agony (belied as it were, by his molding caress), helping a callypygean slave child to climb a column of onyx. There would have been those luminous globules of gonadal glow that travel up the opalescent sides of juke boxes ... there would have been poplars, apples, a suburban Sunday. There would have been a fire opal dissolving within a ripple-ringed pool, a last throb, a last dab of color, stinging red, smarting pink, a sigh, a wincing child. (152)

Humbert gebruikt hier een element uit de symboliek van Dionysus: de *tijger* jaagt achter een paradijsvogel aan. Dit citaat laat daarnaast goed zien hoe Humbert een Dionysische inhoud weet te verpakken in een glanzende Apollinische verpakking: alliteraties⁷, klankspel⁸ en woordspel⁹ tuimelen over elkaar heen. De lezer moet haast glimlachen om de slim gevonden woord- en klankcombinaties die hier tentoon worden gesteld, maar als over de inhoud wordt nagedacht, vergaat het lachen de lezer snel. Dit is de kracht van Humberts vertelstijl (die natuurlijk afkomstig is van Nabokov). Dit tafereel, dit sterke beeld blijft de lezer bij na het lezen van de roman, niet de treurige, gehorige hotelkamer in *The Enchanted Hunters*, waardoor de herinnering aan die verboden nacht haast romantisch lijkt: Humbert heeft met succes een Apollinische verpakking om de Dionysische boodschap geplaatst.

⁷ “Flame-flower,” “(to) climb a column,” “globules of gonadal glow,” “suburban Sunday,” en “ripple-ringed.”

⁸ “choking snake, sheating ... shoat,” “poplar ... opal,” “last throb, dab of color” en “sigh ... child.”

⁹ Humbert gebruikt de woorden “opalescent” en even later “opal.” Daarnaast roept hij een aantal fallische beelden op: “arbor,” “snake,” “trunk,” “column” en “poplars” spreken tot de verbeelding. “Sheathing” doet denken aan “sheath,” wat ‘schede’ betekent. Vervolgens schetst Humbert het beeld van een sultan en een kind: een “slave child” die een pilaar moet beklimmen, en even later spreekt hij van een “wincing child.” Wellicht moet dat kind huiveren door de “throbs,” “dabs” en “stings” die hij haar heeft aangedaan.

Conclusie

Humbert Humbert introduceert bij de lezer vrijwel direct zijn seksuele wereld. Sinds zijn verliefdheid op Annabel wordt hij geteisterd door een constant verlangen naar kinderen en hun liefde. Om zijn gedrag te verklaren, legt Humbert uit dat waarschijnlijk het onvervulde verlangen naar Annabel hem zo verzot maakt op Lolita. Later introduceert hij de nymphetheorie, waaruit blijkt dat Annabel al die tijd een nympheet was, een demon die hem het hoofd op hol bracht, zoals nog andere meisjes – haar “handmaids and rosegirls” (293) – hem het hoofd op hol hadden gebracht en zouden brengen. Humbert is zich als geen ander bewust van zijn verboden perversie en verzint dus listen om zijn verlangens te legitimeren. Door te doen alsof hij ‘betoverd’ is door demonische nymphets en door als argument aan te voeren dat hij nog altijd in de ban is van een vroegere nympheet, hoopt hij te kunnen verklaren waarom hij verlangt naar kindliefde. Hiermee voert Humbert dus, op analytisch-Apollinische wijze, Dionysische excuses aan voor zijn handelen. Hij legt de verantwoordelijkheid en de oorzaak van zijn handelen bij de meisjes en bij Lolita in het bijzonder: “It was she who seduced me,” benadrukt hij immers (150).

