

**Nymfettirakkaus, hulluksi tekevä maailma**  
**Kielikuvilla vieraaksi tekeminen Vladimir Nabokovin romaanissa**  
*Lolita*

Emmi Karjalainen  
Pro gradu -tutkielma  
Jyväskylän yliopisto  
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
Yleinen kirjallisuus  
Kevät 2008

<b>1. JOHDANTO</b> .....	2
<b>1.1 Vladimir Nabokovista ja <i>Lolitasta</i></b> .....	2
<b>1.2 Tutkimuksen lähtökohdat ja teoreettinen viitekehys</b> .....	7
<b>1.3 Tutkimuksen kulku ja tavoitteet</b> .....	13
<b>2. VIERAAKSI NIMEÄMINEN</b> .....	17
<b>2.1 Nimeämisen taikuus</b> .....	17
<b>2.2 Nymfetin nimeäminen</b> .....	18
<b>2.2.1 Dangerous Dolores Haze</b> .....	19
<b>2.2.2 Plain Lo</b> .....	23
<b>2.2.3 This Lolita, My Lolita</b> .....	25
<b>2.3 Monsieur Humbert Humbert – pedofiilin pseudonyymi</b> .....	31
<b>2.3.1 Double Rumble</b> .....	32
<b>2.3.2 Catullus ja Hurmuriprinssi</b> .....	34
<b>2.3.3 Saalistaja Humbert Humbert</b> .....	39
<b>3. METSÄSTÄJÄKSI JA SAALISELÄIMEKSI NIMEÄMINEN</b> .....	41
<b>3.1 Päähenkilöiden metaforisointi eläimiksi</b> .....	41
<b>3.1.1 Untuvan kimallusta ja kuumia kypäliä</b> .....	42
<b>3.1.2 Tuntosarvia ja teräviä kynsiä</b> .....	48
<b>3.2 Saalistus alkaa</b> .....	53
<b>3.2.1 Humbert-Hämähäkki</b> .....	54
<b>3.2.2 Lolita – lämminvärinen saalis</b> .....	58
<b>4. IHMISYYDEN LIUKUVAT RAJAT</b> .....	63
<b>4.1 Dehumanisaation myötä yliluonnolliseen</b> .....	63
<b>4.1.1 Fairytale vampire</b> .....	64
<b>4.1.2 Mr Hyde – Humbertin häilyvä rooli</b> .....	69
<b>4.1.3 Daisy-fresh girl</b> .....	72
<b>4.1.4 Little deadly demon</b> .....	76
<b>4.2 Asemien vaihtuminen</b> .....	83
<b>4.2.1 Humbert Humbert’s singing violin</b> .....	84
<b>4.2.2 She who seduced me</b> .....	86

<b>5. TOISTENSA VANKEJA</b> .....	90
<b>5.1 Orjuuden kielikuvia</b> .....	90
<b>5.1.1 Nuori vanki, naisellistuva jalkavaimo</b> .....	91
<b>5.1.2 Paratiisin vankiselli</b> .....	98
<b>5.2 Lumouksen alaisena</b> .....	105
<b>5.2.1 Look, Lord, at these chains</b> .....	107
<b>5.2.2 Pakkomielteestä poeettiseksi puolustuspuheeksi</b> .....	111
<b>6. PÄÄTÄNTÖ</b> .....	113
<b>LÄHTEET</b> .....	117

## 1. JOHDANTO

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. [...] so one has to feel elsewhere about the house for the beautiful, warm-coloured prey. (Nabokov 1995, 49.)

Tutkin pro gradu -työssäni kielikuvien avulla vieraaksi tekemistä Vladimir Nabokovin romaanissa *Lolita*. Tutkimuksessa käsittelemiäni kielikuvallisuuden muotoja ovat pääasiassa metafora ja vertaus – lisäksi sivuan metonymiaa, synekdokeeta ja ironiaa. Kuvalliset ilmaukset, troopit, merkitsevät aina ilmaisua, joissa tapahtuu jonkinlainen muutos (suhteessa kirjaimelliseen merkitykseen).<sup>1</sup> Analyysini kohdistuu erityisesti Humbertia ja Lolitaa kuvaaviin metaforiin, joissa muutos tapahtuu suhteessa heidän ihmisyyteensä, olemukseensa ja toimintatapoihinsa: olemiseensa ylipäätään. Kielikuvien avulla kertoja-Humbert tekee itsestään ja Lolitasta ”toisia”, jollain tapaa vieraita. Tämä puolestaan luo romaaniin kaksi hallitsevaa teemaa: saalistamisen ja vangitsemisen. Mielestäni romaanissa on nähtävissä metaforinen kenttä, jossa Humbert näyttäytyy saalistajan, metsästäjän ja vangitsijan, Lolita puolestaan saaliin, uhrin ja vangin rooleissa. Saalistaminen ja vangitseminen muotoutuvat siten kahdeksi teemalliseksi viitekehyykseksi, joiden sisään kielikuvat voidaan sijoittaa. Kielikuvat toimivat romaanissa yhtenä vieraannuttamisen keinona ja siten osaltaan rakentavat romaanin ”kirjallisuudellisuutta”.

### 1.1 Vladimir Nabokovista ja *Lolitasta*

Vladimir Nabokov (1899-1977) on venäläis-yhdysvaltalainen kirjailija, joka syntyi Pietarissa esikoisena vauraaseen ja sivistyneeseen perheeseen. Bolshevikkien saatua vallan Nabokovin perhe jätti Venäjän ja muutti ensin Lontooseen, sieltä myöhemmin Berliiniin. Nabokov itse opiskeli Cambridgessa. Hän liittyi perheensä seuraan vuonna

---

<sup>1</sup> Ironia voidaan määritellä moneksi näkemyksestä riippuen. Ironiaan sisältyy ristiriita kirjaimellisen ja ironisen merkityksen välillä. Yleisimmän määritelmän mukaan se on trooppi, jossa sanotaan toista kuin tarkoitetaan. Ironia voidaan käsittää myös figuuriksi. Siinä missä trooppi tarkoittaa merkityksen vaihdosta sanassa, figuurilla tarkoitetaan kokonaisia lauseita, joissa jokainen yksilöllinen sana säilyttää kirjaimellisen merkityksensä. (Salin 2003, 183, 186.) Hutcheon käsittää ironian diskursiiviseksi strategiaksi, joka operoi kielen tai muodon tasolla. Hänen mukaansa ironian ”särmä” erottaa sen muista muista troopeista. (Hutcheon 1994, 10.)

1922 ja aloitti kirjallisen uransa lähes välittömästi. Tulevien vuosien aikana Nabokov kirjoitti useita romaaneja, novelleja, tarinoita, näytelmiä, runoja ja muistelmia. Nabokovin perhe oli kolmikielinen, joten venäjän lisäksi Nabokov puhui ja kirjoitti syntyperäisen lailla myös englantia ja ranskaa.<sup>2</sup> Kaunokirjallisten töidensä lisäksi Nabokov käänsi laajasti venäläistä kirjallisuutta englanniksi (muun muassa Puškinin *Jevgeni Oneginin*) sekä toimi kirjallisuuskriitikkona. Hän oli myös intohimoinen lepidopetri ja julkaisi tutkimuksia perhosista. Vuonna 1940 Nabokov muutti vaimonsa Véran ja poikansa Dmitrin kanssa Amerikkaan, jossa toimi luennoitsijana sekä myöhemmin Cornellin yliopiston Venäjän kirjallisuuden professorina. *Lolitan* menestyksen myötä Nabokovin oli mahdollista vetäytyä opetustehtävistään pelkän kirjoittamisen pariin. Vuonna 1960 hän muutti vaimonsa kanssa Sveitsiin, jossa asui kuolemaansa saakka.

Nabokov, huolimatta laajasta ja monipuolisesta tuotannostaan, tunnetaan kenties parhaiten *Lolitasta* (1955), joka aiheutti sensaation kyseenalaisen aiheensa vuoksi. Vuonna 1954 Nabokovin agentti kierrätti valmista käsikirjoitusta amerikkalaisten kustantajien joukossa, jotka vuoron perään kieltäytyivät – romaanin julistettiin useaan otteeseen olevan rivo ja ”silkkää, hillitöntä pornografiaa” (Karolides 1999, 304-305). Nabokov on itse kuvannut *Lolitansa* vaikeaa alkutaivalta:

The four American publishers, W, X, Y, Z, who in turn were offered the typescript and had their readers glance it, were shocked by *Lolita* [...] Certain techniques in the beginning of *Lolita* (Humbert’s Journal, for example) misled some of my first readers into assuming that this was going to be a lewd book. They expected the rising succession of erotic scenes; when these stopped, the readers stopped, too, and felt bored and let down. This, I suspect, is one of the reasons why not all the four firms read the typescript to the end. Whether they found it pornographic or not did not interest me. [...] Some of the reactions were very amusing: one reader suggested that his firm might consider the publication if I turned my *Lolita* into a twelve-year-old lad and had him seduced by Humbert, a farmer, in a barn [...] Publisher X, whose advisers got so bored with Humbert that they never got beyond page 188, had the naïveté to write me that Part Two was too long. Publisher Y, on the other hand, regretted there were no good people in the book. Publisher Z said if he printed *Lolita*, he and I would both go to jail. (Nabokov 1995, 313-314.)

<sup>2</sup> Nabokov on kuvannut itseään sanoilla ”an American writer, born in Russia and educated in England where I studied French literature, before spending fifteen years in Germany” (Field 1967, 64). Omaelämäkerrallisessa teoksessaan *Speak, Memory* (1967, 275) Nabokov toteaa viettäneensä kaksikymmentä vuotta synnyinmaassaan, seuraavat kaksikymmentä vuotta ”vapaaehtoisessa maanpaossa” Englannissa, Saksassa ja Ranskassa ja sen jälkeiset kaksikymmentä vuotta ”adoptoimassaan isänmaassa” (viimeksi mainitulla Nabokov viittaa Amerikkaan).

Kun romaanille ei löytynyt kustantajaa Yhdysvalloista, Nabokovin agentti vei käsikirjoituksen Ranskaan, jossa Olympia Press julkaisi sen (1955) kahdessa osassa. Heti seuraavana vuonna Ranska kuitenkin asetti kirjan kieltoon. Olympia Pressin voitettua oikeusjutun kirja palasi takaisin myyntiin tammikuussa 1958. Saman vuoden joulukuussa kirja oli taas kiellossa. Koska ranskalainen kustantamo Gallimard julkaisi *Lolitasta* ranskalaisen käännöksen huhtikuussa 1959, haastoi Olympia Press Ranskan hallituksen oikeuteen sillä nojalla, että kansalaisten laillista tasa-arvoperiaatetta oli loukattu (antamalla lupa Gallimardin, mutta ei Olympia Pressin painokselle). *Lolitan* englanninkielinen versio palasi Ranskan markkinoille syyskuussa 1959. Myös Englannissa *Lolita* nostatti kohun; useat kustantamot olivat valmiita taistelemaan romaanin oikeuksista samaan aikaan kun arvostelijat kävivät sotaa sitä vastaan. (Karolides 1999, 305-306.)

*Lolita* säilyi useissa maissa pitkään kiellettyjen kirjojen listalla – nykyään sen arvo kaunokirjallisuutena on tunnustettu ja sitä pidetään yhtenä 1900-luvun taidokkaimmista romaaneista. Nabokov tunnetaan erityisesti kielellisestä taituruudestaan ja poikkeuksellisesta, uutta luovasta tyylistään – erityisesti *Lolitan* sivuilta heijastelee hänen lähes eroottinen suhteensa englannin kieleen: ”Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue takes a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.” (Nabokov 1995, 9.)

*Lolita* on tarina tabusta, aikuisen miehen ja tyttölapsen pedofiilisesta suhteesta, amoraalisesta himosta ja hullaantumisesta, kielletyn rakkauden kipeydestä. Tarinan kertoja ja toinen päähenkilö on Humbert Humbert. Hän on ranskalaista syntyperää oleva keski-ikäistyvä englannin opettaja, joka ei kykene sammuttamaan nuoriin tyttöihin kohdistuvaa haluaan. Onneton rakkauden menetys teini-iässä on jättänyt Humbertiin henkisen vinouman, karheareunaisen aukon, jota kaksikymmentäneljä vuotta myöhemmin saapuu täyttämään untuvajäseninen, purukumia jauhava ja lapsellisen viekoitteleva Dolores Haze. Humbertille hän on demonista lumovoimaa ympärilleen hohkaava nymfetti – Lolita.<sup>3</sup> Lolitan äiti, Charlotte Haze, rakastuu Humbertiin, taloon

---

<sup>3</sup> Alun perin nymfetti-sanana merkitys on ollut ”pikku nymfi”. Room (1985, 167) antaa sanalle ”nymph” synonyymin ”bewitching woman” ja määrittelee sen seuraavasti: ”A ’nymph’, in Greek mythology, is a minor goddess – a beautiful maiden inhabiting the sea, rivers, woods, trees, mountains, meadows and the like, and often attending a more important deity [...] Greek *nymphē* means ’bride’.” Myös nymfetin sukupuolinen vastine ”faunetti” esiintyy Nabokovilla kerran (”pikku faunin” merkityksessä; faunit olivat

asettuneeseen komeaan ja hiljaiseen vuokralaiseen, joka puolestaan näkee herättämässään rakkaudessa kohtalon tarjoaman mahdollisuuden. Humbert nai Charlotten voidakseen olla lähellä Lolitaa, kyltymättömien himojensa ja hiljaisen jumalointinsa kohteena olevaa lasta.

Charlotte löytää kuitenkin Humbertin muistikirjan ja saa siten selville tämän tuntemukset tytärpuoltaan kohtaan. Charlotte ilmoittaa Humbertille lähtevänsä ja vievänsä Lolitan ikuisiksi ajoiksi pois Humbertin ulottuvilta. Matkallaan ulos talosta, aikomuksenaan postittaa kesäleirillä olevalle tyttärelleen kirje, Charlotte jää auton alle ja kuolee. Lolita joutuu Humbertin huostaan. Humbert vie tytön mukanaan kaksivuotiselle matkalle Amerikan halki, tarkoituksenaan paeta yhteiskunnan asettamia moraalisääntöjä ja pitää Lolita luonaan. Inestinen<sup>4</sup> ja järjettömyydessään epätoivoinen suhde on vahingoksi molemmille. Humbert pelkää jatkuvasti kiinnijäämistä tai vaihtoehtoisesti Lolitan karkaamista. Lopulta Lolita jättääkin Humbertin toisen miehen, Clare Quilty, avulla. Quilty on Humbertin muistelmissa todellinen henkilö, näytelmäkirjailija ja myös pedofiili. Humbertille Clare on eräänlainen Doppelgänger, ”kaksoisolento” ja tavallaan metaforinen edustus hänen omasta pahasta puolestaan.

Vuosia Lolitan karkaamisen jälkeen, Humbertin etsittyä häntä epätoivoisesti, tämä lähettää isäpuolelleen kirjeen, jossa kertoo olevansa naimisissa, odottavansa lasta ja tarvitsevänsä rahaa. Humbert menee tapaamaan Lolitaa ja käsittää, ettei ole koskaan lakannut rakastamasta tyttöä. Ymmärtäessään menettäneensä tämän lopullisesti pakottaa Humbert Lolitan paljastamaan nimen, joka tähän saakka on ollut hänelle arvoitus. Nimen, joka kuuluu miehelle, joka varasti hänen Lolitansa. Romaanin lopussa Humbert surmaa Quilty, minkä vuoksi hänet vangitaan. Humbert kirjoittaa muistelmansa,

---

mytologiassa miespuolisia metsänhaltijoita). *Lolita*-romaanissa ”nymfetti” on Humbertin antama nimitys tietyille, iältään 9-14-vuotiaille tyttölapsille. Humbert nimeää nymfettien *rodun* ja Lolitan siihen kuuluvaksi. Humbert on pedofiili, omien sanojensa mukaan ”nymfolepti”; hän erottelee halun herättävät nymfetit normaaleista lapsista.

<sup>4</sup> Määrittelen Humbertin toiminnan inestiseksi (kohdistuu Lolitaan, joka on hänen tytärpuolensa ja vielä lapsi). Nykyään inesti-sanan käyttäminen ei edellytä verisukulaisuutta. *Suomen kielen perussanakirjassa* sanalla viitataan yhdyntään sellaisten lähisukulaisten kesken, jotka lähisukulaisuuden vuoksi eivät lain mukaan saa mennä avioon. Humbertin mukaan Lolita käyttää itse kyseistä sanaa saadessaan selville, että heidän on jaettava hotellihuone. Humbert yrittää kierrellen selittää syytä tälle, kunnes Lolita toteaa: “The word is incest” (Nabokov 1995, 119). Humbert itse toteaa muistelmiensa lopuksi: [...] even the most miserable of family lives was better than the parody of incest, which, in the long run, was the best I could offer [...]” (Nabokov 1995, 287).

*Lolitan*, 56 päivän aikana vankeudessa ja saa käsikirjoituksen valmiiksi juuri ennen menehtymistään sydänkohtaukseen.

*Lolitasta* on tehty kaksi filmatisointia: ensimmäisen elokuvaversioon, johon Nabokov itse laati käsikirjoituksen, ohjasi Stanley Kubric vuonna 1962, toisen puolestaan Adrian Lyne vuonna 1997. Romaanin pohjalta tehtiin 1970-luvulla myös Broadway-musikaali (nimeltään ”Lolita My Love”) sekä näytelmä vuonna 1982. Nabokovin romaani on antanut innoitusta myös useille elokuvan tekijöille<sup>5</sup> ja musiikkikappaleiden sanoittajille, puhumattakaan niistä kirjaamattomista, epäedullisista toisoinnoista, joita löytyy pornografian alueelta ja prostituoitujen parista (ja jotka ovat syntyneet romaanin väärinluntojen ja -tulkintojen pohjalta). Lolita-aihe on vallannut erityisesti japanilaisen populaarikulttuurin. Valtaisan suosion on saavuttanut muun muassa 1980-luvulla yleistynyt ”lolicon”, eroottinen pikkutyttö-manga.<sup>6</sup>

Myös kieleen *Lolitan* kuuluisa sankaritar on jättänyt jälkensä. Pehmeän kuuloisesta erisnimestä on tullut yleisnimen kaltainen, tiettyjä merkityksiä sisältävä sana. Nimi herättää nykyään lähes yksinomaan seksuaalisia, usein pornografisia assosiaatioita. *Suomen kielen perussanakirjan* (2001) mukaan ”Lolita” on arkikielinen ilmaus seksuaalisesti kiihottavalle, keskenkasvuiselle tytölle. *Webster Dictionaryssa* (2005) ”Lolita” on paitsi erisnimi, myös synonyymi sanalle ”nymfetti” (Nabokovin romaanin jälkeisessä merkityksessä). Myös nymfetti-sana, jolla aikaisemmin tarkoitettiin ”pikku nymfiä”, on Nabokovin romaanin myötä saanut uuden merkityksen. Nykyään sana

---

<sup>5</sup> Yhtenä Lolita-teemaisena elokuvana voidaan mainita Alan Ballin käsikirjoittama ja Sam Mendesin ohjaama *American Beauty* (1991), jossa päähenkilö Lester Burnham rakastuu teini-ikäisen tyttärensä ystävättäreensä nimeltä Angela Hayes. Mainitsen elokuvan siitä syystä, että sen tekijät ovat käsitelleet teeman ohella nimiä oikeaoppisen nabokovilaisesti: ”Angela Hayes” leikittelee Dolores Haze -nimellä, ”Lester Burnham” on puolestaan anagrammi sanoista ”Humbert learns” (lisää tietoa elokuvasta osoitteessa <http://www.imdb.com/title/tt0169547/trivia>). Elokuvassa Burnham perääntyy aikeistaan ja eroottisesta haaveilustaan saatuaan selville, että Angela on itsestään antaman valheellisen kuvan sijasta täysin kokematon ja yhä neitsyt. Tekijät ovat lukeneet *Lolitansa* huolellisesti, sillä Nabokovin romaanista löytyy maininta henkilöstä nimeltä ”Miss Lester” (Nabokov 1995, 179).

<sup>6</sup> Teema on levinnyt myös katutyylisiin; moderni japanilainen tunnistaa erilaisista vaatteista muun muassa ”gothic lolitan”, ”sweet lolitan” ja ”classic lolitan”. Myös Suomessa tunnetaan japanilainen, pukeutumiseen painottuva, lolitakulttuuri. Elina Kervinen paljastaa Helsingin Sanomien artikkelissaan ”Lolita leikkii tosissaan” mitä tyyli pitää sisällään. Vastaus on: satojen eurojen arvoisiin, käsintehtyihin röyhelömekkoihin pukeutumista ja makeiden herkkujen syömistä. Haastateltavat kiistävät kulttuurilla olevan mitään tekemistä Nabokovin romaanin kanssa. Suurin osa harrastajista on sitä mieltä, ettei ”Lolitana oleminen” liity millään tavalla seksiin, saati pornoon. Kulttuurin perimmäinen tarkoitus on tyylipuhdas söpöily, pikkutyttöpukeutuminen ja teekutsut. Kervinen toteaa, että ilmiötä on silti vaikea tulkita täysin erillään pornografisista viitteistä, sillä kulttuurisesti sillä on sama tausta kuin eroottisella loliconilla. (Kervinen 2007).



viittaa ”seksuaalisesti viehättävään nuoreen tyttöön” (*Webster Dictionary*) tai ”sukupuolista kiinnostusta herättävään esipuberteetti-ikäiseen tyttöön” (*Suomen kielen perussanakirja*). Nabokovin (1973, 113) mukaan kaikki sanakirjat eivät tarjoa nymfetti-sanalle oikeanlaista selitystä: ”[...] the harmful drudges who define today, in popular dictionaries, the word ’nymphet’ as ’a very young but sexually attractive girl,’ without any additional comment or reference, should have their knuckles rapped.”

## 1.2 Tutkimuksen lähtökohdat ja teoreettinen viitekehys

Työni pyrkimyksenä on selvittää kielikuvien avulla tapahtuvaa vieraannuttamista Nabokovin *Lolitassa*. Esittelen seuraavaksi muutamia omassa analyysissäni hyödyntämiäni metaforateorioita sekä venäläisen formalismin synnyttämän ajatuksen kielen avulla oudoksi tekemisestä. Ne yhdessä muodostavat työni teoreettisen viitekehysten. Kerron myös tiivistetysti sen mitä työni luvut pitävät sisällään ja esittelen tutkimuskysymykset hypoteeseineen.

Retoriikaksi kutsuttu tutkimuksen alue keskittyi vuosisatojen ajan pääasiassa figuratiiviseen kieleen, erityisesti trooppeihin. Siitä, mikä muille merkitsi vain satunnaisia kommunikaation tapoja, tuli retorikoille ensisijainen tutkimuksen kohde. Koska retoriikka on säilynyt inhimillisen tutkimuksen kenttänä yli kahden vuosituhannen ajan, ei ole yllättävää, että jokainen vakavasti otettava metaforan tutkimus lähtee liikkeelle Aristoteleen työstä. Aristoteles oli kiinnostunut metaforan ja kielen suhteesta ja metaforan roolista kommunikaatiossa. Hän uskoi metaforien olevan implisiittisiä vertauksia, jotka perustuvat analogian periaatteelle. (Ortony 1993, 3.) Aristoteles (1977, 55) esittää *Runousopissaan* metaforan syntyvän silloin, kun ”asialle annetaan nimi, joka varsinaisesti kuuluu jollekin muulle”.

Aristoteleen määritelmä on antanut pohjan kaikkein perinteisimmälle metaforakäsitykselle: korvaamisteorialle. Korvaamisteorian mukaan metaforassa sana tai ilmaus asetetaan toisen tilalle.<sup>7</sup> Korvaamisteoriaan sisältyy myös ajatus, että metafora voidaan aina sanoa kirjaimellisesti. (Elovaara 1992, 9-10.) Brooke-Rose (1958, 23-24) esittää korvaamisen keskeisenä omassa metaforan määritelmässään:

<sup>7</sup> *Lolitassa* esimerkin yksinkertaisesta korvaamisesta tarjoaa Humbertin ilmaus ”her little doves” (Nabokov 1995, 49), jossa doves-sana korvaa kirjaimellisen merkityksen ”rinnat”.

”Metaphor [...] is any replacement of one word by another, or any identification of one thing, concept, or person with any other”. Brooke-Rosen mukaan automaattinen assosiaatio on avainsana korvaamisen tapauksessa; silloinkin kun metafora ei ole ilmeinen tai banaali, olemme pitkälle riippuvaisia vallitsevasta kontekstista.<sup>8</sup> Toisen yleisen, myös Aristoteleen varhaisiin sanoihin pohjaavan, käsityksen metaforasta tarjoaa vertaamisteoria. Tämän käsityksen mukaan metafora on lyhennetty vertaus. Muun muassa Black (1962, 35) on määritellyt vertaamisteorian teoriaksi, jonka mukaan metafora näyttää itseensä sisältyvän analogian – tämä tapahtuu kuitenkin implisiittisesti, erona vertaukselle, jossa vertailu on eksplisiittistä. Wheelwright (1962, 73) täydentää Blackin määritelmää toteamalla metaforassa olevan olennaista sen, että se ilmaisee kaltaisuuden jonkin suhteellisen hyvin tai konkreettisesti tunnetun ja jonkin toisen välillä, joka on vähemmän tai hämärämmin tunnettu.<sup>9</sup> Korvaamisteoria ja vertaamisteoria (jota voidaan pitää ensin mainitun tarkennuksena tai erityislajina) olivat ne metaforan selitysmallit, joita klassinen retoriikka kannatti (Elovaara 1992, 20).

Aristoteleen lailla merkittävä, joskin nykyaikaisempi vaikutus metaforan tutkimukseen on ollut Richardsilla, joka paitsi lanseerasi joukon hyödyllisiä termejä metaforien tutkimukseen, myös laati teorian siitä kuinka ne toimivat (Ortony 1993, 3). Richardsia voidaan pitää metaforan uudemman tutkimuksen pioneerina; hänen työnsä ajoittuu 1930-luvulle. Richardsin vuorovaikutusteoria horjutti klassisen retoriikan metaforakäsitykselle ominaista näkemystä, jonka mukaan metaforassa on kyse vain yksittäisestä sanasta ja sen merkityksen muutoksesta – Richards teki metaforasta prosessin, joka dynamisoi koko lauseen. Sanakeskeisyys vaihtui siten käsitykseen, jonka mukaan metaforassa toimii yhdessä kaksi ajatusta, jotka koskevat eri kohteita ja jotka välittyvät yhdellä sanalla tai lausekkeella. Merkitys syntyy vuorovaikutuksesta näiden kahden ajatuksen välillä. Metafora on kokonaisuus, jonka Richardin termien mukaan, ”tenor” ja ”vehicle” muodostavat. (Elovaara 1992, 22-23.)<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Esimerkiksi *Lolitassa* Humbertin ilmaus ”private blaze on my right” (Nabokov 1995, 219) viittaa itse Lolitaan, joka istuu hänen vieressään.

<sup>9</sup> Hyödynnän Blackin ja Wheelwrightin ajatuksia työni luvussa 3.2.1, analysoidessani muun muassa metaforisia ilmauksia ”my jealousy [...] its jagged claws” ja ”the fine fabrics of nymphet falsity” (Nabokov 1995, 186).

<sup>10</sup> Käytän tässä *Lolitasta* otettuna yksinkertaisena esimerkkinä Charlotten lausahdusta Humbertille: ”You’re a monster” (Nabokov 1995, 96). Tässä esimerkissä sana ”you” on tenor (suom. kuvattava) ja ”monster” puolestaan vehicle (suom. kuva).

Edellä mainittujen toimimista on kehitelty edelleen esimerkiksi Black omassa vuorovaikutukseen perustuvassa metaforan selitysmallissaan. Blackille metafora on kokonainen lause tai useiden lauseiden muodostama ryhmä. Hän käyttää metaforisesti käytetystä sanasta termiä ”fokus”, jolle loput sanat muodostavat ”kehiksen”. Metaforassa on Blackin mukaan kaksi subjektia, pää- ja sivusubjektin.<sup>11</sup> (Black 1962, 28.) Uutta hänen käsityksessään, Richardsiin verrattuna, on sivusubjektin hahmottaminen yksittäisen kohteen sijasta systeeminä, joka ”aktivoi” tiettyjä ominaisuuksia, esimerkiksi yleisiä uskomuksia.<sup>12</sup> Uskomukset voivat olla Blackin mukaan puolitotuksia tai jopa täysin virheellisiä. Tärkeintä metaforan vaikuttavuudelle ei kuitenkaan ole uskomusten totuudellisuus vaan se, että ne ovat vapaasti herätettävissä – tästä johtuu se, että samat metaforat eivät aina toimi samalla tavalla eri yhteisöissä. (Black 1962, 39-41.) Vuorovaikutus toimiikin siten, että pääsubjektin (esimerkkilauseen ”you” eli Humbert) saa meidät valitsemaan tiettyjä sivusubjektin (esimerkkilauseen ”monster”) ominaisuuksia ja konstruoimaan rinnakkaisen sisältökokonaisuuden, jota sovitamme pääsubjektin. Näkemyksemme pääsubjektista organisoituu uudella tavalla, mutta myös sivusubjektissa tapahtuu muutoksia: Humbertia tulkitaan tavallisesta poikkeavalla tavalla, mutta samaan aikaan tapahtuu rinnakkaisia muutoksia sivusubjektissa (”monster” saa tavallaan Humbertille ominaisia piirteitä). (Black 1993, 28.) Vuorovaikutusteorian menetelmä mahdollistaa ennen muuta sen, että metaforaa voidaan eritellä hyvin yksityiskohtaisesti (Elovaara 1992, 30).

Jo Aristoteles (1977, 59) tekee *Runousopissaan* eron ”tavanomaisen kielenkäytön” ja ”harvinaisten ilmaisujen” välille – metaforat kuuluvat viimeksi mainittujen joukkoon; ne tekevät sanonnasta ylevän ja arkikielestä poikkeavan. Ilmaisukeinojen hallinnassa Aristoteles nostaa metaforan käytön muiden yläpuolelle: ”[...] se on ainoa mitä ei voi oppia muilta ja ilmaistessaan runoilijan kyvyn havaita yhtäläisyyksiä se osoittaa, onko hän todella lahjakas” (Aristoteles 1977, 60). Aristoteleelle metaforan tehtävä oli kuitenkin ennen muuta koristaa ja havainnollistaa kohteena olevaa asiaa. Brooks ja Warren ovat puolestaan ehdottaneet metaforaa mahdollisesti ainoaksi keinoksi, jolla runoilija pystyy sanomaan sanottavansa (Elovaara 1992, 13). Tämä on viehättävä ajatus. Voiko metafora joissakin tapauksissa olla ainoa väline ”totuuden” löytämiseen ja

<sup>11</sup> Käytän esimerkkinä samaa Charlotten lausetta. Lauseen ”monster” on Blackin termien mukaisesti fokus ja sivusubjektin, ”you” puolestaan pääsubjektin.

<sup>12</sup> Black käyttää näistä yhteisesti nimeä ”system of associated commonplaces” (Black 1962, 39-41).

hahmottamiseen? Voiko olla mahdotonta ilmaista jonkin metaforan merkitys kirjaimellisesti, toisin sanoen kääntää se arkikielelle? Ortega y Gasset (1956, 30) sommittelee ajatuksensa kielikuvalliseen muotoon; hänen mukaansa metafora hipoo magiaa ja näyttäytyy ”luomisen työkaluna, jonka Jumala unohti yhden luotunsa sisään tätä tehdessään”.

Kenties tutuin nimeämisen aktia koskeva informaatio löytyy länsimaiselle ihmiselle Raamatusta, jossa itse Jumala nimeää luomiaan asioita. Luotuaan ihmisen hän antaa tälle kykynsä nimetä. Ensimmäinen ihminen, Aadam, saa tehtäväkseen nimetä eläimiä. Hän nimeää myös oman puolisonsa, josta tulee Eeva. Tämänkaltaista nimeämistä voidaan ajatella jonkinlaisena perusasteena, metaforisoinnin ”ensimmäisenä muotona”. Nimi ja nimeämisen ajatus on metaforan muodostusprosessin ydin: kuten jo edellä totesin, metaforan perinteisimmän määritelmän mukaan asialle annetaan nimi, joka varsinaisesti kuuluu jollekin toiselle. Periaatteessa kaikkea nimeämistä voidaan ajatella vieraana. Koko ympäröivä todellisuutemme perustuu asioiden nimeämiselle. Nimet eivät vain ”ole olemassa”; ne perustuvat sopimukseen ja ovat aina keinotekoisesti tuotettuja, eivät sisäsyntyisiä. Nimien konventionaalisuutta ei ole kuitenkaan aina pidetty itsestään selvänä, ainoana oikeana vaihtoehtona; muun muassa Platon pohtii *Kratylos*-dialogissaan myös mahdollisuutta, jonka mukaan sanoilla on luontainen suhde niiden merkitsemiin asioihin.<sup>13</sup>

Metaforan tarkoituksena on osaltaan tehdä tutusta ja tunnetusta uutta, erilaista ja vierasta. Vieraaksi tekeminen on kuitenkin usein juuri tutuksi tekemistä – oudontamisen kautta asia muuntuu helpommin ymmärrettäväksi. Edellä mainittuun liittyy myös metaforan kyky yllättää.<sup>14</sup> Työni teoreettisena kehyksenä ovat venäläisten formalistien ajatukset vieraannuttamisesta ja kielen avulla asioiden oudoksi tekemisestä. Culler (1975, 143) määrittelee vieraannuttamisen ”oudoksi tekemisen tavaksi”.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Myös mimeettisen äännetoiston laji, onomatopoeettisuus, tukee omalta osaltaan tätä ajatusta. Luonnonäänien jäljittely ja siten jonkinlaisen kaltaisuuden synnyttäminen on väistämättä yhteyden luomista sanan ja kohteen välille (esimerkiksi ”tuuli suhisee”, ”mehiläinen surisee”, ”lumi narskuu” jne.).

<sup>14</sup> On pohdittu paljon sitä voidaanko kaikkien metaforien merkitys sanoa kirjaimellisesti. Itse metafora, sana tai sanat jotka sen muodostavat, voidaan korvata kirjaimellisella ilmaisulla, mutta jotain häviää. Kirjaimellinen ilmaus hävittää ne assosiaatiot, jotka juuri luovat yllättävyyden, joka juuri aiheuttaa ”näkemisen” pelkän tunnistamisen sijaan. Merkitys ei siten voi säilyä täysin samana.

<sup>15</sup> Culler mainitsee venäläisen formalismin ajatuksen oudontamisesta selventäessään käsitettä ”naturalization”. Edellä mainittu on strukturalistisissa kirjoituksissa osa tulkinnan prosessia: ”’Naturalization’ emphasizes the fact that the strange or deviant is brought within a discursive order and thus made to seem natural.” Lukemisen prosessi naturalisoi ja vähentää outoutta tunnistamisen ja

Vieraannuttamisen käsitteen avulla formalistit pyrkivät selvittämään kirjallisuuden kielen luonnetta – heidän mukaansa kirjallisuus muuntaa tavallista kieltä tarkoituksenaan tehdä siitä intensiivisempää ja järjestelmällisesti arkipuheesta poikkeavaa (Eagleton 1997, 12).<sup>16</sup> Roman Jakobson, yksi formalistien johtohahmoista, määrittelee arkikielen ja kirjallisuuden kielen toisistaan erottavaksi ominaisuudeksi *kirjallisuudellisuuden* (ven. *literaturnostj*). Jakobsonin mukaan kirjallisuustieteen kohteena ei tule olla kirjallisuus, vaan kirjallisuudellisuus: se mikä tekee teoksesta kirjallisen teoksen. (Jakobson 2001, 56.)

Arkikieli on arkielämän kommunikaation väline ja kuluneisuudessaan automatisoitunut. Jonkinasteinen kielen väljähtyminen on kuitenkin tarpeellista, sillä se mahdollistaa kommunikaation ja elämisen sujumisen; emme voi aina kokea kaikkea mahdollisimman intensiivisesti ja ilmaista kokemuksiamme vaikuttavalla tavalla. (Koskela – Rojola 2001, 379.) Taiteen tehtäväksi jääkin tuon kuluneisuuden ajoittainen ravistelu, todellinen näkeminen vastakohtana rutiinien synnyttämälle sokeudelle. Kirjallisuuden kieli herättää meidät kokemaan asioita uudella tavalla; vieraannuttamisen avulla automatisoituneetkin ilmiöt voidaan kokea uusina ja tuoreina. Formalismin ohjelmanjulistuksessaan, josta käsite ”vieraannuttaminen” nousee, Šklovski (2001, 34) toteaa: ”Jotta elämäntunne palaisi ja jotta asiat jälleen koettaisiin, jotta kivi tehtäisiin kiviseksi, on olemassa se mitä kutsutaan taiteeksi. Taide pyrkii antamaan kokemuksen asiasta nähtynä, ei vain todettuna; taiteen keino on asioiden *vieraannuttamisen* ja *vaikeutetun muodon* keino, joka kasvattaa havaitsemisen vaikeutta ja kestoa [...]”. Taiteen tehtävä on siis purkaa havaitsemisen automaatiota eri tavoilla. Kirjallisuus on siten erilaisten vieraannuttamiskeinojen joukko. Omassa työssäni pyrin tarkastelemaan *Lolita*-romaanissa esiintyviä kielikuvia yhtenä vieraannuttamisen keinona.

Formalisteille ei ollut ensisijaista se mitä sanottiin vaan miten sanottiin. Jakobsonin (2001, 57) mukaan kirjallisuudentutkimuksen on ”tunnustettava keino (*prijom*) ainoaksi sankarikseen”. Eichenbaum (2001, 69) toteaa artikkelissaan ”Formalismin teoria”

---

nimeämisen avulla. (Culler 1975, 137, 143.) Tämänkaltainen tunnistaminen ja nimeäminen on oleellista myös kielikuvallisuutta analysoidessa.

<sup>16</sup> Käytän työssäni vieraaksi tekemistä, vieraannuttamista ja oudontamista synonyymisinä käsitteinä – merkityksessä tutun ja tunnetun tekemistä uudeksi, erilaiseksi ja vieraaksi. Vieraannuttamiseksi on keskeinen Bertol Brechtin draamateoriassa. Brechtille vieraannuttamiseksi ovat osa esitystapaa, jonka avulla todellisuuden tutunomaisia piirteitä loitonnetaan ja siten korostetaan tietoisuutta seipiteellisen ja todellisen maailman erillisyydestä. Omassa työssäni käytän käsitettä ”vieraannuttaminen” siinä merkityksessä, jonka antoivat venäläiset formalistit.

samansuuntaisesti, ettei taiteen erityisyys piile teoksen elementeissä vaan niiden erityisessä käyttötavassa.<sup>17</sup> Troopit, erityisesti metafora, voidaankin formalistien kannalta nähdä avainasemassa johtuen niiden kyvystä ”nostaa” jokin objekti uudelle havaitsemisen tasolle, muuntaa se tutusta vieraaksi, ennennäkemättömäksi ja jännittävämmäksi. Lyriikan ja proosan vieraannuttamiskeinot nähdään jossain määrin erilaisina. Metaforia, outoja sananvalintoja ja alkusointuja pidetään useimmiten lyriikalle ominaisina vieraannuttamiskeinoina. Proosalle tyypillisempää on lukijan herättävä outous esimerkiksi kerronnan rakentumisessa, vaikkapa tapahtumien epätavallisessa järjestämisessä. (Koskela-Rojola 2001, 37-38.) Cullerin (1975, 135) mukaan trooppeja pidetään paremmin runouteen sopivina sen vuoksi, että runous pyrkii enemmän miellyttämään kuin ”opettamaan” jotakin todellisesta maailmasta.<sup>18</sup> Hän lisää, että troopit voivat olla kirjallimellisesti absurdeja, mutta sen vuoksi ilmaisevatkin intohimon voimakkuutta tai mielikuvituksen eloisuutta, jotka ovat ”poeettisen kertojan” erityisiä oikeuksia (Culler 1975, 136).

Kerronnan rakenne on *Lolitassa* merkittävä vieraannuttamisen keino; romaania onkin tutkittu valtavasti narratologian näkökulmasta. Vaikka Nabokovin maine kielellisenä taiturina on tunnustettu ja hänen poikkeuksellinen kirjoitustyylinsä laajalti ylistetty, ovat hänen varsinaiset kielikuvansa ja sanalliset arabeskinsa silti jääneet tutkimuksissa hieman vähemmälle huomiolle. Kerronnan kompleksisuus, Humbert julman koomisena ideaaliesimerkkinä epäluotettavasta kertojasta sekä romaanin raskas teema itsessään (pedofilia, inestinen suhde, seksuaalinen poikkeavuus, moraalinen rappio) ovat useimpien tutkimusten aiheina. Viimeisin Nabokovin *Lolita*a käsittelevä pro gradu -työ on Valtteri Tavastin ”Visiting Humberland: Narration in Vladimir Nabokov’s *Lolita* (2007), joka keskittyy Humbertin kertojuuteen, motiiveihin kerronnan takana sekä kerronnan eri tasoihin. Valitsemastani aiheesta en MLA International Bibliographyssa tehtyjen hakujen perusteella ole löytänyt aikaisempaa tutkimusta, joten pidän sitä relevanttina ja uskon sen osaltaan rikastavan romaanista jo tehtyjä tulkintoja.

---

<sup>17</sup> Erlich (1969, 175-176) toteaa formalistien ajatuksissa näkyvästä painotuksesta: “[...] it is not in the mere presence of imagery, but in the use to which it is being put that one should seek the differentia of poetry.”

<sup>18</sup> Tässä tulee esille jo mainitsemani aristoteelinen näkemys metaforasta ”koristeluna”, jonkinlaisena eloisuuden, charmin ja henkevyuden lisääjänä.

Aikaisemmin lyhyesti esittelemäni metaforateoriat sopivat analyysin välineiksi useiden tarkastelemieni kielikuvien kohdalla. Hyödynnänkin kaikkia edellä mainitsemiani omassa tutkimuksessani. Suurelta osin perustan kuitenkin analyysin omille tulkinnoilleni. Teorioiden hyödyllisestä ja paikoin hyvinkin valaisevasta luonteesta huolimatta olen sitä mieltä, että joissakin tapauksissa metaforan liiallinen teoreettinen osiin pilkkominen surmaa sen sielun. Osittain tämän ”sielukkuuden” säilyttämiseksi sekä myös toistoa välttääkseni nostan valitsemani teoreetikot (Richards, Black, Wheelwright, Brooke-Rose) esiin vain silloin, kun koen heidän olevan erityiseksi avuksi kielikuvan avaamisessa ja tulkitsemisessa.

Muutamien erinomaisten lähteiden mainitseminen lienee kuitenkin tarpeen. Nimeämistä käsittelevässä osiossa hyödynnän muun muassa Michael Ragussisin kirjaa *Acts of Naming* (1986), erityisesti sen lukua ”Lolita”. Eläinmetaforia käsitellessäni pohjaan Mauno Kosken artikkeliin ”Erilaisia metaforia” (1992). Humbertin hirviömäisyyttä ja kaksijakoista roolia tarkastellessani esittelen Kellie Dawsonin ajatuksia artikkelistaan ”Rare and Unfamiliar Things: Vladimir Nabokov’s Monsters” (2005), sekä myöhemmin Eric Goldmanin artikkelissaan ”’Knowing’ Lolita: Sexual Deviance and Normality in Nabokov’s Lolita” (2004) tekemiä huomiota. Humbertin kertojuutta tarkastellessani käytän hyödynni muun muassa Pekka Tammen tutkimusta *Problems of Nabokov’s Poetics* (1985) sekä Lisa Zunshinen kirjan *Why we read fiction* (2006) *Lolita*ä käsittelevää lukua. Useiden viittausten kohteena työssäni ovat myös Alfred Appelin huomiot kommentaarissaan *The Annotated Lolita* (1991).

### 1.3 Tutkimuksen kulku ja tavoitteet

*Lolita* nostaa oudontamisen etualalle ja tekee siitä näkyvää; nimillä ja nimeämisen aktilla on tässä hyvin tärkeä osuus. Kun Humbert nimittää tytärpuoltaan ja rakastettuaan ”elämänsä valoksi”, ”lämminväriseksi saaliiksi”, ”jalkavaimoksi” tai ”demoniksi”, hän asettaa tämän kunkin metaforan avulla tietynlaiseen rooliin. Sama tapahtuu mielestäni myös Humbertin käyttäessä varsinaisia erisnimiä, luomiaan kutsuma- tai lempinimiä, Lolitasta ja itsestään. Nämä ovat kaikki keinotekoisesti tuotettuja (todellisten henkilöisyyksien salaamiseksi). Aloitankin tutkimukseni, ennen varsinaisiin kielikuviin siirtymistä, tarkastelemalla *Lolita*-romaanin päähenkilöiden nimiä. Kuten

edellä mainitsin, tämänkaltaista nimeämistä voidaan ajatella jonkinlaisena toiseksi ja vieraaksi tekemisen perusasteena, metaforisoinnin ”ensimmäisenä muotona”.

Työni ensimmäisessä luvussa pohdin aluksi nimen antamisen historiaa, nimeen liittyvää myyttisyyttä ja sitä kuinka nimeämisen akti on askarruttanut filosofeja muinaisista ajoista lähtien. Sen jälkeen siirryn tarkastelemaan *Lolitassa* esiintyviä nimiä. Fiktiossa henkilöhahmojen nimeämisellä on perinteinen vaikutuksensa hahmojen luonnehdinnassa: nimi voi yhtäältä kertoa jotain kantajansa luonteesta, ulkonäöstä ja kohtalosta sekä toisaalta viitata myös toisiin fiktiivisiin hahmoihin, kokonaiseen teoksiin, kirjailijoihin jne. Nabokovilla nimeäminen on fiktiivisen luonnehdinnan keinona hyvin etualaistunut. Nimet ovat *Lolitassakin* merkittävässä osassa. Ne ovat sekä koomisuutta herättävän läpinäkyviä (esim. vastapäätä asuva ”Miss Opposite” tai Humbertin onnettomuudestaan syyttämä ”Clare Quilty”) että semanttiselta sisällöltään painavia (kuten ”Dolores Haze”). Oman tarkasteluni kohteena ovat ristimänimi ”Dolores Haze” sekä kertojan hänestä käyttämät lempinimet<sup>19</sup>, viimeisenä niistä maagisin – ”Lolita”. Pyrin selvittämään muun muassa sitä, millainen merkitys näillä erilaisilla nimillä on tarinassa ja kuinka Humbert niiden avulla ”roolittaa” tytäripuoltaan. Tämän jälkeen pohdin kertojan omaa pseudonyymiä (”Humbert Humbert”) ja muita hänen itsestään käyttämiä nimiä.

Nimeämisen jälkeen ryhdyin tarkastelemaan muita keinoja, joiden avulla kertoja-Humbert tekee itsestään ja tytäripuolestaan ”vieraita”. Ensimmäinen tällainen keino on eläimiksi metaforisoiminen ja animaalistien piirteiden lisääminen osaksi heitä molempia. Luvussa käsittelemäni metaforat herättelevät henkiin toisen romaanin hallitsevista teemoista: saalistamisen. Esittelen aluksi sitä, millaisiksi eläimiksi päähenkilöt metaforisoituvat ja mitä tämä osaltaan kertoo heidän luonteestaan, ulkonäöstään ja toiminnastaan. Osa ilmauksista on suoria eläinmetaforia, osa puolestaan sisältää eläimiin yksilöimättömästi viittaavaa ainesta. Joissakin eläimennimi on vain yhtenä rakenneosana, jotkut taas ovat eläimennimistä muodostettuja adjektiiveja. Tämän jälkeen esittelen muutamien havainnollistavien kielikuvien avulla sen, kuinka Humbert asettuu saalistajan ja pedon rooliin ja tekee samalla *Lolitasta* saaliin, uhrin. Nämä

---

<sup>19</sup> ”Lo”, ”Lola”, ”Dolly” (myös sanaleikin tapaisina esiintyvät muunnelmat ”Dolly-Lo” ja ”Dolita”).



kielikuvat synnyttävät myös vahvasti seksuaalisen vireen, joka säilyy metaforien taustalla seuraavissakin luvuissa.

