

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ



ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ
ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ
ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

**«Η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων», «Λολίτα»:
Η Έκκεντρη Αφήγηση της Ενηλικίωσης**

ΔΗΜΗΤΡΑ ΓΙΑΒΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΕΛΛΗ ΦΙΛΟΚΥΠΡΟΥ

*Διπλωματική εργασία που κατατίθεται ως μέρος των απαιτήσεων του
Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών στην Επικοινωνία και τα Μέσα
Μαζικής Ενημέρωσης*

Αθήνα, Φεβρουάριος, 2018

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Οι *Περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων* του Lewis Carroll και η *Λολίτα* του Vladimir Nabokov είναι δύο μυθιστορήματα που έγιναν ευρέως γνωστά τόσο κατά την εποχή της έκδοσής τους όσο και κατά τη μετέπειτα εποχή, ενώ έχουν καθιερωθεί ως κλασικά αριστουργήματα της λογοτεχνίας. Ένα παραμύθι με πολύπλευρες εννοιολογικές προεκτάσεις, που απευθύνεται τόσο σε παιδιά όσο και σε ενήλικες, και μια ιστορία του αμφιλεγόμενου έρωτα ενός ενήλικα άνδρα για τη δωδεκάχρονη θετή του κόρη του: η *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* και η *Λολίτα* αποτελούν δύο συγγενή μυθιστορήματα, παρά το γεγονός ότι μεσολαβεί σχεδόν ένας αιώνας ανάμεσά τους. Η παρούσα εργασία στοχεύει στην ανίχνευση της σύνδεσης των δύο μυθιστορημάτων, με κεντρικό άξονα το ζήτημα της ενηλικίωσης, και με μεθοδολογικό εργαλείο προσέγγισης την ψυχαναλυτική θεωρία του S. Freud και του J. Lacan, ενώ ερευνάται, επίσης, τόσο η συνάρτηση των έργων με το πολιτισμικό τους υπόβαθρο (της βικτωριανής Αγγλίας και της μεταπολεμικής Αμερικής της δεκαετίας του 1950) όσο και η πρόσληψη των δύο μυθιστορημάτων κατά τις μετέπειτα δεκαετίες, ώστε να μελετηθούν οι μύθοι της Αλίκης και της Λολίτας, όπως έχουν αποτυπωθεί στη συλλογική μνήμη.

ABSTRACT

Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland*, and Vladimir Nabokov's *Lolita* are two novels that have become widely known not only at the time of their publication but also later on, while they have also been established as two classical literary masterpieces. A narrative with multiple conceptual extensions addressed to both children and adults, and a story of an adult man's controversial love for his twelve-year-old stepdaughter, *Alice in Wonderland* and *Lolita* are two inter-related novels, even though they were composed a century apart. This essay aims at detecting the inter-relation of the two novels, using as its central axis the issue of adulthood, and employing the psychoanalytic theory of S. Freud and J. Lacan as a methodological approach, while it also researches the connection of the two novels with their respective cultural backgrounds, that of Victorian Britain and that of America of the 1950s. Moreover it focuses on the adaptations of the novels in subsequent decades, so as to explore the myths of Alice and Lolita, as they have been impressed in collective memory.

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	3
1.ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ ΚΙ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	6
1.1.Βικτωριανή εποχή και λογοτεχνία.....	6
1.2.Η κοινωνία και η λογοτεχνία της μεταπολεμικής Αμερικής.....	15
1.3 Η <i>Αλίκη</i> , η <i>Λολίτα</i> και η Ψυχανάλυση.....	20
2.ΨΥΧΑΝΑΛΥΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΑΛΙΚΗ ΚΑΙ ΤΗ ΛΟΛΙΤΑ	29
2.1. Οι Περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων	29
2.2. Λολίτα	46
3.Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΣΤΟΝ 20^Ο ΚΑΙ 21^Ο ΑΙΩΝΑ	63
3.1. Η Αλίκη στη Χώρα των Τεχνολογικών Θαυμάτων	63
3.2. Το φαινόμενο της Λολίτας	70
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	76
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	80

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Όταν το καλοκαίρι του 1862 ο Βρετανός Charles Lutwidge Dodgson διηγείται, κατά τη διάρκεια μίας βαρκάδας, τις *Περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων* στις αδελφές Liddle, σίγουρα, δεν θα μπορούσε να προβλέψει την μεγάλη επιτυχία, που θα αποκτήσει η ιστορία του, όταν εκδοθεί ως μυθιστόρημα μετά από τρία χρόνια. Σχεδόν έναν αιώνα αργότερα, στη *Νέα Αγγλία* πλέον, ο Ρώσος émigré, Vladimir Nabokov, θα εκδώσει ένα αμφιλεγόμενο μυθιστόρημα, που, επίσης θα καταχωρηθεί στα αριστουργήματα του 20^{ου} αιώνα, τη *Λολίτα*.

Αναδυόμενα από δύο φαινομενικά ετερόκλητα ιστορικά και πολιτισμικά υπόβαθρα, τα δύο μυθιστορήματα, θα αποκτήσουν μεγάλη επιτυχία τόσο κατά την εποχή της έκδοσής τους όσο και κατά τους επόμενους αιώνες, ενώ στους τόμους της ιστορίας της λογοτεχνίας θα λάβουν την εξέχουσα εκείνη θέση των πρωτότυπων μυθιστορημάτων, που δύσκολα κατατάσσονται σε λογοτεχνικούς κανόνες, αλλά που τόσο εύκολα κατάφεραν και καταφέρνουν να αποσπούν το ενδιαφέρον των αναγνωστών και των μελετητών, καθιστάμενα πλέον έργα κλασικά. Η *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων*, ένα μυθιστόρημα, άλλοτε θεωρούμενο παραμύθι κι άλλοτε μία περίπλοκη στοχαστική διήγηση, που συγκινεί τόσο παιδιά όσο και ενήλικες, και η *Λολίτα*, ένα τόσο προκλητικό όσο και τρυφερό μυθιστόρημα, που εξιστορεί τον έρωτα ενός ενήλικα άνδρα για τη 12χρονη θετή του κόρη, αναδύθηκαν σε δύο εποχές κομβικές, στη βικτωριανή Αγγλία και στη μεταπολεμική Αμερική της δεκαετίας του 1950, ενώ έχουν αφήσει έως και σήμερα το αποτύπωμά τους στη συλλογική μνήμη, ως δύο μύθοι, δύο σύμβολα, που φέρουν πολύπλευρες σημασίες.

Κεντρικό ζήτημα των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων αποτελεί αυτό της ενηλικίωσης. Οι πρωταγωνίστριες, σχεδόν συνομήλικες, καθώς βρίσκονται στο στάδιο της προ-εφηβείας, εισέρχονται σε δύο νέους κόσμους, στη Χώρα των Θαυμάτων και την «Αμβερλάνδη», έρχονται σε επαφή με τους Άλλους και προσπαθούν να αντιληφθούν μέσα από αυτούς τον εαυτό τους, να ορίσουν τα όρια του σώματός τους, τις επιθυμίες τους, με έναν τρόπο, που, ωστόσο, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί συνηθισμένος, καθώς ο Carroll και ο Nabokov αναλαμβάνουν να παρουσιάσουν τη διαδικασία της ενηλικίωσης αυτής μέσω της δημιουργίας ενός κόσμου παράλογου ή μίας σχέσης σαδομαζοχιστικής αντίστοιχα, που επίσης τείνει να υπερβεί κάθε όριο λογικής. Οι δύο περιπτώσεις αυτές, λοιπόν, ως δύο αφηγήσεις μίας έκκεντρης

ενηλικίωσης, θα μπορούσαν να προσεγγιστούν μέσω της ψυχαναλυτικής θεωρίας, όπως την εισήγαγε ο S. Freud στις αρχές του 20^{ου} αιώνα κι όπως την εξέληξε ο J. Lacan στη συνέχεια. Η συγκρότηση της ταυτότητας των πρωταγωνιστριών, αλλά και του αφηγητή στην περίπτωση της *Λολίτας*, η συγκρότηση του Εγώ και η πάλη των μερών της ψυχής τους, που θα παρουσιαστεί στα μυθιστορήματα, η σχέση, που θα δημιουργήσουν με τους άλλους, όταν αντιληφθούν την ετερότητά τους, αποτελούν και κεντρικά ζητήματα, που απασχολούν την ψυχαναλυτική θεωρία, η οποία μπορεί να τα ερμηνεύσει.

Η παρούσα εργασία, λοιπόν, στοχεύει στην ανίχνευση της συγγένειας των δύο μυθιστορημάτων, με κεντρικό άξονα το ζήτημα της έκκεντρης ενηλικίωσης και με μέθοδο προσέγγισης την ψυχαναλυτική θεωρία. Συνεπώς, στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, θα πραγματοποιηθεί μία ιστορική αναδρομή στο πολιτισμικό υπόβαθρο των δύο μυθιστορημάτων, μία παρουσίαση της βικτωριανής Αγγλίας και λογοτεχνίας και της μεταπολεμικής Αμερικής και της λογοτεχνικής της παραγωγής αντίστοιχα, με στόχο την αναζήτηση της σύνδεσης των δύο εποχών, που θα ορίσει και τη σύνδεση των δύο μυθιστορημάτων. Στη συνέχεια, θα παρουσιαστεί το μεθοδολογικό πλαίσιο, που θα ακολουθηθεί για την ανάλυση της *Αλίκης* και της *Λολίτας*, οι βασικές αρχές της ψυχαναλυτικής θεωρίας του S. Freud και του J. Lacan. Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα παρουσιαστεί η ανάλυση των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων υπό το πρίσμα της ψυχανάλυσης. Αρχικά, θα αναλυθεί το ζήτημα της ενηλικίωσης, όπως παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα *οι Περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων*, όπου θα ερευνηθεί η τριμερής δομή της ψυχής της Αλίκης και οι προβολές της στην Χώρα των Θαυμάτων, το ζήτημα της ετερότητας και του Άλλου, το θέμα και ο ρόλος του φαγητού, οι μεταβολές του σώματος της πρωταγωνίστριας και η ερμηνεία τους μέσω του λακανικού σταδίου του καθρέφτη και η έννοια του παραλόγου. Αντίστοιχα, θα αναλυθεί και το μυθιστόρημα της *Λολίτας*, όπου, αρχικά, θα ερμηνευτεί η προσωπικότητα του κεντρικού αφηγητή Χάμπερτ Χάμπερτ, καθώς υπό την οπτική εκείνου παρουσιάζεται η Λολίτα, το ζήτημα του τραύματος, του οιδιπόδειου συμπλέγματος, της διαστροφής και της επιθυμίας και στη συνέχεια θα μελετηθεί η προσωπικότητα της Λολίτας, το σύνδρομο της Ηλέκτρας και η δική της επιθυμία αντίστοιχα, ώστε να ερευνηθεί αν όντως πρόκειται για την παρουσίαση μίας ενηλικίωσης ή δύο και κατά πόσο το συγκεκριμένο ζήτημα παρωδείται από τον Nabokov. Στο τελευταίο κεφάλαιο, θα μελετηθεί ένα άλλο ζήτημα, που φαίνεται να

συνδέει τα δύο μυθιστορήματα, αυτό της μετέπειτα πρόσληψής τους και της δημιουργίας των αμφιλεγόμενων μύθων της Αλίκης και της Λολίτας, όπως διαπλάσθηκαν μέσω των διασκευών τους, κυρίως κινηματογραφικών, και μέσω της εισχώρησής τους στη μαζική κουλτούρα.

1. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ ΚΙ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Στις 4 Ιουλίου του 1862, ο Charles Lutwidge Dodgson ή Lewis Carroll, όπως είναι το καλλιτεχνικό του ψευδώνυμο με το οποίο καθιερώθηκε στη λογοτεχνία, θα πάει βαρκάδα με τις αδελφές Liddell, κόρες του πρύτανη του κολλεγίου Christ Church, όπου φοίτησε και κηρύχθηκε λέκτορας, Henry Liddell. Η ιστορία που διηγήθηκε στα παιδιά κατά τη διάρκεια της εκδρομής αποτέλεσε τη βάση πάνω στην οποία συνέγραψε αργότερα ένα από τα κλασικά αριστουργήματα της παιδικής λογοτεχνίας, όπως έχει πλέον καθιερωθεί, τις *Περιπέτειες της Αλίκης στην Χώρα των Θαυμάτων*, που εκδόθηκε το 1865, ενώ το 1871 δημοσιεύεται και η συνέχεια του μυθιστορήματος, που είχε ήδη γίνει δημοφιλές, *Μες στον καθρέφτη και τι βρήκε η Αλίκη εκεί*.

Σχεδόν εκατό χρόνια αργότερα, το 1955, ο Ρώσος φιλόλογος και εντομολόγος Vladimir Nabokov, έχοντας μεταναστεύσει στην Αμερική μετά το ξέσπασμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, θα δημοσιεύσει ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα, αλλά αδιαμφισβήτητης καλλιτεχνικής αξίας μυθιστορήματα του 20^{ου} αιώνα, τη *Λολίτα*. Πριν, λοιπόν, αναζητήσουμε το νήμα, που ενώνει δύο φαινομενικά ετερόκλητα μυθιστορήματα, προερχόμενα από διαφορετικές κουλτούρες και πολιτισμικά υπόβαθρα, θα πρέπει να εξετάσουμε αρχικά το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο από το οποίο αναδύθηκαν και με το οποίο συνδέονται άρρηκτα, αυτό της Μεγάλης Βρετανίας κατά την περίοδο της βικτωριανής μοναρχίας αφενός κι αφετέρου εκείνο της μεταπολεμικής Αμερικής, καθώς και τη λογοτεχνική παραγωγή των δύο εποχών.

1.1. Βικτωριανή εποχή και λογοτεχνία

Όταν το 1837 η Αλεξανδρίνα Βικτώρια ανέρχεται στον θρόνο κι ανακηρύσσεται Βασίλισσα του Ηνωμένου Βασιλείου Μεγάλης Βρετανίας και Ιρλανδίας και Αυτοκράτειρα των Ινδιών, σηματοδοτείται η αρχή μιας κρίσιμης, αλλά και αντιφατικής ιστορικής περιόδου, που αποτέλεσε πεδίο σημαντικών κοινωνικών, πολιτικών και πολιτισμικών αλλαγών. Η βικτωριανή εποχή, που συχνά περιγράφεται από τους σύγχρονους μελετητές ως μία περίοδος που ταλαντεύεται ανάμεσα στην πρόοδο και τον συντηρητισμό, στην αναγνώριση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και τον αυστηρό κώδικα συμπεριφοράς, καθώς και την καταπίεση πολλών κοινωνικών

ομάδων, αποτελεί την εποχή της ωρίμανσης προγενέστερων μεταβολών και της διαπίστωσης του ριζικού χαρακτήρα αυτών, που θα ορίσουν τα θεμέλια του σύγχρονου δυτικού κόσμου.

Σε ευρωπαϊκό επίπεδο, τα γεγονότα που ακολούθησαν τους ναπολεόντειους πολέμους έθεσαν το ζήτημα του επανακαθορισμού των συνόρων και της εξασφάλισης της ισορροπίας και της διεθνούς ειρήνης, που εκφράστηκαν από το Συνέδριο της Βιέννης το 1815, το οποίο σηματοδότησε και την δημιουργία των σύγχρονων εθνών. Οι πολεμικές συγκρούσεις, ωστόσο, αν και μικρότερης έκτασης, δεν απουσίασαν τον 19^ο αιώνα, ενώ οι αναταραχές και τα επαναστατικά κινήματα μετατοπίστηκαν και στο εσωτερικό των κρατών. Η Βρετανία, συγκεκριμένα, αν και συρρικνώθηκε έπειτα από τις εξεγέρσεις και την ανακήρυξη της ανεξαρτησίας των αμερικανικών αποικιών το 1776, απέκτησε και πάλι την εξουσία σε διάσπαρτες αποικίες κατά τον 19^ο αιώνα, ενώ η επεκτατική πολιτική δεν εξέλειψε κατά την βικτωριανή μοναρχία, η οποία, ωστόσο, συνάντησε ριζικές μεταβολές σε εσωτερικό επίπεδο, που οδήγησαν στη συνταγματοποίηση του πολιτικού συστήματος και στην αναγνώριση πολιτικών κι εργασιακών δικαιωμάτων¹.

Στο πλαίσιο της Βιομηχανικής Επανάστασης, που εκδηλώθηκε στη Μεγάλη Βρετανία ήδη από τα μέσα του προηγούμενου αιώνα και κορυφώθηκε κατά την βικτωριανή εποχή, η ταχεία αστικοποίηση και η άνοδος της μεσαίας τάξης, ως τα άμεσα αποτελέσματά της, επηρέασαν αφενός την βρετανική πολιτική κι αφετέρου το πεδίο της τεχνολογίας και της επιστήμης. Συγκεκριμένα, η Βιομηχανική Επανάσταση, άλλοτε θεωρούμενη ως το εφαλτήριο της κοινωνικής αλλαγής, η ελπίδα για την αποδυνάμωση της αριστοκρατικής τάξης και την βελτίωση του επιπέδου διαβίωσης κι άλλοτε ως απειλή, είχε διαφορούμενες συνέπειες, καθώς οδήγησε στη δημιουργία μεγάλων αστικών κέντρων, όπου αφενός τα επίπεδα της θνησιμότητας μειώθηκαν σημαντικά και οι δυνατότητες ή οι ελπίδες αυξήθηκαν για ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού, αλλά αφετέρου, οι ασθένειες, η ανέχεια και η κοινωνική ανισότητα δεν εξέλειψαν². Πράγματι, κατά τη βιομηχανοποιημένη βικτωριανή κοινωνία των μεγάλων αστικών κέντρων, οι έννοιες της τάξης και της δημοκρατίας μεταβάλλονται

¹ Al. Warwick and M. Willis, *The Victorian Literature Handbook*, London, Bloomsbury Publishing PLC, 2008, σ. 28-29

² G. Kitson Lark, "Making the Victorian England" στο *The Victorian Age: Essays in History and in Social and Literary Criticism*. Ed. by R. Langbaum, Fawcett Publications, Robinsdale, 1967, σ. 49-57

καθοριστικά. Κατά τη Βικτωριανή εποχή, η κοινωνική τάξη αν και φαίνεται να αποκτά τόσο σαφέστερα χαρακτηριστικά όσο και περισσότερες διαβαθμίσεις, ανάλογα με τα προσόντα και τις δυνατότητες συμμετοχής στην παραγωγή και κατ' επέκταση τις δυνατότητες αμοιβής, εντούτοις χαρακτηρίζεται και από μεγαλύτερη κινητικότητα, καθώς η κοινωνική ανέλιξη αποτελεί τον στόχο κάθε ατόμου και ορίζει την επιτυχία. Το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού, ωστόσο, φαίνεται να ανήκει πλέον στη μεσαία τάξη, η οποία χαρακτηρίζεται μάλλον ως άμορφη μάζα, καθώς ενσωματώνει ένα πλήθος διαφορετικών επαγγελματιών, χωρίς, ωστόσο να εμφανίζει μεγάλες εσωτερικές διαβαθμίσεις³. Η αυξανόμενη δύναμη της μεσαίας τάξης, συνεπώς, και οι κοινωνικές μεταβολές, που παρατηρούνται συνοδεύονται και από τον αυξανόμενο φόβο μίας επανάστασης, όμοιας με τη Γαλλική, που θα αντιμετωπιστεί με τον εκδημοκρατισμό του πολιτικού συστήματος και την παραχώρηση ορισμένων δικαιωμάτων, όπως αυτό της ψήφου σε ένα σημαντικό μέρος του ανδρικού πληθυσμού. Στον τομέα της τεχνολογίας, η εφεύρεση της ατμομηχανής και κατ' επέκταση η ανάπτυξη των σιδηροδρόμων που ξεκίνησε το 1830, οδήγησε σε μία νέα αντίληψη του χώρου και του χρόνου, καθώς οι νέες δυνατότητες επικοινωνίας και μετακίνησης μετέβαλαν οριστικά την καθημερινότητα των βικτωριανών. Στο πλαίσιο αυτό, η πρόοδος τίθεται στο επίκεντρο, το άτομο και η ιδιοκτησία αποκτούν νέα υπόσταση, ενώ η εργασία, ως το μέσο με το οποίο θα μπορέσει κανείς να προσαρμοστεί στη νέα αυτή κοινωνία, να αποκτήσει την πολυπόθητη επιτυχία, ανάγεται σε αρετή.

Ο δρόμος, που άνοιξαν προς την πρόοδο και τον ορθολογισμό οι Γάλλοι Διαφωτιστές του προηγούμενου αιώνα, λοιπόν, αποτέλεσε το εφαλτήριο της διαμόρφωσης της βικτωριανής σκέψης, καθώς στα πλαίσια του θετικισμού και της επιστήμης, κατά την περίοδο της βικτωριανής μοναρχίας, θα σημειωθούν σημαντικές τεχνολογικές εφευρέσεις και επιστημονικές ανακαλύψεις, ενώ θα διατυπωθούν καινοτόμες θεωρίες, με πολιτισμικό αντίκτυπο τόσο στην καθημερινή ζωή όσο και στην τέχνη και συγκεκριμένα στη λογοτεχνία, όπου, κυρίως το μυθιστόρημα, ένα είδος, άλλωστε, ιδανικό να εκφράσει την πολυφωνία και την πολυπλοκότητα της καθημερινότητας της πόλης, θα αντικατοπτρίσει τόσο την επιστημονική πρόοδο όσο και τις κοινωνικές συνθήκες, ενώ συχνά οι συγγραφείς θα αντλήσουν τη θεματική τους

³ D. Newsome, *The Victorian World Picture: Perceptions and Introspections in an Age of Change*, Rutgers University Press, New Jersey, 1997, σ. 63-65

από ντοκουμέντα της εποχής⁴. Ο θετικισμός, ωστόσο, δεν αποτέλεσε μόνο μία μέθοδο, αλλά και μία μετατόπιση της σκέψης και ως συνέπεια, προκάλεσε αντιδράσεις και φόβο, καθώς, πλέον, τόσο η φύση όσο και κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα θα αποκτήσει μία νέα ερμηνευτική προσέγγιση⁵. Οι ριζικές, λοιπόν, αυτές αλλαγές, που συντελούνται στη σκέψη του βικτωριανού ανθρώπου, θα συνοδευτούν κι από μία διάχυτη ανασφάλεια, που θα οδηγήσει στην ανάγκη επιβολής των αξιών, που απειλούνται. Ο έντονος θετικισμός, κλονίζοντας την πίστη του ανθρώπου στο Θεό και στη θρησκευτική αλήθεια, οδήγησε στην αμφισβήτηση του Χριστιανισμού, γεγονός που αποτέλεσε πηγή ανησυχίας για την κατάρρευση των καθιερωμένων ηθών και κατ' επέκταση για την επανάσταση της μεσαίας τάξης, καθώς αυτή αποτέλεσε τον πυρήνα του αθεϊσμού⁶.

Η επιστήμη φαίνεται, πράγματι, να διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στη βικτωριανή Αγγλία, όπου κυρίως από τα μέσα του αιώνα κι έπειτα, λόγω των μεγάλων οικονομικών και τεχνολογικών επιτευγμάτων, αλλά και της ανόδου της αστικής τάξης, αυξάνονται τόσο τα επιστημονικά ιδρύματα όσο και η ειδίκευση σε ανερχόμενους τομείς. Η επιστήμη ανάγεται πλέον σε επαγγελματική ασχολία, ενώ ο σημαντικός αριθμός ιδρυμάτων και μουσείων που εγκαινιάζονται την καθιστούν προσιτή σε ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού, το οποίο, διαθέτοντας πλέον την κατάλληλη εκπαίδευση, έχει ήδη εκδηλώσει ενδιαφέρον και για την λογοτεχνία. Οι αλλαγές, αφενός στην εκπαίδευση απεικονίζονται σε μυθιστορήματα της εποχής όπως τα *Nicholas Nickleby* (1838) και *Hard Times* (1854) του Charles Dickens, το *Tom Brown's Schooldays* (1857) του Thomas Hughes, αλλά και σε έργα της George Eliot., όπως το *Middlemarch* (1872), όπου θα τεθεί και το ζήτημα της εκπαίδευσης των γυναικών και κατ' επέκταση της περιορισμένης πρόσβασής τους σε αυτή, καθώς στο πρόσωπο της πρωταγωνίστριας Dorothea Brooke απεικονίζεται η εξάρτηση της γυναικείας μόρφωσης και σταδιοδρομίας από τον άνδρα. Αφετέρου, τα επιστημονικά επιτεύγματα της εποχής οδηγούν και στην άνθηση ενός νέου λογοτεχνικού είδους, αυτό της επιστημονικής φαντασίας. Με τον *Frankenstein* της Mary Shelley να έχει ανοίξει τον δρόμο για την επιστημονική φαντασία στις αρχές του αιώνα, συγγραφείς όπως ο H.G. Wells, ο

⁴ K. Flint, *The Victorian Novelist: Social Problems and Social Change*. Croom Helm, London, 1987, σ. 1-8

⁵ N. Annan, "Science, Religion, and the Critical Mind", στο *The Victorian Age: Essays in History and in Social and Literary Criticism*. Ed. by R. Langbaum, Fawcett Publications, Robinsdale, 1967, σ. 69-74

⁶ W. E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind 1830-1870*, Yale University Press, New Haven and London, 1985, σ. 58-60

Samuel Butler, θα παρουσιάσουν στα έργα τους τόσο τη μηχανή όσο και φουτουριστικά θέματα, ακολουθώντας τη θεματολογία που αναπτύσσεται εκτός Βρετανίας από συγγραφείς όπως οι Edgar Allan Poe και Jules Verne⁷.

Αναζητώντας τα πνευματικά επιτεύγματα, που είχαν τον μεγαλύτερο αντίκτυπο στη μεταβολή της κοσμοθεωρίας του βικτωριανού ανθρώπου και που επηρέασαν δραστικά την ιστορία του σύγχρονου δυτικού κόσμου, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως εντοπίζονται στις θεωρίες του μαρξισμού, του δαρβινισμού και της ψυχανάλυσης, που τοποθετούνται στην πρώιμη, μέση και όψιμη βικτωριανή περίοδο αντιστοίχως. Τη δεκαετία του 1840, η ανάγκη για μία θεωρητική θεμελίωση του συνεχώς αναπτυσσόμενου προλεταριάτου και των νέων κοινωνικών δομών, θα εκφραστεί μέσω της μαρξιστικής θεωρίας των Karl Marx και Frederick Engels, που θα έρθει σε αντίθεση με τον κλασικό φιλελευθερισμό, που επικράτησε στην βικτωριανή Αγγλία, επηρεασμένος από την κανονιστική ηθική θεωρία του ωφελιμισμού σύμφωνα με τα πρότυπα των Jeremy Bentham και John Stuart Mill⁸. Μία δεκαετία αργότερα, δημοσιεύεται η μελέτη του Charles Darwin, *Η καταγωγή των ειδών*, το μνημειώδες έργο για την εξέλιξη των ειδών, που παρουσιάζει τη θεωρία του Δαρβίνου σχετικά με τον βιολογικό μηχανισμό της εξέλιξης, τη «φυσική επιλογή», τη διαδικασία δηλαδή με την οποία τα είδη επιβιώνουν όταν προσαρμόζονται στο περιβάλλον, ανατρέποντας την αντίληψη των βικτωριανών για την θέση τους στον κόσμο και την παντοδυναμία του Θεού⁹. Αναφορές στην εξελικτική θεωρία του Δαρβίνου εντοπίζονται και στη λογοτεχνία, όπως στο *Middlemarch* (1872) της George Eliot, ενώ στα έργα του Thomas Hardy η καταστροφή των απροσάρμοστων κοινωνικά ηρώων σχετίζεται με την αδυναμία επιβίωσης των ειδών, που δεν προσαρμόζονται στο περιβάλλον σύμφωνα με τον Δαρβίνο. Επίσης, συχνά, παρατηρείται στην λογοτεχνία η εξαγωγή εξελικτικών συγκρίσεων μεταξύ της τάξης και της φυλής από το σώμα, κάτι που εντοπίζεται στα έργα του Dickens.

Παράλληλα, όσον αφορά την αντιμετώπιση των ψυχικών ασθενειών και την αντίληψη της τρέλας, η στροφή προς τον θετικισμό και η σύνδεσή τους με την ιατρική, που είχε ήδη συντελεστεί τον προηγούμενο αιώνα, φαίνεται πως πλέον

⁷ Al. Warwick and M. Willis, op. cit., σ. 81-82

⁸ Για τη θεωρία του ωφελιμισμού βλ. J. Bentham, *An introduction to the principles of morals and legislation*, ed. by J.H. Burns and H.L.A. Hart, Oxford, Clarendon Press, 1996 και J. S. Mill, *Ωφελιμισμός*, μτφ. Φ. Παιονίδης, Αθήνα, Πόλις, 2002

⁹ S. Purchase, *Key concepts in Victorian literature*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2006, σ. 60-61

σταθεροποιείται, διαμορφώνοντας τα θεμέλια στα οποία θα στηριχθεί η ψυχολογία και η ψυχιατρική του 20^{ου} αιώνα. Συγκεκριμένα, οι βικτωριανοί επιστήμονες, ακολουθώντας τις νέες θεωρίες, που κυριαρχούσαν στον ευρωπαϊκό χώρο, προβληματίζονταν σχετικά με την ενότητα ψυχής και σώματος, ενώ εκδήλωσαν ενδιαφέρον σχετικά με την μελέτη των ονείρων, της «διπλής συνείδησης» και του αυτοελέγχου, ζητήματα που σχετίζονται σαφώς και με την ανάδυση του ατόμου. Αυτό, λοιπόν, το είδος *πειραματικής ψυχολογίας*, όπως το ονομάζει ο F. W.H. Myers, συνοψίζοντας την αντίληψη της ψυχολογίας από τους σύγχρονούς του, που αποτελεί μία προσπάθεια επίλυσης των προβλημάτων της ζωής όχι μέσω της μεταφυσικής σκέψης, αλλά μέσω της επιστήμης, θα αποτελέσει εύφορο έδαφος, στο οποίο θα καλλιεργηθούν οι πρώτοι σπόροι της ψυχαναλυτικής θεωρίας, που θα πρωτοπαρουσιαστεί από τον S. Freud στα τέλη του αιώνα¹⁰. Οι προβληματισμοί των βικτωριανών σχετικά με τις ψυχικές ασθένειες θα εμφανιστούν στην λογοτεχνία σε μυθιστορήματα όπως το *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) του R. L. Stevenson, αλλά και στο *The Picture of Dorian Gray* (1890) του Oscar Wilde, όπου η διπλή ζωή του πρωταγωνιστή, απεικονίζοντας την ταλάντευση των Βικτωριανών ανάμεσα στην κοινωνική τους εικόνα και την πραγματική τους επιθυμία και κατ' επέκταση τη σχέση της κοινωνικής στάσης με την τέχνη στα πλαίσια του αισθητισμού, παραπέμπει, παράλληλα, και στην έννοια ενός ψυχολογικού διχασμού.

Ωστόσο, η πρόοδος των επιστημών και η αναγνώριση των ατομικών δικαιωμάτων δεν αποτελούν τα μοναδικά χαρακτηριστικά της βικτωριανής εποχής, καθώς σε αντίθεση ή, μάλλον, ως συνέπεια θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, έρχεται το ηθικό κλίμα της Βρετανίας, ο αυστηρός ηθικός κώδικας, η καταπιεσμένη σεξουαλικότητα, αλλά και ο φόβος απέναντι στον «εκφυλισμό», όπως τον παρουσίαζαν οι σύγχρονες ευρωπαϊκές θεωρίες των Marx Nordau και B. A. Morel¹¹. Οι αντιφάσεις στις κοινωνικές συνθήκες της βικτωριανής Αγγλίας συνάδουν, άλλωστε, και με το γεγονός ότι πλέον έχει μεταβληθεί η σχέση του ατόμου με το συλλογικό, μετά τη ρήξη μίας μακρόχρονα εδραιωμένης τάξης και τον κατακερματισμό τόσο της σκέψης όσο και της κοινωνίας, καθώς αυτή πλέον αποτελεί μία συλλογή ατόμων με διαφορετικά συμφέροντα¹². Η ικανοποίηση, ωστόσο, των ατομικών συμφερόντων, η

¹⁰ G. B. Taylor, "Psychology at the fin de siècle", *The Cambridge companion to the fin de siècle*, ed. G. Marshall, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, σ. 16-18

¹¹ G. B. Taylor, op. cit. 13-16

¹² W. E. Houghton, op. cit., σ. 77

επιτυχία, συνδεδεμένη πλέον με την ιδιοκτησία, επηρεάζεται άμεσα και από την κοινωνική εικόνα, καθώς η έννοια του *gentleman* αποκτά μεγάλη αξία, οδηγώντας τους Βικτωριανούς στην υιοθέτηση συμπεριφορών κοινωνικής υποκρισίας, όπου η πραγματική επιθυμία καταπιέζεται για την επίτευξη ή το φαίνεσθαι του σωστού¹³.

Η ταλάντευση των Βρετανών ανάμεσα στα ελευθεριάζοντα ήθη και στον συντηρητισμό παρατηρείται ήδη από τον 17^ο αιώνα, μετά την απομάκρυνση του κινήματος του Πουριτανισμού, που επέβαλε την αυστηρή επιτήρηση των ηθών, ενώ επανήλθε στο προσκήνιο στα τέλη του αιώνα¹⁴. Οι ραγδαίες αλλαγές που συντελέστηκαν κατά την βικτωριανή εποχή, όπως η «έξοδος» των γυναικών από την οικία και η είσοδός του στο δημόσιο χώρο και την εργασία, καθώς και η οροθέτηση της σεξουαλικότητας, με την αναγνώριση της ομοφυλόφιλης ταυτότητας κι άλλων σεξουαλικών συμπεριφορών, αν και καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό την κοσμοθεωρία του 20^{ου} αιώνα, εντούτοις οδήγησαν σε πολλαπλές αντιδράσεις και κατ' επέκταση απαγορεύσεις. Όσον αφορά τη θέση της γυναίκας, παρατηρούμε πως παρά την ανάδειξη του φεμινιστικού κινήματος και την απόκτηση ορισμένων δικαιωμάτων, ο ρόλος της ταλαντεύεται ανάμεσα σε αυτόν της υπάκουης συζύγου, που ζει παρασιτικά με σκοπό την επιτυχία του άνδρα και σε αυτόν της νέας γυναίκας. Από την μία πλευρά, λοιπόν, παρατηρείται η διεκδίκηση του δικαιώματος των γυναικών στην εργασία, την εκπαίδευση και την ιδιοκτησία, αλλά από την άλλη, η ταύτιση της γυναικείας φύσης με την υποταγή στον άνδρα, και την ανατροφή των παιδιών, προκαλεί προβληματισμούς σχετικά με το πόσο η νέα αυτή εκπαίδευση και εργασία αρμόζει στις γυναικείες ιδιότητες και κατά πόσο μία γυναίκα θα μπορέσει να διαχειριστεί την αυτονομία της, σε μία εποχή, μάλιστα, που ο ρόλος της εντός της οικίας αντιπροσωπεύει την παλαιά τάξη, που διακυβεύεται, αλλά και την εικόνα της σταθερότητας της ιδιοκτησίας του άνδρα¹⁵. Η σεξουαλικότητα, από την άλλη πλευρά, φαίνεται πως καθορίστηκε σε μεγάλο βαθμό με κριτήριο την παραγωγικότητα, ως συνέπεια του γενικότερου ωφελιμιστικού πνεύματος, αν και η πορνογραφία, η παιδοφιλία και η πορνεία αποτελούν φαινόμενα, που παραμένουν ανεκτά στη βικτωριανή Αγγλία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του περιορισμού της σεξουαλικότητας της εποχής αποτελεί η καταδίκη του Oscar Wilde για ομοφυλοφιλία

¹³ W. E. Houghton, op. cit., σ. 394- 404

¹⁴ Al. Warwick and M. Willis, op. cit., σ. 29

¹⁵ T. Dolin, *Mistress of the House: Women of Property in the Victorian Novel*. Ashgate, Brookfield, 1977, σ. 1-7

το 1895. Παράλληλα, η σεξουαλική επιθυμία εμφανίζεται σε μυθιστορήματα της εποχής, όπως στο *Jane Eyre* (1847) της Charlotte Brontë, ενώ στο μυθιστόρημα *Tess of the d' Urberville* (1891) του Thomas Hardy θίγεται αφενός το ζήτημα της καταπίεσης της ερωτικής επιθυμίας εξαιτίας του κοινωνικού κομπορμιισμού κι αφετέρου αυτό της αξίας της γυναικείας αγνότητας και κατ' επέκταση της κοινωνικής της απαξίωσης, ακόμα και στην περίπτωση του βιασμού.