Humbert verlangt al jaren naar kinderen en heeft zijn hele leven in het teken van dit verlangen geleefd. Het liefst gaat hij naar speeltuinen of weeshuizen om zijn ogen eens goed de kost te geven aan het kinderlijk schoon dat daar rondloopt. Zijn berekenende houding ondermijnt zijn beroep op de roes en de demonische betovering. Humbert doet sterk vermoeden dat hij gedurende zijn vertelling precies in de gaten heeft wat hij doet en waarom hij dat doet. Pas aan het eind van de roman laat hij pas blijken dat hij tot inzicht komt en inziet hij in wat hij Lolita al die jaren heeft aangedaan: “I would have given Humbert at least thirty five years for rape,” besluit hij aan het eind van zijn pleidooi (352). Hiervóór heeft Humbert altijd ontkend dat hij eigenlijk heel bewust handelde zoals hij deed.

Hoofdstuk 3

Nu ik in de vorige hoofdstukken beide hoofdpersonages en hun Dionysische en Apollinische kenmerken uiteengezet heb, zal ik ze in dit hoofdstuk met elkaar vergelijken. Sturen Aschenbach en Humbert zichzelf voornamelijk aan de hand van hun Apollinische, redelijke verstand of worden zij overmand door de Dionysische roes? In de tweede paragraaf bespreek ik de onbetrouwbare verteller in *Lolita* en wat dit voor effect heeft op het concept van de ‘roes’: is deze nog wel Dionysisch of houdt de verteller de lezer voor het lapje?

Demonische kinderen

Aschenbach omschrijft Tadzio alsof hij een kunstwerk is: hij bevat de “reinsten Vollendung der Form” (31) en lijkt op het standbeeld de ‘Dornauszieher’ (32). Aschenbach noemt Tadzio zelfs de eigenaar van een “wahrhaft gottähnliche Schönheit” (35). Aschenbach kan niet anders dan de jongen op afstand gadeslaan. Aan de ene kant vormt Tadzio’s schoonheid een bron van inspiratie voor Aschenbachs literaire vermogens, aan de andere kant raakt Aschenbach zo door Tadzio geobsedeerd dat hij hem en zijn gezin gaat achtervolgen en zich laat opmaken door de plaatselijke coiffeur. Tijdens een van zijn achtervolgingen lijkt Tadzio Aschenbach met opzet in de gaten te houden, wat Aschenbach interpreteert als een uitnodiging om hem achterna te blijven gaan:

Einzeln schlendernd wandte er zuweilen das Haupt, um sich über die Schulter hinweg der Gefolgschaft seines Liebhabers mit einem Blick seiner eigentümlich dämmergrauen Augen zu versichern. Er sah ihn, und er verriet ihn nicht. Berauscht von dieser Erkenntnis, von diesen Augen vorwärts

geloekt, am Narrenseile geleitet von der Passion, stahl der Verliebte sich seiner unziemlichen Hoffnung nach. (78)

In het eerste hoofdstuk heb ik laten zien dat Aschenbach steeds meer onder invloed raakt van Tazio's narcotiserende schoonheid. Dit komt hem eerder prettig dan onprettig voor, zo lezen we tijdens een eerder achtervolging:

Dennoch kann man nicht sagen, daß er litt. Haupt und Herz waren ihm trunken, und seine Schritte folgten den Weisungen des Dämons, dem es Lust ist, des Menschen Vernunft un Würde unter seine Füße zu treten. (61)

Net als bij het ontwaken uit de koortsachtige droom, vergelijkt Aschenbach Tazio hier met een demon. Aschenbach schrijft Tazio dus de rol van Dionysus toe: door diens invloed handelt hij zoals hij doet, Aschenbach voelt zich gelokt door Tazio en hij geeft maar al te graag gehoor aan deze lokroep en verlokking. Zelf is hij niet in staat om zich te bezinnen.

Dit laatste lijkt sterk op Humberts obsessie met Lolita, die hij ervan beticht hém te hebben verleid (150). Dit deed ze volgens hem niet alleen in de hotelkamer in *The Enchanted Hunters*, maar ook toen Charlotte Haze nog leefde en Lolita regelmatig Humberts studeerkamer binnenkwam, wanneer ze met elkaar stoeiden of speelden en op de dag dat ze hem gedag kwam kussen voor haar vertrek naar Camp Q. Lolita behoort tot het 'nymphet-ras,' dat Humbert eigenhandig heeft onderscheiden van 'gewone kinderen.' Al deze nymphets hebben een betoverende, demonische uitwerking op de getormenteerde Humbert Humbert, die sinds de dood van Annabel verlangt naar een waardige vervangster voor zijn jeugdliefde. Net als Aschenbach achtervolgt en bespioneert hij zijn jonge idool wanneer hij maar kan.

