



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ  
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ  
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

Πτυχιακή Εργασία

Η κατασκευή μιας «εναλλακτικής»  
παιδικής ηλικίας μέσα από αφηγήσεις  
ανδρών στη λογοτεχνία και τον  
κινηματογράφο: η περίπτωση της  
Lolita

Αγραφιώτη Αντωνία

Επιβλέπων καθηγητής: Γιάννης Πεχτελίδης  
Συνεπιβλέπουσα καθηγήτρια: Άννα Χρονάκη

ΒΟΛΟΣ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2023

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η μελέτη συγκρότησης της παιδικής ηλικίας, μέσα από την εξέταση του λογοτεχνικού βιβλίου *Lolita*, αλλά και των ταινιών που βασίστηκαν στο σενάριο της ιστορίας αυτής, διότι η βασική τους πρωταγωνίστρια είναι ένα παιδί. Στην εργασία αυτή επιχειρείται η προβολή και η ανάλυση των διαφορετικών μεθόδων προσέγγισης της παιδικής ηλικίας, με σκοπό να μελετηθούν ζητήματα γνώσης, υποκειμενικότητας και εξουσίας σε συνάρτηση με παραμέτρους όπως το φύλο, η σεξουαλικότητα, οι σχέσεις ενηλίκων - παιδιών και η εμπρόθετη δράση των παιδιών, ως υποκειμένων. Πιο συγκεκριμένα, το ενδιαφέρον εστιάζεται σε θέματα συγκρότησης της παιδικής σεξουαλικότητας, τα οποία εξετάζονται κυρίως σε συνάρτηση με την έννοια της αναπαράστασης και της ανάλυσης λόγου. Ειδικότερα, σε βιβλίο και ταινίες εντοπίζεται ένας ανδροκρατούμενος λόγος που «κατασκευάζει» μία αποκλίνουσα περίπτωση παιδικής ηλικίας με τα δικά της χαρακτηριστικά, ένα πρότυπο, δηλαδή, παιδικότητας το οποίο είναι δυνατό να διαμορφώσει μια συγκεκριμένη αντίληψη γύρω από την παιδική ηλικία. Το «αποκλίνον» αυτό πρότυπο παιδική ηλικίας θα προσεγγιστεί βάσει τεσσάρων αξόνων ανάλυσης του λόγου, όπως έχουν προταθεί από τον Michel Foucault.

Λέξεις - κλειδιά: φουκωική ανάλυση λόγου, παιδική ηλικία, ανδροκρατούμενος λόγος, λογοτεχνία, κινηματογράφος, αναπαραστάσεις παιδικής ηλικίας, πρότυπα παιδικότητας, φύλο, σεξουαλικότητα

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	1
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	4
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ.....	6
Α) Η έννοια του Λόγου (Discourse).....	6
Β) Μεταδομισμός, λογοτεχνία και κινηματογράφος.....	9
Γ) Η έννοια της «Παιδικής Ηλικίας».....	10
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ.....	15
Δ) Μεθοδολογία Ανάλυσης.....	15
ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΒΙΒΛΙΟΥ & ΠΛΟΚΗ ΤΑΙΝΙΩΝ.....	18
ΑΝΑΛΥΣΗ ΛΟΓΟΥ.....	20
A.1) ΑΞΟΝΑΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ.....	20
Α. Αναφορικός Χρόνος.....	20
Β. Αναφορικός Χώρος.....	21
Γ. Πολιτισμικά Στοιχεία.....	22
A.2) ΑΞΟΝΑΣ ΕΚΦΟΡΑΣ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ.....	24
Α) Εξωτερικές Συνθήκες.....	24
Β) Εσωτερικές Συνθήκες.....	36
i. Σκιαγράφηση χαρακτήρων.....	36
ii. Τρόπος αφήγησης.....	46
iii. Χρόνος αφήγησης.....	50
iv. Γλώσσα & ύφος.....	51
A.3) ΑΞΟΝΑΣ ΕΝΝΟΙΩΝ.....	52
Παιδική σεξουαλικότητα – το ναμποκοφικό « <i>νυμφίδιο</i> ».....	52
A.4) ΑΞΟΝΑΣ ΘΕΜΑΤΙΚΩΝ.....	59
Η γλώσσα ως ομιλιακό ενέργημα - <i>χειραγώγηση</i> .....	59
Παιδοφιλία.....	62
Σχέσεις γονέων – παιδιών.....	64
(έμφυλη) Αντίσταση – εμπρόθετη δράση υποκειμένου.....	67
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	70
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	72

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ολοκληρώνοντας την παρούσα εργασία, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους γονείς μου, Κατερίνα και Χρήστο, για την αμέριστη υποστήριξή τους, που συνόδευε πάντοτε κάθε μου βήμα και κάθε μου απόφαση. Ιδιαίτερες ευχαριστίες απευθύνω στον επιβλέποντα της πτυχιακής αυτής, κ. Γιάννη Πεχτελίδη, για την υπομονή του, τα εύστοχα σχόλιά του και την καθοδήγησή του για την ολοκλήρωσή της, αλλά κυρίως για την ευκαιρία που μου προσέφερε να ασχοληθώ με ένα θέμα που από την αρχή της σύλληψής του ήμουν εξαιρετικά ενθουσιασμένη. Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τη δεύτερη επιβλέπουσα της πτυχιακής αυτής εργασίας, κα. Άννα Χρονάκη, για τον χρόνο που αφιέρωσε στην αξιολόγησή της.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς, τους φίλους μου Γκάμαρη Σωτήρη, Λαγάρα Εύη και Παρθενίδου – Φώτου Όλγα, που πίστεψαν σε εμένα, που μου υπενθύμιζαν ποτέ να μην το βάζω κάτω και να μη σταματάω να κυνηγάω τα όνειρά μου.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία αποτελεί μία απόπειρα διερεύνησης της παιδικής ηλικίας ως κοινωνικής κατασκευής στο επίπεδο του λόγου, μέσα από την ανάλυση μιας μυθοπλαστικής αφήγησης, με πρωταγωνίστρια ένα παιδί. Βιβλία και ταινίες, με πρωταγωνιστές παιδιά, συγκροτούν ένα καθεστώς λόγων και με την «αλήθεια» που παράγουν, συμμετέχουν στην κατασκευή της παιδικής ηλικίας, υπό το πρίσμα της μυθοπλασίας. Στόχος της εργασίας αυτής, λοιπόν, είναι η μελέτη της παιδικής ηλικίας μέσα από τη λογοτεχνική και την κινηματογραφική της αναπαράσταση, η προσπάθεια ανάλυσής της και η ανάδυση επιμέρους θεματικών που σχετίζονται μ' αυτή, αποσκοπώντας τελικά στον εντοπισμό ενός αφηγήματος για την παιδική ηλικία, το οποίο ενδέχεται να ασκεί επιρροή στους ενήλικες και να διαμορφώνει απόψεις γύρω από αυτήν. Η ανάλυση που αποπειράται να γίνει, ωστόσο, δε βαδίζει με την πεποίθηση ότι τα αναπαραστασιακά προϊόντα των παραπάνω λόγων, αποτελούν καθρέπτη της κοινωνικής πραγματικότητας.

Η επιλογή του βιβλίου *Λολίτα*, αλλά και των δύο κινηματογραφικών του μεταφορών, έγινε με σκοπό την ανάδειξη του πώς τέτοια μυθοπλαστικά προϊόντα, μπορούν να «αφηγηθούν» και να προβάλλουν μία πτυχή της παιδικής ηλικίας, επικαλούμενα μύθους, αφηγήματα, απόψεις και αξίες γύρω από αυτήν, εδραιώνοντας ενδεχομένως πρότυπα και εικόνες για τον κόσμο που ζούμε, ή για μια διάσταση αυτού, όπως είναι η παιδική ηλικία. Το βιβλίο, που αποτέλεσε και την βάση για την μεταφορά της ιστορίας του στον κινηματογράφο, αποτελεί δημιούργημα του συγγραφέα Vladimir Nabokov. Οι ταινίες που βασίστηκαν στην ιστορία αυτή, ανήκουν στους σκηνοθέτες Stanley Kubrick και Adrian Lyne.