Neljännessä luvussa tutkin dehumanisaation toista aspektia: kielikuvien kautta muodostuvaa yhteyttä yliluonnolliseen. Useat kuvaukset Humbertista ja hänen teoistaan synnyttävät konnotaatioita vampyyreista ja hirviöistä. Metaforissaan hän on edelleen saalistajan roolissa. Tämänkaltaiset kielikuvat vahvistavat Humbertin amoraalista roolia ja ilmentävät hänen kaksijakoisuuttaan, häilyvää tasapainotteluaan ihmisen ja hirviön välillä. Lolitassa tapahtuvaa dehumanisaatiota tarkastelen aluksi sellaisten metaforien avulla, joissa Lolita vertautuu kukkaan. Kielikuvissa, joissa hän puolestaan näyttäytyy yliluonnollisena, kuvataan nymfettiuden syvintä olemusta, demonisuutta. Esittelen sitä kuinka Humbert tekee Lolitasta taianomaisen, lumovoimaisen olennon; viettelijättären, jonka kohteeksi Humbert itse joutuu. Eräänlainen ambivalenttisuus on siis yhtä lailla näkyvää Lolitassa. Hän on samanaikaisesti kiltti ja kavala, viaton ja syntinen, tavallinen ja yliluonnollinen. Tässä yhteydessä tarkastelen myös kielikuvien tasolla tapahtuvaa asemien vaihtumista – voiko saalistajasta tulla saalis ja vangista vangitsija? Koska kielikuvat ja niiden synnyttämät roolit ovat Humbertin luomia, on tarpeen tarkastella myös Humbertin kertojuutta. Esittelenkin luvun lopuksi niitä keinoja, joilla Humbert pyrkii vakuuttamaan lukijan – yhtä lailla viattomuudestaan, tapahtumien todellisesta kulusta, rehellisyydestään kuin rakkaudestaankin.

Viidennessä luvussa esittelen toista romaanissa kielikuvien kautta ilmenevää teemaa: vangitsemista. Esittelen aluksi vangitsemisen, alistamisen ja omistamisen metaforia, joita Humbert käyttää Lolitasta. Tämän jälkeen tarkastelen muutamia sellaisia kielikuvia, joissa Humbert metaforisoi kokemuksia, tunnetiloja ja abstrakteja asioita konkreettisiksi paikoiksi. Myös tässä luvussa pohdin kielikuvien tasolla tapahtuvaa asemien vaihtumista. Tarkastelen Humbertin kuvauksia Lolitan lumouksen alaisena olemisesta sekä sellaisia kielikuvia, joissa hänen seksuaalinen poikkeavuutensa vertautuu kahleiksi, ikuisiksi vankeudeksi. Lopuksi analysoin kahden vahvana vaikuttavan voiman, pakkomielteen ja rakkauden, osuutta Humbertin muistelmissa.

Asetan työssäni seuraavia tutkimuskysymyksiä: Kuinka ”vieraaksi tekeminen” tulee esille kielikuvien kautta? Minkälaisia semanttisia sisältöjä henkilöiden nimet kantavat mukanaan ja mikä niiden merkitys on tarinan kannalta? Minkälainen osuus

dehumanisaatiolla on yhtäältä henkilökuviin rakentumisessa ja toisaalta asemien (uhrin ja saalistajan, vangin ja vangitsijan) muotoutumisessa? Kuinka metaforien dynamiikka ilmenee eli minkälaisia siirtymiä romaanissa on kielikuvien suhteen, muuttavatko metaforat muotoaan tarinan kuluessa ja ovatko jotkut metaforat tyypillisiä juuri tietynlaisissa tilanteissa? Miten seksuaalisuus ja erotiikka kytkeytyvät tulkittavina oleviin kielikuviin? Millä tavoin vangitsemista ilmentävät kielikuvat heijastavat henkilöiden välistä suhdetta, valtaa ja väkivaltaa?

Hypoteesini on, että romaani itsessään tutkii poeettisuutta, *kirjallisuudellisuutta*, ja tarkastelee kieltä usealla tasolla – aina foneemi- ja morfeemileikittelyistä sanatason ja syntaksin kautta kerronnan rakenteisiin saakka. Kielikuvilla on tässä merkittävä osuus niiden toimiessa vahvana vieraannuttamisen keinona ja siten romaanin kirjallisuudellisuuden rakentajana. Uskon että vieraaksi nimeämisellä ja kielikuvien avulla toiseksi tekemisellä on myös osuutensa siinä, kuinka romaania tulkitaan ja millaisina sen päähenkilöt nähdään. Nabokovin taidokkaat kielikuvat ovat mielikuvien, assosiaatioiden ja oivallusten miltei loputon jatkumo. Niitä tulkitsemaan ryhtyessäni nojaan Davidsonin (1993, 197) toteamukseen: ”[...] metaforan ymmärtäminen on yhtä luova yritys kuin metaforan tekeminen ja yhtä vähän sääntöjen ohjaama.”

## 2. VIERAAKSI NIMEÄMINEN

### 2.1 Nimeämisen taikuus

Egyptissä, vanhojen uskomusten mukaan, ensimmäinen jumala loi itsensä yksinomaan mahtavan nimensä voimasta. Alussa oli nimi – siitä syntyi kaikki ympärillä oleva. (Frazer 1911, 41.) Raamatun luomiskertomuksessa Jumala on jo olemassa; Hän puolestaan ryhtyy luomaan taivasta, maata ja kaikkea siltä väliltä. Luomisen lomassa Jumala myös nimeää asioita: ”[...] ja hän nimitti valon päiväksi, ja pimeyden hän nimitti yöksi” (Ensimmäinen Mooseksen kirja, 1:5). Ihmisen luotuaan Jumala luovuttaa hänelle tämän valtuuden: ”Ja Herra Jumala muovasi maasta kaikki villieläimet ja kaikki taivaan linnut ja vei ne ihmisen luo nähdäkseen, minkä nimen hän kullekin antaisi. Ja jokainen elävä olento sai nimen, jolla ihminen sitä kutsui.” (Ensimmäinen Mooseksen kirja, 2:19.) Aadam, ihminen, saa myös itse nimetä kumppaninsa: ”Mies antoi vaimolleen nimeksi Eeva [...]” (Ensimmäinen Mooseksen kirja, 3:20).

Platonin *Kratylos* on varhaisin etymologiaa ja lingvistiikkaa käsittelevä Kreikan klassisen ajan kirjoitus. Se on kielifilosofinen dialogi, jossa Kratylos ja Hermogenes pohtivat Sokrateen johdolla vastausta siihen, ovatko nimet konventionaalisia vai luonnollisia. Onko kieli vain sopimukseen perustuva satunnaisten merkkien järjestelmä vai onko sanoilla jokin luontainen suhde niihin asioihin, joita ne merkitsevät? Kratylos kannattaa näkemystä, jonka mukaan sanojen suhde niiden merkitsemiin asioihin on luontainen. Sanoja ei ole siis otettu käyttöön mielivaltaisesti, vaan ne on laatinut joko inhimillinen tai mahdollisesti jumalallinen ”nimensäättäjä”. Hermogenes puolustaa vastakkaista kantaa. Hän on sitä mieltä, että keskinäisten sopimusten nojalla tiettyjä asioita on alettu nimittää tietyillä äännejaksoilla. Nimet perustuvat siis ainoastaan käyttäjiensä levittämiin tapoihin ja tottumuksiin. (Platon 1978, 219-220.) Tämä mielipiteiden risteävyys on dialogin perusajatus, mutta loppu jää avoimeksi ja varsinaista vastausta vaille. Sokrates kumooa vuoronperään kummankin kannan.

Suuressa osassa dialogia näkyy Platonin käsitys ideoista. Platonin ideaoppiin pohjautuvan käsiterealismin mukaisesti kaikkien käsitteiden muodot ovat itsenäisesti olemassa jonkinlaisessa omassa, abstraktissa todellisuudessaan (tämä käsitteiden olinpaikka on ”ideoiden maailma”). Tosiolevainen koostuu ideoista; ne ovat

muuttumattomia, pysyviä ja ikuisia. Esimerkiksi siniset asiat ovat sinisiä, koska on olemassa jonkinlainen universaali ”sinisyys”. Aistein tavoitettavana yksittäinen sinisyys jäsentyy ymmärrettäväksi vasta yleisen sinisyyden idean kautta. (Saarinen 2001, 32-34, 40-41.) *Kratylos*-dialogissaan Platon laittaaakin Sokrateen toteamaan, että sanojen tulisi parhaiten ilmaista kohteensa perusolemusta (eli juuri ideaa, universaalia ”hahmoa”). Hän muun muassa mainitsee r-kirjaimen muistuttavan vauhtia, liikettä ja kovuutta, kun taas l-kirjain edustaa pehmeyttä ja sileyttä. Kaikkien nimien tulisikin olla nimeämiensä asioiden äänteellisiä kuvia tai jäljitelmiä. (Platon 1978, 279-280.)<sup>20</sup>

Ragussis toteaa edellä mainitun dialogin olleen alkua nimen etsinnälle, joka tuli myöhemmin tieteessä tavaksi ymmärtää kaikkia objekteja. *Kratyloksessa* esiintyvällä nimen etsinnällä on kuitenkin vielä vanhempi muoto: sellaisen taianomaisen nimen etsintä, jossa piilee jumalainen voima. Tästä on esimerkkinä tarina Isiksestä ja Rasta. (Ragussis 1986, 166.) Muinainen egyptiläinen taru kertoo, kuinka jumalatar Isis saa selville Ran, auringon jumalan, salatun nimen. Isis yrittää myrkyn avulla kiristäen saada Ran kertomaan nimensä ja käskee: ”Tell me the name, divine Father, for the man shall live who is called by his name.” (Frazer 1911, 388.) Ra kertoo luoneensa taivaat ja maan, vuoret ja suuren meren. Ra kertoo olevansa hän, jonka käskystä Niili asettuu, mutta jonka nimeä eivät jumalatkaan tiedä. ”I am Khepera in the morning, I am Ra at noon, I am Tum at eve”, toteaa Ra. (Frazer 1911, 388.)<sup>21</sup> Isis ei tyydy vastaukseen ja lopulta Ra taipuu käskyyn sanoen: ”[...] my name shall pass from my breast into hers.” (Frazer 1911, 389.) Näin Isis saavuttaa suurimman jumalaisen voiman.

## 2.2 Nymfetin nimeäminen

Hämmästyttävän samankaltaisesti aloittaa *Lolitan* kertoja, Humbert Humbert, romaanin alussa rakastettunsa kuvailun:

<sup>20</sup> Nabokov on itse kuvannut viehkeästi päämääriään keksiessään taianomaista nimeä romaaninsa nymfetille: ”For my nymphet I needed a diminutive with a lyrical lilt to it. One of the most limpid and luminous letters is 'L'. The suffix -ita has a lot of Latin tenderness, and this I required too. Hence: Lolita.” (Nabokov 1973, 25.)

<sup>21</sup> Kheper, Ra ja Atum olivat alkujumalan kosmisen ilmenemismuodon kolme eri vaihetta. Egyptiläisille Atum oli kaikkien jumalten isä ja koko luomakunnan alku. Kheper edusti aamuaurinkoa, Ra keskipäivän aurinkoa ja Atum iltaurinkoa. Kaikki nämä edellä mainitut kolme vaihetta huipentuivat iltajumalan katsaukseen; siitä voimasta, joka häneen kasautui, voitiin maailma luoda aina uudelleen. (Görg 2004, 433-434.)

She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita. (Nabokov 1995, 9.)

Aivan kuin Lolitallakin, Humbertin jumaloimalla nymfetillä, olisi useita ilmenemismuotoja. Aamuisin hän on ”pelkkä Lo” nilkkasukissaan, päivisin ”Dolly” koulussa. Tietyissä tilanteissa, katseiden ulottumattomissa, Humbert Humbertin käsivarsilla ja tämän yksityisessä todellisuudessa, hänestä tulee taikavoimainen nymfetti: ”Lolita”. Tarkastelen seuraavaksi, osaksi edellä esitetyn ajatuksen valossa, Lolitan nimiä ja niiden käytöstä syntyviä erilaisia rooleja. Romaanissa on mielestäni nähtävissä paikoitellen selkeitä tilanteisia eroja; milloin Dolores on koulutyttömainen *Dolly*, milloin hän taas vaikuttaa nymfisenä, demonisena *Lolitana*.

### 2.2.1 Dangerous Dolores Haze

Wellek ja Warren (1969, 275-276) toteavat: ”Yksinkertaisin tapa luonnehtia henkilöitä on nimeäminen. Jokainen nimeäminen on henkiin herättämistä, sieluttamista, yksilöllistämistä.” Humbertin himoitseman nymfetin ristimänimi on Dolores Haze. Romaanin fiktiivinen esipuheen laatija John Ray antaa ymmärtää, että kaikista romaanissa esiintyvistä nimistä vain Lolitan etunimi, Dolores, on aito. Esipuheessaan hän toteaa: ”While ’Haze’ only rhymes with the heroine’s real surname, her first name is too closely interwound with the inmost fiber of the book to allow one to alter it” (Nabokov 1995, 3-4). Kokonaisuudessaan Lolitan ristimänimi tarjoaa runsaasti tulkittavaa. Sekä etu- että sukunimellä on erisnimen asemastaan huolimatta yleisnimen semanttinen sisältö. Erisnimi ”Dolores” on espanjalaista alkuperää ja lyhennys ”Maria de Doloresista”.<sup>22</sup> Humbert kertoo muistelmissaan Ramsdalen talon sisältävän erinäistä meksikolaista rojua ja paljastaa syyn sille, miksi Harold ja Charlotte Hazen tytär on saanut espanjalaisen nimen:

[...] 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 (Nabokov 1995, 57).

<sup>22</sup> Nimi viittaa Neitsyt Mariaan ja hänen seitsemään suruunsa (en. ”Mary of Sorrows”).

”Dolores” on harvinainen nimi muualla kuin vahvasti espanjalaisessa kontekstissa; enemmän käytössä ovat olleet nimen lyhennemuoto ”Lola” ja diminutiivi ”Lolita” (Stewart 1979, 97-98).<sup>23</sup> Kuten alkuperästä käy ilmi, on kyse ennen muuta yleisnimestä. Espanjan kielen sana ”dolores” on monikkomuoto sanasta ”dolor”, jolla tarkoitetaan kipua, kärsimystä, tuskaa tai murhetta. Sanaa käytetään myös viitattaessa katumukseen tai synnintuntoon. (*Espanja-suomi suursanakirja*, s.v. dolor.) Millainen nimi kuvastaisikaan paremmin romaanin sankaritarta? Lolita tuottaa Humbertille suurta piinaa, mutta yhtä lailla joutuu itse kärsimään ja kokemaan kammottavia asioita. Humbert puolestaan joutuu kuuntelemaan kahta ääntä sisällään; toinen vakuuttaa olevansa kykenemätön elämään ilman kyseistä lasta, toinen tietää kaiken olevan hirvittävän väärin. Katumus on hetkittäin musertaa Humbertin hänen tiedostaessaan mitä on Lolitalle aiheuttanut. Dolores-sanalla tarkoitetaan toisinaan myös synnytystuskia. Eräs Humbertin huomautus onkin viehättävä yksityiskohta tätä merkitystä ajatellen. Hän toteaa hyvin runollisesti olevansa eräässä mielessä aina ”raskaana Lolitasta”: ”[...] I was always ’with Lolita’ as a woman ’with a child’ [...]” (Nabokov 1995, 107). ”Raskaana oleminen” Lolitasta, Humbertin kuitenkin ollessa miespuolinen henkilö, on kuin villi ajatuksellinen paralleeli Neitsyt Marian perisyntymättömästä sikiämisestä. Vertaileva tunnustus paljastaa kuitenkin ennen kaikkea Humbertin Lolitaa kohtaan tuntemaan vahvan kiintymyksen. Lolita on kuin fyysisesti osa häntä, ja sen vuoksi hetkittäinenkin erossaolo on tuskallista.

Englannin kielen sana ”haze” merkitsee puolestaan jonkinlaista usvaa tai sumua – esimerkiksi savusta tai liekeistä johtuvaa – jonka läpi on vaikea nähdä (RHEL, s.v. haze). Tämän ajattelun viittaavan juuri siihen, kuinka kokonaisvaltaisesti Humbert on Lolitan lumoissa. Lolita on ainoa asia, jonka hän todella näkee ja kokee. ”Above and over everything there is – Lolita”, toteaa Humbert (Nabokov 1995, 45). Savu ja liekit usvan mahdollisena aiheuttajana voidaan puolestaan tulkita Lolitan demonisuuden ilmentäjiksi; hän on ikään kuin helvetin lieskojen ”synnyttämä”. Tulen elementti on usein läsnä Lolitasta puhuttaessa. Humbertille hän on muun muassa ”fire of my loins”

<sup>23</sup> Humbert on jossain määrin viehätynyt espanjalaisuuden ajatuksesta, sillä ”Lolitan” lisäksi hän nimittää Doloresta usein ”Carmeniksi” (Nabokov 1995, 59, 61, 243, 251) tai Carmencitaksi” (Nabokov 1995, 242, 278, 280). Appelin mukaan alluusiot kohdistuvat Prosper Mériméen novelliin, jossa Carmenin-nimisen naisen hylätty rakastaja José kirjoittaa tarinaansa vankilasta käsin. José, toisin kuin Humbert, murhaa petollisen rakastajattarensa. Latinaksi ”carmen” merkitsee laulua, runoutta, loitsua ja taikasanaa. (Appel 1991, 358-359.) Tämä sopii puolestaan ajatuksellisesti Lolitaan, jolla on (Humbertin mukaan) nymfettinä taikavoimia.

(Nabokov 1995, 9), ”private blaze” (Nabokov 1995, 218) ja ”my twelve-year-old flame” (Nabokov 1995, 45). Nymfettirakkauden kokeminen on Humbertille kaksinapainen maailma: ”a paradise whose skies were the colour of hell-flames” (Nabokov 1995, 164).<sup>24</sup> Nimenä Dolores Haze on hyvin enteellinen. Se kantaa tavallaan itsessään kohtalonomaisesti tietoa siitä, mitä Lolita on merkitsevä Humbertille. Loppujen lopuksi nimi on tietenkin osa Nabokovin arvoituksellista sana- ja merkityisleikkelyä. Ennen ”Dolores Hazeen” päätymistä hän harkitsi nymfetilleen toista nimeä:

Once or twice I was on the point of burning the unfinished draft and had carried my Juanita Dark as far as the shadow of the leaning incinerator on the innocent law, when I was stopped by the thought that the ghost of the destroyed book would haunt my files for the rest of my life (Nabokov 1995, 312).

”Dolores” ja ”Juanita” ovat molemmat espanjalaista alkuperää. Sukunimissä ”Haze” ja ”Dark” on puolestaan selkeää ideallista samankaltaisuutta. Aivan alunperin Nabokov aikoi kutsua sankaritartaan Virginiaksi ja romaania nimellä *Ginny* (Maar 2005, 26). Tämä on vaihtoehtona mielenkiintoinen. Oletettavasti Nabokov harkitsi kyseistä nimeä ihailemansa Edgar Allan Poen vuoksi, jonka vaimo oli nimeltään Virginia. Poe’ta koskevia viittauksia löytyy romaanista useita. Myös hänen Virginiansa mainitaan kerran, nimellä ”Vee” (Nabokov 1995, 107). Dolores-nimellä on alkujaan uskonnollinen merkitys (”Maria de Dolores”), ja yhtä lailla Virginia-nimi voidaan johtaa samaan alkuperään (”Virgin Mary”).

Vaikka Nabokov nimesi päähenkilönsä ”Lolitaksi”, on romaanissa pieni rooli myös Ginny-nimisellä työllä. Hän on Lolitan ikäinen ja kuuluu McCoon perheeseen, jonka luokse Humbertin on alun alkaen määrä asettua.<sup>25</sup> Humbert siteeraa romaanin alussa Lolitan puhetta, jossa naapurin tyttö vilahtaa: ”The McCoo girl? Ginny McCoo? Oh, she’s a fright. And mean. And lame. Nearly died of polio” (Nabokov 1995, 41). Romaanin lopussa, kohdatessaan Lolitan viimeistä kertaa, Humbert kertoo tuntemuksistaan : ”I almost said – trying to find some casual remark – ’I wonder sometimes what has become of the little McCoo girl, did she ever get better?’ – but stopped in time lest she rejoin: ’I wonder sometimes what has become of the little Haze girl...’” (Nabokov 1995, 279). Ginnyn mainitseminen alussa ja lopussa leikittelee

<sup>24</sup> Lolitan demonisuutta ja tulen elementin yhdistymistä häneen tarkastelen työni neljännessä luvussa.

<sup>25</sup> Kohtalon oikusta McCoon perheen talo palaa ja Humbertista tulee Charlotte Hazen vuokralainen.

kohtalon ja sattuman ajatuksella, kuin muistuttamassa siitä miten pienestä oli kiinni, että Humbert ja Lolita kohtasivat (miten pienestä kiinni se, että he *eivät* kohdanneet) – ja kuinka helposti Lolitan kohtalosta olisi voinut tulla Ginnyn kohtalo.

Virginian ja Ginnyn tilalle käsikirjoitukseen vaihtui kuitenkin ”Juanita Dark”, joka säilyi siellä pitkään. Vasta verraten myöhään Lolita-nimi tuli olennaiseksi osaksi tarinaa. (Maar 2005, 26.) Tuskin on sattumaa, että osa edellä mainituista nimistä voidaan paikallistaa myös maantieteellisesti: Virginia, Dolores (Colorado) ja Lolita (Texas). Romaanin jälkimmäinen osa kertoo siitä, kuinka Humbert ja Lolita viettävät pitkän ajan tien päällä, matkustellen ympäri Amerikkaa. Jokainen kolmesta paikannimestä mainitaan useammin kuin kerran. Myös Ragussis (1986, 165) rinnastaa nymfetin ja mantereen valloituksen: ”[...] Humbert’s erotic travels across the body of Lolita and the body of America [...]”.

Sekä Dolores että Dolly ovat Lolitan nimistä ”virallisia”. Dolly on Doloresista johdettu hyvin amerikkalainen lempinimi. Mielestäni on huomionarvoista, kuinka tarkasti Humbert käyttää eri lempinimiä muistelmissaan. Dolores ja Dolly ovat nimiä tiettyihin tilanteisiin. Dolly on ikään kuin nimitys normaaliudelle, jollekin sellaiselle mitä Dolores Haze on koulussa, ystäviensä kanssa, tenniskentällä: ”Dolly wore blue jeans and white high shoes, as most of the other girls did” (Nabokov 1995, 160). Dolly on tavallisen tytön naamio – nimi jota käyttävät ystävät, leiritoverit, sukulaiset, opettajat ja vieraat. Hyvin valaiseva esimerkki tavasta, jolla Humbert käyttää lempinimiä, on yhdeksännen luvun alku, jossa hän ensin kertoo tytärsuhteensa suhteesta koulutovereihin: ”Opal was a bashful, formless, bespectacled, bepimpled creature who doted on Dolly who bullied her. With Linda Hall the school tennis champion, Dolly played singles at least twice a week [...]” (Nabokov 1995, 190.) Samassa kappaleessa, Humbertin pohtiessa tytärsuhteensa koulutoverin mahdollisia nymfetillisiä piirteitä, Dolly-nimi vaihtuu yllättäen ”Lolitaksi”: “Her glossy copper hair had Lolita’s silkness [...]” (Nabokov 1995, 190). Hiusten silkkiys on *Lolitan* ominaisuus, ei *Dollyn*. Humbert puhuikin tavallaan *Lolitojen rodun* ominaispiirteistä. Hän jatkaa edelleen: ”[...] a bevy of page girls, consolation prize nymphets, around my Lolita” (Nabokov 1995, 190). Aivan kuin Humbert varoisi yhdistämästä nymfettiä Dolly-nimeen. Muut tytöt ovat vain lohdutuspalkintoja ympäröimässä hänen tytärsuhteensa – kukaan ei ole hänen Lolitansa veroinen.



Humbertin selostus jatkuu vielä: ”I have often wondered what secrets outrageously treacherous Dolores Haze had imparted to Mona [...]” (Nabokov 1995, 191). Syntisiä salaisuuksia isäpuolen ja tytärpuolen suhteesta uhkaa paljastaa *Dolores Haze*, ei *Lolita*. Dolores Haze on jotain, joka on olemassa muille ihmisille ja jota Humbert ei kykene omistamaan tai hallitsemaan. Humbert pelkää, että Lolita saattaa paljastaa heidän laittoman suhteensa. Niinä hetkinä Lolita ei ole ”Lolita” vaan ”dangerous Dolores Haze” (Nabokov 1995, 172). Humbert käyttää Lolitan ristimänimeä usein silloin, kun puhuu vakavista asioista, toruu, uhkailee tai kiristää tytärpuoltaan. ”Don’t you think that under the circumstances Dolores Haze had better stick to her old man?” (Nabokov 1995, 151) ja ”Dolores, this must stop right away. I am ready to yank you out of Beardsley and lock you up you know where, but this must stop” (Nabokov 1995, 205.) Muiden ihmisten katseiden edessä Humbert ”vie Dollyn hammaslääkäriin” ja ”syö illallista Dollyn kanssa kaupungissa” (Nabokov 1960, 225). Näiden nimien edessä Humbert ei milloinkaan vapise eikä huokaa. Niiden käyttöön ei liity samanlaista intohimoa kuin Lolita-nimeen.

### 2.2.2 Plain Lo

”Lo” on Charlotte Hazen, Lolitan äidin, tyttärestään käyttämä lempinimi. Ensimmäistä kertaa Humbert kuulee sen Charlotten esitellessä tulevalle vuokralaiselleen omansa ja Lo’n makuuhuoneet. Humbert toteaa ajatuksissaan: ”[...] Lo being presumably the maid [...]” (Nabokov 1995, 38). Totuus valkenee, tai pikemminkin kimaltelee, hunajanruskean Lolitan hahmossa Humbetin nähdessä hänet – ensirakkautensa värisevän inkarnaation puutarhassa makaamassa. Charlotte esittelee yhdellä kertaa tyttärensä ja puutarhansa: ”That was my Lo and these are my lilies”, johon Humbertin on mahdotonta todeta muuta kuin: ”They are beautiful, beautiful, beautiful!” (Nabokov 1995, 40.)

”Lo” on nimistä neutraalein ja se esiintyy myös Humbertin puheessa varsin usein. Charlotte on muodostanut tämän lempinimen poimimalla tyttärensä ristimänimen keskimmäisen tavun (*Do-lo-res*) ja käyttää sitä mieluummin kuin ”Dollya”. Humbertille ”Lo” on puolestaan taianomaisen Lolita-nimen ensimmäinen tavu. Useassa kohdassa hän ikään kuin rakentaa nimen pala palalta kutsuessaan nymfettiään: ”Lo! Lola! Lolita! [...] Lolita! [...] Oh Lolita! There she was, playing with a damned dog, not me.”

(Nabokov 1995, 236.)<sup>26</sup> Muutamassa kohdassa lempinimeen yhdistyy adjektiivi, eräänlainen kuvaava tai hauska määrite Lolitasta tai hänen senhetkisestä tilastaan – useat näistä ilmauksista käyttävät hyväkseen allitteraatiota. Lolita on muun muassa ”loyal Lo”, ”limp Lo” (Nabokov 1995, 136), ”little Lo” (Nabokov 1995, 139), ”loquacious Lo” (Nabokov 1995, 140) ja vielä kuin kertauksena ”little limp Lo” (Nabokov 1995, 159).<sup>27</sup> Pikkuvanha nymfetti löytää myös itse koomisuutta omasta lempinimestään:

’Lo!’ cried Haze (sideglancing at me, hoping I would throw rude Lo out).

’And behold,’ said Lo (not for the first time)[...] (Nabokov 1995, 50.)<sup>28</sup>

Yhdessä vaiheessa Humbert järkyttyy pahasti luullen Lolitan karanneen ja toteaa puolestaan: ”There was no Lo to behold” (Nabokov 1995, 233). Molemmissa edellisissä esimerkeissä raamatullista ilmausta käytetään sanaleikin omaisesti, ainakin ensin mainitussa leikillisesti. ”Lo” on interjektio ja nykyään vanhentunut ilmaus, jonka merkitys on ’katso’ (”Lo, here is Christ”). Huvittava on myös Humbertin aikaisempi ilmaus hänen tullessa kotiin löytämättä Lolitaa sieltä – talo on ”Lo-less” (Nabokov 1995, 62). Lo-nimen lisäksi Humbert käyttää tytärpuolestaan muutaman kerran nimitystä ”Lola”: ”Sometimes Lola would slouch in [...]” (Nabokov 1995, 183) ja ”Lola snorted and said [...]” (Nabokov 1995, 320). Muistelmissaan hän maalaa lukijan eteen kuvan heikummallisesta iltapäivästä ja nilkkasukkaisesta nymfetistä: “[...] almost asprawl, Lola the bobby-soxer, devouring her immemorial fruit, singing through it’s juice [...]” (Nabokov 1995, 59). Humbert sekoittaa myös nimiä tarkoituksellisesti toisiinsa ja muodostaa yhdistelmiä kuten ”Dolita” (Nabokov 1995, 79) ja ”Dolly-Lo” (Nabokov 1995, 221). Vaikka Humbert käyttää itsekin tytärpuolestaan useimmiten nimeä ”Lo” (se on arkinen ja helppo, lyhyt ja käytännöllinen), on Humbertilla häntä

<sup>26</sup> Myös aikaisemmassa vaiheessa Humbertin vielä leikitellessä ajatuksella Charlotten naimisesta: “[...] the idea of marrying a mature widow (say, Charlotte Haze) with not one relative left in the wide gray world, merely in order to have my way with her child (Lo, Lola, Lolita)” (Nabokov 1995, 70).

<sup>27</sup> Hyvin tyypillinen on myös mikä tahansa adjektiivi nimen edessä, kuvaamassa sitä millainen Lo on milloinkin, esim. ”cruel Lo” (Nabokov 1995, 161) tai ”cheerful Lo” (Nabokov 1995, 228). Sama myös Humbertin oman nimen kohdalla: ”poor Humbert” (Nabokov 1995, 25), ”brave Humbert” (Nabokov 1995, 53), ”dying Humbert” (Nabokov 1995, 65), ”impatient Humbert” (Nabokov 1995, 118), ”hopeful Hum” (Nabokov 1995, 140), ”indulgent Hum” (Nabokov 1995, 160) jne.

<sup>28</sup> Lo’n kommentti on ironinen, mutta humoristisen kiusoittelevassa mielessä. Hutceon (1995, 49) käyttää tästä määritelmää ”ludic” – ironian funktio on leikillisuus, huumorin ja älyn (nokkeluuden) sekoittuminen.

varten varattuna vielä yksi nimi. Se on kaikkein tärkein, kaikkein merkityksellisin, ja se tekee hänestä nymfetin – ”Lolita”.

### 2.2.3 This Lolita, My Lolita

Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta:  
the tip of the tongue taking a trip of three steps down to palate to tap,  
at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta. (Nabokov 1995, 9.)

Taianomainen nimi esitellään lukijalle välittömästi tarinan alkaessa. Ragussis (1986, 165) toteaa: ”’Lolita’ is alpha and omega, the beginning and end of all speaking and writing, literally the first and last words of the text.” Humbert kutsuu rakastettuaan useilla eri nimillä, joista kuitenkin yksi on muita voimallisempi, miltei maaginen: ”Lolita”. Tällä nimellä Humbert vangitsee nymfettinsä, kutsuu hänet väkivalloin omaan valtapiiriinsä ja tekee hänestä omansa. Untuvajäseninen lapsi on ”Lolita” vain hänen käsivarsillaan. Ragussisin mukaan Lolitan nimen sanominen ääneen on eräänlainen eroottinen versio Isiksen ja Ran tarinasta; lausumalla ääneen nimen Humbert siirtää sen Lolitan ruumiista omaansa ja siten saavuttaa vallan häneen ja hänen vartaloonsa. Julkistamalla nimen Humbert rikkoo ikiaikaisia tabuja ja kieltoja. Myyttisessä ajattelussa nimi on erottamattomassa yhteydessä henkilön minuuteen ja persoonallisuuteen. Tämän valossa Lolita-nimen lausuminen heti alussa voidaan nähdä voimakkaana häpäisynä, perustavanlaatuisena väkivaltana Lolitaa kohtaan. (Ragussis 1986, 167.)

Mielestäni voidaan kuitenkin ajatella, että juuri nimeämällä Lolitan ”Lolitaksi” Humbert itse tarjoaa hänelle tätä mittaamatonta nymfetillistä taikavoimaa. ”Lolita” on nimenomaan Humbertin keksimä nimi (kukaan toinen henkilö ei käytä eikä tiedä sitä), joten luokitellessaan Doloresin nymfetiksi ja nimeämällä hänet ”Lolitaksi” Humbert tavallaan vapaaehtoisesti suostuu myös alistumaan voiman edessä. Humbert luo nimen avulla Doloresille roolin, joka on vain ja ainoastaan hänen, Humbert Humbertin, yksityisessä käytössä. Tietyllä tavalla hän siis kylläkin alistaa Lolitan ottamalla oikeuden nimetä hänet. Lolita ei kuitenkaan missään vaiheessa sanottavasti tunnusta nimeä omakseen. Hän muun muassa allekirjoittaa kirjeen Humbertille ja äidilleen nimellä ”Dolly”. Myös tarinan myöhemmässä vaiheessa, Humbertin tivatessa

epäluuloisena mikä oli tytön nimi, jonka kanssa Lolita väittää istuneensa kahvilassa, tämä vastaa: ”Dolly, like me” (Nabokov 1995, 225). Vuosia Lolitan karkaamisen jälkeen Humbert saa häneltä kirjeen, jossa on allekirjoituksena ”Dolly (Mrs. Richard F. Schiller)” (Nabokov 1995, 266). Ragussis (1986, 187) näkee edellä mainitun allekirjoituksen Lolitan yrityksenä paeta Humbertin valtaa nimeämällä itsensä uudelleen.

Merkittävää on sekin, että Humbert ei lausu kyseistä nimeä julkisesti koskaan kenellekään ennen kirjoittamishetkeä. Muistelmissaan, joissa hän on sekä kertojan että päähenkilön asemassa, hän kutsuu Lolitaa ”Lolitaksi” vain heidän ollessaan kahden kesken. Tietyllä tavalla ensimmäisen luvun morfeeminen maistelu onkin kuin synninpäästö; se aloittaa Humbertin tunnustusten sarjan ja jossain mielessä kenties vapauttaa hänet tuosta nymfetillisestä voimasta. Maailma saa vihdoinkin kuulla taianomaisen nimen ja sen mukana koko totuuden. Jakamalla salatun nimen Humbert myös pitää Lolitan elossa, vaikka tämä on kuollut. Kuten hän itse toteaa: ”[...] for she is dead and immortal if you are reading this” (Nabokov 1995, 280).<sup>29</sup> Humbert nautiskelee rakastettunsa nimen kuudella kirjaimella kuvaillen kielen kulkua suussa sitä äännettäessä. Tämä on paitsi viehättävä esimerkki Nabokovin mieltymyksestä allitteraatioon ja sanoilla leikittelyyn, myös Humbertin keino tuoda Lolita nimen avulla takaisin maailmaan. Nimen verbaalinen hyväily riittää tekemään hänet Humbertille näkyväksi; muutama pehmeä kirjain representoi Lolitan koko suloisuutta, hänen olemustaan ja olemistaan. Kuten Ragussis (1986, 166) tyhjentävästi toteaa: ”[...] the opening of *Lolita* is at once a worshipful prayer and an erotic exercise, a sacred call to bring Lolita into being and a gymnastics of the tongue that tries to taste her sweetness while she is absent.”

Yhdessä vaiheessa Humbert kertoo kirjoittaneensa muistelmiaan enemmän kuin sata sivua ja epäilee kykyänsä jatkaa. Pelkästään muisto Lolitasta saa hänet voimattomaksi ja synnyttää absurdin yrityksen konkretisoida taianomainen nymfetti paperille pelkän nimen avulla: ”Don’t think I can go on. Heart, head – everything. Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita. Repeat till the page is full, printer.” (Nabokov 1995, 109.)

<sup>29</sup> Humbert esittää muistelmissaan tärkeän toivomuksen: ”I wish this memoir to be published only when Lolita is no longer alive” (Nabokov 1995, 309).

Rimmon-Kenanin (1999, 88) mukaan nimet voivat rinnastua henkilökuvan piirteisiin neljällä tavalla: visuaalisesti, akustisesti, artikulaatioltaan tai morfologisesti. Lolita-nimessä aktivoituvat mielestäni useat näistä tavoista. Artikulaatiolla on kyseisen nimen yhteydessä suuri merkitys – kuten edellä todettiin, Humbert nautiskelee nimen kirjaimilla ja kokee pelkän ääntämisen voimalla herättävänsä koko henkilön henkiin edessään.<sup>30</sup> Siteerasin jo johdannossa osan Nabokovin perusteluista Lolita-nimen valitsemiselle. Perusteluista löytyy mielestäni artikulaation tärkeyden osoittamisen lisäksi pyrkimys myös jonkinlaiseen visuaalisuuteen:

For my nymphet I needed a diminutive with a lyrical lilt to it. One of the most limpid and luminous letters is “L”. The suffix “-ita” has a lot of latin tenderness, and this I required too. Hence: Lolita. However, it should not be pronounced as you and most Americans pronounce it: Low-lee-ta, with a heavy, clammy “L” and a long “o”. No, the first syllable should be as in “lollipop”, the “L” liquid and delicate, the “lee” not too sharp. Spaniards and Italians pronounce it, of course, with exactly the necessary note of archness and caress. (Nabokov 1973, 25.)<sup>31</sup>

Rimmon-Kenan (1999, 88-89) mainitsee myös semanttiset yhteydet, jotka voivat mutta joiden ei tarvitse perustua morfologisiin yhdistelmiin. Nimen ja sitä edustavan henkilön välisestä semanttisesta parallelismista on kyse edellä analysoidussa Dolores Haze -nimessä. Tavallaan perustana on morfologia, sillä molemmat erisnimet ovat myös yleisnimiä. Morfologisesti Lolita-nimestä löytyy puolestaan yhteys toisen henkilön, Annabel Leigh’n, nimeen. Nimen ääntäminen paljastaa siihen kätkeytyvän intertekstuaalisuuden.<sup>32</sup> ”Lo-lee-ta” kantaa itsessään häivähdystä Humbertin ensirakkaudesta, tytöstä nimeltä Annabel Leigh<sup>33</sup>, joka puolestaan viittaa Edgar Allan Poen kuuluisaan *Annabel Lee* -runoon.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Tämän ajatuksen humoristinen esimerkki Humbertilta: ”’Lo! Lola! Lolita!’ I hear myself crying from the doorway into the sun, with the acoustics of time, domed time, endowing my call and its tell-tale hoarseness with such a wealth of anxiety, passion and pain that really it would have been instrumental in wrenching open the zipper of her nylon shroud had she been dead. Lolita!” (Nabokov 1995, 236.)

<sup>31</sup> ”Lyyrinen sävel” on se mitä Nabokov on halunnut yhdistää nymfettiin. L-kirjaimen ”kirkkaus ja läpikuultavuus” ja suffiksin tuoma ”hellyys” ovat tärkeitä puolestaan. Lolita-nimi tuntuukin olevan hämmäntävä sekoitus ääntämyksellisiä ja visuaalisia seikkoja; yhtäaikaaisesti pehmeyttä, sulavuutta, temperamenttia ja jonkinlaista ”liukkautta” (tavallaan näitä myös edustaa Lolitan henkilöahho).

<sup>32</sup> Rimmon-Kenanin esimerkki on Flaubertin henkilöahmon, Bovaryn, nimestä löytyvä härkä (”boeuf”). Samankaltaisella periaatteella toimii Humbertinkin nimi (ks. s. 33 ja 102).

<sup>33</sup> Sanojen ”Leigh” ja ”lee” homofonia.

<sup>34</sup> Poen *Annabel Lee* on yksi hänen kuuluisimmista runoistaan – oletettavasti kunnianosoitus Virginia Poen muistolle. Poe meni naimisiin serkkunsa Virginian kanssa tämän ollessa 13-vuotias. Virginia kuoli tuberkuloosiin 1847. Humbert mainitsee Poen Virginian puolustuspuheessaan nuorista rakastajattarista: ”Oh Lolita, you are my girl, as Vee was Poe’s and Bea Dante’s [...]” (Nabokov 1995, 107).

Poe'n runossa puhuja suree menettämäänsä rakastettua, Annabelia. Humbert puolestaan kertoo muistelmissaan menettäneensä nuoruudessaan rakastettunsa (myös Annabel) ja myöhemmin ruumiillistaneensa hänet Lolitaan. Lolitasta puhuessaan Humbert siteeraa Poen runoa: "[...] if I stay any longer in this house, under the strain of this intolerable temptation, by the side of my darling – my darling – my life and my bride" (Nabokov 1995, 47).<sup>35</sup> Hän sekoittaa molempien rakastettujensa nimet selventääkseen yhteyttä: "[...] when Annabel Haze, alias Dolores Lee, alias Loleeta, had appeared to me [...]" (Nabokov 1995, 167). Annabelin menetyksestä aiheutunut suru häipyä Humbertin löytäessä Lolitan. Hänestä tuntuu siltä, kuin välissä olleet vuodet katoaisivat ja Lolita merenrantajäsenineen täyttäisi Annabelin jättämän tyhjyyden. Todellisuudessa kaikki sulautuu yhdeksi ja samaksi, tuskaisen viiltäväksi jatkumoksi, jossa Annabel merkitsi alkua ja jonka lopun sinetöi Lolita. Lolita-nimen edessä Humbert huokaa ja vaikeroi. "Lolitaan" hän kohdistaa suurimmat, hellimmät, mielettömimmät ja epätoivoisimmat tunteensa. 12-vuotias Dolores Haze on "Lolita" Humbertille silloin, kun hänen intohimonsa on syvin, tuskansa kumein ja kipein. Doloresia tai Dollya Humbert ojentaa, mutta "Lolitan" edessä hän on täysin voimaton: "I would shed all my pedagogic restraint, dismiss all our quarrels, forget all my masculine pride – and literally crawl on my knees to your chair, my Lolita!" (Nabokov 1995, 192). Lolita itse on jotain saavutettua ja silti saavuttamatonta, idealisoitu kuva ja silti käsin kosketeltavissa.

Lolita-nimi yhdistyy romaanissa usein intohimoisiin, eroottisiin ja jossain määrin "nyμφetillisiin" tilanteisiin. Humbert ei käytä Dolores- tai Dolly-nimiä kuvaillessaan esimerkiksi tytön keimailevaa asennetta tai viettelevää käytöstä; tällöin hän on "Lolitan" armoilla. Esimerkiksi Lo'n ollessa aktiivinen, osoittaessa haluaan esimerkiksi fyysiseen läheisyyteen, Humbert kutsuu häntä "Lolitaksi": "Hardly had the car come to a standstill than Lolita positively flowed into my arms" (Nabokov 1995, 112-113). Myös viettelevä, vihjaileva puhe on ominaista vain "Lolitalle": "'Well, I'm also sort of fond of you,' said Lolita in a delayed soft voice, with a sort of sight, and sort of settled closer to me" (Nabokov 1995, 115). "Lolita" myös, toisin kuin Dolores tai Dolly, tarjoaa omaloitteisesti itsensä Humbertille: "[...] my Lolita peeled off her sweater, shook her gemmed hair, stretched towards me two bare arms, raised one knee: "Carry me upstairs, please. I feel sort of romantic to-night." (Nabokov 1995, 207.)

<sup>35</sup> Poen runon viimeinen säkeistö kuuluu: "And so, all the night-tide, I lie down by the side, Of my darling – my darling – my life and my bride [...]" (Poe 1969, 478).

Tilanteet joihin sisältyy jonkinasteista seksuaalista kanssakäymistä tapahtuvat useimmiten Humbertin ja ”Lolitan” välillä. Puhuessaan tytärpuolensa moraalista Humbert puhuu “Lolitan” moraalista: ”I am now faced with the distasteful task of recording a definite drop on Lolita’s morals” (Nabokov 1995, 183). Samoin on siveyden laita: ”I shall not bore my readers with a detailed account of Lolita’s presumption. Suffice it to say that not a trace of modesty did I perceive in this beautiful hardly formed young girl [...]” (Nabokov 1995, 133.) Vain ”Lolita” on tietämättömän tietoinen oman vartalonsa tarjoamista, Humbertin hulluannuttavista näkymistä:

I had left my Lolita still sitting on the edge of the abysmal bed, drowsily raising her foot, fumbling at the shoelaces and showing as she did so the nether side of her thigh up to the crotch of her panties – she had always been singularly absentminded, or shameless, or both, in matters of legshow (Nabokov 1995, 123).

Lolita edustaa paitsi Humbertin kyltymättömän himon kohteena olevaa aprikoosinväristä yksilöä, myös taikavoimaista nymfettien ”rotua”. Humbert ottaa itselleen vallan nimetä tietyn ikäiset ja tietynlaiset tyttölapset rotuun kuuluviksi:

Now I wish to introduce the following idea. Between the age limits of nine and fourteen there occur maidens, 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”. (Nabokov 1995, 17.)

Humbert esittää itsensä tutkijana, jonka perimmäisenä tarkoituksena on omien sanojensa mukaan vangita nymfettien perikatoon saattava maaginen voima. Ragussisin mukaan juuri edellämainitun kaltainen luokittelemisen mahti on Humbertin vallan lähde. ”Nabokov has taken the desire of the natural scientist and made it the novelist’s – and maniac’s – desire [...]”, hän toteaa. (Ragussis 1986, 169.) Olemme siis Humbertin myötä palanneet takaisin antiikista alkunsa saaneeseen ja valistuksen ajalla kukoistukseen nousseeseen tieteen pyrkimykseen tunnistaa ja nimetä asioita. Humbert järjestää maailmaa erottamalla omansa ja vastakkaisen sukupuolen lisäksi vielä toisen feminiinisen, nymfettien sukupuolen. Hän kutsuu omaa Lolitaansa ja muita nymfettejä nimellä ”olento”, mikä tekee heistä jossain määrin epäinhimillisiä: ”You are a funny creature, Lolita [...]” (Nabokov 1995, 209). Humbertin tutkijansilmä erottaa lapsinaisten nymfiset, muille ihmisille merkityksettömät tai kenties näkymättömät,

piirteet. Hän analysoi tarkasti Lolitan mittoja, painoa ja pituutta, kävely- ja puhetyyliä ynnä muuta.