Στο μικροσκόπιο, λοιπόν, της επιστήμης, των ηθικολογικών πανικών και των νέων κοινωνικοπολιτικών δομών βρίσκεται πλέον το σώμα και κατ' επέκταση το ζήτημα της ενηλικίωσης. Παρατηρώντας την θέση και την αντιμετώπιση του παιδιού στην βικτωριανή Αγγλία, αντιλαμβανόμαστε την επίσης διπολική αντίληψη των βικτωριανών για την παιδικότητα, καθώς από την μία πλευρά, η αναγνώριση των δικαιωμάτων του παιδιού, όπως η απαγόρευση της παιδικής εργασίας ή της παιδικής πορνείας καθυστέρησαν σημαντικά να νομιμοποιηθούν, ωστόσο, από την άλλη, η εμφάνιση εγχειριδίων ανατροφής, αλλά και η συχνή απεικόνιση των παιδιών στην τέχνη υποδηλώνουν το ενδιαφέρον σχετικά με την παιδική υπόσταση. Βλέποντας στην παιδικότητα άλλοτε την αγνότητα και τη νοσταλγία του παρελθόντος κι άλλοτε την πρωτόγονη αθωότητα του «ευγενούς αγρίου», οι βικτωριανοί ασχολήθηκαν τόσο με το παιδί, που συχνά, λανθασμένα αποδίδεται η «ανακάλυψή» του σε εκείνους¹⁶. Αν και δεν ήταν οι βικτωριανοί εκείνοι που πρώτοι αναγνώρισαν την παιδικότητα, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως ήταν οι πρώτοι που αναγνώρισαν την εφηβεία, ή μάλλον που έθεσαν τις βάσεις στις οποίες ορίζουμε την εφηβεία σήμερα. Το διάστημα από τα 12 έως τα 24 έτη, θεωρούνταν το διάστημα της εφηβείας, της μετάβασης από την παιδική ηλικία στον κόσμο των ενηλίκων, ενώ οι έφηβοι διακρίνονταν τόσο από τα παιδιά όσο κι από τους ενήλικες. Για τους βικτωριανούς, η ενηλικίωση, που θα σηματοδοτηθεί μέσα από αντίστοιχα τελετουργικά και έθιμα, θα σημάνει την είσοδο στην κουλτούρα, την διαμόρφωση της ατομικής ταυτότητας, αλλά και την ανεξαρτησία, έννοιες που συνδέονται με την οριοθέτηση του πολιτισμού και την εκπαίδευση, την αναγνώριση και την άνοδο του ατόμου και το πρότυπο του αυτοδημιούργητου και ανεξάρτητου άνδρα, που προκύπτει από την άνοδο της μεσαίας τάξης και την δυνατότητα της ταξικής κινητικότητας. Η διάκριση, ωστόσο, των δύο φύλων στην εφηβεία και των κριτηρίων ενηλικίωσης, που αφορούν το καθένα

¹⁶ S. Purchase, op.cit., σ. 15-18

συνεχίζει να υφίσταται, ενώ στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η διάκριση των φύλων εμφανίζεται και στην περίπτωση των παιδιών¹⁷.

Όσον αφορά τη σχέση του παιδιού με τη λογοτεχνία, μπορούμε να διακρίνουμε δύο περιπτώσεις λογοτεχνικών παραδειγμάτων: αφενός την παιδική λογοτεχνία, δηλαδή αυτή που απευθύνεται στο παιδί κι αφετέρου τη λογοτεχνία που παρουσιάζει παιδιά, αλλά απευθύνεται σε ενήλικες, με χαρακτηριστικό παράδειγμα έργα του Dickens, όπου αντικατοπτρίζεται η αντίληψη των βικτωριανών για το παιδί και το ενδιαφέρον τους σχετικά με την ενηλικίωση και την ανατροφή. Στην περίπτωση της βικτωριανής λογοτεχνίας, ωστόσο, στην εποχή όπου η κοινωνία έχει στρέψει το ενδιαφέρον της γύρω από το ζήτημα του παιδιού και της ενηλικίωσης και που θεωρείται ως ο «χρυσός αιώνας» της παιδικής λογοτεχνίας, ο διαχωρισμός αυτός δεν είναι απόλυτος, καθώς συχνά παρατηρείται τόσο η ένταξη έργων για ενήλικες με πρωταγωνιστές εφήβους στα σχολεία, όπως το ποίημα *Goblin Market* (1862) της Christina Rossetti όσο και η εμφάνιση παιδικών μυθιστορημάτων με βαθύτερες εννοιολογικές προεκτάσεις. Αν και η παιδική λογοτεχνία, αρχικά, ακολούθησε έναν ηθικοδιδασκτικό κανόνα, πράγματι, στη συνέχεια του αιώνα, φαίνεται πως ευρύνει τη θεματική, αλλά και τη δομή της αφήγησης, προωθώντας συχνά ένα επαναστατικό πρότυπο, καταλήγοντας στα τέλη του αιώνα να υιοθετεί έναν τόνο περισσότερο παράλογο και ίσως αναρχικό, όπως το *Book of Nonsense* (1846) του Edward Lear, αλλά και το εξεταζόμενο μυθιστόρημα, τις *Περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των θαυμάτων* του Lewis Carroll¹⁸, ένα πολύπλευρο μυθιστόρημα, το οποίο δεν απασχολεί τους μελετητές μόνο σχετικά με την απεικόνιση του βικτωριανού παιδιού, αλλά που επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις, καθώς εφάπτεται με όλες τις όψεις της βικτωριανής Αγγλίας, που προαναφέρθηκαν.

¹⁷ C. R. Vanden Bossche, "Moving Out: Adolescence", *The Cambridge companion to the fin de siècle*, ed. G. Marshall, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, σ. 82- 95

¹⁸ S. Purchase, op.cit., σ. 154-157

1.2. Η κοινωνία και η λογοτεχνία της μεταπολεμικής Αμερικής

Όταν στα τέλη του Μαΐου του 1940, τρεις εβδομάδες πριν την εισβολή των Ναζιστικών στρατευμάτων στο Παρίσι, ο Vladimir Nabokov θα μεταναστεύσει από τη γαλλική πρωτεύουσα στην Αμερική, έχοντας ήδη εγκαταλείψει την πατρίδα του, τη Ρωσία, μετά την Οκτωβριανή επανάσταση, θα συναντήσει την πολλά υποσχόμενη, αλλά επίσης ταραγμένη κοινωνία της νέας ηπείρου, όπου μετά από δεκαπέντε χρόνια θα συγγράψει, όχι στη μητρική του γλώσσα, αλλά στα αγγλικά, το μυθιστόρημα *Λολίτα*¹⁹.

Κατά τα πρώτα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, οι ΗΠΑ, αν και δεν αντιμετωπίζουν το ίδιο μέγεθος καταστροφών και εξαθλίωσης που χαρακτηρίζουν την Ευρώπη, βρίσκονται σε μία καμπή της ιστορίας τους, ενώ η αμερικανική κοινωνία καλείται να ανταπεξέλθει σε νέες απαιτήσεις, που ταραίζουν τη δομή και τα θεμέλια που διαμορφώθηκαν τις προηγούμενες δεκαετίες. Απέναντι σε έναν εξωτερικό κίνδυνο και μετά την Ιαπωνική επίθεση που δέχεται η Αμερική τον Δεκέμβριο του 1941 στο Pearl Harbor, το αίτημα της εθνικής ενότητας έρχεται πλέον στο προσκήνιο. Το συλλογικό καθήκον, υπερβαίνοντας την ατομική βούληση, καλεί τους Αμερικανούς να υπερασπιστούν τις αξίες της πατρίδας και της θρησκείας στα πλαίσια ενός νέου αμερικανικού πατριωτισμού, που προβάλλεται από τις οδηγίες του Γραφείου Πληροφόρησης Πολέμου και των πολιτισμικών ιδρυμάτων και αποσκοπεί στην αποστολή τους στο πεδίο της μάχης. Το κενό των ανδρών στρατιωτών, θα καλύψουν πλέον οι γυναίκες, οι οποίες θα ενταχθούν σε μεγάλο βαθμό στον εργασιακό χώρο, φεύγοντας από την οικία, τον χώρο που καθόριζε σχεδόν αποκλειστικά τον κοινωνικό τους ρόλο τις προηγούμενες δεκαετίες.

Μετά το πέρας του πολέμου, ωστόσο, και κυρίως τη δεκαετία που ακολούθησε και που αποτελεί το ιστορικό υπόβαθρο του μυθιστορήματος της *Λολίτας*, παρατηρούνται σημαντικές μεταβολές τόσο σε επίπεδο οικονομικό όσο και σε επίπεδο κοινωνικό. Στόχο της αμερικανικής κυβέρνησης, υπό τη σκιά του Ψυχρού Πολέμου μεταξύ του Δυτικού και Ανατολικού μπλοκ, αποτελεί πλέον αφενός η ανάκαμψη της οικονομίας και η σταθερότητα κι αφετέρου η επανένταξη των βετεράνων στρατιωτών στην κοινωνία και την εργασία. Αφενός το αντικομμουνιστικό κλίμα που επικρατούσε

¹⁹ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton University Press, Princeton, 1991

στην μεταπολεμική Αμερική λόγω του Ψυχρού Πολέμου και που θα εκδηλωθεί και στο χώρο της λογοτεχνίας με τίτλους έργων όπως *The Red Plotters*, *The Soviet Spies*, *I Chose Freedom*, αλλά και τις ιστορίες του Herbert Philbrick κι αφετέρου τα τεχνολογικά κι επιστημονικά επιτεύγματα της εποχής, όπως η συνεχώς αυξανόμενη χρήση της τηλεόρασης, καθόρισαν το οικονομικό και πολιτικό πλαίσιο, μετέτρεψαν την Αμερική σε πυρήνα του καπιταλισμού και του καταναλωτισμού, όπου τόσο το αμερικανικό όνειρο, η κοινωνική και οικονομική επιτυχία του ατόμου, είναι πλέον πραγματοποιήσιμο όσο και κάθε επιστημονική, τεχνολογική αλλά και πολιτισμική κατάκτηση μετατρέπεται πλέον σε προϊόν προς κατανάλωση.

Ωστόσο, παρά την είσοδο της τηλεόρασης στην καθημερινότητα της αμερικανικής κοινωνίας και την συνεχώς αυξανόμενη κυριαρχία της εικόνας, η λογοτεχνία δεν φαίνεται να χάνει έδαφος, αλλά, αντίθετα, τα ποσοστά πωλήσεων βιβλίων αυξάνονται κατά 53% τη δεκαετία του 1950 σε σχέση με την προηγούμενη²⁰. Η θεματολογία των λογοτεχνικών έργων της εποχής καλύπτει ένα ευρύ φάσμα, καθώς αφενός το μιλιταριστικό θέμα, επηρεασμένο από το κλίμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, τον Ψυχρό Πόλεμο και τον Πόλεμο της Κορέας, είναι παρόν, όπως στα μυθιστορήματα *From Here to Eternity* (1951) του James Jones και *The Cain Mutinity* (1951) του Herman Wouk, κι αφετέρου τα κοινωνικά ζητήματα της εποχής, όπως η ανισότητα, η σεξουαλική καταπίεση κι ο υπερκαταναλωτισμός.

Σε επίπεδο κοινωνικό, όταν ο ανδρικός πληθυσμός επιστρέφει από το πεδίο της μάχης στην ειρηνική κοινωνία της Αμερικής, καλείται να αντιμετωπίσει από την μια πλευρά το τραύμα του πολέμου και από την άλλη τις αλλαγές στην κοινωνική δομή, που έχουν επιτρέψει στη γυναίκα να αποκτήσει μία περισσότερο ενεργή παρουσία στον δημόσιο χώρο και την εργασία. Με την έξοδο αυτή των γυναικών, που πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια του πολέμου, οι κοινωνικοί ρόλοι, αλλά και η σεξουαλική ταυτότητα φαίνονται να βρίσκονται σε κρίση, καθώς, αφενός ο ανδρισμός διακυβεύεται, εφόσον δεν μπορεί να ταυτιστεί με την εργασία και την εκτός οικείας δράση όπως συνέβαινε πριν τον πόλεμο, και αφετέρου η γυναικεία ταυτότητα, έχοντας πλέον «αρρενοποιηθεί» στα μάτια των ανδρών και της πατριαρχικής κοινωνίας, μετατρέπεται σε απειλή. Η γυναίκα, μετέωρη ανάμεσα σε δύο ρόλους, σε αυτούς της νοικοκυράς και της εργαζόμενης γυναίκας, συχνά θα αντιμετωπιστεί ως επικίνδυνη κι

²⁰ E. Lindop, S. Decapua, *America in the 1950s*, Lerner Publishing Books, Minneapolis, 2010, σ. 67

ως η αιτία της καταστροφής του άνδρα, ενώ η εικόνα αυτή θα μεταφερθεί στην τέχνη και στη λογοτεχνία, όπου η γυναικεία μορφή της *femme fatale*, αλλά και του άνδρα που βρίσκεται σε κρίση, θα κυριαρχήσει, όπως για παράδειγμα σε αστυνομικά μυθιστορήματα, όπως αυτά του David Goodis και της Patricia Highsmith.

Η κρίση της ταυτότητας του φύλου στην μεταπολεμική Αμερική και η αναταραχή που προκάλεσε η είσοδος των γυναικών στον κόσμο των ανδρών οδήγησε στην ανάγκη ενός αυστηρού ανακαθορισμού των ρόλων και της σεξουαλικότητας, πυρήνα του οποίου θα αποτελέσει ο χώρος της οικίας και η οικογένεια. Στην προσπάθεια αυτή, αφενός θα επιδιωχθεί η απομάκρυνση των γυναικών από τον χώρο της εργασίας κι αφετέρου η επανατοποθέτησή τους στο σπίτι, τάση που συμπυκνώνεται στο σχόλιο του Frederick C. Crawford, επικεφαλής της Εθνικής Ένωσης Κατασκευαστών ότι «από ανθρωπιστική άποψη, τόσες πολλές γυναίκες δεν θα πρέπει να αποτελούν μέρος του εργατικού δυναμικού. Το σπίτι είναι η βάση της Αμερικής.»²¹ Στο πλαίσιο αυτό, ακόμη και η λογοτεχνία φαίνεται πως καθορίζεται πλέον σε μεγάλο βαθμό από το κοινωνικό φύλο, καθώς παρατηρείται ένας διαχωρισμός ανάμεσα στα «γυναικεία» και «ανδρικά» βιβλία, ενώ, συχνά, κάνουν την εμφάνισή τους παραλογοτεχνικά «εγχειρίδια», που θα ορίσουν την συμπεριφορά της καλής συζύγου και νοικοκυράς. Αντίθετα, η εικόνα του *macho* άνδρα, θα προωθηθεί μέσω «pulp» περιοδικών, όπως τα *True Adventures*, *Man's Life*, *Stag*, *Action for Men* και κόμικς της εποχής, όπου συχνά, θα παρουσιαστούν ακόμη και ακραίες μορφές βίας και σκοποφιλίας ως δικαιώματα της ανδρικής ταυτότητας²².

Η οικία, λοιπόν, δεν αποτελεί μόνο τον χώρο, όπου θα καθοριστούν οι κοινωνικοί ρόλοι και η σεξουαλικότητα, αλλά και ο πυρήνας της καταναλωτικής κοινωνίας, μία «αποθήκη» διαρκών καταναλωτικών αγαθών, καθώς η μεγάλη αύξηση της παραγωγής που ακολούθησε μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο οδήγησε στην ανάγκη αυτοκαθορισμού του ατόμου βάσει της ιδιοκτησίας αντικειμένων μαζικής παραγωγής. Η μαζική κουλτούρα, λόγω της αυξανόμενης κυριαρχίας των μέσων μαζικής ενημέρωσης, αποτέλεσε επίσης μέρος του πολιτισμικού καταναλωτισμού, καθώς συνδέθηκε σε μεγάλο βαθμό και με την διαφήμιση. Η δεκαετία του 1950, η δεκαετία

²¹ M. Rosen, *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*, Avon Books, New York, 1974, σ. 216

²² B. Osgerby, "Muscular manhood and salacious sleaze: the singular world of the 1950s macho pulps", *Containing America: Cultural Production and Consumption in fifties America*, ed. N. Abrams and J. Hughes. University of Birmingham, Birmingham, 2000, σ. 125-133

του Elvis Presley, των εφηβικών ρομάντζων, των κόμικ *Peanuts*, της Tupperware και των sex symbols του Hollywood, αποτελεί μία εποχή που ταλαντεύεται ανάμεσα στον φόβο των ατομικών βομβών και στην άκρατη αισιοδοξία, ανάμεσα στην αυστηρή οροθέτηση των κοινωνικών ταυτοτήτων, την σεξουαλική καταπίεση και, ταυτόχρονα, την υπερσεξουαλικοποίηση των προβαλλόμενων αστέρων²³, ενώ ο τομέας της τέχνης και του θεάματος μετατρέπεται πλέον στον ιδανικό χώρο, για την πραγματοποίηση του αμερικανικού ονείρου.

Στο πλαίσιο αυτό, ωστόσο, παρά την κυριαρχία της μαζικής κουλτούρας και των εύπεπτων πολιτισμικών προϊόντων, έρχονται στο προσκήνιο και πολλοί συγγραφείς που θα αντιτεθούν στα προβαλλόμενα πρότυπα ή που θα απεικονίσουν στα έργα τους τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής, πολλοί αποκτώντας, μάλιστα, μεγάλη απήχηση στο ευρύ κοινό. Best-sellers της εποχής, θα αποτελέσουν μυθιστορήματα, όπως τα *The Jury* (1947) του Mickey Spillane και *The Catcher in the Rye* (1951) του J.D. Salinger, *Peyton Place* (1956) της Grace Metalious και *To Kill a Mockingbird* (1960) της Harper Lee²⁴, που πραγματεύονται το ζήτημα του κοινωνικού φύλου, της ανατροφής και της ενηλικίωσης στην Αμερική της δεκαετίας του '50, αλλά και το ζήτημα της ετερότητας και του φυλετικού και κοινωνικού ρατσισμού. Τους Αμερικανούς συγγραφείς της μεταπολεμικής εποχής απασχόλησαν θέματα, όπως το αντικομμουνιστικό κλίμα, η φρικτή όψη του πολέμου, η αυστηρή αμερικανική πολιτική της εποχής και η λογοκρισία, ενώ, συχνά, επηρεασμένοι από την ψυχαναλυτική θεωρία, που βρίσκεται πλέον στο απόγειό της, αλλά και από τον μοντερνισμό, σκιαγράφησαν τα πορτρέτα των σύγχρονων «νευρωτικών» Αμερικανών.

Παράλληλα, στην μεταπολεμική Αμερική εμφανίζεται στον χώρο της λογοτεχνίας ένα διακριτό λογοτεχνικό κίνημα, το οποίο αν και δεν υπήρξε πολυπληθές, εντούτοις επηρέασε τη λογοτεχνική παραγωγή και διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην αμερικανική κουλτούρα της δεκαετίας του 1950. Η *Beat Generation*, προερχόμενη από τον κύκλο διανοητών του Πανεπιστημίου της Columbia, αντιδρώντας στο καπιταλιστικό αμερικανικό πρότυπο, τον υλισμό, τον αυστηρό κώδικα ηθικής και σεξουαλικότητας, αποτέλεσε ένα ρομαντικό και επαναστατικό κίνημα, που πειραματίστηκε με νέες λογοτεχνικές τεχνικές, αποσκόπησε στην άμεση έκφραση, ενώ

²³ M. Halliwell, *American culture in the 1950s*, Edinburg University Press, Edinburg, 2007, σ. 1-49

²⁴ D. Willbern, *The American Popular Novel after the World War II: A study of 25 best sellers 1947-2000*, Mc Farland and Company, Jefferson, North Carolina & London, 2013, 11-38

εκδήλωσε ενδιαφέρον για νέες μορφές πνευματικών εμπειριών μέσω των ναρκωτικών, του αλκοόλ, της φιλοσοφίας και της θρησκείας, κυρίως του Βουδισμού. Ο Allen Ginsberg, ο Jack Kerouac και ο W. S. Burroughs αποτέλεσαν τους βασικότερους εκπρόσωπους της γενιάς, στην οποία εντάχθηκαν και αρκετές γυναίκες, όπως η Carolyn Cassady και η Elise Cowen²⁵.

Ωστόσο, πέρα από τα ζητήματα της σεξουαλικής καταπίεσης και του καταναλωτισμού, οι συγγραφείς της δεκαετίας του 1950 ασχολήθηκαν και με ένα ακόμη κοινωνικό θέμα, που αντιμετωπίζουν οι ΗΠΑ κατά την μεταπολεμική εποχή, την έλευση ενός μεγάλου αριθμού μεταναστών, που βρήκαν καταφύγιο στην Αμερική. Συγκεκριμένα, υπολογίζεται ότι την περίοδο μεταξύ του 1945 και του 1950, μετανάστευσαν στην Αμερική 350.000 Ευρωπαίοι, πολλοί εκ των οποίων Εβραίοι και κάτοικοι της Ανατολικής Ευρώπης²⁶. Η έλευση ενός τόσο μεγάλου αριθμού μεταναστών οδήγησε σε μεταβολές στις κοινωνικές δομές του κράτους, καθώς οι αμερικανικές πόλεις μετατρέπονται σε πολυπολιτισμικά πεδία αλληλεπιδράσεων. Η ετερότητα των φυλετικών ταυτοτήτων θα εκφραστεί, λοιπόν, και στην λογοτεχνία, καθώς η εβραϊκή ταυτότητα στην αμερικανική κοινωνία θα απασχολήσει συγγραφείς, όπως τον Philip Roth, ενώ η ήδη ταραγμένη σχέση της Αμερικής με την Αφροαμερικανική ταυτότητα θα απεικονιστεί σε μυθιστορήματα, όπως το *Invisible Man* (1952) του Ralph Ellison και το *Black Boy* (1945) του Richard Wright.

Παράλληλα, πολλοί υπήρξαν οι μετανάστες- συγγραφείς που μετέφεραν στα μυθιστορήματά τους τόσο την δική τους παράδοση και τις αναμνήσεις τους όσο και την αντίληψη των ίδιων για τη νέα τους πατρίδα, την Αμερική. Οι Εβραίοι συγγραφείς άλλοτε απεικονίζουν στα έργα τους την φρίκη του Ολοκαυτώματος και τον διωγμό των Εβραίων, όπως οι συγγραφείς Bashevis Singer και Tillie Olsen, κι άλλοτε περιγράφουν την Αμερική της ασυδοσίας και τα όνειρα της αδηφάγας μεσαίας αστικής τάξης, όπως η Cynthia Ozick. Παρόμοια, οι μετανάστες της Ανατολικής Ευρώπης, όπως οι Grace Paley και Marge Pierce, με επίσης εβραϊκές ρίζες, ενδιαφέρθηκαν «να δώσουν τον λόγο στη σιωπή, να ελπίσουν για το ανέλπιστο»²⁷.

²⁵ Για την *Beat Generation* βλ. An. Charters, *Beat down your soul: What was the Beat Generation?*, Penguin Books, London, 2001

²⁶ R. Gray, *A History of American Literature*, Blackwell, Maiden, 2004, σ. 763

²⁷ R. Gray, op. it., σ. 767

Ωστόσο, ο συγγραφέας της *Λολίτας*, επίσης μετανάστης από την Ρωσία, ή μάλλον *émigré*²⁸, θα διαφοροποιηθεί από τους υπολοίπους. Αν κι ο Nabokov θα αντικατοπτρίσει στο έργο του την κοινωνία της Αμερικής του 1950 και θα θίξει το ζήτημα της μετανάστευσης μέσα από το πρόσωπο του πρωταγωνιστή του εξεταζόμενου μυθιστορήματος, τον Humbert Humbert, έναν Ευρωπαίο μετανάστη στην Αμερική, θα επικεντρωθεί περισσότερο στο ζήτημα της «αυτοεξορίας». Τα μυθιστορήματά του, χωρίς άμεσες αναφορές σε ιστορικά γεγονότα και σε φυλετικά ζητήματα, θίγουν ένα ευρύ φάσμα θεμάτων κι επιδέχονται τόσες αναγνώσεις, όσες θα χρειαζόταν ένα «αίνιγμα»²⁹ για να λυθεί.

1.3 Η *Αλίκη*, η *Λολίτα* και η Ψυχανάλυση

Παρουσιάζοντας, λοιπόν, συγκριτικά το ιστορικό πλαίσιο των δύο μυθιστορημάτων και την λογοτεχνική παραγωγή στην οποία εντάσσονται, αντιλαμβανόμαστε ότι, παρά το γεγονός ότι έχει διαμεσολαβήσει σχεδόν ένας αιώνας ανάμεσα στη συγγραφή της *Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων* και της *Λολίτας*, τα μυθιστορήματα μπορούν να συνδεθούν λόγω των ομοιοτήτων των εποχών από όπου αναδύθηκαν, καθώς αφενός η ταχεία ανάπτυξη της οικονομίας και των επιστημών, στα πλαίσια του γενικότερου κλίματος της προόδου, κι αφετέρου η παράλληλη σεξουαλική καταπίεση και η αυστηρή οριοθέτηση των κοινωνικών ταυτοτήτων, αποτελούν χαρακτηριστικά που αφορούν τόσο τη βικτωριανή Αγγλία όσο και την μεταπολεμική Αμερική.

Ωστόσο, οι συγκλίσεις των δύο μυθιστορημάτων δεν περιορίζονται στο κοινωνικό και πολιτικό τους συγκείμενο, αλλά εντοπίζονται στην σχέση των δύο συγγραφέων, του Lewis Carroll και του Vladimir Nabokov, καθώς και στις πολυεπίπεδες θεματικές και μορφολογικές συνδέσεις. Συγκεκριμένα, η επαφή του Vladimir Nabokov με τον βικτωριανό συγγραφέα ξεκίνησε πολύ πριν την συγγραφή της *Λολίτας*. «Όπως όλα τα Εγγλεζάκια, (κι εγώ Εγγλεζάκι ήμουν), πάντα αγαπούσα

²⁸ Για την επιλογή του όρου *émigré* για τον χαρακτηρισμό του Nabokov κι όχι του όρου *immigrant*, που χρησιμοποιείται στις υπόλοιπες περιπτώσεις μεταναστών συγγραφέων βλ. R. Gray, *op. cit.*, σ. 768

²⁹ Σε συνέντευξή του το 1962 στο BBC, ερωτώμενος για ποιο λόγο έγραψε την *Λολίτα*, ο Nabokov απάντησε: «Δεν έχω γενικότερες ιδέες να αξιοποιήσω. Μου αρέσει απλά να συνθέτω γρίφους, με έξυπνες λύσεις.»

πάρα πολύ τον Carroll.», αναφέρει ο Nabokov σε συνέντευξή του στο Wisconsin Studies³⁰. Το 1923, εγκατεστημένος στο Βερολίνο, ο Nabokov θα πραγματοποιήσει, μάλιστα, μία από τις καλύτερες, όπως πλέον θεωρείται, μεταφράσεις της *Αλίκης στην Χώρα των Θαυμάτων* στα ρωσικά. Η μετάφραση του Nabokov, που καταφέρει να αποδώσει στη ρωσική γλώσσα τον παιγνιώδη λόγο και τα βαθύτερα εννοιολογικά ζητήματα του Carroll, φέρνει στο προσκήνιο και τις πολλές ομοιότητες των δύο συγγραφέων, καθώς, παρά το γεγονός ότι ο Ρώσος συγγραφέας υποστήριζε πως, όσον αφορά τη μετάφραση, δεν υπάρχει ζήτημα *πνευματικής εγγύτητας*, πολλοί μελετητές «βλέπουν» στη ρωσική μετάφραση της *Αλίκης* τον πρόδρομο της *Λολίτας*³¹.

Πράγματι, μία *πνευματική εγγύτητα* θα μπορούσε να χαρακτηρίσει του δύο συγγραφείς, καθώς αφενός η ενασχόλησή τους με τις θετικές επιστήμες, του Lewis Carroll με τα μαθηματικά και του Vladimir Nabokov με την εντομολογία, αλλά και το ενδιαφέρον και των δύο για τα σκακιστικά προβλήματα και τα αινίγματα κι αφετέρου η έντονη χρήση λογοπαιγνίων, αναγραμματισμών και λέξεων *portmanteaux*³² αποτελούν κοινά χαρακτηριστικά της γραφής τους. Ωστόσο, το γεγονός ότι ο Nabokov υποστήριζε ότι δεν πιστεύει πως η επινοημένη γλώσσα του έχει κοινές ρίζες με αυτή του Carroll³³, πιθανώς αποθάρρυνε πολλούς μελετητές να προχωρήσουν σε μία βαθύτερη αναζήτηση της σύνδεσης των δύο μυθιστορημάτων, ενώ οι περισσότεροι επισήμαναν τη σύνδεση του Nabokov με το έργο του Edgar Allan Poe και του James Joyce.

Όσον αφορά το μυθιστόρημα της *Λολίτας* συγκεκριμένα, ο Vladimir Nabokov αναφέρει το εξής: «Πάντα τον αποκαλώ Lewis Carroll Carroll γιατί ήταν ο πρώτος Χάμπερτ Χάμπερτ» και προσθέτει «Έχει {ο Carroll} μία αξιοθρήνητη ομοιότητα με τον Χ.Χ., αλλά κάποιος παράξενος ενδιασμός με απέτρεψε από το να υπαινιχθώ στη *Λολίτα* την ελεεινή διαστροφή του κι εκείνες τις αμφιλεγόμενες φωτογραφίες που τράβηξε σε θολές κάμαρες. Τη γλίτωσε στο τέλος όπως και τόσοι άλλοι Βικτωριανοί τη γλίτωσαν ως προς την παιδεραστία τους και τη νυμφοληψία τους.»³⁴ Η άποψη αυτή,

³⁰ Α. Άππελ, *Λολίτα: Η σχολιασμένη έκδοση*, μτφ. Γ. Ι. Μπαμπασάκης, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2017, σ. 669

³¹ G. Shapiro, *Nabokov at Cornell*, Cornell University Press, New York, 2003, σ. 183

³² Portmanteau: γλωσσολογικό φαινόμενο, στο οποίο μέρη διάφορων λέξεων ή των φωνημάτων τους ενώνονται δημιουργώντας μία νέα λέξη. Ο ίδιος ο Lewis Carroll εισήγαγε τον όρο στο μυθιστόρημα *Μες από τον καθρέφτη και τι θρήκε η Αλίκη εκεί*.

³³ Α. Άππελ, *op. cit.*

³⁴ Α. Άππελ, *ib.id*

επίσης, οδήγησε πολλούς σχολιαστές, όπως και τον A. Appel, αφενός να περιορίσουν τη συγκριτική τους μελέτη στο ζήτημα των φωτογραφιών, όπως εμφανίζονται στο μυθιστόρημα της *Λολίτας* κι αφετέρου, να μην εμβαθύνουν σε μία ενδοκειμενική σύνδεση των μυθιστορημάτων, αλλά να επιμείνουν στις ομοιότητες του ίδιου του Lewis Carroll με τον Χάμπερτ Χάμπερτ και της μούσας του, Alice Liddell με τη *Λολίτα*³⁵.

Ωστόσο, εξετάζοντας τα δύο κείμενα, την *Αλίκη στην Χώρα των Θαυμάτων* και τη *Λολίτα*, μπορεί κανείς να διακρίνει ομοιότητες ως προς τη θεματική, που καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα ζητημάτων και που δεν προβάλλονται απαραίτητα σε πραγματικά πρόσωπα και γεγονότα³⁶, αλλά που σχετίζονται με τα ενδοκειμενικά σημεία. Πέρα από τις τρεις άμεσες αναφορές στην *Αλίκη* του Carroll, λοιπόν, που πραγματοποιούνται στη *Λολίτα*, αλλά και σε άλλα έργα του Nabokov, όπως το *Speak Memory*³⁷, το ζήτημα της ενηλικίωσης και κατ' επέκταση το ζήτημα της ταυτότητας και των κοινωνικών σχέσεων αποτελούν τον πυρήνα και των δύο μυθιστορημάτων.

Στην παρούσα εργασία, συνεπώς, όπου θα μελετηθεί το ζήτημα της ενηλικίωσης στα δύο μυθιστορήματα, «κλειδί» για τη σχέση των δύο αφηγήσεων θα αποτελέσει η ψυχαναλυτική θεωρία, καθώς αφενός πρόκειται για ένα θεωρητικό πλαίσιο που θέτει στο επίκεντρο το συγκεκριμένο θέμα κι αφετέρου αποτελεί ένα σημείο κομβικό για τα δύο μυθιστορήματα. Αναδυόμενα από δύο εποχές «νευρωτικές», η *Αλίκη*, ως προφροϋδική αφήγηση, τοποθετημένη στις παρυφές της ψυχανάλυσης και η *Λολίτα*, ένα μυθιστόρημα μεταφροϋδικό, που συγγράφεται στην ακμή της ψυχαναλυτικής σκέψης, αποτελούν δύο κείμενα, που αντικατοπτρίζουν σε μεγάλο βαθμό τις έννοιες, που διατυπώθηκαν από τη θεωρία, που σημάδεψε τον 20^ο αιώνα. Πράγματι, η *Αλίκη στην Χώρα των Θαυμάτων* συχνά αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης των ψυχαναλυτών, καθώς το πλήθος των συμβολισμών, το παράλογο, τα

³⁵ Την ύποπτη σχέση του Lewis Carroll με τα παιδιά και συγκεκριμένα με την Alice Liddell, σχολίασαν αργότερα βιογράφοι του, όπως ο M. Cohen, D. Thomas και M. Bakewell. Το γεγονός ότι ο Carroll συνήθιζε να τραβά φωτογραφίες γυμνών παιδιών και κυρίως κοριτσιών, πολλές από τις οποίες καταστράφηκαν μετά τον θάνατό του από συγγενείς του, συνέβαλε στην άποψη αυτή.