Βιβλίο και ταινίες είχαν ιδιαίτερη κατανάλωση στο ευρύ κοινό και οι απόψεις γι' αυτά δίστανται. Επιλέχθηκαν, λοιπόν, ως αντικείμενα μελέτης, ακριβώς επειδή πρωταγωνιστικό ρόλο σ' αυτά έχει ένα κορίτσι, στην πρώιμη περίοδο της εφηβείας του. Επιλέχθηκαν, κυρίως, διότι οι θεματικές που πραγματεύεται η αφήγησή τους, περικλείει ζητήματα που συνομιλούν με την παιδική ηλικία, όπως είναι το φύλο, η παιδική σεξουαλικότητα, η συγκρότηση ταυτότητας, η εμπρόθετη υποκειμενική δράση κ.ά., τα οποία στο σύνολό τους αποδίδουν ένα συγκεκριμένο πρότυπο παιδικότητας και άρα συγκεκριμένες αντιλήψεις γύρω από αυτό.

Η παρούσα εργασία χωρίζεται σε τρία κύρια μέρη. Στο πρώτο μέρος υπάρχει το Θεωρητικό Κεφάλαιο, το οποίο περιλαμβάνει α) τη θεωρία του Λόγου, β) τη

Μεταδομιστική θεωρία του Λόγου σε σχέση με τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, γ) την έννοια της «Παιδικής Ηλικίας», και δ) τη Μεθοδολογία Ανάλυσης, με σκοπό την εισαγωγή και την επεξήγηση της θεωρίας, πάνω στην οποία θα βασιστεί η όλη εργασία. Στο δεύτερο και στο τρίτο μέρος θα αναλυθεί αρχικά το βιβλίο *Λολίτα* και έπειτα οι ταινίες, βασιζόμενα στις θέσεις του θεωρητικού Michel Foucault, από το έργο του *Αρχαιολογία της Γνώσης*, με τη συστηματοποίηση ωστόσο του Δοξιάδη.

Έτσι, στην αρχή θα υπάρξει η περίληψη του βιβλίου, προκειμένου έπειτα να ακολουθήσει η ανάλυση αυτού αλλά και των ταινιών, στους εξής τέσσερις άξονες: α) Άξονας Αντικειμένων, β) Άξονας Τρόπων Εκφοράς, γ) Άξονας Εννοιών και δ) Άξονας Θεματικών (- η εκτενέστερη ανάλυση των αξόνων αυτών θα γίνει στη μεθοδολογία ανάλυσης του πρώτου μέρους). Στη συνέχεια, παρουσιάζονται τα συμπεράσματα της εργασίας, όπου αποφασίζεται τελικά αν τα προϊόντα αυτά αποτελούν έναν εναλλακτικό λόγο για την παιδική ηλικία και αν αντιτάσσονται στις παραδοσιακές θεωρίες κοινωνικοποίησης. Καταληκτικά, θα ακολουθήσει η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας.

## ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### A) Η έννοια του Λόγου (Discourse)

Η ανάλυση του βιβλίου και των ταινιών, με πρωταγωνίστρια τη Λολίτα, θα πραγματοποιηθεί μέσα από τη μελέτη των λόγων, από τους οποίους αντλούν οι συγγραφείς και σκηνοθέτες για να συγκροτήσουν την ιστορία τους, αλλά και για να εντοπιστεί το παιδικό εκείνο πρότυπο που (ανα)παράγεται μέσα από τις επιλογές τους. Η όλη ανάλυσή της, τόσο στη συγγραφική όσο και την κινηματογραφική της διάσταση, αντλεί από τις θέσεις του θεωρητικού Michel Foucault, που εντοπίζονται στο έργο του *Ιστορία της Σεξουαλικότητας* (1976). Ο λόγος – discourse - αποτελεί, κατά τον ίδιο, ένα ετερογενές σώμα γνώσεων και πρακτικών, οι οποίες δημιουργούν μεταξύ τους μία άρρηκτη σχέση, παράγοντας αλλά και ταυτόχρονα περιορίζοντας το τί γνωρίζουμε για ένα συγκεκριμένο ζήτημα – πρόκειται δηλαδή, όπως τονίζουν οι Πεχτελίδης και Κοσμά (2012), για έναν ιδιαίτερο τρόπο αναπαράστασης που αφορά και σχετίζεται με ένα ιδιαίτερο θέμα ή ζήτημα (σελ. 26).

Η θεωρία του λόγου θα αποτελέσει τον κορμό της παρούσας εργασίας, επειδή βιβλίο και ταινίες με πρωταγωνίστρια τη Λολίτα δημιουργούν νέους τρόπους ανάγνωσης και ερμηνείας της παιδικής ηλικίας, μέσα από τη συγγραφική και τη κινηματογραφική «γλώσσα» που χρησιμοποιούν. Όπως επισημαίνει η Υβόν Κοσμά (2012), η έννοια του λόγου είναι στην πραγματικότητα ένα σύνολο εκφορών, το οποίο προσφέρει στα κοινωνικά υποκείμενα μία γλώσσα, ένα βοηθητικό «εργαλείο», μέσω του οποίου αναπαρίσταται η γνώση για ένα συγκεκριμένο θέμα ή ζήτημα, επισημαίνοντας πως πάντοτε πρέπει να λαμβάνεται υπόψιν η εκάστοτε δεδομένη χρονική στιγμή μέσα στην οποία ακριβώς εκτυλίσσεται αυτή η γνώση: τονίζεται, δηλαδή, η σημαντικότητα που έχει ο παράγοντας της ιστορικότητας της δεδομένης χρονικής στιγμής που δημιουργείται η οποιαδήποτε – νέα – γνώση. Έτσι, η δημιουργία ενός υποκειμένου, όπως η Λολίτα, συνδέεται άρρηκτα με την έννοια του φουκωικού λόγου, καθώς συγγραφική και κινηματογραφική γλώσσα πλάθουν ένα εναλλακτικό πρότυπο παιδικότητας, με τα δικά του μοναδικά χαρακτηριστικά, τα οποία στη συνέχεια είναι δυνατό να διαμορφώσουν νέες αντιλήψεις για την παιδική ηλικία.

Υπό αυτή την έννοια, συμπεραίνεται πως ο λόγος αφορά την παραγωγή γνώσης διαμέσου της γλώσσας, σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή. «Ο λόγος δεν πρέπει να συγχέεται», τονίζουν οι Πεχτελίδης και Κοσμά (2012) «με τα ομιλιακά ενεργήματα

(speech acts) ή απλά με την ομιλία. Απεναντίας, θα πρέπει να αντιμετωπίζουμε το λόγο είτε ως εννοιολογικό σχήμα είτε ως σχετικά καλά οριοθετημένη περιοχή της κοινωνικής γνώσης. Κατά βάση, αυτό που διαφοροποιεί το λόγο από τη γλώσσα είναι το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο. Αυτό σημαίνει, κάπως σχηματικά, ότι ο λόγος είναι η παραγωγή γνώσης για ένα ή και περισσότερα αντικείμενα ή θέματα διαμέσου της γλώσσας μέσα σε ένα ιστορικό - κοινωνικό συμφραζόμενο.» (σελ. 24).

Σύμφωνα με τους Phillips και Jorgensen (2009), ο λόγος, πιο απλοϊκά, μπορεί να προσδιοριστεί ως ένας τρόπος να μιλάει κανείς για τον κόσμο (ή για μια πτυχή αυτού), αλλά με ιδιαίτερο ύφος και σίγουρα διαφοροποιημένο από τις καθημερινές γλωσσικές και επικοινωνιακές πρακτικές και στη συνέχεια, να κατανοεί τον κόσμο (ή μία πτυχή του) μέσα ακριβώς από τον τρόπο με τον οποίο του αποδίδει νόημα, πώς τον νοηματοδοτεί, μέσα από τη χρήση της γλώσσας. Παραδείγματα λόγων είναι: «ο θρησκευτικός λόγος», «ο ιατρικός λόγος», «ο πολιτικός λόγος», «ο επιστημονικός λόγος» (σελ. 1) κ.ά. Έτσι, ο λόγος είναι, συγχρόνως, γλώσσα και πρακτική και καθίσταται «υπεύθυνος» για το πώς η πραγματικότητα, τα φυσικά αντικείμενά της και οι παραστάσεις που διαθέτει, υπάρχουν στον κόσμο, αφού μέσα από το νόημα με το οποίο ο λόγος τα εμποτίζει, τα δίνει και μια επιμέρους «ταυτότητα», μία συγκεκριμένη μορφή «ύπαρξης», εκτός από την φυσική υπόσταση που ήδη διαθέτουν μέσα στον κόσμο (Phillips & Jorgensen, 2009, σελ. 8 - 9).