Ik wil met het voorgaande niet impliceren dat Tazio ook daadwerkelijk als de ‘schuldige’ moet worden aangemerkt, net zomin als dat Lolita schuldig zou moeten worden bevonden aan het verleiden van Humbert. Ik denk dat zowel Humbert als Aschenbach doorheeft dat zijn verlangens niet in lijn zijn met de algemeen geaccepteerde norm en dat ze naar een excuus zoeken om hun verlangens te legitimeren. Door de kinderen *agency* toe te schrijven, trekken de mannen hun handen af van hun gedachtes en gedrag.

Waar Humbert een andere weg dan Aschenbach inslaat, is op het gebied van het lichamelijke contact tussen hem en zijn nymphets. Met Annabel, Monique en Lolita heeft Humbert mogen proeven van het ‘nymphet-nectar,’ zij het dat Annabel en hij hun bezigheden pre-coïtaal moesten onderbreken en dat Monique eigenlijk net te oud was om een nymphet te zijn. Lolita is daarom perfect: ze is jong genoeg en hij kan haar volledig bezitten. Maar waar Humbert de lezer eerst doet geloven dat zij zelf verlangde naar hun eenwording, wordt in deel twee van de roman al gauw duidelijk dat Lolita niet gediend is van Humberts avances en dat Humbert de seks tussen hen beiden alleen nog kan afdwingen door Lolita een beloning in het vooruitzicht te stellen of door haar gewoonweg te overheersen.¹⁰ Hoewel Humbert claimt betoverd te zijn door Lolita, slaat de balans wat betreft macht en kracht eerder door in zijn richting dan in de hare! Lolita’s ontsnappingspogingen en uiteindelijke ontsnapping laten zien dat zij Humbert niet in haar greep hield, maar juist door hem gevangen werd gehouden.

Narratieve verschillen

Het opvallendste verschil wat betreft de vertelling in *Der Tod in Venedig* en *Lolita* is de alwetende verteller in *Der Tod in Venedig* en Humbert als ik-verteller in *Lolita*. Humbert

¹⁰ Zo spreekt Humbert over “a particularly violent morning in bed” (180), ontzegt hij Lolita haar koffie totdat ze “her morning duty” gedaan heeft (186), beschrijft hij hoe Lolita ligt te huilen in zijn armen als Humbert toch niet doet wat hij beloofd heeft, ondanks haar medewerking in de slaapkamer (191), laat hij haar alleen meedoen aan het schooltoneelstuk als ze “the hard and nauseous way” betaalt voor dit privilege en lezen we dat Lolita klaagt dat Humbert haar weer eens heeft bezeerd: “you’ve again hurt my wrist, you brute” (251).

Humbert is overduidelijk aanwezig in elke zin in de roman: het is immers zijn pleidooi om hem vrij te spreken van de moord op Clare Quilty. Zo nu en dan adresseert hij de jury, de lezer of de rechter rechtstreeks: “Frigid gentlewomen of the jury!” roept hij uit als hij op het punt staat om Lolita van de verleiding te beschuldigen (149); “O, Reader. My Reader, guess!” spoort hij de lezer aan (174); “I did my best, Your Honor, to tackle the problem of boys,” stelt hij de rechter gerust (209). Soms spreekt hij over zichzelf in de derde persoon, zowel om zichzelf positief als negatief te portretteren: “Humbert Humbert tried hard to be good. Really and truly he did,” lezen we aan het begin van de roman (19) en “she would pick out in the book ... some highly recommended lake lodge ... while poor Dr. Humbert, embracing nothing but two masculine knees, would cold-humor his piles on the damp turf” (165). Ook bespreekt hij voorstellingen die zich in zijn hoofd afspelen, inclusief dronken hallucinaties. Als hij op het punt staat om het huis van Clare Quilty binnen te gaan, lezen we bijvoorbeeld: “The elaborate and decrepit house seemed to stand in a kind of daze, reflecting as it were my own state, for I could not help realizing, as my feet touched the springy and insecure ground, that I had overdone the alcoholic stimulation business” (334-335) en eerder geeft Humbert zijn hallucinaties al ruiterlijk toe:

As happens with me at periods of electrical disturbance and crepitating lightnings, I had hallucinations. Maybe they were more than hallucinations. I do not know what she or he, or both had put into my liquor but one night I felt sure somebody was tapping on the door of our cabin, and I flung it open, and noticed two things – that I was stark naked and that, white-glistening in the rain-dripping darkness, there stood a man ... (246)

“You have to be an artist or a madman,” legde Humbert aan het begin van de roman uit, om

nymphets te kunnen herkennen (16). Humbert zelf is allebei. Een madman: vooral na het vertrek van Lolita gaat hij steeds meer drinken en slaappillen gebruiken, waardoor zijn paranoia sterk toeneemt. Tegelijkertijd staat zijn vertelling bol van literaire verwijzingen, allitererende spitsvondigheden, neologismen en subtiele verbanden die vaak pas na een tweede (of derde) lezing duidelijk worden. Een kunstenaar is Humbert dus ook zeker.

Anthony Moore onderscheidt zelfs twee vertellers in de roman, die beiden een verschillende interesse in “Dolores as his subject” tonen: “On the one hand, he is the fully-grown degenerate character obsessed with pedophilia, his own glamorized leading man. On the other hand, he is the regenerate artist who, as we read, develops the integrated consciousness which fits him to complete the text” (73).

Met Humberts toenemende paranoia en artistieke ‘verhulkingen’ in het achterhoofd, herkent de lezer in Humberts beschrijvingen steeds vaker een bepaalde kleuring, ofwel door persoonlijke ervaringen, ofwel omdat hij zichzelf niet in het diskrediet wil brengen. Hierdoor verliezen Humberts beschuldigingen van Lolita als de demonische nymphet aan kracht! Was Humbert wel zo door haar betoverd als hij de lezer heeft willen doen geloven, of moeten we er toch vanuit gaan dat hij *haar* heeft overmeesterd en dit willens en wetens heeft gedaan?

In deel twee van de roman lijkt Humbert tot bezinning te komen en laat hij af en toe doorschemeren dat hij inziet wat hij Lolita al die jaren heeft aangedaan: “[Humbert] eventually cannot sustain his purpose of exonerating himself, so he stops rationalizing his behavior and starts taking responsibility for ruining her life,” merkt James Phelan op (236). Dit inzicht in zijn wandaden is wellicht afkomstig uit Humberts Apollinische denksfeer: zelfkennis of zelfreflectie is immers een van Apollo’s eisen. De glibberigheid van Humberts vertelling, waarin het nooit zeker is of hij nu bevangen is door een roes – die opgewekt is door alcohol, pillen of Lolita – of handelt uit eigen wil, is zeer kenmerkend voor *Lolita*.

De alwetende vertelinstantie in *Der Tod in Venedig* is minder persoonlijk dan Humberts lange tirades. Aschenbachs hallucinaties en droombeelden worden door de vertelinstantie met veel fauteur beschreven en de lezer 'ziet' de voorstelling voor zich, maar zo persoonlijk en zweterig als Humbert, komt Aschenbach ons niet voor. De 'gedachten' of de mening van de alwetende verteller hoeft niet altijd overeen te komen met die van het personage, merkt Dorrit Crohn op (Herman 24). Zij citeert onderstaande passage als voorbeeld van een fragment waarin dit gebeurt:

Zu spät! dachte er in diesem Augenblick. Zu spät! Jedoch war es zu spät?
Dieser Schritt, den zu tun er versäumte, er hätte sehr möglicherweise zum
Guten, Leichten und Frohen zu heilsamer Ernüchterung geführt. Allein es war
wohl an dem, daß der Alternde die Ernüchterung nicht wollte, daß der Rausch
ihm zu teuer war. Wer enträtselt Wesen und Gepräge des Künstlertums! (53-
54)

Door deze distantiëring wordt de lezer zich gewaar van Aschenbachs toestand. Net als Aschenbach, beschouwt de lezer het geziene van veraf. Aschenbachs gemoedstoestand wordt door de verteller uiteengezet en genuanceerd: hij doorziet Aschenbachs onwil om aan de roes te ontsnappen en 'bespreekt' deze met de lezer. De vertelstijl komt betrouwbaarder over dan die in *Lolita*: we geloven dat Aschenbach gelokt wordt door Tadzio en niet anders kan dan gehoor geven aan een innerlijke drang die hij niet eerder in zijn leven heeft meegemaakt.

Conclusie

Obsessieve liefde voor kinderen wordt door weinig mensen geaccepteerd. In de relatie tussen een volwassene en een kind kan geen gelijkwaardige verdeling van de macht bestaan: een volwassene heeft altijd de bovenhand. Hoewel Aschenbach en Tadzio geen fysieke relatie met elkaar hebben, stelt Aschenbach zich wel voor dat hij, net als Socrates de jonge Phaidros, Tadzio “belehrte ... über Sehnsucht und Tugend” (51). Aschenbach zou “der Weise” zijn, Tadzio de “Liebenswürdigen” (51). Humbert vervult ook een ouderlijke en dus onderwijzende rol als Lolita’s stiefvader. Had Humbert zijn invloed beperkt tot het onderwijzen en opvoeden van Lolita, dan had hij haar wellicht zijn kennis over de verschillende talen (Frans, Engels, Duits), of zijn kennis van de Europese literatuur kunnen bijbrengen. Hij had haar buitenste laag mooi kunnen ‘oppoetsen,’ zodat ook zij een product van Apollo zou worden: glanzend, schijnend, doorwrocht van kennis, maat en zelfdiscipline. In plaats daarvan is hij niet geïnteresseerd in Lolita’s welzijn, maar buit hij haar kinderlijke kenmerken voor eigen gewin uit. Humbert beseft dat zijn verlangens naar Lolita niet door iedereen zullen worden geaccepteerd en verzint daardoor een ‘logische’ list om zijn perversie te kunnen legitimeren: niet hij, maar *zij* is verantwoordelijk voor de onweerstaanbare lust die hem in zijn greep heeft, zoals vele andere kinderen haar voorgingen en een oudere minnaar achter zich aan hadden. Humbert doet voorkomen alsof hij is bevangen door iets van buiten deze wereld en pretendeert dus permanent in een soort Dionysische roes te verkeren. Door de roes zo strategisch in te zetten en Lolita een demon te noemen, handelt hij dus eigenlijk heel Apollinisch en berekenend! Humbert heeft te lijden onder een heel andere afwijking en dat is de roes van pedofilie. Hij kan geen weerstand bieden aan kinderlichamen en kinderlijk gedrag. Net als zijn hartkwaal, die hem uiteindelijk het leven kost, verteert de pedofilie Humbert van binnenuit. Humbert heeft geen sterke wind van buiten nodig gehad om zijn

Apollinische *sluier* te doen opwaaien, zodat zijn Dionysische kern wordt onthuld; hij lijkt zich juist heel bewust van zijn Dionysische binnenkant en verbergt deze achter een Apollinisch *masker*.