³⁶ Το γεγονός ότι ο Nabokov παρουσίασε τη *Λολίτα* ως ένα αίνιγμα, οδήγησε πολλούς μελετητές και μη να αναζητήσουν στο μυθιστόρημα αναφορές σε ιστορικά γεγονότα και πραγματικά πρόσωπα. Για παράδειγμα, η J. Morgan στο *Solving Nabokov's Riddle* (2005), υποστήριξε πως η *Λολίτα* αποτελεί έναν γρίφο, που παρουσιάζει την σεξουαλική κακοποίηση του ίδιου του Nabokov από τον θείο του, ενώ πολλοί, μελετώντας τους αναγραμματισμούς και τον ρόλο των αριθμών στο μυθιστόρημα, επιδιώκουν να αποκρυπτογραφήσουν τη σύνδεσή του με πραγματικά πρόσωπα, όπως με τον Lewis Carroll και την Alice Liddell.

³⁷ J. Joyce, "Lolita in Humberland", *Studies in the novel*, Vol. 6, No. 3, 1974, σ. 339-348

ζητήματα ταυτότητας, που θέτει, προσέλκυσαν το ενδιαφέρον των μελετητών. Αντίστοιχα, η *Λολίτα*, ένα μυθιστόρημα, όπου, η αποστροφή του ίδιου του συγγραφέα για την ψυχανάλυση εκφράζεται μέσα από την παρωδία των θεμελιωδών ζητημάτων της φροϋδικής θεωρίας και μέσω των ίδιων των πρωταγωνιστών, οι οποίοι, συχνά, παρουσιάζονται να την χλευάζουν, αποτέλεσε, επίσης, αφορμή αναστοχασμού του οιδιπόδειου συμπλέγματος, του τραύματος, του ονείρου.

Συνεπώς, το θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο της παρούσας εργασίας σχηματίζεται από την ψυχαναλυτική θεωρία, θεμελιωτής της οποίας υπήρξε ο S. Freud, ο οποίος παρουσίασε το έργο του κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20^{ου}. Η φροϋδική θεωρία, η οποία, άμα τη γενέσει, συνδέθηκε με τη θεωρία της λογοτεχνίας, αλλά και του κινηματογράφου, αλλά και η μετέπειτα λακανική ψυχαναλυτική θεωρία, βασιζόμενη στις έννοιες του Freud, έχοντας θέσει στο επίκεντρο ζητήματα όπως το ασυνείδητο και την ψυχοσεξουαλική ανάπτυξη του παιδιού, μπορεί να συσχετισθεί με ζητήματα, που προκύπτουν από την ανάγνωση των δύο μυθιστορημάτων. Συγκεκριμένα, προτείνοντας τη διαίρεση της ανθρώπινης ψυχής σε τρία μέρη, στο *Εκείνο*, το *Εγώ* και το *Υπερεγώ*, όπου το πρώτο επικεντρώνεται γύρω από τις αρχέγονες ενορμήσεις και τις επιθυμίες, το δεύτερο στο συνειδητό ενώ το τρίτο, στοχεύοντας στο τέλειο, αναλαμβάνει το ρόλο του λογοκριτή του πρώτου κι επιβάλλει τη συνείδηση, ο Freud προχώρησε στην μελέτη των ονείρων, την ερμηνεία ψυχολογικών διαταραχών και κοινωνικών δυσλειτουργιών, καθώς και στην αναζήτηση των θεμελίων του πολιτισμού.

Σύμφωνα με τον Freud, η ανθρώπινη συμπεριφορά υποκινείται από δύο βασικές ενορμήσεις, αυτές της ζωής και του θανάτου ή τα ένστικτα «Έρως» και «Θάνατος», τα οποία εντοπίζονται στο *Εκείνο*. Αντίθετα με το *Εκείνο*, το οποίο βρίσκεται έμφυτο στον άνθρωπο, το *Εγώ*, το οποίο καλλιεργείται με την επίδραση της εμπειρίας, είναι αυτό που θα καθορίσει τη λογική, την πραγματικότητα και που θα επιδιώξει να ικανοποιήσει τις επιθυμίες του *Εκείνου*, λαμβάνοντας υπόψη τις απαγορεύσεις που θα του επιβάλλει το *Υπερεγώ*. Το *Υπερεγώ* διαχωρίζεται, επίσης, σε δύο κατηγορίες, στο *καθαυτό Υπερεγώ*, που αποτελεί τον κριτικό έλεγχο του ατόμου και στο *ιδεώδες Εγώ*, που συμπεριλαμβάνει τις ηθικές αξίες και τα ιδανικά του ατόμου³⁸. Όταν, ωστόσο, δεν μπορεί να επιτευχθεί η ομαλή συνεργασία των τριών διαιρέσεων της ψυχής, τότε

³⁸ S. Freud, *The Ego and the Id*, tr. J. Riviere, The Hogarth Press, London, 1962

τίθενται σε λειτουργία ορισμένοι αμυντικοί μηχανισμοί του *Εγώ*, όπως η *άρνηση* ή η *απόθηση*, η κατάχρηση των οποίων μπορεί να οδηγήσει σε ψυχικές διαταραχές, όπως σε νευρώσεις και διαστροφές. Οι αμυντικοί μηχανισμοί, συνεπώς, βρίσκονται στη σφαίρα του ασυνείδητου, το οποίο ο Freud μελέτησε εκτενώς, κυρίως μέσω των ονείρων. Τα όνειρα, αποτελώντας τον χώρο, όπου οι καταπιεσμένες ενορμήσεις έχουν τη δυνατότητα να διοχετευθούν, είναι η συμβολική έκφραση του ασυνείδητου, ενώ πάντα φέρουν ένα έκδηλο κι ένα λανθάνον περιεχόμενο. Ο Freud κατηγοριοποίησε, επίσης, τις διαδικασίες, που ακολουθούν οι εικόνες των ονείρων, καταλήγοντας σε αυτές της *μετάθεσης*, της *προβολής*, του *συμβολισμού*, της *συμπύκνωσης* και της *εκλογίκευσης*³⁹.

Επικεντρώνοντας τη θεωρία του στη σεξουαλικότητα του ατόμου, ο Freud κατηγοριοποίησε, επίσης, τα στάδια της ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης, τα οποία είναι τα εξής: το στοματικό στάδιο, το πρωκτικό, το φαλλικό και στη συνέχεια το στάδιο της λανθάνουσας σεξουαλικότητας και το γεννητικό στάδιο. Στα πλαίσια της ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης του ατόμου, ο Freud διατύπωσε και τη θεωρία του *οιδιπόδειου συμπλέγματος*, δηλαδή τη προσκόλληση του αγοριού στο *Εγώ* της μητέρας και την αδυναμία επίτευξης του *Υπερεγώ* του πατέρα, λόγω της εμμονής στη συγκρουσιακή σχέση μαζί του. Σύμφωνα με τον Freud, ταυτόχρονα με τη συνειδητοποίηση του φύλου, του γεγονότος δηλαδή ότι το αγόρι έχει πέος ενώ το κορίτσι όχι, δημιουργείται και ο φόβος του ευνουχισμού ή ο φθόνος του πέους αντίστοιχα, καθώς και το συναίσθημα της ενοχής. Συνεπώς, αντίστοιχα με το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, στα κορίτσια παρατηρείται η προσκόλληση στο *Εγώ* του πατέρα και η αντιζηλία με τη μητέρα, καθώς αυτή θεωρείται η αιτία της έλλειψης του πέους⁴⁰.

Ωστόσο, εκτός από τις ατομοκεντρικές θεωρίες, ο Freud συνέγραψε και ορισμένα κοινωνιολογικά, όπως έχουν πλέον καθιερωθεί, έργα, όπου διατυπώνει τις απόψεις του σχετικά με τον πολιτισμό, της διομαδικές σχέσεις και την κοινωνική ταυτότητα, οι οποίες θα μας χρησιμεύσουν, επίσης, για την προσέγγιση των μυθιστορημάτων. Στο έργο του *Τοτέμ και Ταμπού*⁴¹, θα διατυπώσει την θεωρία του για

³⁹ S. Freud, *Η ερμηνεία των ονείρων*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα, 1995

⁴⁰ S. Freud, *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία*, μτφ. Β. Πατσογιάννης, Πλέθρον, Αθήνα, 2014

⁴¹ S. Freud, *Τοτέμ και ταμπού: μερικές συμφωνίες στην ψυχική ζωή των άγριων και των νευρωτικών*. μτφ. Χ. Αντωνίου, Επίκουρος, Αθήνα, 1978

την αρχή του πολιτισμού, η οποία εντοπίζεται σε ένα έγκλημα: στον φόνο του πρωταρχικού πατέρα και στον κανιβαλισμό, που το ακολούθησε. Το γεγονός αυτό αποτέλεσε την πρώτη φορά, που η πρωτόγονη ορδή ενώθηκε, ενώ για την διατήρηση της ένωσης αυτής, οι απαγορεύσεις των βασικών ενορμήσεων, που θα οδηγούσαν στην πριν το έγκλημα κατάσταση, αυτών της αιμομιξίας, του κανιβαλισμού και του φόνου, ήταν απαραίτητες, ενώ περιορίστηκαν μόνο σε ορισμένες διοχετεύσεις μέσα στα πλαίσια του πολιτισμού. Τα ταμπού, λοιπόν, αλλά και η ηθική συνείδηση, που θα αντικατοπτριστεί στο *Υπερεγώ* και θα αποτελέσει το κοινωνικό *ιερό*, τίθενται πλέον στο επίκεντρο, καθώς και η έννοια της *παντοδυναμίας των σκέψεων*, δηλαδή η προβολή των ατομικών ιδεών στην πραγματικότητα, που έχει καταστροφικές συνέπειες τόσο για το άτομο όσο και για τους άλλους.

Οι άλλοι θα απασχολήσουν τον Freud και στο έργο *Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του Εγώ*⁴², όπου διατυπώνεται η θεωρία ότι ο άλλος υπάρχει μόνο εφόσον υπάρχει για εμάς, στα πλαίσια ενός λιμπιντικού δεσμού. Για την περίπτωση της καθοδήγησης του όχλου, θα τεθεί ένα ακόμη ζήτημα, αυτό της αποπλάνησης. Σύμφωνα με τον Freud, στην περίπτωση του όχλου, της ύπνωσης ή της ερωτικής γοητείας, η αγάπη θα εδραιωθεί, όχι μέσω της ταύτισης, η οποία παρατηρείται όταν το αντικείμενο γίνεται αναπόσπαστο μέρος του *Εγώ*, αλλά της υποκατάστασης, όταν δηλαδή το *ιδεώδες Εγώ*, που δημιουργείται για την αναγνώριση του άλλου *Εγώ*, αντικαθίσταται από το αντικείμενο. Η έννοια της αποπλάνησης θα απασχολήσει τον Freud και σε άλλα έργα, όπως στο *Ο άνδρας Μωυσής και η μονοθεϊστική θρησκεία*, ενώ ο προβληματισμός του πάνω στα ζητήματα του πολιτισμού και των απαγορεύσεων θα παρουσιαστεί και στα έργα *Το μέλλον της αυταπάτης* και *Δυσφορία μέσα στον πολιτισμό*.

Στη φροϋδική θεωρία βασίστηκε και ο J. Lacan⁴³, ο οποίος επηρεασμένος και από την επιστήμη της γλωσσολογίας που αναπτύχθηκε στα μέσα του 20^{ου} αιώνα εξελίσσει την δική του ψυχανalyτική θεωρία, σημεία της οποίας θα χρησιμοποιηθούν επίσης στην παρούσα εργασία. Ο Lacan, υποστηρίζοντας πως το ασυνείδητο είναι δομημένο όπως δομείται η γλώσσα, ανέπτυξε τις έννοιες της θεωρίας του, μία από της οποίες αποτελεί το *στάδιο του καθρέφτη*. Σύμφωνα με τον Lacan, το στάδιο του καθρέφτη, το οποίο δεν συντελείται μόνο μία φορά, αλλά αποτελεί μέρος της μόνιμης

⁴² S. Freud, *Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του εγώ*, μτφ. Β. Πατσογιάννης, Πλέθρον, Αθήνα, 2014

⁴³ Για τη λακανική θεωρία βλ. J. Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris, 1971

δομής της υποκειμενικότητας, περιγράφει τον σχηματισμό του *Εγώ* μέσω της διαδικασίας αντικειμενοποίησης, όπου δηλαδή η οπτική εμφάνιση κάποιου έρχεται σε σύγκρουση με τη συναισθηματική του εμπειρία. «Το παιδί, το οποίο βρίσκεται ακόμη σε κατάσταση αδυναμίας και κινητικής ασυνέργειας, επιτυγχάνει, προκαταλαμβάνοντας την πραγματικότητα, να συλλάβει με φαντασιακούς τρόπους την έννοια της σωματικής του ενότητας και του ελέγχου της. Η φαντασιακή αυτή ενοποίηση επιτελείται στο παιδί μέσω ταυτίσεων με την εικόνα των ομοίων, η οποία εκλαμβάνεται ως ολική μορφή. Το επίτευγμα αυτό πραγματοποιείται πιο συγκεκριμένα με τη συνδρομή της εμπειρίας θέασης της ίδιας του της εικόνας στον καθρέφτη.»⁴⁴ Το παιδί, όντας σε θέση να δει τη συνολική του εικόνα πριν αποκτήσει τον έλεγχο των σωματικών του κινήσεων, βιώνει την αντίφαση αυτή και αντιλαμβάνεται το σώμα του ως αποσπασματικό. Ως συνέπεια, δημιουργείται μία επιθετική τάση ανάμεσα στο αντικείμενο και την εικόνα του, η οποία θα εξαλειφθεί μέσω μίας πρωταρχικής ταύτισης, που θα ορίσει και το *Εγώ*. Η *παρεξήγηση*, λοιπόν, που θα ορίσει το *Εγώ* θα συμβεί τη στιγμή, που το εγώ ή μοί αποξενώνεται από τον εαυτό του και εισάγεται μία φαντασιακή διάσταση του αντικειμένου. Παράλληλα, η μορφή του ενήλικα που θα συνοδεύσει το βρέφος κατά το στάδιο του καθρέφτη, θα ορίσει και τον μεγάλο *Άλλον*.

Συνεπώς, στην λακανική θεωρία, η προβολή του *Εγώ* θα αποτελέσει τον μικρό *άλλο* ή *a*, που βρίσκεται στη σφαίρα του φαντασιακού, ενώ ο μεγάλος *Άλλος* ή *A*, θα αποτελέσει τον *άλλον*, το ριζικά διαφορετικό, με το οποίο δεν μπορεί να υπάρξει ταύτιση. Στο σημείο αυτό, ερχόμαστε αντιμέτωποι και με μία ακόμη έννοια που διατύπωσε ο Lacan, αυτή των τριών διαστάσεων, του Συμβολικού, του Φαντασιακού και του Πραγματικού. Το Φαντασιακό, λοιπόν, αποτελεί το πεδίο των εικόνων και της εξαπάτησης, το πρωταρχικό στάδιο πριν την ομιλία, ενώ δομείται πάνω στο Συμβολικό, τη γλωσσολογική διάσταση, που συμπεριλαμβάνει τις έννοιες του Νόμου και της Δομής. Το Συμβολικό, λοιπόν, είναι ο χώρος του σημαίνοντος, αλλά και του *Άλλου*, ο χώρος του πολιτισμού, που συμπεριλαμβάνει επίσης της έννοιες του θανάτου και της έλλειψης, ενώ το Φαντασιακό είναι ο χώρος της φύσης, του σημαινομένου και του νοήματος. Το Πραγματικό, τέλος, δεν αντιπαρατίθεται απλώς στο Φαντασιακό, αλλά εντοπίζεται και πέρα από το Συμβολικό. Το Πραγματικό αποτελεί τη διάσταση όπου δεν υφίστανται αντιθέσεις ούτε η απουσία, που δεν υφίσταται ούτε το ίδιο ή μάλλον το

⁴⁴ J. Laplanche & J. B. Pontalis, *Λεξικό της Ψυχανάλυσης*. μτφρ. Β. Καψάμπελης κ.α., Κέδρος, Αθήνα, 1986, σ. 425

αδύνατο, ο χώρος του αδιαφοροποιήτου και το αντικείμενο του άγχους, ενώ το Συμβολικό είναι εκείνο που εισάγει στο Πραγματικό μία τομή μέσα από τη διαδικασία παραγωγής της σημασίας⁴⁵.

Τέλος, όσον αφορά την λακανική ψυχαναλυτική θεωρία, μία έννοια που θα αποτελέσει τον κεντρικό άξονα της αφήγησης των μυθιστορημάτων της *Αλίκης στην Χώρα των Θαυμάτων* και της *Λολίτας* και που μπορεί να προσεγγιστεί βάσει της οροθέτησής της από τον Lacan, είναι αυτή της επιθυμίας, η οποία, μάλιστα, διακρίνεται από τις έννοιες της ανάγκης και του αιτήματος. Σύμφωνα με τον Lacan, η ανάγκη, η οποία σχετίζεται με τα βιολογικά ένστικτα, επιζητά την ικανοποίηση. Όταν, λοιπόν, το παιδί για πρώτη φορά απαιτεί την ικανοποίηση μίας ανάγκης του οργανικής, τότε χωρίς να υπάρξει κάποια ψυχική διαμεσολάβηση, τότε θα αποκτήσει ή όχι και την πρώτη εμπειρία ικανοποίησης, η οποία θα αφήσει ένα μνημονικό ίχνος, ενώ θα συνδεθεί και με την εικόνα του αντικειμένου, που έδωσε την ικανοποίηση, με τον Άλλον. Το αίτημα, λοιπόν, αφορά αφενός την ικανοποίηση της ανάγκης κι αφετέρου την αγάπη του Άλλου.

Ωστόσο, ακόμη κι αν το αίτημα της ικανοποίησης της ανάγκης καλυφθεί, δεν θα μπορέσει να καλυφθεί το αίτημα της αγάπης του Άλλου, ενώ η επιθυμία θα οριστεί ως το αποτέλεσμα της αφαίρεσης του πρώτου από το δεύτερο. Στο σημείο, λοιπόν, όπου το αίτημα διαφοροποιείται από την ανάγκη διαμορφώνεται η επιθυμία, η οποία δεν μπορεί να ικανοποιηθεί, αλλά μόνο να αναπαραχθεί ως επιθυμία. Η επιθυμία είναι η επιθυμία της επιθυμίας του Άλλου, ενώ παραπέμπει στην πρώτη φορά, που καλύφθηκε το αίτημα της ανάγκης και συμπεριλαμβάνει και κάτι επιπλέον. Επίσης, το αντικείμενο της επιθυμίας κάποιου είναι το να επιθυμείται από κάποιον άλλον, ενώ η επιθυμία, καθώς αδυνατεί να οριστεί, πάντα θα είναι επιθυμία και για κάτι ακόμα και πάντα θα αναβάλλεται η ικανοποίησή της⁴⁶.

Δίπλα στην ανάγκη και την επιθυμία βρίσκεται και η ορμή, μία ακόμη διακριτή έννοια για τον Lacan, η οποία δεν ανήκει στις βιολογικές ανάγκες και δεν μπορεί να ικανοποιηθεί, καθώς δεν στοχεύει σε ένα αντικείμενο, αλλά περιστρέφεται γύρω από αυτό και η περιστροφή αυτή είναι, που οδηγεί στην απόλαυση. Σύμφωνα με τον Lacan, η ορμή προερχόμενη από την ερωτογενή ζώνη, περικυκλώνει το αντικείμενο και

⁴⁵ D. Evans, *Εισαγωγικό Λεξικό της Λακανικής Ψυχανάλυσης*. Μτφρ. Γ. Σταυρακάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2005, σ. 224-226

⁴⁶ Από τις παραδόσεις της Μ. Ρήγου κατά το μεταπτυχιακό πρόγραμμα «Πολιτισμικές και Κινηματογραφικές Σπουδές» του τμήματος Επικοινωνίας και ΜΜΕ του ΕΚΠΑ, εαρινό εξάμηνο 2017

επιστρέφει στην ερωτογενή ζώνη, ενώ το κύκλωμα αυτό δομείται σε τρεις γραμματικές φωνές, την ενεργητική, την αυτοπαθητική και την παθητική, όπου στις δύο πρώτες το αντικείμενο λείπει. Αντίθετα με την επιθυμία, οι ορμές, πάντοτε συνδεδεμένες με τον θάνατο, αποτελούν μόνο μερικές εκδηλώσεις της επιθυμίας, ενώ δεν συμπεριλαμβάνουν τη διαμεσολάβηση του αιτήματος.

Η φροϋδική και λακανική θεωρία, λοιπόν, θα χρησιμοποιηθεί στην παρούσα εργασία για την ανάλυση των δύο εξεταζόμενων μυθιστορημάτων και κυρίως για την προσέγγιση των βασικών χαρακτήρων στα πλαίσια του ζητήματος της ενηλικίωσης. Συγκεκριμένα, στην *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων*, θα ερευνηθεί η έννοια του ονείρου, η διαμόρφωση του Εγώ της πρωταγωνίστριας και κατ' επέκταση οι προβολές του Εκείνου και του Υπερεγώ στη Χώρα των Θαυμάτων, ενώ το ζήτημα της ενηλικίωσής της και της διαμόρφωσης της ταυτότητάς της θα μελετηθεί και μέσω της συναναστροφής της με τους άλλους. Όσον αφορά το μυθιστόρημα της *Λολίτας*, εφόσον η ενηλικίωσή της περιγράφεται από τον πρωταγωνιστή, Χάμπερτ Χάμπερτ, θα αναλυθεί η προσωπικότητα και των δύο ηρώων, η έννοια του τραύματος, της διαμόρφωσης του Εγώ και της επιθυμίας, αλλά και η μεταξύ τους σχέση, μέσα από την προσέγγιση του ζητήματος της αποπλάνησης και της ετερότητας, ώστε να διαπιστωθεί εάν εν τέλει στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα παρουσιάζεται η ενηλικίωση μόνο της Λολίτας ή αν πρόκειται, ουσιαστικά για δύο όψεις ενηλικίωσης, αυτής της Λολίτας κι αυτής του ίδιου του Χάμπερτ Χάμπερτ.

2. ΨΥΧΑΝΑΛΥΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΑΛΙΚΗ ΚΑΙ ΤΗ ΛΟΛΙΤΑ

2.1. Οι Περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων

Έχουν περάσει περισσότερα από 150 χρόνια από τότε, που ο Lewis Carroll συνέγραψε το μυθιστόρημα της *Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων*, ένα έργο που γρήγορα συγκαταλέχθηκε στα κλασικά λογοτεχνικά έργα και που διείσδυσε τόσο στις βιβλιοθήκες της βρετανικής και όχι μόνο κοινωνίας όσο και στην ακαδημαϊκή έρευνα. Κι όμως, η *Αλίκη στην Χώρα των Θαυμάτων*, όπως και η συνέχειά της, το μυθιστόρημα *Μες στον καθρέφτη και τι βρήκε η Αλίκη εκεί*, συνεχίζουν να αποτελούν δύο από τα δημοφιλέστερα έργα παιδικής λογοτεχνίας και, ίσως, τα μόνα που απασχόλησαν σε τόσο μεγάλο βαθμό, όχι μόνο τα παιδιά, αλλά και τους ενήλικες.

Πράγματι, η *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* αποτελεί ένα μυθιστόρημα, που απευθύνεται τόσο σε παιδιά όσο και σε ενήλικες ή μάλλον ένα μυθιστόρημα, που διαβάζεται με διαφορετικό τρόπο ανάλογα με την ηλικία του αναγνώστη. Ένα μυθιστόρημα, που όταν το διαβάσει κανείς ξαναγίνεται παιδί, όπως είχε πει η Virginia Woolf ή που όταν το διαβάσει ένα παιδί γίνεται μεγάλος⁴⁷. Άλλωστε, σε ένα μυθιστόρημα, το οποίο ξετυλίγεται σε πολλαπλές στρώσεις και που βρίθει συμβολισμών και μεταφορών, οι ποικίλες αναγνώσεις δεν μπορούν να εκλείπουν. Ένα μυθιστόρημα που εκτυλίσσεται στο χώρο του nonsense, μία αφήγηση ενός ονείρου, που συχνά θα πάρει διαστάσεις εφιαλτικές, συγκροτούμενη στην αλληλουχία παράλογων συμβάντων, παρουσιαζόμενων με ρυθμό ασθματικό και γλώσσα οριακά παραληρηματική, θα ικανοποιήσει την ακόρεστη παιδική φαντασία, αλλά και τη στοχαστική, ενήλικη οπτική. Διότι, άλλωστε, όπως αναφέρει ο P. Hunt, τα βιβλία της *Αλίκης*, «όμοια με χαμαιλέοντα, που διέπονται από την αδυσώπητη λογική μεταμφιεσμένα σε παράλογο και το παράλογο μεταμφιεσμένο σε λογική, διαπραγματεύονται στον πυρήνα τους τη σχέση του ενήλικα με το παιδί»⁴⁸, ή τη σχέση της παιδικότητας με την ενήλικη ζωή, την ίδια την ενηλικίωση.

⁴⁷ Μ. Κουμανταρέας, «Πρόλογος: Οι καντρίλιες των αστακών», στο *Οι Περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων*, μτφ. Μ. Κουμανταρέας, Πατάκη, Αθήνα, 2013, σ. 22

⁴⁸ P. Hunt, "The Fundamentals of Children's Literature Criticism: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass", στο *The Oxford Handbook of Children's Literature*, ed. J. L. Mickenberg & L. Vallone, Oxford University Press, Oxford, 2011, σ. 37

Πώς γίνεται, ωστόσο, ένας 30χρονος Λέκτορας της Γεωμετρίας, ο Charles Dodgson, να περιγράψει με τέτοια ακρίβεια την ενηλικίωση μίας νεαρής κοπέλας, συνθέτοντας μέσα σε ένα απόγευμα, κατά τη διάρκεια μία βαρκαδάς, παρθενογενετικά σχεδόν ένα από τα δημοφιλέστερα έργα όλων των εποχών θα αναρωτηθεί η βιογράφος του F. Lennon⁴⁹. Γεννημένος στις 27 Φεβρουαρίου του 1832 στο Daresbury του Cheshire, ο Charles Lutwidge Dodgson ήταν το τρίτο από τα έντεκα παιδιά, επτά εκ των οποίων ήταν γυναίκες, των Frances Jane Lutwidge και Charles Dodgson. Ακολουθώντας μία ακαδημαϊκή καριέρα στα μαθηματικά, ο Dodgson ασχολήθηκε με τη λογική και τη μεταλογική, συγγράφοντας επιστημονικά βιβλία σχετικά με τα λογικά παράδοξα, ενώ παρέμεινε και δίδασκε στο κολλέγιο Christ Church του Πανεπιστημίου του Οξφόρδης για σχεδόν μισό αιώνα. Ωστόσο, αν και η σταδιοδρομία του ως μαθηματικού δεν φαίνεται να είχε ιδιαίτερη απήχηση, αυτό που προσελκύει το ενδιαφέρον των μελετητών είναι η ενασχόληση του συγγραφέα με τη φωτογραφία, κυρίως αυτή γυμνών, νεαρών κοριτσιών με τα οποία ο Dodgson συνήθιζε να δημιουργεί φιλικές σχέσεις. Η σχέση του με τα παιδιά και κυρίως με τα κορίτσια -το σώμα των αγοριών τον απωθούσε και τον τρόμαζε-, συχνά, οδηγεί τους βιογράφους του σε προβληματισμούς σχετικά με το αν πρόκειται για σχέσεις ερωτικές και παιδοφιλικές ή για αθώες σχέσεις, που του επέτρεπαν να εκφράζεται με τρόπο ελεύθερο, χωρίς, ωστόσο, να εμπλέκεται το σεξουαλικό στοιχείο⁵⁰. Κατά την ανάμειξή του με τα παιδιά, ο Dodgson συνήθιζε να δημιουργεί γρίφους, παιχνίδια και μαγικά, διαδραματίζοντας το ρόλο του διασκεδαστή, κάτι που, όπως παρατηρεί ο D. Hudson, συνάδει με το γεγονός ότι προερχόμενος από μία οικογένεια με πολλές αδελφές, ανέπτυξε από μικρός τις ικανότητες του διασκεδαστή των κοριτσιών, τις οποίες διατήρησε καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του⁵¹. Συγκεκριμένα, η σχέση του συγγραφέα με την κόρη του πρύτανι Henry Liddell, Alice, απασχόλησε ιδιαίτερα τους μελετητές, καθώς πρόκειται για το άτομο πάνω στο οποίο βασίστηκε η ιστορία της *Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων*.

Η εκκεντρική προσωπικότητα του συγγραφέα, αλλά και η καθοριστική σχέση του με την Alice Liddell, οδήγησαν, συνεπώς, σε πολλές βιογραφικές προσεγγίσεις του

⁴⁹ F. B. Lennon, *Victoria through the Looking-Glass: The Life of Lewis Carroll*, Simon and Schuster, New York, 1945, σ. 11

⁵⁰ M. Gardner, "Introduction to the Annotated Alice", στο *The Annotated Alice*, ed. M. Gardner, W. Norton & Company, New York, 2000

⁵¹ D. Hudson, *Lewis Carroll*, Constable, London, 1954, σ. 235

μυθιστορήματος, οι οποίες άλλοτε βασίστηκαν στην ακαδημαϊκή ενασχόληση του Dodgson με τα μαθηματικά και συνέβαλαν στην ερμηνεία των εννοιών του παραλόγου, της λογικής και του χρόνου κι άλλοτε στη βικτωριανή εποχή, από όπου αναδύθηκε το μυθιστόρημα, συνδέοντας τα κεντρικά ζητήματα του έργου με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και τη θεωρητική σκέψη της περιόδου. Στο πλαίσιο αυτό, κεντρικό ρόλο διαδραμάτισε και η ψυχαναλυτική θεωρία, καθώς από την αρχή θεωρήθηκε ως η καταλληλότερη προσέγγιση για τη μελέτη μία ονειρικής αφήγησης, κάτι, που άλλωστε, πράγματι, αποτελεί η *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* ή όπως παρατηρεί ο W. Empson, «Για να γίνει κατανοητή η ιστορία-όνειρο, από όπου προέκυψε η Χώρα των Θαυμάτων, φαίνεται πως μόνο ένας Φροϋδιστής πρέπει να τη διηγηθεί»⁵².

Πράγματι, από τις απαρχές της ψυχαναλυτικής θεωρίας, τα μυθιστορήματα της *Αλίκης* αποτέλεσαν πρόσφορο έδαφος για την εφαρμογή της, ενώ οι πρώτες αυτές προσεγγίσεις επικεντρώθηκαν γύρω από το ζήτημα των σεξουαλικών συμβολισμών του μυθιστορήματος, οι οποίοι συνδέθηκαν με τον ίδιο τον Lewis Carroll και την καταπιεσμένη του σεξουαλικότητα. Μελετώντας, ουσιαστικά, την προσωπικότητα του ίδιου του συγγραφέα, οι πρώτοι ψυχαναλυτές της *Αλίκης*, θα εντοπίσουν στο κείμενο πλήθος σεξουαλικών συμβολισμών, όπως η τρύπα στην οποία πέφτει η Αλίκη ή τα διαφορετικά κλειδιά και μεγέθη των πορτών, οι οποίοι παραπέμπουν στην παρουσία του ίδιου του Carroll στο μυθιστόρημα⁵³. Παρόμοια θα ερμηνευθεί η σαδιστική συμπεριφορά ορισμένων κατοίκων της Χώρας των Θαυμάτων προς την Αλίκη⁵⁴, ενώ κεντρικό άξονα των μελετών θα αποτελέσει το οιδιπόδειο σύμπλεγμα του Carroll και η υποκατάσταση της μητέρας από την πρωταγωνίστρια, η οποία δεν αποτελεί μόνο το αντικείμενο της ερωτικής επιθυμίας, αλλά και το alter ego του ίδιου του συγγραφέα, καθώς ενσαρκώνει την επιθυμία του να αποβάλει την ανδρική του ταυτότητα και να μετατραπεί σε νέα γυναίκα⁵⁵.

Οι μετέπειτα ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις του εξεταζόμενου μυθιστορήματος, ωστόσο, φαίνεται να απομακρύνονται από τον συγγραφέα και να επικεντρώνονται στην ίδια την πρωταγωνίστρια, την Αλίκη. Η απόπειρα ψυχανάλυσης της Αλίκης,

⁵² W. Empson, *Some Versions of Pastoral*, Chatto and Windus, London, 1933, σ. 264

⁵³ A.M. E. Goldschmidt, "Alice in Wonderland Psychoanalyzed", στο *New Oxford Outlooks*, ed. R. Crossman, Blackwell, Oxford, 1933

⁵⁴ P. Schilder, "Psychoanalytic Remarks on Alice in Wonderland and Lewis Carroll", στο *The Journal of Nervous and Mental Diseases*, V. 87. I. 2, February 1938, σ. 159-168

⁵⁵ J. Skinner, "Lewis Carroll's Adventures in Wonderland", στο *American Imago*, v.4, n.4, 1947

λοιπόν, θα αποτελέσει και το βασικό ζήτημα της παρούσας εργασίας, δηλαδή η μελέτη της διαδικασίας της συγκρότησης του Εγώ της πρωταγωνίστριας, η αναγνώριση και η διαμόρφωση της ταυτότητάς της σε σχέση με τους άλλους και υπό το πρίσμα του ασυνειδήτου του ονείρου και της Χώρας των Θαυμάτων, λαμβάνοντας πλέον υπόψη τη σημασία της γλώσσας, τον ρόλο της στο μυθιστόρημα και κατ' επέκταση το ρόλο του μη νοήματος και τη σχέση του με την ενηλικίωση.