Ένα σύνολο λόγων συνδέεται με την έννοια της εξουσίας γιατί η λειτουργία τους αποτελεί μία κοινωνική πρακτική, η οποία έχει συνέπειες και επιπτώσεις, επηρεάζοντας και διαμορφώνοντας τελικά τον κοινωνικό κόσμο και τη πραγματικότητα αυτού (Πεχτελίδης και Κοσμά, 2012). Βάσει της παραπάνω θέσης, η εξουσία, κατά Foucault, παύει να είναι μόνο συνάρτηση των τυπικών πολιτικών θεσμών και εγγράφεται στην καθημερινή ζωή, με αποτέλεσμα οι σχέσεις εξουσίας, που δημιουργούνται διαμέσου των λόγων, να ενυπάρχουν σε όλες τις κοινωνικές σχέσεις, διαμορφώνοντας και καθορίζοντάς τες (Foucault, 1976, σελ. 26).

Πιο συγκεκριμένα, για τον ίδιο, η εξουσία και η γνώση δε πρέπει να προσλαμβάνονται ως ανεξάρτητες ιδεολογικές οντότητες, αλλά αντιθέτως να ερμηνεύονται και να μελετώνται ως άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους. Η γνώση (knowledge) ασκείται πάντοτε από την εξουσία (power) και η εξουσία πάντα καταλήγει να είναι συνάρτηση και αποτέλεσμα της γνώσης – μια σχέση σαν ένας



φαύλος κύκλος, από τον οποίο οι ίδιες δε μπορούν να διαφύγουν ποτέ (Foucault, 1975, σελ. 57 – 62). Οι λόγοι, ως μία μορφή γνώσης και εξουσίας, ασκούν εξουσία, συγκρούονται μεταξύ τους και προσπαθούν μέσα από αυτή την ιδεολογική σύγκρουση να επικρατήσουν και να παγιώσουν την αλήθεια που έχουν «ζυμώσει» στο εσωτερικό των σχέσεων δύναμής τους, με τρόπο που, εν τέλει, οδηγεί στη δημιουργία καθεστώτων Αλήθειας (regimes of truth).

Η αλήθεια συγκροτείται και αναδιαπραγματεύεται κάθε στιγμή μέσα σε ένα πλέγμα εξουσιών. Αυτό σημαίνει ότι μέσα σε κάθε πλέγμα εξουσιών συγκροτείται ουσιαστικά ένα συγκεκριμένο καθεστώς αλήθειας, το οποίο ακριβώς προκύπτει από αυτήν την γνωσιακή – ιδεολογική «διαμάχη», τη σύγκρουση των λόγων μεταξύ τους, για το τί είναι ψευδές και τί αληθές, πράγμα που οδήγησε τον Foucault να υποστηρίξει πως η αλήθεια είναι *κατασκευή* του λόγου. Ορισμένες δηλώσεις που απορρέουν από τη σύγκρουση αυτή (των λόγων), *φυσικοποιούνται*, γίνονται, δηλαδή, κοινωνικά αποδεκτές ως αληθείς και ιστορικά δεδομένες. Η αλήθεια που εκπορεύεται μέσα από τις σχέσεις εξουσίας που δημιουργεί το κάθε πεδίο λόγου, παράγει στην πραγματικότητα μία αναπαράσταση της αλήθειας αυτής και όχι μια απόλυτη αλήθεια, διότι η ίδια δε μπορεί να αποτελέσει ανεξάρτητο κομμάτι του λόγου και επομένως δε μπορεί να αποσπαστεί από αυτόν. Τα κοινωνικά υποκείμενα είναι ουσιαστικά, «εγκλωβισμένα» στην αναπαράσταση, κάθε φορά, της αλήθειας αυτής (σελ. 28 – 49).

Άλλο ένα χαρακτηριστικό του λόγου, εκτός της γνωσιακής και εξουσιαστικής διάστασής του, είναι, όπως αναφέρθηκε, η ιδεολογική του υπόσταση και λειτουργία, πράγμα που ωθεί το ίδιο το περιεχόμενο της αλήθειας που δημιουργεί(ται) να διαχέεται στην κοινωνική πραγματικότητα, μέσω της *παραγωγικής* εξουσίας. Τα νοήματα που αποδίδουμε στο εξωτερικό κοινωνικό μας περιβάλλον, επηρεάζονται ανεπαίσθητα από τις αξίες, τις απόψεις, τις σκέψεις και τις πεποιθήσεις μας. Οι κυρίαρχες τάξεις, κατά Foucault (1976), εγγράφουν και ασκούν την εξουσία τους χρησιμοποιώντας θεσμούς, ρητορικές, τακτικές και στρατηγικές που διδάσκουν τους ανθρώπους να «υπάρχουν» με έναν ορισμένο τρόπο στον κόσμο. Ο χαρακτηρισμός της φουκωικής εξουσίας ως *παραγωγικής*, έγκειται στο ότι αυτή δεν ασκείται μέσω απαγορεύσεων και νόμων (χάνει την καταπιεστική της ιδιότητα και αποκτά μία παραγωγική), αλλά μέσω της παραγωγής μορφών γνώσεων που ορίζουν αυτό που είναι φυσιολογικό και αυτό που είναι παθολογικό, και επιθυμιών, στοχεύοντας στη ρύθμιση, τη διόρθωση και τον έλεγχο των ατόμων. Αυτό σημαίνει πως «παράγει»

συγκεκριμένες και επιθυμητές, κατ' αυτήν, υποκειμενικότητες (τις οποίες ωστόσο είναι δυνατό να συνεχίζει να καταπιέζει, ακόμη και αν έχουν παραχθεί σύμφωνα με τις δικές της επιταγές), προκειμένου ακριβώς να μπορέσει η ίδια να αναπαραχθεί και να διατηρηθεί χρονικά και ιστορικά (σελ. 11).

Οι λόγοι, που (ανα)παράγονται για την παιδική ηλικία, «παγιώνουν» συγκεκριμένες αλήθειες γι' αυτήν, οι οποίες με τη σειρά τους επηρεάζουν όχι μόνο τους ενήλικες που αποδέχονται τους λόγους αυτούς, αλλά και τα ίδια τα παιδιά, αφού ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζονται από τους ενήλικες, γίνεται με βάση την αποδοχή των επιμέρους αληθειών στις εκάστοτε κοινωνίες (Πεχτελίδης & Κοσμά, 2012). Η απόπειρα μελέτης της Λολίτας, λοιπόν, θα πραγματοποιηθεί με γνώμονα την ανάδυση ενός λόγου για την παιδική ηλικία, που όχι μόνο δημιουργεί ένα εναλλακτικό αφήγημα – πρότυπο γι' αυτή, αλλά παράλληλα επηρεάζει και εδραιώνει συγκεκριμένες απόψεις, οι οποίες κατ' επέκταση παγιώνουν μία ξεχωριστή παιδική φιγούρα στη συνείδηση της κοινής γνώμης, με χαρακτηριστικά που αποκλίνουν από το κυρίαρχο πρότυπο.

#### B) Μεταδομισμός, λογοτεχνία και κινηματογράφος

Ο μεταδομισμός, σε αντίθεση με τον δομισμό που επικεντρώνεται στη γλώσσα ως εννοιολογικό σύστημα και αρκείται απλώς στην περιγραφή των υπαρχόντων θεσμών των διάφορων κοινωνικών πτυχών της καθημερινότητας, εστιάζει στην ίδια την υποκειμενικοποίηση των ατόμων, μέσω της γλώσσας, υποστηρίζοντας πως η διαδικασία αυτή έχει πολιτική διάσταση και σημασία, καθώς είναι ιστορικό και πολιτισμικό φαινόμενο και όχι δεδομένο τη φύσης και θέτει το ερώτημα αν τα ίδια τα υποκείμενα είναι κατασκευές της γλώσσας και έρμαια των κυρίαρχων λόγων ή, εν τέλει, αν τα ίδια κατασκευάζουν τη γλώσσα και τους λόγους και επηρεάζονται από αυτούς (Σηφάκη, 2015).