Aschenbach komt aan zijn einde door een cholera-infectie; een oorzaak van buitenaf. De door discipline en rigide toewijding aan zijn werk afgematte schrijver is zich tot het moment dat hij de roodharige vreemdeling tegenkomt, niet bewust van de Dionysische kern die zich achter de Apollinische sluier bevindt. Zijn liefde voor Tadzio – ja hij houdt zelfs van hem – zorgt ervoor dat Aschenbach al zijn Apollinische terughoudendheid laat varen en als een bezetene achter Tadzio aanloopt, nooit verzadigd door diens schone aanblik. Waar Aschenbachs fascinatie voor Tadzio begon met de waarderende blik van een Apollinisch beeldend kunstenaar, die zijn object op afstand aanschouwt en bestudeert, verlangt Aschenbach later niets liever dan te versmelten met de schemergrijze ogen van zijn demonische idool.

Tenslotte verdient het nog aandacht om op te merken dat de stormachtige verhouding van het Apollinische en het Dionysische bij beide schrijvers uiteindelijk heeft geleid tot de productie van nieuw materiaal. De lezer herinnert zich Aschenbach, die, geïnspireerd door Eros “plötzlich [wünschte] zu schreiben” (52). Humbert levert, naast een complete roman, dagboekfragmenten, gedichten en losse versregels af, die hem worden ingegeven door de worsteling met zijn gevoelens voor Lolita.

Op verschillende moment in hun levens en soms zelfs op momenten die elkaar heel snel opvolgen, bevinden de schrijvers in *Der Tod in Venedig* en *Lolita* zich aan de verschillende kanten van de kunstzinnige medaille en soms op het snijvlak. Geen van beide schrijvers is volledig Apollinisch of volledig Dionysisch en het is juist de worsteling tussen beide aspecten van de kunstenaarsgeest die tot creatief resultaat leidt.

Ter overdenking

De Apollinische en Dionysische elementen zijn gemakkelijk op te sporen in Aschenbach en dit is dus ook al vaak gedaan. Ik heb in dit eindwerkstuk zelf een close reading gedaan van *Der Tod in Venedig* en heb er de voor mij relevante elementen uit gehaald. Hierna kon ik Humbert gaan bestuderen en kunnen kijken op welke manieren zijn persoonlijkheid afwijkt en overeenkomt met die van Aschenbach. Ik heb Humbert ontmaskerd als een geslepen toneelspeler, die al naar gelang het hem van pas komt, een Dionysisch of Apollinisch masker op zet. Dit voert Humbert door in ‘zijn’ vertelstijl, waardoor de lezer lastig kan uitmaken of Humbert de waarheid spreekt, hallucineert, of zelfs doet alsof hij hallucineert! Mijn analyse is een aanvulling op het debat over de ethische en esthetische waarde van *Lolita*. Sommige critici vinden de roman afschuwelijk vanwege de controversiële inhoud, andere critici bejubelen de roman om de schoonheid van de Engelse taal die Nabokov erin tentoonstelt. Mijn analyse bevestigt deze uiteenlopende meningen: het is heel lastig om precies te bepalen wat Humbert nou bedoelt, omdat hij zo goed is in het opzetten van verschillende maskers. De lezer wordt van moment tot moment op het verkeerde been gezet.

Ik heb in deze scriptie een paragraaf gewijd aan de verschillende manieren van vertellen in *Der Tod in Venedig* en *Lolita*. In het geval van *Der Tod* zou nog wat dieper in kunnen worden gegaan op het gebruik van Erlebte Rede in de vertelling. Doordat ik mij juist op de inhoud van beide romans geconcentreerd heb, blijft er nog ruimte over voor onderzoek naar de structuur van de romans. Een interessante invalshoek zou zijn: door Humbert Humbert wordt de lezer op het verkeerde been gezet, is daar in *Der Tod in Venedig* ook sprake van? De vertelling en de verteller in *Der Tod* lijken neutraler dan die in *Lolita*, maar kan met de kennis over de vertelling in *Lolita* daar iets aan worden afgedaan?