Yhdessä kohdassa muistelmiaan Humbert kertoo istuneensa leikkiviä nymfettejä täynnä olevassa puistossa. Hän kokee olevansa kuin patsas tai vanhan puun varjo: ”Around the quiet scholar, nymphets played freely, as if he were a familiar statue or part of an old tree’s shadow and sheen” (Nabokov 1995, 20). Aivan kuin Humbert naamioituisi, koittaisi sulautua ympäristöön, voidakseen tarkkailla lajin edustajia niiden luonnollisessa ympäristössä sen suurempaa huomiota herättämättä. Humbert esittää rodusta yleistäviä, toisinaan koomisen vivahteen saavia kommentteja: ”Nymphets do not occur in polar regions” (Nabokov 1995, 33). Hän myös toteaa yhdessä vaiheessa asiantuntevasti: ”The science of nympholepsy is a precise science” (Nabokov 1995, 129). Humbert kuitenkin tiedostaa, ettei hänen Lolitansa pysy ikuisesti nymfettinä. Kasvaessaan lajin edustajat muuttuvat joksikin muuksi: ”I knew I had fallen in love with my Lolita forever; but I also knew she would not be forever Lolita. She would be thirteen on January 1. In two years or so she would turn into ‘a young girl’, and then, into a ‘college girl’ – that horror of horrors.” (Nabokov 1995, 65.)

Koko muistelmiensa ajan Humbert pitää huolta siitä, että lukija ymmärtää hänen hetkittäisen voimattomuutensa ja avuttomuutensa Lolitan edessä. Nymfetin vallan alla moraalisten ja lainmukaisten päätösten tekeminen on mahdotonta, eikä Humbert pysty vastustamaan kiusauksiaan. Kuitenkin loppujen lopuksi, nähdessään vuosia kestäneen epätoivoisen etsinnän jälkeen aikuisen, 18-vuotiaan raskaana olevan Lolitan, hän tunnistaa yhä rakastamansa nymfetin kalpeiden kasvojen takaa. Yhtäkkiä kissamaisilla poskiluun ääri viivoilla ei ole enää väliä. Humbert vaihtaisi samantien ajatuksen nuorten nymfettien lihan kimalluksesta pyörityneeseen, valkeakäsi vartiseen naiseen, joka kantaa toisen miehen lasta. Aikuistunut nainen on ”Dolly Schiller”.<sup>36</sup> Humbertille hän on silti Lolita – yhä vieläkin:

---

<sup>36</sup> Lolitan mennessä naimisiin hänestä tulee ”Mrs. Richard F. Schiller”. Sukunimi voisi viitata Friedrich Schilleriin, saksalaiseen kirjailijaan ja filosofiin, joka ilmaisi teoksissaan järjen, ihmisyyden ja vapauden ihanteita. Humbert rinnastaa vanhan ja uuden, menneisyyden ja nykyisyyden: ”Lolita girl, brave Dolly Schiller.” (Nabokov 1995, 285). Lolitaan Humbertilla oli valtaa, mutta aikuista Dolly Schilleriä hän ei saa enää mukaansa vaikka haluaisikin.



No matter, even if those eyes of hers would fade to myopic fish, and her nipples swell and crack, and her lovely young velvety delicate delta be tainted and torn – even then I would go mad with tenderness at the mere sight of your dear wan face, at the mere sound of your raucous young voice, my Lolita (Nabokov 1995, 279).

### 2.3 Monsieur Humbert Humbert – pedofiilin pseudonyymi

”Humbert Humbert” on kertojan oma pseudonyymi, jonka hän on itse luonut itselleen. *Lolitan* esipuheen laatija John Ray toteaa: ”It’s author’s bizarre cognomen is his own invention [...]” (Nabokov 1955, 3). Pseudonyymillä tarkoitetaan jonkinlaista salanimeä, esimerkiksi kirjailijanimeä, jota kirjailija käyttää todellisen nimensä sijasta. Nabokov itse kirjoitti useiden pseudonyymien takana; merkittävin näistä on ”Vladimir Sirin”, jota hän käytti melkein kahdenkymmenen vuoden ajan.<sup>37</sup> Pseudonyymien käyttö on hyvin yleistä venäläisen kirjallisuuden traditiossa, mutta Nabokovin syy pseudonyymien valitsemiselle oli lähinnä käytännöllinen; samaan aikaan Nabokovin luodessa ensimmäisiä tuotoksiaan kirjoitti myös hänen isänsä (”Vladimir Nabokov” hänkin). Nabokovin henkilöllisyys Sirin-nimen takana ei ollut kuitenkaan missään vaiheessa salaisuus ja Sirin säilyi Nabokovin kirjailijanimenä vielä vuosia hänen isänsä kuolemansa jälkeen. (Field 1967, 54).<sup>38</sup>

Salanimiä on käytetty siitä asti kun ihminen oppi kirjoittamaan nimensä; niitä on omaksuttu useista syistä ja valittu monilla erilaisilla tavoilla. Kirjailijoiden lisäksi salanimiä ovat käyttäneet niin näyttelijät, muusikot ja eri alojen viihdyttäjät kuin poliitikot ja urheilijatkin, usein myös rikolliset. Pseudonyymeihin on turvauduttu toisinaan oikean nimen yleisyyden vuoksi, toisinaan taas glamourisen vivahteen tai poliittisen uskottavuuden saavuttamiseksi. Useat nimet ovat syntyneet yksinkertaisesta

<sup>37</sup> ”Sirin” on paitsi venäläinen, mytologinen lintu, myös kuuluisan venäläisen kustantamon nimi.

<sup>38</sup> Muita Nabokovin itsestään käyttämiä salanimiä olivat ”Vasily Shiskov”, ”Valentin Nabokov”, ”Cantab”, ”F. G. –Ch”, ”Vivian Darkbloom” ja ”Vivian Calmbrood”. Kaksi viimeistä ovat anagrammeja Vladimir Nabokovin nimestä. Vivian Darkbloom -niminen henkilö vilahtaa myös *Lolitassa* (Humbert mainitsee lukeneensa vankilassa *Who’s Who in the Limelight* -teosta, jossa kerrotaan Clare Quilty kirjoittaneen näytelmän yhdessä Vivian Darkbloomin kanssa). ”Vasily Shiskovin” nimellä Nabokov kirjoitti muutamia runoja – vain näpäyttääkseen kriitikko Georgy Adamovichia, joka kirjoituksissaan hyökkäsi häntä vastaan. Shiskovin nimellä julkaistut runot saivat Adamovichin lankeamaan ylistyksiin ja jopa ennustamaan, että tämän ”tuntemattoman runoilijan nimi tulisi pian olemaan kaikkien huulilla...”. Nabokov ei luonnollisestikaan jättänyt myöhemmin paljastamatta, kuka nimen takana todellisuudessa oli. (Field 1967, 51-52.)

tarpeesta salata todellinen henkilöllisyys esimerkiksi yhteiskunnallisen aseman, vainon tai syrjinnän vuoksi. (Clarke 1977, xi-xii).<sup>39</sup>

Humbert Humbert käyttää salanimeä ennen muuta siksi, että hän on rikollinen: pedofiili ja murhaaja. *Lolita* itsessään on hänen tunnustuksensa, paljastuksensa ja todistuksensa rangaistaviin asioihin syyllistymisestä. Vaikka pseudonyymi on oletettavasti keksitty todellisen henkilöllisyyden salaamista varten, on kertojalla yhtä lailla sekä häijy että jossain määrin poeettinen motiivi kyseisen salanimen käyttämiseen. Humbert itse toteaa nimestään romaanin viimeisessä luvussa: “And I have toyed with many pseudonyms for myself before I hit on a particularly apt one. There are in my notes ‘Otto Otto’ and ‘Mesmer Mesmer’ and ‘Lambert Lambert’, but for some reason I think my choice expresses the nastiness best.” (Nabokov 1995, 308.)

### 2.3.1 Double Rumble

Samoin kuin nimi ”Lolita”, myös ”Humbert Humbert” on vaatinut kirjailija-Nabokobilta selitystä: ”The double rumble is, I think, very nasty, very suggestive. It is a hateful name for a hateful person. It is also a kingly name, and I did need a royal vibration for Humbert the Fierce and Humbert the Humble. Lends itself to a number of puns.” (Nabokov 1973, 26.)

”Humbert Humbert” vaikuttaa ensi lukemalla lähinnä tautologiselta ja erityisesti Lolitan nimien monimerkityksisyyteen verrattuna semanttisesti tyhjältä. Romaanissa on kuitenkin monia kohtia, joissa Humbertin nimi kietoutuu herkulliseen, Nabokoville ominaiseen kirjain- ja sanaleikkelyyn. Nabokov itse kutsuu verbaalista taiteiluun “word golfiksi”.<sup>40</sup> Yhden keinon tähän tarjoaa klassisen retoriikan metaplasmi, jonka

<sup>39</sup> Pseudonyymien kuninkaaksi voidaan kruunata ”Voltaire” (oikealta nimeltään Francois Marie Arouet le jeune), jonka tiedetään käyttäneen jopa 97 eri salanimeä (Ellilä 1966, 13). Useat kuuluisat kirjailijat ovat käyttäneet pseudonyymejä, kukin eri syistä: jotkut hauskuuttaakseen itseään, toiset saadakseen enemmän lukijoita. Charles Dickens julkaisi nimellä ”Boz”, Mary Ann Evans puolestaan otettiin vakavasti hänen kirjoittaessaan nimellä ”George Eliot”. Viihteen alalta tunnetaan kuuluisimmat salanimet ”Marilyn Monroesta” aina ”Tony Curtisiin”, mutta harva tietää että ”David Bowie” on todellisuudessa vain arkinen David Jones. Poliittisista pseudonyymeistä tehokas esimerkki lienee ”Stalin” (en. man of steel), joka oli huomattavasti vaikuttavampi kuin oikea nimi ”Dzhugasvil”. (Clarke 1977.)

<sup>40</sup> Foneemisesta leikkelystä kirjoittaa muun muassa Stewart, joka toteaa Nabokovin ”leksikaalisten sattumien” olevan kaikkea muuta paitsi satunnaista harmoniaa. Stewart lainaa Milroyn termiä ”gradience” (merkitsemässä jonkinlaista laajentunutta riimittelyä) ja antaa esimerkin Nabokovin teoksesta *Pale Fire*: ”the gradual and dual blue/ As night unites the viewer and the view”. (Stewart 1990, 87, 91.)

Dupriez (1991, 279) määrittelee kirjaimen lisäämisestä, vaihtamisesta tai poistamisesta aiheutuvaksi sanan muutokseksi. Mainio esimerkki metaplasma on Humbertin ongelmalliseksi muodostuva yritys tilata hotellihuone itselleen ja Lolitalle. Humbert miettii sanamuotoa, joka olisi ulkopuolisista vähiten epäilyttävä: ”How some of my readers will laugh at me when I tell them the trouble I had with the wording of my telegram! What should I put: Humbert and daughter? Humberg and small daughter? Homberg and immature girl? Homburg and child? [...] Oh miserly Hamburg!” (Nabokov 1995, 109.)

Humbert sekoittaa oman nimensä uudestaan saapuessaan Lolitan kanssa kyseiseen hotelliin: ”[...] and – ‘The name’, I said coldly, ‘is not Humberg and not Humbug, but Herbert, I mean Humbert’ [...]” (Nabokov 1995, 118). Humbertin nimi aiheuttaa hämmennystä myös myöhemmässä vaiheessa, kun Beardsleyn koulun rehtori haastattelee Humbertia tämän tyttären hyvinvoinnista ja koulumenestyksestä. Samassa puheenvuorossa rehtorin onnistuu käyttää neljää väärää nimeä osumatta kertaakaan oikeaan: “We are not so much concerned, Mr. Humbird [...] We think, Dr. Humberg [...] Mr. Humberson, let us put it this way [...] Dr. Hummer, do you realize [...]” (Nabokov 1995, 177-178).

Stewartin mainitsemia *Pale Fire* -riimitellyjä muistuttavia esimerkkejä löytyy myös *Lolitasta*: ”[...] Humbert Humbert lumbering in her narrow wake.” (1995, 23), ”[...] somber Humbert pressed his mouth to her fluttering eyelid.” (1995, 44), ”[...] my world, umber and black Humberland [...]” (1995, 164). Humbertin nimestä voidaan johtaa useita englantinkielisiä sanoja, mm. ”hum”, ”humble”, ”humbug”, ”humdrum” jne. Kaikilla edellä mainituilla ja monilla muilla Humbert myös pelaa toistuvasti. Hän muun muassa toteaa sarkastisesti Lolitan kiintymyksen määrystä: ”To think that between a Hamburger and a Humburger, she would – invariably, with icy precision – plump for the former” (Nabokov 1955, 166). Humbert keksii myös nimeään muokkaamalla omia sanoja. Hän nimittää aikaa Lolitan elämässä ennen hänen astumistaan kuvaan määritelmällä ”pre-humbertian childhood” (Nabokov 1955, 219).<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Psykologiselta kuulostavalla termillä on myös hurmaava vastineensa Humbertin mainitessa oman, Lolitaa edeltävän menneisyytensä: ”[...] the times in my trustful, pre-dolorian past [...]” (Nabokov 1995, 264). Kuin vahvistaakseen näitä omatekoisia termejään Humbert kutsuu usein itseään nimellä ”Dr. Humbert” (Nabokov 1995, 111, 147, 166) tai lisää nimeensä luotettavalta kuulostavan professorimääritteen: ”Professor H.” (Nabokov 1995, 188), ”Professor Humbertoldi” (Nabokov 1995, 243) ja

Omasta nimestään Humbert johtaa myös nymfeteille osoitettavaa hellyyden kieltä tarkoittavan sanan: ”[...] the enigmatic nymphet I would coach in French and fondle in Humbertish.” (Nabokov 1955, 35).

Humbert Humbert -nimen tautologisuutta voidaan puolestaan pohtia sen valossa, millainen käsitys Humbertilla on itsestään. Hän kokee olevansa jossain määrin jakautunut; hänessä on kaksi puolta, kaksi ”Humbertia”. En osaa sanoa tarkemmin, onko toistolla jonkinlainen korostainen rooli Nabokovin tuotannossa ylipäätään – *Lolitasta* voidaan kuitenkin löytää useita ”tautofonia” kohtia, joissa sanojen toistamisella on tietty merkitys. Suurin osa tämänkaltaisista kohdista sijoittuu romaanin toiseksi viimeiseen lukuun, jossa Humbert surmaa Clare Quiltyn, oman doppelgängerinsä.<sup>42</sup> Quiltyn kanssa ollessaan Humbert ilmaisee asioita hämmentävän redundanssin keinoin, muun muassa seuraavilla tavoilla: ”I said I had said I thought he had said he had never [...]” (Nabokov 1995, 296), “[...] I noticed that he had noticed that I did not seem to have noticed [...]” (Nabokov 1995, 298) ja “[...] he rolled over me. I rolled over him. We rolled over me. They rolled over him. We rolled over us” (Nabokov 1995, 299).<sup>43</sup> Tässä luvussa toisto on keinona jollain lailla ylimääräytynyt. Humbertin puheessa hänen ja hänen kaksoisolentonsa olemisen roolit ikään kuin hämärtyvät (etenkin viimeisessä esimerkissä). Heistä tulee hetkittäin yksi ja sama. Palaan tähän teemaan vielä seuraavan alaluvun lopussa.

### 2.3.2 Catullus ja Hurmuriprinssi

Humbert yhdistää nimien kautta itsensä myös varsin tunnetuihin henkilöihin, muun muassa kuuluisaan roomalaiseen runoilijaan Gaius Valerius Catullukseen. Gaius Valerius Catullus (84-54 eaa) on kuuluisa erityisesti intohimoisista runoistaan, joita hän kirjoitti inspiroituneena Lesbia-nimisestä rakastetustaan (”Lesbia” on oletettavasti

---

”Professor Hamburg” (Nabokov 1995, 261). Nämä puolestaan kertovat myös hänen sarkastisesta suhtautumisestaan lääkäreihin ja alojen asiantuntijoihin; Humbert korostaa itse sitä, kuinka psykiatrit eivät ole ”nähty” hänen todellista ongelmaansa ja kuinka asiantuntijoita on ollut helppo ohjata tiettyihin suuntiin sanomalla asioita, joita he odottavat stereotypisesti kuulevansa.

<sup>42</sup> Kohtauksessa Humbert käyttää Quiltyn nimeä ”Chum”, joka heijastelee hänen omaa lempinimeään (”Hum”). Chum-nimellä on myös, tässä tapauksessa merkityksellinen, yleisnimen sisältö ”toveri, kumppani”. Verbinä sillä tarkoitetaan ”alituksella yhdessä olemista, yhtä pitämistä”. Lempinimien paralleelisuus on siten osa kohtauksessa korostuvaa ”kaksoisuuden” ideaa.

<sup>43</sup> Hieman samankaltainen esimerkki toistosta on myös hotellihuoneen peili heijastuksineen, jonka mainitsen myöhemmin työssäni (ks. s. 99).

pseudonyymi; oikean nimen on arveltu olleen ”Clodia”). Lesbia oli Catullusta vanhempi, naimisissa oleva ylhäisönainen, joka sai rakastuneen Catulluksen hulluuden partaalle ja lopulta petti tämän. (Fordyce 1968, xii-xvi.) Humbert kuvailee Lolitan hänessä herättämiä tunteita: ”[...] *this Lolita, my Lolita*, has individualized the writer’s ancient lust [...]” (Nabokov 1995, 45). Humbert samastuu onnettomaan Catullukseen ja kokee jatkavansa suurten roomalaisten rakkausrunoilijoiden linjaa, jäljitellen toistuvasti heidän puhetapaansa. (Appel 1991, 358, 367).

Lolita on Humbertille, samoin kuin Lesbia Catullukselle, syy kirjoittaa. Molemmat ”runoilijat” tavallaan näkevät itsensä rakastamansa naisen kautta ja pelkäävät näiden hyljeksintää ja mahdollista petturuutta. Humbert tietää Lolitan kasvavan jossain vaiheessa ulos nymfettiudesta ja on jo etukäteen huolissaan tämän aikuistumisesta: ”[...] *this Lolita, that Lolita*, poor Catullus would loose forever” (Nabokov 1995, 65-66). Sanat *this* ja *that* viittaavat Humbertin juuri kuvailemiin piirteisiin, jotka Lolitassa vielä kertovat kasvuikäisyydestä ja nymfettiudesta: kapea lantio, vihlova ääni, tahmea kaula, vulgaari sanavarasto – muun muassa nämä Humbert tietää menettävänsä. Toisella kerralla hän varoittelee Lolitaa karkaamasta pelotellen tätä kasvatuslaitoksilla ja orpokodeilla: ”[...] Lolita – *my Lolita, this Lolita* will leave her Catullus and go there [...]” (Nabokov 1995, 151). Samoin kuin Lesbia Catulluksen, myös Lolita jättää Humbertin ”toisen miehen” (Clare Quilty) vuoksi. Humbert on kuitenkin rakastunut ainiaaksi; tämän hän ymmärtää itsekkin kokonaisuudessaan vasta kohdatessaan Lolitan viimeistä kertaa. Aikuistunut Lolita on kaikkea muuta kuin Humbertin mielessään hellimä nymfetti, mutta Humbert toteaa: ”[...] I insist the world to know how much I loved my Lolita, *this Lolita*, pale and polluted, and big with another’s child [...]” (Nabokov 1995, 278).

Nabokovin Edgar Allan Poeta kohtaan tuntema ihailu ja kunnioitus tulee puolestaan esiin kohdissa, joissa Humbert huvin vuoksi esittää tai kirjoittaa oman nimensä jonkinlaisena muunnelmana runoilijan nimestä. Tällaisia ovat ”Mr. Edgar. H. Humbert” (Nabokov 1995, 75, 189) ja ”Dr. Edgar H. Humbert” (Nabokov 1995, 118). Kuten aikaisemmin mainitsin, romaanissa Poe’hun ja hänen tuotantoonsa (erityisesti *Annabel Lee* -runoon) viitataan intertekstuaalisesti useaan otteeseen. Runoilijan ja taiteilijan lisäksi Humbert leikittelee myös muunlaisilla rooleilla, joihin hän itsensä nimeämällä asettuu. Pohtiessaan Lolitan kehitystä ja mahdollisia varhaislapsuuden eroottisia

kokemuksia Humbert samastaa itsensä sveitsiläis-ranskalaiseen valistusfilosofiin ja maailman tunnetuimman kasvatusoppaan kirjoittajaan: “Of course, I, Jean-Jacques Humbert, had taken for granted, when I first met her, that she was unravished as the stereotypical notion of ‘normal child’ [...]” (Nabokov 1995, 124).

Viittaus Jean-Jacques Rousseau’hun on kiinnostava muutenkin kuin kasvatukselliselta kannalta. Rousseau’n kuuluisa lause *Yhteiskuntasopimus*-teoksesta voisi olla kuin suoraan Humbertin suusta: ”L’homme est né libre, et partout il est dans les fers” eli ”Ihminen on syntynyt vapaaksi ja kaikkialla hän on kahleissa” (Rousseau 1988, 28). Humbert yrittää paikoin soveltaa yhteiskunnassa vallitsevia säädöksiä itselleen sopivaksi, sillä hänen poikkeavat seksuaaliset halunsa eivät löydä lainmukaisia kanavia ulospääsulle. Humbert huokaakin eräässä vaiheessa turhautuneena, metaforisia kahleitaan kalistellen: ”look, Lord, at these chains!” (Nabokov 1995, 83). Humbert käyttää myös freudilaisia termejä ja kutsuu jopa itseään kerran nimellä ”King Sigmund the Second” (Nabokov 1995, 125).<sup>44</sup>

Humbert liittää nimeensä myös varsinaisia kuninkaallisia epiteettejä. Hän on ”Humbert the Humble” (Nabokov 1995, 55), ”Humbert the Terrible” (Nabokov 1995, 275)<sup>45</sup> ja ”Humbert le Bel” (Nabokov 1995, 41).<sup>46</sup> Hän myös mainitsee purppuranvärisen aamutakkinsa, joka metaforisoituu kuninkaalliseksi viitaksi: “[...] I wiped the sweat off my forehead, and, immersed in a euphoria of release, rearranged my royal robes” (Nabokov 1995, 61). Tämä tapahtuu heti sen jälkeen, kun Humbert on Lolita sylissään saavuttanut orgasmin, viimeksi mainitun sitä tajuamatta. Viittaus kuninkuuteen on siten myös eräänlainen viittaus valtaan, joka Humbertilla jo tässä vaiheessa on Lolitaan. Humbert myös käyttää Lolitasta nimitystä ”my formidable Queen” (Nabokov 1995, 182), sekä ”My Frigid Princess” (Nabokov 1995, 166).<sup>47</sup>

Romaanin toiseksi viimeisessä luvussa Humbert lähtee tuhoamaan vihollista, tappamaan ”kaksoisveljeään” Clare Quiltyä, joka on hänelle velkaa Lolitan menettämisen. Quiltyyn

<sup>44</sup> Nämä kohdat ovat usein vahvasti ironian sävyttämiä; niissä näkyy ironian sisältämä arvottava, miltei tuomitseva elementti. Kohteena ja ironian ensisijaisena ”uhrina” on Freud ja hänen teoriansa (sekä myös kannattajansa). Kohdissa kuuluu vahvasti kirjailijan ääni – Nabokov itse suhtautui melko penseästi Freudiin.

<sup>45</sup> Venäjän keisaria kutsuttiin nimellä ”Ivan The Terrible” (Iivana Julma).

<sup>46</sup> Ranskan 15. kuningasta kutsuttiin nimellä Charles IV le Bel (Kaarle IV Kaunis).

<sup>47</sup> Myös viittaukset prinsessasatuun (ks. s. 38-39 ja 91-93).

kartanon pihalla Humbert kuvailee edessään näkemäänsä rakennusta sanoilla ”festive and ramshackle castle” (Nabokov 1995, 292). Sisällä talossa Humbert kuvailee muun muassa kirjastohuonetta, suuria peilejä ja lattiaa peittävää jääkarhunaljaa. Kohdatessaan Quiltyyn huomaa Humbert, että tällä on yllään tutun oloinen vaate: ”[...] purple bathrobe, very like one I had” (Nabokov 1995, 294). Quiltyyn ymmärtäessä, että Humbert on tullut tappamaan hänet, yrittää hän suostutella tätä luopumaan aikeistaan lupaamalla mitä kummallisempia asioita. Yksi näistä kuulostaa kuninkaan suomalaiselta etuoikeudelta: ”[...] and moreover I can arrange for you to attend executions [...]” (Nabokov 1995, 302).<sup>48</sup> Humbert ei kuitenkaan piittaa tarjouksista, vaan upottaa Quiltyyn luodin toisensa jälkeen ja kuvailee tämän tuskallista kuolemaa muun muassa ilmauksilla ”bleeding majestically” ja ”burst of royal purple where his ear had been” (Nabokov, 303-304).<sup>49</sup>

Sisimmässään piilevän kaksijakoisuuden kanssa Humbert taistelee jatkuvasti – tähän hän vihjaa joidenkin itselleen valitsemien nimien ja nimitysten avulla. Hän erittelee luonteensa eri puolia toisinaan hupaisastikin. Lukija saa paikoitellen vaikutelman siitä, että useat ”olemisen tavat” hänessä kommunikoivat ja neuvottelevat keskenään: ”[...] and Humbert the Terrible deliberated with Humbert the Small whether Humbert Humbert should kill her or her lover, or both, or neither” (1995, 29)<sup>50</sup> ja edelleen: ”In fact – said high-and-dry Humbert to floundering Humbert – it might be quite clever [...]” (Nabokov 1955, 229). Humbert käyttää itsestään myös nimitystä ”Mr. Hyde” (Nabokov 1995, 206), joka viittaa suoraan kammottavaan tarinaan persoonan jakautumisesta: R.L. Stevensonin kuuluisaan romaaniin *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886). Tämän yhteyteen liitän myös jo edellä mainitun nimen ”Humbert le Bel” (1995, 41), jonka voisi ajatella olevan epäsuora alluusio *Kaunotar ja hirviö* -satuun (ra. *La belle et la bête*, en. *Beauty and the Beast*). Vaikka ”le Bel” mitä todennäköisemmin viittaa Ranskan 15. kuninkaalle annettuun lisänimeen, voidaan sitä mielestäni pitää myös yhtenä romaanille tyypillisenä sanaleikittelyn muotona. Vaikka

<sup>48</sup> Humbert antaa myös kaksoisveljelleen epiteetin: ”Quilty the Impredictable” (Nabokov 1995, 302).

<sup>49</sup> Tavast (2007, 25) huomioi työssään ainoastaan Quiltyyn ”kuninkaallisuuden” ja toteaa: ”[...] it would be somewhat unlikely that Humbert would describe the man he bitterly hates in this way, so we hear another narrative voice coming through here – a voice that also sympathizes with Quilty.” Mielestäni Humbert ennen kaikkea, juuri kuvaamalla Quiltyä tällä tavoin (kuninkaallisin epiteetin ja korostamalla samanlaisia vaatteita), tekee selväksi kaltaisuutensa tämän kanssa. Kostoretki kohdistuu Quiltyyn, mutta hänet tappamalla Humbert yrittää tosiasiaissa tappaa myös ”pahan puolen”, peilikuvan, omasta itsestään.

<sup>50</sup> Uusi viittaus Iivana Julmaan. Epiteetti ”Small” voisi puolestaan viitata Napoleoniin, jota kutsuttiin muun muassa lempinimellä ”Pikku korpraali”.

leikittely kohdistuukin paljolti allitteraatioon, riimittelyyn, kirjainten paikkojen vaihtumiseen, uudissanoihin ynnä muuhun, myös kielten (erityisesti ranskan) ääntämykseen kohdistuvat seikat ovat korosteisessa osassa.<sup>51</sup>

Molemmat edellä mainitut intertekstit käsittelevät ihmistä hirviönä ja hirviötä ihmisenä, joskin hieman eri näkökulmista ja eri tavoilla.<sup>52</sup> *Kaunotar ja hirviö* -sadun ranskalaisessa versiossa tytön nimi on ”Belle”, ranskan kielen kauneutta merkitsevä sana. Sadussa pohditaan ihmisen huonoja ja pahoja luonteenpiirteitä ja hirviön ulkonäön saamista niiden konkreettiseksi ja fyysiseksi todisteeksi. Kaunottaren rakastuminen hirviöön vapauttaa tämän karmeasta ulkonäöstä ja paljastaa lumotun prinssin. Miksi Humbert sitten käyttää itsestään nimeä ”le Bel”? Kenties vain leikitelläkseen tai problematisoidakseen lisää omaa rooliaan; yhtäkkiä ei olekaan itsestään selvää, että juuri hän on ”la bête”. Mielestäni Humbert leikittelee muutamassa muussakin kohdassa omalla sukupuolellaan. Hän esimerkiksi suunnittelee puolivakavissaan naamioituvansa naispuoliseksi henkilöksi, jotta ei joutuisi olemaan kahta kuukautta erossa Lolitasta tämän ollessa kesäleirillä:

Should I disguise myself as a somber old-fashioned girl, gawky Mlle Humbert, and put up my tent on the outskirts of Camp Q, in the hope that it's russet nymphets would clamor: "Let us adopt that deep-voiced D.P.," and drag the sad, shyly smiling Berthe *au Grand Pie* to their rustic hearth. Berthe will sleep with Dolores Haze! (Nabokov 1995, 66.)

Toisessa esimerkissä Lolita kutsuu unensekaisena häntä vahingossa todellisen leirikaverinsa nimellä: “[...] here she was staring at me and thickly calling me 'Barbara'. Barbara, wearing my pajamas which were much too tight for her [...]" (Nabokov 1995, 128.) Le Bel -nimelle löytyy myös intertekstuaalinen vastapari Humbertin nimittäessä itseään hirviöksi: ”the ancient beast in me [...]" (Nabokov 1995, 268). Myös toinen kuuluisa satu, *Prinsessa Ruusunen* (ra. *La Belle au bois dormant*, en. *Sleeping Beauty*), innoittaa Humbertin sommittelemaan omaa parodista versiotaan

<sup>51</sup> Ääntämyksen korosteisuudesta on useita erilaisia esimerkkejä. Muun muassa mies, joka ehdottaa Humbertille tennispeliä, esittelee morsiamensa sanoin ”[...] Fay Page, actress. Maffy On Say” (Nabokov 1995, 234). Humbertin kysymykseen ”*Ensuit?*” Lolita vastaa matkimalla ”Ansooit [...]” (Nabokov 1995, 114). Quilty, kysyessään Humbertilta ”Are you by any chance Brewster?”, saa tältä vastaukseksi ”*Je suis Monsieur Brustère*” (Nabokov 1995, 295). Myöhemmin Quilty kysyy: ”Are you French, mister? Woolly-woo-boo-are?” (Nabokov 1995, 296).

<sup>52</sup> Palaan aiheeseen työni neljännessä luvussa. Pohdin tarkemmin sitä kuinka tietyt metaforat asettavat Humbertin eräänlaiseen välitilaan, häilyvään rooliin, jossa sekoittuvat niin inhimillinen, animaallinen kuin yliluonnollinenkin.



sadun tapahtumista. Hän metaforisoi itsensä hurmuriprinssiksi: ”What a comic, clumsy, weawering Prince Charming I was!” (Nabokov 1995, 109). Humbertin aikomuksena ei ole kuitenkaan herättää Ruusustaan suudelmilla, vaan päinvastoin tainnuttaa hänet rauhoittavilla lääkkeillä uneen – hyväksikäytön mahdollistamiseksi.<sup>53</sup>

### 2.3.3 Saalistaja Humbert Humbert

Aikaisemmin Lolita-nimeä käsitellessäni esittelin Michael Ragussisin ajatuksen, jonka mukaan Humbert, nymfolepti, luo pedofiilin mielessään luonnon uuden lajin: kategorian olennoille, joita hän kutsuu nimellä ”nymfetti”. ”Lolita” tulee näin ollen nimeksi, eräänlaiseksi yläkäsitteeksi tähän ryhmään kuuluville demonisille tyttölapsille. Tällaisen tulkinnan valossa on houkuttelevaa tarkastella nimeä ”Humbert Humbert” samansuuntaisesti. Työni yhtenä keskeisenä ajatuksena on se, kuinka Humbert nimeää itsensä saalistajan ja Lolitan puolestaan saaliin rooliin. Useiden metaforien perustana on tällöin animaalisuus; eläimeksi muuttuminen tai eläimen kaltaisuus. Voidaan siis yhtä lailla ajatella, että romaanin kertoja luo ”Lolitan” lisäksi myös lajinimen itselleen; runolliselle pedofiilille, sulavapiirteiselle maanikolle. Yleismaailmalliseen nimiluetteloon lisätään uusi kärsivällinen saalistaja: ”Humbert Humbert”.

Rakenteensa puolesta nimi sopisi Carl von Linnén aikoinaan perustamaan taksonomiaan siinä missä paremmin tunnetut *vulpes vulpes* ja *lynx lynx*. 1700-luvun merkittävä biologi von Linné loi ensimmäisenä selkeän järjestelmän koko eliökunnasta. Hän kehitti vuonna 1735 systeemin, jota kutsutaan nimellä ”binominal nomenclature”. Kaikille tuolloin tunnetuille eläinlajeille annettiin kaksiosainen tieteellinen nimi, joka voitiin kansainvälisesti tunnistaa. Usein käytetään ”lyhennettyä versiota” eli luokituksen kahta viimeistä osaa, jotka määrittävät suvun ja lajin.<sup>54</sup>

Nabokoville lepidopetrina ja luonnonharrastajana tämänkaltainen biologinen termistö oli oletettavasti hyvin tuttu.<sup>55</sup> Tämän valossa myös ”nymfetin” perustana olevan nymfi-sanon merkityksistä yksi on kiinnostava: ”nymfi” on paitsi aikaisemmin mainittu,

<sup>53</sup> Analysoin Humbertin henkilökohtaista parodiaa sadusta työni viidennessä luvussa (ks. s. 91-93).

<sup>54</sup> Esimerkiksi ihmistä tarkoittavassa tieteellisessä nimessä *Homo sapiens* ensimmäinen osa ilmaisee suvun, kun taas toinen osa on vain nykyihmistä tarkoittava lajinimi (Tast ym. 2003, 14).

<sup>55</sup> ”My pleasures are the most intense known to man: writing and butterfly hunting”, ilmoittaa Nabokov teoksessaan *Strong Opinions* (1973, 3). Boyd (1990, 74) puolestaan kertoo Nabokovin todenneen eräässä haastattelussa perhosista: ”All butterflies are beautiful and ugly at the same time – like human beings”.

erilaisia luonnonpaikkoja asuttava naispuolinen jumalolento, myös biologinen termi vähittäisen muodonvaihdon tietä kehittyvälle hyönteisen toukalle. Saalistamisen teemaa ryhdyn tarkastelemaan seuraavassa luvussani. Pohdin kielikuvia, joissa Humbert nimeämisen kautta luo itselleen saalistajan ja metsästäjän ja Lolitalle puolestaan uhrin tai saaliseläimen roolin.

### 3. METSÄSTÄJÄKSI JA SAALISELÄIMEKSI NIMEÄMINEN

#### 3.1 Päähenkilöiden metaforisointi eläimiksi

Edellisessä luvussa tarkastelin nimeämistä yleensä: Humbertin pseudonyymiä sekä hänen itsestään ja Lolitasta käyttämiään ”lempinimiä”. Nyt tutkin toisenlaista aspektia romaanissa ilmenevästä vieraannuttamisesta, sitä kuinka henkilöistä tulee kielikuvien avulla eläinten kaltaisia. Eläimet esiintyvät Humbertin muistelmissa varsin usein ihmisiä, esineitä ja tapahtumia kuvattaessa. Charlotte Haze, Lolitan äiti, vertautuu niin kissaan (Nabokov 1995, 95), kyyhkyseen (Nabokov 1995, 71), hylkeeseen (Nabokov 1995, 87) kuin mustekalaankin (Nabokov 1995, 94). Humbertin ystävä Gaston Godin puolestaan äänтелеe koiramaisesti (Nabokov 1995, 182). Gastonilla kerrotaan olevan myös ”elephant eye” (Nabokov 1995, 183). Tyypillisiä romaanissa ovat myös ilmaukset kuten ”hummingbird pencil” (Nabokov 1995, 102) tai ”The magazine escaped to the floor like a flustered fowl” (Nabokov 1995, 58), joissa jokin esine näyttäytyy animaalisena. Ravisteleva tunne, mustasukkaisuus, saa puolestaan eläimen raatelukynnet (Nabokov 1995, 186).

Keskityn kielikuvia esitellessäni kuitenkin vain päähenkilöihin: Humbertiin ja Lolitaan. Osa ilmauksista on suoria eläinmetaforia (esim. ”rat”, ”dove”, ”filly”), osa ilmauksista sisältää eläimiin yksilöimättömästi viittaavaa ainesta (esim. ”paw”, ”claws”, ”tentacles”). Joissakin eläimennimi on yhtenä rakenneosana (esim. ”ape-ear”) ja jotkut taas ovat eläimennimistä muodostettuja adjektiiveja (esim. ”monkeyish”). Käytän teorioita siinä määrin kuin ne mielestäni ovat tarpeen, joidenkin kielikuvien kohdalla enemmän kuin toisten.

Eläinmetaforista Humbertin suhteen tekee kiinnostavan se, että hän liittää itseensä animaalisia piirteitä erityisesti silloin kun on Lolitan kanssa tekemisissä. Kertoessaan muistelmiensa alussa lapsuudestaan ja nuoruudestaan, aikaisemmista suhteistaan tai omasta seksuaalisesta poikkeavuudestaan, hän ei kertaakaan kuvaa itseään ”eläimellisenä”. Vasta kun Lolita ryöpsähtää kehitysikäisine, kullankimaltavine vartaloineen Humbertin elämään, hänessä uinuva eläin ja peto herää. Vaikka ihmisistä käytetyt eläinmetaforat ovat yleisesti ottaen usein pejoratiivisia, on suuri osa Lolitaan liittyvistä metaforista positiivisia: nuoruutta, kauneutta ja ainutlaatuisuutta ilmaisevia.

Pyrkiessään sanoin tavoittamaan nymfettinsä olemusta Humbert turvautuu ilmauksiin, jotka kertovat uudella ja poikkeuksellisella tavalla jotain Lolitan iästä, luonteesta, käyttäytymisestä ja fyysisestä ulkomuodosta. En ota vielä tässä vaiheessa kantaa Humbertin kertojuuteen (joka on Nabokovin romaaniinsa luomista konstruktioista kenties kaikkein taidokkain) enkä esittele sitä kuinka metaforat osaltaan paljastavat Humbertin epäluotettavuuden. Tarkastelen kielikuvia sellaisina kuin romaani ne esittää; niiden alkuperä on Humbertin ajatuksissa ja hänen kynässään, niiden luomat asetelmat ja roolit hänen luomiaan.

### 3.1.1 Untuvan kimallusta ja kuumia käpäliä

Humbert on asiantuntija nymfettien tunnistamisessa ulkoisten tuntomerkkien perusteella. Ensimmäisenä paljastavana piirteenä hän mainitsee kissamaisen poskiluun ääriiviivan.<sup>56</sup> Pehmeänä ja vielä hellittävänä Lolita sujauttaa kätensä Humbertin syliin, jossa siitä tulee käpälä: ”[...] I held, and stroked, and squeezed that little hot paw [...]” (Nabokov 1995, 51). Myöhemmin romaanissa tuntematon nainen kysyy Humbertilta: ”Whose cat has scratched poor you? Humbert ei vastaa kysymykseen, mutta lukija voi päätellä raapimisen syyksi tapahtumat, joita Humbert on valottanut juuri hetkeä aikaisemmin: ”[...] I would lead my reluctant pet to our small home for a quick connection before dinner.” (Nabokov 1995, 164.) Humbert on siis kesyttänyt lemmikkinsä, mutta tämä suhtautuu silti vastentahtoisesti joihinkin Humbertin vaatimiin asioihin. Humbert kertoo haluavansa pysytellä mahdollisimman kaukana ihmisistä, kun taas Lolita yrittää kaikkensa löytääkseen tapahtumille todistajia. Kyseisen luvun loppu palaa kiertokautta aiheeseen ja antaa viimeistään vastauksen raapijan henkilöllisyydestä. Lolita lukee lehdestä neuvoja siitä miten ryöstön tapahtuessa auton rekisterinumero kannattaa kirjoittaa ylös. Mikäli kynää ei ole saatavilla, neuvoo lehti: ”scratch the number somehow on the roadside”. Tämän vahvistaa Humbert: ”With your little claws, Lolita.” (Nabokov 1995, 166.)

Toinen ulkonäöllinen ominaisuus, jonka Humbert mainitsee yleisesti nymfeteille tyypilliseksi, on ihon untuvaisuus. Erityisesti Lolitan kohdalla tästä tuntuu muodostuvan varsinainen epiteetti: ”blond down of her brown limbs” (Nabokov 1955, 44), ”my hot

<sup>56</sup> ”The slightly feline outline of a cheekbone” (Nabokov 1995, 17).

dawny darling” (Nabokov 1995, 55), “downy-armed child of twelve” (Nabokov 1995, 76) jne. Untuvan ollessa synonyymi höyhenelle viittaa untuvaisuus ensisijaisesti lintuun. Linnun poikasia kutsutaan untuvikoiksi, samoin ihmisiä kuvaannollisesti silloin kun he ovat aloittelijoita jossakin asiassa. Sana herättääkin konnotaatioita nuoruudesta ja kokemattomuudesta. Humbert viittaa useasti myös kyyhkyseen puhuessaan rakastetustaan. Hän muun muassa muistelee Ilseä, Lolitaa hoivannutta sairaanhoitajaa, sanoin: “[...] you touched my dove very gently [...]” (Nabokov 1995, 198). Tämä on suora eläinmetafora: kyyhkynen-sana korvaa Lolitan.<sup>57</sup>

Kyyhkysmetaforia löytyy jo Raamatun Laulujen laulusta, jossa mies ylistää ihailleen rakastettunsa katsetta: ”Miten kaunis on katseesi, kyyhkysilmä!” (1:15) ja ”Kyyhkyjä ovat sinun silmäsi, hunnun verhoamat” (4:1).<sup>58</sup> Humbert käyttää kyyhky-sanaa hieman samantapaisesti kuvaillessaan Lolitan juhlapuvun lävitse kuultavaa kehitysikäistä vartaloa: ”Her little doves seem well formed already” (Nabokov 1955, 49). Tässä metafora tarjoaa kylläkin vaihtoehtoisen kuvauksen, mikäli ”pienet rinnat” olisi saman asian kirjaimellinen ilmaus. Metafora ei kuitenkaan välttämättä tee kuvausta yksinkertaisemmaksi tai helpommaksi käsittää – kauniimmaksi kenties kyllä.<sup>59</sup> Esimerkin synestesiasta tarjoaa puolestaan Humbertin viehättävä ilmaus, jossa Lolitan väsynyt, venyttelevä ääni saa linnun värisiä sävyjä: “[...] speaking in dove-dull, long-drawn tones.” (Nabokov 1995, 122). Lolita saa siis Humbertin aistivaikutelmat kietoutumaan toisiinsa; äänensävy kuuluu ”kyyhkynharmaana”.<sup>60</sup>

Kyyhkynen on ollut jo vanhoissa kulttuureissa tärkeä symbolieläin. Monin paikoin sitä on totuttu pitämään myös lemmikkinä. Kyyhkynen mielletään ensisijaisesti rakkauden,

<sup>57</sup> Perinteisimmän metaforakäsityksen, korvaamisteorian, mukaan metaforisen ilmaisun merkitys voidaan aina sanoa kirjaimellisesti. Metafora tarjoaa siten vain vaihtoehtoisen kuvauksen.

<sup>58</sup> Laulujen laulussa metaforat ja erityisesti ruumiinosia kuvaavat eufemismit ovat keskeisiä. Eläimiin viittaavia metaforia on runsaasti: mies kutsuu neitoa ”tammaksi”, hänen hiuksiaan ”mustien vuohien laumaksi”, hampaita ”vastakerityiksi lampaiksi”, rintoja ”peuranvasoiksi” ja ”gasellin kaksosiksi”. Nainen on myös ”palmupuu”, ”lilja” ja ”puutarhan kukka”. (Laulujen laulu 1-7.)

<sup>59</sup> Blackin mukaan kirjaimellisesti sanomisessa tapahtuu selkeää tyylillistä menetystä. Hänen mukaansa kaikissa tapauksissa kirjaimellinen vastine ei aina ole edes täysin mahdollinen. Black korostaa, että erityisesti vuorovaikutuksen periaatteella toimivissa metaforissa menetys on myös tiedollista. (Black 1962, 45-46.) Voidaan pohtia sitä millainen kirjaimellinen versio tavoittaisi kokonaisuudessaan Humbertin metaforan. Onko kyseessä yksinomaan tyylillinen menetys?

<sup>60</sup> Synestesiää sivuaa myös toinen esimerkki, jossa Humbert kuvaa Lolitaa kohtaan tuntemaansa himoa värein ”brown and pink” (Nabokov 1995, 126). Nabokov itse tunnustautuu omaelämäkerrallisessa teoksessaan synesteetikoksi ja kuvailee aakkosia muun muassa seuraavasti: ”Oatmeal *n*, noodle-limp *l*, and ivory-backed hand mirror of *o* [...] there are alder-leaf *f*, the unripe apple of *p*, and pistachio *t*.” (Nabokov 1967, 34-35).

rauhan ja väkivallattomuuden vertauskuvaksi. Kreikkalaiset käyttivät kyyhkystä oraakkelijalintuna, egyptiläiset puolestaan sanomien välittäjänä, roomalaiset söivät rakkaudenjumalattarelle pyhitetyn kyyhkyn lihaa ja kiinalaisille se symboloi uskollisuutta ja pitkää elämää. (Biedermann 1993, 172-173, Cooper 1984, 75.) Linnun merkitys on kuitenkin monien symbolisten eläinten tavoin kaksinainen; kyyhkyn edustaessa viattomuutta ja puhtautta mielletään erityisesti pulu toisinaan irstauden edustajaksi (Cooper 1984, 75).<sup>61</sup> Romaanissa on kohta, jossa Lolita huomauttaa ystäväilleen Mona Dahlille jumpperinsa olevan käyttämätöntä villaa ("virgin wool"). Suomenoksessa Mona Dahlin kommentti ("The only thing about you that is, kiddo...") on kääntynyt muotoon: "Ainoa, mikä sinussa on sitä, pulu pieni..." (Nabokov 1960, 227). Käännökseen ilmaantunut lintumetafora lisääkin tietämättään painoa Monan valmiiksi kaksimielisen vihjailevaan lausahdukseen.<sup>62</sup>

Humbertin untuvikko kasvattaa itselleen myös kapinalliset siivet ja eräänä iltana karkaa uudella polkupyörällään. Etumatkasta tuskastuneena Humbert toteaa: "I had no other alternative than to pursue on foot the winged fugitive" (Nabokov 1995, 206). Lolita leppyi, mutta nähdessään tämän menevän edellään aavistelee Humbert menettäneensä jossain määrin otteensa nymfettiin: "[...] away she sped, my bird" (Nabokov 1995, 207). Sanoja "lintu" ja "kyyhkynen" voidaan pitää hellittelymetaforina; ilmauksina, joita esimerkiksi rakastuneet käyttävät toisistaan (tai äidit pienistä lapsistaan). Hellittelymetaforista konventionaalistuneimpia ovat juuri naisesta ja lapsesta käytetyt (pikku)lintumetaforat. Lintujen nimityksillä hellittelyä esiintyi jo antiikin latinassa; erityisesti "kyyhkynen" tunnetaan hellittelymetaforana useimmissa Euroopan kielissä. (Koski 1992, 24.)