Η Κοσμά (2012), επιπροσθέτως, τονίζει το ρόλο που διαδραματίζει η γλώσσα στη νοηματοδότηση του κόσμου, ιδιαίτερα μέσω των μέσων αναπαράστασης και πώς ο συνδυασμός των δύο παράγει την κουλτούρα: «Η αναπαράσταση - που αναφέρεται στην απεικόνιση της «πραγματικότητας», όπως διαμεσολαμβάνεται από κάποιο μέσο (όπως η γλώσσα και η γραφή, αλλά και ο κινηματογράφος, η φωτογραφία, η λογοτεχνία, τα κόμιξ, η διαφήμιση κ.ο.κ.) - συνιστά μία από τις κεντρικές πρακτικές στην παραγωγή της κουλτούρας. Η κουλτούρα είναι το κοινό υπόβαθρο το οποίο

επιτρέπει τη νοηματοδότηση του κόσμου, και ως εκ τούτου την επικοινωνία μεταξύ των υποκειμένων. Η γλώσσα είναι ο προνομιακός τόπος όπου πραγματοποιείται η παραγωγή του νοήματος, και η ανταλλαγή μηνυμάτων. Λέγοντας «γλώσσα», ωστόσο, δεν εννοούμε την γλώσσα με μία φορμαλιστική έννοια, δεν αναφερόμαστε δηλαδή αποκλειστικά στον τρόπο με τον οποίο μιλάμε (ή γράφουμε), δηλαδή στο σύστημα ομιλίας όπως συναρθρώνεται από φθόγγους και την σημασιολογία που αντιστοιχεί στην σύνθεσή τους, αλλά στην γλώσσα ως πρακτική νοηματοδότησης. Υπό αυτή την έννοια, κάθε αναπαραστασιακό σύστημα αποτελεί μία μορφή γλώσσας.» (σελ. 54).

Με βάση τη διαπίστωση της Κοσμά, μπορεί ελεύθερα να ειπωθεί πως τόσο το βιβλίο, όσο και οι ταινίες με πρωταγωνίστρια τη Λολίτα, τα οποία πραγματεύεται η εν λόγω εργασία, ανήκουν στα αναπαραστασιακά σύμπαντα της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου, διότι μεταπλάθουν τις γλώσσες τους σε κώδικες για να (ανα)παράξουν το αποτέλεσμά τους (δηλ. τη Λολίτα ως υποκείμενο), ενώ συγχρόνως δημιουργούν δικούς τους λόγους που σχετίζονται με τα παιδιά και κατ' επέκταση με την παιδική ηλικία και είναι δυνατό να επηρεάσουν την κοινή γνώμη.

### Γ) Η έννοια της «Παιδικής Ηλικίας»

Διάφορες έρευνες κατά καιρούς έχουν ασχοληθεί συστηματικά με το θέμα της παιδικής ηλικίας αλλά κυρίως με το κοινωνικό στάτους (status) που διαθέτουν – ή όχι, τα παιδιά στις σύγχρονες δυτικές, κυρίως, κοινωνίες, πράγμα το οποίο έφερε στην επιφάνεια το ερώτημα του αν υπήρχε παιδική ηλικία στο παρελθόν και τί χαρακτηριστικά αυτή είχε. Η πρωτοποριακή, σε θεωρητικό και μεθοδολογικό επίπεδο, έρευνα του Phillipe Ariès (1960), σύμφωνα με την οποία παιδική ηλικία στο Μεσαίωνα δεν υπήρχε και πως τα παιδιά ήταν στην πραγματικότητα μικρογραφίες των ενηλίκων που συμμετείχαν σε όλες τις πτυχές και τις απαιτήσεις της καθημερινής ζωής, έθεσε τα θεμέλια για μία πιο εντατική ενασχόληση με την παιδική ηλικία, αλλά και θέματα - ερωτήματα που σχετίζονται με αυτή, όπως το τί εστί παιδί, αν υπάρχει (μία) παιδική ηλικία, αν παρουσιάζει διαχρονικότητα ή αν αναδύθηκε στον μεταβιομηχανικό κόσμο κ.ά.

Πιο συγκεκριμένα, ο Ariès, μιλώντας για «επινόηση» της παιδικής ηλικίας από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και έπειτα, θέλησε να θέσει κατανοητό το γεγονός ότι στην ουσία η σταδιακή και συστηματική εμφάνιση θεσμών, όπως εκείνος της εκπαίδευσης, ήταν η αφετηρία για να αρχίζουν να αντιμετωπίζονται τα παιδιά ως «ιδιαίτερη βιολογική και

κοινωνική κατηγορία», ξέχωρη από τους ενήλικες (Πεχτελίδης, 2015, σελ. 36 - 37). Βαδίζοντας στην ίδια λογική, ο Neil Postman (1982) ασχολήθηκε με την «εξαφάνιση» της παιδικής ηλικίας, η οποία, κατά τον ίδιο, προκύπτει από την έκθεση των παιδιών σε τεχνολογίες, όπως η τηλεόραση, με αποτέλεσμα εκείνα να έχουν πρόσβαση σε έναν κόσμο, ο οποίος μέχρι πρότινος βρισκόταν στον έλεγχο των ενηλίκων, πράγμα που αντιστρέφει τους ρόλους παιδικότητας – ενηλικότητας και τις συνεπαγόμενες σχέσεις εξουσίας. Έτσι, οι έρευνες των Agiès και Postman, με κοινό ερευνητικό παρανομαστή την παιδική ηλικία, έθεσαν τα θεμέλια εμφάνισης νέων ερευνών που θέτουν στο επίκεντρό τους την έννοια αυτή, σε συνδυασμό με θεματικές που την πλαισιώνουν, όπως της εργασίας και της τεχνολογίας, πάντα σε αντιδιαστολή με τα παραδοσιακά προτάγματα περί ενηλικότητας και ελέγχου αυτής στα παιδιά (Πεχτελίδης, 2015).

Σύμφωνα με τον Πεχτελίδη (2015), άλλα αφηγήματα γύρω από τα παιδιά και την παιδική ηλικία εντοπίζονται σε λόγους που εκπορεύονται από τις κλασικές θεωρίες κοινωνικοποίησης και «παγιώνονται» ως αλήθειες, επηρεάζοντας τους κοινωνικούς θεσμούς, αλλά και την κοινή γνώμη. Η *ψυχαναλυτική προσέγγιση* του Freud, για το τραύμα και το ρόλο της κοινωνικοποίησης για τον έλεγχο αυτού, η *αναπτυξιακή προσέγγιση* του Piaget για την «καθολική» βιολογική φύση της παιδικής ηλικίας και της (προ)καθορισμένης γνωστικής ανάπτυξής της, η *δομολειτουργιστική προσέγγιση* Parsons περί παιδιού αγροίκου – απείθαρχου παιδιού που μέσω της κοινωνικοποίησης θα τιθασευτεί και θα ενταχθεί ομαλά στην κοινωνία και η *λειτουργιστική προσέγγιση* του Durkheim περί κοινωνικού καταναγκασμού του ατόμου για την αυτοπραγμάτωση και την ελευθερία του, οριοθετούν την ίδια την ύπαρξη των παιδιών στην κοινωνία και δημιουργούν ρόλους βάση των οποίων θεμελιώνονται οι σχέσεις μεταξύ παιδιών και ενηλίκων (Πεχτελίδης, 2015).

Οι Πεχτελίδης και Κοσμά (2012) τονίζουν πως η παιδική ηλικία αποτελεί κοινωνική *κατασκευή* και διαπλάθεται με γνώμονα τα διάφορα αφηγήματα των εκάστοτε λόγων, οι οποίοι ευθύνονται για τα όποια χαρακτηριστικά αποδίδουν στα παιδιά, για τους ρόλους που προσάπτουν σε αυτά αλλά και για τον τρόπο αντιμετώπισής τους από τους ενήλικες. Ειδικότερα, οι λόγοι, που είναι υπεύθυνοι για την παραγωγή ισχυρών αναπαραστάσεων και αντιλήψεων για τα παιδιά, είναι τρεις: α) το εγγενώς κακό παιδί, β) το εγγενώς καλό παιδί, γ) το εγγενώς ικανό παιδί. Οι τρεις αυτοί μύθοι, χρησιμοποιούνται ταυτόχρονα, προκειμένου να οριοθετηθεί και να

νοηματοδοτηθεί η παιδική ηλικία, ακόμη και αν τα προστάγματά τους αποκλίνουν μεταξύ τους.