Η Χώρα των Θαυμάτων συνίσταται πράγματι σε ένα όνειρο; Μία ανιαρή ημέρα δίπλα στο ποτάμι, η Αλίκη, καθισμένη δίπλα στην αδελφή της, που διαβάζει ένα βιβλίο χωρίς καν εικόνες και διαλόγους, έχοντας απαυδήσει από την πλήξη, θα παρατηρήσει ένα Άσπρο Κουνέλι, που κρατά ένα ρολόι και τρέχει. Η Αλίκη αποφασίζει να το ακολουθήσει, πέφτοντας κι αυτή σε μία τρύπα και καταλήγοντας σε ένα δωμάτιο με κλειδωμένες πόρτες διαφόρων μεγεθών, τις οποίες για να καταφέρει να ανοίξει θα χρειαστεί να πιει το περιεχόμενο ενός μπουκαλιού και να φάει ένα κέικ, τα οποία εμφανίζονται τυχαία, συνοδευόμενα αντίστοιχα από τις ενδείξεις «πιες με» και «φάε με» και που θα μεταβάλλουν το μέγεθος του σώματός της. Το μέγεθός της θα μεγαλώσει τόσο πολύ που δεν θα χωράει πλέον στο δωμάτιο και θα ξεσπάσει σε κλάματα. Κολυμπώντας στα δάκρυά της, θα καταφέρει να βγει, συναντώντας παράλληλα έναν ποντικό, ενώ στη λίμνη των δακρύων θα συγκεντρωθούν κι άλλα ζώα. Στη συνέχεια, για να στεγνώσουν, τα ζώα και η Αλίκη θα πραγματοποιήσουν ένα συμβούλιο, όπου ο Ντόντο θα προτείνει να διεξαγάγουν τον Μαραθώνιο της Ολομέλειας, έναν αγώνα, δηλαδή, χωρίς νικητή, όπου θα τρέχουν όλοι σε κύκλο.

Όταν αργότερα, η Αλίκη θα δει ξανά το Κουνέλι, αυτό, μπερδεύοντάς την με τη υπηρέτριά του, τη διατάζει να μπει στο σπίτι και να ψάξει τα γάντια και τον ανεμιστήρα της Δούκισσας, όπου, ωστόσο, η Αλίκη θα μεγαλώσει και πάλι, προκαλώντας την επίθεση των άλλων ζώων, που θα της ρίξουν βότσαλα. Τα βότσαλα θα μετατραπούν σε κέικ, που θα φάει η Αλίκη για να μικρύνει ξανά και να βγει από το σπίτι, για να συναντήσει αργότερα πάνω σε ένα μανιτάρι, μία γαλάζια κάμπια, που κάπνιζε ναργιλέ. Η κάμπια ενημερώνει την Αλίκη πως, αν φάει από τη μία πλευρά του μανιταριού θα μικρύνει· από την άλλη, θα μεγαλώσει. Στη συνέχεια, η Αλίκη επισκέπτεται το σπίτι της Δούκισσας, που κρατούσε ένα μωρό ενώ η μαγείρισσά της έφτιαχνε μία σούπα με πολύ πιπέρι. Η Δούκισσα δίνει το μωρό στην Αλίκη, το οποίο, όμως, μετατρέπεται σε γουρούνι, ενώ αργότερα η πρωταγωνίστρια συναντά τον Γάτο από το Τσεσάιρ, που την οδηγεί στο σπίτι του Καπελά. Εκεί, όπου ο χρόνος έχει

κολλήσει στις 6 μ.μ., θα πει τσάι με τον Καπελά, τον Μαρτιάτικο Λαγό και τον Τυφλοπόντικα, προσπαθώντας να απαντήσει στους παράλογους γρίφους που της θέτουν, ώσπου να φύγει και να βρεθεί σε έναν κήπο, όπου θα συναντήσει ζωντανά τραπουλόχαρτα, τον Βασιλιά και την αυταρχική Βασίλισσα Κούπα. Μαζί τους θα παίξει μία παρτίδα κροκέ, όχι όμως με στέκες και μπάλες, αλλά με ερωδιούς και σκαντζόχοιρους. Στον κήπο θα φτάσει και η Δούκισσα, ενώ με τη συνοδεία του Γρύπα, η Αλίκη θα συναντήσει την Ψευτοχελώνα, για να της διηγηθεί την ιστορία της. Τέλος, η Αλίκη θα παρευρεθεί στη δίκη του Βαλέ, ο οποίος κατηγορείται για το ότι έκλεψε τις τάρτες της Βασίλισσας. Κατά τη διάρκεια της δίκης, η Αλίκη, που καλείται ως μάρτυρας, μεγαλώνει και πάλι και κατηγορείται γι' αυτό, ενώ την απειλούν πως θα της κόψουν το κεφάλι. Χωρίς, ωστόσο, να φοβάται, αντιμιλά στους άλλους και τους λέει πως είναι μόνο τραπουλόχαρτα, ενώ παράλληλα αυτά πέφτουν πάνω της. Η αδερφή της, όμως, την ξυπνά διώχνοντας από το πρόσωπό της τα φύλλα που είχαν πέσει.

Συμπεραίνουμε, λοιπόν, πως τα όρια του ονείρου και της συνείδησης ή της πραγματικότητας και της φαντασίας είναι δυσδιάκριτα στο μυθιστόρημα, καθώς η Αλίκη συχνά φαίνεται να τα συγχέει. Ωστόσο, η αίσθηση του ονείρου είναι παρούσα τόσο στην αρχή και στο τέλος του μυθιστορήματος, όπου η πρωταγωνίστρια παρουσιάζεται να βρίσκεται σε μία μετέωρη κατάσταση μεταξύ ύπνου και πραγματικότητας, όσο και καθ' όλη την έκταση του κειμένου, καθώς η Αλίκη συνεχώς αμφιβάλλει για το που βρίσκεται, μη μπορώντας να εφαρμόσει τη λογική της σκέψης. Θεωρώντας, λοιπόν, πως η Χώρα των Θαυμάτων είναι ένα όνειρο και πως το περιεχόμενο αυτού ή μάλλον οι έκδηλες εικόνες αυτού είναι τα αποσπασματικά και φαινομενικά ασύνδετα συμβάντα όπου πρωταγωνιστούν ομιλούντα ζώα κι αντικείμενα, τότε αυτό που θα πρέπει να εξετάσουμε είναι το γιατί και το πώς η Αλίκη ονειρεύεται αφενός κι αφετέρου την άδηλη σημασία του ονείρου της.

Λαμβάνοντας, αρχικά, υπόψη τη φροϋδική ερμηνεία των ονείρων, αντιλαμβανόμαστε πως, όταν η Αλίκη πέφτει στην τρύπα του Λευκού Κουνελιού, πραγματοποιεί, ουσιαστικά μία «βύθιση» στο υποσυνείδητο, όπου οι εικόνες, τα αντικείμενα και τα πρόσωπα, που παρουσιάζονται αντιπροσωπεύουν σκέψεις, καταστάσεις και πρόσωπα της πραγματικότητας της πρωταγωνίστριας ή αποτελούν μεταμφιέσεις ή συμπυκνώσεις αυτών. Το υπέρ Εγώ, δηλαδή ο εσωτερικός μηχανισμός λογοκρισίας, που θα αναλάβει την μεταμφίεση αυτή, χωρίς να διακοπεί ο ύπνος, φαίνεται πως στην περίπτωση της Αλίκης έχει αφενός επιτύχει στην ανάπλαση της

πραγματικότητας, καθώς η πρωταγωνίστρια δεν καταφέρνει να συλλάβει καμία αντιστοιχία της Χώρα των Θαυμάτων με την εμπειρία της, ενώ αφετέρου, οι εφιαλτικές διαστάσεις, που, συχνά, λαμβάνει το όνειρο, υποδεικνύουν πως η διαμόρφωσή του και κατ' επέκταση η διαμόρφωση του Εγώ και της συνείδησης βρίσκεται ακόμη υπό κατασκευή, γεγονός που αποδεικνύεται κι από την έντονη σύγχυση μεταξύ του πραγματικού και του φανταστικού. Η Αλίκη, όντας ακόμη ανήλικη, βλέπει αφενός το όνειρο της ενηλικίωσής της, καθώς στο υποσυνείδητό της λαμβάνει χώρα η «πάλη» μεταξύ των μερών της ψυχής κι αφετέρου πραγματοποιεί μία φυγή από την πληκτική καθημερινότητα, μία φυγή από τη σημασία της μετωνυμίας, που της επιτρέπει την επανεξέταση των σημαινόντων και των σημαινομένων του κόσμου της, αυτών των ενηλίκων, του καθήκοντος, του χρόνου. Με τον τρόπο αυτό, επεκτείνοντας την ψυχαναλυτική ανάλυση του κειμένου με τη λακανική θεωρία, το όνειρο που βλέπει η Αλίκη όταν κοιμάται (ή ακόμα κι αν δεν κοιμάται), λειτουργεί ως εκπλήρωση της επιθυμίας της να μεγαλώσει, να αντιταχθεί στους κοινωνικούς κανόνες και να ξεφύγει από την πλήξη, καθώς μεταπλάθοντας τα σημαίνοντα της εμπειρίας της αντιλαμβάνεται και η ίδια τι πραγματικά επιθυμεί, ενώ στην αμφίδρομη αυτή σχέση πραγματικότητας και ονείρου, μετά την Χώρα των Θαυμάτων, η Αλίκη θα μπορέσει να συμβιβαστεί και με την πραγματική της ενηλικίωση⁵⁶.

Όπως αναφέρει η N. Auerbach, «Η λίμνη, που παραλίγο να την βυθίσει [την Αλίκη] είναι μία σύνθεση των δικών της δακρύων, και το όνειρο, που παραλίγο να την εξολοθρεύσει, είναι μία σύνθεση αποσπασμάτων της δικής της προσωπικότητας». Σύμφωνα με την οπτική αυτή μπορούμε, συνεπώς, να υποστηρίξουμε ότι κάθε πλάσμα, που εμφανίζεται στην Χώρα των Θαυμάτων, αποτελεί και μία συμβολική προβολή μίας διαίρεσης της προσωπικότητας της Αλίκης ή ότι τα πλάσματα με τα οποία έρχεται σε περισσότερο στενή επαφή, θα μπορούσαν να αντιπροσωπεύουν το Εκείνο, το Εγώ και το Υπερεγώ της πρωταγωνίστριας. Θεωρώντας ότι η ίδια η πρωταγωνίστρια αντιπροσωπεύει το Εγώ, καθώς, όπως αναφέρει ο Φρόυντ το Εγώ είναι ουσιαστικά ο μη κυρίαρχος στο δικό του σπίτι, η Αλίκη είναι αυτή που φαίνεται να μην μπορεί να κυριαρχήσει στη Χώρα των Θαυμάτων, την οποία η ίδια δημιούργησε, τότε το Εκείνο

⁵⁶ A. Hart, "Alice in Wonderland & Alice through the Looking-Glass by Lewis Carroll: Do Words have Meaning? Lacanian Theory on Carroll's Writing.", στο *International Journal of Arts & Sciences*, V. 8, n. 3, 2015, σ. 425-440

και το Υπερεγώ θα μπορούσε να εντοπιστεί στο πρόσωπο της Βασίλισσας Κούπας, της Κάμπιας και του Γάτου από το Τσεσάιρ.

Το Εκείνο, το οποίο κυριεύεται από τα ένστικτα και που ζητά την άμεση ικανοποίησή τους, στενά συνδεδεμένο με το Εγώ, εμφανίζεται στο πρόσωπο της Βασίλισσας Κούπας, η οποία χαρακτηρίζεται από τις παράλογες απαιτήσεις, τον εγωισμό και την οξυθυμία. Η Βασίλισσα, επιζητώντας συνεχώς την υπακοή των άλλων, διατάζει και καταδικάζει με τρόπο αυθαίρετο, αδιαφορώντας για την ηθική και τη λογική των πράξεων της. Συνεχώς κυριευμένη από αισθήματα οργής, επαναλαμβάνει την φράση «*Πάρτε τους το κεφάλι*», χωρίς, ωστόσο, να ενδιαφέρεται για το τελικό αποτέλεσμα, αλλά λειτουργώντας μόνο παρορμητικά, σύμφωνα με τα ένστικτα και κυρίως σύμφωνα με την ενόρμηση του θανάτου.

Η σχέση της Αλίκης με τη Βασίλισσα αντιστοιχεί, μάλιστα, στη σχέση του Εγώ με το Εκείνο, καθώς αφενός παρατηρούνται ορισμένες ομοιότητες μεταξύ τους και αφετέρου η Αλίκη φαίνεται πως δεν τρομάζει με την Βασίλισσα, αλλά, αντίθετα, σε σύγκριση με τα περισσότερα πλάσματα που συναντά, δεν διστάζει να έρθει σε σύγκρουση μαζί της. Αρχικά, οι δύο προσωπικότητες συγκλίνουν στο γεγονός ότι επιζητούν την υποταγή των άλλων, άμεσα όσον αφορά τη Βασίλισσα κι έμμεσα όσον αφορά την Αλίκη, καθώς συχνά εμφανίζεται προσβεβλημένη από την αδιαφορία των άλλων και την προσπάθειά τους να την συγχύσουν, όπως συμβαίνει στο Τσάι των Τρελών, όταν «*σηκώθηκε από τη θέση της αηδιασμένη και προχώρησε να φύγει*⁵⁷» και στον Μαραθώνιο της Ολομέλειας, όπου αρνήθηκε την πρόταση του Ντόντο. Την επιθυμία αυτή συνοδεύει και στις δύο προσωπικότητες η οξυθυμία, καθώς η Αλίκη, γίνεται όλο και περισσότερο ευέξαπτη, ενώ καταλήγει, κατά τη δίκη, να έρθει σε άμεση αντιπαράθεση με όλους. Παρά τις ομοιότητες με τη Βασίλισσα, η Αλίκη, εξ αρχής, φαίνεται πως δεν λαμβάνει σοβαρά υπόψη της τις απειλές της. «*Ανοησίες*»⁵⁸, απάντησε στην πρώτη απειλή που δέχτηκε από τη Βασίλισσα, ενώ καθησύχασε τους στρατιώτες, λέγοντάς τους «*Αποκλείται να σας αποκεφαλίσουν*»⁵⁹. Δεν θα διστάσει, μάλιστα, να δεχτεί να παίξει έναν αγώνα κροκέ με τη Βασίλισσα, έναν αγώνα, που πιθανόν θα δηλώσει την επιβολή του Εγώ στο Αυτό και που, εφόσον υπάρχει και η πιθανότητα να

⁵⁷ L. Carroll, Οι Περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων. μτφ. Μ. Κουμανταρέας, Πατάκη, Αθήνα, 2013, σ. 140

⁵⁸ L. Carroll, op. cit., σ. 148

⁵⁹ L. Carroll, op. cit., σ. 149

γίνει το αντίστροφο, θα προκαλέσει την ανησυχία της Αλίκης, μετατρέποντας τον αγώνα σε μια νευρωτική διαμάχη, όπου το Εγώ φοβάται μήπως κυριαρχηθεί από το Εκείνο. Ωστόσο, η Αλίκη θα καταφέρει την τελική επιβολή της στη Βασίλισσα, καθώς στο τέλος του μυθιστορήματος και ταυτόχρονα στο τέλος του ονείρου, η συνείδηση θα επανέλθει.

Απέναντι από το Εκείνο τίθεται το Υπερεγώ, ο τοποτηρητής των τριών διαστάσεων της ψυχής, που είναι υπεύθυνος για τη συνείδηση του Εγώ και το διαφυλάσσει από την κυριαρχία του Εκείνο. Στο εξεταζόμενο μυθιστόρημα, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως η Κάμπια και η Γάτα του Τσεσάιρ αντικατοπτρίζουν το Υπερεγώ, καθώς αυτές από τη μία πλευρά εμφανίζουν σημεία ταύτισης με την Αλίκη, αλλά από την άλλη, την καθοδηγούν, επαναφέροντάς την στη σφαίρα του συνειδητού. Αρχικά, η Κάμπια, όντας κι αυτή ένα πλάσμα των μεταμορφώσεων, είναι αυτή, που θα θέσει άμεσα το ζήτημα της ταυτότητας στην Αλίκη. *«Ποια είσαι του λόγου σου;»⁶⁰*, θα την ρωτήσει στην αρχή, κάτι που θα επαναλάβει: *«Ποια είσαι εσύ; Πράγμα που ξανάφερε τη συζήτηση από κει που είχε ξεκινήσει.»⁶¹*. Δίνοντάς της οδηγίες σχετικά με το μανιτάρι, η Κάμπια συμβάλλει, επίσης, στο να καταφέρει η Αλίκη για πρώτη φορά να ελέγξει τις μεταβολές στο σώμα της, τρώγοντας ανάλογα από την μία πλευρά του μανιταριού ή την άλλη, ώστε να μεγαλώσει ή να μικρύνει αντίστοιχα. Η Κάμπια αναλαμβάνει συνεπώς να επαναφέρει τη συνείδηση στην Αλίκη, θέτοντάς της τον προβληματισμού του αυτοκαθορισμού, ενώ παράλληλα την οδηγεί στο να αντιληφθεί τη διαφορά της από τα άλλα πλάσματα κι όχι να ταυτιστεί με αυτά. *«Θα το συνηθίσεις με τον καιρό»⁶²* της απαντά όταν η Αλίκη εκφράζει τη δυσaréσκειά της προς τα υπόλοιπα όντα, ενώ, στη συνέχεια, αναφερόμενη στον χρόνο και τη φθορά, επανεισάγει, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε, την Αλίκη στη διάσταση του Συμβολικού, του σημαίνοντος.

Ενώ η Κάμπια επικεντρώνεται κυρίως στο ζήτημα του σώματος, η Γάτα του Τσεσάιρ είναι αυτή, που, επίσης, διαδραματίζοντας το ρόλο του Υπερεγώ, θα θέσει στην Αλίκη το ζήτημα της τρέλας. Η Γάτα του Τσεσάιρ, αρχικά, υπενθυμίζοντας στην Αλίκη την γάτα της, της προκαλεί οικεία συναισθήματα, ενώ ταυτόχρονα μεταβάλλει την αρχική μονόδρομη επικοινωνία της Αλίκης με τη γάτα της σε μία επικοινωνία

⁶⁰ L. Carroll, op. cit., σ. 93

⁶¹ L. Carroll, op. cit., σ. 94

⁶² L. Carroll, op. cit., σ.98

αμφίδρομη, όπου μάλιστα η Γάτα φαίνεται να επιβάλλεται, εφόσον αναλαμβάνει να δώσει οδηγίες. Ωστόσο, η Γάτα οδηγεί την Αλίκη και σε κάτι ακόμα πέρα από το σπίτι του Καπελά, στην συνειδητοποίηση της τρέλας της, γεγονός που αντιστοιχεί και πάλι στο Υπερεγώ, το οποίο, πέρα από ή μάλλον με στόχο τη διατήρηση της συνείδησης του Εγώ, αναλαμβάνει να του υπενθυμίζει την ύπαρξη του Εκείνο. Η Γάτα του Τσεσάιρ, διατηρώντας μία αποστασιοποίηση, όπως όλες οι γάτες, σε συνδυασμό με την ικανότητά του να εξαφανίζεται, μπορεί να διεισδύει σε ένα περισσότερο εσωτερικό και διανοητικό κόσμο, εμφανίζεται μόνο με κεφάλι γιατί διαθέτει μία σχεδόν ασωματοποιημένη διάνοια και μόνο με χαμόγελο, γιατί μπορεί να επιβάλλεται χωρίς να είναι παρούσα⁶³. Με τον τρόπο αυτό, λοιπόν, μπορεί και ως Υπερεγώ, να παραμένει ανεπηρέαστη από την εντολή της Βασίλισσας ή τις απαιτήσεις του Εκείνο να της κόψουν το κεφάλι, καθώς «*η άποψη του δήμιου ήταν ότι δεν μπορείς να πάρεις ένα κεφάλι εφόσον δεν υπάρχει σώμα για να τ' αποχωρίσεις απ' αυτό*⁶⁴».

Ωστόσο, τα πλάσματα που συναντά η Αλίκη στην Χώρα των Θαυμάτων, πέρα από προβολές των μερών της ίδιας της της προσωπικότητας, αποτελούν -ή τα αντιλαμβάνεται η ίδια ως- Άλλους ή όπως αναφέρει ο L. S. Markus «όλα είναι αυτή αλλά κανένα δεν είναι αυτή»⁶⁵. Πράγματι, την πρώτη στιγμή, που Αλίκη θα βγει από τις κλειδωμένες πόρτες, στην Λίμνη των Δακρύων, θα συναντήσει τον Ποντικό, έναν ποντικό, ωστόσο, που δεν μοιάζει με αυτούς, που γνωρίζει, αλλά ένα ομιλούν ζώο. Τα ομιλούντα ζώα, αν και συχνά εμφανίζονται σε παιδικά μυθιστορήματα και παραμύθια, στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα χρησιμοποιούνται από τον Carroll, όχι ως ζώα που απειλούν την πρωταγωνίστρια, αλλά ως μία άλλη όψη των ενηλίκων ή των Άλλων, καθώς επιχειρηματολογούν. Στο σημείο αυτό, λοιπόν, η Αλίκη θα εισαχθεί στον κόσμο των Άλλων, που, αντίθετα με το Φαντασιακό επίπεδο στο οποίο βρισκόταν πριν, βασίζεται στην διαφορετικότητα και την απουσία. Πριν την Χώρα των Θαυμάτων, η Αλίκη βρισκόταν στο επίπεδο του αδιαφοροποίητου, σε ένα κόσμο αφενός μητριαρχικό, καθώς τα μόνο πρόσωπα και ζώα που αναφέρονται, δηλαδή η αδελφή της και η γάτα της, είναι θηλυκά κι αφετέρου σε έναν κόσμο, όπου το Εγώ της πρωταγωνίστριας βρίσκεται προσκολλημένο στο Εγώ των άλλων. Έχοντας ήδη οδηγηθεί στο επίπεδο του Συμβολικού, λοιπόν, από το Άσπρο Κουνέλι, που όχι μόνο

⁶³ W. Empson, op. cit.

⁶⁴ L. Carroll, op. cit., σ. 158

⁶⁵ S. L. Marcus, "Alice's Adventures, the Pennyroyal Press Edition.", *Children's Literature*, v. 12, 1984, σ. 184

μιλούσε, αλλά κρατούσε κι ένα ρολόι, κάτι που την έκανε να τιναχτεί «γιατί της πέρασε σαν αστραπή η ιδέα απ' το μυαλό ότι ποτέ άλλοτε δεν είχε δει κουνέλι που να έχει τσέπη γιλέκου είτε ρολόγι σ' αυτή»⁶⁶, στη Λίμνη των Δακρύων, η Αλίκη θα έρθει πρώτη φορά σε επαφή με τη γλώσσα, συνομιλώντας με τον Ποντικό, που, εκτός του ότι αντιλαμβάνεται ότι αυτός διαφέρει από αυτά που γνώριζε, της υπενθυμίζει και την απουσία τους. Η στιγμή της Λίμνης των Δακρύων, συνεπώς, θα αποτελέσει και τη στιγμή της Αναγέννησης, δηλαδή της ενηλικίωσης, καθώς παρόμοια με τον πρώτο τοκετό, η Αλίκη θα καταφέρει αλλάζοντας πολλές φορές το μέγεθός της, να βγει στον κήπο, στο Συμβολικό επίπεδο του Νόμου της πατριαρχίας και του Χρόνου, χρησιμοποιώντας πλέον τα ίδια της δάκρυα κι όχι με τη βοήθεια των υγρών της μητέρας.

Ο πρώτος Άλλος που θα γνωρίσει, αποτελεί, λοιπόν, όχι μόνο την πρώτη ένδειξη του διαφορετικού, αλλά κι ένα ζώο, ένα από τα πολλά που θα συναντήσει η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων. Τα ομιλούντα ζώα θα την εισάγουν αφενός στη γλώσσα, η οποία ήταν απύσχα προηγουμένως, καθώς οι συνομιλίες με τη γάτα της δεν υπήρξαν ποτέ αμφίδρομες κι αφετέρου θα της υπενθυμίζουν τον κίνδυνο της επιστροφής στο αδιαφοροποίητο, στην πρωταρχική ορδή, την περίοδο της ομοιότητας του ανθρώπου με το ζώο. Συνεπώς, και στις δύο περιπτώσεις, το πρώτο συναίσθημα που προκαλείται είναι ο φόβος, ο οποίος θα φέρει στην επιφάνεια την ενόρμηση του θανάτου, εφόσον η ενόρμηση της ζωής ή το ένστικτο της επιβίωσης δεν μπορούν να υπάρξουν χωρίς αυτή: «*Δες τονε τι χαρούμενα χαμογελά/πώς τα νύχια του ανοιχτά κρατά,/ και καλωσορίζει τα μικρά ψαράκια/ μ' εγκάρδια μασέλα και δοντάκια!*»⁶⁷ λέει η Αλίκη για τον κροκόδειλο, προσπαθώντας να θυμηθεί το «κοίτα τη μικρή μέλισσα», εκφράζοντας τον φόβο για τη γνωριμία με τον Άλλον. Πράγματι, η συμπεριφορά της Αλίκης προς τα άλλα ζώα αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην προσπάθεια προσαρμογής και στο σαδισμό, καθώς το ζήτημα της εξουσίας είναι παρόν. Άλλοτε χρησιμοποιώντας το μέγεθος του σώματός της κι άλλοτε τη γλώσσα θα προσπαθήσει να επιβληθεί στους άλλους, προκαλώντας τους φόβο⁶⁸. Για το λόγο αυτό, θα αναφέρει αρχικά στον ποντικό κι έπειτα στα άλλα ζώα κατά τη διάρκεια του Μαραθωνίου της Ολομέλειας την γάτα της, ενώ στον αγώνα κροκέ δεν διστάζει να παίζει, αλλά και να γελάσει, με τους

⁶⁶ L. Carroll, op. cit., σ. 34-35

⁶⁷ L. Carroll, op. cit., σ. 52

⁶⁸ J. Bump, "Beophilia and Emotive Ethics: Derrida, Alice and Animals", στο *Ethics And the Environment*, ed. V. Davion, Indiana University Press, V. 19, n. 2, 2014, σ. 56-88

ερωδιούς και τους σκαντζόχοιρους. Η συμπεριφορά των άλλων ζώων απέναντι στην Αλίκη, αν και συχνά επιθετική, καθώς φτάνουν στο σημείο να της πετάζουν βότσαλα, τρομαγμένα από το μεγάλο της μέγεθος, είναι, ωστόσο, μάλλον διφορούμενη. Τα ζώα εμφανίζονται συχνά να καθοδηγούν την Αλίκη, όπως η Κάμπια και η Γάτα του Τσεσάιρ, κάτι που παρατηρεί και η ίδια η πρωταγωνίστρια όταν ο ποντικός *«της φάνηκε σάμπως να της έκανε ματάκι⁶⁹»*, σαν να την προσκαλούν στον κόσμο του Άλλου, χρησιμοποιώντας, μάλιστα, σε μεγάλο βαθμό το φαγητό.

Πράγματι, το φαγητό διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στο μυθιστόρημα, καθώς η Αλίκη θα επιλέξει πολλές φορές να καταναλώσει κάτι, όπως το κέικ με την ένδειξη *«φάε με»*, το υγρό με την ένδειξη *«πιες με»*, τα βότσαλα που της πετούν τα άλλα ζώα, που μετατρέπονται σε κέικ και το μανιτάρι. Το γεγονός αυτό θα μπορούσε να ερμηνευθεί αφενός ως μία εμμονή στο στοματικό στάδιο ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης, αλλά και ως μία προσπάθεια της Αλίκης να εντοπίσει στην πατριαρχική Χώρα των Θαυμάτων την μητέρα-τροφό. Η Αλίκη τρώει, χωρίς ουσιαστικά να το έχει ανάγκη, καθώς το φαγητό εμφανίζεται συμπτωματικά μπροστά της κάθε φορά. Εφόσον, λοιπόν, η Αλίκη τρώει χωρίς να το έχει ζητήσει και χωρίς να το έχει ανάγκη, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο λόγος για τον οποίο τρώει είναι η επιθυμία υπενθύμισης του πρώτου αιτήματος για την κάλυψη της ανάγκης της, που ικανοποιήθηκε από την μητέρα, η οποία απουσιάζει και που, κατ' επέκταση θα υποκατασταθεί από το φαγητό. Το φαγητό συνδέεται και με τα υπόλοιπα θηλυκά πρόσωπα του μυθιστορήματος, δηλαδή τη Δούκισσα και την Βασίλισσα, οι οποίες θα αποτελέσουν και τα θηλυκά πρότυπα ταύτισης της Αλίκης. Ωστόσο, το φαγητό χρησιμοποιείται από την Αλίκη και ως μέσο επιβολής της εξουσίας, καθώς η πρωταγωνίστρια δεν τρώει μόνο με το στόμα, αλλά και με τη γλώσσα. Η αναφορά της γάτας ως μέσο εκφοβισμού των άλλων ζώων αποτελεί και μία έμμεση ένδειξη κανιβαλιστικής πείνας, καθώς τα ζώα διαδραματίζουν τον ρόλο του Άλλου. Η Αλίκη, μάλιστα, φαίνεται πως συχνά συγχέει τα ζώα με το φαγητό. Στις Καντρίλιες των Αστακών, για παράδειγμα, η Αλίκη λέει πως είχε δοκιμάσει αστακούς, αλλά η Ψευτοχελώνα επιμένει πως μπορεί να της φαίνεται περίεργο επειδή δεν την είχαν συστήσει έως τώρα σε αστακό, ενώ στη συνάντησή με το Περιστέρι, αν και δεν είναι φίδι, για να φάει τα αυγά του, παραδέχεται ότι έχει φάει αυγά. Το φαγητό, λοιπόν, και κυρίως η κανιβαλιστική αυτή πείνα, που σύμφωνα με την Auerbach αποτέλεσε την πραγματική αιτία της δίκης της Αλίκης, οδηγεί και στο

⁶⁹ L. Carroll, op. cit, σ. 55

συμπέρασμα ότι το στόμα της πρωταγωνίστριας αποτελεί και το απόλυτο σύμβολο της ζώωδους υπόστασής της ή μία όψη του καρνοφαλλογοκεντρισμού του Derrida⁷⁰.

Συνδυάζοντας τις ερμηνείες του φαγητού στο μυθιστόρημα, δηλαδή την όψη του κανιβαλισμού και την αντιστοιχία του με την *imago* της μητέρας και κατ' επέκταση της γυναίκας, αντιλαμβανόμαστε ότι αυτή δεν διαδραματίζει μόνο το ρόλο της τροφού, αλλά κι αυτόν του «μεγάλου στόματος», που απειλεί να καταβροχθίσει τον άνδρα, αλλά και να επαναφέρει την συμβολική κοινωνία του Νόμου στο πρωταρχικό στάδιο της ορδής. Πράγματι, οι δύο γυναίκες, που εμφανίζονται στο μυθιστόρημα, φαίνεται πως αντικατοπτρίζουν την τάση αυτή, καθώς αφενός η παρουσία του μικρού αγοριού, που μετατρέπεται σε γουρούνι δίπλα στο καζάνι, όπου μαγειρεύει η μαγείρισσα τη σούπα με το πιπέρι, παραπέμπει σε ζώο -και μάλιστα αρσενικό- προς σφαγή, ενώ η Βασίλισσα Κούπα θα δικάσει τον Βαλέ και θα τον απειλήσει με την τιμωρία να του κόψουν το κεφάλι, επειδή της έκλεψε το φαγητό της, τις τάρτες της. Εφόσον, λοιπόν, η Βασίλισσα⁷¹ αντιπροσωπεύει και το Εκείνο, δηλαδή τα ένστικτα και τις ορμές, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι η γυναίκα αντιπροσωπεύει συνολικά το Εκείνο, καθώς με την εμμονή στο φαγητό, τον άμεσο και έμμεσο κανιβαλισμό, δηλαδή με την τιμωρία του φόνου για την απόσπαση της τροφής, υπενθυμίζει στην πατριαρχική κοινωνία το ταμπού του φόνου και του κανιβαλισμού, που θα τον επαναφέρουν στην κατάσταση της πρωταρχικής ορδής και στην παντοδυναμία των ενστίκτων. Οι γυναίκες, αντίθετα, παραμένουν ατιμώρητες, καθώς εκείνες επιβάλλουν την τιμωρία. Για τον λόγο αυτό, αν υποθέσουμε ότι η Αλίκη δικάζεται για το φαγητό, όπως υποστηρίζει η Auerbach, τότε αντιλαμβανόμαστε ότι δικάζεται χωρίς να τιμωρείται από τη Βασίλισσα, καθώς καταφέρνει να μεγαλώσει σε μέγεθος και να ξυπνήσει ή μάλλον να μιμηθεί το γυναικείο πρότυπο και να ενηλικιωθεί⁷².

⁷⁰ Για τις απόψεις της Auerbach και του Derrida σχετικά με την Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων και τον κανιβαλισμό βλ. J. Bump, *op.cit.*

⁷¹ Η Βασίλισσα Κούπα συχνά ερμηνεύεται και ως το σύμβολο της αυταρχικής μητέρας, που εμποδίζει την επίλυση του οιδιπόδειου συμπλέγματος και που οδηγεί στον ευνουχισμό του γιου και την αντιζηλία με την κόρη βλ. A. Brink, *Obsession and Culture: A Study of Sexual Obsession in Modern Fiction*. Associated University Press, London, 1996, σ. 103-104

⁷² Όσον αφορά την σύνδεση της ενηλικίωσης με το φύλο, η ενηλικίωση της Αλίκης ορίζεται και ως *womenhood*, ενώ σχετίζεται και με την μίμηση των εκάστοτε κοινωνικών προτύπων, που αφορούν το ρόλο της γυναίκας, δηλαδή στη συγκεκριμένη περίπτωση τα χαρακτηριστικά, που της αποδίδονται στη βικτωριανή Αγγλία βλ. L. Talairach-Vielmas, *Moulding the Female Body in Victorian Fairy Tales and Sensation Novels*. Ashgate, Hampshire, 2007, σ. 49-66

Το φαγητό έχει άμεσο αντίκτυπο και στο μέγεθος του σώματος της Αλίκης, το οποίο θα μεταβληθεί πολλές φορές στο μυθιστόρημα. Η Αλίκη άλλοτε θα μεγαλώσει πολύ και άλλοτε θα σμικρυνθεί, ενώ οι μεταβολές αυτές στο σώμα της αντιστοιχούν αφενός στις βιολογικές μεταβολές, που υφίσταται το σώμα κατά την προεφηβική περίοδο κι αφετέρου θα μπορούσαν να ερμηνευθούν μέσω του λακανικού σταδίου του καθρέφτη, καθώς η πρωταγωνίστρια καλείται να περάσει εκ νέου από το στάδιο της αντίληψης της ενότητας του σώματος, εφόσον καλείται παράλληλα να εισαχθεί και σε έναν νέο κόσμο, των κόσμων των ενηλίκων, όπου το Εγώ οφείλει να θέσει τα όρια του, πρώτα όσον αφορά το σώμα, ώστε να οριστεί στη συνέχεια και οντολογικά.