Lolitan murrosiän kynnyksellä kieppuva vartalo assosioituu Humbertin mielessä myös muihin eläimiin, kuten esimerkiksi apinaan: "[...] God, what would I not have given to kiss then and there those delicate-boned, long-toed, monkeyish feet!" (Nabokov 1995, 51) ja "[...] with that monkeyish nimbleness that was so typical [...]" (Nabokov 1995, 58). Myöhemmin Humbert metaforisoi Lolitan suoraan apinaksi: "[...] bought a bunch

<sup>61</sup> Jo antiikin aikana "kyyhkyläinen" on ollut sekä rakastetusta tai puolisoista käytetty hellittelynimi että prostituoiduista käytetty haukkumasana (Biedermann 1993, 171).

<sup>62</sup> "Pulua" voidaan kuitenkin huoletta käyttää myös hellivänä puhuttelusanana (Suomen kielen perussanakirja, 2001). Alkuperäisen ilmauksen sana "kiddo" (vrt. kiddie, kiddy) tarkoittaa arkisesti "tenavaa". Monan lausumana se on slangi-ilmaus, mutta yhdistyy myös kirjaimellisemmin Lolitan toteamukseen jumpperin villasta – sanan "kid" ensisijainen merkitys on "kili, vohla".

of bananas for my monkey [...]” (Nabokov 1995, 213). Lolitan kasvuikäinen ruumis näyttäytyy Humbertille myös ”varsamaisena”: “[...] the tart grace of her coltish subteens, excruciatingly desirable from head to foot [...]” (Nabokov 1995, 49). Varsaan liittyy ajatus pitkistä raajoista ja eräänlaisesta horjuvasta kömpelyydestä. Ensisijaisesti tämä ilmaus viittaa Lolitan ikäkauteen; colt-sanan yksi merkitys on nuori tai kokematon henkilö. Myöhemmin Humbert metaforisoi Lolitan suoraan myös edellämäiniksi eläimeksi: “[...] how I longed to enfold them, all your four limpid lovely limbs, a folded colt [...]” (Nabokov 1995, 192) ja “my filly”<sup>63</sup> (Nabokov 1995, 234). Edellä mainitut lauseet tarjoavat oivallisen esimerkin myös äänneasuilla leikittelystä ja allitteraatiota hyväksikäyttävästä kielellisestä hyväilystä (“bought a bunch of bananas” ja “longed to enfold them, all your four limpid lovely limbs, a folded colt”).

Ensimmäisessä, ja ainoaksi selkeästi pejoratiiviseksi jäävässä, metaforassa Humbert vertaa Lolitaa koiraan: “[...] wagging her tiny tail, her whole behind in fact as little bitches do [...]” (Nabokov 1995, 164). Metafora on sävyltään halventava. Koski (1992, 25) toteaa joitakin eläinmetaforia käytettävän pääasiallisesti miehistä ja joitakin pääasiallisesti naisista; tähän liittyvät osaltaan eläinnimityksen sukupuoliset osatekijät. Lolita kuvataan edellä esitellyssä metaforassa ”nartuksi”. Narttu-sanaa naista tarkoittavana voidaan pitää sillä tavalla pejoratiivisena, että sen perustana on kiimaisuus (Koski 1992, 29). Humbert vertaa Lolitaa narttukoiraan, sillä hän ei voi sietää sitä, että Lolita jakaa huomiotaan muille, lähinnä miespuolisille henkilöille. Vertauksen perusteena ei kuitenkaan välttämättä ole pelkkä kiimaisuus yhtenä määriteltävissä olevana piirteenä, vaan eräänlainen kokonaismielle koirasta ja sille yleisesti ominaisesta käyttäytymisestä (hännän heiluttaminen, uteliaisuuden osoittaminen uusia ihmisiä kohtaan jne.).<sup>64</sup>

Viimeisenä tarkastelen metaforista ainesta, jonka itse luokittelen edellä mainittujen kielikuvien rinnalla poikkeusesimerkiksi. Mielestäni kolme romaanissa esiintyvää kohtaa voidaan tulkita siten, että niissä esiintyvä ”orava” metaforisoi Lolitaa. Ensimmäisen kerran orava mainitaan, kun Humbert on hakenut Lolitan leiriltä ja he ovat olleet hotellissa yötä. Aamulla he jatkavat matkaa ja Lolita käyttäytyy omituisesti.

<sup>63</sup> Sanalla ”filly” tarkoitetaan tammavarsaa (RHEL, s.v. filly).

<sup>64</sup> Takapään heiluttamiseen liittyy myös ajatus sodomiasta (eläimeen sekaantuminen; anaaliyhdyntä). Palaan tähän myöhemmin pet-metaforan yhteydessä.

Humbert on kauhuissaan ja muistelee hotellin aamuista, seksuaalista kanssakäymistä. Hän kuvailee mielensä tuntoja: "[...] as if I were sitting with the small ghost of somebody I had just killed." (Nabokov 1995, 140). Ensimmäinen seksuaalinen akti vertautuu siis jo Humbertin mielessä Lolitan tuhoamiseksi, "tappamiseksi". Lolita rikkoo lopulta hiljaisuuden ja kommentoi kesken automatkan näkyä tiellä: "Oh, a squashed squirrel [...] What a shame" (Nabokov 1995, 140). Tämän jälkeen Lolita alkaa sättiä Humbertia, haukkua häntä raakalaiseksi ja syyttää häntä itsensä raiskaamisesta. Mielestäni murskaantunut orava on jollain tasolla metafora "raiskatusta" Lolitasta. Kenties sysäys tämänkaltaiseen tulkintaan syntyy yksinomaan sen huomiota herättävän paikan johdosta, johon Lolitan lausahdus sijoittuu (Humbertin kauhu-ajatusten ja Lolitan purkauksen välissä).

Toisen kerran orava esiintyy tarinan loppuvaiheessa. Humbert muistelee eläinlorua, jonka aikoinaan sepitti Lolitan huvitukseksi ja jota tämä piti hölynpölynä. Lorusa (Nabokov 1995, 255) esiintyy useita eläimiä, jotka mainitaan romaanissa myös muissa yhteyksissä:

The Squirrel and his Squirrel, the Rabbits and their Rabbits  
 Have certain obscure and peculiar habits.  
 Male hummingbirds make the most exquisite rockets.  
 The snake when he walks holds his hands in his pockets...

Lorusa puhutaan oravista ja kaneista, joilla on "omituisia tapoja". Ensimmäinen säe on leikittelyä sanavartaloilla ja allitteraatiolla (suomennoksessa "Oo ja sen Orava, Koo ja sen Kani..."). Runo viittaa mielestäni metaforisesti Humbertin ja Lolitan suhteeseen ("Squirrel" Lolitaan, "hummingbird" ja "snake" puolestaan Humbertiin). Työni edellisessä luvussa mainitsin Beardsleyn koulun rehtorin, joka ei kykene muistamaan Humbertin nimeä ja kutsuu häntä muiden muassa "Mr. Humbirdiksi". Humbert myös kuvailee käyttäytymistään: "[...] humming nervously, went down the stairs in quest of Lo." Hieman myöhemmin hän kutsuu myös itseään nimellä "Humbert the Hummer". (Nabokov 1995, 57.)<sup>65</sup> Sen lisäksi, että Humbert-nimen ja hummingbird-sanan kesken esiintyy alkusoinnullista ja foneettista kaltaisuutta, on romaanissa muutoinkin havaittavissa jonkinlainen "kolibrimotiivi". Kolibri-sana ilmaantuu Humbertin

<sup>65</sup> Näin kutsuu Humbertia, tosin erehdyksissään, myös Beardsleyn koulun rehtori: "Dr. Hummer, do you realize [...]" (Nabokov 1995, 177).



muistelmien sivuille toistuvasti, aina hyvin erilaisissa yhteyksissä. Käärme on puolestaan yksi niistä eläimistä, joiksi Humbert on itsensä romaanin alussa metaforisoinut ja sen ohella herätellyt kokonaisen eedeniläisen viitekehyksen paratiisin puutarhoineen ja omenaa pitelevine Eeva-Lolitoineen (tarkastelen Humbertin vertautumista käärmeeseen myöhemmin tässä luvussa). Lorun käärme on vaivikkainen ja salaperäinen, hyvinkin ihmismäinen – se kävelee ja pitää käsiään taskussa.

Kolmas maininta oravasta esiintyy, kun Humbertin kertoo lukijalle oppineensa käyttämään asetta metsissä harjoittelemalla, John Farlow'n opastuksella. Esimerkki on kiinnostava erityisesti sen vuoksi, että samassa yhteydessä esiintyy myös edellä mainittu kolibri. Humbert toteaa Farlow'n ampumataidoista: "[he] managed to hit a hummingbird, though I must say not much of it could be retrieved for proof [...]". Omista taidoistaan hän puolestaan kertoo: "[...] I of course was a novice and kept missing everything, though I did wound a squirrel on a later occasion when I went out alone." (Nabokov 1995, 216.) Ase, jolla Humbert on harjoitellut, on hänen Harold Haze -vainajalta varastamansa perintöpistooli. Kyseisellä pistoolilla hän romaanin lopussa murhaa Claire Quilty.

Tammi toteaa Quilty nimeen liittyen: "[...] virtually any combination with *Q* comes to suggest Quilty's presence in the margin of Humbert's narrative." Hän mainitsee muutamia Quilty nimen läsnäolon aktivoivia sanoja (*quiet, queerly, quipped, quip-quoted, quaint, qualm, query* jne.), näiden joukossa edellä mainitsemani runon säkeen "The *Squirrel* and his *Squirrel*". (Tammi 1985, 280.) Tämän perusteella tehtävän tulkinnan mukaan "squirrel" olisi vastine Quiltylle siinä missä "humminbird" Humbertille (nimien foneettinen, äänteellinen kaltaisuus niitä vastaavien eläin-sanojen kanssa). Siten myös Humbertin toteamus ampumataidoista asettuisi uuteen kontekstiin ("on a later occasion" viittaamassa Quilty ampumiseen romaanin lopussa). Quilty Humbert murhaa, mutta Lolita on se, jota hän haavoittaa (Humbert kertoo vain "haavoittaneensa" oravaa, ei tappaneensa oravan). Tämänkaltaiset moneen suuntaan assosioivat ja useista potentiaalisista merkityksistä raskaat ilmaukset ovat romaanissa tyypillisiä. Pitäydyn kuitenkin tulkinnassani, jonka mukaan orava viittaa ensisijaisesti Lolitaan. Kyseessä ei ole suora, eikä ehkä edes kovin selkeä metafora. Orava ei esiinny romaanissa näitä mainitsemani kertoja useammin, jolloin se ei oikein riitä täyttämään symbolinkaan

tunnusmerkkejä. Rinnastan kuitenkin runon oravan, Humbertin haavoittaman oravan, tiellä makaavan murskaantuneen oravan ja Lolitan analogisiksi objekteiksi.

### 3.1.2 Tuntosarvia ja teräviä kynsiä

Kun Lolitan opettaja tiedustelee Humbertilta selitystä hänen tytärsuhteensa omissuhteista suhtautumisesta seksuaalivierokseen, Humbert pelästyy jääneensä jollain tavalla kiinni tahraisesta suhteesta.<sup>66</sup> Neiti Pratt kysyy miksi Herra Humbert niin jyrkästi vastustaa lasten luonnollisia huvituksia. Huvituksilla Pratt viittaa lähinnä koulun tarjoamiin harrasteisiin. Humbert kuvaa häätäntynyttä reaktiotaan: ”Do you mean sex play? I asked jauntily, in despair, a cornered old rat” (Nabokov 1995, 196). Tarkastelen tätä metaforaa vuorovaikutusteorian näkökulmasta. Richardsin vuorovaikutusteoria painottaa näkemystä, jonka mukaan metaforassa keskenään vuorovaikutuksessa olevat kohteet ovat porrastettuja siten, että toista ajatusta kuvataan toisen ominaisuuksien avulla (Elovaara 1992, 23). Humbertin ilmauksessa nämä kohteet ovat Humbert itse (pronomini ”I”) sekä ”cornered old rat”. Humbert on Richardsin termien ”tenor”, rotta puolestaan ”vehicle”.<sup>67</sup> Richards korostaa, että pelkkä kuva ei ole metafora. Kokonaisuus syntyy vuorovaikutuksen tuloksena, jossa myös kuvattava on vaikuttavana osapuolena. (Elovaara 1992, 23-24.) Jotta metaforaa voitaisiin tulkita mahdollisimman yksityiskohtaisesti on otettava mukaan Blackin teoriavariantti, jossa sivusubjektiin (tässä tapauksessa ”rotta”) assosioituvilla yleisillä ominaisuuksilla on vuorovaikutuksessa merkittävä osuus. Vuorovaikutus toimii siis siten, että pääsubjektiin, Humbertiin, ryhdytään sovittamaan sivusubjektissa virinneitä ominaisuuksia. (Black 1962, 40-41.)

”Rotta” tulisi Blackin mukaan nähdä nyt (ominaisuuksia virittävänä) systeeminä, mieluummin kuin yksittäisenä kohteena (Black 1993, 27). Aluksi voidaan todeta Humbertin metaforan olevan hyvin affektiivinen. Affektiivisiä metaforia ovat Kosken mukaan usein ihmisestä käytettävät eläinten tai kasvien nimitykset. Tämänkaltaisilla

<sup>66</sup> Kohtaus on varsin koominen, erityisesti sen vuoksi, että se paljastaa Humbertin vahvaksi kehittyneen paranoian. Hän yrittää vakuuttaa rehtorille Lolitan olevan aivan normaali, mutta samanaikaisesti epäluulo kiinnijäämisestä valtaa hänen mieltään: ”She seems quite normal and happy to me,” I said (disaster coming at last? was I found out? had they got some hypnotist?)” (Nabokov 1995, 196).

<sup>67</sup> Käytän tästä eteenpäin Richardsin lanseeraamien termien ”tenor” ja ”vehicle” tilalla niiden suomenkielisiä vastineita ”kuvattava” ja ”kuva”. Blackin vuorovaikutusteoriassaan käyttämät, vastaavat termit, ovat ”pääsubjekti” ja ”sivusubjekti”.

vahvan tunteen sävyttämällä metaforilla halutaan evaluoida eli arvottaa jonkin referentin ominaisuutta. Sanaan liittyvät konnotaatiot voivat perustua eläimen käyttäytymiseen tai johonkin muuhun ominaisuuteen, esimerkiksi ulkonäköön. Rottametaforat perustuvat usein siihen, että rottaa pidetään yleensä iljettävänä eläimenä.<sup>68</sup> (Koski 1992, 21, 25-30.) Rottien ajatellaan olevan likaisia, kulkutauteja levittäviä eläimiä, ja erityisesti länsimaissa ne edustavat kaikkinaista paha (Cooper 1984, 71).<sup>69</sup>

Myös Humbertin metaforan tapauksessa rotta-sanan herättämät konnotaatiot ovat lähinnä pejoratiivisia. Metaforan pohjana ei kuitenkaan liene niinkään eläimen ulkonäkö, vaan tietynlainen saastaisuuden mielle. Humbertilla tämä saastaisuus on ennen muuta moraalista. Iljettävyyttä ei edusta hänen ulkomuotonsa, vaan metaforisessa mielessä ajatuksensa ja tekonsa. Humbertin toimintaan ja käyttäytymiseen vertautuu myös ajatus rotasta tuhoeläimenä. Hän on tehnyt tietoisesti vahinkoa Lolitalle ja pelkää nyt jääneensä satimeen (Humbertin käyttämä sana ”cornered” viittaa umpikujaan joutumiseen). Tämä puolestaan yhdistyy yleiseen uskomukseen, jonka mukaan rotat selviytyvät lähes kaikesta: vaikeista olosuhteista, luonnonkatastrofeista ja epidemioista.<sup>70</sup> Rehtorin eteen joutuessaan Humbert kokee olevansa ”nurkkaan ajettu”, mutta selviää kuitenkin tilanteesta. Humbert-rotta on myös ”vanha”; tämä maininta korostaa edelleen iällistä eroa hänen ja Lolitan välillä. Vuorovaikutus kohteiden välillä ei tarkoita yksinomaan sitä, että Humbert joutuu erityisvalaistukseen kaikkien rottamaisten ominaisuuksien ja uskomusten aktivoituttua. Metafora saa myös rotan näyttämään inhimillisemmältä, ”humbertmaiselta”.

Humbert kuvaa Lolitan raajoja marakattimaisiksi, mutta myös hänen omat ruumiinosansa ovat hetkittäin apinamaisia. Lolitan kohdalla metaforisointi saa aikaan mielikuvan jostakin hoikasta ja venkoilevasta. Humbertin apinamaisuus on kuitenkin eri laatua ja ilmenee erityisesti hänen tarkastellessaan Lolitaa: ”A polka-dotted black kerchief tied around her chest hid from my aging ape-eyes, but not from the gaze of

<sup>68</sup> Rotta-metaforien yhtenä perusteena voidaan pitää rottien pesiytymistä erilaisiin paikkoihin; tästä ovat syntyneet esimerkiksi epäsosiaalisista ihmisistä käytetyt yhdyssanat ”river-rat” ja ”dock-rat”, sekä amerikanenglannin ”mall-rat” (ostoskeskuksissa oleilevasta nuorisosta). Suomessa esimerkiksi metarofa ”konttorirotta” ja Ranskassa ahkerasta kirjastossa kävijästä ”rat de bibliothèque”.

<sup>69</sup> Rotta on symbolieläimenä kielteisesti tulkittu. Esimerkiksi Saksassa tunnetaan sanonta ”Rattenkönig” (rottakuningas), joka tarkoittaa selvittämättömiä vaikeuksia tai epäonnen ja skandaalien kasautumia. (Biedermann 1993, 308-309.)

<sup>70</sup> Esimerkiksi Camus’n *Rutossa* rottien ilmestyminen takaisin kaduille on ensimmäinen vakavasti otettava merkki kaupungin elpymisestä tuhoavan kulkutaudin jälkeen.

young memory, the juvenile breasts [...] (Nabokov 1995, 39) sekä myöhemmin: ”Perhaps my ape-ear had unconsciously caught some slight chance in the rhythm of her respiration [...]” (Nabokov 1995, 48-49). Metaforat sopivat Humbertiin – apina on nähty muun muassa siveettömyyden paheiden symbolina. Biedermannin (1993, 23) mukaan kahlehditu apina kuvaa voitettua paholaista tai vastaavasti ihmistä, joka on omien paheidensa vanki. Puhuessaan apinansilmistään ja -korvistaan Humbertin voisikin ajatella viittaavan niillä paheidensa sallijoiksi.<sup>71</sup> Humbertilla on myös ”ape paw” (Nabokov 1995, 258) ja hän kuvailee lukijalle ulkonäköään mm. seuraavasti: ”[...] the writer’s good looks – pseudo-Celtic, attractively simian, boyishly manly [...]” (Nabokov 1995, 104). Tässä esimerkissä apinoihin liitetyn kielteisyyden tilalle tulee ulkonäöllinen ”viehättävyys”. Apinoihin liittyen on Nabokov itse kuvannut idean syntymistä romaaniin varsin mielenkiintoisella tarinalla:

The first little throb of *Lolita* went through me late in 1939 or early in 1940, in Paris [...] As far as I recall, the initial shiver of inspiration was somehow prompted by a newspaper story about an ape in the Jardin des Plantes, who, after months of coaxing by a scientist, produced the first drawing ever charcoaled by an animal: this scetch showed the bars of the poor creature’s cage. (Nabokov 1995, 311.)<sup>72</sup>

Mielenkiintoinen on myös Humbertin toteamus: ”[...] made my rattles shake with awful glee” (Nabokov 1995, 75). Sanalla ”rattles” tarkoitetaan käärmeen kalistimia. Huomautus on jokseenkin ohimenevä ja sen vuoksi saattaakin jäädä lukijalle merkityksettömäksi – Humbert ei missään vaiheessa myöhemmin vertaa tai metaforisoi itseään käärmeeksi. Kyseisessä kohdassa Humbertin kielikuvan tarkoituksena on ilmentää hänen oveluuttaan ja ennen kaikkea mielihyvää siitä, että asiat sujuvat hänen mielensä mukaan (Charlotte on vielä sokean tyytyväinen tilanteeseen, Humbert puolestaan lähempänä *Lolita*a). Käärmeeseen yhdistetään useimmiten tietynlainen julma viekkaus, pahuus ja kavaluus. Ennen kaikkea sillä on luomiskertomuksessa rooli syntiin viettelijänä – käärmeen oveluuden ansiosta Eeva lankeaa Eedenissä ja synti saapuu maailmaan.

<sup>71</sup> Myöhemmin Humbert metaforisoi silmänsä ”paheidensa periskoopiksi”: ”[...] my lurking eye, the ever alert periscope of my shameful vice [...]” (Nabokov 1995, 264).

<sup>72</sup> Sanomalehtiartikkelin synnyttämään inspiraatioon viittaavat muun muassa Appel (1991), Dawson (2005) ja Field (1967). Viimeksi mainittu toteaa: ”The notions of man being essentially an invisibly caged animal and of art itself as a kind of beautiful caging can be followed throughout Nabokov’s writing” (Field 1967, 324). Tarkastelen vangitsemisen teemaa työni viidennessä luvussa.

Myös Humbertin käärmeily synnyttää kristillissävyisiä konnotaatioita – etenkin kun hän on aikaisemmassa luvussa kuvaillut omenaa pitelevää Lolitaa ja luonut eedeniläiset kehykset tapahtumalle, joka jossain määrin muistuttaa paratiisin syntiinlankeemusta. Tarkastelen tätä kyseistä tapahtumaa työni viidennessä luvussa, jossa analysoin tarkemmin Humbertin useita viittauksia paratiisiin.<sup>73</sup> Näkökulma on kuitenkin hieman toisenlainen, sillä tehdessään Lolitasta modernin Eevan, Humbert tekee itsestään avuttoman Aadamin – vailla vastuuta olevan viettelyksen uhrin. Se, että Humbert liittää itseensä metaforisesti jotain käärmeelle kuuluvaa (vaikkakin se tapahtuu vasta myöhemmin) paljastaa hänen toisen mahdollisen roolinsa kyseisessä asetelmassa. Syntiin houkuttelun ajatus yhdistyy helposti Humbertiin ja hänen siveettömiin pyrkimyksiinsä Lolitan suhteen; yleisölle Humbert saattaa näyttäytyä vietävissä olevana Aadamina, mutta sisimmässään hän tietää olevansa viekas ja liukaskielinen ”käärme”.

Humbert vertaa myös itseään koiraan. Siinä missä Lolitan metaforisoiminen koiraksi sai hyvin halventavan sävyn ovat Humbertin seuraavat ilmaukset häntä itseään puolustelevia. Ensimmäisessä esimerkissä koira-sana tulee esille kahdessa muodossa. Humbert on vihdoinkin aikeissa seurata himonsa sanelemia ohjeita ja antautumassa amoraalisille haluilleen. Hetken ajan hän kieltäytyy muistamasta, että on alhaisista alhaisin: ”I had ceased to be Humbert the Hound, the sad-eyed degenerate cur clasping the boot that would presently kick him away” (Nabokov 1995, 60). ”Humbert the Hound” on samankaltainen nimitys, jollaisia käsittelin ensimmäisessä luvussa. Humbert liittää nimensä perään jonkinlaisen määritelmän, tässä tapauksessa eläimennimen. Hound-sanalla tarkoitetaan ensisijaisesti metsästyksessä apuna käytettävää ajo- tai vainukoiraa. Halventavasti sitä voidaan käyttää myös henkilöstä; merkityksessä ”lurjus”. Toisena koiraan viittaavana sanana Humbertin ilmauksessa on ”cur”, joka myös kuvaa jonkinlaista alhaisuutta tai vähäpätöisyyttä (”rakki”, ”piski”).

Humbertin metaforisoidessa itsensä koiraksi uudemman kerran on vertaamisen pohjana uskollisuus. Hän pohtii omaa suhdettaan Lolitaan ja puolustautuu sillä, että jo muinaiset roomalaiset sallivat vanhojen miesten pitää itsellään nuoria morsiamia. Hänen tekonsa olisivat siis jo historian näkökulmasta hyväksyttäviä. ”I have but followed nature. I am nature’s faithful hound” (Nabokov 1995, 135), toteaa Humbert ironisesti ja pyrkii

---

<sup>73</sup> Ks. s. 100-101.

ilmauksellaan kääntämään oman ”luonnottomuutensa” päinvastaiseksi, luonnolliseksi. Koiriin assosioituva uskollisuuden mielle joutuu tässä uudenaiseen kontekstiin; Humbertin ”isäntänä” on itse luonto, jota hän koiran ominaisuudessa seuraa ja palvelee (tämä on osa Humbertin puolustelemaa strategiaa).

Luontoon viittaa Humbert myös seuraavassa ilmauksessa, jota on edeltänyt kauniin tyttölapsen näkeminen: ”[...] a nymphet, by Pan! – ran back down the street crumpling her paper bag and was hidden from this Green Goat [...]” (Nabokov 1995, 73). Appel (1992, 371) toteaa Humbertin huudahduksen olevan tämän omintakeinen versio yleisemmästä ”by God!” -huudahduksesta. Se että Humbert valitsee jumalukseen juuri kreikkalaisen mytologian Panin ei ole yllättävää. Pan on metsien, laumojen ja paimenten jumala, joka vuohen jalkoja, sarvia ja sorkkia lukuunottamatta on piirteiltään ihmismäinen. Hänen tehtävänä on muun muassa auttaa metsästäjiä saalistamaan. Pan on myös eräänlainen miehisen seksuaalisuuden ruumiillistuma; kaikki Panista kertovat myytit kertaavat hänen lemmenseikkailujaan, jotka yleensä tapahtuivat nymfien parissa – tämä on oletettavasti yksi syy siihen, miksi Pan samastettiin myöhäisellä keskiajalla itse paholaiseen (Hallam 1997, 74-76).<sup>74</sup> Puoliksi ihmis- puoliksi eläinhahmoisen jumalan pelkkä esiintyminen humbertilaisessa huudahduksessa on kiehtovaa ja paljastavaa, mutta Humbert tekee vielä enemmän: heti perään hän metaforisoi *itsensä* Paniksi (”Vihreä Pukki”).<sup>75</sup> Naapurissa asuvien pikkutyttöjen tulemisia ja menemisiä seuraileva Humbert kadottaa näköpiiristään yhden. Tämä vertautuu hänen mielessään intertekstuaalisesti nymfejä jahtaavaan pukinsarviseen Paniin. Myös Lolita sijoittuu Humbertin metaforiseen Pan-viitekehyykseen – onhan hän ”nymfetti”, lapsinymfi.

Erilaisista eläinmetaforista käy ilmi, että Humbert tuntuu ajatuksiensa tasolla häilyvän inhimillisen ja animaalisien välillä. Siinä missä Panin eläimellisyydestä kertovat sorkat, kasvattaa Humbert itselleen metaforisia tuntosarvia ja kutoo hämähäkinverkkoja.

<sup>74</sup> Seksuaalisuutta ja miehistä kuntoa edustavaan jumalaan Humbert on viitannut jo aiemmin, kuvaillessaan Lolitaa: ”She was the loveliest nymphet green-red-blue Priap himself could think up.” (Nabokov 1995, 42). Priapos on vähäaasialainen hedelmällisyydenjumala, jonka tunnuksena on suuri, sojottava fallos.

<sup>75</sup> Paikka jossa Charlotte Haze tyttäreineen asuu ja jossa Humbert edellä mainittuja nymfettejä vilkuilee on nimeltään ”Ramsdale”. Voidaan olettaa että tämä, kuten useat muutkin henkilö- ja paikannimet romaanissa, on Humbertin omaksi huvitukseksi keksimä. Sana ”ram” tarkoittaa pässiä. Animaalisen vivahteen nimessä kantavassa Ramsdalessa Humbertin on alun perin tarkoitus majoittua McCoonin perheen luokse ( sana ”coo” tarkoittaa kyyhkysen kujerrusta), mutta päätyykin lopulta Charlotte Hazen taloon. ”Haze” puolestaan, kuten Maar (2005, 27) toteaa, muistuttaa saksan kielen jänistä tarkoittavaa sanaa ”hase”.

Humbertilla on muillakin tavoin erityinen suhde luontoon: hän kehittää jo romaanin alussa itselleen luonnontutkijan roolin raportoidessaan nymfettirodusta ja sen edustajista, kutsuu itseään ”luonnon uskolliseksi seurakoiraksi” ja vertaa nimellisesti itseään Rousseau’hon, joka kasvatusohjeiden lomassa julisti ”takaisin luontoon!” - ideologiaansa.

Humbertin halut ovat yhteiskunnan silmissä ”luonnottomia” ja moraalittomia. Paikoitellen hän tuntuu hakevan jonkinlaista hyväksyntää, puolustusta sille mitä hän on. Usein tämä tulee esiin ironisestikin – kenties sen vuoksi, että Humbert tietää sisimmässään, ettei tule koskaan saamaan oikeutusta teoilleen ja omalle itselleen.<sup>76</sup> Vaikka hän on valmis kiertämään ja pakoilemaan muun yhteiskunnan asettamia sääntöjä, tietää hän haluineen ja toiveineen olevansa ikuisesti ”kahleissa”. Romaanissa on kiintoisa kohta, joka jollain tapaa yhdistää kaiken edellä mainitun pohdinnan. Humbert on Charlotten kanssa päiväretkellä ja sattuneen välikohtauksen johdosta pakenee metsään selvittämään ajatuksiaan: ”I had always thought that wringing one’s hands was a fictional gesture [...] but as I took to the woods, for a spell despair and desperate meditation, this was the gesture (“look Lord, at these chains!”) that would have come nearest to the mute expression of my mood” (Nabokov 1995, 83).

### 3.2 Saalistus alkaa

Seuraavaksi tarkastelen kielikuvia, joissa saalistamisen teema on erityisen vahvasti läsnä. Teemaan liittyy keskeisenä päähenkilöiden dehumanisointi; henkilöt saavat sekä animaalisia että yliluonnollisia piirteitä esiintyessään vuoroin saalistajan, vuoroin saaliin rooleissa. Tässä luvussa käsittelemissäni esimerkeissä, kuten eläinmetaforat jo osoittivat, Humbert ja Lolita pysyttelevät animaalisina (yliluonnolliseen viittaavat kielikuvat otan käsittelyyn vasta seuraavassa luvussa). Roolijako on toistaiseksi selkeä: Humbert on peto, Lolita puolestaan metsästyksen kohde. Humbertin itsensä metaforisoiminen pedoksi ja Lolitan saaliiksi ei ole aivan perinteisimmäksi luokiteltava kissa ja hiiri -leikki, jossa metsästyksen kohde jää lopulta joko kiinni tai löytää turvan. Varsin tarkkanäköinen on kuitenkin elämellisyyttä tavoitteleva, metaforinen kuvaus Humbertista loputtoman kärsivällisenä, kaikki tarjolla olevat aistinsa tehtävään

<sup>76</sup> Hutceon (1994, 26) esittää määritelmän ironiasta ”kivuliaana nauruna”. Tämä luonnehdinta sopii Humbertin ironiaan joissakin tapauksissa.

keskittäneenä saalistajana, joka uhrin löytäessään kiertelee kiertelemistään vain löytääkseen parhaan tavan sen nauttimiseen.

Saalistuskielikuvien perusta on vahvasti seksuaalinen; suurin osa kielikuvista esiintyy seksuaaliseksi määriteltävissä tai Humbertin (yksipuolisen) eroottiseksi kokemissa tilanteissa. Humbertin mainitessa muun muassa ”saaliinhimoisen ainekasautumansa” ja ilmoittaessaan pitävänsä mieluummin ”liikkuvasta kuin liikkumattomasta saaliista” vihjaa hän ennen muuta seksuaalisiin haluihinsa, toiveisiinsa ja tapoihinsa. Petomaisuudesta tuleekin animaalinen lisä hänen rooliinsa seksuaalisena, tyydytystä hakevana saalistajana.<sup>77</sup>

### 3.2.1 Humbert-Hämähäkki

Saalistajan rooli tulee voimakkaasti näkyviin yhdessä romaanin taidokkaimpiin kuuluvassa kielikuvassa, jossa Humbert vertaa itseään hämähäkkiin. Yhteys Humbertin ja hämähäkkien välille luodaan implisiittisesti jo ennen varsinaista vertausta, kun Humbert paljastaa yksityiskohdan vaatuksestaan: ”My white pyjamas have a lilac design on the back” (Nabokov 1995, 49). Toteamuksen voi ottaa kirjaimellisesti, mutta sen voisi myös ajatella viittaavan kuvioihin, joita useilla hämähäkkilajeilla on etuselässään.<sup>78</sup> Varsinainen saalistajan rooliin asettuminen alkaa Humbertin kertoessa: ”I am like one of those inflated pale spiders you see in old gardens” (Nabokov 1995, 49). Tämä on hyvin selkeä vertaus. Dupriez (1991, 417) määrittelee vertauksen seuraavasti: ”Similes are images in which both tenor and vehicle are expressed [...] and separated syntactically by a mark of analogy”. Lausumasta käy ilmi vertauksen ja metaforan pieni ero: vertauksessa vertailu on eksplisiittistä, se tulee näkyviin erilaisten analogisuutta ilmaisevien pikku sanojen kautta.

---

<sup>77</sup> Tavallaan voidaan ajatella, että metsästys päättyy siinä vaiheessa kun Humbert saa saaliin haltuunsa; kirjaimellisesti sanottuna Lolitan huostaansa (Charlotten kuoleman jälkeen) ja vieläpä osalliseksi seksuaaliseen aktiin. Tähän päättyy romaanin ensimmäinen osa. Toisen osan alkaessa myös kielikuvien kohdalla voidaan nähdä jonkinasteinen siirtyminen toiseen teemaan; metaforat painottavat Lolitan roolia vankina, hallussa pitämisen ja jopa alistamisen kohteena.

<sup>78</sup> Esimerkiksi Chilentarantella-uroksella (*Crammostola rosea*) on vaaleassa selässään violetti väritys. Kuva edustajasta löytyy osoitteesta <http://www.herppi.net/gallery//thumbnails.php?album=12&page=19>.



Wheelwright huomauttaa, että kieliopillisten seikkojen ei tulisi olla asian ydin kuvaa tarkasteltaessa. Vaikka metaforinen ilmaus usein osoittautuu tehokkaammaksi ilman vertausta osoittavaa ekplisiittistä sanaa, ei aina kuitenkaan ole näin. ”The test of essential metaphor is not any rule of grammatical form, but rather the quality of semantic transformation that is brought about”, hän toteaa. (Wheelwright 1962, 71.) Mielestäni Humbertin ilmaus on varsin vitaalinen jo tässä vaiheessa, ollessaan vasta vertauksen muodossa. Vertaus kasvaa kuitenkin täydelliseksi muodonmuutokseksi ja siitä tulee laajennettu metafora Humbertin edelleen jatkaessa:

Sitting in the luminous web and giving little jerks to this or that strand. My web is spread all over the house as I listen [...] Is Lo in her room? Gently I tug on the silk. She is not. [...] so one has to feel elsewhere about the house for the beautiful warm-coloured pray. (Nabokov 1995, 49.)

Humbert *on* nyt hämähäkki, joka istuu verkossaan nykimässä sen silkkisiä säikeitä, kuulostellen mahdollisia merkkejä kauniin saaliin, Lolitan, läsnäolosta. Hänen verkkonsa on levitetty yli koko talon. Hivelevän hitaasti etenee metafora lauseesta toiseen: ”Let us have a strand of silk descend the stairs”, Humbert jatkaa (Nabokov 1995, 49) ja metaforista lankaa erittämällä ulottaa tarkkailunsa talon alakertaan. Hän kuvittelee välillä ajatuksissaan itsensä auringonsäteen kaltaiseksi, liukumassa saliin: ”Ray-like, I glide in thought to the parlor [...]” (Nabokov 1995, 50) ja havaitsee viimein talon olevan vailla nymfettä. Ilman saaliin mahdollisuutta ei ole mieltä metsästä: ”What I thought was a prismatic weave turns out to be but an old gray cobweb, the house is empty, is dead” (Nabokov 1995, 50). Humbertin huomion myötä ihanteellinen metsästyskenttä muuttuu vanhaksi harmaaksi seitiksi, kirkkaaksi kudelmaksi metaforisoitu talo onkin tyhjä ja kuollut. Viehättävää edellä mainitussa on se kuinka Humbert esittää saman asian ensin metaforisesti (”an old gray cobweb”), sen jälkeen ”kirjaimellisesti” (”the house is empty”) ja vielä, kuin merkitystä painottaakseen, uudestaan kuvaannollisesti (”is dead”). Humbert palaa kuitenkin saman luvun lopussa vielä toistamiseen hämähäkin rooliin yrittäessään lähestyä Lolitaa:

I began creeping up to her [...] My arms and legs were convex surfaces between which – rather than upon which – I slowly progressed by some neutral means of locomotion: Humbert the Wounded Spider. (Nabokov 1995, 54.)

Tämä on selkeä metafora. Humbert kuvailee liikkumistaan hämähäkeille ominaisella tavalla; ryömien, edeten jäseniensä välissä pikemmin kuin niiden kannattelemana, hän lähestyy Lolitaa pyrkimyksenään yllättää tämä. Hän kuvaa myös itseään ”haavoittuneeksi” (mitkään merkit eivät kuitenkaan viittaa siihen, että tämä haavoittuminen olisi fyysistä – kenties se onkin henkistä, Lolitan Humbertiin osoittaman mielenkiinnon vähyyden aiheuttamaa). Lolita reagoi Humbertin yritykseen hyvin torjuvasti ja tämä joutuu ”rummuttamaan” perääntymisen merkiksi: ”[...] Humbert the Humble beat a gloomy retreat [...]” (Nabokov 1995, 55). Edellä mainitussa on analogia oikeiden hämähäkkien kosiokäytänteisiin. Koirashämähäkin on kosiomatalla ollessaan ilmoitettava aikeensa selkeästi naaraalle; tämä tapahtuu yleensä raajoja rummuttamalla.<sup>79</sup> Humbertin yritys Lolitan yllättämiseksi kostautuu ja hän joutuukin rummuttamaan poistumisen merkiksi.

Viimeiseksi esittelemiäni kielikuvia ei varsinaisesti voida pitää eläinmetaforina, mutta niissä on silti voimakas animaalisuuden tuntu. Ne ylläpitävät osaltaan saalistamisen teemaa ja vahvistavat erityisesti Humbertin roolia saalistajana: ”[...] my jealousy would constantly catch its jagged claw in the fine fabrics of nymphet falsity [...]” (Nabokov 1995, 186).<sup>80</sup> Tarkastelen kyseistä ilmausta vertaamisteorian avulla. Max Black (1962, 35) kutsuu vertaamisteoriaksi käsitystä, jonka mukaan metafora on lyhennetty vertaus; se näyttää itseensä sisältyvän analogian tai kaltaisuuden. Tämä tapahtuu kuitenkin implisiittisesti. Wheelwrightin mukaan olennaista metaforassa on, että se ilmaisee kaltaisuuden jonkin suhteellisen hyvin tai konkreettisesti tunnetun ja jonkin toisen välillä, joka on vähemmän tai hämäämmin tunnettu. Metaforan käyttäjä edellyttää, että sanalla on vakiintunut merkitys, ja sitten hän käyttää tätä sanaa uudesta kohteesta. (Wheelwright 1962, 73.)

Humbertin esittämässä ilmauksessa ”mustasukkaisuus” ja ”valheellisuus” ovat hämäämmin tunnettuja; niistä metafora pyrkii saamaan otteen ja välittämään tietoa. Esimerkiksi fabric-sanalla on melko tavanomainen, vakiintunut merkityksensä.<sup>81</sup> Kun sanaa käytetään valheellisuudesta, käytön perustana on vertailu näiden kahden välillä.

<sup>79</sup> Tarkemmin *Suomen luonto* -sarjan osassa ”Selkärangattomat eläimet” (1998, 222-223).

<sup>80</sup> Suomeennoksessa (Nabokov 1960, 222): ”Mustasukkaisuuteni iski tietenkin alinomaa pykäläreunaiset kyntensä nymfetin valheellisuuden hienoon kudokseen [...]”.

<sup>81</sup> Ensimmäisjaisesti fabric-sanalla tarkoitetaan kangasta tai tekstiiliä. Sillä voidaan tarkoittaa myös jonkinlaista rakennetta, kehystä, runkoa tms. (RHEL, s.v. fabric.)

Vertailu edellyttää, että ”kudos” on jollain lailla samanlainen kuin ”valheellisuus”. Kudos-sana on tavallaan tunnetumpi kuin se valheellisuuden olemus, jota ensin mainittu yrittää kuvata. Tässä tapauksessa valheellisuuden hienon kudoksen muodostaa Lolitan epärehellisyys; se on kudoksen lankana ja rakennusaineena. Kudosta tarkemmin määrittävä adjektiivi ”hieno” viittaisi lisäksi johonkin ohueen, mahdollisesti läpinäkyvään tai läpikuultavaan (mikä puolestaan kertoo lisää Lolitan valheellisuudesta). Samalla tavoin halutaan muodostaa yhteys abstraktin tunteen, mustasukkaisuuden, ja jonkin olennon välillä. Mustasukkaisuuden mielikuvaan liittyy vertauksenomaisesti mielikuva pykäläreunaisista kynsistä – tällöin tietynlaisesta eläimellisyydestä, petomaisuudesta ja hyökkäävyydestä muodostuu metaforan peruste. Johonkin raatelemaan ja väkivaltaiseen assosioiva ilmaus luo vahvan kontrastin ”hienon kudoksen” herättämälle mielikuvalle hauraudesta. Samassa lauseessa nämä kaksi metaforaa luovat hyvin tehokkaan ja aistimuksellisen kokonaisuuden.

Edellisiin metaforiin antaa jatkoa myös seuraava, samankaltaisella periaatteella toimiva, kielikuvallinen ilmaus: ”Wildly, I pursued the shadow of her infidelity; but the scent I travelled upon was so slight [...]”(Nabokov 1995, 215).<sup>82</sup> Tässä metaforassa Lolitan uskottomuus vertautuu johonkin konkreettiseen ja fyysiseen, jolla on sekä varjo (heijastuma todellisesta olevasta) että jonkinlaiset ”jäljet”. Varjon antaja on jotakin tavoittamattomissa olevaa, jota Humbert yrittää saavuttaa. Sellaisena näkee Humbert mielestäni Lolitan uskottomuuden; olemassa olevana, mutta kuitenkin mahdottomana tavoittaa, ”todistaa”. Se häilyy Humbertin yllä sävyiltään pahaenteisenä ja jonakin sellaisena, josta Humbert ei saa otetta mutta josta hän ei myöskään pääse eroon.

Tavallaan metafora voidaan lukea molempiin Brooke-Rosen mainitsemiin ryhmiin kuuluvaksi; Lolitan uskottomuus on varjo, sillä se ”varjostaa” negatiivisella tavalla Humbertin kokemusta suhteesta ja olemista siinä. Tavallaan uskottomuus myös

---

<sup>82</sup> Brooke-Rose (1958, 146) puhuu tällaisten metaforien yhteydessä genetiivin muodostamasta linkistä (prepositio ”of” luo yhteyden kahden sanan välille), joka voi ilmaista osittaista suhdetta, mutta myös täydellisyyttä identtisyttä linkitettyjen sanojen välillä. Brooke-Rose toteaa of-preposition tehtävistä: ”[...] it stands for a verbal phrase (which comes from, which is to be found in), and changes the literal noun into something capable of producing or of being connected with the object denoted by the metaphoric noun. Similarly [...] of can most successfully express the complete identity of the two linked nouns when the metaphor can very easily be turned into a verb [...]”. Brooke-Rose toteaa myös metaforien olevan ideasisältönsä puolesta jaettavissa kahteen ryhmään: funktionaalisiin (A:ta kutsutaan B:ksi sen perusteella mitä se tekee) ja aistimuksellisiin (A:ta kutsutaan B:ksi sen perusteella miltä se näyttää, kuulostaa, tuntuu, tuoksuu, maistuu jne.). (Brooke-Rose 1958, 154-155.)

”näyttää” varjolta, joltain hämärältä ja epäselvältä, sillä Humbert ei pysty saamaan siitä selkoa. Hänen suurin pelkonsa on se, että Lolita karkaa hänen luotaan ja osoittautuu siten epäluotettavaksi ja uskottomaksi. Hän itse puolestaan näyttäytyy edelleen saalistajana, metsästäjänä, joka seuraa jälkien perusteella kohdettaan.<sup>83</sup> Molemmat esittelemäni esimerkit ovat perusteiltaan samankaltaisia: ne kuvaavat abstraktia konkreettisen ja fyysisen avulla. Molemmat ilmaukset pyrkivät myös hyvin tietoisesti kuvalliseen tehoon. Metaforat saavat aikaan vaikutelman, jonka formalistit lukivat vieraannuttamisen ansioksi ja perimmäiseksi pyrkimykseksi: lukija ei pelkäästään tunnista puheena olevia asioita, vaan myös ”näkee” ne.

### 3.2.2 Lolita – lämminvärinen saalis

Seuraavaksi tarkastelen sitä kuinka Lolita vertautuu kielikuvissa saaliiseen. Ensimmäiseksi käsittelen romaanin alkupuolelta seikkaa, joka tavallaan aktivoi koko saalistamisen teeman tarinassa. Humbert alkaa heti taloon saavuttuaan, vielä tietämättömänä siellä oleskelevasta nymfetistä, huomata eräänlaisia ”jälkiä” tästä. Melkein kuin metsästävä peto Humbert rekisteröi ympäristöönsä ja kartoittaa arvaamattaan tulevan saaliinsa reittejä. Ensimmäiseksi hän näkee olohuoneen takassa lojuvan järsityn omenan ruskean siemenkodan.<sup>84</sup> Kylpyhuoneessa hänen huomionsa kiinnittyy yksinäiseen hiukseen, joka on muodostanut kysymysmerkin ammeen sisäpinnalle. Ruokailuhuoneen lattialta Humbert puolestaan löytää valkoisen nilkkasukan. Kuin kiistattomana todisteena siitä, että saalis on lähettyvillä ja Humbert melkein sen kannoilla, hän huomaa ohimennen vielä viimeisen asian: ”[...] mahogany table with a fruit vase in the middle, containing nothing but the still glistening stone of one plum” (Nabokov 1995, 39).

Yhä kiiltelevän luumunkiven myötä Charlotte Haze johdattaa Humbertin takapihalle, ”piazzalle”, jonka auringonvalolammikosta tämä löytää vihdoin metonyymisten merkkien, jälkien jättäjän: ruskeajäsenisen, kokonaisen nymfetin. Nabokovin (ja siten myös Humbertin) taitavan kertojuuden ansiota on se, kuinka nämä metonyymiset

<sup>83</sup> Sanalla ”scent” tarkoitetaan esimerkiksi ihmisestä tai eläimestä jäljelle jäävää tuoksua, jonka perustella jäljittäminen on mahdollista. Sanaa voidaan käyttää myös ”vainun” merkityksessä. (RHEL, s.v. scent.)

<sup>84</sup> Humbertin myöhemmin tarinassa esittämä huomautus todistaa sen, että omenanraato takassa todennäköisesti oli kuin olikin Lolitan jäljiltä: ”[...] As she strained to chuck the core of her abolished apple into the fender [...]” (Nabokov 1995, 59-60).

merkit, miltei hengästyttävän poeettiset pienet yksityiskohdat, muodostavat ne perusteet, joista kokonainen Lolita lopulta rakentuu. Samoin kuin Humbertille, ne ovat lukijalle alussa lähestulkoon huomaamattomia palasia kertomuksen sankarittaresta. Valkoisista nilkkasukista tulee kuitenkin romaanin kulussa lapsellisen ja viekoittelevan Lolitan tunnusmerkki. Myös herkkupalat ja niiden ainainen kerjääminen osoittautuu Lolitalle hyvin tyypilliseksi; nymfetin kimaltelevat sisukset tekevät hetkessä selvää makeisista, piirakoista, pirtelöistä ja hedelmistä. Myös hänen hiuksensa saavat Humbertilta paljon huomiota, ja aivan romaanin lopussa lukijalle paljastuu liikuttava salaisuus, Humbertin vuosia hellimä muisto-esine: ”There was still a three-year old bobby pin of hers in the depths of the glove compartment” (Nabokov 1995, 293).