Το «εγγενώς κακό παιδί» ή αλλιώς το απείθαρχο, άγριο, βάρβαρο, φιληδονικό παιδί, εντοπίζεται τον 16<sup>ο</sup> – 17<sup>ο</sup> αιώνα και βρίσκει τις ρίζες του στην βάρβαρη κατάσταση του πρωτόγονου ανθρώπου, που μόνο μέσω της κοινωνικοποίησης και των κανόνων της θα μπορέσει να ενταχθεί ομαλά στη κοινωνία. Το «εγγενώς καλό παιδί», από την άλλη, αναπτύσσεται κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και θεωρείται πως εκ φύσεως είναι αγνό, αντιπροσωπεύοντας έναν κόσμο αθωότητας απέναντι στον αμαυρωμένο, από τις κοινωνικές επιταγές και απαιτήσεις, ενήλικο κόσμο, μία πεποίθηση που συναντάται ακόμη και σε βιβλία διανοούμενων, όπως είναι ο *Émile* του Rousseau. Τέλος, ο μύθος του «εγγενώς ικανού – συμμετοχικού παιδιού», αποτελεί, κατά Πεχτελίδη (2015), *κατασκεύασμα των επιταγών του* νεοφιλελευθερισμού, που το ορίζει ως ικανό από τη «φύση» του να λαμβάνει αποφάσεις για τον εαυτό του και να συμμετέχει, σταδιακά, ως μελλοντικός πολίτης στις απαιτήσεις της σύγχρονης καπιταλιστικής αγοράς και οικονομίας (σελ. 110 – 114).

Στον αντίποδα των παραδοσιακών θεωριών κοινωνικοποίησης, τους μύθους που παράγουν και τα γνωρίσματα που προσάπτουν στα παιδιά, η Νέα Κοινωνιολογία της παιδικής ηλικίας έρχεται για να εστιάσει στα ίδια τα παιδιά και να εξετάσει τη δική τους υποκειμενική οπτική και εμπειρία, φέρνοντας στην επιφάνεια μία εναλλακτική προσέγγιση και ανάγνωση αυτής. Απομυθοποιεί, έτσι, την αντίληψη περί μίας και καθολικής παιδικής ηλικίας και τονίζει πως αυτή αποτελεί στην πραγματικότητα, μία *δυτική κοινωνική κατασκευή*, εμποτισμένη με ιστορικά και πολιτισμικά γνωρίσματα, αποσυνθέτοντας τελικά την απόλυτη και μη μεταβαλλόμενη «φύση» της (Πεχτελίδης & Κοσμά, 2012). Συνεχίζοντας, οι Πεχτελίδης και Κοσμά (2012), επισημαίνουν πως το δυτικό αφήγημα περί μίας παιδικής ηλικίας, που συνοδεύεται από δικαιώματα στην εκπαίδευση και το παιχνίδι, την προστασία και τον έλεγχο των παιδιών από τους ενηλίκους κ.ά., στην πραγματικότητα αποκλείει ορισμένες ομάδες παιδιών, όπως εκείνων που μεγαλώνουν στο δρόμο, εκείνων που εργάζονται ή αυτών που στρατολογούνται πριν ενηλικιωθούν και τα παρουσιάζει ως παρεκκλίνοντα, σε σχέση με το κυρίαρχο πρότυπο που εκείνο δημιουργεί γι' αυτά.

Η Νέα Κοινωνιολογία της παιδικής ηλικίας μελετά τα παιδιά με το δικό της εναλλακτικό πρόταγμα, βάσει του οποίου δεν υπάρχει μία, ενιαία, απaráλλαχτη στο

χρόνο, καθολική και πανομοιότυπη παιδική ηλικία και το παιδί, δεν είναι το ίδιο παντού και πάντα, αλλά αποκτά τα γνωρίσματά του και την ταυτότητά του, μέσα από την κοινωνική του δραστηριότητα και από παράγοντες όπως το φύλο, την ταξική του προέλευση, την εθνότητα και τελικά όχι την ηλικία του. Επιπλέον, η Νέα Κοινωνιολογία της παιδικής ηλικίας, έρχεται να θέσει υπό αμφισβήτηση τα δίπολα παιδί – ενήλικας και παιδική ηλικία – ενηλικιότητα, απομυθοποιώντας ρόλους και αποφυσικοποιώντας παγιωμένες αντιλήψεις σχετικά με αυτά και τις σχέσεις εξουσίας που προκύπτουν απ' αυτές (π.χ. ότι τα παιδιά είναι ανώριμα και οι ενήλικες οφείλουν να τα ελέγχουν), αλλά και να μελετήσει τις συμβάσεις και τις τροποποιήσεις τους σχετικά με τα δικαιώματα των παιδιών και την προστασία τους από αρμόδια δικαστήρια και φορείς (Πεχτελίδης, 2015).

Η κεντρική παράμετρος που θα απασχολήσει τη συγγραφή της συγκεκριμένης εργασίας έρχεται σε άμεση επαφή με ζητήματα φύλου, τα οποία συνομιλούν διαρκώς με τη δημιουργία νέων προτύπων παιδικής ηλικίας αλλά και σεξουαλικότητας, σώματος, υποκειμενικότητας, εμπρόθετης δράσης των υποκειμένων κ.ά. Ειδικότερα, το ανθρωπολογικό - κοινωνιολογικό πεδίο που ασχολείται με το φύλο, επηρεασμένο από τη φεμινιστική κριτική της δεκαετίας του 1970<sup>1</sup>, έρχεται να διαρρήξει τη φυσικότητα της έννοιας αυτής, να την καταστήσει κοινωνική κατασκευή και να προτάξει πως η ίδια η κοινωνική μήτρα προσφέρει μια σειρά από κανονικοποιημένες επιταγές και συμπεριφορές, που αφορούν είτε το ένα είτε το άλλο φύλο και τις οποίες τα ίδια τα παιδιά καλούνται να εσωτερικοποιήσουν βάσει του βιολογικού τους φύλου. Η παιδική ηλικία, ως νέο πεδίο έρευνας των κοινωνικών επιστημών, διαθέτει παραμέτρους που είναι σε συνεχή συνομιλία με τον κόσμο της ενηλικιότητας.

Ειδικότερα, φύλο και παιδική ηλικία παρουσιάζουν άρρηκτη σχέση, καθώς τα παιδιά όχι μόνο μεγαλώνουν μαθαίνοντας τις επιταγές και τις συμπεριφορές του βιολογικού τους φύλου, αλλά βάση αυτού κατέχουν μία συγκεκριμένα οριοθετημένη θέση στο κοινωνικό γίγνεσθαι, μέσω της οποίας προκύπτουν επιμέρους ζητήματα, όπως είναι οι έμφυλες σχέσεις εξουσίας. Συγκεκριμένα, η Λολίτα, ως ανήλικο έμφυλο υποκείμενο θηλυκού γένους, «αυτόματα» βρίσκεται σε υποδεέστερη θέση απέναντι στον συμπρωταγωνιστή της, Χάμπερτ, ως ενήλικο έμφυλο υποκείμενο αρσενικού

---

<sup>1</sup> Μπακαλάκη, Α. (1994). Εισαγωγή: Από την ανθρωπολογία των γυναικών στην ανθρωπολογία των φύλων. Στο Α. Μπακαλάκη (Επιμ.), *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο* (σελ. 13 – 17). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

γένους και η εκ πρώτης όψεως νομοτελειακή αυτή σχέση ανοίγει και επαναφέρει τη συζήτηση περί οικουμενικότητας της γυναικείας υποτέλειας ή της κατασκευής των έμφυλων ρόλων των υποκειμένων.<sup>2</sup>

Η έννοια της *επιτελεστικότητας* των κοινωνικών έμφυλων ρόλων, κατά Butler (1988), καθιστά το φύλο ως μια κοινωνική πρακτική που αντανακλά την κοινωνική, πολιτισμική ή ψυχολογική κατάσταση ενός ατόμου, σε συνάρτηση με τη δεδομένη ιστορική στιγμή που τελούνται οι πρακτικές αυτές στο χώρο. Άρα, τα παιδιά ως υποκειμενικότητες ενός ευρύτερου κοινωνικού πλαισίου, έρχονται αντιμέτωπα με ένα πλήθος ρόλων και επιτελέσεων που διαμορφώνουν τελικά την ύπαρξή τους στο κοινωνικό γίγνεσθαι, είτε μέσω των ίδιων των ενεργειών τους, είτε μέσα από πεδία, όπως εκείνα του κινηματογράφου και της λογοτεχνίας, που δημιουργούν θέσεις που τα καλούν να τις καταλάβουν (σελ. 519 – 531).