Με την είσοδό της στο Συμβολικό, στην Χώρα των Θαυμάτων, η Αλίκη αντιλαμβάνεται αφενός τη διαφορά μεταξύ των άλλων και της ίδιας κι αφετέρου τη διάσπαση που συντελείται εντός της. Οι αλλαγές στο σώμα της συμβάλλουν, συνεπώς, και στην αντίληψη της αποσπασματικότητας αυτού, καθώς πλέον τα πόδια και τα χέρια της απομακρύνονται τόσο πολύ, που πλέον θεωρούνται αυτόνομα μέλη, ενώ η πρωταγωνίστρια συχνά απευθύνεται σε αυτά σαν να μην ανήκουν σε αυτή. *«Να σε, κεφάλι μου, λυτρώθηκες επιτέλους!»⁷³* θα αναφωνήσει όταν ψήλωσε ο λαιμός της και μπόρεσε πλέον να μιλήσει, αλλά όταν ψήλωσε κι άλλο θα σκεφτεί: *«Και τι απέγιναν οι ώμοι μου; Και αχ, κακόμοιρα χεράκια μου, πώς γίνεται να μη σας βλέπω»⁷⁴*. *«Αντίο πόδια μου»*, θα πει όταν έχει μεγαλώσει πλέον τόσο πολύ, που δεν βλέπει τα πόδια της, αλλά που για να τα καλοπιιάσει θα σκεφτεί κάθε Χριστούγεννα να τους χαρίζει κι από ένα ζευγάρι μποτίνια: *«και πόσο αστείο θα φανεί να στέλνει κανείς δώρα στα ίδια του τα πόδια! Και πόσο αλλόκοτη θα φαντάζει η σύσταση!»⁷⁵*. Κατά τη φαντασίωση αυτή ενός τεμαχισμένου σώματος, η Αλίκη θα οδηγηθεί και σε μία σύγχυση οντολογική, καθώς μετά από αυτές τις αυξομειώσεις του μεγέθους της δεν θα μπορεί να ορίσει και το ποια είναι. Για να ορίσει, λοιπόν, την ταυτότητά της στο Συμβολικό κόσμο μέσω της γλώσσας, η Αλίκη πρέπει πρώτα να απαντήσει στην ερώτηση *«ποια στην ευχή είμαι»⁷⁶*. Προσπαθώντας να απαντήσει στην ερώτηση αυτή, η πρωταγωνίστρια είτε χρησιμοποιεί τη μέθοδο της εις άτοπον απαγωγής, όπως για παράδειγμα αναφέρει πως *«είμαι σίγουρη πως δεν είμαι η Άντα...όπως είμαι σίγουρη πως αποκλείεται να είμαι η*

⁷³ L. Carroll, op. cit., σ. 100

⁷⁴ L. Carroll, op. cit., σ. 101

⁷⁵ L. Carroll, op. cit., σ. 48

⁷⁶ L. Carroll, op. cit., σ. 51

*Μέιμπελ*⁷⁷» και πως «*Μα δεν είμαι φίδι, σου λέω.*⁷⁸», είτε, συχνά, καταλήγει να εντοπίζει τον εαυτό της μέσω μεταφορικών συνδέσεων, όπως με το κερί και το τηλεσκόπιο.

Η Αλίκη όταν εισάγεται στη Χώρα των Θαυμάτων, βρίσκεται ακόμη στο στάδιο ενός πρωτογενούς ναρκισσισμού, καθώς όντας ακόμη παιδί, συνήθιζε να θεωρεί το περιβάλλον και τους άλλους επέκταση της ίδιας, γεγονός, που αποδεικνύεται και από τη συχνή της τάση να επιδιώκει την επιβολή των δικών της αντιλήψεων στους άλλους ή ακόμη και από την αδιαφορία της προς τα συναισθήματα των άλλων, όπως των γονιών της, που η ίδια έχει χαθεί. Επίσης, κατά το προηγούμενο στάδιο, όπου φαίνεται πως δεν έχει πραγματοποιηθεί η παρεμβολή των άλλων κατά τη συγκρότηση του ειδώλου της Αλίκης, η πρωταγωνίστρια παρουσιάζεται να αντιλαμβάνεται έναν εσωτερικό διχασμό, καθώς η ίδια συμβουλευεί και μιλά στον εαυτό της: «*Άντε, δεν ωφελεί σε τίποτα να κλαις έτσι!... Κατά κανόνα έδινε στον εαυτό της εξάαιρετες συμβουλές... μια φορά, μάλιστα, θυμήθηκε ότι είχε δοκιμάσει να τραβήξει τα ίδια της τ' αυτιά... μιας και τούτο τ' αλλόκοτο παιδί αγαπούσε πολύ να υποκρίνεται πως ήταν ταυτοχρόνως δύο πρόσωπα.*⁷⁹».

Ωστόσο, στη Χώρα των Θαυμάτων, αντιλαμβάνεται πως για να ορίσει τον εαυτό της, το ποια είναι, θα πρέπει ουσιαστικά να στηριχθεί στους άλλους. Πράγματι, η Αλίκη αντιλαμβάνεται το σώμα της και τις αυξομειώσεις του μέσα από τις αντιστοιχίες, που πραγματοποιεί με τις εξωτερικές συνθήκες και μέσω των λόγων των άλλων. Για παράδειγμα, αντιλαμβάνεται πως είναι πολύ μεγάλη για να χωρέσει να βγει από την πόρτα ή πολύ μικρή για να καταφέρει να φτάσει το κλειδί στο τραπέζι. Αντιλαμβάνεται πως δεν χωράει πλέον μέσα στο σπίτι του Λευκού Κουνελιού, χωρίς όμως να δηλώνεται αν το σπίτι είναι μικρό ή μεγάλο. Αντίστοιχα, μπορεί να αντιληφθεί το μέγεθός της μέσω των άλλων πλασμάτων της Χώρας των Θαυμάτων, τα οποία θα αποτελέσουν ένα είδος καθρέφτη, καθώς μέσα από τα μάτια τους θα δει κι αυτή το είδωλό της. Κατά τη συνάντησή της με την κάμπια, θα μπορέσει να διακρίνει πως έχει το ίδιο ύψος με εκείνη, επτά εκατοστά, ενώ κατά τη διάρκεια της δίκης, όπου θα αυξηθεί το μέγεθός της, θα συνειδητοποιήσει ότι ενοχλεί τους υπολοίπους καθώς ο Τυφλοπόντικας θα πει «*Θα σε παρακαλούσα πολύ να μη με συμπιέζεις τόσο... κοντεύεις*

⁷⁷ L. Carroll, op. cit., σ. 51

⁷⁸ L. Carroll, op. cit., σ. 103

⁷⁹ L. Carroll, op. cit., σ. 44

να με σκάσεις.⁸⁰», ενώ στη συνέχεια θα καταδικαστεί, λόγω του μεγάλου μεγέθους της, όταν ο Βασιλιάς θα κρίνει πως σύμφωνα με το *«Άρθρον τεσσαρακοστόν δεύτερον: Παν πρόσωπον του οποίου το ύψος υπερβαίνει τα χίλια πεντακόσια μέτρα οφείλει να εγκαταλείψει την αίθουσαν του δικαστηρίου.»*⁸¹»

Ωστόσο, όσο η Αλίκη προσπαθεί να ορίσει το σώμα της και κατ' επέκταση τον εαυτό της, συχνά θα αισθανθεί δυσφορία μέσα σε αυτό, αλλά και ενοχές. *«Αρκετά ως εδώ, ας ελπίσω ότι δεν θα ψηλώσω άλλο· όπως έγιναν τα πράγματα, αποκλείεται να βγω απ' την πόρτα. Μακάρι να μην είχα πει τόσο!»*⁸²» θα πει όταν αντιληφθεί ότι το σώμα της είναι αυτό, που την εμποδίζει ή που προκαλεί την αντίδραση των άλλων, που την οδηγεί στη μοναξιά. Η Αλίκη, συχνά, θα ξεσπάει σε κλάματα, αισθανόμενη τη δυσφορία αυτή. Ωστόσο, στο τέλος του μυθιστορήματος, η πρωταγωνίστρια φαίνεται να έχει καταφέρει να αυτοκαθοριστεί, να ενώσει την κομματιασμένη της εικόνα, καθώς στην «ορθοπεδική» φάση του δικαστηρίου, θα αντιληφθεί από μόνη της τα όρια του σώματός της, θα πει *«Δεν είμαι εγώ χίλια πεντακόσια μέτρα ψηλή»*⁸³ και θα επιτρέψει στον εαυτό της να μεγαλώσει τόσο πολύ, ώστε να επανέλθει στον πραγματικό κόσμο.

Τι είναι, λοιπόν, αυτό, που πραγματικά αναζητεί η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων ή τι πραγματικά επιθυμεί και τι την οδήγησε εκεί; Από την αρχή του μυθιστορήματος, το ζήτημα της επιθυμίας τίθεται στο επίκεντρο, όταν η Αλίκη *«Φλεγόμενη από περιέργεια πήρε το κατόπι του μέσα απ' το λιβάδι, κι ευτυχώς που πρόλαβε να το δει καθώς το Κουνέλι τρύπωνε μέσα σ' ένα μεγάλο λαγούμι κάτω από τον φράχτη»*⁸⁴. Εξ αρχής, αυτό, που προκάλεσε την περιέργεια της Αλίκης ήταν το Λευκό Κουνέλι, το οποίο τρέχοντας πέρασε από μπροστά της. Το βιαστικό, λοιπόν, Λευκό Κουνέλι είναι το αντικείμενο της επιθυμίας της και το οποίο η Αλίκη θα ακολουθήσει μέχρι τη τρύπα, που θα την οδηγήσει στη Χώρα των Θαυμάτων. Ωστόσο, πέφτοντας στην τρύπα, η πρωταγωνίστρια δεν θα καταφέρει να ικανοποιήσει την επιθυμία της, αλλά θα εγκλωβιστεί σε ένα δωμάτιο με κλειδωμένες πόρτες, θα εγκλωβιστεί σε ένα φαύλο κύκλο, όπου η ικανοποίηση της επιθυμίας της συνεχώς θα αναβάλλεται. Έχοντας χάσει, συνεπώς, το αντικείμενο της επιθυμίας της, η Αλίκη θα βρίσκει συνεχώς υποκατάστατα αυτού, όπως το περιβόλι, στο οποίο όμως και πάλι δυσκολεύεται να

⁸⁰ L. Carroll, op. cit., σ. 202

⁸¹ L. Carroll, op. cit., σ. 214

⁸² L. Carroll, op. cit., σ. 78

⁸³ L. Carroll, op. cit., σ. 214

⁸⁴ L. Carroll, op. cit., σ. 35

φτάσει. Ακόμα κι όταν αποφασίσει «να ξεκινήσει για το περιβόλι χωρίς άλλη αναβολή»⁸⁵, θα δυσκολευτεί και πάλι να ικανοποιήσει την επιθυμία της, καθώς άλλοτε είναι πολύ μικρή κι άλλοτε πολύ μεγάλη, για να βγει από το δωμάτιο. Η ικανοποίηση ακόμη και του υποκατάστατου της αρχικής της επιθυμίας αναβάλλεται και πάλι και θα συνεχίσει να αναβάλλεται, καθώς ακόμα κι όταν βρει ξανά το κανονικό της μέγεθος, όταν πραγματοποιηθεί το μισό της σχέδιο, αν και όπως θα αναφέρει *«Αυτό που προέχει τώρα είναι να πάω σ' εκείνο τ' όμορφο περιβόλι»*⁸⁶, όταν συναντήσει την Γάτα του Τσεσάιρ και της ζητήσει οδηγίες, στην ερώτησή της για το που θέλει να πάει, η Αλίκη θα απαντήσει: *«Δεν με νοιάζει πολύ που... αρκεί να φτάσω κάπου»*⁸⁷. Αυτό, που επιθυμεί η Αλίκη είναι η επιθυμία του Άλλου, του Λευκού Κουνελιού ή του συμβόλου της πατριαρχικής κοινωνίας του Νόμου και του Χρόνου, το οποίο, ωστόσο, τρέχοντας συνεχώς, θα είναι πάντοτε ένα βήμα μακριά από την πρωταγωνίστρια. Η επιθυμία της θα αναβληθεί όχι μόνο στη Χώρα των Θαυμάτων, αλλά και στον πραγματικό κόσμο, όταν διηγούμενη την ιστορία της στην αδελφή της, θα την ανακυκλώσει εις άπειρον και θα συνεχίσει να την ανακυκλώνει κάθε φορά, που το μυθιστόρημα της *Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων* θα διαβάζεται από κάποιον.

Ωστόσο, ακόμα κι όταν η Αλίκη καταφέρει να φτάσει στο περιβόλι, θα ανακαλύψει την απάτη του και κατ' επέκταση την απάτη του Συμβολικού κόσμου, που στερείται σημειωμένων. Το πρώτο πράγμα που θα παρατηρήσει η Αλίκη εκεί είναι τα κόκκινα τριαντάφυλλα, τα οποία, ωστόσο, δεν είναι κόκκινα στην πραγματικότητα, αλλά λευκά, καθώς οι κηπουροί τα έβαφαν κόκκινα, για να μην το καταλάβει η Βασίλισσα. Η αμφισημία των σημειωμένων θα αποτελέσει ένα συχνό φαινόμενο στο μυθιστόρημα και θα εκφραστεί μέσω της γλώσσας. *««Από το κακό στο κακότερο» φώναζε η Αλίκη (τέτοια ήταν η έκπληξή της, που προς στιγμήν είχε ξεχάσει ως και τη γλώσσα της ακόμα)»*⁸⁸. Πράγματι, στην Χώρα των θαυμάτων, η Αλίκη θα προβληματιστεί για το εάν το «εννοώ ό,τι σκέφτομαι» και το «σκέφτομαι ό,τι εννοώ» είναι το ίδιο, γιατί αν όντως ήταν το ίδιο «τότε μπορεί θαυμάσια να λες ότι «βλέπω αυτό που τρώω» είναι το ίδιο πράγμα με το «τρώω αυτό που βλέπω»!»⁸⁹. Παρόμοια, όταν η Ψευτοχελώνα εξηγεί στην Αλίκη το μάθημα της Αφαίρεσης και πόσες ώρες την ημέρα

⁸⁵ L. Carroll, op. cit., σ. 43

⁸⁶ L. Carroll, op. cit., σ.104

⁸⁷ L. Carroll, op. cit., σ. 120

⁸⁸ L. Carroll, op. cit., σ. 47

⁸⁹ L. Carroll, op. cit., σ. 127

το διδασκόταν θα πει: «Δέκα ώρες την πρώτη μέρα...εννέα την επόμενη και ούτω καθεξής...Αυτός είναι και ο λόγος που το λένε μάθημα της αφαίρεσης...γιατί κάθε μέρα αφαιρείσαι κι από λίγο»⁹⁰. Σύμφωνα με τη K. Lignell, ο πιο σημαντικός και δυνατός χαρακτήρας στα βιβλία της Αλίκης δεν είναι κάποιο πρόσωπο, αλλά η ίδια η αγγλική γλώσσα⁹¹, την οποία ο Carroll θα χρησιμοποιήσει με τέτοιο τρόπο, μέσα από πλήθος αμφισημιών, λογοπαιγνίων και λέξεων portmanteaux, ώστε, συνεχώς, να προκαλεί τον αναγνώστη να προβληματιστεί σχετικά με το νόημά τους. Η ίδια η Αλίκη θα χρησιμοποιήσει κι αυτή νέες λέξεις, όταν εισάγεται στη Χώρα των Θαυμάτων, θα υποπέσει σε γραμματικά λάθη, ενώ θα προσπαθήσει να διορθώσει τις παράλογες λέξεις, που θα χρησιμοποιήσουν οι άλλοι, παραπέμποντας παράλληλα στον πραγματικό κόσμο της, ώστε να μπορέσει να δώσει μία σημασία στα νέα σημαίνοντα, που ανακαλύπτει. «Ύστερα από τέτοιο πέσιμο, το να κουτρουβαλήσω τις σκάλες θα μου φανεί αστείο»⁹², σκέφτεται μετά την πτώση στην τρύπα η Αλίκη, πραγματοποιώντας μία αντιστοιχία με τον κόσμο της, ή τον κόσμο του Φαντασιακού, των σημειομένων και της σημασίας. Συχνά η Αλίκη προσπαθεί να ακολουθήσει τη λογική της σκέψη, για να εξηγήσει τα γεγονότα, που της συμβαίνουν, αλλά και τη μνήμη της, παραπέμποντας στην εμπειρία της. Η λογική της σκέψη, ωστόσο, αλλά και όσα γνωρίζει εμπειρικά, τις περισσότερες φορές δεν μπορούν να εφαρμοστούν στη Χώρα των Θαυμάτων, τη χώρα της μετωνυμίας, η οποία ακολουθεί τους δικούς της κανόνες, όπως το να παίζει κανείς κροκέ με ερωδιούς και σκαντζόχοιρους, να μπορεί κανείς να κολυμπήσει στα ίδια του τα δάκρυα, ή να δικάζει κανείς πριν κρίνει. Όσο η Αλίκη παραμένει στη Χώρα των Θαυμάτων και συλλέγει εμπειρίες από εκεί προσπαθεί να εξηγήσει και πάλι λογικά τα νέα γεγονότα αντιστοιχώντας τα όχι μόνο στον πραγματικό κόσμο, αλλά και στον κόσμο στον οποίο βρίσκεται, καθώς, για παράδειγμα, στη συνάντησή της με τον Ποντικό, όταν εκείνος δεν της απαντά, δεν σκέφτεται ότι αυτό συμβαίνει επειδή οι Ποντικοί δεν μιλούν, αλλά, καθώς έχει ήδη δει ένα κουνέλι που μιλάει, θεωρεί ότι ο Ποντικός δεν ξέρει αγγλικά.

Εφόσον, λοιπόν, η Χώρα των Θαυμάτων αποτελεί τον Συμβολικό κόσμο, τον κόσμο των ενηλίκων, της ετερότητας και του Νόμου, τότε η Αλίκη, εισαγόμενη σε αυτόν, δεν θα ανακαλύψει μόνο τη γλώσσα, αλλά και την αναξιοπιστία αυτής, όπως

⁹⁰ L. Carroll, op. cit., σ. 175

⁹¹ Για τη γλώσσα του L. Carroll βλ. A. Hart, op. cit.

⁹² L. Carroll, op. cit., σ. 36

και την αναξιοπιστία της λογικής. Η Χώρα των Θαυμάτων, ως κόσμος συμβολικός, χαρακτηρίζεται από την απουσία και ειδικότερα την απουσία του Πραγματικού, μέσα από την οποία η Αλίκη θα έρθει σε επαφή μαζί του. Το nonsense, που κυριαρχεί στο εξεταζόμενο μυθιστόρημα ή το λογικό παράδοξο, με το οποίο άλλωστε ο Carroll ασχολήθηκε και κατά την ακαδημαϊκή του πορεία, θα αποκαλύψει την απουσία αυτή του Πραγματικού και τη ρευστότητα των ορίων της λογικής και της γλώσσας. Μέσα από του γρίφους, που θα θέσει ο Καπελάς στην Αλίκη στο Τσάι των Τρελών, για παράδειγμα, η Αλίκη θα κληθεί να συγκρίνει έναν κόκορα με ένα γραφείο, θα συνειδητοποιήσει ότι το παράξενο ρολόι του Καπελά, εν τέλει μοιάζει με το δικό της, γιατί κανένα από τα δύο δεν λέει τι Χρόνος είναι. Κι όταν στο τέλος θα παραιτηθεί από το να ψάχνει τη λύση ενός παράλογου αινίγματος, θα συνειδητοποιήσει ότι δεν υπάρχει λύση. Έτσι, λοιπόν, μαζί με τη Λογική, στο Τσάι των Τρελών θα αποδομηθεί και ο Χρόνος, ο οποίος έχει κολλήσει στις 6 μ.μ., οδηγώντας στην επανάληψη του τσαγιού και στην αναβολή της ολοκλήρωσής του. Παρόμοια, λοιπόν, θα αποδομηθεί και το νόημά του, το νόημα της Χώρας των Θαυμάτων, το οποίο πάντα θα αναβάλλεται.

Κι όμως, η Χώρα των Θαυμάτων παραμένει ο κόσμος των ενηλίκων, στον οποίο εισάγεται η Αλίκη, για να μπορέσει να συνθέσει το Εγώ της, να ορίσει το σώμα και τον εαυτό της, αλλά και την επιθυμία της, αντιλαμβανόμενη τα όρια των Άλλων. Η Χώρα των Θαυμάτων παραμένει ο Συμβολικός αυτός κόσμος των συμβάσεων, που τόσο ρεαλιστικά απεικόνισε ο Carroll, ώστε να μοιάζει τόσο παράλογος.

1. 2. Λολίτα

Στα μέσα του προηγούμενου αιώνα, ο Ρώσος αυτοεξόριστος στην Αμερική, Vladimir Nabokov, συγγράφει ένα από τα έργα που σημάδεψαν τον 20^ο αιώνα, τη *Λολίτα*. Κι όμως, το μυθιστόρημα, πριν συγκαταλεχθεί στα κλασικά έργα της αμερικανικής λογοτεχνίας, αντιμετώπισε δυσκολίες στην έκδοσή του, ενώ μετά από πέντε απορρίψεις αμερικανικών εκδοτικών οίκων, θα εκδοθεί εν τέλει στο Παρίσι, το 1955, από τον Olympia Press, γνωστό για τις εκδόσεις μυθιστορημάτων με σεξουαλικό περιεχόμενο. Όταν πρώτος ο συγγραφέας Graham Green χαρακτηρίσει το βιβλίο ένα από τα καλύτερα της χρονιάς στους *Sunday Times* του Λονδίνου, η *Λολίτα* άμεσα θα αποκτήσει διεθνή φήμη και θα μετατραπεί σε πεδίο διαμαχών τόσο λογοτεχνικών όσο

και νομικών⁹³. Το τολμηρό θέμα του μυθιστορήματος, ο έρωτας ενός μεσήλικα Βρετανού για μία 12χρονη Αμερικανίδα, οδήγησε πολλούς στο να χαρακτηρίσουν τη *Λολίτα* πορνογράφημα ενώ άλλοι το θεώρησαν ερωτικό ή και αστυνομικό μυθιστόρημα. Κι όμως το περίπλοκο σχέδιο αυτού του βιβλίου, τα πολλαπλά επίπεδα στα οποία εκτυλίσσεται, το καθιστούν, όπως αναφέρει ο μελετητής του A. Appel, ένα από τα λίγα εξαιρετικά πρωτότυπα μυθιστορήματα του αιώνα, «ένα από εκείνα τα υπερβατικά έργα της φαντασίας που αψηφούν το καθωσπρέπει συνεχές που διατηρείται τόσο προσεκτικά από τους ιστορικούς της λογοτεχνίας»⁹⁴.

Πράγματι, το θέμα της παιδεραστίας και της σεξουαλικής διαστροφής διατρέχει αναπόφευκτα το μυθιστόρημα. Κι όμως, δεν αποτελεί αυτό τα «νεύρα» της *Λολίτας*, όπως ο ίδιος ο Nabokov θα σχολιάσει στο δοκίμιό του *Για ένα βιβλίο με τον τίτλο «Λολίτα»*⁹⁵, αισθανόμενος πιθανόν την ανάγκη να στρέψει τον ενδιαφέρον των αναγνωστών του πέρα από το ζήτημα αυτό. Τα «νεύρα» του μυθιστορήματος είναι, λοιπόν, η «αγγλική γλώσσα», «τα κρυφά του σημεία, οι υποσυνείδητες συνδυαστικές γραμμές μέσω των οποίων συντίθεται το βιβλίο», ένα βιβλίο, που παρομοιάζεται με αίνιγμα κι όπου το πλήθος των λογοπαιγνίων και των αναγραμματισμών, η παραπλανητική αφηγηματική τεχνική, οι υπαινιγμοί και το στοιχείο της παρωδίας εισάγουν τον αναγνώστη στον φαύλο κύκλο της ανικανοποίητης επιθυμίας και της αποπλάνησης, όμοιο με αυτό της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Στο πλαίσιο, ωστόσο, της καταδίωξης αυτής, εντάσσεται και το θέμα της ενηλικίωσης, καθώς μπροστά στον αναγνώστη εκτυλίσσεται αφενός η σκληρή διαδικασία της ενηλικίωσης της 12χρονης πρωταγωνίστριας κι αφετέρου η συγκρότηση της ταυτότητας του πρωταγωνιστή Χάμπερτ Χάμπερτ, μέσω της πρώτης. Η *Λολίτα* είναι για τον πρωταγωνιστή ένα νυμφίδιο: «Στα ηλικιακά όρια ανάμεσα στα εννέα και τα δεκατέσσερα υπάρχουν κοπέλες που σε ορισμένους μαγεμένους ταξιδιώτες δυο ή και περισσότερες φορές μεγαλύτερους από αυτές αποκαλύπτουν την αληθινή φύση τους, η οποία δεν είναι ανθρώπινη αλλά νυμφιδική (ήτοι δαιμονική)»⁹⁶. Η 12χρονη πρωταγωνίστρια, λοιπόν, παρόμοια με πεταλούδα, βρίσκεται ακριβώς σε εκείνο το στάδιο της μεταμόρφωσης, το τόσο σύντομο αλλά και τόσο όμορφο, που θα εισαγάγει και τον ίδιο τον Χάμπερτ Χάμπερτ,

⁹³ E. Pifer, *Vladimir Nabokov's Lolita: A Casebook*, Oxford University Press, Oxford, 2003, σ. 3

⁹⁴ A. Άππελ, *op. cit.*, σ. 85

⁹⁵ V. Nabokov, «Για ένα Βιβλίο με τον Τίτλο «Λολίτα»», στο A. Άππελ, *op. cit.*, σ. 575-584

⁹⁶ V. Nabokov, *Λολίτα: Η σχολιασμένη έκδοση*, μτφ. Γ. Ι. Μπαμπασάκης, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2017, σ. 122

με τρόπο σχεδόν απόκοσμο, στην αναζήτηση του αιώνιου, αλλά και στη συνειδητοποίηση της φθοράς.

Το μοτίβο των λεπιδόπττερων παρουσιάζεται και σε άλλα μυθιστορήματα του Nabokov, όπως το *Invitation to a Beheading*, το *Pale Fire* και την *Ada*, ωστόσο, στη *Λολίτα* αποκτά δομική σημασία, όπως κι άλλες τεχνικές του συγγραφέα φαίνονται να ακμάζουν στο εξεταζόμενο μυθιστόρημα. Η εμμονή του Nabokov με τις πεταλούδες συσχετίζεται, βέβαια, και με την ενασχόλησή του με την εντομολογία, καθώς για πολλές δεκαετίες υπήρξε συλλέκτης και ερευνητής λεπιδόπττερων, παρά τις φιλολογικές σπουδές του. Γεννημένος στις 22 Απριλίου του 1899 στο Saint Petersburg της Ρωσίας, προερχόμενος από μία ευκατάστατη οικογένεια, που ανήκε στην «σπουδαία αταξική ιντελιγκέντσια της Ρωσίας», ο Nabokov θα ζήσει μία κοσμοπολίτικη ζωή και θα μάθει από μικρή ηλικία Γαλλικά κι Αγγλικά⁹⁷. Τις αναμνήσεις του από τα χρόνια στη Ρωσία θα τις αναπολήσει στην αυτοβιογραφία του *Speak Memory*, όπου θα τις περιγράψει ως δώρο, που τον συντρέφει κατά τις μετέπειτα στιγμές της εξορίας του, μία εξορία διαρκή, που θα ξεκινήσει μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση, όταν ο συγγραφέας και η οικογένειά του θα αναγκαστούν να εγκαταλείψουν τη Ρωσία. «Έφυγα με τόση ώθηση από τη Ρωσία, με τέτοια δύναμη αγανάκτησης, που έκτοτε κινούμαι ακόμα» θα αναφέρει ο ίδιος σε συνέντευξή του περιγράφοντας τη νομαδική ζωή και την συνεχή κινητικότητα, που υιοθέτησε έκτοτε καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Κατά τη διαμονή του στο Βερολίνο και αργότερα στις ΗΠΑ, ο Nabokov θα εργαστεί ως κειμενογράφος και αργότερα ως Λέκτορας Συγκριτικής Λογοτεχνίας, ενώ θα εκδώσει και τα πρώτα του μυθιστορήματα, εκ των οποίων η *Λολίτα* θα του αποδώσει φήμη και οικονομική επιτυχία. Παράλληλα, η ενασχόλησή του με τα σκακιστικά προβλήματα και τους γρίφους, θα αποδώσει ένα ακόμα χαρακτηριστικό γνώρισμα στη γραφή του, τη σύνθετη πλοκή και το παιχνίδι των λέξεων, που επίσης κορυφώνεται στο εξεταζόμενο μυθιστόρημα.

Υιοθετώντας τη σκέψη του κλασικού φιλελευθερισμού, επηρεασμένος από τον πατέρα του, ο Nabokov ήταν ανέκαθεν υπέρμαχος του ατομικισμού, ενώ καταδίκασε τον ολοκληρωτισμό, τον κομμουνισμό και τον φασισμό, αλλά και κατ' επέκταση τη φροϋδική ψυχανάλυση. Συγκρίνοντάς την με τον μπολσεβικισμό, ο Nabokov θεώρησε την ψυχανάλυση μία μεσαιωνική πρακτική βασισμένη σε προλήψεις, ενώ δεν δίστασε

⁹⁷ B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton University Press, Princeton, 1990

να έρθει συχνά σε ανοιχτή σύγκρουση με τον Freud, τον οποίο αποκαλούσε «Βιεννέζο κομπογιαννίτη»⁹⁸. Η τάση της ψυχανάλυσης προς τη γενίκευση των ατομικών ιδιοτεροτήτων, αλλά και η εμμονή στη συμβολοποίηση έγινε, συχνά, αντικείμενο παρωδίας στα μυθιστορήματα του Ρώσου συγγραφέα, όπως και στη *Λολίτα*. Στο εξεταζόμενο μυθιστόρημα, ο Χάμπερτ Χάμπερτ συχνά θα ειρωνευτεί τα φροϋδικά σύμβολα, όπως το όπλο, περιγράφοντας ότι «κάποιες φορές αποτολμώ να σκοτώσω, στα όνειρά μου. Αλλά ξέρετε τι συμβαίνει; Επί παραδείγματι, έχω στο χέρι μου ένα όπλο. Επί παραδείγματι, σημαδεύω ένα μελιστάλαχτο, σιωπηρά ενδιαφερόμενο εχθρό. Ω, πιέζω τη σκανδάλη, αλλά οι σφαίρες, η μια μετά την άλλη, πέφτουν αμυδρά στο δάπεδο από την άτολμη, τη μισοκοιμισμένη κάννη.»⁹⁹ Ο ίδιος, μάλιστα, κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού του σε ψυχιατρική κλινική κορόιδευε τους ψυχιάτρους, καθώς αναφέρει «να τους πειράζεις με γαργαλιστικές, ψεύτικες «πρωταρχικές σκηνές»... Δωροδόκησα μια νοσοκόμα, απέκτησα πρόσβαση σε μερικούς φακέλους και ανακάλυψα με αγαλλίαση καρτέλες που με χαρακτήριζαν «εν δυνάμει ομοφυλόφιλο»»¹⁰⁰. Η απέχθεια αυτή του Nabokov για τον Freud αποθάρρυνε και πολλούς μελετητές από μία ψυχαναλυτική προσέγγιση του μυθιστορήματος της *Λολίτας*, καθώς, όπως τονίζει κι ο Appel, ο πιο εκλεπτυσμένος αναγνώστης «συνειδητοποιεί ξαφνικά ότι κυνηγάει μια χλευαστική αντιστροφή της «κανονικής» κατεύθυνσης των φροϋδικών συμβόλων»¹⁰¹. Ωστόσο, ακόμη κι αν η *Λολίτα* συνιστά την παρωδία μίας αιμομιξίας, την παρωδία ενός τραύματος κι ενός ψυχολογικού Διπλού, τότε η ψυχαναλυτική θεωρία μπορεί να αναδείξει και την παρωδία μιας ενηλικίωσης.

Η παρωδία της ψυχαναλυτικής θεωρίας θα ξεκινήσει, μάλιστα, από την αρχή του μυθιστορήματος, από το προλογικό σημείωμα ενός φανταστικού προσώπου, Τζον Ρέυ, εκδότη ψυχολογικών βιβλίων, ο οποίος θα παρουσιάσει «την εξομολόγηση ενός λευκού άρρενος χήρου, που έχει ήδη πεθάνει έγκλειστος στη φυλακή. Με το ψευδώνυμο Χάμπερτ Χάμπερτ ο άνδρας αυτός θα διηγηθεί από τη δική του οπτική τον έρωτά του με μία 12χρονη Αμερικανίδα, τη Λολίτα. Ο Χάμπερτ Χάμπερτ θα διηγηθεί, αρχικά, τον ανεκπλήρωτο έρωτά της εφηβείας του με την Άνναμπελ, η οποία, ωστόσο, θα χάσει τη ζωή της από μικρή. Ο ανολοκλήρωτος αυτός έρωτας θα τραυματίσει τον

⁹⁸ L. DelaDurantaye, "Vladimir Nabokov and Sigmund Freud, or a Particular Problem", στο *American Imago*, 62.1, 2005, σ. 59-73

⁹⁹ V. Nabokov, op. cit., σ. 172

¹⁰⁰ V. Nabokov, op. cit., σ. 151

¹⁰¹ A. Άππελ, op. cit. σ. 94

αφηγητή και θα τον οδηγήσει στην ανάπτυξη μίας σεξουαλικής διαστροφής, καθώς πλέον τον ελκύουν τα κορίτσια ηλικίας 9 έως 14 χρονών, τα οποία αποκαλεί νυμφίδια. Ως ενήλικας θα ικανοποιήσει τη σεξουαλική του διαστροφή επισκεπτόμενος πόρνες, που μοιάζουν με νυμφίδια, ενώ θα παντρευτεί και την Πολωνή Βαλέρια, ώστε να μην κινήσει υποψίες για την παιδοφιλία του. Ωστόσο, όταν ανακαλύψει την εξωσυζυγική σχέση της συντρόφου του, θα πάρει διαζύγιο και θα νοσηλευτεί σε μία ψυχιατρική κλινική για δεύτερη φορά στη ζωή του. Στη συνέχεια, θα αποφασίσει να μεταναστεύσει στην Αμερική για να συγγράψει. Αν και στην αρχή επρόκειτο να νοικιάσει ένα δωμάτιο στο σπίτι των Μακ Κου στο Ράμστυν, την 12χρονη κόρη των οποίων φαντασιώνεται να αποπλανά, εν τέλει καταλήγει να νοικιάσει ένα δωμάτιο στο σπίτι της χήρας Σάρλοτ Χέιζ, καθώς γνωρίζει την 12χρονη κόρη της, Λολίτα, και την ερωτεύεται. Κατά τη διαμονή του εκεί θα αρχίσει να γράφει ημερολόγιο, όπου εκφράζει τις ερωτικές του φαντασιώσεις με τη Λολίτα, η οποία, ωστόσο, σύντομα θα φύγει για την κατασκήνωση έπειτα από την επιμονή της μητέρας της με την οποία, συχνά, συγκρούονταν. Η Σάρλοτ θα εκφράσει κατά την περίοδο αυτή την επιθυμία της να παντρευτεί τον Χάμπερτ κι αυτός δέχεται, με στόχο να είναι κοντά στη Λολίτα. Όταν, ωστόσο, η Σάρλοτ διαβάσει το ημερολόγιό του, θα κυριευτεί από σοκ και τρέχοντας έξω από το σπίτι θα χτυπηθεί από ένα αυτοκίνητο και θα χάσει τη ζωή της.