Wellicht is het begrippenapparaat dat ik toegepast heb op de twee romans in dit eindwerkstuk ook goed toe te passen op andere romans. *The Secret History* van Donna Tartt vertelt het verhaal van een groep klassieke talenstudenten aan Hampden College in Vermont. De groep bestaat uit Henry, Francis, de tweeling Charles en Camilla, Edmund ('Bunny') en Richard. De groep organiseert een bacchanaal, waar Bunny en Richard (de verteller) niet bij aanwezig zijn. Tijdens dit bacchanaal vermoordt Henry een lokale boer en de groep helpt hem om zijn schuld te verdoezelen. Bunny komt na verloop van tijd achter de waarheid door Henry's dagboek te lezen en chanteert Henry en de rest van de groep, waarop de groep besluit dat ze van Bunny af moeten. Op een avond grijpt Henry zijn kans en duwt Bunny over de rand van een afgrond langs een wandelroute. Richard weet inmiddels hoe de vork in de steel zit, doordat Bunny hem vlak voor zijn dood vertelde wat er tijdens de avond van het bacchanaal had plaatsgevonden.

Een Dionysische-Apollinische analyse van Henry zou wellicht een interessante invalshoek zijn om zijn gedrag te kunnen bestuderen. Het ene moment gedraagt Henry zich bazig en patriarchaal, het volgende moment is hij buiten zinnen. De twee moorden die hij pleegt zijn het gevolg van een roes en van berekening, hoe zien we dit terug in de tekst? Welke Apollinische en Dionysische elementen zijn er aan te wijzen bij de rest van de personages?

Literatuurlijst

Primair

- Mann, Thomas. "Der Tod in Venedig." 1911. *Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns*. Ed. T.J. Reed. München en Wenen: Carl Hanser Verlag, 1983. 7-82. Print.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. 1955. Londen: Penguin Books Ltd, 2011. Print.
- Nietzsche, Friedrich. "De Geboorte van de Tragedie." 1886. *De Geboorte van de Tragedie of Griekse Cultuur en Pessimisme. Vertaald, Geannoteerd en van een Nawoord Voorzien door Hans Driessen*. Vert. Hans Driessen. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers, 2000. 21-149. Print.

Secundair

- Dierks, Manfred. "Untersuchungen zum *Tod in Venedig*." *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum 'Tod in Venedig,' zum 'Zauberberg' und zur 'Joseph'-Tetralogie*. Bern en München: Francke Verlag, 1972. 13-59. Print.
- Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Print.
- Gelre, Henk van. "Terug naar een nieuw begin, 1875/76-1882." *De Ontwikkeling van Nietzsches Denken in de Jaren 1875/76-1889*. Best: Uitgeverij Damon, 1998. 15-53. Print.
- Herman, Luc en Bart Vervaeck. "Consciousness and Speech." In: *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005. 23-29. Print.

- Holub, Robert C. "The Fanatic Philologist." *Friedrich Nietzsche*. New York: Twayne Publishers, 1995. 14-33. Print.
- Jaggard, Dylan. "Dionysus versus Dionysus." *Nietzsche and Antiquity: His Reaction and Response to the Classical Tradition*. Ed. Paul Bishop. Rochester: Camden House, 2004. 277-294. Print.
- Koelb, Clayton. "Death in Venice." In: *A Companion to the Works of Thomas Mann*. Ed. Herbert Lehner and Eva Wessell. New York: Camden House, 2004. 95-113.
- Moore, Anthony. "How Unreliable is Humbert in *Lolita*?" *Journal of Modern Literature* 25.1 (2001) : 71-80. Print.
- Phelan, James. "Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*." *Narrative* 15.2 (2007) : 222-238. Print.
- Reed, T.J. Einzelhinweise. *Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns*. Door T.J. Reed. München en Wenen: Carl Hanser Verlag, 1983. 128-146. Print.
- Traschen, Isadore. "The Uses of Myth in 'Death in Venice'." *Modern Fiction Studies* 11.2 (1965) : 165-179. Print.
- Trilling, Lionel. "The Last Lover." 1958. *Nabokov: the Critical Heritage*. Ed. Norman Page. Londen: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1982. 92-102. Print.