Η Λολίτα, μέσα από τις αφηγήσεις βιβλίου και ταινιών, επιτελεί συγκεκριμένες συμπεριφορές και πρακτικές, οι οποίες όχι μόνο αποδεικνύουν την υπόστασή της ως υποκείμενο (δηλ. το φύλο της, την ηλικία της, την εθνικότητά της κ.ά.), αλλά συγχρόνως, τη τοποθετούν σε μία συγκεκριμένη θέση μέσα στην ιστορία, γύρω από την οποία τα προστάγματα της ενηλικότητας «αναμένουν» να αποκρυσταλλωθούν, μέσα από τις πράξεις και τη συμπεριφορά της. Η επιτέλεση, δηλαδή, της ίδιας της ύπαρξής της, βάση της έμφυλης ταυτότητάς της, επικυρώνει τις σχέσεις που δημιουργεί με τους υπόλοιπους ήρωες της πλοκής και παράλληλα ανασύρει την κατασκευαστικότητα του φύλου ως παράμετρο της ρευστής, κάθε φορά, πολιτισμικής πραγματικότητας, σε συνάρτηση με τη χωροχρονικότητα της αφήγησης.

---

<sup>2</sup> Μπακαλάκη, Α. (1994). Εισαγωγή: Από την ανθρωπολογία των γυναικών στην ανθρωπολογία των φύλων. Στο Α. Μπακαλάκη (Επιμ.), *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο* (σελ. 17 – 24). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

## ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### Δ) Μεθοδολογία Ανάλυσης

Η μεθοδολογία που θα αξιοποιηθεί για την ανάλυση της *Λολίτας*, στηρίζεται στις θεωρητικές θέσεις του Foucault, τις οποίες αναλύει στο έργο του *Η αρχαιολογία της Γνώσης*, με τη συστηματοποίηση, ωστόσο, του Δοξιάδη (2008). Η ανάλυση, που επρόκειτο να ακολουθήσει, θα στηριχτεί σε συγκεκριμένους άξονες της φουκωικής θεωρίας ανάλυσης του λόγου, προκειμένου να καλυφθεί όσο το δυνατόν περισσότερο γίνεται το παρόν αντικείμενο μελέτης. Η *αρχαιολογική μέθοδος*, κατά Foucault (1987), «ενδιαφέρεται να περιγράψει την ανάπτυξη συγκεκριμένων συστημάτων σκέψης σε καθορισμένες ιστορικές προϋποθέσεις. Αποτελεί μια διερεύνηση απρόσωπων δομών γνώσης, που αγνοεί τα άτομα, τις ιστορίες και τις προθέσεις τους (π.χ. του συγγραφέα). Αφετηρία είναι ένα γενικότερο ενδιαφέρον για τη γνώση. Η «αρχαιολογία» αποτελεί μία διερεύνηση αυτού που καθιστά δυνατή και αναγκαία μία συγκεκριμένη μορφή σκέψης. Είναι μία «ανασκαφή» ασυνείδητα οργανωμένων ίζημάτων σκέψης.» (σελ. 23).

Κατά την ανάλυση, θα αναζητηθούν οι κανόνες σχηματισμού ενός λόγου, με τον τρόπο που επισημαίνουν οι Πεχτελίδης και Κοσμά (2012). Θα επιχειρηθεί, δηλαδή, να βρεθεί τί και πώς επιλέχθηκε να αναπαρασταθεί, πώς συγκροτήθηκε ο λόγος, με τί εκφορά παρουσιάζονται τα λεγόμενά του και ποιες θεματικές επιλέχθηκαν ως κεντρικό ιδεολογικό – στρατηγικό σημείο αιχμής του (σελ. 53). Η ανάλυση θα πραγματοποιηθεί βάσει τεσσάρων αξόνων, που θα εστιάσουν αρχικά στο βιβλίο και έπειτα στις ταινίες:

Αρχικά θα αξιοποιηθεί ο *άξονας αντικειμένων*. Περιλαμβάνει εκείνα τα στοιχεία που εντοπίζονται σε βιβλίο και ταινίες, τα οποία συναντώνται και στην πραγματικότητα, εκτός δηλαδή της μυθοπλαστικής αφήγησης. Είναι στοιχεία τα οποία τοποθετούνται στην ιστορία, με τρόπο που να εξυπηρετούνται οι προσδοκίες, οι επιδιώξεις και οι σκοποί του/της συγγραφέα ή του/της σκηνοθέτη, προκειμένου να μπορέσει το τελικό μήνυμα των έργων τους να μεταφερθεί στους αποδέκτες αυτών. Αυτά μπορεί να είναι ο αναφορικός χώρος – το πού εκτυλίσσεται κάτι, ο αναφορικός χρόνος – το πότε (π.χ. ονομασίες οδών, διευθύνσεις, αξιοθέατα, θέρετρα και μνημεία, περίοδος Ψυχρού Πολέμου, κατώφλι - τέλος Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, ή απλές ημερομηνίες), τα επιμέρους κοινωνικο – πολιτισμικά στοιχεία (π.χ. ονόματα εφημερίδων, είδη μουσικής, πρωτοπορίες στην τέχνη, ενδυμασία), πρόσωπα που



έχουν επιτελέσει κάποιο σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ιστορίας ή μιας περιόδου αυτής (π.χ. πρόεδροι ΗΠΑ) κτλ. Ακόμη, μπορεί να περιλαμβάνονται και γεωγραφικά στοιχεία (π.χ. περιγραφή ταξιδιωτικών διαδρομών). Η παρουσία και ο ρόλος τους σε ένα λογοτεχνικό κείμενο ή μία ταινία είναι να μεταφέρουν τον αποδέκτη στη φανερή διαπλεκόμενη σχέση μεταξύ αφήγησης και υλικότητας της πραγματικής διάστασης των κοινωνικο – πολιτισμικών συμβάντων και συμφραζομένων, τα οποία ορίζουν και διαμορφώνουν, κατ' επέκταση, το κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον που τοποθετούνται οι ήρωες και εκτυλίσσεται η ιστορία. Ο ρόλος των στοιχείων αυτών, λοιπόν, είναι υπεύθυνος για την πιο *αληθοφανή* εμπλοκή, ενδεχόμενη ταύτιση και προσδοκώμενη «συμμετοχή» των αναγνωστών - θεατών στην πλοκή της εκάστοτε ιστορίας και των συμβάντων που την πλαισιώνουν.

Έπειτα, η εργασία θα συνεχίσει με τον *άξονα τρόπων εκφοράς*, ο οποίος αφορά τους τρόπους με τους οποίους εκφέρεται ο λόγος και ειδικότερα τί διαφορές εντοπίζονται στον τρόπο μεταφοράς του λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο, όπως είναι η επινόηση σκηνών ή συμπεριφορών, που δεν εμπεριέχονται στο βιβλίο, από τους/τις σκηνοθέτες ή ακόμα και την αλλαγή της αφηγηματικής χρονικότητας. Για παράδειγμα, στην ταινία του Stanley Kubrick *How did they ever make a movie of Lolita ?* (1962), η πρώτη σκηνή αποτελεί στην πραγματικότητα το τελευταίο κεφάλαιο στο βιβλίο του Nabokov – υπάρχει δηλαδή ένας ετεροχρονισμός μεταξύ βιβλίου και ταινίας. Στην ταινία του Adrian Lyne, *Lolita* (1997), η σειρά στην αφήγηση των γεγονότων τηρεί τη συνέχεια της χρονικότητας που υπάρχει στο βιβλίο - μόνο που στην αρχή, αρκετά σύντομα, παρεμβάλλεται μια σκηνή, που δείχνει τον πρωταγωνιστή της ιστορίας αιμοτοβαμμένο, στο αυτοκίνητό του (σημείο για να κρατήσει σε αγωνία τους θεατές).