Μετά από το γεγονός αυτό, ο Χάμπερτ αποφασίζει να πάρει τη Λολίτα από την κατασκήνωση και να μείνουν για ένα βράδυ σε ένα ξενοδοχείο, όπου σκοπεύει να την αποκοιμίσει με υπνωτικά χάπια και να τη βιάσει. Η Λολίτα, ωστόσο, δεν επηρεάζεται από τα χάπια, αλλά την επόμενη μέρα η ίδια παρουσιάζεται να τον προκαλεί και στο τέλος να συνενυθρύνονται σεξουαλικά. Για τον επόμενο χρόνο, ο Χάμπερτ και η Λολίτα θα ταξιδεύουν σε όλη την χώρα, ενώ ο Χάμπερτ θα την εκβιάζει με την απειλή του ορφανοτροφείου να μην τον καταδώσει στην αστυνομία και θα της αγοράζει δώρα με αντάλλαγμα σεξουαλικές χάρες. Όταν θα εγκατασταθούν τελικά μόνιμα στο Μπίρντσλντ και ο Χάμπερτ, παρουσιάζομενος ως πατέρας της Λολίτας, την εγγράψει σε ένα σχολείο θηλέων, θα της επιτρέψει μετά από επιμονή της ίδιας να συμμετάσχει σε ένα θεατρικό έργο, το οποίο έχει γράψει ο Κίλντν. Η Λολίτα, ωστόσο, θα αρχίσει να απομακρύνεται από τον Χάμπερτ, ο οποίος γίνεται βίαιος απέναντί της, ενώ θα αποφασίσει, τελικά, να μην συμμετάσχει στο θεατρικό έργο, ζητώντας του να ξεκινήσουν ένα ακόμα ταξίδι. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, ο Χάμπερτ υποπτεύεται πως τους ακολουθεί ένα αυτοκίνητο, ενώ έχει υποψίες πως η Λολίτα τον απατά. Όταν

αυτή θα αρρωστήσει, θα την μεταφέρει σε ένα νοσοκομείο από το οποίο, όμως, εκείνη εξαφανίζεται, ενώ οι νοσοκόμες τον ενημερώνουν πως έφυγε με τον θείο της. Δύο χρόνια αργότερα, εγκατεστημένος πλέον στη Νέα Υόρκη, θα λάβει ένα γράμμα από τη Λολίτα, η οποία, παντρεμένη πλέον και έγκυος, θα του ζητήσει χρήματα. Όταν ο Χάμπερτ την συναντά, αντιλαμβάνεται πως είναι ακόμα ερωτευμένος μαζί της και της ζητάει να φύγει μαζί του ενώ την ρωτά ποιος την απήγαγε από το νοσοκομείο. Εκείνη απαντά πως έφυγε οικειοθελώς με τον Κίλτν, ο οποίος, όμως, προσπάθησε να την πείσει να συμμετάσχει σε μία πορνογραφική ταινία του, κάτι που αρνήθηκε και έκανε τον Κίλτν να τη διώξει. Ο Χάμπερτ αποφασίζει να συναντήσει τον Κίλτν, πηγαίνει στην έπαυλή του, όπου τον βρίσκει υπό την επήρεια ναρκωτικών και μετά από μία μάχη μαζί του τον σκοτώνει, ενώ στο τέλος παραδίδεται μόνος του στην αστυνομία, μετανιωμένος για τη συμπεριφορά του απέναντι στη Λολίτα.

Στην προσπάθεια να ψυχαναλύσει κανείς τον πρωταγωνιστή του μυθιστορήματος Χάμπερτ Χάμπερτ, ο οποίος μάλιστα, ψυχαναλύοντας ο ίδιος τον εαυτό του συχνά, δικαιολογεί τις πράξεις του σε τέτοιο βαθμό, ώστε να εισάγει και το ίδιο τον αναγνώστη στη δική του ηθική και ώστε να μην του επιτρέπει εύκολα να το καταδικάσει ως παιδόφιλο, σύμφωνα με τους ηθικούς όρους του πραγματικού κόσμου¹⁰², δεν θα μπορούσε να παραβλέψει την συνειδητοποίηση του ίδιου, το τραύμα, που ο ίδιος παραδέχεται και που χρησιμοποιεί ως εισαγωγή της διήγησής του, τον ανεκπλήρωτο έρωτά του με την Άνναμπελ. Η Άνναμπελ, παραπέμποντας -όπως συμβαίνει περισσότερες από 20 φορές στο μυθιστόρημα- στον Edgar Allan Poe¹⁰³ και το ποίημα «*Annabel Lee*» (1849), θα αποτελέσει την πρώτη νυμφιδική μορφή, που όμοια με την πρόγονό της, θα εισάγει τον αφηγητή στην αιώνια επιθυμία του «*Να μ' αγαπά και να την αγαπώ*» και κατ' επέκταση τον αναγνώστη σ' έναν λαβύρινθο ενδείξεων προκειμένου να λύσει το μυστήριο της *Λολίτας*, κάτι που την καθιστά μια «ιστορία λογικού συλλογισμού»¹⁰⁴. Κι όμως, η αυτό-ψυχανάλυση του Χάμπερτ δεν αναιρεί την αίσθηση της παρωδίας, καθώς ο Nabokov, εξαντλώντας όλα τα ρητορικά μέσα και χρησιμοποιώντας δεξιοτεχνικά τη γλώσσα – άλλωστε ο ίδιος παραδέχεται πως «δεν έχω πια παρά μονάχα λέξεις και παίζω μ' αυτές!»¹⁰⁵-δημιουργεί έναν

¹⁰² L. Trilling, "The Last Lover: Vladimir Nabokov's *Lolita*", στο *Encounter*, October 1958, σ. 9-18

¹⁰³ Για τις παραπομπές της *Λολίτας* στο έργο του Edgar Allan Poe βλ. E. Phillips, "The Hocus Pocus of *Lolita*", στο *Literature and Psychology*, 10, 1960, σ. 97-101

¹⁰⁴ A. Άππελ, *op. cit.*, σ. 601-605

¹⁰⁵ V. Nabokov, *op. cit.*, σ. 147

«αναξιόπιστο αφηγητή», που, επιχειρηματολογώντας ο ίδιος για τον εαυτό του, όσο ενσωματώνει τον αναγνώστη στον κόσμο του τόσο εδραιώνει την αναξιопιστία του¹⁰⁶.

«Ήμουν γονατιστός και έτοιμος να κάνω δική μου την αγαπημένη μου, όταν δύο λουόμενοι γενειοφόροι, ο γέρος της θάλασσας και ο αδελφός του, βγήκαν από τα νερά με επιφωνήματα πρόστυχης ενθάρρυνσης· και τέσσερις μήνες μετά εκείνη πέθανε στην Κέρκυρα από τύφο.»¹⁰⁷ Όταν, κατά την εφηβεία του, ο αφηγητής δημιουργεί την πρώτη του ερωτική σχέση με μία γυναίκα, τότε θα αισθανθεί και την ακαριαία διακοπή αυτής, θα αισθανθεί την απώλεια, καθώς θα βιώσει ένα τόσο δραματικό γεγονός, που, συνοδευμένο με συναισθήματα απογοήτευσης κι απελπισίας, θα του δημιουργήσει ένα τραύμα· ένα τραύμα, που θα τον οδηγήσει στην αναζήτηση της πρώτης εκείνης ανεκπλήρωτης επιθυμίας, στην αναζήτηση της Άνναμπελ σε κάθε νεαρή κοπέλα, που συναντά. «Η Λολίτα ξεκίνησε με την Άνναμπελ...το σοκ του θανάτου της Άνναμπελ παγίωσε την αίσθηση ματαίωσης εκείνου του εφιαλτικού καλοκαιριού, την έκανε ένα μόνιμο εμπόδιο για κάθε περαιτέρω ειδύλλιο όλα τα χρόνια της ψυχρής νεότητάς μου»¹⁰⁸, όπως ματαίωσε και την ενηλικίωση του, ενώ αποτέλεσε την αφορμή της εκδήλωσης της παιδοφιλίας του. Κατά τη διάρκεια της ψυχρής αυτής νεότητας, ο Χάμπερτ θα αναζητήσει την Άνναμπελ στις νεαρές πόρνες, ενώ θα αισθάνεται ερωτική έλξη για τα νυμφίδια, όπως ο ίδιος αποκαλεί τα κορίτσια, που βρίσκονται στην προ εφηβεία και κάθε τέτοια αναζήτηση, θα αποτελέσει και μία επανάληψη του τραύματος, με στόχο αφενός την επαναδιαπραγμάτευση με την αρχική εμπειρία κι αφετέρου την αναίρεση της απώλειας. Συνεπώς, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο Χάμπερτ επιθυμούσε είτε να βιώσει εκ νέου τα γεγονότα που βίωσε με την Άνναμπελ με τις νεαρές πόρνες, ώστε να μπορέσει κάθε φορά να αποκτήσει ο ίδιος την εξουσία πάνω σε αυτά, να ολοκληρώσει την σεξουαλική επαφή, που έμεινε ανεκπλήρωτη και να υπερβεί τα αρνητικά συναισθήματα είτε να βιώσει ακριβώς τα συναισθήματα αυτά, εισερχόμενος στον φαύλο κύκλο μίας σεξουαλικής διαστροφής, όπου, αν και λαμβάνει μαζοχιστικές διαστάσεις, εντούτοις ο Χάμπερτ αισθάνεται ασφαλής, εφόσον ο αρχικός λιμπιντικός δεσμός σηματοδεύτηκε από την απώλεια και η αίσθηση της απώλειας αυτής θα του εξασφαλίσει την ασφάλεια.

¹⁰⁶ W. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1983, σ. 390

¹⁰⁷ V. Nabokov, op. cit., σ. 118

¹⁰⁸ V. Nabokov, op. cit., σ. 118

Κατά την πρώτη επαφή του αφηγητή με την Άνναμπελ, ο πρώτος εισάγεται, επίσης, και στο Συμβολικό κόσμο του Άλλου, στον κόσμο των σημαινόντων, καθώς πρόκειται για τη στιγμή κατά την οποία θα έρθει σε επαφή με την ετερότητα, θα αναγνωρίσει τον Άλλον, την Άνναμπελ, ως το σημαίνον της επιθυμίας του και τον εαυτό του ως σημαίνον της επιθυμίας του Άλλου. Το τραύμα, ωστόσο, του ανεκπλήρωτου έρωτα με την Άνναμπελ, θα σημάνει και το τραύμα του Συμβολικού κόσμου, καθώς ο Χάμπερτ αφενός αισθάνεται την απώλεια, αλλά αφετέρου επιμένει κατά τη διάρκεια της ζωής του να την αρνείται. Στην αναζήτηση της πρώτης εμπειρίας μέσω της ανάπτυξης της παιδοφιλίας, ο Χάμπερτ πραγματοποιεί και μία φυγή από τον Συμβολικό κόσμο, καθώς στην πραγματικότητα αναιρεί τόσο την απώλεια όσο και τον χρόνο. Τα νυμφίδια αντικατοπτρίζουν, συνεπώς, αν όχι την παρουσία, την μη απουσία, ενώ οι δαιμονικές τους ικανότητες είναι αυτές, που μπορούν να υπερβούν τα όρια του χρόνου και της φθοράς. *«Αφήστε τες να παίζουν γύρω μου για πάντα. Να μη μεγαλώσουν ποτέ»*¹⁰⁹ αναφέρει ο ίδιος, εκφράζοντας την φαντασιακή διάσταση αυτή των νυμφιδίων, σύμφωνα με την οποία δεν μπορούν να υπάρξουν για τον αφηγητή ως Άλλοι, καθώς κατηγοριοποιούνται σε ένα αδιαίρετο σύνολο, αλλά και ούτε ως φθαρτά, καθώς πάντοτε θα βρίσκονται στην ίδια ηλικία και πάντοτε θα χαρακτηρίζονται από την ίδια ομορφιά. Η πρωταρχική επιθυμία του Χάμπερτ, η Άνναμπελ, βρίσκεται, λοιπόν, πλέον μόνο σε υποκατάστατα από τα οποία, ωστόσο, δεν επιθυμεί πλέον να είναι και ο ίδιος το σημαίνον της επιθυμίας τους εφόσον το σημαίνον της δικιάς του επιθυμίας παραμένει η Άνναμπελ και βρίσκεται στον Συμβολικό κόσμο, όπου ο αφηγητής αρνήθηκε να εισέλθει.

Η Άνναμπελ, ωστόσο, δεν υπήρξε η πρώτη τραυματική απώλεια του αφηγητή, αλλά η δεύτερη, καθώς σε μικρή ηλικία είχε χάσει και την μητέρα του: *«Η λίαν φωτογενής μητέρα μου πέθανε σε ένα αλλόκοτο ατύχημα (πικνίκ, κεραυνός) όταν ήμουν τριών... τίποτα από εκείνη δεν υπάρχει πια στα κοιλώματα και στους λόγγους της μνήμης, όπου...είχε βασιλέψει ο ήλιος της νηπιακής μου ηλικίας»*¹¹⁰, αναφέρει ο ίδιος με τρόπο αποστασιοποιημένο και ειρωνικό, υπονομεύοντας για ακόμα μία φορά την αξιοπιστία της αφήγησής του και κατ' επέκταση την σημασία του τραύματος. Η απουσία, ωστόσο, της μητέρας κατά την ανατροφή του Χάμπερτ, παρά την έλλειψη της ανάμνησης αυτής, συνδέεται και με την αδυναμία υπέρβασης του οιδιπόδειου συμπλέγματος, καθώς

¹⁰⁹ V. Nabokov, op. cit., σ. 129

¹¹⁰ V. Nabokov, op. cit., σ. 112

εφόσον η μητέρα παραμένει -λόγω της απουσίας- εξιδανικευμένη και το Εγώ του αφηγητή παραμένει προσκολλημένο στο Εγώ εκείνης, συμπεραίνουμε αφενός την αδυναμία του να διαχωρίσει το γυναικείο φύλο από τον εαυτό του, γεγονός που θα του δημιουργήσει φόβο και μίσος προς αυτό σε μεγαλύτερη ηλικία κι αφετέρου την έλλειψη της ικανοποίησης της πρωταρχικής του επιθυμίας για την αγάπη της μητέρας, αλλά και την έλλειψη του βλέμματος αυτής κατά το στάδιο του καθρέφτη, που δεν θα του επιτρέψει την αντίληψη της δικής του ολότητας. *«Είχα την επίγνωση όχι ενός αλλά δύο φύλων, κανένα από τα οποία δεν ήταν δικό μου· και τα δύο θα μπορούσαν να οριστούν ως θηλυκά από τον ανατόμο»*¹¹¹ αναφέρει ο ίδιος, όταν αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως διχασμένο, ενώ η αντίληψή του για τις γυναίκες, συχνά, παρουσιάζεται υποτιμητική, καθώς τις χρησιμοποιεί ως αντικείμενα, για να επιτύχει τους σκοπούς του, ενώ δεν μπορεί να συνάψει ουσιαστική σχέση μαζί τους. Την πρώτη σύζυγό του, Βαλέρια, την οποία χρησιμοποίησε για να μην κινήσει υποψίες για την παιδοφιλία του, θα περιγράψει ως *«κωμική ψευτο-σύζυγο»*, ενώ πολλές φορές θα ευχηθεί τον θάνατο της Σάρλοτ, που θα του επιτρέψει να είναι μόνος του με τη Λολίτα, αφού δέχτηκε να την παντρευτεί μόνο και μόνο για να αποπλανήσει την κόρη της. Παράλληλα, η αίσθηση του ευνουχισμού, που έχει βιώσει αφενός λόγω της εξιδανίκευσης της μητέρας κι αφετέρου λόγω της ανεκπλήρωτης σεξουαλικής επαφής με την Άνναμπελ, τον οδηγούν στην ανάπτυξη της σεξουαλικής διαστροφής της ηδονοβλεψίας, συνδεδεμένη με τον μαζοχισμό, εφόσον ο ίδιος πλέον ικανοποιείται μόνο με το να παρακολουθεί τα νυμφίδια και χωρίς της ολοκλήρωση της επιθυμίας του, η οποία, άλλωστε γνωρίζει ότι θα τιμωρηθεί, όχι μόνο επειδή είναι παράνομη, αλλά και επειδή έχει ήδη τιμωρηθεί προκαταβολικά στο παρελθόν με τις δύο απώλειες: *«είχα τη δυνατότητα να κοιτάζω επίμονα χλωμές χαμηλοβλεπούσες έφηβες, απολαμβάνοντας μια απόλυτη ατιμωρησία σαν αυτή, που σου εγγυώνται τα όνειρα»*¹¹².

Ωστόσο, όταν ο Χάμπερτ γνωρίσει τη Λολίτα, τότε θα εισαχθεί για πρώτη φορά μετά την Άνναμπελ σε έναν νέο κύκλο αναζήτησης της ικανοποίησης της επιθυμίας, θα ενταχθεί εκ νέου στο Συμβολικό επίπεδο, αλλά και θα αποπειραθεί μέσω αυτής να αποκτήσει τον Νόμο, να υπερβεί το άλυτο οιδιπόδειο σύμπλεγμα και τον έως τότε συμβολικό ευνουχισμό του. Η Λολίτα αποτελεί, πράγματι, ένα νυμφίδιο σαν όλα τα άλλα, που έχει συναντήσει έως τώρα ο αφηγητής. Είναι, πράγματι, μία υπενθύμιση της

¹¹¹ V. Nabokov, op. cit., σ. 125

¹¹² V. Nabokov, op. cit., σ. 122

Άνναμπελ: *«Ήταν η ίδια παιδίσκη- οι ίδιοι εύθραυστοι μελένιοι ώμοι, η ίδια μεταξένια λυγερή λεπτή πλάτη, τα ίδια καστανόξανθα μαλλιά.»*¹¹³ Αν και η Λολίτα δεν είναι μία πόρνη, σαν τις προηγούμενες, με τις οποίες ο Χάμπερτ επιδίωξε να αναβιώσει το τραύμα, ώστε να κυριαρχήσει σε αυτό, πλέον για πρώτη φορά είναι αποφασισμένος να την αποπλανήσει και να ικανοποιήσει την πρώτη ανεκπλήρωτη επιθυμία της σεξουαλικής επαφής με εκείνη, κάτι που για να επιτευχθεί χρειάζεται πρώτα να αποπλανήσει και να εκμεταλλευτεί την μητέρα της, Σάρлот. *«Το επιπόλαιο όνειρό μου να την έχω υπό τον έλεγχό μου μέσω του πάθους της για μένα ήταν εκατό τοις εκατό λάθος. Δεν τολμούσα να κάνω τίποτα που θα μπορούσε να χαλάσει την εικόνα μου, την οποία είχε φιλοτεχνήσει για να λατρεύει. Ήμουν δουλοπρεπής στα καλοπιάσματά μου όταν εκείνη ήταν η φοβερή duenna της αγαπημένης μου»*¹¹⁴, παραδέχεται ο ίδιος, όταν συνειδητοποιεί πως η προσπάθειά του να αποπλανήσει την Σάρлот ή να υποκαταστήσει το ιδεώδες Εγώ της με το Εγώ του, καταλήγει να αποτελεί μία υποκατάσταση του δικού του ιδεώδους Εγώ, καθώς ο ίδιος υποκρίνεται και υποκρινόμενος υποπίπτει στη δική του παγίδα. Στην προσπάθειά του να αποκτήσει το Νόμο, να γίνει ο πατέρας της Λολίτας και ο σύζυγος της Σάρлот, αντιλαμβάνεται πως τον αποκτά μόνο εικονικά, καθώς αφενός η Σάρлот, όμοια με τη θεία του Σίβυλλα, που τον μεγάλωσε, είναι μία αυταρχική μητέρα, στην οποία υποτάσσεται και ο ίδιος.

Μόνο μετά τον αιφνίδιο θάνατο της Σάρлот θα μπορέσει να επιβάλει την κυριαρχία του -ως πατέρας πλέον- στη Λολίτα, μία κυριαρχία, ωστόσο, επίσης πλαστή, αλλά και κωμικοτραγική, καθώς στη σχέση πατέρα-κόρης και στον σαδομαζοχιστικό δεσμό μεταξύ του Χάμπερτ και της Λολίτας ο αναγνώστης παρακολουθεί μία παρωδία της αιμομιξίας, που μετατρέπει το ίδιο το μυθιστόρημα σε «μία διήγηση μιας χρόνιας κακοποίησης», ταυτόχρονα τραγικής και ντροπιαστικά αστείας¹¹⁵. Αφενός ο ίδιος έχοντας ήδη χάσει το ιδεώδες Εγώ του, αυτό, που δεν του επέτρεπε *«ως νομοταγή δειλού»*¹¹⁶ στο παρελθόν να πλησιάζει τα νυμφίδια, θέτει την Λολίτα ως το ιδεώδες Εγώ του κι αφετέρου ο Νόμος, τον οποίο της επιβάλλει δεν είναι παρά ένας Νόμος της ανταλλαγής και του εκφοβισμού: *«μολονότι κατόρθωσα να επιβάλλω μια ατμόσφαιρα αμοιβαίας μυστικότητας και αμοιβαίας ενοχής, πολύ λιγότερο πέτυχα να τη διατηρώ καλόκεφη. Κάθε πρωί στα ταξίδια μας, που κράτησαν ένα χρόνο, ήμουν υποχρεωμένος*

¹¹³ V. Nabokov, op. cit., σ. 158

¹¹⁴ V. Nabokov, op. cit., σ. 227

¹¹⁵ M. Amis, "Lolita Reconsidered", στο *Atlantic Monthly*, September 1992, σ. 109-120

¹¹⁶ V. Nabokov, op. cit., σ. 125

να σκαρφίζομαι κάποια προσδοκία, κάποιο συγκεκριμένο σημείο στο χώρο και στο χρόνο στο οποίο αδημονεί να φτάσουμε»¹¹⁷. Η μαζοχιστική διαστροφή του πρωταγωνιστή, λοιπόν, όχι απλώς δεν υπερβαίνεται, αλλά εκείνος ανήμπορος πλέον να αποκτήσει το Νόμο, οδηγείται στην εικονική μεν, αλλά υπαρκτή γι' αυτόν παραβίαση κι άλλων ταμπού, όπως αυτό της αιμομιξίας. Ακόμα κι όταν ο Χάμπερτ αντιληφθεί τη διπλή του αποτυχία, αυτή ως εραστή και ως πατέρα, δεν είναι ικανός να αποκτήσει τον Νόμο. «Οι βαθμοί της Ντόλλυ ήταν χαμηλοί στον τελευταίο έλεγχο, το ήξερα αυτό»¹¹⁸, θα σκεφτεί όταν η Πρατ τον ειδοποιήσει για να συζητήσουν για τη Λολίτα, κι όμως αυτός δεν μπορούσε να αντεπεξέλθει στο ρόλο του πατέρα, καθώς περισσότερο ανησυχούσε για το έγκλημα της παιδεραστίας, που έχει διαπράξει. Ακόμα κι όταν αντιληφθεί την ηθική πτώση και την κερδοσκοπία της Λολίτας, θα παραδεχτεί: «Αλλά ήμουν ευάλωτος, ήμουν επιρρεπής, δεν ήμουν νουνεχής, η μαθητριά μου, το νυμφίδιο με είχε πια μαγέψει κι ήμουν δούλος της.»¹¹⁹ Η συγκρότηση της προσωπικότητάς του, η δημιουργία του ιδεώδους Εγώ από τον ίδιο, θα έρθει μόνο όταν αναγκαστεί να βιώσει εκ νέου του πρώτο τραύμα, όταν βιώσει και συνειδητοποιήσει την απουσία της Λολίτας, όταν εκείνη τον εγκαταλείψει. Όταν ο ίδιος επιβάλει το Νόμο στον εαυτό του και παραδοθεί τότε θα σημάνει και η συγκρότηση του Εγώ του, η υπέρβαση της διαστροφής και της απουσίας, η πραγματική του ενηλικίωση: «Εάν δίκαια εγώ τον εαυτό μου, θα καταδίκαια σε τουλάχιστον τριάντα πέντε χρόνια κάθειρξη τον Χάμπερτ για βιασμό και θα τον απάλλασσα για όλα τα άλλα... Την ακόλουθη απόφαση την λαμβάνω με όλες τις συνέπειες του νόμου και την επικυρώνω με την υπογεγραμμένη διαθήκη μου: επιθυμώ τα απομνημονεύματα αυτά να εκδοθούν μόνο όταν η Λολίτα δε θα βρίσκεται πια στη ζωή.»¹²⁰

Πριν, ωστόσο, ο Χάμπερτ καταφέρει να συγκροτήσει την ταυτότητά του, πρέπει να πρώτα να αναγνωρίσει και να δαμάσει το Εκείνο, τις ασυγκράτητες ορμές και την παιδοφιλία του. Το Εκείνο, λοιπόν, της δικής του προσωπικότητας θα το αναγνωρίσει στον Κίλτυ¹²¹, στον παιδόφιλο συγγραφέα, με τον οποίο η Λολίτα

¹¹⁷ V. Nabokov, op. cit., σ. 331

¹¹⁸ V. Nabokov, op. cit., σ. 396

¹¹⁹ V. Nabokov, op. cit., σ. 381

¹²⁰ V. Nabokov, op. cit., σ. 572

¹²¹ Ορισμένοι μελετητές, όπως ο J. M. Ingham θεωρούν ότι ο Κίλτυ αντιπροσωπεύει τον ίδιο τον Freud κι ότι η δολοφονία του από τον Χάμπερτ αποτελεί μία άλλη όψη της αντιπάθειάς του για την ψυχανάλυση και της τάσης του να παρωδεί τον ρεαλισμό βλ. J. M. Ingham, "Primal Scene and Misreading in Nabokov's *Lolita*", στο *American Imago*, 59.1, 2002, σ. 27-52

αποφασίζει να δραπετεύσει. Ο Χάμπερτ φαίνεται, πράγματι, να αποδίδει όλες του της ευθύνες στον Κίλτν και, αποφασισμένος να τον σκοτώσει, αισθάνεται μία συμβολική εξιλέωση. Ο Κίλτν, ως το Εκείνο της ψυχής του Χάμπερτ, μοιάζει με αυτόν, αλλά δεν είναι αυτός. Παρουσιάζόμενος ως ένας γκροτέσκος χαρακτήρας, που κυριεύεται από τις ορμές του και που δεν αισθάνεται ενοχές για τις πράξεις του, ο Κίλτν γνωρίζει κι ο ίδιος τις ομοιότητές του με τον Χάμπερτ, τον οποίο προσπαθεί να δαμάσει, προσφέροντάς του μία θέση δίπλα του και την πρόσβαση σε κάθε ταμπού και διαστροφή που θα επιθυμούσε: *«δεν ξέρω κατά πόσον σε ενδιαφέρει το αλλόκοτο, το ακραίο, αλλά, αν σ' ενδιαφέρει πραγματικά, μπορώ να σου προσφέρω, επίσης δωρεάν, σαν κουταβάκι κατοικίδιο, ένα μάλλον ερεθιστικό τερατάκι... Έχουμε εδώ την πλέον αξιόπιστη και αργυρώνητη καθαρίστρια...έχει κόρες και εγγόνες... Έχω μια μοναδική συλλογή ερωτικής φιλολογίας στο απάνω πάτωμα»*¹²². Καταφέροντας, λοιπόν, να σκοτώσει τον Κίλτν, ο Χάμπερτ καταφέρνει να κυριαρχήσει στο Εκείνο, να δαμάσει την παιδοφιλία και τα ένστικτά του, τα οποία θα πεθάνουν μαζί του, όταν *«εκείνος έγειρε προς τα πίσω και μια μεγάλη ροζ φουσαλίδα με εφηβικές υποδηλώσεις σχηματίστηκε στα χείλη του, μεγάλωσε σαν παιδικό τόπι-έσκασε, και χάθηκε»*¹²³.

Κι όμως, ακόμη και ο ίδιος ο Χάμπερτ γνωρίζει πως δεν θα λυτρωθεί με τον θάνατο του Κίλτν ή πως αυτός δεν αποτελεί μόνο την προβολή του Εκείνου του ή την προσωποποίηση του απόλυτου κακού. *«Στ' αλήθεια, κύριε Χάμπερτ, δεν είσαι δα και ο ιδεώδης πατριός, και δεν πίεσα διόλου τη μικρή προστατευομένη σου να με ακολουθήσει»*,¹²⁴ θα πει, υπενθυμίζοντας στον Χάμπερτ πως φέρει και ο ίδιος την ευθύνη ή πως δεν αποτελεί μόνο μία προβολή των ενορμήσεών του, αλλά κι έναν αντικατοπτρισμό του ίδιου του του εαυτού, το ίδιο κακό και το ίδιο καλό με εκείνον. *«Η παρωδία του Διπλού στη Λολίτα»*, όπως αναφέρει ο Appel *«όχι μονάχα υπονομεύει την ενοχή του Χάμπερτ αλλά πολύ περισσότερο εγκλωβίζει τον Χάμπερτ σ' εκείνη τη φυλακή με τους καθρέφτες όπου ο «πραγματικός εαυτός» και τα προσωπεία του μπερδεύονται διαρκώς μεταξύ τους, κι έτσι τα διαθλώμενα περιγράμματα του καλού και του κακού συγχέονται τρομερά»*¹²⁵. Ο διχασμός, λοιπόν, που εξ αρχής αισθανόταν ο Χάμπερτ φαίνεται να ενσαρκώνεται πλέον στο πρόσωπο του Κίλτν. Όπως ο Χάμπερτ αισθάνεται τον Κίλτν σαν σκιά να τον καταδιώκει, έτσι κι ο Κίλτν τον θεωρεί *«κάποια*

¹²² V. Nabokov, op. cit., σ. 560-561

¹²³ V. Nabokov, op. cit., σ. 565

¹²⁴ V. Nabokov, op. cit., σ. 560

¹²⁵ Α. Άππελ, op. cit., σ. 97

οικεία και άκακη παραίσθησή του»¹²⁶. Και πράγματι, κατά τη διάρκεια της πάλης, τα όρια των δύο προσωπικοτήτων συγχέονται, σαν να προσπαθούν, όχι να διασπαστούν, αλλά να ενωθούν: «Κύλησα κι εγώ πάνω του. Κυλήσαμε πάνω μου. Κυλήσαμε πάνω του. Κυλήσαμε πάνω μας».¹²⁷ Στην περίπτωση αυτή, συνεπώς, αντιλαμβανόμαστε πως ο Χάμπερτ, όχι απλώς δεν έχει ξεπεράσει το στάδιο του καθρέφτη, αλλά πως είναι εγκλωβισμένος σε αυτό και όντας εγκλωβισμένος σε μία φυλακή με καθρέφτες, τότε, όχι απλά δεν συγκροτεί την εικόνα του εαυτού του, αλλά και διχάζεται ο ίδιος. Και πάλι, λοιπόν, ο θάνατος του Κίλτυ θα σημάνει την συγκρότηση της ταυτότητας του Χάμπερτ, καθώς μόνο έτσι θα καταφέρει να αντιληφθεί την ενότητα του εαυτού του, σκοτώνοντας, δηλαδή το παραμορφωμένο του είδωλο. Και με τον τρόπο αυτό δεν θα σταματήσει να αισθάνεται ένοχος για την παιδοφιλία του -άλλωστε ο ίδιος θα παραδοθεί- αλλά δεν θα αισθανθεί ένοχος για τον θάνατο του Κίλτυ, καθώς αυτός ήταν ο μόνος τρόπος για να συγκροτηθεί η ταυτότητα του ίδιου.

Η Λολίτα δεν αποτελεί μόνο ένα υποκατάστατο της αρχικής επιθυμίας, της Άνναμπελ, αλλά μία νέα επιθυμία. Είναι η επιθυμία της ικανοποίησης της αρχικής σεξουαλικής ανάγκης, που έμεινε ανεκπλήρωτη, αλλά και κάτι ακόμα. Όπως, άλλωστε, παρατηρεί ο Μ. Couturier, το εξεταζόμενο μυθιστόρημα δεν είναι η ανατομία ή η απολογία ενός εγκλήματος, αυτού της παιδεραστίας, αλλά είναι κυρίως «η αυτοψία μιας επιθυμίας δίχως όρια, που συντίθεται εξ ολοκλήρου, όχι στην σαδιστική ηδονή, αλλά στο αίτημα της αγάπης που ποτέ δεν θα ικανοποιηθεί»¹²⁸. Αυτό που επιθυμεί ο Χάμπερτ δεν είναι μόνο η σεξουαλική ικανοποίηση, η οποία άλλωστε πραγματοποιείται, αλλά την επιθυμία της Λολίτας, να μετατραπεί ο ίδιος σε σημαίνον της επιθυμίας της. Άλλωστε και για εκείνον πλέον η Λολίτα είναι το σημαίνον της επιθυμίας του, είναι ο Άλλος, η γλώσσα: «Λο-λί-τα: της γλώσσας η άκρη τρέχει τρεις φορές στον ουρανίσκο, για να χτυπήσει με την τρίτη απαλά πάνω στα δόντια. Λο. Λι. Τα.»¹²⁹. Η Λολίτα είναι εκείνη, που εισάγει για πρώτη φορά, ουσιαστικά, τον Χάμπερτ στον Συμβολικό κόσμο, καθώς δεν αποτελεί ένα απλό νυμφίδιο, αλλά μέσω αυτής ο αφηγητής θα συνειδητοποιήσει και θα αποδεχτεί τον χρόνο και την φθορά: «και να την εκεί, με το ρημαγμένο παρουσιαστικό της και τα ενήλικα όλο ραγάδες και φλέβες χέρια

¹²⁶ V. Nabokov, op. cit., σ. 551

¹²⁷ V. Nabokov, op. cit., σ. 557

¹²⁸ M. Couturier, *Nabokov, ou, La Cruauté du Désir: Lecture Psychanalytique*. Champ Vallon, Seyssel, 2004, σ. 199

¹²⁹ V. Nabokov, op. cit., σ. 111

της...απελπιστικά φθαρμένη στα δεκαεφτά της, μ' εκείνο το μωρός την κοιλιά της...Επιμένω να μάθει ο κόσμος πόσο την αγάπησα τη Λολίτα μου, αυτή τη Λολίτα, τη χλωμή και μολυσμένη, τη φουσκωμένη με το παιδί ενός άλλου»¹³⁰. Μέσω αυτής, ο Χάμπερτ θα αποδεχτεί και την απουσία, όχι την απουσία μίας εικόνας παρελθοντικής, αλλά την απουσίας της συγχρονίας. Μέσω της Λολίτας ο Χάμπερτ θα αποβάλλει την «ενήλική του μεταμφίεση»¹³¹, καθώς συνειδητοποιεί την πραγματική του ενηλικίωση: «Αναγνώστη! Αυτό που άκουγα ήταν η μελωδία των παιδιών που έπαιζαν, τίποτα άλλο, αυτό μονάχα...»¹³². Συνειδητοποιώντας, λοιπόν, την απουσία της Λολίτας, τότε δεν θα συνεχίσει να την αναζητά σε άλλα υποκατάστατα, όπως έκανε παλαιότερα, αλλά θα την κρατήσει αιώνια παρούσα μόνο μέσα από το βιβλίο, που θα συγγράψει: «όσο το αίμα θα σφύζει στο χέρι μου που γράφει, εσύ θα παραμένεις μέλος της ευλογημένης ύλης, όπως κι εγώ, και μπορώ να σου μιλήσω από εδώ ως την Αλάσκα... Κι αυτή είναι η μοναδική αθανασία που ίσως μοιραστούμε εσύ κι εγώ, Λολίτα μου, δική μου Λολίτα»¹³³.