Aikaisemmin mainitsin Humbertin metaforisoivan Lolitan muiden eläimien ohella linnuksi. Seuraavaksi esittelen Humbertin mielessään kuvitteleman tilanteen, jossa hän metaforisoi Lolitan linnuksi ja jossa tämä saa samanaikaisesti roolin saalistuksen kohteena. Ilmaus ei romaania alkuperäiskielellä luettaessa ole metafora, mutta koska se suomennoksessa kääntyy selkeän vertauksen muotoon, olen ottanut sen tarkasteltavakseni: ”Naked, except for one sock and her charm bracelet, spread-eagled on the bed where my philtre had felled her [...]” (Nabokov 1995, 125). Ilmaus “spread-eagled” on englannin kielen idiomi, erikoisilmaus, joka ei ole tarkoin käännettävissä. Ilmauksella tarkoitetaan makaamista kädet ja jalat levällään.<sup>85</sup> Suomennoksessa (Nabokov 1960, 149) Humbertin kuvaus Lolitasta on muodossa: ”Alastomana, paitsi toista nilkkasukkaa ja amulettirengasta, kuin siipensä levittänyt lintu vuoteella, jonne taikajuomani oli hänet kaatanut [...]”. Lolita näyttäytyy mielestäni pyydettyinä saaliina, alas ammuttuna riistalintuna, koska Humbert on ennen Lolitan saattamista kyseiseen tilaan metaforisoinut itsensä metsästäjäksi. Hän muun muassa puhuu itsestään kolmannessa persoonassa ja pohtii huvittuneesti: ”Was he not a very Enchanted Hunter as he deliberated with himself over his boxful of magic ammunition?” (Nabokov 1995, 109). Humbertin metaforisoidessa itsensä ”metsästäjäksi” ja puhuessaan ”ammuksista” hän säilyy piirteiltään ihmismäisenä. Muissa saalistuskielikuvissa on perustana jonkinasteinen dehumanisointi, joten edellä mainittu on sen suhteen poikkeus.

---

<sup>85</sup> RHEL, s.v. spread-eagled.

Humbertin pohdinnassa on ennen muuta nimellistä ironiaa, sillä majatalo josta hän on varannut huoneen (aikomuksenaan viedä Lolita sinne ja huumata hänet) on nimeltään ”Enchanted Hunters”. Humbert tavallaan metaforisoi itsensä yhdeksi näistä nimen sisältämistä metsästäjistä. Tämä on yksi niistä monista kohdista, joissa Humbertin omintakeinen huumori ja ironisten ilmausten sisältämät asenteet ja arvot mahdollisesti herättävät lukijassa vahvoja tunteita – esitetäänhän kohtauksessa humoristisessa valossa seksuaalisen hyväksikäytön suunnittelua. Hutcheon (1994, 42) toteaa aiheeseen liittyen tärkeän asian: ironian tulkitsijan täytyy ymmärtää, mutta ei välttämättä jakaa saati hyväksyä ironian kautta paljastuvia ”kyseenalaisia” asenteita. Tämä pitää paikkansa Humbertin kohdalla; hänen ironiansa tunnistaakseen lukijan on *ymmärrettävä* hänen maailmaansa. Huumorin muotona ironia on nähty myös jollain lailla aseistariisuvassa tehtävässä. Hutcheonin (1994, 24) mukaan tämä mahdollistaa pääsyn sellaiseen materiaaliin, joka ei todellisuudessa ole lainkaan hauskaa. Humbert on tästä hyvä esimerkki; hänen suhteensa Lolitaan on tabu. Ironian avulla romaani käsittelee sellaisia asioita (muun muassa pedofiliaa), joiden ajattelemisen on normaalille ja terveelle ihmiselle vaikeaa ja kivuliasta.

Huolimatta yrityksistään synnyttää komiikkaa Humbert on metsästämissä suhteen ehdottoman tosissaan: ”[...] by nine, when *his* show began, she would be dead in his arms” (Nabokov 1995, 116). ”Taika-ammukset” ovat metafora unilääkkeille, jotka hän huijaa Lolitan nielemään vakuuttaen niiden olevan vitamiinipillereitä. Kun odotettu hetki vihdoon on käsillä, Lolita ei olekaan täysin tainnutettu vaan vain rauhallisessa unessa. Tämä tekee Humbertin halujen tyydyttämisen vaikeaksi, ja nukkuvan nymfetin lihan kimallus herättää hänessä hetkeksi animaalisia piirteitä: ”[...] my tentacles moved towards her again [...]” ja ”I managed to bring my ravenous bulk so close to her [...]” (Nabokov 1995, 130). Humbertin yritykset saada haluamansa eivät onnistu, vaikka hän säilyy toiveikkaana koko yön: ”Now and then it seemed that the enchanted prey was about to meet halfway the enchanted hunter [...]” (Nabokov 1995, 131). Hänen ilmauksissaan Lolita on selkeästi ”saalis”. Humbertin saaliinhimo on kuitenkin ennen muuta seksuaalista. Hän haluaa koskettaa ja maistaa Lolitaa; metsästyksen kohteena on fyysinen tyydytys. Tekonsa suunnitteluvaiheessa Humbert esittää asetelman hyvin selkeänä. Hän on se, jolla on ylivalta. Metsästäjä-metafora tekee hänestä ovelan, laskelmoivan, voimakkaan ja alkukantaisen. Loppujen lopuksi saalis jää kyseiseltä yöltä nauttimatta – kenties siksi että nukkuva Lolita on tainnutettua vaikeampi käsitellä?

Kenties siksi että Humbert kuitenkin, jo romaanin alun tunnustuksensa mukaan, "[...] prefers a moving prey to a motionless one [...]" (Nabokov 1995, 42).

Viimeiseksi esittelemäni kielikuvat Lolitasta sopivat paremmin ilmentämään vangitsemisen kuin saalistamisen teemaa, sillä niissä keskeisellä sijalla ovat ajatukset alistamisesta, omistamisesta ja kesyttämisestä. Tarkastelen niitä kuitenkin tässä luvussa, koska Lolita metaforisoidaan niissä eläimeksi. Ensimmäiseksi tarkastelen metaforaa "pet" ("lemmikki"), joka esiintyy toistuvasti Humbertin puheessa Lolitasta (ja Lolitalle). Sana on tämän luvun aiheen yhteydessä kiinnostava juuri kaksoismerkityksensä vuoksi; sillä voidaan tarkoittaa sekä (lemmikki)eläintä, että rakastettua. Lemmikki-sanaa on Lolitan suomennoksessa (Nabokov 1960) käytetty pyrkimyksenä tavoittaa molemmat merkitykset. Toisinaan se korvaa sanan "pet", jonka ensisijainen merkitys on lemmikkieläin. Toisinaan se taas esiintyy sanojen "darling" ja "sweetheart" tilalla; tällöin sitä voidaan pitää hellittelymetaforan muotona ja samaa tarkoittavana kuin esim. lemmitty, rakastettu.

Joissakin kohdissa sanan merkitys on hyvin selkeä. Erään majatalon, jonka Humbert valitsee yöpymispaikaksi itselleen ja Lolitalle, kyltissä on teksti: "Children welcome, pets allowed" (Nabokov 1995, 146). Virkkeen jälkimmäinen osa viittaa tietysti lemmikkieläimiin, jotka hotelli sallii asiakkaiden mukana. Humbert samastaa Lolitan kumpaankin kategoriaan, sekä lapsiin että lemmikeihin, kuuluvaksi ja toteaa kyltin huomattuaan ironisesti: "*You are welcome, you are allowed*" (Nabokov 1995, 146). Mielenkiintoinen on puolestaan Humbertin syytös Clare Quiltyä kohtaan: "[...] who had sodomized my darling [...]" (Nabokov 1995, 295). Tämä on suomennoksessa käännetty muotoon "[...] joka oli sodomisoinut minun lemmikkini [...]" (Nabokov 1960, 355). Sodomialla tarkoitetaan jonkinlaista "luonnotonta" seksuaalista kanssakäymistä, esimerkiksi yhdyntää eläimen ja ihmisen välillä. Se että darling-sanalla on käytetty suomennoksessa "lemmikkiä", eikä esimerkiksi sanaa "kultaseni" tai "rakkaani", tuo mielestäni julkean, animaalisen väristyksen koko ilmaukseen. Quilty itse leikittelee sanalla samaan tyyliin. Romaanin alussa Humbert kertoo saaneensa hänestä esitietoa selaillessaan selvitystä näytelmäkirjailijoista ja heidän tuotannostaan. Aavistamatta lainkaan Quiltya siksi henkilöksi, joka on myöhemmässä vaiheessa varastava hänen nymfettinsä, Humbert lukee kirjailijasta muun muassa seuraavaa: "Hobbies: fast cars, photography, pets" (Nabokov 1995, 31). Lemmikkiharrastuksella

Quilty ei viittaa kotieläimiin, vaan lapsiin ja nuoriin jotka hän houkuttelee ”ranchilleen” ja valjastaa yksityiseen porno tuotantonsa.<sup>86</sup>

Toinen tässä yhteydessä tarkastelemani kielikuva esiintyy tilanteessa, jossa Humbert pakottaa Lolitan tottelemaan itseään ja metaforisoi toiminnan käskyn antamiseksi eläimelle: ”With the quiet murmured order one gives a sweatstained distracted cringing trained animal [...]” (Nabokov 1995, 169). Humbert käskee Lolitaa poistumaan hänen kanssaan kahden lapsen yllätettyä heidät jokseenkin moraalittomasta kanssakäymisestä. Lolita metaforisoidaan kyyristeleväksi ja opetetuksi eläimeksi, jolla ei ole muuta vaihtoehtoa kuin totella omistajaansa ja isäntäänsä; hän on Humbertin alistama. Lause jatkuu vielä mielenkiintoisella tavalla: ”[...] what mad hope or hate makes the young beast’s flanks pulsate, what black stars pierce the heart of the tamer! [...]” (Nabokov 1995, 169). Koko ilmaus mustine tähtineen ja sydämen lävistymisineen on kielikuvien kyllästävä, mutta vangitsemisteeman kannalta kiinnostavimmat ovat sanat ”nuori eläin” ja ”kesyttävä”. Lolita on tuo eläin, jonka kupeet toivo todistajien löytymisestä saa sykkimään. Humbert puolestaan kesyttävä, joka on alusta alkaen pelännyt kuollakseen jäävänsä kiinni laittomasta suhteesta tytärpuoleensa.

---

<sup>86</sup> Mainitsen tässä yhteydessä analogian lemmikki-sanankäytön ja Anja Snellmanin romaanin nimen välillä. Romaanin nimi *Lemmikkikaupan tytöt* viittaa toisaalta tarinassa esiintyviin tyttöihin, jotka ovat töissä lemmikkiläimiä myyvässä liikkeessä. Liike harjoittaa kuitenkin sivubisneksenä toisenlaistakin ”lemmikkikauppaa”, joka on metafora ihmiskaupalle: tyttöjä houkutteellaan prostituoiduiksi ja kaapataan seksiorjiksi. Eräs uhreista kertoo isäntänsä siteeraavan ”jotain sielunveljeään”. Lainaus alkaa tutun humbertilaisesti: ”Now I wish to introduce the following idea. Between the age limits of nine and ten [...]” (Snellman 2007, 43).



## 4. IHMISYYDEN LIUKUVAT RAJAT

### 4.1 Dehumanisaation myötä yliluonnolliseen

Edellisessä luvussa tarkastelin sitä kuinka päähenkilöistä tulee kielikuvien myötä eläinten kaltaisia. Ihmisyyden rajat muuttuvat *Lolitassa* hämäriksi myös muilla tavoin. Useissa ilmauksissa metaforilla ilmaistaan yhteyttä johonkin yliluonnolliseen, ei pelkästään eläimelliseen tai epäinhimilliseen. Useat kuvaukset Humbertista ja hänen toiminnastaan aiheuttavat konnotaatioita yliluonnollisista olennoista kuten vampyyreistä ja hirviöistä. Tällä on edelleen vahva yhteys saalistamisen teemaan; Humbert on vampyyri, joka aterioi uhrinsa kaulalla. Lolita puolestaan on uhri, jonka kuonokoppainen hirviö haluaa omakseen. Hirviömyönteisyyden metaforat keskittyvät edelleen kuvaamaan Humbertin roolia seksuaalisena saalistajana. Tämän roolin Humbert tiedostaa ja paljastaa sen lukijalle kaikessa halveksittavuudessaan. Kuitenkin Humbert myös katuu ja rakastaa, mikä tekee hänen hirviöroolistaan kompleksisen. Tämänkaltaiset kielikuvat sekä vahvistavat Humbertin amoraalisuutta että ilmentävät hänen kaksijakoisuuttaan, häilyvää tasapainottalua ihmisen ja hirviön välillä.

Lolitan kohdalla tapahtuvaa dehumanisaatiota tarkastelen ensiksi sellaisten metaforien avulla, joissa Lolita vertautuu kukkaan. Vieraannuttaminen yhden metaforan kautta tulee esille monipuolisena; kukka, joka aluksi nähdään Lolitan kauneuden vertauskuvana, siirtyy merkitsemään eufemistisesti hänen menetettyä viattomuuttaan ja lopulta jopa Lolitan intiimiosia ja seksuaalista aktia. Tämän lisäksi myös *Lolitassa* on yliluonnolliselta vaikuttavia piirteitä. Romaanissa kuvataan useaan otteeseen hänen ”demonisuuttaan”, jonka edessä Humbert on voimaton. Kielikuvien tasolla tapahtuukin eräänlainen roolien vaihtuminen. Senkaltaiset kielikuvat, jotka tekevät Lolitasta demonisen ja hänen taikavoimaisuudestaan hallitsevan, asettavat Humbertin avuttoman uhrin rooliin. En näe Lolitaa samalla tavoin hyökkäävänä saalistajana (kuten Humbert suurimmaksi osaksi on), vaikka häneen liitetty nymfisyys ja demonisuus tekevätkin hänestä vahvan ja jollain lailla hallitsemattoman. Omien sanojensa mukaan Humbert joutuu Lolitan demonisuuden ja nymfettiyden *lumoukseen*. Hän kuitenkin alistuu passiivisena ja sallii sen tapahtua – sillä edellä mainitut seikat ovat hänen kantavin puolustuksensa läpi romaanin. Luvun lopussa keskitynkin tarkastelemaan Humbertia

kertojana, hänen kerronnallista yliotettaan metaforien luojana ja siten myös roolien toimeenpanijana.

#### 4.1.1 Fairytale vampire

I leaf again and again through these miserable memories, and keep asking myself, was it then, in the glitter of that remote summer, that the rift in my life begun; or was my excessive desire for that child only the first evidence of an inherent singularity? (Nabokov 1995, 13).

Humbert kokee mahdollisena, että Annabelin menettäminen nuoruudessa on varjostanut hänen koko elämänsä ja kenties jopa synnyttänyt poikkeavuuden, tarpeen jollekin sellaiselle minkä täyttäminen lopulta kulminoituu Lolitassa. Annabelista aiheutunut tuska ei katoa Humbertista koskaan: "[...] the poison was in the wound, and the wound remained ever open [...]" (Nabokov 1995, 18). Tyttölapsiin kohdistuva pedofiilinen himo voisi Humbertin mukaan myös olla merkki "synnynnäisestä omalaatuisuudesta". Hän selventää seksuaalista poikkeavuuttaan: "My world was split. I was aware of not one but two sexes, neither of which was mine; both would be termed female by the anatomists." (Nabokov 1995, 18.) Naissukupuolen lisäksi Humbert on tietoinen nymfeteistä. Ulkoisesti hän on ollut normaaleissa suhteissa "maallisten" naisten kanssa, mutta todellisen autuuden välähdyksen hän kokee saavuttavansa vain nymfettien parissa. Koska laki ei salli aikuisen miehen ja tyttölasten välisiä suhteita, Humbert joutuu tukahduttamaan halunsa ja pitämään ne salassa muulta maailmalta. Patoutuneet tunteet ja piinattu ruumis löytävät lopulta vapautuksen – Lolitasta tulee Humbertin uhri.

Melton (1992, 301) toteaa kauhun ja seksuaalisuuden elementtien sekoittuvan vampyyrin hahmossa: "[...] it became a symbol of the release of the powerful emotional energies believed to be bottled up by restrictions on sexual behavior common to many societies." Vampirismiin on muun muassa liitetty homoseksuaalisia piirteitä. Humbert kokee huvittavana sen, että kalliiden parantoloiden psykiatrit eivät ole olleet kykeneviä näkemään hänen todellista seksuaalista ongelmaansa: "By bribing a nurse I won access to some files and discovered, with glee, cards calling me 'potentially homosexual' and 'totally impotent'" (Nabokov 1995, 34). Humbert ei kuitenkaan ole homoseksuaali, vaan nymfolepti.

Humbert liittää itseensä useita vampyyrimaisiksi tulkittavia ominaisuuksia ja tapoja. Hän mainitsee muun muassa pitkät kyntensä: "long agate claws" (Nabokov 1995, 274) ja puhuu paljaista kulmahampaistaan: "Her adorable profile, parted lips, warm hair were some three inches from my bared eyetooth [...] I knew I could kiss her throat [...]" (Nabokov 1995, 48).<sup>87</sup> Kuten jo edellisessä, Lolitan kurkku ja paljas kaula houkuttelevat Humbertin suuta luokseen: "My moaning mouth [...] almost reached her bare neck [...]" (Nabokov 1995, 61). Myös suun tienoiden puna kiinnittää Humbertin huomion: "[...] I simply love that tinge of Botticellian pink, that raw rose about the lips [...]" (Nabokov 1995, 64). Jokseenkin epätavallista ja ennen kaikkea vampyyrimaista mielihyvää aiheuttaa Lolitan olkapäässä olevan hyönteisenpiston puristaminen ja hänen mausteisen verensä maistaminen: "[...] on her brown shoulder, a raised purple-pink swelling [...] which I eased of its beautiful transparent poison between my long thumbnails and then sucked till I was gorged on her spicy blood [...]" (Nabokov 1995, 156).<sup>88</sup> Yhtenä vampyyrien tyypillisenä ominaisuutena pidetään myös niiden kykyä muuntautua eläimiksi; muun muassa rotaksi, lepakoksi, hyönteiseksi ja sudeksi (tarkemmin Melton 1992, 15-18). Humbertin animaalisuutta ja eläimiksi metaforisoitumista tarkastelin edellisessä luvussani.

Useiden vihjailevien vittautusten lisäksi Humbert korvaa itsensä suoraan vampyyri-sanalla: "[...] the purplish spot on her naked neck where the fairytale vampire had feasted [...]" (Nabokov 1995, 139). Lolitan iholla ateriointua vierasta määrittää tarkemmin sana "fairytale"; tämä on yksi Humbertin monista viittauksista satuihin, satuhahmoihin ja -teemoihin. Hän vertaa suudelmiaan ja Lolitan kaulan iholle jättämiään intohimon jälkiä vampyyrin puremiksi. Pureminen yhdistyy näin Humbertin kertomana johonkin eroottiseen. Myös Laine (1992, 14) liittää puremisen vampyyriuskon eroottiseen puoleen ja toteaa lisäksi, että jo Kama Sutrassa esitellään erilaisia puremistapoja; kaulaan ja kurkkuun kohdistettaville puremille on lisäksi omat nimityksensä.

---

<sup>87</sup> Pitkät kynnet ja kulmahampaat ovat vampyyrin imagon peruselementtejä; molemmat ovat lähtöisin Bram Stokerin *Draculasta* (1987). *Dracula*-romaanin alussa Jonathan Harker kuvailee vampyyrikreiviä ja tämän edellä mainittuja ominaisuuksia muun muassa sanoin: "nails were long and fine, and cut to a sharp point", sekä "grim sort of smile, which showed more than he had yet done his protuberant teeth". Erilaisissa elokuvafilmaisoinneissa, joskaan ei kaikissa, pitkiä kynsiä on korostettu. Muun muassa *Nosferatu*-filmin (1922) draculahahmolla, Graf Orlockilla, on pitkien sormien lisäksi korostetun pitkät kynnet. (Melton 1992, 170, 218.)

<sup>88</sup> Edelleen *Draculassa* Jonathan Harker kuvailee kreiviä: "[...] It seemed as if the whole awful creature were simply gorged with blood [...]" (Melton 1992, 51).

Vampyyrien naispuolisille uhreille on yleisesti ottaen tyypillistä, että heidän sukupuolisuutensa pääsee valloilleen; heistä tulee riettaita ja himokkaita viettelijättäriä (tarkemmin Melton 1992, 550-551). Myös Lolitassa, tarkasteltaessa häntä näin Humbertin uhrina, voidaan nähdä tietynlaista ”vamppimaisuutta”. Hän on Humbertin mukaan häpeilemätön kaikissa seksuaalisuutta koskevissa asioissa ja muun muassa muotoilee partiotyttöjen tunnuslauseen itselleen sopivaksi: ”My duty is – to be useful. I am a friend to male animals. I obey orders [...] and I am absolutely filthy in thought, word and deed.” (Nabokov 1995, 114.) Humbert käyttää Lolitasta useita kertoja metaforia ”morsian” ja ”jalkavaimo”. Otan edellä mainitut käsittelyyn vasta viidennessä luvussa tarkastellessani vangitsemista ja orjuutta ilmaisevia kielikuvia. Nimitykset voidaan kuitenkin liittää myös vampyyri-viitekehykseen, vihjaamassa Stokerin *Draculasta* alkunsa saaneeseen ajatukseen haaremin tapaisesta järjestelystä, joka vallitsee vampyyrin ja hänen naispuolisten uhriensa välillä. Melton (1992, 61-62) selventää suhdetta: ”The idea of vampire brides emphasized the sexual nature of the vampire’s relationship with his victims. The vampire attacked (raped) his victims and then tied them to him in a slavelike structure in which love played little or no part.”

Viimeisenä tarkastelen muutamia Humbertin itsestään ja Lolitasta käyttämiä nimiä, jotka muodostavat linkin vampyyrilegendoihin. Työni toisessa luvussa mainitsin Humbertin toisinaan lisäävän nimeensä erilaisia kuninkaallisen kaiun saavia epiteettejä.<sup>89</sup> Yhtenä tällaisena lisänimenä on myös ”Terrible”, jota Humbert käyttää kahdesti (Nabokov 1960, 29, 275). Nimi viittaa Venäjän ensimmäiseen tsaariin, joka parhaiten tunnetaan nimellä Iivana Julma (Ivan the Terrible, 1530-1584). Iivana Julmaa on verrattu Vlad the Impaler -nimiseen henkilöön, jota puolestaan pidetään historiallisena Draculana. Useat tarinat joita Iivana Julmasta kerrottiin olivat muunnelmia tarinoista, jotka alun perin, vuosisata aikaisemmin, kuvasivat Vladia. Henkilöitä kerrotaan yhdistäneen julma ja mielivaltainen käyttäytyminen sekä mieltymys hurjiin teloituksiin ja kidutukseen. (Melton 1992, 331-332.) Humbert käyttää epiteettiä ensimmäisen kerran silloin kun hänen ensimmäinen vaimonsa Valeria ilmoittaa lähtevänsä taksinkuljettajan matkaan: ”Humbert the Terrible deliberated with Humbert the Small whether Humbert Humbert should kill her or her lover, or both, or neither” (Nabokov 1995, 29). Vampyyreihin viittaa osaltaan myös Humbertin kerran

<sup>89</sup> Tällaisia olivat muun muassa ”Humble”, ”Bel” ja ”Small”.

itsestään käyttämä nimi ”Humbert the Cubus” (Nabokov 1995, 71), jonka mainitsen työni viidennessä luvussa.<sup>90</sup>

Seuraavat kaksi esimerkkiä liittyvät Lolitan nimeämiseen. Heti muistelmiensa alussa Humbert, valaistessaan lukijalle omaa seksuaalista poikkeavuttaan, toteaa itsestään: ”Humbert was perfectly capable of intercourse with Eve, but it was Lilith he longed for” (Nabokov 1995, 20). Kyseinen Lilith viittaa heprealaisessa kansanperinteessä ja babylonialaisessa mytologiassa esiintyneeseen viehättävään, nuoren tytön hahmoiseen vampyyridemoniin (Melton 1992, 370).<sup>91</sup> Kiinnostavin Lilithiä koskeva tarina löytyy Talmudista, johon hän ilmestyi, tällä kertaa raamatullisen Aadamin ensimmäisenä vaimona (Jumala loi hänet ennen Eevaa). Aadamin ja Lilithin yhtymisestä syntyivät demonit. (Valk 1997, 35.)

”Lenore” puolestaan on nimi, jota Humbert käyttää Lolitasta heidän kohtalokkaan riitansa jälkeen. Lolita on karannut hetkeksi, mutta lopulta he tekevät sovinnon. Humbert hoputtaa Lolitaa sisälle vesisateesta: ”Now hop-hop-hop, Lenore, or you will get soaked” (Nabokov 1995, 207). *Lolitassa* on useita intertekstuaalisia kytkentöjä Edgar Allan Poen *Annabel Lee* -runoon sekä runoilijaan itseensä henkilönä. Tämän perusteella voidaan ajatella myös ”Lenoren” viittaavan Poen samannimiseen runoon.<sup>92</sup> Myös toinen runoilija, saksalainen Gottfried August Bürger, on antanut nimen *Lenore* dramaattiselle balladilleen. Melton yhdistää Bürgerin vampyyritarinoiden kansanperinteeseen:

In some cases the vampire would return to a woman with whom he had been in love, but with whom he had never consummated that love [...] The idea of the dead returning to claim a living lover was a popular topic in European folklore. By far the most famous literary piece illustrating the theme was Gottfried August Bürger’s ballad ‘Lenore’ [...] (Melton 1992, 549.)

Appelin (1991, 408) mukaan Humbertin lausahdus viittaa juuri kyseisen balladin kuuluisimpaan kohtaan, jossa Lenore ja hänen haamurakastajansa ratsastavat pois: ”Und hurre, hurre, hop, hop, hop, hop!...”. Todennäköisesti näin onkin. Appel ei kuitenkaan huomioi Lolitan kommenttia saman luvun lopussa. Lolita toteaa Humbertille: ”I feel

<sup>90</sup> Ks. s. 93.

<sup>91</sup> ”Lilith” ei viittaa aivan suoraan Lolitaan, vaan tyttödemoneihin (ja sitä kautta nymfetteihin).

<sup>92</sup> *Lenore* -runon (1831) lisäksi Lenore-niminen henkilö mainitaan myös Poen runossa *The Raven* (1845).

sort of romantic to-night” (Nabokov 1995, 207). Poe’n *Lenore*-runon viimeinen säkeistö alkaa sanoilla: ”Avaunt! to-night, My heart is light [...]” (Poe 1969, 336). Sana ”to-night” esiintyy tavutettuna runon ensimmäisessä, vuodelta 1843 olevassa pindaarisessa versiossa. Mielestäni ei voida pitää sattumana, että sana on ilmaantunut samassa kirjoitusasussa *Lolitaan*. Oletan että kyseessä ei ole painovirhe, vaan huikea esimerkki Nabokovin taipumuksesta mitä hienovireisimpiin yksityiskohtiin. Nabokov näyttää siis tunteneen molemmat runot ja myös tarkoituksellisesti vihjanneen molempiin (ei ole tarpeen määrittää kumpaan niistä *Lenore*-nimen käyttö ensisijaisesti viittaa).

Plett nimittää keskinäistä suhdetta kirjallisten henkilöahmojen välillä interfiguraalisuudeksi. Nimet ovat yksi olennaisimmista keinoista liittää jollain lailla yhteen kahden eri tekstin henkilöahmot. Identtisyys tai osittainen samankaltaisuus aikaisemmassa tekstissä esiintyneeseen nimeen on aina interfiguraalinen elementti. Nimen ”uudelleenesiintymän” tarkoituksena voi olla kaltaisuuden synnyttäminen aikaisempaan henkilöahmoon, mutta myös kontrastin luominen aikaisemman ja uuden hahmon välille. (Plett 1991, 102-103.) Tilanteessa, jossa Humbert *Lenore*-nimeä käyttää, voidaan nähdä hivenen verran ideallista samankaltaisuutta Bürgerin balladissa kuvattuun tilanteeseen. Molemmissa on tavallaan kyse rakastavaisten (jos Humbertista ja Lolitasta voidaan tällaista nimitystä käyttää) uudelleenkohtaamisesta.

Mikäli pelkkää *Lenore*-nimeä ja siihen yhdistyvää *Lolitan* lausahdusta ajatellaan viittauksina Poe’n *Lenoreen*, ne voidaan mielestäni ajatella kontrastia luoviksi alluusioiksi. Poe’n hautajaistunnelmaisessa runossa kerrotaan nuorena kuolleesta tytöstä, *Lenore*sta. Runon ensimmäisessä säkeistössä puhuja huudahtaa: ”And, Guy De Vere, Hast *thou* no tear? Weep now or never more! See, on yon drear And rigid bier, Low lies thy love *Lenore*!” Viimeisen säkeistön runon puhuja aloittaa sanoin: “Avaunt! – to-night My heart is light – No dirge will I upraise [...]” (Poe 1969, 334-336.) *Lolita* lainaa edellistä yhden sanan verran; ilmoittaessaan Humbertille olevansa ”tänään” (poikkeuksellisesti) romanttisella tuulella. Humbert puolestaan puhuu kyynelistä, mutta ei surun tai kuoleman aiheuttamista, vaan rakastelun herättämistä: ”I have the ability – a most singular case, I presume – of shedding torrents of tears throughout the other tempest” (Nabokov 1995, 207).

Tammi tarkastelee tämänkaltaisia intertekstuaalisia suhteita subtekstin käsitteen kautta.<sup>93</sup> On olemassa useita keinoja, joiden välityksellä tekstit kytkeytyvät yhteen. Kytkenän voi tuottaa suora nimeäminen, teoksen- tai henkilönimen eksplisiitti maininta – tässä tapauksessa pelkkä nimi ”Lenore” viittaamassa sekä Bürgerin balladiin että Poe’n molempiin runoihin. (Tammi 1991, 60-61, 76-77.) Metonyyminen suhde tekstin ja subtekstin välillä syntyy myös silloin, kun lainataan mitä tahansa muuta osaa toisen tekstin diskurssista. Tällöin sitaatti joutuu edustamaan subtekstiä ja sen tematiikkaa kokonaisuudessaan. Sitaaatti voi olla suora, mutta myös esimerkiksi leikillisesti deformatu. (Tammi 1991, 78.) Humbertin lause lainaa loppuosan Bürgerin balladin säkeestä. Hän hoputtaa Lolitaa sisälle vesisateesta, jolloin sanojen alkuperäisellä merkityksellä leikitellään uudessa kontekstissa (onomatopoeettinen ”hop hop hop” ei enää tavoittele ratsastuksen rytmiä). Lolitan myöhemmässä kommentissa yksittäinen sana ”to-night” puolestaan aktivoi viittauksen Poe’n runoon. Näin ollen Humbertin toteamus Lolitalle, sen kytkeytyessä samanaikaisesti useaan subtekstiin, voidaan määritellä monilähteiseksi alluusioksi (Tammi 1991, 86).

#### 4.1.2 Mr Hyde – Humbertin häilyvä rooli

Humbert metaforisoi itsensä myös hirviöksi. Hän ei kuitenkaan ole ulkoisesti kammottava, vaan päinvastoin muistuttaa toistuvasti lukijaa omasta miellyttävästä, hillityn elegantista, erityisesti naisiin vetoavasta ulkonäöstään (hän muun muassa kuvailee siistejä vaatteitaan, joita Lolitakin ihailee sekä kasvojensa piirteitä, joiden puolesta hän toteaa muistuttavansa ajan filmitähtiä). Humbert on siis ennen muuta hirviö sisäisesti. Seuraava kielikuvallinen ilmaus kuvastaa juuri tätä: ”[...] Humbert Humbert, with a thick black eyebrows and a queer accent, and a cesspoolful of rotting monsters behind his slow boyish smile” (Nabokov 1995, 44). ”Likakaivollinen mätäneviä hirviöitä” kuvaa niitä asioita Humbertissa, jotka ulkokuori ja hymy kätkevät sisälleen. Ilmauksessa on tavallaan kaksi metaforaa. Sana ”cesspoolful” viittaa Humbertin mieleen, pään sisäisyyteen. Pään sisällä vellovat ajatukset puolestaan korvautuvat metaforisesti ”mätänevillä hirviöillä”; ne ovat Humbertin hirvittävän mielen tuotoksia, jotka ikään kuin saastuttavat hänet ihmisenä.

<sup>93</sup> Subteksti-termillä on historiansa draamakirjallisuuden yhteydessä. Yleisesti sillä on tarkoitettu mitä tahansa tekstin primaarimerkityksen alle kätkeytyvää merkitystä. Kiril Taranovskin tutkimuksissa (joiden perusteella Tammi termiä soveltaa) se täsmentyy kaunokirjallisen tekstin analyysin apuvälineeksi.

Muutamissa kielikuvissa Humbert peilaa suhdettaan Lolitaan useiden satujen kautta ilmi tulevan klassisen hyvän ja pahan vastakkainasettelun kautta. Hän on jo edellä mainittu ”satujen vampyyri”, sinänsä määrittelemätön, mutta kuitenkin paha edustava. Humbert viittaa myös tunnettuun satuun käyttämällä Lolitasta ja itsestään metaforia ”beauty” ja ”beast”:

[...] and every movement she made, every shuffle and ripple, helped me to conceal and to improve the secret system of tactile correspondence between beast and beauty – between my gagged, bursting beast and the beauty of her dimpled body in its innocent cotton frock (Nabokov 1995, 59).

Samat sanat toimivat adjektiiveina hänen kuvaillessaan ”nymfettirakkauden maailmaa” ja suhdettaan Lolitaan: ”The beastly and beautiful emerged at one point [...]” (Nabokov 1995, 135). Jo aikaisemmin mainitsin Humbertin käyttävän itsestään myös nimitystä ”Mr Hyde” (Nabokov 1995, 206), viitaten näin R.L. Stevensonin luomaan hahmoon. Molemmat edellä mainitut hirviöt ovat esimerkkejä jonkinasteisesta kaksijakoisuudesta. *Kaunotar ja hirviö* -sadun hirviö on saanut hirvittävän ulkomuodon rangaistuksena julmuudestaan ja tavastaan kohdella muita ihmisiä. Ulkomuoto symbolisoi hänen pahuuttaan, ja ainoastaan todistamalla olevansa sisäisesti hyvä ja rakastamisen arvoinen hän voi muuttua takaisin ihmisen muotoon. Stevensonin romaanissa *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) päähenkilön kaksi eri ruumiillistumaa, hyvä Tohtori Jekyll ja paha Herra Hyde, kuvaavat vertauksenomaisesti hänen persoonallisuutensa eri puolia. Myös Humbert tuo paikoitellen julki oman kaksinaisuutensa, häilyvän roolinsa ihmisen ja hirviön välillä: “[...] I crushed out against her left buttock the last throb of the longest ecstasy man or monster had ever known” (Nabokov 1995, 61). Tässä vaiheessa Humbertin tarkoituksena ei kuitenkaan ole todistella mahdollista piilevää hyvyyttään kenellekään, kaikkein vähiten Lolitalle, jota hän hurjasti laskelmoiden ja oman hekumansa saavuttaakseen käyttää hyväkseen.

Useimmat maininnat hirviömäisyydestä kytkeytyvät nimenomaan Humbertin seksuaaliseen poikkeavuuteen. Charlotte, luettuaan salaa Humbertin päiväkirjan ja saatuaan selville aviomiehensä pitelemättömän halun tytärsuoltaan kohtaan, toteaa järkyttyneenä: ”You’re a monster” (Nabokov 1995, 96). Myös Humbert itse viittaa hirviö-sanalla luontoonsa: “[...] the ancient beast in me was casting about for some



lightly clad child I might hold against me for a minute, after the killing was over and nothing mattered anymore, and everything was allowed” (Nabokov 1995, 268). Muistelmiensa loppuvaiheessa Humbert myöntää kohdelleensa Lolitaa pahoin, mutta vetoaa tätä kohtaan tuntemaansa rakkauteen: ”I loved you. I was a pentapod monster, but I loved you. I was despicable and brutal, and turpid, and everything, *mais je t’aimais, je t’aimais!*” (Nabokov 1995, 284.) Tässä tapauksessa hirviö-sanalla tullaan viitanneeksi johonkin halveksittavaan, kammottavaan ja raakaan. Mainittua ”viisijalkaisuutta” voisi periaatteessa pitää jonkinlaisen fantastisen olennon ominaisuutena (moniraajaisuus lisäämässä kammottavuutta). Viisijalkaisuus on kuitenkin jo itsessään metafora; viidennellä jalalla ei tarkoiteta varsinaista raajaa vaan Humbertin sukupuolielintä.<sup>94</sup> Humbert viittaakin metaforalla tapaansa terrorisoida Lolitaa seksuaalisesti.

Kyseinen metafora on mielestäni oivallinen esimerkki oudontamisesta. Kuvallinen ilmaus, ”viisijalkaisuus”, assosioituu hetkeksi johonkin fantastiseen ja yliluonnolliseen samaan aikaan kun lukija oivaltaa mitä metafora haluaa ilmaista. Kirjaimellista ilmausta yhtäaikaan sekä monimutkaistetaan että yksinkertaistetaan. Metafora tehostaa vahvasti asiaan liittyvää seksuaalisuuden ja kammottavuuden vaikutelmaa (jota edes Humbertin todistelut rakkaudesta eivät onnistu laimentamaan). Muistelmiensa lopussa Humbert itsestään puhuessaan korostaa myös sanaa ”human”, muun muassa: ”[...] dissolving in human tears [...]” (Nabokov 1995, 284) ja ”[...] the peak of this human agonized selfless tenderness [...]” (Nabokov 1995, 285). Edellä mainitut kohdat seisovat vastakkaisena puolustuksena niille hirviömäisille teoille, jotka Humbert on juuri tunnustanut omakseen. Hän on kaikesta huolimatta myös *ihminen*. Huolimatta pahuudestaan hän tunnistaa itsessään myös inhimillisyyden.

Dawson paneutuu artikkelissaan Nabokovin usein romaaneissaan kuvaamaan ilmiöön – toiseuden kipuun. Dawsonin mukaan Nabokovin kolme aikaisempaa työtä, *The Potato Elf*, (1929) *The Enchanter* (1939) sekä *Scenes from The Life of a Double Monster*

<sup>94</sup> Myös romaanin aikaisemmissa vaiheissa intiimialueisiin viitataan eufemistisesti, samoin kuin seksuaalisiin toimintoihin ja varsinaiseen yhdyntään. Nuori Humbert antaa Annabelin pideltäväksi ”intohimonsa valtikan”, ”the scepter of my passion” (Nabokov 1995, 15). Voisi ajatella, ettei mahtipontisempaa kiertoilmausta kyseiselle ruumiinosalle ole edes mahdollista keksiä, mutta vieläkin kokonaisvaltaisempi sellainen ilmaantuu Humbertin muistelmiin ensimmäisessä seksuaalisessa kanssakäymisessä Lolitan kanssa: ”My life was handled by little Lo in an energetic, matter-of-fact manner [...]” (Nabokov 1995, 133-134).

(1950) ovat kaikki osa ”hirviömäisyyden” ja toiseuden tutkimusta, joka lopulta kulminoituu *Lolitassa*. Näistä ensimmäinen, *The Potato Elf*, esittelee Dobsonin, jonka fyysinen erilaisuus koituu hänen tuhkeseen. Dobson on kääpiö; hän on seksuaalinen olento vankina ruumiissa, johon naiset eivät suhtaudu kovin positiivisesti. *The Enchanter* on puolestaan, *Lolitan* varhaisena esimuotona pidetty, kertomus psykologisesta poikkeavuudesta. Päähenkilö on pedofiilisten halujen vangitsema mies, joka kokee itsensä hirviönä. *Scenes from The Life of a Double Monster* kertoo toisissaan kiinni olevista kaksosista, Floydista ja Lloydista, joista ensin mainittu pitää toista hirviönä. Dawsonin mukaan kaksoset olivat Nabokovin kokeellinen keino jollekin sellaiselle, mikä *Lolitassa* kehittyy Humbertin ja Quiltyyn suhteen perustaksi. Floyd pitää veljeään hirviönä, samoin Humbert Quiltyä. *Lolitassa* Nabokov ikään kuin jakoi yhden henkilön kahtia. Quiltyssä on ulkoisesti näkyvillä ”rumia” ominaisuuksia, kuten vastenmielinen fyysinen ulkomuoto ja karkea seksuaalisuus. Heitä yhdistävä tekijä, pedofilia, on Humbertin kohdalla naamioitunut sulavaan käytökseen ja miellyttävään ulkonäköön. (Dawson 2005, 117-123.)

Dawsonin mukaan Nabokovin pyrkimyksenä kaikissa edellä mainituissa on ollut haastaa lukija pohtimaan oman ihmisyytensä rajoja – pystymmekö tuntemaan sympatiaa olentoja kohtaan, jotka sitä kenties vähiten ansaitsevat? Dawson toteaa, että lukija voi sympatisoida ”toiseuden kipua” huolimatta siitä kuinka halveksittava tai anteeksiantamaton sen alkuperä (esimerkiksi Humbertin tapauksessa) on. (Dawson 2005, 117, 126.) Palaan Dawsonin esittämiin ajatuksiin tämän luvun lopussa pohtiessani *Lolitan* kompleksisuuden olennaista rakennusainetta: Humbertin kertojuutta.

#### 4.1.3 Daisy-fresh girl

”That was my Lo [...] and these are my lilies” sanoo Charlotte esitellessään puutarhaansa Humbertille. Humbert, samastaen *Lolitan* liljoihin, vastaa kukista ja nymfetistä yhtäaikaisesti huumaantuneena: “They are beautiful, beautiful, beautiful!” (Nabokov 1995, 40.) Liljat symboloivat kauneutta ja naisellista täydellisyyttä. Kristillisessä symboliikassa ne ovat puhtaan ja neitseellisen rakkauden vertauskuva.<sup>95</sup> Täydellinen ensikohtaaminen ja puutarhassa lumoutuminen muistissaan vertaa Humbert

<sup>95</sup> Liljojen symboliikasta tarkemmin Cooper (1984, 98) ja Biedermann (1993, 194-195).

myöhemmin rakastettuaan useasti kukkaan. Kasvien nimitykset ovat eläinten nimitysten ohella tyypillisiä ihmisistä käytettäviä affektiivisiä metaforia (Koski 1992, 21). Kukka-metaforia käytetään toisinaan kuvailtaessa naispuolisia henkilöitä; varsin yleinen kauniista ja viehättävästä naisesta käytetty metafora on ”ruusu”. Se on myös yksi kukista joiden avulla Humbert Lolitaa kuvailee: ”I watched her, rosy, gold-dusted [...]” (Nabokov 1995, 60) ja ”She was all rose and honey [...]” (Nabokov 1995, 111). Adjektiivi ”ruusuinen” kuvaa Lolitan ulkonäköä; hehkuvaa, hohtavaa, houkuttelevaa. Viimeksi mainittu ”ruusua ja hunajaa” on Humbertin yritys kuvata Lolitan ihanaa olemusta, tyttömäistä suloisuutta uudessa mekossa. Ilmaus on jopa hieman klisheemäinen, sillä Humbert käyttää kuvailussaan kahta asiaa jotka kenties helpoimmin assosioituvat kauneuteen, makeuteen ja suloisuuteen. Hänen sanoistaan tulee melkein mieleen vanha englantilainen kansanloru, jossa kerrotaan mistä pienet tytöt on tehty (Kirsi Kunnaksen suomennoksessa ”sokerista, kukkasista” jne.).

Kukista erityisesti juuri ruusulla on monivivahteinen symboliikka. Cooperin (1984, 96-97) mukaan ruusu voi edustaa sekä elämää että kuolemaa, sekä onnea että onnettomuutta. Tämä symbolinen kaksimerkityksisyys on kiehtova verrattaessa Lolitaa ruusuun; Humbert kokee Lolitan ja hänestä lumoutumisen hyvin ristiriitaiseksi. Nymfettirakkaus on ambivalenttinen, sen maailma yhtäaikaisesti taivas ja helvetti. Lolita edustaa Humbertille kaiken täyttymystä sekä täydellistä tuhoa. Hänestä tulee romaanin lopussa Humbertin sanojen myötä myös lukijalle sekä kuollut että kuolematon: ”’Good by-aye!’, she chanted, my American sweet immortal dead love; for she is dead and immortal if you are reading this” (Nabokov 1995, 280). Ruusu on myös hiljaisuuden ja vaikenemisen symboli. Se on ollut esimerkiksi koristeena kokoushuoneiden katossa muistuttamassa neuvosmiehiä salaisuuden säilyttämisestä.<sup>96</sup> Lolita ja nymfettirakkaus edustavat Humbertille hänen omaa, yhteiskunnalta piiloteltavaa luontoaan, ja hän tekee kaikkensa saadakseen Lolitan suostumuksen yhteisen salaisuuden säilyttämiseksi: ”[...] I must secure her complete co-operation in keeping our relation secret [...]” (Nabokov 1995, 149) ja ”[...] I managed to establish that background of shared secrecy [...]” (Nabokov 1995, 151). Vielä yksi seikka kukan salaperäisyyden symboliikasta luo miltei häviävän pienen mutta sitäkin viehättävämmän yhteyden ruusun ja Lolitan välille. Cooper (1984, 96) toteaa ruusun olleen aina

<sup>96</sup> Tästä johtuu ilmaus ”sub rosa” (ruusun varjossa), jolla tarkoitetaan vaihtololupausta (Cooper 1984, 96).

salaisuuksien kukka: ”ruusun sydän” merkitsee tuntematonta. On aivan kuin Humbert runollisuudessaan viittaisi tähän mainitessaan Lolitansa ”tuntemattoman” sydämen: ”[...] I could not turn my Lolita inside out and apply voracious lips to [...] her unknown heart [...]” (Nabokov 1995, 165).