Εμπεριέχει, από τη μία τις *υλικές* (εξωτερικές) *συνθήκες εκφοράς* του κειμένου και των ταινιών, δηλαδή τις συνθήκες παραγωγής και απεύθυνσης του λόγου, όπως είναι η απήχηση που αυτά είχαν στο κοινό, πληροφορίες για τους δημιουργούς τους, το κοστολόγιο παραγωγής τους κ.ά. Από την άλλη, περιλαμβάνει τις *εσωτερικές συνθήκες εκφοράς* του λόγου, δηλαδή τον τρόπο αφήγησης, τη σκιαγράφηση των ηρώων, το χρόνο αφήγησης, τη γλώσσα αλλά και τυχόν άλλα λογοτεχνικά σχήματα ή σκηνοθετικές τεχνικές που είναι πιθανό να έχουν υιοθετήσει/ή και επινοήσει οι συγγραφείς και σκηνοθέτες. Σε αυτόν τον άξονα, ως προς τη δεύτερη διάστασή του, θα εξεταστεί η θέση που κατέχει η πρωταγωνίστρια της ιστορίας (που είναι παιδί)

από τους ίδιους τους δημιουργούς των βιβλίου – ταινιών, δηλαδή αν κατέχει ενεργητικό ή παθητικό ρόλο στην ιστορία και την πλοκή της.<sup>3</sup>

Επιπροσθέτως, θα αξιοποιηθεί ο *άξονας εννοιών*, όπου θα αναδυθούν οι θεμελιώδεις έννοιες στη βάση των οποίων αναπτύσσεται ο λόγος και παράγεται η γνώση. Περιλαμβάνει τις κομβικές έννοιες/κομβικά σημεία που λειτουργούν ως δυναμικές και οι οποίες περιβάλλουν την όλη πλοκή της ιστορίας, ενώ ταυτόχρονα φανερώνουν πώς ο μυθοπλαστικός λόγος ενέχει συνδέσεις με την ίδια την πραγματικότητα. Ειδικότερα, θα παρουσιαστεί η σχέση της κεντρικής έννοιας της ιστορίας (δηλ. της παιδικής σεξουαλικότητας) με λόγους από τα επιστημονικά πεδία της ψυχολογίας, της νομικής, της ανθρωπολογίας και το πώς αυτοί αποδίδουν σε εκείνη ένα νέο νόημα, το οποίο, εν τέλει, διαχέεται στη κοινή γνώμη.

Τέλος, η ανάλυση θα ολοκληρωθεί με τον *άξονα θεματικών*. Ο άξονας αυτός, σύμφωνα με την Κοσμά (2012), αφορά τη διαχείριση «των κυρίαρχων αντιλήψεων για τα θέματα που προκύπτουν ως διακυβεύματα μέσα από την αφήγηση και επιβάλλει μέσα από τον λόγο της κάποιες απόψεις ως «αληθείς.»<sup>4</sup> Αναφέρεται, άρα, στα επιμέρους ζητήματα προβληματισμού που θέτει το υπό μελέτη κείμενο, και υπό αυτή την έννοια αποτελεί τον άξονα εκείνο με το πιο ιδεολογικό πρόσρημο στην ανάλυση ενός λόγου.

---

<sup>3</sup> Κουπκιολής, Α., Κοσμά, Υ. & Πεχτελίδης, Γ. (2015). Θεωρία του Λόγου: Δημιουργικές Εφαρμογές. Στο Α. Κουπκιολής, Υ. Κοσμά & Γ. Πεχτελίδης (Επιμ.), *Νεότητα και Κίνδυνος στους Δημοσιογραφικούς Λόγους της Κρίσης* (σελ. 87). Αθήνα: GUTENBERG.

<sup>4</sup> Κουπκιολής, Α., Κοσμά, Υ. & Πεχτελίδης, Γ. (2015). Θεωρία του Λόγου: Δημιουργικές Εφαρμογές. Στο Α. Κουπκιολής, Υ. Κοσμά & Γ. Πεχτελίδης (Επιμ.), *Οριενταλιστικές Αναπαραστάσεις στον Κινηματογράφο* (σελ. 70). Αθήνα: GUTENBERG.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΒΙΒΛΙΟΥ & ΠΛΟΚΗ ΤΑΙΝΙΩΝ

Η ιστορία της Λολίτας<sup>5</sup> περιγράφει την εμμονή του τριανταεπτάχρονου Άγγλου καθηγητή λογοτεχνίας Χάμπερτ Χάμπερτ, για τη δωδεκάχρονη Ντολόρεζ Χείζ, μία ιστορία που λαμβάνει χώρα στις ΗΠΑ των δεκαετιών του '40 και του '50. Αφορά τη μετανάστευση του πρωταγωνιστή Χάμπερτ από την Αγγλία στην Αμερική, υπό το πρίσμα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, προκειμένου να συνεχίσει ανενόχλητος το βιβλίο που έχει αποφασίσει να συγγράψει, μέχρι να εργαστεί επίσημα ως καθηγητής λογοτεχνίας. Εγκαθίσταται στο Ράμσντεϊλ της Νέας Αγγλίας και συγκεκριμένα στο σπιτικό της νοικάρισσάς του, Σάρλοτ Χείζ. Κίνητρο για εκείνον να μείνει στο σπίτι της Χείζ, παρά τους αρχικούς δισταγμούς του, είναι η δωδεκάχρονη κόρη της, Ντολόρεζ, ή κατά εκείνον Λολίτα, την οποία και ερωτεύεται με την πρώτη ματιά. Στη διάρκεια παραμονής του στο Ράμσντεϊλ, η διαδοχή των γεγονότων πραγματοποιείται με τέτοια τροπή, όπου Χάμπερτ και Χείζ παντρεύονται, ώστε εκείνος να είναι πιο κοντά στη Λολίτα. Ένα τυχαίο γεγονός, θα επιτρέψει τον ίδιο να αναλάβει αποκλειστικά την κηδεμονία της, αφού η μητέρα της θα σκοτωθεί σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα. Χάμπερτ και Λολίτα, μετά τον θάνατο της Σάρλοτ, είναι συνοδοιπόροι σε μια σειρά από ταξίδια κατά μήκος της Αμερικής, μία διαδρομή που ξεκινάει με την παραλαβή της Λολίτας από την κατασκήνωση Q (- κιού), χωρίς η ίδια αρχικά να γνωρίζει το θάνατο της μητέρας της. Τελικά, μετά από πολλές περιπλανήσεις και παραμονές σε μοτέλ, οι δύο συμπρωταγωνιστές εγκαθίστανται στο Μπέρσντλεϊ της Ν. Αγγλίας, για τη φοίτηση της Λολίτας σε σχολείο θηλέων. Ο έλεγχος, οι φόβοι και τα συναισθήματα ζήλιας του Χάμπερτ απέναντι στη Λολίτα, θα την οδηγήσουν να αναζητήσει διέξοδο από αυτή τη σχέση και να καταφύγει στη βοήθεια του θεατρικού συγγραφέα Κλερ Κίλτυ. Στο δρόμο για το Κολοράντο, εκείνη αρρωσταίνει, νοσηλεύεται στο τοπικό νοσοκομείο και λαμβάνει εξιτήριο, το οποίο υπογράφει ο «αδελφός» του Χάμπερτ. Ο ίδιος ανακαλύπτει πως η Λολίτα δεν έχει άλλους συγγενείς, πέρα από αυτόν και τοποθετείται σε μία μανιώδη αναζήτηση της κόρης του, χωρίς να καταφέρνει να την εντοπίσει, ώσπου μια μέρα, δύο χρόνια αργότερα, λαμβάνει ένα γράμμα υπογεγραμμένο από την δεκαεπτάχρονη πλέον Ντολόρεζ, μέσα στο οποίο τον πληροφορεί για τον γάμο, την εγκυμοσύνη της και την ανάγκη της για χρήματα. Ο Χάμπερτ, εντοπίζοντας τη διεύθυνσή της, γεμάτος θυμό

<sup>5</sup> Η πλοκή της *Λολίτας* είναι η ίδια, τόσο στο βιβλίο του Nabokov, όσο και στις δύο κινηματογραφικές μεταφορές, του 1962 και 1997 αντίστοιχα.

για εκείνον που την απομάκρυνε από τη ζωή του, συνειδητοποιεί ότι ο σύζυγός της δεν είναι ο απαγωγέας της και της προτείνει να φύγουν μαζί για να φτιάξουν τη ζωή τους από την αρχή. Η Λολίτα αρνείται, ο Χάμπερτ της δίνει ένα γενναιόδωρο οικονομικό ποσό και τελικά την αποχαιρετά πληγωμένος, κατευθυνόμενος στην έπαυλη του Κίλτυ, τον οποίο και δολοφονεί. Ο Χάμπερτ συλλαμβάνεται, φυλακίζεται, ομολογεί τον έρωτά του για εκείνη και παρακαλεί να μη δημοσιευτούν τα απομνημονεύματά του, μέχρι τον θάνατό της. Η ίδια πεθαίνει στον τοκετό, παραμονή Χριστουγέννων, το 1952, ενώ ο ίδιος προδίδεται από θρόμβωση της στεφανιαίας, ενόσω περιμένει τη δίκη του και πεθαίνει 16 Νοεμβρίου του ίδιου έτους.