Ποια είναι, όμως, η Λολίτα; Τι συμβαίνει με την πρωταγωνίστρια του μυθιστορήματος, η οποία βρίσκεται, πράγματι, στην κομβική περίοδο της ενηλικίωσης; Σ' ένα μυθιστόρημα, που φέρει το όνομά της, η Λολίτα φαίνεται να είναι απύσχα. Η αφήγηση του Χάμπερτ είναι ένα βιβλίο, που μιλάει μόνο για εκείνη, αλλά χωρίς εκείνη. Η καταφανής αυτή απουσία της Λολίτας από την αφήγηση, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ανταποκρίνεται και στην απουσία της ύπαρξης ή της ενηλικίωσης της ίδιας, καθώς, όπως παρουσιάζεται μόνο μέσα από την οπτική του Χάμπερτ, έτσι και η ίδια νοηματοδοτείται μόνο μέσω αυτού. «Είχε μπει στον κόσμο μου, στη σκοτεινή, αυχμηρή Αμβερλάνδη»¹³⁴, είχε εισέλθει σ' έναν κόσμο ονείρου και λαγνείας, όμοιο με την Χώρα των Θαυμάτων¹³⁵, που, ωστόσο, δεν είναι η δική της Χώρα των Θαυμάτων, αλλά του Χάμπερτ.

Στο πρόσωπο της Λολίτας, ο Ναμπόκοφ θα αντικατοπτρίσει ένα κεντρικό και αμφιλεγόμενο ζήτημα της φροϋδικής θεωρίας, αυτό του συμπλέγματος της Ηλέκτρας, μέσα από το οποίο μπορεί να προσεγγιστεί η συμπεριφορά της Λολίτας απέναντι στον Χάμπερτ, όπως, όμως, πάντοτε την περιγράφει ο ίδιος. Έχοντας μεγαλώσει χωρίς το

¹³⁰ V. Nabokov, op. cit., σ. 525

¹³¹ V. Nabokov, op. cit., σ. 159

¹³² V. Nabokov, op. cit., σ. 571

¹³³ V. Nabokov, op. cit., σ. 573

¹³⁴ V. Nabokov, op. cit., σ. 354

¹³⁵ J. Joyce, op. cit., σ. 344

πατρικό πρότυπο, η Λολίτα αναζητά τον πατέρα σε ενήλικες άνδρες, όπως τον Χάμπερτ, για να καλύψει το κενό της απουσίας του. Η *«ονειροπαρμένη και αλλοπαρμένη Ντόλλυ στην «υπνωτούσα» περίοδο της κοριτσίστικής ηλικίας»*¹³⁶ της θα αποκτήσει και πάλι πατέρα, όταν η μητέρα της Σάρλοτ αποφασίσει να παντρευτεί τον Χάμπερτ. Η μητέρα Σάρλοτ, ωστόσο, αποτελεί και μία μητέρα-αντίζηλο, καθώς η συγκρουσιακή σχέση, που έχει με την κόρη της αποδεικνύει αφενός την προσκόλληση της Λολίτας στο σύμπλεγμα της Ηλέκτρας κι αφετέρου την επιθυμία της να αποκτήσει τον φαλλό, λόγω του φθόνου για αυτόν, αποκτώντας τον Χάμπερτ. Η ίδια η Σάρλοτ, άλλωστε, συχνά παρουσιάζεται να θεωρεί τη Λολίτα εμπόδιο, ενώ επιθυμεί να την απομακρύνει στέλνοντάς την στην κατασκήνωση, ώστε να μπορέσει να έρθει πιο κοντά με τον Χάμπερτ, όπως συμβαίνει. «Ω, τη μισούσε την κόρη της, το δίχως άλλο!», θεωρεί με βεβαιότητα ο Χάμπερτ, ενώ η Λολίτα, επιδιώκοντας να κυριαρχήσει στην μητέρα της και αντιλαμβανόμενη τον έρωτά της για τον Χάμπερτ δεν θα διστάσει προκλητικά να αναφέρει, αφού έχει ήδη φιλήσει τον Χάμπερτ, χωρίς να γνωρίζει για τον θάνατο της μητέρας της: *«Για πες, η μαμά δε θα γινόταν έξαλλη αν ανακάλυπτε πως είμαστε εραστές;»*¹³⁷. Για να κατακτήσει τον Χάμπερτ, η Λολίτα, συχνά, θα υιοθετήσει μία προκλητική και χειριστική συμπεριφορά απέναντί του, όπως, άλλωστε, παρατηρείται κατά το σύμπλεγμα της Ηλέκτρας. Εκείνη ήταν η πρώτη, που εκδήλωσε το σεξουαλικό της ενδιαφέρον για τον Χάμπερτ κι εκείνη εκμεταλλεύτηκε το πάθος του, άλλοτε για να της δώσει χρήματα κι άλλοτε για να την αφήσει να κάνει αυτό, που θέλει, όπως να συμμετάσχει στο θεατρικό έργο του Κίλτυ. Η σαδιστική συμπεριφορά της Λολίτας, ωστόσο, απέναντι στον Χάμπερτ, συχνά, τείνει να γίνει σαδιστική κι απέναντι στον εαυτό της, καθώς δίνοντας σε αυτόν το σώμα της για να τον εξουσιάσει, παράλληλα χάνει την εξουσία σε αυτό: *«Καθώς έμπαινε στο αυτοκίνητο, μια έκφραση πόνου φάνηκε φευγαλέα στο πρόσωπο της Λο. Φάνηκε και πάλι, με μεγαλύτερη σημασία, καθώς κάθισε δίπλα μου.»*¹³⁸ Αφότου μάθει πως η μητέρα της έχει ήδη σκοτωθεί, τότε θα αντιληφθεί και πως η επιθυμία της να αποκτήσει την εξουσία μέσω του Χάμπερτ δεν πραγματοποιήθηκε, όπως ούτε και η ενηλικίωσή της. Άλλωστε, όταν η ίδια απευθυνθεί στον Χάμπερτ λέγοντάς του *«Ουφ, μιλάς σαν βιβλίο μπαμπάκα»*¹³⁹, φαίνεται να αντιλαμβάνεται, μέσα από την ειρωνική της χροιά, την παρωδία μίας

¹³⁶ V. Nabokov, op. cit., σ. 292

¹³⁷ V. Nabokov, op. cit., σ. 275

¹³⁸ V. Nabokov, op. cit., σ. 315

¹³⁹ V. Nabokov, op. cit., σ. 275

αιμομιξίας, το πλαστό πατρικό πρότυπο, που κατέκτησε. Για το λόγο αυτό, θα το αναζητήσει σε μία άλλη πατρική φιγούρα τον Κίλτν.

Όπως ο ίδιος ο Χάμπερτ γνωρίζει καλά, *«η κοπέλα διαμορφώνει τα πρότυπά της ως προς τα ειδύλλια και τους άντρες μέσω του συσχετισμού της με τον πατέρα»*¹⁴⁰. Για το λόγο αυτό, η Λολίτα θα επιλέξει να ερωτευτεί έναν μεσήλικα άνδρα και πάλι, που τόσο πολύ μοιάζει στον Χάμπερτ, τον Κίλτν, και να αναζητήσει την ενηλικίωσή της και πάλι σε μία πλαστή πραγματικότητα, όμοια με αυτή της πλαστής αιμομιξίας, σε ένα θεατρικό έργο, στους «Μαγεμένους Κυνηγούς». Και στις δύο περιπτώσεις, ωστόσο, η Λολίτα δεν βρίσκεται, μόνο, σε έναν πλαστό κόσμο, αλλά και στον κόσμο κάποιου άλλου. Είτε πρόκειται για το όνειρο του Χάμπερτ, για την «Αμβερλάνδη» είτε για τους «Μαγεμένους Κυνηγούς», που έγραψε ο Κίλτν, η Λολίτα αντιλαμβάνεται πως κανένας κόσμος δεν είναι δικός της και πως σε αυτούς δεν μπορεί να υπάρξει ως Εγώ, αλλά μόνο ως το ιδεώδες Εγώ κάποιου άλλου. Η ίδια, μη μπορώντας να εισαχθεί στον Συμβολικό κόσμο της ετερότητας, παραμένει στη Φαντασιακή διάσταση, καθώς είναι ένα με τους άλλους, τόσο με τον Χάμπερτ όσο και με τον Κίλτν, είναι μόνο το σημαίνον της επιθυμίας τους, η γλώσσα τους. Προσκολλημένη στο ναρκισσιστικό στάδιο, αντιλαμβάνεται την εξουσία της, αλλά όχι την ενότητα του εαυτού της. Όπως στον κόσμο του Χάμπερτ, το σώμα της Λολίτας γίνεται φετίχ, κάθε μέρος του αποσπάται και ειδωλοποιείται, έτσι κι αυτή παρουσιάζεται διαμελισμένη¹⁴¹. Όπως ο κόσμος του Χάμπερτ είναι διχασμένος, έτσι κι αυτή διχάζεται ανάμεσα σε αυτόν και τον Κίλτν, καθώς μπορεί να φεύγει από τη θεατρική παράσταση λίγο πριν την πραγματοποίησή της και να ζητάει ένα δεύτερο ταξίδι με τον Χάμπερτ, αλλά θα το εγκαταλείψει με τον Κίλτν εν τέλει.

Σε έναν κόσμο, όπου η Λολίτα μπορεί να υπάρξει μόνο ως το σημαίνον της επιθυμίας κάποιου άλλου, η επιθυμία της ίδιας ταυτίζεται με την επιθυμία του Χάμπερτ και του Κίλτν. Πράγματι, η ίδια δεν γνωρίζει τον προορισμό ή μάλλον δεν τον επιλέγει, καθώς ο Χάμπερτ είναι εκείνος, που πάντα θα σκαρφίζεται έναν νέο σημείο στον χώρο και τον χρόνο. Η Λολίτα είναι απλώς η καταναλώτρια, εκείνη που θα δεχθεί τα δώρα, τα «...τέσσερα άλμπουμ με κόμικς, ένα κουτί με γλυκίσματα, ένα πακέτο σερβιέτες, δύο κόκα κόλες, ένα σετ μανικιούρ, ένα ρολόι ταξιδιού με φωτεινό καντράν...»¹⁴², εκείνη,

¹⁴⁰ V. Nabokov, op. cit., σ. 329

¹⁴¹ A. Brink, op. cit., σ. 110-111

¹⁴² V. Nabokov, op. cit., σ. 318

που σαν την Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων, θα αναζητά την μητέρα-τροφό μέσα από την κατανάλωση, σε έναν κόσμο πατριαρχικό, όπου ξέρει ότι η ίδια μπορεί να υπάρξει μόνο ως το σημαίνον της επιθυμίας ενός άνδρα, μόνο ως η «δαιμονική» υπενθύμιση των ταμπού, των μεγαλύτερων αμαρτιών, που απειλούν τον Συμβολικό κόσμο του Νόμου. Ακόμα κι όταν φύγει από τον Κίλτυ, αρνούμενη να ικανοποιήσει την επιθυμία του να συμμετάσχει σε ένα πορνογραφικό φιλμ, θα αναζητήσει την ενηλικίωση και πάλι μέσα από έναν άνδρα. Ωστόσο, όταν πρόκειται να γίνει μητέρα, τότε η ενηλικίωση αυτή και πάλι θα ματαιωθεί, καθώς αυτή τη φορά θα χάσει τη ζωή της.

Η απουσία, λοιπόν, για την ίδια είναι η απουσία της ίδιας. Είναι η απουσία της παιδικότητάς της, κάτι που ο Χάμπερτ θα αντιληφθεί, όταν ακούγοντας τις φωνές των παιδιών θα παραδεχτεί πως *«ακριβώς τότε, συνειδητοποίησα ότι το σπαρακτικά και απεγνωσμένα οδυνηρό στοιχείο δεν ήταν η απουσία της Λολίτας απ' το πλάι μου, αλλά η απουσία της φωνής της από εκείνη την αρμονική συνήχηση»*¹⁴³. Γιατί η Λολίτα, πράγματι, δεν μπορεί να υπάρξει στον Συμβολικό κόσμο των ενηλίκων, αλλά μόνο στη φαντασία του Χάμπερτ, μόνο ως μυθιστόρημα. Και η *Λολίτα*, αποτελεί ένα μυθιστόρημα μίας έκκεντρης ενηλικίωσης, μίας παρωδίας αυτής, καθώς αυτό, που συνειδητοποιεί ο αναγνώστης είναι ότι εν τέλει αυτός, που ενηλικιώνεται είναι ένας μεσήλικας άνδρας και όχι μία 12χρονη κοπέλα.

¹⁴³ V. Nabokov, op. cit., σ 571

2. Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΣΤΟΝ 20^Ο ΚΑΙ 21^Ο ΑΙΩΝΑ

3.1. Η Αλίκη στη Χώρα των Τεχνολογικών Θαυμάτων

Από την πρώτη στιγμή της έκδοσης της *Αλίκης στην Χώρα των Θαυμάτων*, τόσο το μυθιστόρημα όσο και ο συγγραφέας του απέκτησαν μεγάλη δημοσιότητα, ενώ το ενδιαφέρον των αναγνωστών για την παράλογη Χώρα των Θαυμάτων, τους πρωτότυπους χαρακτήρες και διαλόγους, δεν περιορίστηκε μόνο στην εποχή της συγγραφής του έργου, αλλά διατηρήθηκε αμείωτο κατά τους αιώνες, που ακολούθησαν οδηγώντας παράλληλα σε πολλές διασκευές, προσαρμοσμένες κάθε φορά στο εκάστοτε κοινό και την εκάστοτε εποχή.

Το βικτωριανό κοινό ήταν, σίγουρα, το πρώτο που χάρισε στα μυθιστορήματα του Carroll έναν «σχεδόν ομόφωνο έπαινο»¹⁴⁴, όπως αναφέρει ο W. Brooker, αναγνωρίζοντας σε αυτά τόσο ζητήματα, που απασχολούσαν την βικτωριανή σκέψη όσο και ένα τόνο πρωτοτυπίας, που τους επέτρεπε να διακριθούν από τα υπόλοιπα λογοτεχνικά, και κυρίως παιδικά, βιβλία. Αν και το εξεταζόμενο μυθιστόρημα παραπέμπει συχνά σε θέματα δυσνόητα για παιδιά, εντούτοις ο ίδιος ο Carroll και η αγάπη του για την παιδικότητα δεν απέτρεψε την καθιέρωση του μυθιστορήματος ως παραμυθιού, ενώ πρώτος ο ίδιος πραγματοποίησε μία διασκευή της *Αλίκης*, *The Nursery "Alice"* (1980), απλοποιώντας το αρχικό μυθιστόρημα, ώστε να είναι περισσότερο προσιτό στα παιδιά. Η Αλίκη συνεχίζει έως και σήμερα να αποτελεί ένα από τα δημοφιλέστερα κλασικά μυθιστορήματα, ενώ μέσα από τις ποικίλες διασκευές που ακολούθησαν, η νεαρή ηρωίδα του Carroll έχει πλέον καθιερωθεί στη συλλογική μνήμη ως η εκπρόσωπος της διαδικασίας της ενηλικίωσης.

Όσο οι μεταφράσεις του μυθιστορήματος άρχισαν να πληθαίνουν και να το καθιστούν παγκοσμίως γνωστό, τόσο άρχισε να αυξάνεται και το δημοσιογραφικό ενδιαφέρον για τη ζωή και την προσωπικότητα του συγγραφέα και τη σχέση του με την πραγματική Alice, που αποτέλεσε πηγή έμπνευσης. Αφενός οι υποψίες των μελετητών του Carroll περί παιδοφιλίας του, που εδραιώθηκαν σε μεγάλο βαθμό κι από τις πρώτες ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις των έργων του, οι οποίες επικεντρώθηκαν στους σεξουαλικούς συμβολισμούς και τις έμμεσες παιδοφιλικές παραπομπές κι αφετέρου η

¹⁴⁴ W. Brooker, *Alice's Adventures: Lewis Carroll in Popular Culture*, Continuum, New York, 2005, σ. 50

αμφισημία της Χώρας των Θαυμάτων, η ρευστότητα του νοήματος και των ηθικών εννοιών, οδήγησαν στη δημιουργία δύο δίδυμων μύθων της Αλίκης και κατ' επέκταση του ίδιου του Carroll, ενός «καλού» κι ενός «κακού»¹⁴⁵, ενώ οι διασκευές του μυθιστορήματος, λογοτεχνικές και μη, ανάλογα με το κοινό στο οποίο απευθύνονταν, ακολούθησαν άλλοτε τον πρώτο κι άλλοτε τον δεύτερο. Επίσης, κατά τις μετέπειτα προσλήψεις του μυθιστορήματος, παρατηρήθηκε άλλοτε η πιστή απόδοση του αρχικού έργου και η διατήρηση του βικτωριανού σκηνικού, άλλοτε η προσαρμογή του στη σύγχρονη εποχή, αφαιρώντας τις αναφορές στη βικτωριανή Αγγλία και προσθέτοντας ή ακόμη μεταβάλλοντας καθοριστικά τόσο τους χαρακτήρες όσο και την ίδια την πλοκή, κι άλλοτε η αποκοπή από το περιβάλλον, με στόχο την εστίαση στο θέμα της ενηλικίωσης¹⁴⁶ ενώ, συχνά, παρατηρήθηκε η συγχώνευση των δύο μυθιστορημάτων της Αλίκης σε ένα, κυρίως στις κινηματογραφικές μεταφορές του έργου. Θα αποτελούσε μία πραγματική δοκιμασία να απαριθμήσει κανείς ακριβώς τις διασκευές και τις αναφορές στην *Αλίκη*, κάτι που αποδεικνύει αφενός τη διαχρονικότητα του μυθιστορήματος κι αφετέρου την ευλυγισία του, που του επιτρέπει πολλές ερμηνείες¹⁴⁷. Πράγματι, το μυθιστόρημα διασκευάστηκε πολλές φορές σε κόμικ, μυθιστορήματα, τραγούδια, ενώ οι οπτικές μεταφορές του φαίνεται πως υπήρξαν ιδιαίτερα σημαντικές κατά τους αιώνες, που ακολούθησαν για την καθιέρωση της εικόνας της Αλίκης.

Η οπτική αναπαράσταση της *Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων*, η οποία ξεκινά ήδη από την πρώτη έκδοση του μυθιστορήματος με την εικονογράφησή του, φαίνεται να πηγάζει και από την εμμονή του ίδιου του συγγραφέα. Πράγματι, η *Αλίκη*, αντίθετα με το βιβλίο, που διάβαζε η αδελφή της, που δεν περιείχε εικόνες και διαλόγους, φαίνεται να είναι ένα μυθιστόρημα, που βασίζεται εξ ολοκλήρου σε εικόνες και διαλόγους και «συνεπώς, ο Carroll ήταν τόσο εμμονικός με το πως (τα βιβλία του) φαίνονταν όσο και με το πως διαβάζονταν.»¹⁴⁸ Η πρώτη εικονογράφιση του μυθιστορήματος από τον J. Tenniel υπήρξε καθοριστική για τις μετέπειτα οπτικές

¹⁴⁵ W. Brooker, op. cit., σ. xvii

¹⁴⁶ H. Pilinovsky, "Body as wonderland : Alice's graphic iteration in Lost girls" στο επιμ. Hollingsworth, Christopher. *Alice Beyond Wonderland: Essays for the Twenty-first Century*, University Of Iowa Press, 2009, σ. 175

¹⁴⁷ R. Ciezarek, *Alice in Electronic Wonderland*, International Research Society for Children's Literature, Maastricht University, 2013, σ. 4

¹⁴⁸ M. P. Hearn, "Alice's Other Parent: John Tenniel as Lewis Carroll's Illustrator." στο *American Book Collector: Articles, News, and Reviews For The Book Collector*, 4, 3, 1983, σ. 11-20

αναπαραστάσεις της Αλίκης, αν και πρώτος ο Carroll επιχείρησε να σχεδιάσει την Αλίκη και τα πλάσματα της Χώρας των Θαυμάτων. Στις εικόνες του Tenniel, η εμφάνιση της Αλίκης, πράγματι, φαίνεται να αποτελεί μία σταθερή πηγή έμπνευσης τόσο για τους επόμενους εικονογράφους όσο για τους κινηματογραφιστές (εικ.1).



(εικ.1, Η εικονογράφηση της πρώτης έκδοσης από τον J. Tenniel. Από την ιστοσελίδα <http://www.alice-in-wonderland.net/resources/pictures/alice/>)

Ο ονειρικός κόσμος της Χώρας των θαυμάτων αποτέλεσε πρόσφορο έδαφος για τον κινηματογράφο, καθώς η πρώτη κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος παρατηρείται ήδη από το 1903, υπό την σκηνοθεσία των Cecil Hepworth και Percy Stow. Σύντομα, το μυθιστόρημα προσέλκυσε και το ενδιαφέρον της Disney, η οποία, συνηθίζοντας να πραγματοποιεί διασκευές βικτωριανών παραμυθιών, ενέταξε την *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* στην κινηματογραφική της παράδοση, συμβάλλοντας παράλληλα στη διάδοσή της σε ένα ευρύ κοινό. Ήδη από τη δεκαετία του 1920, παρουσιάζονται οι πρώτες ασπρόμαυρες και βουβές ταινίες κινουμένων σχεδίων της *Αλίκης*, ενώ το 1951 εμφανίζεται και η πρώτη έγχρωμη εκδοχή της, όπου ακολουθώντας την παραδοσιακή τεχνοτροπία της Disney, με τα έντονα

χρώματα, τους ήρωες σε μορφή καρικατούρας, το μαύρο περίγραμμα και το τραγούδι, η *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* καθιερώνεται ως μία κλασική οικογενειακή ταινία (εικ.2). Προσαρμοσμένη στην μαζική κινηματογραφική παραγωγή της Disney, η Αλίκη, αν και πλέον αποδίδεται αρκετά ρεαλιστικά, λόγω των εξελισσόμενων τεχνικών των κινουμένων σχεδίων, που επιτρέπουν την αναπαράσταση της αλλαγής του μεγέθους ή του ονειρικού, φανταστικού κόσμου της Χώρας των Θαυμάτων, εντούτοις, «λογοκρίνεται» σε μεγάλο βαθμό, ενώ αποκτά περισσότερο ηθικοδιδασκτικό χαρακτήρα, γεγονός, που αιτιολογείται από το συντηρητικό κλίμα της Αμερικής της δεκαετίας του '50. Στην Αλίκη της Disney, τόσο το παράλογο όσο και η φαντασία δεν αντιμετωπίζονται πλέον ως ένα αναπόσπαστο χαρακτηριστικό της Χώρας των Θαυμάτων, αλλά ως κάτι που οφείλει κανείς να καταπιέσει, ώστε να ενηλικιωθεί ή ώστε να μετατραπεί σε λειτουργικό μέλος της μεταπολεμικής, συντηρητικής Αμερικής¹⁴⁹.



(Εικ.2 Στιγμιότυπο από την ταινία της Disney. Από την ιστοσελίδα <http://www.alice-in-wonderland.net/resources/pictures/alice/>)

Η απόδοση του ονειρικού και παράλογου χαρακτήρα του μυθιστορήματος, συχνά, αποτέλεσε τροχοπέδη στις κινηματογραφικές μεταφορές του και κυρίως όσον

¹⁴⁹ D. Ross, "Escape from Wonderland: Disney and the Female Imagination", στο *Marvels and Tales*, 18, 1, 2004, σ. 53-66

αφορά τον κινηματογράφο του Hollywood, όπου η παραδοσιακή αφηγηματική τεχνική, που ακολουθεί, βασιζόμενη σε έναν χαρακτήρα με σαφή στόχο, σε μία μάχη ανάμεσα σε αυτόν και τον μοχθηρό εχθρό και στους αρχετυπικούς χαρακτήρες, που διαδραματίζουν το ρόλο του καταλύτη, οδήγησαν σε προσαρμογές του μυθιστορήματος του Carroll, ώστε να ενταχθεί στον συγκεκριμένο κινηματογραφικό κανόνα και να αποκτήσει μεγαλύτερη απήχηση στο κοινό.

Η πρόσφατη ταινία του Tim Burton, που παρουσιάστηκε το 2010 σε συνεργασία με την Disney, υιοθέτησε τα χαρακτηριστικά αυτά, καθώς πλέον η Αλίκη, ενήλικη και όχι παιδί πλέον, επιστρέφει την Χώρα των Θαυμάτων ως προφητική ελευθερώτρια, αποφεύγοντας παράλληλα, στην πραγματική της ζωή, έναν γάμο, που δεν επιθυμούσε. Στην ταινία του Tim Burton, ο στόχος της πρωταγωνίστριας είναι σαφής, να νικήσει την μοχθηρή Κόκκινη Βασίλισσα, ενώ καταλυτικά θα λειτουργήσουν όλα τα πλάσματα της Χώρας των Θαυμάτων, όπως και η καλή Λευκή Βασίλισσα. Βασισμένη σε ηρωικά πρότυπα, η Αλίκη του Burton, αν και πλαισιωμένη από μία βικτωριανή *mise-en-scène*, εντούτοις δεν παρουσιάζει χαρακτηριστικά της βικτωριανής σκέψης και κοινωνίας, αλλά αντίθετα, εμφανίζεται ως μία δυναμική και ανεξάρτητη γυναίκα του 21^{ου} αιώνα, που καλείται, μάλιστα, να φέρει εις πέρας μία επανάσταση, μία παραδοσιακά «ανδρική» αποστολή. Η προσθήκη της σκηνής της μάχης, αν και φαίνεται να εμπνέεται από το ποίημα “*The Jabberwocky*”, που εμφανίζεται στο μυθιστόρημα *Μες από τον καθρέφτη και τι βρήκε η Αλίκη εκεί*, και οι σημαντικές μεταβολές της πλοκής απομακρύνουν σημαντικά την ταινία από το πρωτότυπο, καθώς αν και τα ειδικά εφέ και οι περιγραφικοί διάλογοι αποδίδουν σε μεγάλο βαθμό τις εικόνες της Χώρας των Θαυμάτων και τις μεταβολές του σώματος, εντούτοις νοηματικά, το κεντρικό ζήτημα του nonsense, αλλά κυρίως εκείνο της ενηλικίωσης παραγκωνίζονται. Η ταινία του Tim Burton είχε μεγάλη απήχηση σε ενήλικες, ενώ, συχνά κρίθηκε ως απαραίτητη η γονική συναίνεση για την προβολή σε παιδιά· ωστόσο, ο λόγος για τον οποίο συνέβη αυτό συναρτάται μάλλον με τις σκηνές ελαφράς βίας και γυμνότητας παρά στο δυσνόητο νόημα και τις φιλοσοφικές προεκτάσεις του έργου.

Παρόμοια, στοιχεία της μαζικής κουλτούρας υιοθέτησαν κι άλλοι σκηνοθέτες στις διασκευές της *Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων*, όπως ο Nick Willing στη τηλεοπτική ταινία, που παρουσιάστηκε το 1999 από το SyFy. Ανεξάρτητοι σκηνοθέτες, αντίθετα, θα αποδώσουν έναν περισσότερο σκοτεινό τόνο στη μεταφορά του

μυθιστορήματος, όπως ο Jan Svankmajer, το 1988, στη διασκευή του οποίου, ήδη από το voice over, που εισάγει την ταινία, είναι εμφανής η «εφιαλτική» διάσταση της Χώρας των Θαυμάτων: «now you will see a film. Made for children. Perhaps!»¹⁵⁰. Στην Αλίκη του Svankmajer, οι μαριονέτες, τα close-ups και τα τραπουλόχαρτα δημιουργούν μία ατμόσφαιρα τόσο ρεαλιστική όσο και τρομακτική, που αποδίδει την σκοτεινή πλευρά του παραλόγου και της ενηλικίωσης.

Αντίστοιχα σκοτεινή παρουσιάζεται η ατμόσφαιρα και στα βιντεοπαιχνίδια *American McGee's Alice* και *Alice: Madness Returns*, όπου πλέον ο χρήστης έχει την ευκαιρία να βιώσει μία διαδραστική εμπειρία στη Χώρα των Θαυμάτων. Τα δύο βιντεοπαιχνίδια, ακολουθώντας τις παραδοσιακές τεχνικές των video games, επικεντρώνονται στην εφιαλτική διάσταση του μυθιστορήματος, και κυρίως στην έννοια της τρέλας, καθιστώντας το ψυχιατρικό άσυλο ως το κεντρικό σκηνικό, όπου η Αλίκη βρίσκεται έγκλειστη μετά τον θάνατο των γονιών της από πυρκαγιά, και από το οποίο φεύγει για να επιστρέψει στην Χώρα των Θαυμάτων, ώστε να αντιμετωπίσει κάποιο νέο κακό ή να ανασύρει στην επιφάνεια αναμνήσεις, που έχει απωθήσει. Στο *American McGee's Alice*, ο χρήστης βλέπει στην οθόνη την Αλίκη (third person shooter), αντίθετα με το *Alice: Madness Returns*, όπου κυριαρχούν τα υποκειμενικά πλάνα, ενώ η πρωταγωνίστρια προσπαθεί να συλλέξει αντικείμενα, ώστε να αντιμετωπίσει τα διάφορα εμπόδια, που εμφανίζονται, καθοδηγούμενη από τη Γάτα του Τσεσάιρ¹⁵¹. Απευθυνόμενα σαφώς σε ένα ενήλικο κοινό, τα συγκεκριμένα βιντεοπαιχνίδια επικεντρώνονται στην απόδοση του σκοτεινού κόσμου του υποσυνειδήτου και του παραλόγου, ο οποίος αν και απεικονίζεται με εντυπωσιακά τρισδιάστατα γραφικά, πλαισιωμένα με το αντίστοιχο ηχητικό περίβλημα, δεν αποδίδει πλήρως τις εννοιολογικές διαστάσεις του μυθιστορήματος, αλλά περιορίζεται στην υιοθέτηση κλασικών αφηγηματικών τεχνικών των βιντεοπαιχνιδιών, που βασίζονται στις σκηνές βίας (εικ.3).

¹⁵⁰ W. Brooker, op. cit., σ. 215

¹⁵¹ W. Brooker, op. cit., σ. 229



(εικ.3. Η απεικόνιση της Αλίκης στο video game *Alive: Madness Returns*)

Οι διασκευές της *Αλίκης*, άλλοτε απευθυνόμενες σε ένα κοινό, που γνωρίζει την αρχική ιστορία, με στόχο την νοσταλγική υπενθύμιση της παιδικότητας του ίδιου του αναγνώστη, κι άλλοτε σε ένα κοινό, που δεν έχει έρθει σε επαφή με το αυθεντικό έργο¹⁵², γνωρίζουν πως και στις δύο περιπτώσεις, η εικόνα της Αλίκης, κλασική πλέον, είναι πάντα μία υπενθύμιση, και πως κάθε διασκευή δεν μπορεί πλέον να είναι μια πρώτη είσοδος στη Χώρα των Θαυμάτων, αλλά θα είναι πάντα μια επιστροφή σε αυτή. Η Αλίκη, πράγματι, συνεχίζει έως και σήμερα να αποτελεί τόσο ένα διαχρονικό μυθιστόρημα όσο και μία γνώριμη εικόνα, ριζωμένη στη συλλογική μνήμη και δεκτική σε κάθε είδους διασκευή, που θα την προσαρμόσει στις ανάγκες του εκάστοτε κοινού. Παρά τη διπλή αυτή μορφή του μύθου της Αλίκης, αυτή του «καλού» και του «κακού», ή μάλλον χάρη σε αυτή, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως η Αλίκη αποτελεί μία ηρωίδα-κολάζ, όπως και ο εαυτός του ανθρώπου της μετανεωτερικότητας, ένα κολάζ, που την οδηγεί στο παλίμψηστο, σε μία ρευστότητα του καλού και του κακού, που την καθιστά μία απόλυτα μοντέρνα υπερ-ηρωίδα.

¹⁵² F. Bonner and J. Jacobs, "The first encounter: Observations on the chronology of encounter with some adaptations of Lewis Carroll's Alice books." στο *Convergence*, 17, 1, 2011, σ. 37-48

3.2. Το φαινόμενο της Λολίτας

Μετά από την πρώτη έκδοσή της το 1955 από τον Olympia Press στο Παρίσι, και κυρίως μετά από την πρώτη αμερικανική της έκδοση το 1958, η φήμη του μυθιστορήματος του Nabokov θα εκτοξευτεί όσο και η φήμη της ίδιας της πρωταγωνίστριάς του, της Λολίτας. «Η Λολίτα έκανε τη Λολίτα διάσημη μάλλον παρά τον Ναμπόκοφ.»¹⁵³, όπως θα υποστηρίξει και ο ίδιος σε συνέντευξή του αργότερα. Πώς, όμως, θα μπορούσε να οριστεί η φήμη αυτή της Λολίτας αν όχι ως «το σύνολο εκείνο όλων των παρεξηγήσεων που μπορούν να περικυκλώσουν ένα όνομα», όπως την ορίζει ο Γερμανός ποιητής Rainer Maria Rilke¹⁵⁴.