Seuraavaksi tarkastelen Humbertin ilmauksia, joissa ”kukka” ja ”ruusu” ovat metaforia jollekin seksuaaliselle toiminnalle tai Lolitan ruumiinosalle. Mielestäni näissä esimerkeissä todellisen kuvattavan, metaforisoinnin kohteena olevan asian, paljastaa konteksti: metaforaa edeltävät ja sitä seuraavat kerrotut seikat. Ensimmäisessä esimerkissä Humbert puhuu eufemistisesti ”kukan riistämisestä”: ”Did I deprive her for her flower? Sensitive gentlewomen of the jury, I was not even her first lover. (Nabokov 1995, 135). ”Flower” on tässä tapauksessa Lolitan omaisuutta, jotain hänelle kuuluvaa, jonka Humbert kieltää riistäneensä ilmoittamalla, ettei edes ollut Lolitan ensimmäinen rakastaja. ”Kukan riistämisellä” viitataan siis seksuaaliseen kanssakäymiseen, tarkemmin neitsyyden menetykseen.<sup>97</sup> ”Kukka” on metafora Lolitan neitsyydelle, siveydelle, jonkinlaiselle puhtaudelle ja viattomuudelle. Lolita itse puolestaan huomauttaa Humbertille olleensa viaton ennen tämän sekaantumista: ”I was a daisy-fresh girl, and look what you’ve done to me. I ought to call the police and tell them you raped me.” (Nabokov 1995, 141). ”Daisy-fresh” on englannin kielen idiomi (as fresh as a daisy)<sup>98</sup>, joka on käännöksessä saanut suomalaisemman muodon ”raikas kuin ruusu”. Lolita siis itse kuvaa itseään kyseisellä metaforalla, joka Humbertin käyttämiin ruusuihin ja ruusuisuuteen verrattuna on hieman arkinen, jopa jotenkin ”maalaismainen”. Englannin kielen slangissa daisy-sanalla on kuitenkin merkitys ”ensiluokkainen”.<sup>99</sup>

”I undressed her. Her breath was bittersweet. Her brown rose tasted like blood. [...] Giving up all hope of intercourse I wrapped her up in a laprobe and carried her into the car.” (Nabokov 1995, 240.) Edellä esitetyn metaforan (”brown rose”) ympärillä oleva teksti paljastaa Humbertin toiveen rakastelusta nymfettinsä kanssa – mainitsin jo aikaisemmin Brooke-Rosen korostavan kontekstin merkitystä metaforan tulkitsemisessa. Lolita valittaa oloaan ja Humbert mittaa hänen kuumeensa todeten

<sup>97</sup> Verbin ”deflower” yksi merkitys on naisen neitsyyden riistäminen; turmeleminen, raiskaaminen (RHEL, s.v. deflower).

<sup>98</sup> ”lively, wide awake and alert, looking and feeling fresh” (Seidl 1989, 237).

<sup>99</sup> RHEL, s.v. daisy.

hänet hyvin sairaaksi. Silti Humbert riisuu Lolitan ja mahdollisesti suutelee häntä, sillä kertoo hänen ”hengityksensä olevan katkeranmakea”. ilmaus ”brown rose” on mielestäni metafora Lolitan intiimialueille; Humbert aloittaa seksuaalisen kanssakäymisen (oraalisessa muodossa) mutta luopuu toivosta varsinaiseen yhdyntään huomattessaan Lolitan liian kuumeiseksi. Tämän metaforan yhteydessä voidaan puhua eroottisesta vieraannuttamisesta. Viktor Šklovskin mukaan eroottisia kohteita hahmotellaan usein eufemistisesti. Kiertoilmausten käytöllä ei aina välttämättä pyritä merkityksen ymmärrettävyyteen. Kirjallisuudessa vieraannuttamista esiintyy usein varsinaisen aktin, samoin kuin asianmukaisten ruumiinosien kuvauksessa.<sup>100</sup>

If we two are found out, you will be analyzed and institutionalized my pet, *c'est tout*. You will dwell, my Lolita will dwell (come here, my brown flower) with thirty-nine other dopes in dirty dormitory (no, allow me, please) under the supervision of hideous matrons. (Nabokov 1995, 151.)

Edellä oleva esimerkki on kiinnostava ja sen voi varmasti tulkita usealla tavalla. Humbert pelottelee Lolitaa mahdollisilla tulevaisuuden uhkakuville ja näin vannottaa häntä pysymään hiljaa ja myöntyväisenä, jäämään ”isäkkönsä luo”. Samaan aikaan hän tuntuu kokeilevan nymfettinsä tottelevaisuutta käytännössä (sulkujen sisällä olevat Humbertin ”repliikit” viittaavat toimintaan, joka samanaikaisesti puheen kanssa kohdistuu Lolitaan). Myöhemmin lukija tulee huomaamaan, kuinka usein Humbert haluaa nymfettinsä suostuvan eroottiseen hyväilyyn ja jopa seksuaaliseen aktiin. Suluissa olevat lauseet antavat mielestäni lukijan ymmärtää, että Humbert yrittää parhaillaan tehdä jotain Lolitalle.

”Ruskeaa kukkaa” voidaan siis pitää suorana metaforana Lolitasta (Humberthan mainitsee usein esimerkiksi Lolitan ruskean, päivettyneen ihon). Yhtä lailla se voisi olla metafora myös Lolitan ruumiin intiimiosille, samoin kuin edellä mainittu ”ruskea ruusu”. Sperber ja Wilson (1986) puhuvat metaforan poeettisesta efektistä ja toteavat metaforisen kielenkäytön eroavan kirjaimellisesta kielenkäytöstä siinä, että ”metafora ohjaa kuulijaa tekemään monia erilaisia päätelmiä, mutta ei tarjoa valmista tulkintaa.

<sup>100</sup> Šklovski mainitsee eufemistisen esimerkin Hamsunin *Nälästä* (1890): ”kaksi vaaleaa ihmettä kuului hänen paitansa alta”. (Šklovski 2001, 40;42.) Samoista ruumiinosista puhui Humbert kuvaillessaan aiemmin Lolitaa: ”Hänen pienet kyyhkysensä näyttävät olevan jo hyvin muovautuneet” (Nabokov 1960, 58). Rintojen metaforisoiminen ihmeiksi tai kyyhkysiksi ei sinällään tavoittele selkeyden tai ymmärrettävyyden funktiota, sen tarkoitus on lähinnä esteettisen vaikutelman luominen.

Yllättävän ja omaperäisen metaforan teho perustuu heikkojen implikaatioiden runsauteen, yksiselitteisen tulkintamahdollisuuden puuttumiseen.” (Kalliokoski 1992, 294.) Ruusu- ja kukka-sanoja yhdistää niitä molemmissa edellisissä esimerkeissä määrittänyt adjektiivi ”ruskea”. Tämä vihjaa osaltaan seksuaaliseen tulkintaan – aiemmin Humbert on kuvannut lumoutumisesta aiheutuvaa synestesiaa; hänen Lolitaan kohdistuvalla himollaan on värit: ”[...] to my desire for Lolita, brown and pink [...]” (Nabokov 1995, 126).

Ensimmäisissä kukkametaforissa Lolitasta kukka edustaa hänen puhtauttaan, kauneuttaan ja suloisuuttaan. Vähitellen kuvattava muuttuu: kukka siirtyy merkitsemään eufemistisesti Lolitan menetettyä viattomuutta, jotakin seksuaalista, jopa hänen intiimejä osiaan. Romanin lopussa nymfetistä on jäljellä vain häivähdys; kaukainen, heikosti havaittava tuoksu. Humbertin vihdoinkin löytäessä kadonneen rakkaansa on tämä 18-vuotias raskaana oleva nainen. Humbert kuvailee aikuista Lolitaa: ”She was only the faint violet whiff and dead leaf echo of the nymphet [...]” (Nabokov 1995, 277). ”Orvokin tuulahdus” ja ”kuolleen lehden kaiku” viittaavat metaforisesti niihin nymfettimäisiin ominaisuuksiin ja piirteisiin, jotka ovat *tästä* Lolitasta kadonneet, tai jääneet aikuisuuden ja raskauden, menneisyyden ja unohduksen, varjostamiksi.

#### 4.1.4 Little deadly demon

Now I wish to introduce the following idea. Between the age limits 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 creatures I propose to designate as “nymphets”. (Nabokov 1995, 16.)

Kielikuvissa, joissa Lolita näyttäytyy enemmän tai vähemmän yliluonnollisena, kuvataan useimmiten nymfettiyden syvintä olemusta: demonisuutta. Demonisuus on Humbertin mukaan pienten nymfettien hallitsevin ominaispiirre, jonka avulla he noituvat kaikki ne epäonniset, jotka eivät kykene vastustamaan heidän lumovoimaansa. Nymfisyys ”paljastetaan” vain tietyille henkilöille – Humbertin tämänkaltaiset sanavalinnat tekevät nymfeteistä luonteeltaan laskelmoivia. Humbert korostaa sitä, että nymfetit eivät ole tavallisten lasten tavoin viattomia. He ovat poikkeuksellisia olentoja, joita määrittävät ennen muuta viekkaus ja oveluus. Humbert kuvaa itseään kolmannessa

persoonassa demonista lasta tunnistamassa: ”But how his heart beat when, among the innocent throng, he espied a demon child, ’*enfant charmante et fourbe*’ [...]” (Nabokov 1995, 20). Nuori ikä on olennainen kriteeri, demoniset tytöt ovat aina lapsia: ”the little deadly demon” (Nabokov 1995, 17), ”immortal daemon disguised as a female child” (Nabokov 1995, 139), ”the fair daemon child” (Nabokov 1995, 172).<sup>101</sup> Myös jonkinlainen kuoleman aavistus ja selittämätön suloisuus tulee Humbertin esittämässä demonilasten kuvauksissa esiin: “[...] the fey grace, the elusive, shifty, soul-shattering, insidious charm [...]” (Nabokov 1995, 17).

Kreikan kielen sana ”daímōn” merkitsee jumaluutta, kohtaloa ja sattumaa. Sanan monikkomuoto ”daímōnion” tarkoitti Sokrateen mukaan omantunnon ääntä. Antiikin Kreikassa daimonien uskottiin olevan jumalten ja ihmisten sfäärien välissä eläviä henkiä. Ne kuviteltiin myös ihmisten kaksoisolennoiksi tai kohtaloa johdattaviksi suojelehaltijoiksi (Valk 1997, 46).<sup>102</sup> Kristinusko muokkasi antiikin daimonista pahan henkiolennon: demonin eli riivaajan. Demonit samastettiin langenneisiin enkeleihin, joten ne olivat ennen muuta pahoja. Kirkkoisä Tertullianus on todennut pelkän demoneiden henkäyksen aiheuttavan ”salaperäisellä tavalla erilaisia mielisairauksia, hulluutta, häpeällisiä ja hirveitä tekoja ja monenlaisia hairahduksia.” (Valk 1997, 47.) Kuula (2006, 208-209) kuvaa helvetillisiä demoneja, jotka pääsivät keskiajalla reliefeihin ja seinämaalauksiin Kristuksen ja Paholaisen rinnalle:

Paholaisen apurina häärivät pienet punamustat demonit. Niillä on siivet, sarvet ja lyhyt häntä. Takapuoli löytyy mutta ei sukuelimiä, sillä demonit ovat neutreja. Ne eivät rakastu eivätkä lisäänty. Demonit kuvataan helvetin vanginvartijoina ja pyöveleinä, jotka riepottelevat syntisiä paikasta toiseen ja piinaavat heitä kauheilla tavoilla.

Romantiikan ajan runoilijat puolestaan liittivät inspiraationsa ja luomisenergiansa demoneihin; niiden vuoksi yllettiin nerokkaisiin saavutuksiin, mutta seuraukset olivat usein tuhoisia. Demonisuudella on siten yhteytensä myös taiteilijuuteen – tähän viittaa osaltaan myös Humbert. Hänen mukaansa vain taiteilija kykenee tunnistamaan demonin

<sup>101</sup> Nabokov käyttää sanasta kahdenlaista kirjoitusasua: ”daemon” ja ”demon”. Ne eivät kuitenkaan esiinny toisistaan millään lailla poikkeavissa merkityksissä.

<sup>102</sup> Tätä ajatusta kehittää muun muassa Philip Pullman fantasiatrilogiassaan *His Dark Materials*, jossa jokaisella ihmisellä on oma eläinhahmoinen daimoninsa. Daimoni on osa ihmistä itseään ja seuraa häntä kaikkialle. Liian suuri etäisyys ihmisen ja hänen oman daimoninsa välillä aiheuttaa heille molemmille kestämatöntä fyysistä kipua.

tavallisten tyttölasten joukosta: “You have to be an artist and a madman [...] in order to discern at once [...] the little deadly demon among the wholesome children” (Nabokov 1995, 17). Humbert näkee itsensä jossain määrin taiteilijana, runoilijana. Hän sepittää madrigaaleja nymfetistään – tästä inspiroituneena. Muistelmilla on hänen omien sanojensa mukaan vain yksi tarkoitus: jotta Lolita eläisi yhä seuraavien sukupolvien mielissä. Tämä tapahtuu vain tekemällä muistoista taidetta; sijoittamalla Lolita osaksi kirjallisuutta, taiteen turvapaikkaa. Kertomuksensa alussa Humbert toteaa tuskaisesti: ”Oh, my Lolita, I have only words to play with!” (Nabokov 1995, 32).

Tarkastelen ensimmäiseksi tulen elementtiä ja sen esiintymistä Lolitaa kuvaavissa metaforissa. Kuten jo aikaisemmin työssäni mainitsin, Humbertin muistelmat alkavat Lolitan nimellä ja sen kirjaimiin kohdistuvalla äänteellisellä, eroottisella hyväilyllä. Romaanin ensimmäiset virkkeet sisältävät kuitenkin foneemisen maistelun lisäksi kauneimmat ja voimakkaimmat metaforat, jotka kuvaavat Humbertin kokonaisvaltaista lumoutumista nymfetistään: ”Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul.” (Nabokov 1995, 9.) Wheelwright puhuu arkkityyppisistä symboleista, jotka toistuvat useissa kulttuureissa. Näistä kaikkein laajimmalle levinnyt on valo, joka symbolisoi tiettyjä henkisiä ja spirituaalisia ominaisuuksia. Valo luo myös osaltaan metaforisia konnotaatioita tuleen; samoin kuin tuli lämmittää ihmiskehoa, älyllinen valo ohjaa ja stimuloi ihmishenkeä. (Wheelwright 1962, 111.) Humbertin metaforisoidessa Lolitan ”elämänsä valoksi” käsitän hänen viittaavan tällä siihen kuinka tärkeä, merkityksellinen, olennainen rooli ja tarkoitus Lolitalla on hänen elämässään, ja kuinka kokonaisvaltaisesti ja täydellisesti Lolita tätä elämää määrittää ja ohjaa. ”Elämän valosta” on nykypuheessa tullut jo jossain määrin kulunut ilmaus, jota käytetään humoristiseen tai jopa ironiseen sävyyn rakastetusta puhuttaessa. Humbertin tapauksessa tuntuu kuitenkin siltä, että Lolitan ilmaantuminen hänen eteensä luo tarkoituksen koko hänen elämälleen ja sananmukaisesti kirkkauden pimeyteen.

Metaforassa ”kupeiden tuli” saa tuli puolestaan aikaan mielikuvan jonkinlaisesta ärsykkeestä. Metafora kuvaa lähinnä sitä kuinka Lolita stimuloi Humbertin seksuaalista poikkeavuutta, hänen amoraalisia halujaan. Hieman myöhemmin Humbert palaa aiheeseen määritellesään lukijoille henkilöä, joka kykenee tunnistamaan nymfetin: “[...] 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 [...]”



(Nabokov 1995, 17). Tätä edellä mainittua melankolisuutta ja myrkkyä on eritoten Humbertissa. Nuoruuden rakastetun, Annabelin, menetys on vuosia sitten aiheuttanut pysyvän vaurion ja muodostanut särön Humbertin elämään. Annabel häilyy taustalla kuin syynä Humbertin omalaatuisuuteen: ”[...] the poison was in the wound, and the wound remained ever open [...]” (Nabokov 1995, 18). Lolita siirtyykin tuleksi, myrkyksi, pakottavaksi haluksi menetetyn Annabelin tilalle. Sen lisäksi, että Lolita hallitsee olemassaolollaan Humbertin kärsivää ruumista, hän hallitsee myös Humbertin mieltä; tämä ikään kuin luopuu sielustaan lähtiessään moraalittomalle, laittomalle, tuhoavalle matkalle nymfettinsä kanssa. Lolita on myös hänen syntinsä; konkreettinen esimerkki pedofiilisten tekojen toteutumisesta.

Wheelwright (1962, 120) mainitsee vielä yhden valon ominaisuuden, jolla on symbolista merkittävyyttä. Voimakas valo aiheuttaa sokaisevan efektin. Näin ollen se assosioituu myös pimeyteen (valo tuottaa pimeyttä). Humbert toteaa itsensä kykenemättömäksi kuvailemaan Lolitaa, ”elämänsä valoa”: ”I would like to describe her face, her ways – and I cannot, because my own desire for her blinds me when she is near” (Nabokov 1995, 44). Lolita on yhtäältä täyttymys ja vapautus. Hänen myötään kaikki on Humbertille selkeää eikä mikään muu kuin Lolita merkitse mitään. Toisaalta juuri Lolita on se tekijä, joka vangitsee Humbertin omaan poikkeavuuteensa, ikuisen pimeyteen, kykenemättömänä irrottautumaan.

Pedofilia, Humbertin synty, raivoaa kuitenkin kiirastulena hänen sisällään jo ennen Lolitan kohtaamista. Humbertin on Ramsdaleen saapuessaan alunperin tarkoitus majoittua McCoon perheen luokse. Perheeseen kuuluu 12-vuotias tytär, josta Humbert etukäteen haaveilee matkustaessaan Ramsdaleen. Kohtalon oikusta perheen talo kuitenkin palaa tuhkaksi. Humbert ehdottaa mielessään humoristisesti syytä tulipalolle: ”[...] his house had just burned down – possibly, owing to the synchronous conflagration that had been raging all night in my veins” (Nabokov 1995, 35). Tulipalo on metafora kiihkolle, joka on vallannut Humbertin mielen ja ruumiin pelkästään sen tiedon johdosta, että perheeseen kuuluu tyttölapsi. Tämä on sinänsä mielenkiintoinen seikka, sillä Humbert ei voi mitenkään tietää onko tyttö nymfetti vai ei. Humbertin aiemman puheen perusteella nymfetin tunnistamiseen vaaditaan tämän näkeminen ja ulkonäön sekä käyttäytymisen tunnistaminen ”nymfiseksi”. Humbert on kiihkon

vallassa pelkästään sen *mahdollisuuden* johdosta, että 12-vuotias tytär-McCoo on nymfetti.<sup>103</sup>

Helvetti ja taivas muodostavat symbolikaksikon, jonka avulla Humbert pyrkii kuvaamaan kokemusmaailmansa tunteja – nymfettiin rakastumisen synnyttämää täydellistä vastakohtien jännitettä. Helvetti edustaa hänelle suhteesta aiheutuvaa pelkoa, ahdistusta, katumusta ja omantunnon tuskia, taivas ja paratiisi puolestaan toiveiden täyttymystä ja vapautta halujensa seuraamiseen. Jo ennen Lolitan tapaamista Humbert on kokenut kiduttavia hetkiä katsellessaan, seuraillessaan ja jopa toisinaan koskettaessaan tuntemattomia nymfettejä. Näistä, omien sanojensa mukaan, ”yksipuolisista pienoisoromansseista” hän toteaa: ”Some of them ended in a rich flavour of hell” (Nabokov 1995, 20). Puhuessaan helvetistä puhuu Humbert tosiasiallisesti pakosta pidätellä himojaan. Tämä vertautuu kidutuksen tilaan: ”I was consumed by a hell furnace of localized lust for every passing nymphet [...]” (Nabokov 1995, 18). Isä Augustuksen saarnaama konkreettinen helvetti, jossa syntisiä ihmisiä piinataan aineellisella tulella, on Humbertin kohdalla vaihtunut metaforiseen paloon, joka piinaa häntä lakkaamatta – Humbert tavallaan elää jo osaksi rangaistustaan.

Hän puhuu myös itsestään ja Lolitasta ”tuomittuina”. Kun Humbert vie tytärpuolensa Lumottujen Metsästäjien hotelliin, aikomuksenaan tämän huumaaminen ja hyväksikäyttö, hän kuvailee Lolitaa sanoilla ”doomed child” (Nabokov 1995, 119). Tämän kyseisen tuomion langettaja on Humbert, ja Lolita on tietämättään hänen julman suunnitelmansa uhri. Toisen kerran Humbert käyttää sanaa romaanin loppuvaiheessa kuvaillessaan suhteen järjettömyyttä. Hän kertoo lukijalle tarjoavansa itseään uhriksi<sup>104</sup>, mutta vahinko on tapahtunut jo kauan aikaa sitten. ”Both doomed were we”, toteaa Humbert (Nabokov 1995, 227).

Humbertin tuntemukset Lolitasta ja kielletystä rakkaudesta ovat siis laadultaan ambivalenttisia: “[...] the portion of hell and the portion of heaven in that strange, awful, maddening world – nymphet love” (Nabokov 1995, 135). Humbert tiedostaa Lolitastaan huokuvan nymfisen pahuuden ja sen perikatoon saattavan voiman, mutta ei

<sup>103</sup> Pалаan tähän uudestaan luvun lopussa pohtiessani Humbertin kertojuutta.

<sup>104</sup> ”I immolated myself” (Nabokov 1995, 227), tunnustaa Humbert. Aivan kuin hän naiivisti kuvittelisi voivansa siirtää kaiken suhteesta aiheutuneen kivun ja kärsimyksen omaksi taakakseen ja siten korjata jo tapahtuneen vääryyden.

kykene eikä halua sulkea silmiään “nymfettirakkauden maailmalta”. Se on hänelle kaikesta huolimatta paratiisi: ”[...] a paradise whose skies were the colour of hell-flames, but still a paradise” (Nabokov 1995, 166). Humbertin kuvauksissa ambivalenttisuus määrittää myös Lolitaa. Hän on samaan aikaan Paratiisin Eeva ja Manalan demoni, viaton uhri ja kavala viettelijätär, lapsellisesti kiukutteleva ja silti synnillisen kiehtova. Hän on tavallinen ja yliluonnollinen, Dolores ja Lolita. ”A combination of naïvete and deception, of charm and vulgarity, of blue sulks and rosy mirth [...]” (Nabokov 1995, 147-148), toteaa Humbert nymfetistään. Hän yrittää turhaan päästä selville Lolitan hämmentävästä, kaksinaisesta luonteesta:

What drives me insane is the twofold nature of this nymphet [...] this mixture in my Lolita of tender dreamy childishness and a kind of eerie vulgarity, stemming from the snub-nosed cuteness of ads and magazine pictures, from the blurry pinkness of adolescent maidservants in the Old Country [...] and from very young harlots disguised as children [...] all this gets mixed up with the exquisite stainless tenderness [...] (Nabokov 1995, 44).

Lolitaa kuvailevissa metaforissa esiintyvät viittaukset tuleen ja liekkiin kertovat useimmiten Lolitan kavalasta puolesta. Samoin kuin Humbert itse juonittelee pitääkseen laittoman suhteen salassa ja lapsivaimonsa hiljaisena, juonittelee myös Lolita. Eräässä kohdassa muistelmiaan Humbert kertoo jättäneensä Lolitan hetkeksi yksin. Palattuaan takaisin Humbert toteaa pelkän vilkaisun Lolitaan kertovan uskottomuudesta. Lolita säteilee pirullista hehkua: ”And there she sat, hands clasped in her lap, and dreamily brimmed with diabolical glow [...]”.<sup>105</sup> Vaikka todisteita ei ole, Humbert näkee niitä joka paikassa. Jopa Lolitan ruumiinosat tuntuvat paljastavan petoksen: ”[...] her sinful feet [...]” (Nabokov 1995, 214). On mielenkiintoista huomata kuinka romaanin alussa Humbert näkee Lolitan, vaikkakin nymfisen viekoittelevana, usein myös hyvin viattomana – vastakohtana hänen omalle moraalittomalle laskelmoivuudelleen. Lolita on muun muassa ”my innocent little visitor” (Nabokov 1995, 48). Hänen ruumiinosiaan kuvatessaan Humbert käyttää samaa adjektiivia: ”her innocent mouth” (Nabokov 1995, 66) sekä ”her innocent hand” (Nabokov 1995, 113). Jopa Lolitan vartaloa verhoava vaatekappale on ”innocent cotton frock” (Nabokov 1995, 59). Humbert huomaa kuitenkin Lolitan osaavan olla yhtä laskelmoiva ja petollinen. Hänen sandaaleihin

---

<sup>105</sup> Lolita on juuri tavannut Quiltyn salaa Humbertilta.

verhotut jalkansa paljastavat totuuden: koko Lolitasta on tullut syntinen.<sup>106</sup> Tämä siksi, että hän rikkoo Humbertia vastaan.

Lolita osoittaa Humbertille, että manalainen lumovoima kohdistuu hetkessä muihin tämän kääntäessä selkensä: "[...] those muddy, moony eyes of hers, that singular warmth emanating from her!" (Nabokov 1995, 214-215), kuvailee Humbert nymfetistään huokuvaa lämpöä. Lolitan on onnistunut astua petoksen tielle eikä hänen hehkunsa sammu. Humbert metaforisoi hänet suoraan tuleksi: "And all the time I was aware of a private blaze on my right: her joyful eye, her flaming cheek" (Nabokov 1995, 219). Salainen tuli on Lolita itse, istuessaan autossa Humbertin vieressä, kuin paistatellen oman pirullisuutensa lämmössä.<sup>107</sup> Pohdin jo aikaisemmassa nimeämistä käsittelevässä luvussa Lolitan ristimänimeä "Dolores Haze". Sukunimellä on yleisnimen semanttinen sisältö, joka liittyy läheisesti tuleen: "haze" merkitsee jonkinlaista usvaa tai sumua – esimerkiksi savusta tai liekeistä johtuvaa – jonka läpi on vaikea nähdä. Nimi edustaa siten demonista Lolitaa, jonka hehku ei vertaudu aurinkoon vaan ennemminkin helvetin lieskojen loimuun.

Nymfeteillä on Humbertin mukaan poikkeuksellista potentiaalia viattomien matkamiesten noitumiseen. Lolita on Humbertin tapaamista nymfeteistä tenhoavin, ja hänen lumovoimansa Humbert luokittelee taikuudeksi, josta on itse riippuvainen: "[...] it was in her power to deny me certain lifewrecking, strange, slow paradise philters without which I could not live more than a few days in a row [...]" (Nabokov 1995, 184). Paratiisilliset taikajuomat ovat metafora Lolitan rahaa vastaan antamille seksuaalisille palveluille. Kuten lauseen saamasta jatkosta käy ilmi, palvelukset ovat muun muassa oraalisia: "knowing the magic and might of her own soft mouth [...]" (Nabokov 1995, 184). Humbert on jo joutunut huomaamaan, että Lolitalla on lumovoimaa myös muita kuin häntä varten. Humbert kuvailee Lolitan vieraille suomaa hymyä: "[...] so beautiful, so endearing that one found it hard to reduce such sweetness to but a magic gene automatically lighting up her face in atavistic token of some ancient rite of welcome-hospitable prostitution." (Nabokov 1995, 285).

<sup>106</sup> Rimmon-Kenanin mukaan tällaisia tapauksia voidaan nimittää "näennäiskuvauksiksi". Ei-visuaalinen määrite liitetään sydekdokeen tapaan henkilön olemuksen johonkin osaan (Lolita tapauksessa: "hänen syntiset jalkansa" pro "hän on syntinen"). (Rimmon-Kenan 1999, 86.)

<sup>107</sup> Humbert käyttää Lolitasta myös nimitystä "my twelve-year-old flame" (Nabokov 1995, 45). Flame-sana merkitsee ensisijaisesti tulen liekkiä tai loimua. Arkikielessä sillä on myös merkitys "heila".

Kuten edellä mainituista esimerkeistä käy ilmi, on nymfetteihin liittyvä taikuus Humbertin mukaan vahvasti seksuaalista. Hän vihjailee puheessaan käyttämillään ilmauksilla nymfettien olevan ennen muuta seksuaalisia olentoja, joissa viettelys, antautuminen ja eroottinen kiusanteko ovat automaattisia ja ikiaikaisia, jonkinlaisia sisäisesti rakennettuja ominaisuuksia. Humbertin, ”noiduttuna matkamiehenä” (Nabokov 1960, 18), on täysin mahdotonta vastustaa tällaisten taikojen voimaa.

#### 4.2 Asemien vaihtuminen

Edellä tarkasteltu *Lolitan* demonisuus antaa mahdollisuuden pohtia roolien vaihtumista. Kielikuvien tasolla saalistajasta tulee passiivisesti asemaansa alistuva (viation) uhri ja entisestä saaliista puolestaan se, jolla on valta käsissään. On kuitenkin mahdotonta täysin unohtaa kerronnan ja kertojan osuutta analyysissä. Koska metaforat *Lolitasta* ja Humbertista itsestään ovat lähtöisin edellämainitun ”kynästä”, on otettava huomioon Humbertin kertoisuus – kaikessa manipulatiivisuudessaan ja epäluotettavuudessaan.

*Lolitan* kerronnallisen rakenteen kompleksisuutta on tutkittu valtavasti. Humbertista itsestään on puolestaan tullut jonkinlainen epäluotettavan kertojan ideaaliesimerkki. Merkittävä seikka romaanin kerronnassa ovat ne fiktiiviset yleisöt, joille koko diskurssi osoitetaan. Esitän seuraavassa asiasta lyhyen yhteenvetön. Tammi (1985, 272) selventää *Lolitan* kerronnallista rakennetta, joka hänen mukaansa perustuu kahdelle rinnakkaiselle kertoja-yleisö-systeemille: ensimmäisessä tekstin fiktiivinen toimittaja John Ray Jr. osoittaa esipuheensa laajalle lukijayleisölle, toisessa puolestaan Humbert osoittaa omat sanansa tarkemmin rajatuille lukijajoukoille. Yksi tällainen spesifioitu kuulijaryhmä on oikeussali valamiehineen ja tuomareineen; päällisin puolin Humbertin muistelmia voidaan pitää laillisena dokumenttina. Hän kirjoittaa tunnustuksensa 56 päivän aikana vankeudessa ja päättää käsikirjoituksensa juuri ennen menehtymistään sydänkohtaukseen. Oikeussali-tilanteisiin viitataan romaanissa miltei 30 kertaa (Humbert esittää kerrontansa lomassa suorita puhutteluja tuomarille, sinkoaa valamiehille loukkauksia, esittää ”todisteita” ym.). Puolivälissä kirjoitustaan Humbert päättää, ettei haluakaan tekstiä käytettävän tulevassa oikeudenkäynnissään, vaan toivoo sen julkaistavan vasta *Lolitan* kuoleman jälkeen. (Tammi 1985, 273-274.) Toisena kuulijaryhmänä Tammi mainitsee laillisen henkilöstön (joka koostuu niistä ihmisistä, jotka ovat tekemisissä Humbertin kanssa tämän ollessa vankeudessa).

Tällaisia ”virkamiehiä” ovat lakimies Clarence, Humbertia kuulustelevat poliisimiehet sekä häntä tutkiva psykiatri. Kolmas kuulijaryhmä käsittää puolestaan ne henkilöt, jotka tulevat valmistelemaan Humbertin muistelmia julkaisukuntoon. Humbert puhuttelee etukäteen niin kirjan painajaa kuin tulevaa ohjaajaakin, joka mahdollisesti tekee muistelmien pohjalta elokuvaversio. (Tammi 1985, 274-275.) Viimeisenä ryhmään ovat Humbertin muistelmien tulevaisuuden lukijat. Heistä Tammi toteaa:

When Humbert at one point speculates on Lolita’s presumed death date, evoking at the same time “elderly readers” who will be studying the text “in the first years of 2000 A.D.” [...] he comes close to defining the audience for whom his discourse is ultimately intended: readers no longer regarding the narrative merely as a practical plea for innocence [...] nor as confession or a case history [...] and neither as a text to be merely processed [...] but above all *as a literary work of art in its own right*. (Tammi 1985, 275.)

Emme voi pohtia sitä millainen on mahdollinen ”todellinen” Lolita Humbertin sanojen takana, koska nämä sanat ovat ainoa mitä meillä on. Humbertin muistelmien kielikuvissa Lolita *on* nymfinen ja demoninen, ja Humbert itse *on* lapsinaisensa noituma. Humbertin muistelmassa oleva kieli on se kieli, jossa me rakennamme romaanin todellisuuden ja merkitykset siinä. Tarkastelen seuraavaksi Humbertin kertojuutta muutaman esimerkin avulla. Keskityn lähinnä niihin keinoihin, joilla Humbert pyrkii välttämään, tai ainakin vähättelemään, vastuutaan sekä harhauttamaan kuvailuillaan lukijaa todellisuudesta. Pohdintani kohdistuu paitsi Humbertin paljon huomiota saaneeseen epärehellisyteen, myös kerronnan väleihin pilkahtelevaan aitouteen, rehellisyyteen.

#### **4.2.1 Humbert Humbert’s singing violin**

*Lolitassa* pahuus saa Humbert Humbertin kasvot. Hän on pedofiili ja murhaaja, mutta yhtä lailla runoilija, joka luo lukijan eteen miltei särkymättömän illuusion todellisesta rakkaudesta. Humbertin vahvuus on hänen kykynsä hurmata. Huolellisesti punotussa kerronnallisessa seitissä piilee ansa lukijalle – tämä saattaa kauhukseen huomata tuntevansa sympatiaa kertojaa kohtaan. Taitavin sanankääntein Humbert naamioi omat väärät valintansa välttämättömäksi pakoksi ja sairaan himonsa rakkaudeksi. Hän yrittää ja osaksi onnistuu pyrkimyksessään tehdä lukijoista rikoskumppaneitaan. Nabokov

(1973, 94) on itse todennut: ”Humbert Humbert is a vain and cruel wretch who manages to appear ’touching’”.

Kerronnallisen yliotteensa voimin Humbert naamioi julmat aikeensa ja moraalittomat suunnitelmansa poeettiseen asuun; vuoroin karismaattisen viekoittelevaan (”Gentlewomen of the jury! Bear with me! Allow me to take just a tiny bit of your precious time!”)<sup>108</sup>, vuoroin anteeksipyytelevään ja ymmärrystä anovaan (”How the look of my dear love’s name [...] still makes me rock with helpless pain!”)<sup>109</sup>, vuoroin humoristisuutta ja yhteistä hymyä tavoittelevaan (”[...] let’s even smile a little. After all, there is no harm in smiling”).<sup>110</sup> Humbertin huumorin näkyvin ja hallitsevin muoto on ironia – sen tulkitseminen ei kuitenkaan ole aina helppoa tai ongelmaton. Salinin mukaan *Lolitasta* on vaikea sanoa onko se ironinen vai ei. Hän lisää, että jos ironia olisi hiukan selvempää, romaani tuskin olisi herättänyt niin laajaa keskustelua ja polemiikkia. Boothin mukaan *Lolitan* tulkinnan hankaluus johtuu siitä, että lukijan on vaikea irrottautua Humbertin tietoisuuden ”pahuudesta”, koska Humbert hallitsee tarinaa omasta näkökulmastaan; osaksi tästä syystä ironiaa on vaikea osoittaa. (Salin 2003, 203.)

Romaanin fiktiivinen esipuheen laatija John Ray varoittaa jo alussa lukijaa kirjoittajan hirviömäisyydestä ja hänen tekojensa karmeudesta. Varoitus kohdistuu kuitenkin ennen muuta juuri Humbertin kykyyn lumota lukijansa sanallisesti, tekstuaalisesti. Ray toteaa: ”[...] how magically his singing violin can conjure up a tendresse, a compassion for Lolita that makes us entranced with the book while abhorring its author!” (Nabokov 1995, 5). John Ray antaa Humbertista myös toisen kielikuvallisen ja vähemmän mairittelevan lausunnon: “No doubt, he is horrible, he is abject, he is a shining example of a moral leprosy [...]” (Nabokov 1995, 5). Kuinka tämä ”moraalisen leprasairauden loistava esimerkki” saa lukijansa unohtamaan varoitukset ja lumoutumaan kerronnasta ja kielikuvista, jopa antamaan muistelmille määritteen ”love story”?

Humbertin epäluotettavuuden keskeisin lähde on hänen arvomaailmansa kyseenalaisuus; hän on pedofiili, amoraalinen sekä ajatuksiltaan että teoiltaan. Hän on muistelmiensa kertoja ja toinen päähenkilö. Voidaan ajatella, että Humbertin yhtenä

<sup>108</sup> Nabokov 1995, 123.

<sup>109</sup> Nabokov 1995, 32.

<sup>110</sup> Nabokov 1995, 129.

pyrkimyksenä on saada ymmärrystä ja jonkinlaista oikeutusta itselleen. Tätä varten hän rakentaa huolellisen kuvan itsestään – hän on onneton, rakkautta kaipaava, kenties joidenkin asioiden suhteen väärin toiminut, mutta yhtä kaikki vilpitön. Kuten Zunshine (2006, 101) aikaisempia arvosteluja lainaten toteaa: ”[...] Humbert is perfectly willing to say that he is a monster; we find ourselves less and less eager to agree with him”. Zunshine tarkastelee Humbertin kertojuutta ja epäluotettavuutta mielen teorian näkökulmasta. *Lolitassa* useat henkilöt toimivat tapahtumien epäsuorina kertojina – tapahtumien, jotka Humbert itse haluaa kertoa valitsemallaan tavalla. Tämä on Nabokovin strategia, joka (tarkoituksellisesti) kääntyy Humbertin eduksi: “We do not realize until well into the novel, and sometimes not even then, that no information offered, however casually, by Humbert was safe from his manipulation and misrepresentation.” (Zunshine 2006, 103.) Lukija harhautuu uskomaan kuvauksia Humbertista, jotka hän esittää muiden ihmisten ajatuksina: “[...] the novel manages to lull many of us into a kindly view of Humbert – such a shy foreigner, such a tortured soul, such a man *comme il faut* [...]” (Zunshine 2006, 108). Vaikka lukija pysyisi tarkkaavaisena, eikä antaisi vääristelyjen lähteiden hallita kuvaa Humbertista ja tapahtumista, pyrkii tämä vahvistamaan halutunlaista vaikutelmaa myös tekemällä *Lolitasta* – ”*Lolitan*”.

#### 4.2.2 She who seduced me

Yksi olennaisimmista *Lolitan* tulkintaan vaikuttaneista seikoista ovat tavat ja keinot, joilla Humbert kuvaa rakastettuaan. Hänen luonnehdintojaan *Lolitasta* ja tämän käyttäytymisestä ja referointiaan tämän sanoista ja puheista voidaan hyvällä syyllä pitää arveluttavina. Ne ovat hänen oman pakkomielteensä ja himonsa vääristelemiä, vaikkakin ”tosia” hänelle itselleen. Humbertin *Lolitalle* kuvauksissaan antama yliseksuaalinen luonto ja nymfisyys ovat antaneet aiheen väärintulkinnolle ja synnyttäneet yhä uusia ja uusia toisintoja seksuaalisesti turmeltuneista pikkutyöistä – pornoelokuvien, prostituoitujen, lolicon-kulttien ynnä muiden muodossa. Dmitri Nabokov (1980, 131) on todennut isänsä kuuluisimman romaanin nimihenkilöstä: ”How misunderstood was poor Lolita! What a pornocopia of pubescent and post-pubescent prostitutes has travelled under her name!”.



Kielikuvien tasolla Lolitasta tuleekin dominoiva viettelijätär ja vastustamaton lumoojatar. Esittämällä alaikäisen rakastettunsa nymfisenä, demonisena olentona Humbert siirtää vastuun pois itseltään; hän on vain viettelyksen uhri. Zunshinen (2006, 109-110) mukaan Humbert käyttää Lolitaa kuvatessaan samaa kerronnallista strategiaa kuin itseään kuvaillessaan – hän häivyttää oman roolinsa kuvailun lähteenä ja saa meidät uskomaan, että hänen tulkintansa tapahtumista on itse asiassa muiden, jopa Lolitan itsensä, tulkinta.

Humbert on myös hämmästyttävällä tavalla tietoinen muiden ihmisten päänsisäisistä ajatuksista ja tunteista. Hän muun muassa ”tietää” Lolitan odottavan suudelmaa istuessaan Humbertin sylissä ja katsellessaan hänen muistiinpanojaan. Hän myös ”aavistaa” myyjättärien epäilevät mietteet ostosmatkallaan tavaratalon lastenosastolla. Yhtä lailla hän ”on varma” siitä, että Lolitan seksuaalinen säteily hurmaa niin heidät pysäyttäneet poliisimiehet kuin kenen tahansa huoltoasema- tai hotellityöntekijän, puhumattakaan Lolitan kanssa uima-altaalla istuskelevista miehenaluista, joiden tulevaisuudessa tämä tulee näyttäytymään. (Zunshine 2006, 111-112.) Erityisen paljon huomiota Humbert suo vakuuttaakseen lukijan Lolitan aktiivisuudesta heidän kahden välisessä suhteessa. ”I am going to tell you something very strange [...]” aloittaa Humbert ja paljastaa lukijalle asioiden todellisen laidan: ”it was she who seduced me” (Nabokov 1995, 132). Lolita on se, joka on vietellyt hänet – ei toisinpäin. Humbert ei ole myöskään ensisijainen syy Lolitan ”turmeltuneisuuteen” jo varhaisella iällä: ”Did I deprive her of her flower? Sensitive gentlewoman of the jury, I was not even her first lover.” (Nabokov 1995, 135.) Edellisen Humbert paljastaa Lolitalta itseltään kuultuna totuutena. Useat aikaisemmissa luvuissa esittelemäni kielikuvat ovat osa Humbertin kerronnallista ansaa. Näemme sen minkä Humbert haluaa meidän näkevän; sen jota Zunshine (2006, 111) kutsuu sanoilla ”Humbertian vision of the world”.

Lolitan nymfettiys on seikka, jonka varaan Humbert laskee oman vastuunsa suhteessa. Kuitenkin paikoitellen tuntuu siltä, että hän lipsuu tästä puolustuksestaan – kenties vahingossa? Esimerkki tästä on aikaisemmin mainitsemani McCoon perheen tytär. Humbert ei ole koskaan nähnyt häntä, mutta pelkän iän tietäminen (”a girl of twelve”) tuntuu saavan hänet varmaksi siitä, että tyttö on nymfetti: ”[...] spent a fantastic night on the train, imagining in all possible detail the enigmatic nymphet I would coach in French and fondle in Humbertish” (Nabokov 1995, 35). Hän on kuitenkin aikaisemmin

selittänyt kovin perusteellisesti sen, kuinka vain jotkut tietyt, erityiset tyttölapset ovat nymfettejä: ”Between those age limits, are all girl-children nymphets? Of course not.” (Nabokov 1995, 16.) Myös muissa kohdissa hänen heikkoutensa pelkkiin nymfetteihin joutuu kyseenalaiseksi:

Humbert Humbert tried hard to be good. Really and truly, he did. 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 [...]

Tässä vaiheessa kuulostaa siltä kuin Humbert ei todellakaan sekaantuisi ”tavallisiin” normaaleihin lapsiin. Hän kuitenkin päättää edellä lainatun lauseensa: [...] if there was the least risk of a row.” (Nabokov 1995, 19-20.) Tästä syntyy sellainen vaikutelma, että Humbert välttää ei-nymfettejä vain sellaisissa tilanteissa, joissa on jonkinlainen ”hälinän mahdollisuus” (turmeltuneiden nymfettien kanssa tällaista ei oletettavasti synny). Loppujen lopuksi *Lolita* ja muiden nymfettien taikavoimaisuus koostuu asioista, jotka ovat lumoavia ja vangitsevia vain pedofiilien, kuten Humbertin, silmissä. Tavallisille ihmisille nymfetit ovat tavallisia lapsia. Tai pikemminkin: tavallisille ihmisille nymfettejä ei ole olemassakaan (Humbertin merkityksessä). Nymfettiys on Humbertin itseään varten luoma illuusio – ainoa asia maailmassa, joka tulee vastaan hänen omaa seksuaalista poikkeavuuttaan.

Humbert kokee ”nymfettirakkauden” (”nymphet love”) ja se on ainoa rakkaus, jonka hän on koskaan kykenevä tuntemaan. Miksi hän ei siis puolustelisi tekojaan ja tunteitaan – ovathan ne normaalin ihmisen ulottumattomissa ja sen vuoksi myös vaikeita, miltei mahdottomia, ymmärtää tai hyväksyä. Dawsonin (2005, 130) mukaan *Lolita* tarjoaa moraalisen opetuksen – ei John Rayn esipuheen toivoa ”paremman sukupolven kasvattamisesta turvallisemmassa maailmassa”, vaan sellaisen kyvyn muodossa, jonka Nabokov opettaa lukijalleen: “[...] to achieve the state of aesthetic bliss where the elements of art (curiosity, tenderness, kindness, ecstasy) make it possibly for her to see humanity even in ’monstrosity’”.

Humbert huudahtaa muistelmiensa alussa: ”Oh, my Lolita, I have only words to play with!” (Nabokov 1995, 32). Tämän hän todella tekee. Kenties Humbertin välittämä kuva *Lolita*sta on valheellinen, ja Humbert itse sen vuoksi kertojana epäluotettava.

Kuitenkin itsensä ja poikkeavuutensa paljastaessaan Humbert on jopa kivuliaan rehellinen. Huolimatta armon ja ymmärryksen aneluista tai yrityksistä sävyttää kammottavia asioita huumorilla hän antaa lukijan nähdä lävitseen, nähdä sisällään olevan hirviön. Jokainen moraaliton ja kuvottava ajatus, jokainen Lolitaan kohdistuva karkeus, jokainen julma aikomus ja synkät sävyt hänen teennäisessä hymyssään – kaiken tämän sallii Humbert lukijan nähdä, ja antaa sen jälkeen tämän tehdä oman päätelmänsä tarinasta. Humbert on tunnustanut, katunut ja kärsinyt. Hän on kuitenkin säilönyt sanojen muodossa sen kaikkein tärkeimmän asian – hän on ikuistanut rakkautensa, ikuistanut nymfetin, joka ensin kuului ja sitten ei enää kuulunut hänen maailmaansa, mutta jonka hän haluaa jälkipolvien muistavan ainutlaatuisena. Hän säilöö muistonsa taiteeksi, jotta se kestäisi ikuisesti. Todellisuudessa *Lolita* ei ole kertomus pakkomiellestä, vaan taiteesta jonka sellainen voi ”parhaimmillaan” saada aikaan. Tammi (1985, 284) toteaa kokoavasti Humbertin muistelmista :

[...] the discourse that Humbert comes up with is in sharp contrast with the real-life circumstances in which it is conceived. Playing with a variety of stylistic and compositional devices, couching a large portion of the narrative as a 'mystery' to be solved by the reader [...] and finally disengaging the discourse from its initial purpose altogether – making even the 'defense' aspect of the narrative into an object of ironic play – Humbert presents his text pre-eminently *as a literary work of art*<sup>111</sup>.

Zunshinen mukaan Humbert pitää muistelmien viimeiselle sivulle saakka kiinni yrityksestään luoda tietynlainen kuva hänestä itsestään lukijoiden mieliin. Kun tulevaisuuden lukijat muistavat Humbertin, he eivät ajattele seksuaalista orjuuttamista, emotionaalista hyväksikäyttöä, raiskausta tai murhaa. “[...] instead they will think of angels and sonnets, and of the miraculous endurance of love and art. And the strangest thing about this manipulative sentiment of Humbert’s is that he is right – at least in so far as *Lolita* is considered to be ‘the only convincing love story of our century’”, toteaa Zunshine. (2006, 110.)

---

<sup>111</sup> Oma kursivointi.

## 5. TOISTENSA VANKEJA

### 5.1 Orjuuden kielikuvia

Työni viimeinen luku käsittelee vangitsemista, jonka olen aiemmin määrittänyt toiseksi *Lolitan* hallitsevista teemoista. Tarkastelen kielikuvia, jotka jollain lailla yhdistyvät vangitsemisen ja vankina olemisen ajatukseen – nimitän näitä ”orjuuden kielikuviksi”. Ne erottuvat jokseenkin omana ryhmänään ja poikkeavat aiemmin analysoimistani siten, että Humbert ja Lolita säilyvät metaforisoinnista huolimatta ihmisinä (vailla minkäänlaisia animaalisia piirteitä, jotka olivat esimerkiksi useimpien saalistusmetaforien perustana). Orjuuden kielikuvat ilmentävät sekä fyysistä että henkistä vankina olemista – valta, väkivalta ja alistaminen ovat useissa keskeisellä sijalla. Saalistusmetaforissa Humbert toimi pääasiallisesti saalistajan ja Lolita puolestaan uhrin roolissa. Miltei yliluonnollinen nymfettiuden piirre teki kuitenkin Humbertista myös heikommassa asemassa olevan. Tämänkaltainen roolien vaihtuminen on olennaista myös vangitsemisen teemassa; vaikka Humbert ”kaappaa” Lolitan mukaansa ja vangitsee tämän pitkäksi ajaksi luokseen, tekee hän sen oman sisäisen pakkomielteensä orjuuttamana – hän on yhtä lailla vanki. Vangitsemista ilmaisevat metaforat hallitsevat erityisesti muistelmien toista osaa. Ensimmäinen osa keskittyy siihen, kuinka Humbert saa Lolitan ”metsästettyä”, otettua haltuunsa – toinen osa puolestaan siihen, kuinka hän pitää Lolitan väkisin luonaan, kuinka moraalinen lopullinen rapputuminen saa alkunsa ja kuinka epätoivoisia sävyjä alun lumous saa.

Esittelen aluksi orjuutta, omistamista ja vangitsemista kuvaavia metaforia, joita Humbert käyttää Lolitasta. Tarkastelen myös muutamia sellaisia kielikuvallisia tapauksia, omasta mielestäni erityisiä ja semanttisesti taidokkaita, joissa Humbert metaforisoi kokemuksia, tunnetiloja ja abstrakteja asioita konkreettisiksi paikoiksi. Tämän jälkeen palaan takaisin kielikuvien tasolla ilmenevään roolien vaihtumiseen; vaikka Humbert pitää Lolitaa vankinaan, hän toteaa olevansa sellainen itsekin. Hän vetoaa edelleen aikaisempaan puolustukseensa eli Lolitan nymfettiuteen ja tämän kykyyn saada hänet ”lumouksen alaiseksi”. Viimeiseksi pyrin analysoimaan kahden vahvana vaikuttavan voiman, pakkomielteen ja rakkauden, osuutta Humbertin muistelmassa. Muuntuuko henkinen vinouma ja sen sallima hyväksikäyttö romaanin kulussa aidoksi välittämiseksi? Oikeneeko ambivalentti, yhtäaikainen kidutuksen ja

lumouksen kehä lopussa suoraksi viivaksi, jonka päätepisteessä on pyyteetön rakkaus ja oikea katumus?

### 5.1.1 Nuori vanki, naisellistuva jalkavaimo

Humbert käyttää muutamaa otteeseen Lolitasta morsian-metaforaa, ensimmäisen kerran yhdistäessään hänet runon säkeellä ensirakastettuunsa Annabeliin: ”[...] if I stay any longer in this house, under the strain of this intolerable temptation, by the side of my darling – my darling – my life and my bride” (Nabokov 1995, 47). Viimeinen virke on suora sitaatti Poen *Annabel Lee* -runosta, jonka mainitsin jo aikaisemmin toimivan yhtenä subtekstinä *Lolitassa*. Poen runon puhuja suree menettämäänsä rakastettua, Humbert puolestaan kyseistä kohtaa lainatessaan viittaa sillä omaan tuskaansa. Tuska syntyy kuitenkin tietoisuudesta Lolitan olemassaoloon; siitä että hän on lähellä ja läsnä, mutta silti jossain määrin saavuttamattomissa (näin Humbert ajattelee vietettyään vasta muutaman päivän talossa).

Jo hieman aikaisemmin, ensikohtaamisessaan Lolitan kanssa, Humbert on todennut: ”[...] the vacuum of my soul managed to suck in every detail of her bright beauty, and these I checked against the features of my dead bride” (Nabokov 1995, 39). Tämä kuollut morsian on Annabel Leigh – Lolita on alusta pitäen ollut eräänlainen Annabelin reinkarnaatio. Morsian-sana Poen runossa ei kirjaimellisesti viittaa kihlattuun tai vihittyyn naiseen, vaan on runokielinen vastine rakastetulle. Samoin Humbert viittaa sanalla Lolitaan, tyttölapseen, jolle hän on hetkessä menettänyt sielunsa ja sydämensä.<sup>112</sup> Kolmannen kerran Humbertin käyttäessä bride-sanaa konteksti on varsin erilainen – hän hekumoi ajatuksella uneen vangitusta rakastetustaan: ”My nymphet, my beauty and bride, emprisoned in her crystal sleep” (Nabokov 1995, 123). Ilmaus voisi olla runollinen ja hellä mikäli kyseessä ei olisi Humbertin yritys huumata Lolita puolustuskyvyttömään tilaan, jotta seksuaalinen hyväksikäyttö helpottuisi.

Konkreettista vangitsemisesta kuvaa myös edelliselle jatkoa antava ilmaus ”[...] the velvety victim is locked up in one’s dungeon [...]” (Nabokov 1995, 125). Lolita on

<sup>112</sup> Sanan kirjaimelliseen merkitykseen liittyen: Humbert pohtii myös mahdollisesti naivansa Lolitan ja tekevänsä hänestä oikean morsiamensa (palaan tähän hieman myöhemmin). Hän myös nimittää Lolitaa ”lapsivaimoksi” sepittämänsä runon säkeessä: ”[...] Touring the States with a childwife [...]” (Nabokov 1995, 256).

muuntunut aikaisemmassa luvussa esitellystä lämminvärisestä saaliista ”samettiseksi uhriksi”. Hotellihuone, jossa Lolita nukkuu, metaforisoituu vankityrmäksi. Kirjaimellisen käännöksen, ”vankityrmän”, sijaan suomennoksessa (1960, 149) on käytetty ilmausta ”vankitorni”. Vaikka käännös on periaatteessa väärä, se vahvistaa edelleen niitä prinsessamaisia konnotaatioita, joita Humbert on herätellyt aikaisemmillä ilmauksillaan. Hän on muun muassa antanut Lolitalle ”Ruususen unta” sisältävää huumauslääkettä: ”beautifully coloured capsules loaded with Beauty’s Sleep” (Nabokov 1995, 122). Jo aikaisemmin työssäni mainitsin tämän kytkeytyvän intertekstuaalisesti Perraultin *La Belle au bois dormant* -satuun (en. *Sleeping Beauty*, su. *Prinsessa Ruusunen*). Sadun prinsessa vaipuu satavuotiseen uneen linnan tornissa, jonne oikean prinssin on löydettävä tiensä taian raukeamiseksi. Grimmin veljekset lisäsivät omaan versioonsa suudelman, jonka prinssi antaa prinsessalle herättääkseen tämän unesta.

Mahdollinen alluusio kyseiseen satuun ilmenee mielestäni jo romaanin alussa. Humbert löytää nimilistan, joka koostuu Lolitan luokan oppilaista. Hän kuvailee nimilistaa runoksi, jonka osaa jo ulkoa: ”So strange and sweet was to discover this ’Haze, Dolores’ (she!) in its special bower of names, with its bodyguard of roses – a fairy princess between her two maids of honor” (Nabokov 1995, 52). Nimilistassa Dolores Haze esiintyy Mary Rose Hamiltonin ja Rosaline Honeckin välissä – Humbertin mukaan siis kaksi ”ruusua” vartionaan. Ruusu ja erityisesti ruusujen tarjoama suoja on oleellinen elementti myös prinsessasadun versioissa. Perraultin sadussa metsä kasvaa linnan ympärille piilottaakseen sen ja siten suojellakseen nukkuvaa prinsessaa. Grimmin mukaelmassa linnaa suojaavat orjantappurat, jotka prinssin saapuessa muuttuvat kukiksi ja väistyvät hänen tieltään. Toisin kuin Perrault, joka viittaa prinsessansa nimellä ”metsässä nukkuvaan kaunottareen”<sup>113</sup>, Grimmin veljekset korostivat ruusujen merkitystä ja nimesivät prinsessansa ”Dornröscheniksi”. Myös Pohjoismaisissa käännöksissä nimeen sisältyy ruusu-sana: Suomessa ”Prinsessa Ruusunen”, Ruotsissa ”Törnrosa”, Norjassa ”Tornerose”. Kahdessa viimeksi mainitussa myös sana ”piikki” tai ”orjantappura” (samoin kuin Viron versiossa ”Okasroosika”).

---

<sup>113</sup> Ainakin sadun italialaiseen ja espanjalaiseen versioon nimi on käännetty siten, että se sisältää nukkua-verbin.

Ruusuista ei kuitenkaan ole Lolitalle suojaksi. Humbert kylläkin metaforisoi itsensä hurmaavaksi prinssiksi<sup>114</sup>, mutta päinvastoin huumaa prinsessansa unilääkkeellä, jotta tämä ei häiriintyisi suudelmista. Humbert tekee sadusta pilkkaavan imitaation. Hän asettaa prinsessasadun temaattisen rungon, asetelmat ja henkilöhahmot toiseen kontekstiin; siten hänen ja Lolitan välisestä toiminnasta muokkautuu sadun inestinen parodia.<sup>115</sup> Sadun historia paljastaa kuitenkin myös raskaampia teemoja.<sup>116</sup> Grimmin veljesten tunnetuksi tekemä versio on verraten kesy – sadun kaikkein varhaisimmissa tulkinnoissa esitellään niin aviorikosta kuin kannibalismiakin.

Aikaiset versiot sisältävät myös tapahtuman, jossa prinssi tai kuningas raiskaa nukkuvan prinsessan ja tekee hänet raskaaksi. Tällaista karmaisevaa teemaa sivuaa myös Humbert kommentillaan: ”I saw myself administering a powerful sleeping potion to both mother and daughter so as to fondle the latter through the night with perfect impunity”. Hän jatkaa ajatustaan kuvitteellisella keskustelulla Lolitan ja Charlotten välillä: ”’Mother, I swear Kenny never even *touched* me.’ ’You either lie, Dolores Haze, or it was an incubus.’ [...] So Humbert the Cubus schemed and dreamed [...]” (Nabokov 1995, 71.) Charlotten mainitsema ”incubus” on vampyyreihin läheisesti assosioituva demonifiguuri, jonka alkuperä on muinaisessa inkubaatioksi kutsutussa harjoituksessa.<sup>117</sup> Meltonin (1992, 318) mukaan incubus tunnettiin sen tavasta ilmestyä öisin naisten makuuhuoneisiin; incubus makasi heidän päällään ja pakotti heidät seksiin. Ainoa yhtymä vampyyreihin on incubuksen (tai sen naispuolisen vastineen, succubuksen) tapa hyökätä ihmisen kimppuun tämän nukkuessa. Humbert leikittelee ajatuksella muodostamalla sanasta epiteetin omaan nimeensä. Hän ei kuitenkaan loppujen lopuksi uskalla koskea Lolitaan tämän nukkuessa.

Koska Humbert on Charlotten kuoleman ansiosta vihdoinkin saanut Lolitan omakseen, ei hänen aikomuksenaan ei ole missään vaiheessa luopua tästä. Humbert leikittelee jopa ajatuksella nymfettinsä naimisesta. Houkutteleva Meksikon raja häilyy Humbertin

<sup>114</sup> ”Prince Charming” (Nabokov 1995, 109).

<sup>115</sup> Culler toteaa parodiasta: ”Generally it invites one to a more literal reading, establishing a contrast between the naturalization required for appreciation of the original and the more literal interpretive process appropriate to parody.” (Culler 1975, 153.)

<sup>116</sup> Lisää tietoa sadusta osoitteessa <http://www.surlalunefairytales.com/sleepingbeauty/>

<sup>117</sup> Inkubaation harjoittaminen sisälsi sen, että henkilö vietti yön jumalallisessa temppelissä tai jossakin muussa pyhässä paikassa. Tähän kuului myös jumaluuden kanssa saavutettava kontakti, joissakin tapauksissa seksuaalinen sellainen. Tämä harjoitus oli pohjana useille uskonnollisille käytänteille, esimerkiksi temppeliprostituutiolle. (Melton 1992, 318.)

alitajunnassa: ”[...] the Mexican border which I dared not cross” (Nabokov 1995, 157). Hän viehättyy rajan ylityksen ajatuksesta ja sen tarjoamista mahdollisuuksista: “I now think it was a great mistake to move east again [...] instead of somehow scrambling across the Mexican border [...] lie low for a couple of years in subtropical bliss until I could safely marry my little Creole [...]” (Nabokov 1995, 173-174).<sup>118</sup> Humbertin henkinen kehnous saa kammottavat mittasuhteet hänen paljastaessaan lukijalle pyörryttävän suunnitelmansa:

[...] with patience and luck I might have her produce eventually a nymphet with my blood in her exquisite veins, A Lolita the Second, who would be eight or nine around 1960 [...] Dr. Humbert, practising on supremely lovely Lolita the Third the art of being a granddad. (Nabokov 1995, 174.)<sup>119</sup>

Humbert ja Lolita päättävät lopulta ensimmäisen matkansa ja asettuvat hetkeksi aloilleen. Humbert valitsee Beardsleyn heidän asuinpaikakseen. Hän mainitsee asettumisen syiksi rahan hupenemisen ja Beardsleyn tarjoaman tyttökoulun. Todellisuudessa hän kuitenkin tarvitsee matkustelun aiheuttaman hermojen raunioitumisen ja kiinni jäämisen pelon jälkeen pysyvää, valheellista julkisivua suhteelleen ja ennen kaikkea paikkaa, jossa estää helpommin Lolitan karkaaminen: ”I really did not mind where to dwell provided I could lock my Lolita up somewhere [...]” (Nabokov 1995, 176). Fyysinen vangitseminen vilahtaa myös Humbertin uhkapuheissa Lolitalle silloin, kun tämä osoittautuu hankalaksi: ”I am ready to yank you out of Beardsley and lock you up you know where [...]” (Nabokov 1995, 205).<sup>120</sup> Humbertin on kuitenkin uskallettava päästää Lolita kouluun, ja osaksi hän toivookin normaalin arjen lujittavan heidän omalaatuista suhdettaan.

Julmaa koomisuutta synnyttää tietämättään Beardlseyn koulun rehtori koettaessaan selittää Humbertille, että koulu pyrkii tukemaan tyttöjä terveellisesti heidän ikäkautensa

<sup>118</sup> Kreolilaisia ovat romaanisten siirtolaisten jälkeläiset Etelä- ja Keski-Amerikassa sekä afrikkalaisten orjien jälkeläiset Länsi-Intiassa. Meksiko edustaa Humbertille jonkinlaista vapautta, paikkaa, jossa hän voi huoletta ja muissa ihmetystä herättämättä naida Lolitansa. Mainitsin jo nimeämistä käsittelevässä luvussani sen, että Lolita on (Humbertin tietojen mukaan) saanut alkunsa vanhempiensa häämatkalla Meksikossa.

<sup>119</sup> Lopussa Humbertin muistelmien viimeisistä Lolitalle osoitetuista lauseista erityisesti yksi kiinnittää lukijan huomion: ”[...] I hope you will love your baby. I hope it will be a boy.” (Nabokov 1995, 309.)

<sup>120</sup> Vaikka Humbert ei rojhennut tarttua Meksiko-suunnitelmaansa, hän palaa ajatukseen vielä kerran: “Actually I was toying with the idea of gently trickling across the Mexican border – I was braver now than last year [...]” (Nabokov 1995, 208).



tarpeissa: ”We live not only in a world of thoughts, but also in a world of things. Words without experience are meaningless. What on earth can Dorothy Hummerson care for Greece and the Orient with their harems and slaves?” (Nabokov 1995, 178.) Rehtorin lausuma on silmiinpistävä ironinen mikäli lukija muistaa Humbertin aikaisemman maininnan roomalaisista ja itämaalaisista tavoista. Ironia syntyy silkasta tietämättömyydestä, sillä rehtorilla ei valitettavasti ole aavistustakaan siitä, kuinka paljon käytännön harjoitusta Lolita ”orjan” elämästä saa. Humbert on aikaisemmin valitellen todennut:

We are not surrounded in our enlightened era by little slave flowers that can be casually plucked between business and bath as they used to be in the days of the Romans; and we do not, as dignified Orientals did in still more luxurious times, use tiny entertainers fore and aft between the mutton and the rose sherbet (Nabokov 1995, 124).

Kyseinen ilmaus kuvaa jäätävällä tavalla sellaista välinpitämättömyyttä ja huoletonta itsekkyyttä, jota Humbert toistuvasti sivuaa esitellessään omia ajatuksiaan ja mielipiteitään. Metaforassa, joka julmuudessaan on valitettavan ”humbertilainen”, lapsiin kohdistuva seksuaalinen toiminta yhdistyy kukkien poimimisen keveyteen ja helppouteen – kahden hyvin erilaisen viitekehyksen yhdessä aikaansaama vaikutus on shokeeraava. Humbert toteuttaa muinaisten roomalaisten ja itämaalaisten juhlallisia tapoja omalla yhden nymfetin haaremillaan ja käyttää Lolitasta useaan otteeseen metaforia ”jalkavaimo” ja ”orja”. Orja-sanaa hän käyttää lähinnä halutessaan ilmaista Lolitan liioittelevan vankeuttaan: ”[...] I would not advice you to to consider yourself my cross-country slave [...]” (Nabokov 1995, 150) sekä myöhemmin ”[...] my spoiled slave-child and the bangles of demeanour she naïvely affected [...]” (Nabokov 1995, 188).

Humbert orjuuttaa Lolitaa ennen kaikkea seksuaalisesti, mutta kiertelee kielikuvilla varsinaista totuutta. Lolita on hänen seksuaalisten tarpeidensa tyydyttäjä, ja usein hän myös palkitsee Lolitan näistä huomionosoituksista rahalla tai lupaamalla jotain muuta konkreettista. Näin hän yrittää edelleen pitää Lolitan suostuvaisena ja kenties jollain kierolla tavalla rauhoitella omaatuntoaan. Lolita siis ansaitsee viikkorahansa.<sup>121</sup> Humbert käyttää näistä itseensä kohdistuvista moraalittomista vaateista muun muassa

<sup>121</sup> Humbert ilmaisee myös huolensa rahan ansaitsemisen suhteen: ”[...] what I feared most was not that she might ruin me, but that she might accumulate sufficient cash to run away” (Nabokov 1995, 185).

ilmauksia ”her morning duty” (Nabokov 1995, 165) ja ”her basic obligations” (Nabokov 1995, 218). Molemmissa tapauksissa metaforat tarjoavat vaihtoehtoisen kuvauksen asioille, joita Humbert ei ilmaise kirjaimellisesti. Kukaan ulkopuolinen ei ole tietoinen Lolitan ”aamuvelvollisuuksista”. Kaikkein vähiten jo aikaisemmin mainittu Beardsleyn koulun rehtori, joka hieman toruvasti viittaa Humbertin kasvatustieteisiin: ”She has no regular home duties, I understand. Making a princess of your Dolly, Mr Haze, eh?” (Nabokov 1995, 194.)<sup>122</sup>

Humbert pelkää kuollakseen jonkun saavan selville asioiden todellisen luonteen, mutta pyrkii silti huvittamaan itseään ja lukijaa synkän verbaalisilla lausahduksillaan. Humbert muun muassa pohtii pitäisikö hänen antaa Lolitan kutsua ikäisiään poikia kotiin, mutta kokee pelkän ajatuksenkin humoristiseksi, miltei naurettavaksi: ”Welcome fellow, to this bordello” (Nabokov 1995, 185). Metafora esittää Thayer Streetillä sijaitsevan kodin ilotalon kaltaisena ja siten myös sen asukkaat jonakin muuna kuin tavallisena perheenä. Humbert ei varsinaisesti kutsu Lolitaa huoraksi, mutta kuten edellä mainitsin, maksaa kyllä rahan avulla Lolitan suorittamaan seksuaalisia palveluja.<sup>123</sup> Bordelleihin ja ilotaloihin yhdistyy ajatus siveettömyydestä ja usein myös laittomuudesta – Humbertin suhde Lolitaan on molempia edellä mainittuja. Tietyllä tavalla bordelli-metaforaan liittyy myös alistaminen ja vangitseminen; Lolita ei ole Humbertin luona, heidän ”yhteisessä kodissaan”, omasta vapaasta tahdostaan.

Humbert on jo matkustelun aikana kutsunut Lolitaa kirjaimellisesti vangiksi: ”Crystal Chamber in the longest cave in the world, children under 12 free, Lo a young captive” (Nabokov 1995, 157). Kyseisen ilmauksen rikkautta kuvaa se, että sana ”free” voidaan mielestäni tässä tulkita kahdella tavalla. Alle 12-vuotiaat lapset pääsevät sisään luolaan ilmaiseksi, maksutta. Lolita on tässä vaiheessa jo miltei kolmentoista. Lolitan nimen sisältävä virke ei kuitenkaan vastaa niinkään pääsymaksua koskevaan informaatioon, vaan free-sanan merkitykseen ”vapaa” – Lo puolestaan on ”vanki”.

<sup>122</sup> Myös tässä tapauksessa rehtorin toruvat sanat saavat ironisen värityksensä, kun lukija suhteuttaa ne Humbertin mainintoihin Lolitan ”aamuvelvollisuuksista” ja ”perusaskareista”.

<sup>123</sup> Humbert käyttää yhden kerran Lolitasta määritelmää ”vile and beloved slut” (Nabokov 1995, 237). Tällä hän viittaa Lolitan käyttäytymiseen tilanteessa, jossa tämä tietää olevansa vieraan miehen huomion ja katseen kohteena (hieman vastaavanlainen esimerkki on kolmannessa luvussa esittelemäni narttuvertaus). Lutka-sanana käyttäminen halventaa Lolitaa sinänsä, mutta erikoisen siitä tekee kahden hyvin erilaisen adjektiivin käyttö sanaa määrittämässä. Lolita on ”alhainen” nauttiessaan muiden kuin Humbertin ihailusta. Hän on samanaikaisesti ”rakastettu”. Juuri rakkauttaan Humbert Lolitalle tarjoaa, mutta hänen mukaansa myös kaikki ulkopuoliset miehet tarjoavat tälle rajatonta ihailua.

Myös ”Crystal Chamber” on nähtävyyden paikan nimenä kiinnostava (sana ”crystal” esiintyy muissakin yhteyksissä). Myöhemmin toisessa paikassa Lolita huomaa tutun perheen ja huokaa Humbertille: ”Look, the McCrystals, please, let’s talk to them, please” (Nabokov 1995, 157). Nämä nimet voisivat osaltaan viitata siihen kuinka Humbert elää jatkuvassa paljastumisen pelossa. Hän muun muassa toteaa myöhemmin: ”I often felt we lived in a lighted house of glass” (Nabokov 1995, 180). Tämä ilmaus sijoittuu jonnekin vertauksen ja puhtaan metaforan välimaastoon. ”Lasitalossa asuminen” on konventionaalistunut, melko latteeta metafora, jolla ilmaistaan kuvaannollisesti jonkin asian läpinäkyvyyttä (viitataan henkilön käytökseen ennemmin kuin kirjaimelliseen asuinpaikkaan). Humbert tehostaa, melkein liioittelee omaa versiotaan; heidän talonsa on paitsi lasia, myös ”valaistu”.

Esittelin aikaisemmin kaksi metaforaa, joissa vangitseminen ja alistaminen ovat hyvin vahvasti esillä. Mainitsen ne nyt vain lyhyesti, sillä olen jo kertaalleen analysoinut niitä (sijoitin metaforat työni kolmanteen lukuun, koska Lolita vertautuu niissä eläimeksi). Toinen näistä metaforista on ”pet”, jota Humbert käyttää toistuvasti Lolitasta puhuessaan. Se on myös yksi niistä sanoista, joiden merkityssisällöllä Humbert leikittelee. Hän käyttää sanaa sekä merkityksessä ”lemmikkieläin” että ”rakastettu, lemmitty”. Mainitsin aikaisemmin tähän liittyen esimerkin majatalon kyltistä, jossa on teksti ”Children welcome, pets allowed” ja johon Humbert ironisesti reagoi sanoilla: ”You are welcome, you are allowed” (Nabokov 1995, 146). Toisissa tapauksissa on puolestaan selkeää, että Humbert viittaa sanalla Lolitaan ihmisenä: ”[...] stepfather of a gaspingly adorable pubescent pet [...]” (Nabokov 1995, 172).<sup>124</sup> Toinen jo aikaisemmin esittelemäni esimerkki on Humbertin viittaaminen Lolitaan sanoilla ”distracted cringing trained animal” (Nabokov 1995, 169). Erityisesti sanat ”kyyristelevä” ja ”opetettu” assosioituvat vahvaan alistamiseen ja tekevät Lolitasta käskytettävän eläimen kaltaisen.

Humbert kutsuu Lolitaa myös ”jalkavaimokseen”, mikä on varsin pejoratiivinen nimitys. Tämänkaltaisissa metaforissa (kuten useissa aikaisemmin mainituissakin) hän korostaa Lolitan nuorta ikää: ”my pubescent concubine” (Nabokov 1995, 148) sekä

<sup>124</sup> Kääntäminen on vaikeaa tämän sanan ollessa kyseessä. Suomenoksessa lemmikki-sanaa on käytetty sekä pet- että darling- ja sweetheart-sanojen vastineena. Esimerkiksi ilmaus ”Pubescent sweetheart” (Nabokov 1995, 161) on käännetty muotoon ”Keskenkasvuinen lemmikkini” (Nabokov 1960, 191). Tämä ehkä hiukan laimentaa joidenkin alkuperäisten ilmausten tehoa – etymologisesti sanat (lemmikki, lemmitty) ovat tietysti samasta juuresta, mutta Nabokovin tekstin ollessa kyseessä hienoisilla merkityseroilla on tehtävänsä.

”my little concubine [...]” (Nabokov 1995, 208). Humbert käyttää Lolitasta myös vähemmän halventavaa nimitystä ”rakastajatar”, mutta sekin esiintyy tilanteessa, jossa hänen suhtautumisensa Lolitaan on väheksyvää ja alentuvaa: ”I did not like the way my little mistress shrugged her shoulders and distened her nostrils when I attempted casual small talk” (Nabokov 1995, 139). Kyseisessä lauseessa ”pikku rakastajatar” on melkein Lolitaa pilkkaava ilmaus, sillä Humbert asettaa vastatusten oman kypsyytensä (kykeneväisyys small talkiin) ja Lolitan lapselliset elkeet. Lolita puolestaan, heidän matkansa ensimmäisenä päivänä Humbertin haettua hänet kesäleiriltä, kuvaa heidän suhdettaan tavalla, joka on mahdollinen vain lapselle: samanaikaisesti vakava ja kevyen huoleton. ”Say, wouldn’t Mother be absolutely mad if she found out we were lovers?” (Nabokov 1995, 114), kysyy Lolita Humbertia kokeeksi suudeltuaan, vielä tietämättömänä äitinsä kuolemasta ja joutumisestaan niihin lukuisiin hotellihuoneisiin, jotka Humbert seuraavan vuoden kuluessa muuttaa paratiisiin vankiselleiksi.

### 5.1.2 Paratiisin vankiselli

Neljännessä luvussa totesin Humbertin kokevan suhteensa Lolitaan hyvin ambivalenttisenä. Hän kuvaa toistuvasti suhdetta toisilleen vastakkaisin käsittein: taivaalliseksi ja helvetilliseksi, kiehtovaksi ja kauhistuttavaksi, kauniiksi ja rumaksi jne. Yksi Humbertin metaforisuuden loputtomista lähteistä on ”paratiisi”. Vaikka Humbertin puheissa saa sijansa varsinainen raamatullinenkin Eeden, hän viittaa paratiisilla useimmiten (kuvaannollisesti) ihanteelliseen olopaikkaan, eräänlaiseen onnenmaahan. Koska arkipäivä Lolitan kanssa on jotain paljon kompleksisempää kuin puhdasta onnea, se saa kuvauksissa varjoisia sävyjä. Humbert muun muassa metaforisoi majatalon huoneen ”paratiisin vankiselliksi”: “[...] every now and then I would take a bed-and-cot or twin-bed cabin, a prison cell of paradise [...]” (Nabokov 1995, 145). Tämä metafora on eräänlainen analogia Humbertin romaanin alussa esittämälle muistolle Moniquesta, nuoresta ranskalaisesta prostituoidusta, joka suo Humbertille nautinnon vihhlaisun. He viettävät hetken hotellihuoneessa, ja Humbert toteaa: “[...] the mirror reflecting our small Eden [...]” (Nabokov 1995, 22). Peili näyttää heijastuksen huoneesta, jonka Humbert metaforisoi Eedeniksi.<sup>125</sup>

<sup>125</sup> Tämän voitaisiin ajatella olevan myös viittaus syntiinlankeemusmyyttiin; vaikka Monique on iältään nymfettiuden ulkopuolella, hänen lapsellinen ulkomuotonsa houkuttelee Humbertin seuraamaan himoaan ja antautumaan ”synnille”. Tarkastelen Eedeniä ja syntiinlankeemusmyyttiä myöhemmin.

Humbert palaa peilien heijastuksiin ensimmäisessä hotellihuoneessa (Lumottujen Metsästäjien hotellissa), johon hän vie Lolitan: ”There was a double bed, a mirror, a double bed in the mirror, a closet door with mirror, a bathroom door ditto, a blue-dark window, a reflected bed there, the same in the closet mirror, two chairs, a glass-topped table, two bedtables, a double bed [...]” (Nabokov 1995, 119).<sup>126</sup> Hotellihuoneet ovat kirjaimellisia vankisellejä ennen muuta Lolitalle, sillä Humbert estää parhaansa mukaan häntä karkaamasta luotaan. Ne ovat kuitenkin vankisellejä myös Humbertille, sillä hän on kykenemätön lopettamaan suhdetta. Hotellihuoneista tulee paikkoja, joissa suhteen kiehtovuus ja kauhistuttavuus konkretisoituvat – selittämättömän himon kurjuutena, huumaannuttavana vapautena ja tyydytyksenä, kaikennielevänä katumuksena, Lolitan nyyhkytyksinä.

Humbert korostaa sitä, että heikkouden hetkistä huolimatta hän on vallitsevissa olosuhteissa onnellinen: ”Oh, do not scowl at me, reader, I do not intend to convey the impression that I did not manage to be happy” (Nabokov 1995, 166). Aivan kuin Humbert naiivisti kuvittelisi lukijan suhtautuvan miltei toruvasti, *odottaisi* Humbertin saavuttavan seksuaalisen tyydytyksen lisäksi myös onnen alaikäisen lapsen kanssa. ”I still dwelled deep in my elected paradise [...]” (Nabokov 1995, 165), toteaa Humbert. Paratiisi eli suhde Lolitan kanssa on Humbertin oma valinta. Hän on valinnut tien toteuttaakseen poikkeavuuttaan ja kokeakseen rakkauden (vaikka se kenties hieman yksipuolista onkin). Humbert kutsuu ensimmäistä, Lolitan leiriltähakupäivänä alkanutta, matkaa nimellä “our first circle of paradise” (Nabokov 1995, 283). Sana ”circle” vittaa yhtäältä kiertämiseen, kierroksen tekemiseen; tämä heijastelee Humbertin ja Lolitan (järjestyksessä ensimmäistä) matkaa Amerikkaa kiertäen.<sup>127</sup> Circle-sanalla tarkoitetaan myös jonkinlaista piiriä tai kehää. Ilmaus voidaan siten ajatella myös humbertilaiseksi viittaukseksi Danten *Divina Commediaan*, joka kertoo Danten matkasta Kiirastulen ja Helvetin läpi Taivaaseen. Danten helvetissä on yhdeksän sisäkkäistä yhä syvemmälle

<sup>126</sup> En ota peilejä ja mainintoja niistä analysoitavakseni sen tarkemmin, sillä Appel on aikaisemmin tiivistänyt peilien merkityksen metaforisina objekteina: “[...] the room is little prison of mirrors, a metaphor for the solipsism and circumscribing obsession [...] as a literal image and overriding metaphor, the mirror is central to the form and content of Nabokov’s novels [...]” (tarkemmin Appel 1991, 378).

<sup>127</sup> Paratiisiviittaukset leikittelevät osaltaan myös amerikkalaiseen mytologiaan perustavanlaatuisesti kuuluvalla myytillä, josta Smith käyttää nimitystä ”The Myth of the Garden”. Smith tiivistää ajatusta myytin taustalla: “[...] the great Interior Valley was transformed into a garden: for the imagination, the Garden of the World. The image of this vast and constantly growing agricultural society in the interior of the continent became one of the dominant symbols of nineteenth-century American society – a collective representation, a poetic idea [...] that defined the promise of American life.” (Smith 1950, 138.)

maan alle ulottuvaa piiriä. Humbertin metafora ilmentääkin osaltaan ambivalenttisuuden kokemista: helvetti ja taivas ovat hänelle symbolisina tuntemuksina yhtäaikaista, jonkinlaisia toistensa sulautumia. Lolitan saaminen haltuun on hänen ”ensimmäinen paratiisin piirinsä”, ensiaskel kohti kaksinapaista, kiehtovaa ja kiduttavaa olemista.

Paratiisi-mainintojen yhteydessä esittelen muutamia huomiota, joita Goldman tekee Humbertin roolista eräänlaisena myytrinrakentajana. Goldmanin mukaan Nabokovin *Lolita* tarkastelee seksuaalisen poikkeavuuden ja normaaliuden rajoja ja siten paljastaa kulttuurisia myyttejä. Yksi näistä on Humbertin luoma Eeden-myytti, jonka avulla hän kääntää Lolitan seksuaalisuuden normaalista poikkeavaksi. Goldman keskittyy tarkastelemaan erityisesti omenoita, niiden symboliikkaa ja merkitystä eedeniläisen viitekehityksen herättäjänä. Hän kiinnittää muun muassa huomiota Humbertin ja Lolitan omenalla leikkittelyyn romaanin alkupuolella – tapahtuma huipentuu Humbertin orgastiseen hurmioon, jonka tämä saavuttaa Lolita sylissään (viimeksi mainitun tiedostamatta). Humbert on kuvannut orgasmia edeltäviä tuntejaan sanoin: ”[...] The least pressure would suffice to set all paradise loose” (Nabokov 1995, 60.) Goldmanin mukaan eedeniläistä ”lankeamista” ei kuitenkaan tapahdu, sillä Humbertin onnistuu saavuttaa nautinto aiheuttamatta varsinaisesti syntiä. Toistuvat ja pakonomaiset alluusiot Eedeniin ovat Humbertin keino tulkita Lolitaa ja hänen seksuaalisuuttaan. (Goldman 2004, 87-104.) ”If we accept Humbert’s epistemology, Lolita, like Eve, is culpable for her fall from innocence, and her fall from sexual *ignorance* becomes a mark of innate depravity”, toteaa Goldman (2004, 88). Humbert tekee Lolitasta modernin Eevan ja kutsuu itseään sanoilla ”helpless as Adam” (Nabokov 1995, 71.)

Goldman korostaa, että vaikka Humbertin näkökulma dominoi kerrontaa, Nabokov ei kuitenkaan unohda Lolitaa. Tämän vuoksi romaani tarjoaa Humbertin myyttisen pedofiilin perspektiivin lisäksi myös tieteellisen seksologian näkökulman Lolitan seksuaalisuuden tarkasteluun. Tämä tieteellinen näkökulma edustaa kaltaisuutta Alfred Kinseyn raportteihin, jotka vuosina 1948-1953 kuohuttivat amerikkalaista yleisöä. Raportit haastoivat vallitsevan käsityksen ”poikkeavuudesta” osoittamalla kuinka normaalia, yleistä ja laajalle levinnyttä tällainen käyttäytyminen oli.<sup>128</sup> Se, että Nabokov

<sup>128</sup> Goldman mainitsee shokeeraaviksi erityisesti tilastolliset faktat nuorten tyttöjen seksuaalisesta kehityksestä. Ne eivät sopineet yhteen pyhän mielikuvan kanssa, joka yleisöllä oli amerikkalaisten naisten puhtaudesta ja viattomuudesta.

on *Lolita* kirjoittaessaan ollut tietoinen Kinseyn tutkimusten tyypistä, paljastuu Humbertin parodisissa viittauksissa amerikkalaisten seksuaalisuutta koskeviin tieteellisiin tilastoihin.<sup>129</sup> Goldman toteaa: ”Although Humbert himself invokes scientific evidence about Lolita’s sexual precocity and preparedness for an adult sexual relationship, he accepts science as an interpretive context for Lolita only when that view does not suggest that she is a ’normal’ girl.” Tieteen näkökulmasta Lolitan käyttäytyminen on kuitenkin juuri normaalia. (Goldman 2004, 87-104.)

Paratiisi, Eeden, on siis yksi niistä paikoista joihin Humbert metaforisesti Lolitan sijoittaa. Se on yksi Humbertin hallitsevimista, mutta myös läpinäkyvimmistä yrityksistä tehdä Lolitasta poikkeava – siten hän pyrkii oikeuttamaan omat tekonsa ja välttymään vastuulta. Seikka, jota Goldman ei mainitse, on Humbertin hetkittäinen rehellisyys ja hänen toisinaan kerronnan sekaan pilkahtava ymmärryksensä totuuden suhteen. Mielestäni on tärkeää huomata, että huolimatta Humbertin moninaisista yrityksistä tehdä Lolitasta seksuaalisesti tiedostava ja turmeltunut lapsi, on myös muutamia sellaisia hetkiä, jolloin hän aivan selkeästi tiedostaa tämän olevan *vain* lapsi ja toimivan sen mukaisesti.<sup>130</sup>

Humbert toteaa Lolitan astuneen uteliaana hänen maailmaansa: ”She had entered my world, umber and black Humberland [...]” (Nabokov 1995, 166). Sanaleikittelystä huolimatta Humberland on sävyiltään synkähkö; se tuntuukin häilyvän eräänlaisena metaforisena edustuksena kaikelle sille, mitä Humbert on. Humberland kuulostaa satumaan pahalta puolelta. Iloisen huvipuiston sijaan se tarjoaa kipeän kiertoajelun todellisessa elämässä. Lolita ei pidä isäpuolensa tarjoamaa ihmemaata erityisen houkuttelevana: ”To the wonderland I had to offer, my fool preferred the corniest movies, the most cloying fudge” (Nabokov 1995, 166), toteaa Humbert hieman katkerasti. Myös Appel toteaa Humberlandin olevan yksi monista Nabokovin

---

<sup>129</sup> Goldman huomauttaa tärkeästä asiasta: parodia kohdistuu John Ray Jr:n ja Beardsleyn koulun rehtorin, Miss Prattin, yksinkertaistetun tieteellisiin lausuntoihin, ei naisten seksuaalisuuden tieteelliseen tutkimukseen sinänsä.

<sup>130</sup> Tämänkaltaisia esimerkkejä on useita. Humbert muun muassa kuvailee haaveellista tapahtumaa, joka jää vain hänen päiväuniinsa: “[...] a quiet little orgy with a singularly knowing, cheerful, corrupt and compliant Lolita behaving as reason knew she could not possibly behave” (Nabokov 1995, 54). Toisen kerran hän hokee itselleen muistutukseksi mantraa ”Remember she is only a child, remember she is only [...]” (Nabokov 1995, 112) Lolitan höpöttäessä leikillisesti suudelmista. Suudelman jälkeen Humbert toteaa: ”I knew, of course, it was but an innocent game on her part, a bit of backfisch foolery [...]” (Nabokov 1995, 113).

rakastamista sanaleikeistä. Hän kuitenkin myös syventää nimen merkitystä johtamalla sen Nabokovin aikaisempiin töihin:

In both *the Gift* (1937) and the Foreword to the English translation of *Invitation to a Beheading* (1935-1936), Nabokov mentions *Discours sur les ombres*, by Pierre Delalande, 'the only author whom I must gratefully recognize as an influence upon me at the time of writing this book...[and] whom I invented.' Delalande's *Discours* provided the epigraph for *Invitation* [...] and Nabokov's entire corpus might be described as a 'Discourse on Shadows, or Shades'. John Shade is the author of the poem *Pale Fire*. In a rejected draft of his poem, he writes, 'I like my name: Shade, *Ombre*, almost 'man' / in Spanish' [...] Humbert was brought up on the French Riviera; pronounced with a French accent, his name partakes of these shadows and shades. By 'solipzising' Lolita, Humbert condemns her to the solitary confinement of his obsessional shadowland [...] (Appel 1991, 395.)

Appel sivuaa myös tarkastelemaani vangitsemisen teemaa: "Although Humbert has had the benefit of a journey in the sunny 'upper world' [...] he nevertheless pursues the illusion that he can recapture what is inexorably lost". Appel lopettaa sanoin, jotka kenties parhaiten kaikista kuvastavat *Lolitan* tummia pohjavirtoja: "As Humbert demonstrates, illusions *are* realities in their ability to destroy us." (Appel 1991, 320.)

Koska on olemassa Humberland, on luonnollisesti olemassa myös Lolitaa edustava "nymphetland" hedelmätarhoineen: "[...] my Lolita, when *she* used to visit me in her dear dirty blue jeans, smelling of orchards in nymphetland; awkward and fey, and dimly depraved, the lower buttons of her shirt unfastened" (Nabokov 1995, 92).<sup>131</sup> Nymphetland on se kuvitteellinen saari, jonka Humbert luo jo muistelmiensa alussa konkretisoidakseen poikkeavien halujensa kohteet. Hän esittää huomota herättävän ajatuksensa tietyn ikäryhmän sisällä vaeltelevista aarteista, nymfeteistä. Tämän taianomaisen ikäkauden hän metaforisoi koskemattomaksi, lumotun ajan saareksi:

I would have the reader see "nine" and "fourteen" as the boundaries – the mirrory beaches and rosy rocks – of an enchanted island haunted by those nymphets of mine and surrounded by a vast, misty sea [...] that intangible island of entranced time where Lolita plays with her likes (Nabokov 1995, 16-17).

---

<sup>131</sup> Humbert muistaa edelleen mainita Lolitasta huokuvan "turmeltuneisuuden", nymfettien olennaisen luonteenpiirteen, jota jo aikaisemmassa luvussa esittelin. Myös paidan avoimiksi jätetyt napit kertovat Humbertille seksuaalista viestiä eivätkä viattomasti kuvasta esim. lapsen huolimattomuutta tai välinpitämättömyyttä pukeutumisen suhteen.



Iät yhdeksän ja neljätoista muuntuvat Humbertin mielessä metaforisiksi rannoiksi ja kallioiksi, jotka suojaavat ihmeitä sisällään. Hiekkaranta ja meri tuovat muistumia Annabelistä, Humbertin alkuperäisestä Rivieran rakastetusta, jota ilman nymfetteihin kohdistuva kaipuu olisi kenties jäänyt syntymättä. Kun Humbert ensimmäisen kerran pyrkii kosketuksiin huumatun Lolitan kanssa, hän kertoo aistivansa metaforisen saaren läsnäolon ja sen hetkellisen lähentymisen: “A breeze from wonderland had begun to affect my thoughts [...] her haunch was working its way toward me under the soft sand of a remote and fabulous beach; and then her dimpled dimness would stir, and I would know she was farther away from me than ever” (Nabokov 1995, 131). Vaikka Humbert verbaalisista kiertelyistään ja kaarteluistaan huolimatta selkeästi tavoittelee tyydytystä seksuaalisille haluilleen, hän selventää lukijalle, ettei se ole pyrkimyksistä etusijalla: ”A greater endeavour lures me on: to fix once for all the perilous magic of nymphets” (Nabokov 1995, 134). Hänen omien sanojensa mukaan Lolita itse on lopulta se, jonka ansiosta Humbertille tarjoutuu sisäänpääsy ihmemaahan.<sup>132</sup>

Humbert kertoo Lolitan vietelleen hänet – tämä tapahtuma on hänelle ensiaskeleksi kohti muutosta, pääsyä ennen kokemattomaan paikkaan: “[...] the odd sense of living in a brand new, mad new dream world, where everything was permissible, came over me [...]” (Nabokov 1995, 133).<sup>133</sup> Metaforisessa mielessä voidaan siis erottaa toisistaan se paikka, jossa nymfetit ”ovat” ja josta he ”tulevat” (ikäkauden saari, nymphetland) ja paikka, jossa heidän onnettomat rakastajansa vellovat rakastaessaan niin verrattomasti enemmän kuin koskaan missään aikaisemmin (unimaailma). Ollessaan varsinaisessa suhteessa Lolitan kanssa Humbert kokee vihdoin ”nymfettirakkauden”, tunteiden tilan, joka myös metaforisoituu paikaksi. Humbertille se on hulluksi tekevä maailma, jo aikaisemmissa luvuissa mainittu ambivalenttinen yhdistelmä taivasta ja helvettiä: “that strange, awful, maddening world – nymphet love” (Nabokov 1995, 135). Tämä maailma poikkeaa hieman kahdesta aikaisemmin mainitusta. ”Nymphetland” ja ”unimaailma” ovat Humbertin mielen tuotoksia ja siten tavallaan myös valheellisia. Ne ovat hänen itse

<sup>132</sup> Humbert on aikaisemmin kuvaillut kädessään olevaa hotellihuoneen avainta sanoilla ”the weighty sesame to a rapturous and formidable future” (Nabokov 1995, 123). Tämä on viehättävä metafora ja myös edelleen yksi Humbertin muistelmiinsa ripottelemista satu-allusioista: ”sesame” on Tuhannen ja yhden yön satujen *Ali Baba* -tarinasta tunnetuksi tullut taikasana, jolla ovela kehoitetaan avautumaan tai ongelmaa ratkeamaan.

<sup>133</sup> Aikaisemmin Humbert on kertonut käyttäneensä hyväkseen joitakin tuttavuuksia voidakseen käydä heidän seurassaan kasvatuslaitoksissa ja orpokodeissa tuijottamassa tyttölapsia. Tätä tunnetta hän kuvailee ”vapaudeksi, joka muistutti unissa suotua” (Nabokov 1960, 18). Nyt tämä vapaus on yllättäen siirtynyt unista hänen ulottuvilleen.

rakentamiaan illuusioita – todellisuus ja normaalit ihmiset eivät tunnusta turmeltuneita nymfettejä, puhumattakaan paikoista tai hetkistä, jolloin ”kaikki on sallittua” aikuisen miehen ja tyttölapsen välillä. Nymfettirakkauden maailma on näihin verrattuna todellinen. Nymfettirakkauden olemassaolo on se, minkä Humbert pedofiilina konkreettisesti kokee. Se on hänen oma tunteiden tilansa, ambivalenttinen sellainen, joka edustaa hänen poikkeavuuttaan. Hänen omien sanojensa mukaan nymfettirakkauden maailma tekee hänet ”hulluksi”, tavallaan siis vieraaksi. Se on myös syy, jonka vuoksi Humbert ryhtyy kirjoittamaan muistelmiaan – kuin tallentaakseen poikkeustilan, maailman, jota muut kuin hänen itsensä kaltaiset eivät voi kokea. Nymfettirakkauden maailmasta tulee siten myös poeettisen kielen valtakunta, jossa Humbert yrittää sanoin tavoittaa omaa todellisuuttaan ja tehdä siitä näkyvän myös lukijoilleen.