Αν και ο ίδιος ο συγγραφέας επιδίωξε να αποσπάσει την προσοχή των αναγνωστών από το ζήτημα της σεξουαλικής διαστροφής και της προκλητικότητας του νυμφιδίου, γεγονός που τον οδήγησε να μην επιτρέψει την εμφάνιση ενός νεαρού κοριτσιού στο εξώφυλλο της πρώτης αμερικανικής έκδοσης, ώστε να μην παρερμηνευθεί το μυθιστόρημά του ως ένα σκανδαλοθηρικό βιβλίο που αναζητά τη δημοσιότητα, εντούτοις δεν κατάφερε να αποφύγει την σεξουαλικοποίηση της πρωταγωνίστριάς του. Άλλωστε, στη συντηρητική μεταπολεμική Αμερική του 1950, ένα μυθιστόρημα, που περιγράφει τον έρωτα ενός μεσήλικα άνδρα για μία νεαρή κοπέλα δεν θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητο. Αν και συχνά το μυθιστόρημα του Nabokov λογοκρίθηκε και απέσπασε αυστηρή κριτική λόγω του τολμηρού θέματος, εντούτοις, ταυτόχρονα, η μικρή Λολίτα άσκησε την ίδια γοητεία που αποπλάνησε τον Χάμπερτ Χάμπερτ και στους αναγνώστες, μετατρέπόμενη σε ένα σύμβολο, εξ ορισμού επιφορτισμένο με σεξουαλικές προεκτάσεις μεν, αλλά και σε ένα είδωλο της αιώνιας νεανικής ομορφιάς και της απεγνωσμένης επιθυμίας. Πράγματι, «μισό αιώνα και περισσότερο μετά, στο όνομα της Λολίτας έχουν αποδοθεί ερωτικά λιθογραφήματα και τολμηρά κινήματα μόδας, παραλογοτεχνικά μυθιστορήματα και ποικίλες ταινίες, περιέργες θεατρικές δραματοποιήσεις και αρρωστημένες μουσικές διασκευές, και χυδαίες διαδικτυακές υποκουλτούρες και ανατριχιαστικά κλισέ εφημερίδων»¹⁵⁵.

¹⁵³ Α. Άππελ, *op. cit.*, σ. 29

¹⁵⁴ G. Vickers, *Chasing Lolita: How Popular Culture Corrupted Nabokov's Little Girl All Over Again*. Chicago Review Press, Chicago, 2008, σ. 4

¹⁵⁵ G. Vickers, σ. 3

Πράγματι, η Λολίτα είναι ήδη γνωστή σε όλους, ανεξάρτητα με το αν έχουν έρθει σε επαφή με το αρχικό μυθιστόρημα ή όχι, και το γεγονός αυτό οφείλεται αφενός στις μετέπειτα διασκευές της, όπως στις ταινίες του Stanley Kubrick και του Adrian Lyne, όσο κι από τις παραμορφώσεις της, που εντοπίζονται πλέον, συχνά, στη μαζική κουλτούρα.

Σύντομα μετά την έκδοση του μυθιστορήματος, το 1962, θα πραγματοποιηθεί και η πρώτη κινηματογραφική μεταφορά του από τον Stanley Kubrick. Το σενάριο, αρχικά, θα συνέγραφε ο ίδιος ο Nabokov, ωστόσο, μόνο ορισμένα μέρη χρησιμοποιήθηκαν τελικά, ενώ η ταινία του Kubrick, αν και επιδίωξε να παραμείνει κοντά στο αρχικό κείμενο, αποτέλεσε ένα δύσκολο εγχείρημα, που απέσπασε διφορούμενη κριτική. Όπως σχολιάζει ο μελετητής του σκηνοθέτη, P. Webster¹⁵⁶, η *Λολίτα* του Kubrick αποτελεί, ίσως, την πιο συμβατική ταινία του σκηνοθέτη ή μάλλον την λιγότερο «Κιουμπρική» σε σχέση με τις υπόλοιπες ταινίες του. Το γεγονός αυτό οφείλεται αφενός στη δυσκολία της απόδοσης ενός μυθιστορήματος με εξαιρετικά προκλητική, για τη δεκαετία πλοκή, η οπτική αναπαράσταση του οποίου είναι αναμενόμενο να υποστεί την λογοκρισία της εποχής, κι αφετέρου στην πολυπλοκότητα του αρχικού κειμένου, στο οποίο η ίδια η γλώσσα και η αφήγηση διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο, κάτι που δεν θα μπορούσε να μεταφραστεί απόλυτα στον κινηματογράφο, όπου η εικόνα και ο ήχος κυριαρχούν έναντι της γλώσσας. Στην *Λολίτα* του Kubrick το γεγονός, που την απομακρύνει από το μυθιστόρημα έγκειται αφενός στην επιλογή της πρωταγωνίστριας Sue Lyon, η οποία, αν και μικρή σε ηλικία κατά την παραγωγή της ταινίας, δεν ταιριάζει με το σωματότυπο της λογοτεχνικής περιγραφής της Λολίτας, καθώς εμφανίζεται αρκετά ανεπτυγμένη, ενώ η επιλογή του Kubrick να αποφύγει την φετιχοποίησή της μέσω μίας παιδικής ενδυμασίας την καθιστούν παρόμοια με ενήλικη γυναίκα και κατ' επέκταση δεν αποδίδουν πλήρως τη διαστροφή της παιδοφιλίας κι αφετέρου στην μη αναπαράσταση της σεξουαλικής επαφής, καθώς περιορίζεται στην αρχική σκηνή της ταινίας (εικ.4), λόγω της αυστηρής λογοκρισίας της εποχής. Ωστόσο, αν και ο Kubrick δεν καταφέρνει να αποδώσει πλήρως την ερωτική λαγνεία και τη σεξουαλική διαστροφή, εντούτοις απεικονίζει σε μεγάλο βαθμό τα βαθύτερα συναισθήματα του Χάμπερτ Χάμπερτ για τη Λολίτα, καθιστώντας την ταινία μία μάλλον ερωτική ιστορία, κάτι που είναι εμφανές και στο

¹⁵⁶ P. Webster, *Love and Death in Kubrick: A Critical Study of the Films from Lolita to Eyes Wide Shut*. McFarland and Company, North Carolina, 2011, σ. 9-29

μυθιστόρημα. Ο πρωταγωνιστής Χάμπερτ Χάμπερτ (James Mason), παρουσιαζόμενος ως ένας «τραγικός ήρωας», καταφέρνει να αποσπάσει τη συμπόνοια του θεατή, όπως και του αναγνώστη, ενώ μία προσπάθεια να απεικονισθεί περισσότερο σφαιρικά στην ταινία πραγματοποιείται για τη Λολίτα. Ωστόσο, αν και στο μυθιστόρημα η πρωταγωνίστρια είναι αυτή που διαδραματίζει τον κεντρικό ρόλο της αφήγησης, είναι αυτή που το εισάγει και το τελειώνει, στην ταινία του Kubrick, ο Κίλτνι (Peter Sellers) είναι εκείνος, που θα εμφανιστεί στην αρχή και στο τέλος, ενώ η παρουσία του είναι ισχυρή καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης, γεγονός που καθιστά την ταινία μία διήγηση μίας μάλλον ανδρικής διαμάχης παρά μίας ερωτικής σχέσης.



(εικ.4. Στιγμιότυπο από την ταινία του S. Kubrick, *Lolita*)

Έπειτα από περισσότερα από 30 χρόνια, η Λολίτα επανέρχεται στη μεγάλη οθόνη υπό τη σκηνοθεσία του Adrian Lyne. Η δεύτερη κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος του Nabokov παρουσιάζει, επίσης, ενδιαφέρον τόσο όσον αφορά τη σχέση του με το αρχικό κείμενο όσο και σε συνάρτηση με τη νέα ιστορική πραγματικότητα, αυτή της εκσυγχρονισμένης πλέον κοινωνίας της δεκαετίας του 1990. Αν και η επιλογή της πρωταγωνίστριας, Dominique Swain, δεν ταυτίζεται και πάλι με το μυθιστορηματικό πρότυπο, καθώς μοιάζει περισσότερο με ενήλικη γυναίκα εμφανισιακά παρά με ένα κορίτσι που βρίσκεται στην προ-εφηβεία, εντούτοις οι γόβες της Λολίτας του Kubrick αντικαθίστανται πλέον με εφηβικά αθλητικά παπούτσια, κοντά φορέματα και φιόγκους, που θυμίζουν σε μεγάλο βαθμό μία παιδική αμφίεση και που κατ' επέκταση καθιστούν έκδηλο το θέμα της παιδοφιλίας (εικ.5). Πράγματι,

η σεξουαλική διαστροφή είναι ή μάλλον μπορεί να είναι πια περισσότερο εμφανής, εφόσον ο σκηνοθέτης δεν περιορίζεται από αυστηρά ήθη και λογοκρισία, αλλά, αντίθετα, το συνηθισμένο πλέον στη γυμνότητα και τη σεξουαλική αναπαράσταση κοινό είναι έτοιμο να παρακολουθήσει μία ακόμα ιστορία σεξουαλικής διαστροφής. Συνεπώς, τα πλάνα ερωτικού περιεχομένου δεν εκλείπουν από τη Λολίτα της δεκαετίας του '90, ενώ, παράλληλα, περισσότερο εμφανής είναι και η σεξουαλικότητα της ίδιας της πρωταγωνίστριας, η οποία παρουσιάζεται με τρόπο άμεσο και ενίοτε χυδαίο να προκαλεί τον πρωταγωνιστή. Το γεγονός αυτό φαίνεται πως αφενός πραγματοποιεί μια μονομερή παρουσίαση της Λολίτας, κάτι, που, ωστόσο, πραγματοποιείται και στο μυθιστόρημα, κι αφετέρου δικαιώνει σε μεγαλύτερο βαθμό τον πρωταγωνιστή, ο οποίος παρουσιάζεται μάλλον ως ένας παθητικός δέκτης των μηνυμάτων της Λολίτας κι ως ένα θύμα αυτής. Ωστόσο, η εξέλιξη της σχέσης των πρωταγωνιστών, αλλά και τα θέματα του έρωτα και της αγάπης παραμένουν τα κεντρικά ζητήματα της ταινίας, ενώ γίνονται αντιληπτά μέσα από την παρουσίαση μικρών στιγμών μεταξύ τους. Ο Κίλτνι, αντίθετα με την ταινία του Kubrick, αν και συνεχίζει να αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της αφήγησης, εμφανίζεται κυρίως μέσω της απουσίας του, παρουσιάζεται ως «σκιά» του πρωταγωνιστή, καθώς από την αρχή τον ακολουθεί, χωρίς, όμως, να φαίνεται το πρόσωπό του. Όταν στο τέλος της ταινίας αποκαλυφθεί η ταυτότητά του, ο Κίλτνι απεικονίζεται μάλλον ως ένας γκροτέσκοκ χαρακτήρας, που σε αντίθεση με τον Κίλτνι του Kubrick, δεν χαρακτηρίζεται τόσο από την διανοητική και καλλιτεχνική του φύση, αλλά περισσότερο από τα πρωτόγονα ένστικτά του, την ηθική του γυμνότητα, που θα απεικονιστεί και με την πραγματική του γυμνότητα στην τελική σκηνή της ταινίας.



(εικ.5. Η Λολίτα του Adrian Lyne. Από την ιστοσελίδα

http://www.imdb.com/title/tt0119558/mediaindex?page=1&ref =ttmi_mi_sm)

Πέρα από τις διασκευές, μέσα από τις οποίες η *Λολίτα* προσαρμόστηκε στις επόμενες δεκαετίες και εξέφρασε τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες επόμενων εποχών, η Λολίτα μετατράπηκε και σε ένα σύμβολο, ένα σύμβολο που συμπύκνωσε και αντιπροσώπευσε πλήρως ένα φαινόμενο, που αν και δεν ήταν άγνωστο στις προηγούμενες δεκαετίες, εκφράστηκε στο πρόσωπο της πρωταγωνίστριας του Nabokov, η οποία του χάρισε και το όνομά της: «το φαινόμενο της Λολίτας». Το φαινόμενο της Λολίτας αποτελεί τον επιστημονικό όρο που προσδιορίζει ένα πολιτισμικό φαινόμενο, που παρατηρείται ήδη από την βικτωριανή εποχή, αυτό της σεξουαλικοποίησης του παιδιού και κυρίως του κοριτσιού, το οποίο μετατρέπεται σε φετίχ και αντικείμενο προς πώληση στον βωμό της μαζικής ψυχαγωγίας, της διαφήμισης και του καπιταλισμού. Το γεγονός αυτό δεν βρίσκεται απομακρυσμένο από τον αυστηρό κώδικα συμπεριφοράς και σεξουαλικότητας, που κυριάρχησε στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, αλλά σχετίζεται άμεσα με αυτό. Η παλαιά παράδοση σύμφωνα με την οποία τα νεαρά κορίτσια οφείλουν να μεταχειρίζονται τη σεξουαλικότητά τους με τρόπο προσεκτικό, ώστε αφενός να θεωρούνται επιθυμητά, αφετέρου να μην επιδεικνύουν έντονη σεξουαλική ορμή, έχει ήδη διαμορφώσει τον μύθο της ιδανικής παρθένας, του “sixteen and never been kissed”, μίας εικόνας, που περνά και στη μαζική

κουλτούρα, όπου το είδωλο του απαγορευμένου και συνάμα ιερού γίνεται αντικείμενο λατρείας¹⁵⁷.

Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται στον κινηματογράφο του Hollywood ήδη από τη δεκαετία του 1930, όταν ταινίες και σειρές, όπως οι *42nd Street* και *Baby Burlesk*, αποκτούν μεγάλη δημοτικότητα, παρά το γεγονός ότι εμφανίζονται νεαρές πρωταγωνίστριες, να ντύνονται και να συμπεριφέρονται ως ενήλικες. Η πρωταγωνίστρια του δεύτερου, μάλιστα, η 5χρονη τότε Shirley Temple, γρήγορα μετατράπηκε σε κινηματογραφικό είδωλο, στο όνειρο που οι περισσότερες μητέρες είχαν για το παιδί τους, όταν υποδύθηκε στον χορό τη Marlene Dietrich. Η μικρή Temple, αν και δεν ήταν ένα νυμφίδιο, όπως η Λολίτα, ήταν η πρώτη που εδραίωσε το φαινόμενο της σεξουαλικοποίησης του παιδιού στον χώρο του θεάματος, αν και αντιδράσεις για το κατά πόσο μπορεί να είναι ανεκτή μια τέτοια εικόνα εγέρθηκαν δημόσια αρκετά καθυστερημένα, το 1937¹⁵⁸. Κι αν, ωστόσο, παρόμοια περιστατικά σήμερα θα ακολουθούνταν από μια άμεση κατακραυγή και θα θεωρούνταν άκρως σεξιστικά, τότε θα χαρακτηριζόταν οξύμωρο το γεγονός ότι συνεχίζουν ακόμα να θεωρούνται είδωλα της ποπ οι Britney Spears, η Miley Cyrus και η Katy Perry. Το φαινόμενο της Λολίτας, τα νυμφίδια, που μετατρέπονται σε αντικείμενα λατρείας αποτελούν και σήμερα ένα μείζον ζήτημα της μαζικής κουλτούρας, καθώς η εικόνα της έφηβης γυναίκας, με το αδύνατο κι αποτριχωμένο σώμα, πλαισιωμένης από φетиχιστικά αντικείμενα, όπως γλειφιτζούρια και χαριτωμένα γυαλιά, συνεχίζει να αποτελεί το πρότυπο, που ωθεί τις γυναίκες στην αναζήτηση της αιώνιας νεότητας, σε μία νευρωτική επιθυμία να ακολουθήσουν το πρότυπο της Λολίτας, με άμεσες συνέπειες στη σωματική και ψυχική υγεία¹⁵⁹.

Πράγματι, η εικόνα αυτή της Λολίτας φαίνεται να έχει διεισδύσει τόσο στη συλλογική συνείδηση, ώστε το όνομά της πλέον βρίσκεται σε λεξικά, ακολουθούμενο από τον ορισμό της προκλητικής νεαρής γυναίκας, φανερώνοντας το πως η Λολίτα του Nabokov βιάζεται μία δεύτερη φορά από την ποπ κουλτούρα. Και ο όρος «φαινόμενο της Λολίτας», ο οποίος χρησιμοποιείται πλέον για να καθορίσει ένα συγκεκριμένο

¹⁵⁷ I. Nash, *American Sweethearts: Teenage Girls in Twentieth-century Popular Culture*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2006, σ. 110

¹⁵⁸ G. Vickers, σ. 63

¹⁵⁹ D. Merskin, "Reviving Lolita? A Media Literacy Examination of Sexual Portrayals of Girls in Fashion Advertising", στο *American Behavioral Scientist*, 48, 1, 2004, σ. 119-129

πολιτισμικό φαινόμενο, αυτό της σεξουαλικοποίησης των νεαρών κοριτσιών από τη βιομηχανία του θεάματος, αποδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η *Λολίτα* εισχώρησε στη μαζική κουλτούρα ή μάλλον έπεσε θύμα εκμετάλλευσης από αυτή, καθώς δεν ήταν η Λολίτα που είχε ανάγκη από μια μαζική φήμη, αλλά η κοινωνία, που είχε ανάγκη από μια Λολίτα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αντιλαμβανόμαστε, συνεπώς, πως τα εξεταζόμενα μυθιστορήματα, η *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* και η *Λολίτα*, αποτελούν, όχι μόνο δύο αριστουργήματα των τελευταίων αιώνων, που έχουν καθιερωθεί πλέον ως κλασικά έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας, αλλά και δύο μυθιστορήματα συγγενή, καθώς αφενός έχουν αναδυθεί από παρόμοια πολιτισμικά υπόβαθρα και απασχολούν τους μελετητές και το αναγνωστικό κοινό έως και σήμερα, πλαισιωμένα από έναν αμφίσημο μύθο, κι αφετέρου πραγματεύονται το ζήτημα της ενηλικίωσης, της συγκρότησης της ταυτότητας και κατ' επέκταση της γυναικείας ενηλικίωσης.

Αρχικά, εξετάζοντας τις ιστορικές περιόδους της συγγραφής των μυθιστορημάτων, συμπεραίνουμε πως η βικτωριανή Αγγλία και η μεταπολεμική Αμερική της δεκαετίας του 1950 αποτελούν δύο εποχές με παρόμοια χαρακτηριστικά, δύο εποχές «νευρωτικές», που αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στο αίτημα της προόδου και στην ανάγκη εφαρμογής μιας αυστηρής ηθικής και σεξουαλικής οριοθέτησης. Αφενός η βικτωριανή Αγγλία, η εποχή κατά την οποία η τεχνολογία και η επιστήμη εισχωρούν καθοριστικά στην κοινωνία, ενώ ο θετικισμός φαίνεται να εδραιώνεται στη σκέψη του σύγχρονου ανθρώπου, αποτελεί μία κομβική στιγμή της νεότερης ιστορίας, καθώς έννοιες όπως αυτές του ωφελιμισμού, της εξέλιξης και της προόδου αποκτούν νέο νόημα, ενώ παράλληλα ο κοινωνικός κομφορμισμός και κατ' επέκταση ο καθωσπρεπισμός, ο αυστηρός κώδικας συμπεριφοράς και η διάκριση των κοινωνικών ρόλων καθίστανται ζητήματα, που συνεχώς διακυβεύονται και που, συνεπώς, συνεχώς ενισχύονται. Αφετέρου, η μεταπολεμική Αμερική, επουλώνοντας τα τραύματα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και υπό τον φόβο νέων αναταραχών, θέτει, επίσης, στο επίκεντρο το ζήτημα της προόδου, καθώς τα τεχνολογικά επιτεύγματα πληθαίνουν, αλλά και μετατρέπονται σε προϊόντα προς πώληση, στο πλαίσιο του καπιταλισμού. Σε κοινωνικό επίπεδο, παρόμοια με την Αγγλία του Carroll, ο αυστηρός καθορισμός των κοινωνικών ρόλων, των φύλων και της σεξουαλικότητας είναι πλέον αναγκαίος, για την εξασφάλιση μιας ισορροπίας.

Αναδύόμενα από τα κομβικά αυτά πολιτισμικά υπόβαθρα, τα εξεταζόμενα μυθιστορήματα πραγματεύονται το ζήτημα της ενηλικίωσης, καθώς εξιστορούν τη διαδικασία της συγκρότησης της προσωπικότητας δύο νεαρών κοριτσιών, μέσα από την είσοδο σε έναν ονειρικό και παράλογο κόσμο, όσον αφορά την Αλίκη, και μέσα

από την οπτική και τον έρωτα ενός ενήλικα άνδρα, όσον αφορά τη Λολίτα. Η Αλίκη, εισχωρώντας στον ονειρικό κόσμο της Χώρας της Θαυμάτων, θα έρθει σε επαφή αφενός με της προβολές των μερών της ίδιας της της ψυχής, το Εκείνο και το Υπερεγώ, που θα αντικατοπτριστούν στη Βασίλισσα Κούπα, και στην Κάμπια και τη Γάτα του Τσεσάιρ αντίστοιχα, κι αφετέρου με τον Άλλον, με τα ομιλούντα ζώα, που θα την εισαγάγουν στην Συμβολική διάσταση του Χρόνου και της απουσίας, στον πατριαρχικό κόσμο του Νόμου. Στην προσπάθειά της να ενηλικιωθεί, η Αλίκη θα περάσει από το στάδιο του καθρέφτη, ώστε να «ανασυναρμολογήσει» και να οριοθετήσει το σώμα της, κάτι που θα συμβεί μέσω του βλέμματος των Άλλων, θα προσπαθήσει να εξουσιάσει τους Άλλους μέσω της γλώσσας και του φαγητού, θα αντιληφθεί το αδύνατο της ικανοποίησης της επιθυμίας της και το παράλογο του Συμβολικού κόσμου. Αντίστοιχα, η σχεδόν συνομήλική της Λολίτα, στην προσπάθειά της να δραπετεύσει από την αυταρχική της μητέρα, να γίνει και η ίδια γυναίκα και κατ' επέκταση μητέρα, θα εισέλθει στην Αμβερλάνδη. Ωστόσο, η Αμβερλάνδη, αντίθετα με τη Χώρα των Θαυμάτων, δεν αποτελεί το όνειρο της ίδιας της πρωταγωνίστριας, αλλά το όνειρο του Χάμπερτ. Όσο κι αν η Λολίτα προσπαθεί να ανασυνθέσει το σώμα της και τον εαυτό της, να εισαχθεί στον Συμβολικό κόσμο, όπως η Αλίκη, πάντα θα παραμένει το σημαίνον της επιθυμίας ενός άνδρα. Αντίθετα, αυτός, που θα ενηλικιωθεί στο μυθιστόρημα του Nabokov, είναι ο πρωταγωνιστής, ο οποίος, αν και ηλικιακά ώριμος, μέσω της Λολίτας θα καταφέρει να υπερβεί το παιδικό του τραύμα και τη διαστροφή του· θα καταφέρει να αντιληφθεί την ετερότητα και την απουσία.

Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να υποστηρίξουμε πως ο Nabokov, παρωδώντας την ψυχαναλυτική θεωρία, πραγματοποιεί, ίσως, και μια δεύτερη ανάγνωση της ιστορίας της Αλίκης, παρουσιάζοντάς την στην πιο σκληρή της μορφή. Αν και η Χώρα των Θαυμάτων είναι το όνειρο της ίδιας της Αλίκης, η πρωταγωνίστρια παραμένει σε αυτόν ένας εισβολέας, μια υπενθύμιση του πρωταρχικού χάους που απειλεί τον Συμβολικό κόσμο, μια υπενθύμιση των ταμπού, όπως αυτό του κανιβαλισμού· και, παρόλο που κατορθώνει να ορίσει το σώμα της, συνεχίζει να μιμείται τα γυναικεία πρότυπα-υπενθυμίσεις των απαγορεύσεων αυτών. Η Λολίτα, αποτελώντας και η ίδια απειλή για τον Συμβολικό πατριαρχικό κόσμο, παραπέμπει, επίσης, στις απαγορεύσεις, όπως σε αυτές της αιμομιξίας και του φόνου, ωστόσο, ο Nabokov θα αναδείξει με πιο άμεσο τρόπο την αδυναμία της γυναίκας να ενταχθεί σε αυτόν, να ενηλικιωθεί, καθώς στον πατριαρχικό κόσμο, όμοιο με μια Αμβερλάνδη, πάντα θα παραμένει το σημαίνον της

επιθυμίας του άνδρα και πάντα ο άνδρας θα είναι εκείνος που θα μπορεί να ορίσει την επιθυμία του και τον Άλλον.

Τα εξεταζόμενα μυθιστορήματα συνδέονται, τέλος, και όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο εισχώρησαν στη συλλογική μνήμη, αλλά και στη μαζική κουλτούρα. Τόσο η Αλίκη, επηρεασμένη από τη φημολογία περί παιδοφιλίας του Carroll κι από τη δυσνόητη και σκοτεινή διάσταση του παραλόγου της Χώρας των Θαυμάτων, όσο και η Λολίτα, παρουσιάζονται ως ένα προκλητικό νυμφίδιο από τον αφηγητή, Χάμπερτ, δημιούργησαν έναν διττό μύθο γύρω από την εικόνα τους, ενώ παρά την μεγάλη λογοτεχνική αξία των πρωτότυπων μυθιστορημάτων, το όνομα της Αλίκης συνδέεται συχνά μόνο με το είδος του παιδικού παραμυθιού, και της Λολίτας με τη σεξουαλικοποιημένη εικόνα του νεαρού κοριτσιού που σχετίζεται με την πρόκληση και την παράνομη απόλαυση.

Τα δύο μυθιστορήματα ή οι δύο αυτοί μύθοι φέρουν τόσα κοινά, διότι οι ιστορίες τους, οι έκκεντρες αφηγήσεις μιας ενηλικίωσης, συνδέονται· ή μάλλον, η ιστορία της πρώτης, της Αλίκης, συνεχίζεται σε αυτή της Λολίτας. Αν η Χώρα των Θαυμάτων ήταν η πρώτη απόπειρα μιας ενηλικίωσης, η αναζήτηση της θέσης ενός κοριτσιού στον πατριαρχικό κόσμο των ενηλίκων, τότε η Λολίτα είναι η ολοκλήρωσή της ή μάλλον η αναίρεσή της. Αν στην βικτωριανή Αγγλία αρχίζουν να αναδύονται κάποιες ελπίδες για την γυναικεία ισότιμη είσοδο στον πατριαρχικό κόσμο, στην μεταπολεμική, φιλελεύθερη Αμερική οι ελπίδες αυτές θα διαψευστούν και θα συνεχίζουν να διαψεύδονται όταν στο πρόσωπο της Λολίτας θα συμπυκνώνεται έως και σήμερα ο φетиχισμός και η σεξουαλικοποίηση της γυναίκας. Παραφράζοντας, λοιπόν, τα λόγια του Nabokov, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως δεν ήταν μόνο ο Carroll ο πρώτος Χάμπερτ Χάμπερτ, αλλά και πως η Αλίκη ήταν η πρώτη Λολίτα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Carroll L., *Οι Περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων*, μτφ. Μ. Κουμανταρέας, Πατάκη, Αθήνα, 2013

Evans D., *Εισαγωγικό Λεξικό της Λακανικής Ψυχανάλυσης*. μτφρ. Γ. Σταυρακάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2005

Freud S., *Η ερμηνεία των ονείρων*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα, 1995

Freud S., *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία*, μτφ. Β. Πατσογιάννης, Πλέθρον, Αθήνα, 2014

Freud S., *Τοτέμ και ταμπού: μερικές συμφωνίες στην ψυχική ζωή των άγριων και των νευρωτικών*. μτφ. Χ. Αντωνίου, Επίκουρος, Αθήνα, 1978

Freud S., *Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του εγώ*, μτφ. Β. Πατσογιάννης, Πλέθρον, Αθήνα, 2014

Laplanche J. & Pontalis J. B., *Λεξικό της Ψυχανάλυσης*. μτφρ. Β. Καψάμπελης κ.α., Κέδρος, Αθήνα, 1986

Nabokov N., *Λολίτα: Η σχολιασμένη έκδοση*, επιμ. Α. Άππελ., μτφ. Γ. Ι. Μπαμπασάκης, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2017

Mill J. S., *Ωφελιμισμός*, μτφ. Φ. Παιονίδης, Αθήνα, Πόλις, 2002

ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Amis M., “Lolita Reconsidered”, στο *Atlantic Monthly*, September 1992

Annan N., “Science, Religion, and the Critical Mind”, στο *The Victorian Age: Essays in History and in Social and Literary Criticism*. Ed. by R. Langbaum, Fawcett Publications, Robinsdale, 1967

Bentham J., *An introduction to the principles of morals and legislation*, ed. by J.H. Burns and Hart H. L. A., Oxford, Clarendon Press, 1996

Bonner F. and Jacobs J., “The first encounter: Observations on the chronology of encounter with some adaptations of Lewis Carroll’s Alice books.” στο *Convergence*, 17, 1, 2011

Booth W., *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1983

Boyd B., *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton University Press, Princeton, 1991

- Boyd B., *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton University Press, Princeton, 1990
- Brink A., *Obsession and Culture: A Study of Sexual Obsession in Modern Fiction*. Associated University Press, London, 1996
- Brooker W., *Alice's Adventures: Lewis Carroll in Popular Culture*, Continuum, New York, 2005
- Bump J., “Beophilia and Emotive Ethics: Derrida, Alice and Animals”, στο *Ethics And the Environment*, ed. V. Davion, Indiana University Press, V. 19, n. 2, 2014
- Carroll. L., *The Annotated Alice*, ed. M. Gardner, W. W. Norton & Company, New York, 2000
- Charters A., *Beat down your soul: What was the Beat Generation?* , Penguin Books, London, 2001
- Ciezarek R., *Alice in Electronic Wonderland*, International Research Society for Children's Literature, Maastricht University, 2013
- Couturier M., *Nabokov, ou, La Cruauté du Désir: Lecture Psychanalytique*. Champ Vallon, Seyssel, 2004
- DelaDurantaye L., “Vladimir Nabokov and Sigmund Freud, or a Particular Problem”, στο *American Imago*, 62.1, 2005
- Dolin T., *Mistress of the House: Women of Property in the Victorian Novel*. Ashgate, Brookfield, 1977
- Empson W., *Some Versions of Pastoral*, Chatto and Windus, London, 1933
- Flint K., *The Victorian Novelist: Social Problems and Social Change*. Croom Helm, London, 1987
- Freud S., *The Ego and the Id*, tr. J. Riviere, The Hogarth Press, London, 1962
- Gray R., *A History of American Literature*, Blackwell, Maiden, 2004
- Goldschmidt A. M. E., “Alice in Wonderland Psychoanalyzed”, στο *New Oxford Outlooks*, ed. R. Crossman, Blackwell, Oxford, 1933
- Halliwell M., *American culture in the 1950s*, Edinburg University Press, Edinburg, 2007
- Hart A., “Alice in Wonderland & Alice through the Looking-Glass by Lewis Carroll: Do Words have Meaning? Lacanian Theory on Carroll's Writing.”, στο *International Journal of Arts & Sciences*, V. 8, n. 3, 2015
- Hearn M. P., “Alice's Other Parent: John Tenniel as Lewis Carroll's Illustrator.” στο *American Book Collector: Articles, News, and Reviews For The Book Collector*, 4, 3, 1983
- Houghton W. E., *The Victorian Frame of Mind 1830-1870*, Yale University Press, New Haven and London, 1985

- Hudson D., *Lewis Carroll*, Constable, London, 1954
- Hunt P., “The Fundamentals of Children’s Literature Criticism: Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass”, στο *The Oxford Handbook of Children’s Literature*, ed. J. L. Mickenberg & L. Vallone, Oxford University Press, Oxford, 2011
- Ingham J. M., “Primal Scene and Misreading in Nabokov's *Lolita*”, στο *American Imago*, 59.1, 2002
- Joyce J., “Lolita in Humberland”, *Studies in the novel*, Vol. 6, No. 3, 1974
- Kitson Lark G. , “Making the Victorian England” στο *The Victorian Age: Essays in History and in Social and Literary Criticism*. Ed. by R. Langbaum, Fawcett Publications, Robinsdale, 1967
- Lacan J., *Écrits*, Seuil, Paris, 1971
- Lennon F. B., *Victoria through the Looking-Glass: The Life of Lewis Carroll*, Simon and Schuster, New York, 1945
- Lindop E., Decapua S., *America in the 1950s*, Lerner Publishing Books, Minneapolis, 2010
- Marcus S. L., “Alice’s Adventures, the Pennyroyal Press Edition.”, *Children’s Literature*, v. 12, 1984
- Merskin D., “Reviving Lolita? A Media Literacy Examination of Sexual Portrayals of Girls in Fashion Advertising”, στο *American Behavioral Scientist*, 48, 1, 2004
- Morgan. J., *Solving Nabokov’s Riddle*, Cosynch Press, Sydney, 2005
- Nash I., *American Sweethearts: Teenage Girls in Twentieth-century Popular Culture*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2006
- Newsome D., *The Victorian World Picture: Perceptions and Introspections in an Age of Change*, Rutgers University Press, New Jersey, 1997
- Osgerby B., “Muscular manhood and salacious sleaze: the singular world of the 1950s macho pulps”, *Containing America: Cultural Production and Consumption in fifties America*, ed. N. Abrams and J. Hughes. University of Birmingham, Birmingham, 2000
- Pifer E., *Vladimir Nabokov’s Lolita: A Casebook*, Oxford University Press, Oxford, 2003
- Pilinovsky H., “Body as wonderland : Alice's graphic iteration in Lost girls” στο επιμ. Hollingsworth, Cristopher. *Alice Beyond Wonderland: Essays for the Twenty-first Century*, University Of Iowa Press, 2009
- Phillips E., “The Hocus Pocus of Lolita”, στο *Literature and Psychology*, 10, 1960
- Purchase S., *Key concepts in Victorian literature*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2006
- Rosen M., *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*, Avon Books, New York, 1974

- Ross D., "Escape from Wonderland: Disney and the Female Imagination", στο *Marvels and Tales*, 18, 1, 2004
- Schilder P., "Psychoanalytic Remarks on Alice in Wonderland and Lewis Carroll", στο *The Journal of Nervous and Mental Diseases*, V. 87. I. 2, February 1938
- Shapiro G., *Nabokov at Cornell*, Cornell University Press, New York, 2003
- Skinner J., "Lewis Carroll's Adventures in Wonderland", στο *American Imago*, v.4, n.4, 1947
- Talairach-Vielmas L., *Moulding the Female Body in Victorian Fairy Tales and Sensation Novels*. Ashgate, Hampshire, 2007
- Taylor G. B., "Psychology at the fin de siècle", *The Cambridge companion to the fin de siècle*, ed. G. Marshall, Cambridge, Cambridge University Press, 2007
- Trilling L., "The Last Lover: Vladimir Nabokov's Lolita", στο *Encounter*, October 1958
- Vanden Bossche C. R., "Moving Out: Adolescence", *The Cambridge companion to the fin de siècle*, ed. G. Marshall, Cambridge, Cambridge University Press, 2007
- Vickers G., *Chasing Lolita: How Popular Culture Corrupted Nabokov's Little Girl All Over Again*. Chicago Review Press, Chicago, 2008
- Warwick A. and Willis M., *The Victorian Literature Handbook*, London, Bloomsbury Publishing PLC, 2008
- Webster P., *Love and Death in Kubrick: A Critical Study of the Films from Lolita to Eyes Wide Shut*. McFarland and Company, North Carolina, 2011
- Willbern D., *The American Popular Novel after the World War II: A study of 25 best sellers 1947-2000*, Mc Farland and Company, Jefferson, North Carolina & London, 2013