Viimeiseksi tarkastelen yhtä kauneimmista Humbertin muistelmiin sijoittuvista metaforista. Se esiintyy heti romaanin alussa Humbertin kertoessa menneisyydestään poikkeavien halujen henkilöitymänä, siitä kuinka nautittavan tuskallista oli istua puistossa ja katsella leikkiviä nymfettejä. Hän huokaa lukijalle katkeransävyisen pyynnön: ”Ah, leave me alone in my pubescent park, in my mossy garden. Let them play around me forever.” (Nabokov 1995, 21.) Vaikka Humbertin äänessä voi kuulla puolustelelevankin sävyn, jopa hivenen ärtymystä, paljastaa kyseinen kohta mielestäni hänen inhimillisyytensä selkeämmin ja surumielisemmin kuin mikään muu Humbertin muistelmiinsa kirjoittama seikka. Ilmauksessa kaksi toisiinsa rinnastuvaa asiaa, ”keskenkasvuinen puisto” ja ”sammaloitunut puutarha”, kuvaavat molemmat sitä kuinka Humbert on epänormaalien seksuaalisuutensa ja halujensa kahlitsema. ”Pubescent park” viittaa yhtäältä konkreettisiin, olemassaoleviin puistoihin, joissa Humbert on tarkastellut pieniä nymfettejä.<sup>134</sup> Toisaalta se viittaa myös Humbertin omaan nuoruuteen ja aikaan jolloin hän saa elämänsä särön rakastamansa Annabelin kuoltua.<sup>135</sup> Lolitan kehitysikäistä vartaloa palvoessaan Humbert on edelleen ”murrosiän puistossaan” kiinni jääneenä menneisyyteen, menetettyihin ja toteutumattomiin hetkiin. Hänen todellisuutensa on puutarha, joka sammaloituu, muttei päästä häntä otteestaan.<sup>136</sup> Hän

<sup>134</sup> Ilmaus on siten personifikaatio (puisto, koska on lapsia täynnä, on ”keskenkasvuinen”).

<sup>135</sup> Tällaiseen tulkintaan viittaisi suomennoksen (1960, 23) ”murrosikäni puisto”.

<sup>136</sup> Puutarhan nähdään usein symboloivan ihmisluontoa ja ihmisen sielua. Samoin kuin puutarhaa ihmisen on vaalittava sieluaan ja huolehdittava siitä. (Fontana 1993, 105.) Humbertin puutarha on kuitenkin sammaloitunut.

vetoaa lukijaan, että näin saisi olla. Tavallaan Humbert myös paljastaa lauseellaan (heti romaanin alussa) olevansa kykenemätön muuttumaan täysin. Hän tiedostaa olevansa oman poikkeavuutensa kahleissa ikuisesti. Puutarha-metafora onkin kuin pysäytetty kuva, joka näyttää totuuden – sellaisen totuuden, joka Humbertin on pakko hyväksyä, mutta jolle hän tarvitsee muidenkin hyväksynnän.

## 5.2 Lumouksen alaisena

My only grudge against the nature was that I could not turn my Lolita inside out and apply voracious lips to her young matrix, her unknown heart, her nacreous liver, the sea-grapes of her lungs, her comely twin kidneys (Nabokov 1995, 165).

Humbert kuvailee Lolitan ihonalaisia elimiä samoin kuin hänen ulkoisia tuntomerkkejään (hiuksia, ripsiä, käsivarsia ym.) ja paljastaa halun täydellisen omistuksen saavuttamiseen. Humbert ei saa tarpeekseen Lolitan ulkoisuudesta, vaan haluaa koskettaa ja suudella, päästä nauttimaan myös osista ja alueista, jotka ovat yksityisiä ja henkilökohtaisia – jo yksinomaan fysiologisista syistä. Humbertin kuvailussa kohtu, Lolitan naiseuden symboli, on ”nuori”. Tämä muistuttaa Humbertin ja Lolitan välisestä ikäerosta ja tavallaan myös Lolitan kypsymättömyydestä (ja silkasta tietämättömyydestä seksuaaliasioissa). Sydäntä Humbert puolestaan kuvaa ”tuntemattomaksi” – kenties siksi, ettei koskaan todellisuudessa tiedä mitä Lolita tuntee ja haluaa.<sup>137</sup>

Lolitan maksa puolestaan on ”helmiäisenhohtava”, osa kaikissa kirjon väreissä hohtelevia sisuksia.<sup>138</sup> ”Keuhkojen merirypäleet” on ilmaisuna hyvin runollinen (ehkä Humbert tavoittelee tällä osien anatomista ulkoasua). Hän käyttää kuitenkin myös muualla runsaasti mereen ja rantaan assosioituvia sanoja; esimerkiksi Lolitan alaraajat metaforisoituvat hurmaavaan muotoon ”the seaside of her schoolgirl thighs” (Nabokov 1995, 42). Tämänkaltaiset metaforat assosioituvat väkisin Annabeliin, Rivieraan ja Humbertin ensimmäisiin seksuaalisen heräämisen tuntemuksiin rannalla. Lolitan

<sup>137</sup> Siteerasin aikaisemmin tämän osan Humbertin kuvauksesta analysoidessani Lolitan metaforisoitumista ruusuksi. Ruusu on aina ollut salaisuuksien kukka; ”ruusun sydän” merkitsee tuntematonta (Ks.s. 73-74.)

<sup>138</sup> Lo, whose lovely prismatic entrails had already digested the sweetmeat [...] (Nabokov 1995, 116). Myöhemmin Humbertilla myös lisää Lolitan osista lumoutumista: “[...] her lovely uvula, one of the gems of her body [...]” (Nabokov 1995, 240).

nähdessään hän toteaa ensimmäiseksi: ”[...] a blue sea-wave swelled under my heart [...]” (Nabokov 1995, 39). Toisaalta metaforat voitaisiin yhdistää myös Humbertin kuvittelemaan, meren ympäröimään ”nymfettien saareen”. Lolitan kaksoismunuaiset ovat Humbertin mukaan hauskan näköiset, somat (aivan kuin hän todella näkisi ne edessään). Hämmentävää on, ettei Humbertin kuvailu varsinaisesti ole puistattavaa, vaikka ajatus kuvailun takana voidaan ajatella sellaiseksi. Toisen ihmisen sisimpien osien koskettaminen tuntuu ajatuksena kammottavalta, mutta Humbert tekee tästäkin toiveestaan verbaalisen hyväilyn – kokonaisvaltaisen, hätkähdyttävän groteskin, mutta samaan aikaan hyvin hellän. Nietzsche toteaa *Iloisessa tieteessään* rakastamiseen liittyen:

*Me taiteilijat!* – Kun rakastamme naista, me joudumme helposti vihaamaan luontoa, ajatellessamme kaikkia niitä vastenmielisiä luonnollisuuksia, joiden alaisena nainen on; me olemme yleensä kernaasti niitä ajattelematta [...] luonto näyttää loukkaavan omistusoikeuttamme, ja mitä pyhittämättömimmillä käsillä. Silloin suljetaan korvat kaikelta fysiologialta ja annetaan itselleen salaa sääntö: ”Minä en tahdo kuulla mitään siitä, että ihminen on vielä jotakin muuta paitsi *sielua ja muotoa!*” ”Ihonalainen ihminen” on kaikille rakastavaisille kauhistus ja mahdoton ajatus, jumalan- ja rakkaudenpilkkua. (Nietzsche 1989, 70.)

Humbertin kertoma on miltei parodia tästä. Hänelle Lolitan ihonalaisuus ei ole kauhistus, vaan päinvastoin hänen ”ainoa kaunansa luontoa kohtaan” on se, että hän *ei voi* kokea rakastettunsa ihonalaisuutta. Humbertin jumaloinnilla ei ole rajoja, mutta jumalointi ei kohdistu pelkkään ”kauneuteen”. Kirjoittamishetkellä on kulunut jo aikaa siitä, kun Humbert on viettänyt aikaa Lolitan kanssa. Silti Lolita ei ole muistelmien sivuilla Annabelin kaltainen utuinen, kiiltokuvamainen muisto. Hänessä on täydellistymätöntä särmää ja karheita pintoja – likaisia sukanpohjia, venkoilevaa kouluslangia, tahmeaa tukkaa ja huulipuikon tahramia hampaita. Tässä mielessä Lolita on jatkuvasti hyvin *todellinen*.

Kuten olen jo aikaisemmin todennut, Humbert tekee valtavasti töitä kieltääkseen vastuunsa suhteessa. Kielikuvissaan hän on Lolitan ”lumouksessa” ja tämän ”noituma”. Esitän Humbertin kuvaileman, Lolitan lumouksen alaisena olemisen, eräänlaisena vähemmän aggressiivisena vastakohtana edellä esitellylle vangitsemiselle. Vaikka toisinaan pirullisuudessaan kiemurteleva Lolita saa Humbertin kiristelemään hampaitaan ja kiroamaan koko tilanteen, on hänen pakkomielteisyydessään Lolitaa

kohtaan myös kauneutta ja vilpittömyyttä. Lumouksen alaisena ollessaan Humbert kuvailee Lolitaa kaikkein kauneimmilla olemassaolevilla tavoilla, tarkkaavaisesti ja hellästi. Yksikään pisama, rokotusarpi tai tervanmusta ripsi ei jää vaille ansaitsemaansa huomiota. Useimmista Lolitaa kuvaavista sanoista välittyy halu ja ihailu – tuskallinenkin sellainen.

Humbert ei koskaan puhu itsestään vankina, mutta hänen patologinen sairautensa, seksuaalinen poikkeavuutensa, todellisuudessa estää hänen ulospääsynsä tilanteesta. Sepitelmä maagisesta nymfettien rodusta ja sen lumouksen alaiseksi joutumisesta laajeneekin tavallaan itsensä ulkopuolelle, kasvaa yhdeksi tiheäksi metaforaksi edustamaan Humbertin koko seksuaalisen minuuden ongelmaa. Boyd (1990, 5) toteaa aiheeseen liittyen Nabokovista: ”[...] he had to understand how people could be imprisoned in madness, in obsession or in the everyday ‘solitary confinement of their souls’“. Jo aikaisemmin mainitsin Humbertin kokemukset poikkeavan seksuaalisista haluista kahlitsevina ja hänen kuvaannollisen elehtimisensä epätoivon ja turhautuneisuuden metaforana: ”[...] look, Lord, at these chains! [...]” (Nabokov 1995, 83). Pohdin lopuksi sitä kuinka lähellä toisiaan lopulta ovat rakkaus ja pakkomielle, lumoutuminen ja kahleissa olo, *enchantment* ja *enchainment*.

### 5.2.1 Look, Lord, at these chains

Lumoamisen ajatus esiintyy jo Lolitan esimuotona pidetyn *Volshebnik*-tarinan nimessä. Nabokov halusi englantilaisen käännöksen nimeksi ”The Enchanter”, joka kyseisessä tarinassa viittaa päähenkilöön. Dmitri Nabokov kirjoittaa käännöksensä kommentaarissa: ”The Enchanter, evil conjuror though he may be, lives partially in an enchanted world” (Nabokov 1991, 98). Sana ”conjuror” tarkoittaa taikuria tai silmänkääntäjää, ”enchanter” puolestaan noitaa tai velhoa (jonkinlaista lumoojaa). Viimeksi mainittu sisältää kuitenkin ”taikuriin” verrattuna jonkinlaisen ylimääräisen hurmaamisen efektin, joka mielestäni *The Enchanterin* päähenkilössä ja etenkin *Lolitan* Humbertissa on aivan olennaista. Sekä Arthur että Humbert ovat kykeneviä hurmaamaan ja lumoamaan (Arthur pikkutytön sairaan äidin, Humbert Charlotten ja osaltaan myös Lolitan). Kenties tästä syystä Nabokov halusi käyttää enchant-sanaa sen sijaan, että olisi tyytynyt suurempaan käännökseen ”The Magician”. Dmitri Nabokov varoittaa lukijoita olemaan liioittelematta *Lolitan* ja *The Enchanterin* välisten

mahdollisten samankaltaisuuksien merkitystä ja muistuttaa, että Vladimir Nabokov tarkoitti ne ehdottoman erillisiksi töiksi – *The Enchanterin* vain ensimmäiseksi pieneksi sykäykseksi, värähdykseksi myöhemmästä romaanin muotoon kasvaneesta *Lolitasta* (Nabokov 1991, 197). Samankaltaisuudet hän kuitenkin myöntää.

Yksi *Lolitan* kielellisesti upeista metaforisista sommitelmista esiintyy Humbertin saavuttaessa orgastisen hurmion Lolita sylissään (tämän huomaamatta). Jälkeenpäin Humbert kieriskelee tyytyväisyydessä: ”Absolutely no harm done. The conjurer had poured milk, molasses, foaming champagne into a young lady’s purse; and lo, the purse was intact.” (Nabokov 1005, 62.) Ilmauksessaan Humbert metaforisoi itsensä taikuriksi ja leikittelee edelleen Lolitan lempinimen ja vanhan raamatullisen interjektion analogialla. Hän sanoo siis yhtäältä ”ja katso, käsilaukku oli koskematon” ja toisaalta ”Lo on yhä koskematon”. Humbert luo tapahtumasta metaforan avulla jotakin taikurin luoman illuusion kaltaista – hän uskottelee, että todellisuudessa mitään ei oikeastaan tapahtunut.

Myös yksi Humbertin nimen tarjoamista sanaleikeistä voidaan mielestäni liittää samaan viitekehukseen. Esittelin nimeämistä käsittelevässä luvussa kohdan, jossa Humbert yrittää lunastaa varaamaansa hotellihuonetta ja sekaantuu koomisesti omassa nimessään: ”The name [...] is not Humberg and not Humbug, but Herbert, I mean Humbert [...]” (Nabokov 1995, 118). Yhdellä näistä versioista on yleisnimen semanttinen sisältö: ”humbug” tarkoittaa harhaanjohtavaa temppeä ja kepposta sekä myös henkilöä, joka ei ole sitä mitä väittää olevansa. Sana viittaa siten ovelasti Humbertin naamioituun henkilöllisyyteen – nimi, jota Humbert yrittää lausua oikein, on todellisuudessa pseudonyymi, joka salaa hänen todellisen minänsä. Paradoksaalisesti hän siis kieltää nimen olevan ”humpuukia”, vaikka juuri sitä se on. Hieman samaan suuntaan johdatteleva on myös Humbertin harkitsema nimivaihtoehto ”Mesmer Mesmer”.<sup>139</sup> Edellä mainittuja tapauksia lukuunottamatta, kautta romaanin, kokee Humbert kuitenkin

---

<sup>139</sup> Humbert kertoo romaanin lopussa harkinneensa pseudonyymikseen muun muassa vaihtoehtoja ”Otto Otto, Mesmer Mesmer” ja ”Lambert Lambert” (Nabokov 1995, 308). Keskimäinen näistä viittaa mahdollisesti Franz Anton Mesmeriin, joka kehitti 1700-luvulla hypnoosiin perustuvan parannusmenetelmän. Vaikka hänen menetelmänsä saivat kannatusta ja kokeiluja kiinnostavana ”muoti-ilmiönä”, ne saivat myös kyseenalaisuutensa vuoksi paljon kritiikkiä. Mesmerin asiakkaina oli paljon nuoria naisia, joita muun muassa varoiteltiin mahdollisuudesta joutua hoidon alaisena seksuaalisen hyväksikäytön kohteeksi.

itse olevansa ennemminkin lumotun kuin lumoojan asemassa. Humbert kutsuu Lolitaa muun muassa nimityksellä ”my own enchantress” (Nabokov 1995, 200).

Heti muistelmiensa alussa Humbert siirtää itsensä rooliin, jossa hän on vailla vastuuta – Humbert on ”bewitched traveler” (Nabokov 1995, 16). Määritellessään nymfettien rodun hän määrittelee myös itsensä näiden lumouksen kohdehenkilöksi. Hotelli, johon Humbert vie Lolitan heidän ollessa ensimmäisen kerran kahden (kohtalon poistettua suurimman esteen, Charlotten, Humbertin suunnitelmien toteutumisen tieltä), sekoittaa nimessään kiehtovalla tavalla metsästämisen ja vangitsemisen viitekehykset, joita työssäni tarkastelen. ”Enchanted Hunters” inspiroi nimenä myös Humbertia, ja hän on leikitellyt sillä jo varatessaan huonetta hotellista ja hekumoidessaan hankkimiansa unilääkkeiden äärellä: ”Was he not a very Enchanted Hunter as he deliberated with himself over his boxful of magic ammunition?” (Nabokov 1995, 109). Matka nymfettien saarelle ei kuitenkaan osoittaudu helpoksi: ”She was again fast asleep, my nymphet, but still I did not dare to launch upon my enchanted voyage” (Nabokov 1995, 129). Hotellin nimen ruokkima lumoamisen teema koristaa kauttaaltaan Humbertin kuvailua kyseisestä yöstä: ”Now and then it seemed to me that the enchanted prey was about to meet halfway the enchanted hunter [...]” (Nabokov 1995, 131).

Myöhemmin Clare Quilty lainaa kyseisen hotellin nimen näytelmänsä, jota Doloresin luokka Beardsleyn koulussa esittää. Humbert arvelee näytelmän nimen (”The Enchanted Hunters”) yhteyttä hotellin nimeen täysin satunnaiseksi ja merkityksettömäksi.<sup>140</sup> Doloresin roolina on metsän noita, Diana, jonka lumoihin kuusi onnetonta metsästäjää joutuu. Seitsemäs metsästäjä on kuitenkin Nuori Runoilija, joka väittää Dianan ja kaiken muun olevan hänen itsensä, runoilijan, keksintöä.<sup>141</sup> Humbert toteaa näytelmästä jokseenkin välinpitämättömästi: ”[...] the play’s profound message, namely, that mirage and reality merge in love” (Nabokov 1995, 201). Kangastuksen ja todellisuuden yhteensulautuminen rakkaudessa on kuitenkin asia, jonka juuri Humbert kokee. Lolita on hänelle toden ja illuusion sekoitus. Romaanin alussa, jo muutamaan otteeseen

<sup>140</sup> Beardsleyn koulun rehtori, jonka elämäntehtävänä tuntuu olevan kaikkien mahdollisten nimien sekoittaminen ja tahaton vääristely, käyttää näytelmästä nimeä ”The Hunted Enchanters”. Tämä nimen pyörittely viittaa mielestäni enteellisesti myös romaanin loppuun ja siihen kostonäytelmään, jonka päärooleissa ovat Humbert ja hänen ”veljensä”, varjonsa, kaksoisolentonsa Quilty. Humbert kuvaa itseään sanoilla ”lucidly insane, crazily calm, an enchanted and very tight hunter” (Nabokov 1995, 294) metsästäessään tällä kertaa vihollistaan, Lolitansa lumoojaa.

<sup>141</sup> Appel (1991, 406) toteaa seitsemännen runoilijan olevan implisiittisesti kirjailija-Nabokov itse.

mainitun ”omena-episodin” jälkeen, Humbert selventää: ”What I had madly possessed was not she, but my own creation, another, fanciful Lolita – perhaps, more real than Lolita; overlapping, encasing her; floating between me and her, and having no will, no consciousness – indeed, no life of her own” (Nabokov 1995, 62).

Humbert yrittää parhaansa mukaan selittää sitä mitä kokee: ”Reader must understand that in the possession of and thralldom of a nymphet the enchanted traveler stands, as it were, *beyond happiness*. For there is no other bliss on earth comparable to that of fondling a nymphet.” (Nabokov 1995, 166.) Kuinka kukaan tällaisen selittämättömän tunteen koettuaan voisi enää luopua siitä? Heidän tarinansa kulkeutuessa loppua kohden Humbert alkaa tiedostaa sen muuttumisen yhä epätoivoisemmaksi ja tuhoavammaksi. ”But I was weak, I was not wise, my schoolgirl nymphet had me in thrall” (Nabokov 1995, 183), toteaa Humbert. Hänellä ei ole vaihtoehtoja tai voimaa muuttaa tilannetta. Hänen lumoutumisensa on muuttunut kahleissa oloksi, ulospäisemmäksi tilaksi. Samoin kuin kohtalo toi Lolitan hänen tielleen, vain se voi erottaa Humbertin nymfetistään. Näin tapahtuu: Clare Quilty muuttuu etäisestä varjosta todeksi ja Lolita tekee sen mitä on suunnitellut – karkaa ja jättää Humbertin.

Vangitsemisen teema sulkeutuu lopussa, kun virkavalta konkreettisesti vangitsee Humbertin. Hän ei kuitenkaan tunne itseään syyllisesti niinkään sen vuoksi, että on tappanut näytelmäkirjailija Clare Quilty, Lolitan ”kidnappaajan” ja oman Doppelgängerinsä, vaan sen vuoksi mitä on tehnyt Lolitalle. Hänen todellinen rikoksensa on ollut tytärpuolensa sieppaaminen ja tämän alistaminen alaikäisen rakastajattaren rooliin. Viimeisessä kohtaamisessaan aikuistuneen Lolitan kanssa Humbert pyytää tätä lähtemään mukaansa. Hän tarjoaa Lolitalle sadun onnellista loppua: ”Make those twenty-five steps. Now. Right now. Come as you are. And we shall live happily ever after.” (Nabokov 1995, 278.) Lolita kieltäytyy. Nymfetti on haalistunut ja illuusio rikkoutunut, mutta Lolita on yhä se mitä Humbert kaipaa. Hän ikään kuin näkee ensi kertaa oman *kuvittelun* Lolitansa sijasta *todellisen* Lolitan. Hänen oman vääristyneen mielensä luomasta olennosta on tullut oikea ihminen. Aivan kuin hän itsekin yllättyisi sitä kuinka todellinen hänen oma kiintymyksensä on nymfettiä kohtaan, joka on kauan aikaa sitten lakannut olemasta nymfetti: ”[...] I looked and looked at her, and knew as clearly as I know now I am to die, that I loved her more than



anything I had ever seen or imagined on earth, or hoped for anywhere else” (Nabokov 1995, 277).

Vaikka Lolitalta on valta viimeisessä kohtaamisessa ja vaikka hän kieltäytyy lähtemästä Humbertin mukaan eikä kenties koskaan unohda kokemaansa vääryyttä, muuttuu Humbert sillä hetkellä pysyvästi. Olisi väärin väittää, että Humbert lakkaa olemasta pedofiili, että hänen henkiset vinoumansa suoristuvat silkasta katumuksesta. Vielä Lolitan kohtaamisen jälkeenkin, matkallaan murhaamaan Quiltyä, Humbertissa asuva vanha peto silmäilee ympäristöään etsiskellen nymfettejä. Sairaus ei siis ”parane” sen ymmärryksen myötä, että hän on pilannut Lolitan lapsuuden. Hänen ajatuksensa Lolitaa kohtaan kuitenkin muuttuvat; aikuinen Lolita on hänen rakkautensa, ei enää pakkomielteensä kohde. Tämän vuoksi hän ryhtyy kirjoittamaan – “I insist the world know how much I loved my Lolita, *this* Lolita [...]” (Nabokov 1995, 278).

### 5.2.2 Pakkomielteestä poeettiseksi puolustuspuheeksi

Quennel (1979, 9) toteaa: “[...] *Lolita* itself, despite the picture it draws of a doomed perversion, becomes at last a hymn in praise of love.” Humbertin perversio, pedofilia, voidaan määritellä, nimentää ja siten tehdä todeksi, näyttää sen olemassaolo. Rakkauden kohdalla tämä on vaikeampaa. *Lolitassa* rakkaus ehdottomasti pakenee määrittelyyrityksiä. Voiko pedofiilisesta himosta muovautunutta tunnetta kutsua rakkaudeksi? Ne romaanin lukijat, tutkijat ja kriitikot jotka väittävät, ettei *Lolita* voi olla rakkaustarina, väittävät samalla tuntevansa ja tietävänsä mitä rakkaus on.<sup>142</sup> Lukijat ovat kavahtaneet, tunnustaneet ja osaksi sisäistäneet Humbertin hirviömyönteisyyden, kriitikot arvioineet sitä kukin omalla tavallaan, aihe ja romaanin kerronta synnyttäneet kauhistuttavan määrän väärinluntoja ja avanneet useita asiaan kuulumattomia sivupolkuja.<sup>143</sup> Silti tämä yksi määritelmä romaanista nousee itsepintaisesti muiden rinnalle – *Lolita*, ”a love story”.

Humbert puhuu avoimesti ja salaamatta seksuaalisesta himostaan, halujensa kiirastulesta ja selittämättömästä nälästä ”tuota kurjaa nymfettiä kohtaan” (Nabokov

<sup>142</sup> En väitä, että Nabokov olisi romaanillaan lanseerannut uuden rakkaus-käsitteen sisältöineen, mutta vain sulkeutunut mieli väittää, että kyse ei voi olla rakkaudesta.

<sup>143</sup> Tämä kaikki on jokseenkin ymmärrettävää romaanin vastaanoton ollessa mitä se oli. Muun muassa John Gordon *Sunday Express* -lehdessä: ”Without doubt it is the filthiest book I have ever read. Sheer unrestrained pornography.” (Karolides 1999, 305.)

1960, 167). Samalla lailla saa kuitenkin tilaa rakkaus, Lolitan hellä ja hiljainen jumalointi. *Lolita* onkin kenties yksipuolinen rakkaustarina, mutta rakkaustarina yhtä kaikki. Huolimatta kaiken kompleksisuudesta ja huolimatta Lolitan lopullisesta menettämisestä puhtaan rakkauden tajuaminen on Humbertille yksinkertaista: ”I could not kill *her*, of course, as some have thought. You see, I loved her. It was love at first sight, at last sight, at ever and ever sight.” (Nabokov 1995, 270.) Yhdyn Quennelin sanomaan ja lisäksi toivon tämän tutkimukseni osoittavan, että romaanista tehtyihin tulkintoihin kielikuvat vaikuttavat osaltaan voimakkaasti; hyvässä ja pahassa. Ne tekevät romaanista vangitsevan – tämä ei suinkaan ole pornografiaa, vaan poetiikkaa.

Lolita on, kuten Humbert itsekin muistelmansa nimeää, tunnustus. Paitsi tunnustus moraalittomasta, rikollisesta ja anteeksiantamattomasta toiminnasta se on myös tunnustus rakkaudesta. Humbertin ei ole enää mahdollista hyvittää sitä mitä hän on tehnyt Doloresille. Hän ei kenties yritäkään hyvittää tai selitellä, vaan vain *kertoa*. Humbert elää Lolitan uudelleen kirjoittaessaan muistelmansa. Hän tuntee Lolitan tuoksun, kuulee äänen. Hän näkee ihon, ripset, nilkat, lapaluut. Hän aistii katseen, läsnäolon, tunnistaa muiston. Lolitasta tulee hänen kielellä taiteilevan tarinansa selittämättömin substantiivi, jota kuvailu ja määritelmä toisensa perään koettaa tavoittaa. Humbert hakee menetykseen lohtua kirjallisuudesta ja taiteesta. Sanat paperilla ovat kuolemattomia. ”And this is the only immortality you and I may share, my Lolita” (Nabokov 1995, 309), toteaa hän muistelmiensa päätteeksi. Humbert, julma ja halveksittava hirviö, lopussa ihmiskyyneleitä vuodattava, on sommitellut muistonsa sanoiksi, lumoaviksi lauseiksi, häkellyttäväksi poeettiseksi kudelmaksiksi. Sen säikeet alkavat fonologiasta ja ulottuvat syntaksin kautta aina kerronnan silmukoihin saakka, muodostaen tarinan, joka vieraannuttaa lukijaa todellisuudesta saadakseen hänet näkemään ja tuntemaan sen entistä vihlovammin.

## 6. PÄÄTÄNTÖ

Olen tutkinut työssäni Vladimir Nabokovin *Lolita*a ja pyrkinyt selvittämään romaanissa tapahtuvaa kielikuvilla vieraaksi tekemistä. Romaani kertoo kahden henkilön, 12-vuotiaan Lolitan ja keski-ikäistyvän Humbert Humbertin, suhteesta. Romaanin kertoja ja toinen päähenkilö on Humbert – *Lolita* on hänen muistelmansa ja tunnustuksensa, jonka hän saa valmiiksi vankeudessa ennen menehtymistään sydänkohtaukseen. Lukijalla on painava syy pitää Humbertin sanoja arveluttavina; hän on pedofiili ja murhaaja, kertojatyyppinä epäluotettava. Jonkinlaisena ”pahan” konkretisoitumana Humbert on hyvin karismaattinen. Useita strategioita käyttämällä hän pyrkii osittain saamaan lukijan puolelleen. Yhtenä tällaisena keinona voidaan pitää Humbertin kieltä. Hänellä on sanallinen kyky hurmata lukija; amoraalisista ja hirvittävästä teoista tulee humoristisia ja helliä tapahtumia, groteskeista haaveista tunteellisia hyväilyjä ja pakkomielteestä kuolematon rakkaus.

Humbert käyttää huumoria muistelmissaan merkittävänä strategiana; se naamioi hetkittäin julman totuuden, pyrkii pehmentämään hirvittävien tekojen terää. Romaania voidaan paikoitellen kutsua hyvinkin koomiseksi – ennen muuta tämä koomisuus mahdollistaa vaikeiden asioiden lähestymisen. Humbertin itseironia kohdistuu osaltaan hänen toimintansa ”mekaanisuuteen”. Huolimatta niistä mahdollisista todellisista tunteista, joita hänellä on Lolitaansa kohtaan, hän näyttäytyy paikoitellen kuin tahdottomana viettikimppuna, joka Lolita hyväksikäytettyään kauhistuu hetkeksi ja sitten tekee heti perään saman toistamiseen (hän väittää olevansa kykenemätön ottamaan ”rakkautta” pakolla, mutta myöntää toisaalla, että himon nostaessa päätään millään muulla ei ole väliä). Humbertin ironian tunnistaminen riippuu pitkälti lukijasta. Humbert esittää ironian mahdollisuuden, tulkitsija puolestaan päättää ”tapahtuuko” se, tuleeko ironia todeksi. Olen pyrkinyt tunnistamaan ironian ja analysoimaan sitä lähinnä sellaisissa kohdissa, joissa se liittyy läheisesti kielikuvan yhteyteen. Tämä ei kuitenkaan ole riittävästi. Humbertin ironialla (ja erityisesti hänen itseironiallaan) on niin laaja ja moniulotteinen merkitys ja vaikutus romaanin tulkinnassa, että se vaatisi ja ansaitsisi aivan oman tutkimuksensa.

Humbertin kielikuvat ovat hänen keinonsa tehdä itsestään ja Lolitasta toisia, vieraita. Kielikuvilla on Humbertin kerronnassa yhtäältä todellisuudesta etäännyttävä, toisaalta

todellisuuteen lähentävä vaikutus – tämä on yksi formalistisen vieraannuttamisen perimmäinen ajatus. Kielikuvallisuudella on ennen muuta poeettinen tehtävä: se luo osan romaanin kauneudesta, kipeydestä, yllättävyydestä ja ennennäkemättömyydestä. Näiden puolestaan voidaan sanoa rakentavan romaaniin kirjallisuudellisuutta. Humbertin muistelmiensa alussa esittämä toteamus ”Oh, Lolita, I have only words to play with!” osoittautuu implisiittisen lupauksen sisältäväksi ennustukseksi lukijan selviytyttyä romaanin viimeiselle sivulle. Humbert on sanoillaan (tai oikeammin tavoillaan käyttää sanoja) tehnyt muistoistaan taidetta – ja ennen kaikkea rakastamastaan Lolitasta taiteensa kauneimman muiston. Kielikuvien tarkasteleminen avaa uuden ulottuvuuden sekä henkilöhahmojen itsensä että heidän välisen suhteensa tulkitsemiseen.

Nimillä on *Lolitassa* merkittävä osuus henkilökuvien muotoutumisessa. Niillä on myös Nabokovin tuotannossa kauttaaltaan korostainen merkitys. Tämä on yksi niistä seikoista, joka herätti minussa, *Lolitan* pintaa nimien osalta raapaistua, mielenkiinnon mahdolliseen lisätutkimukseen. Varsinaiset kielikuvat Humbertista ja Lolitasta ilmentävät sekä saalistajan ja uhrin että vangitsijan ja vangitun rooleja. Osaa käsittelemistäni kielikuvista on vaikea lokeroida jompaan kumpaan teemaan kuuluvaksi. Merkittävin ero teemoihin yhdistyvien kielikuvien välillä on se, että saalistuskielikuvat perustuvat paljolti henkilöiden elämiksi metaforisoitumiselle, kun taas vangitsemista ja vankina olemista kuvaavissa ilmauksissa inhimilliset piirteet ovat enemmän esillä. Kielikuvat rakentavat osaltaan romaanin seksuaalista jännitettä; tietynlainen eroottisuus syntyy myös siitä, ettei yhtäkään seksuaalista aktia tai toimenpidettä ilmaista suoraan, kirjaimellisesti, vaan kielikuvien avulla vihjaillen. Olen pyrkinyt osoittamaan kielikuvien tasolla tapahtuvan roolien vaihtumisen; sen kuinka päähenkilöt voidaan vuorotellen nähdä sekä hallitsevissa että alistaisissa asemassa toisiinsa nähden.

Kielikuvat siis teemoittavat osaltaan tapahtumia ja muistelmassa esitettävää tapahtumien kulkua. Saalistuskielikuvat hallitsevat romaanin ensimmäistä osaa: Humbert punoo kerronnallista seittiään tehden aikeensa selväksi lukijalle samoin kuin metaforista hämähäkinlankaa saadakseen lämminvärisen saaliin, Lolitan, omakseen. Pitkällisen saalistuksen jälkeen, romaanin toisen luvun alkaessa, Lolita on vihdoinkin hänen. Myös kielikuvissa tapahtuu muutos – Humbertin kerrontaan ilmaantuu vangitsemisen, alistamisen ja omistamisen metaforia. Joissakin metaforissa voidaan myös havaita

mielenkiintoisia siirtymiä kuvattavan suhteen. Esimerkiksi Lolitaan kohdistuvissa kukka-metaforissa ”kukka” (myös ”ruusu”) edustaa ensin hänen puhtauttaan ja viattomuuttaan, siirtyy sen jälkeen kuvaamaan hänen intiimiosiaan ja päättyy lopulta ilmaisemaan sitä, mikä Lolitan nymfettiyydestä on jäljellä hänen siirryttyään aikuisuuden kynnykselle. Samoin ”nymfetti”, joka aluksi on Humbertin käyttämä metafora tietyn ikäisistä ja poikkeuksellisista tyttölapsista, laajenee alkuperäisen määritelmänsä ulkopuolelle ja kasvaa sepitelmäksi, joka ilmentää Humbertin koko seksuaalisen minuuden ongelmaa.

Romaanin henkilöihahmoista tehdyt tulkinnat perustuvat vahvasti kielikuviin ja Humbertin niiden avulla itselleen ja Lolitalle luomiin rooleihin. Juuri kielikuvissa Lolitasta tulee demoninen nymfetti, seksuaalisesti turmeltunut olento, joka on romaanin myötä saanut paikan sanakirjoissa (Humbertin mielen luomasta illuusiosta on siten tullut tänä päivänä jotakin todellista määrittelemään pyrkivä sana). Kielikuviansa ja ironiansa myötä Humbertin osaksi tulee hänen henkilöihahmoaan läpäisevä ”pahuus”.

*Lolitassa* voidaan kauttaaltaan nähdä eräänlainen ambivalenttisuus sekä henkilöihahmoja määrittävänä että temaattisesti hallitsevana piirteenä. Kielikuvissa Humbert näyttäytyy hirviön ja ihmisen, epäinhimillisen ja inhimillisen rajoilla häilyvänä olentona. Hän kokee paikoitelleen itsensä jakautuneena, jonakin sellaisena, jonka sisällä vuorottelevat toistuvasti hyvä ja paha. Myös Lolitan Humbert esittää ambivalenttisenä; hän on viaton ja syntinen, kiltti ja kavala, kaiken kaikkiaan Humbertia hämmentävä sekoitus toisilleen vastakkaisia ominaisuuksia. Lolitan ambivalenttisuus on osa Humbertin mielen luomaa illuusiota; nymfeteille ominainen oveluus, viekkaus ja viettelevyys tekevät heistä osaltaan poikkeusolentoja, erilaisia, jollainen Humbert itsekkin kokee olevansa. Tätä ajatusta toiseudesta, jonkinlaisesta poikkeavuudesta, kielikuvissa venytetään.

Kaksinapaisena kokee Humbert myös koko suhteen: Jo työni otsikossa mainitsin ”nymfettirakkauden”, hulluksi tekevän maailman, joka on Humbertille sekoitus taivasta ja helvettiä, kokemuksena ja tuntemuksina samanaikaisesti nautinnollinen ja kiduttava, kiehtova ja pelottava. Sen vuoksi ja siitä Humbert kirjoittaa. Nymfettirakkaus, maailmaksi metaforisoituva tunteiden tila, on siten myös paikka, jossa vain kielikuvat ja tutusta vieraaksi tekeminen, ennennäkemättömyys ja tavanomaisesta eroon pyrkiminen, tarjoavat häivähdyksen Humbertin poikkeuksellisesta todellisuudesta. Romaani on

täynnä toisiaan kohti kulkeutuvia ja paikoitellen yhteen sulautuvia ääripäitä. Lopussa Humbertin seksuaalinen vinouma ei suoristu, mutta hänen tuntemuksiensa noidankehä oikenee suoraksi viivaksi. Rakkaudesta Lolitaan tulee Humbertille ainoa merkitsevä asia, ja Lolitasta hänen on kirjoitettava; tehtävä rakastetustaan muistelmiensa kaunein sana, vaikkakin täydellistä määrittelyä pakeneva.

*Lolita* on häijy jalokivi 1900-luvun kirjallisuudessa ja Nabokovin tuotanto kaikkinaisuudessaan aarrearkku kielikuvallisuuden tutkijalle. Toivon omalla tutkimuksellani tehneeni kielikuville oikeutta ja aukaisseeni oven edes muutamaan niistä maailmoista, joihin ne lukijaa johdattavat. Nabokov (1995, 315) on itse todennut fiktion ja taiteen suhteesta: ”For me a work of fiction exists only insofar as it affords me what I shall bluntly call aesthetic bliss, that is a sense of being somehow, somewhere, connected with other states of being where art (curiosity, tenderness, kindness, ecstasy) is the norm. There are not many such books.” Kirjoitin tutkielmani voidakseni osoittaa kielikuvien hurmaavuuden ja voiman, näyttääkseni toteen niiden perimmäisen tehtävän – pyrkimyksen rakentaa poeettisuutta. Tutkimuksen teko on ollut itselleni kokonaisvaltaisen lumouksen kokemista, matka sanoihin ja niiden taakse, viivähdys taiteen turvapaikassa. Sekä Nabokovin edellä siteeraamani sanat että hänen häkellyttävimmän romaaninsa sisäistäneenä lausun lopuksi oman mielipiteeni esteettisen autuuden tarjoavasta fiktiosta: ”Above and over everything there is – *Lolita*.”

## LÄHTEET

### Primaarilähteet

Nabokov, Vladimir 1995. *Lolita*. Penguin Books: Harmondsworth.

Nabokov, Vladimir 1960. *Lolita*. Suom. Eila Pennanen ja Juhani Jaskari. Jyväskylä: Gummerus.

### Sekundaarilähteet

Appel, Alfred 1991. *The Annotated Lolita*. New York: Vintage Books.

Aristoteles 1997. *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

Black, Max 1962. *Models and Metaphors*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Black, Max 1992. "More about Metaphor". Teoksessa *Metaphor and Thought*. Edited by Andrew Ortony. Cambridge: Cambridge University Press.

Biedermann, Hans 1993. *Suuri Symbolikirja*. Suom. toim. Pentti Lempiäinen. Helsinki: WSOY.

Boyd, Brian 1990. *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Brooke-Rose, Christine 1958. *A Grammar of Metaphor*. London: Secker & Warburg.

Cassirer, Ernst 1955. *The Philosophy of Symbolic Forms. Vol.2: Mythical Thought*. New Haven (Conn.): Yale University Press.

Clarke, Joseph F. 1977. *Pseudonyms*. London: Hamish Hamilton.

Cooper, J.C. 1984. *Symbolien maailma*. Suom. Esko Halivaara. Hämeenlinna: Kirjapaja.

Culler, Jonathan 1975. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge.

Davidson, Donald 1993. "Mitä metaforat merkitsevät?" Teoksessa *Kauneudesta kauhuun. Kirjoituksia taidefilosofiasta*. Toim. Haapala ja Lammenranta. Helsinki: Gaudeamus.

Dawson, Kellie 2005. "Rare and Unfamiliar Things: Vladimir Nabokov's 'Monsters'". *Nabokov Studies* 9.

Dupriez, Bernard 1991. *A Dictionary of Literary Devices*. Translated and adapted by Albert W. Halsall. New York: Harvester Wheatsheaf.

- Eichenbaum, Boris 2001. ”Formalismin teoria”. Teoksessa *Venäläinen Formalismi*. Suom. toim. Pesonen ja Suni. Helsinki: SKS.
- Ellilä, E. J. 1966. *Kirjallisia salanimiä ja nimimerkkejä*. Helsinki: SKS.
- Elovaara, Raili 1992. ”Olen tyhjä huone”. *Sanataiteen metaforista ja symboleista*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Erlich, Victor 1969. *Russian Formalism. History – Doctrine*. Mouton: The Hague.
- Espanja-suomi suursanakirja* 2004. Helsinki:WSOY.
- Field, Andrew 1967. *Nabokov: His Life and Art*. London: Hodder and Stoughton.
- Fontana, David 1993. *The Secret Language of Symbols*. London: Pavilion Books.
- Fordyce, C. J. 1968. *Catullus*. Oxford: Clarendon.
- Frazer, James George 1911. *The Golden Bough*. New York: St Martin’s Press.
- Goldman, Eric 2004. “‘Knowing’ Lolita. Sexual Deviance and Normality in Nabokov’s Lolita”. *Nabokov Studies* 8.
- Görg, Manfred 2004. ”Jumalat”. Teoksessa *Egypti. Faaraoiden maa*. Toim. Regine Schultz ja Matthias Seidel. Suom. Mäkinen ja Niemi. Tandem Verlag GmbH, Könnemann.
- Hallam, Elisabeth 1997. *Mytologian jumalat*. Suom. Kimmo Kankaanpää. Hämeenlinna: Karisto.
- Hutcheon, Linda 1994. *Irony’s Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- Jakobson, Roman 2001. ”Uusin venäläinen runous”. Teoksessa *Venäläinen formalismi*. Suom. toim. Pesonen ja Suni. Helsinki: SKS.
- Kalliokoski, Jyrki 1992. ”Kaaskerin Lundströmin kuvat. Volter Kilven proosan metaforista”. Teoksessa *Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin*. Toim. Harvilahti ym. Helsinki: SKS.
- Karolides, Nicholas J. 1999. *100 Banned Books. Censorship Histories of World Literature*. New York: Checkmark Books.
- Koski, Mauno 1992. ”Erilaisia metaforia”. Teoksessa *Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin*. Toim. Harvilahti ym. Helsinki: SKS.
- Kuula, Kari 2006. *Helvetin historia*. Helsinki: Kirjapaja.
- Laine, Jarkko 2001. ”Pieni johdatus vampyyrien maailmaan”. Suomentajan esipuhe sekä huomautukset Bram Stokerin romaanissa *Dracula*. Otava: Helsinki.



- Maar, Michael 2005. *The Two Lolitas*. London: Verso.
- Melton, J. Gordon 1994. *The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead*. Detroit: Visible Ink Press.
- Nabokov Dmitri 1980. "On Revisiting Father's Room". Teoksessa *Vladimir Nabokov: A Tribute*. New York: William Morrow and Company.
- Nabokov, Vladimir 1991. *The Enchanter*. Translated by Dmitri Nabokov. New York: Vintage International.
- Nabokov, Vladimir 1967. *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Nabokov, Vladimir 1973. *Strong Opinions*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Nietzsche, Friedrich 1989. *Iloinen tie*. Suom. J.A. Hollo. Helsinki: Otava.
- Ortega y Gasset, José 1956. *The Dehumanization of Art*. New York: Doubleday Anchor Books.
- Ortony, Andrew 1993. "Metaphor, Language and Thought". Teoksessa *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Platon 1978. *Kratylos*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- Plett, Heinrich F. 1991. *Intertextuality*. Berlin: de Gruyter.
- Poe, Edgar Allan 1969. *Collected Works of Edgar Allan Poe. Vol. I: Poems*. Edited by Thomas Ollive Mabbot. Harvard: Belknap.
- Pyhä Raamattu 1992. Suomen Piiphiaseura.
- Quennel, Peter 1980. "The Novelist's World". Teoksessa *Vladimir Nabokov: A Tribute*. New York: William Morrow and Company.
- Ragussis, Michael 1986. *Acts of Naming. The Family Plot in Fiction*. New York: Oxford University Press.
- Remes, Unto & Carlson, Lauri 1978. Esittelyjä ja selityksiä. Teoksessa *Kratylos*. Helsinki: Otava.
- RHEL = *The Random House Dictionary of the English Language* 1968. New York.
- Rimmon-Kenan, Slomith 1999. *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- Room, Adrian 1985. *Dictionary of Confusing Words and Meanings*. London: Routledge and Kegan Paul.

Rousseau, Jean-Jacques 1988. *Yhteiskuntasopimuksesta*. Suom. J.V. Lehtonen. Hämeenlinna: Karisto.

Saarinen, Esa 2001. *Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin*. Helsinki: WSOY.

Salin, Sari 2003. ”Vaarallinen trooppi. Ironian kaksijakoinen historia.” Teoksessa *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Toim. Vesa Haapala. Helsinki: SKS.

Seidl, Jennifer 1989. *English idioms*. Oxford: Oxford University Press.

Šklovski, Viktor 2001. ”Taiteesta – keinona”. Teoksessa *Venäläinen formalismi*. Suom. toim. Pesonen ja Suni. Helsinki: SKS.

Smith, Henry Nash 1950. *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*. New York: Vintage Books.

Stewart, Garret 1990. *Reading Voices. Literature and the Phonotext*. Berkeley (Calif.): California University Press.

Stewart, George R. 1979. *American Given Names*. New York: Oxford University Press.

*Suomen kielen perussanakirja* 2001. Helsinki: Edita.

*Suomen luonto* -sarja 1998. Osa ”Selkärangattomat eläimet”. Porvoo: WSOY.

Tammi, Pekka 1985. *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*. Helsinki: Yliopistopaino.

Tammi, Pekka 1991. ”Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin”. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS.

Tast, Johan – Tyrväinen, Heikki – Nyberg, Teuvo – Leinonen, Matti 2003. *Koulun biologia. Eliömaailma*. Helsinki: Otava.

Valk, Ülo 1997. *Perkele – Johdatus Demonologiaan*. Suom. Tapani Hietaniemi. Tampere: Vastapaino.

Wellek, René & Warren, Austin, 1969. *Kirjallisuus ja sen teoria*. Suom. Viksten ja Suurpää. Helsinki: Otava.

Wheelwright, Philip 1962. *Metaphor & Reality*. Bloomington: Indiana University Press.

*Webster's Unabridged Dictionary* 2005. New York: Random House.

Zunshine, Lisa 2006. *Why We Read Fiction*. Columbus (Ohio): The Ohio State University Press.

**Internetlähteet**

Internetlähde 1 <http://www.imdb.com/title/tt0169547/trivia> (lähteeseen viitattu 30.1 2008)

Internetlähde 2 <http://www.herppi.net/gallery//thumbnails.php?album=12&page=19> (lähteeseen viitattu syyskuussa 2007)

Internetlähde 3 <http://www.surlalunefairytales.com/sleepingbeauty/> (lähteeseen viitattu 16.1.2008)

**Muut**

Tavast, Valtteri 2007. *Visiting Humberland. Narration in Vladimir Nabokov's Lolita*. Pro gradu -työ. Helsingin yliopisto. Englantilainen filologia.

Kervinen, Elina 2007. ”Lolita leikkii tosissaan”. Helsingin Sanomat 15.7. 2007. D1-D2.