## ΑΝΑΛΥΣΗ ΛΟΓΟΥ

### A.1) ΑΞΟΝΑΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ

#### A. Αναφορικός Χρόνος

Το χρονικό σημείο αναφοράς, που ακολουθείται στην ιστορία του Nabokov, είναι ο 20<sup>ος</sup> αιώνας, συγκεκριμένα το χρονικό διάστημα από τα τέλη της δεκαετίας του '40 μέχρι και τις αρχές του '50. Τα γεγονότα του βιβλίου χρονολογικά ακολουθούν τα έτη από το 1947 μέχρι και το 1952 και οριοθετούν τη στιγμή κατά την οποία ο Χάμπερτ πρωτοαντικρίζει τη Λολίτα, μέχρι την ώρα που την αποχωρίζεται, κλείνοντας, έτσι, την ιστορία του λογοτεχνήματος.

Από την αρχή της αφήγησης, ο/η αναγνώστης/στρια τοποθετείται στο τέλος της ιστορίας «*σήμερα, όμως, το Σεπτέμβριο του 1952.*» (σελ. 17<sup>6</sup>), ενώ πρότερα για να ακολουθήσει μία σύντομη αναδρομή της ζωής του Χάμπερτ μέχρι και πριν γνωρίσει τη Λολίτα, παρεμβάλλονται χρόνοι όπως: «*γεννήθηκα το 1910 στο Παρίσι.*», (σελ. 8) ή «*το φθινόπωρο του 1923 – όπου έμελλε να περάσουν τρεις χειμώνες - .*», (σελ. 9). Η χρονικότητα των γεγονότων δεν αναφέρεται στις αρχές – τίτλους των κεφαλαίων, αλλά δηλώνεται άμεσα ή έμμεσα εντός αυτών, όπως στο κεφάλαιο 4: «*τον ίδιο Ιούνιο της ίδιας χρονιάς (1919).*», (σελ. 12), «*είκοσι τέσσερα χρόνια αργότερα.*» (σελ. 13) – σημείο που ο αναγνώστης υποθέτει ότι γίνεται αναφορά στη Λολίτα -, ή στο κεφάλαιο 3, όπου φανερώνεται ο θάνατος της Άνναμπελ: «*και τέσσερις μήνες μετά εκείνη πέθανε στην Κέρκυρα από τύφο.*», (σελ. 11). Οι θεατές και των δύο ταινιών, να σημειωθεί πως πληροφορούνται για τις ημερολογιακές καταγραφές που συναντώνται στο βιβλίο, από τον εσωτερικό μονόλογο του Χάμπερτ, που κατά σκηνές πλαισιώνει την ιστορία.

Εν συνεχεία της αφήγησης, οι αναγνώστες πληροφορούνται ότι ο Χάμπερτ πραγματοποιεί ταξίδι από τη γηραιά ήπειρο στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, υπό το πρίσμα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου: «*οι διαδικασίες του διαζυγίου καθυστέρησαν το ταξίδι μου και ο ζόφος ενός ακόμη παγκοσμίου πολέμου είχε απλωθεί στην υδρόγειο [...]*», (σελ. 31). Παράλληλα, η ηλικία του Χάμπερτ μπορεί μόνο να υπολογιστεί από τον αναγνώστη: «*γεννήθηκα το 1910.*», (σελ. 8) – έχοντας ηλικία 37 ετών τη στιγμή που γνωρίζει τη Λολίτα -, ενώ η ηλικία της Λολίτας δηλώνεται ρητά:

<sup>6</sup> Vladimir Nabokov, *Lolita* - Penguin Classics; 1<sup>st</sup> edition (3 Feb. 2000). Μπορεί να ανακτηθεί και από την ιστοσελίδα [Lolita - PDFDrive.com \(allbookshub.com\)](http://Lolita-PDFDrive.com), ενώ υπάρχει και στα ελληνικά.

«Θα γινόταν δεκατριών την 1<sup>η</sup> Ιανουαρίου.», (σελ. 66). Το χρονικό σημείο από το οποίο η ιστορία ξεκινάει επίσημα ανάμεσα στο ναμποκοφικό δίδυμο, είναι το έτος 1946 – 1947, μετά το ταξίδι του Χάμπερτ στον αρκτικό Καναδά και τη σύντομη παραμονή του σε σανατόριο, πριν εγκατασταθεί στο Ράμσντεϊλ: «ο αναγνώστης θα βρει δημοσιευμένο [...] του 1945 ή του 1946.» - «λίγο μετά την επιστροφή μου στον πολιτισμό είχα ακόμη μια κρίση παραφροσύνης.», (σελ. 32 – 33) και «Το πειστήριο υπ’ αριθμόν δύο [...] με ένα χρυσό έτος, το 1947.», (σελ. 39). Ακόμη, δηλώνεται από τον ίδιο, το χρονικό διάστημα μέσα στο οποίο εκείνος και η Λολίτα, ταξιδεύουν σε όλη την Αμερική, με το αυτοκίνητο: «Χοντρικά, στη διάρκεια εκείνης της τρελής χρονιάς (από τον Αύγουστο του 1947 έως τον Αύγουστο του 1948) η διαδρομή μας άρχισε [...]», (σελ. 158). Λίγες μέρες, πριν τις 30 του Μάη, ο Χάμπερτ εγκαθίσταται στο Ράμσντεϊλ «Η 30<sup>η</sup> Μαΐου [...] λίγες ημέρες νωρίτερα μετακόμισα στο σπίτι των Χείζ.», (σελ. 39).

## B. Αναφορικός Χώρος

Ο γεωγραφικός χώρος όπου φαίνεται να εκτυλίσσεται η ιστορία, είναι οι ΗΠΑ, ενώ γίνονται αναφορές και στην Ευρώπη (π.χ. Αγγλία, Φλωρεντία, Πορτογαλία), με κέντρο αναφοράς το Παρίσι: «Θυμάμαι που βάδιζα σ’ έναν κατάμεστο δρόμο, ένα μουντό ανοιξιότικο απόγευμα, κάπου στη Μαντλέν – εκκλησία στο Παρίσι.», (σελ. 20). Υπάρχουν διάσπαρτες αναφορές σε σημεία της Αμερικής, όπου και τοποθετείται η δράση των ηρώων. Όταν ο Χάμπερτ καταφθάνει στην Αμερική, για παράδειγμα, κάνει αναφορά στο Σέντραλ Παρκ, της Νέας Υόρκης (σελ. 31) στον Καναδά (σελ. 31), στο Νιου Χαμσάιρ και τις Κρολίνες (σελ. 39). Παράλληλα, υπάρχουν αναφορές σε μνημεία και αξιοθέατα, τόσο της Ευρώπης όσο και της Αμερικής, όπως είναι ο πύργος του Άιφελ στο Παρίσι της Γαλλίας, το Σέντραλ Παρκ της Νέας Υόρκης, η Νέα Αγγλία, η Φλόριντα κ.ά. Όσο αφορά τις ταινίες, η εκδοχή του Kubrick γυρίστηκε σε Λονδίνο και Νέα Υόρκη, ενώ εκείνη του Lyne αποκλειστικά σε αμερικανικό έδαφος.



Εικόνα 1: Στιγμιότυπο από την ταινία του 1997, *Lolita*, που δηλώνει το χωροχρόνο μιας σκηνής, στις αρχές της ταινίας - συγκεκριμένα στις Κάννες της Γαλλίας, το έτος 1921. Η εικόνα αποτελεί στιγμιότυπο οθόνης (screenshot) και λήφθηκε στις 28 Μαΐου 2023.

### Γ. Πολιτισμικά Στοιχεία

Στο βιβλίο του Nabokov, αλλά και στις ταινίες, αναγνώστες και θεατές είναι δυνατό να εντοπίσουν στοιχεία τα οποία συνάδουν με την πολιτισμική κουλτούρα και φιλοσοφία της Αμερικής των δεκαετιών του '40 και του '50. Πιο συγκεκριμένα, εκείνη την εποχή συνηθιζόταν οι ενήλικες να ενημερώνονται και να ψυχαγωγούνται κυρίως μέσω περιοδικών «[...] είχα διαβάσει το περιοδικό *Ματιά και μπουκιά*.», (σελ. 45) και εφημερίδων «[...] είχε εκτοξεύσει την *Ημερησία του Ράμσντεϊλ*.», (σελ. 55), την ανάγνωση των οποίων συνόδευαν με πίπες ή τσιγάρα και με αλκοολούχα ποτά, όπως είναι το ουίσκι με σόδα (σελ. 77), ενώ τα παιδιά, όπως η Λολίτα, απασχολούνταν στον ελεύθερο χρόνο τους με κόμικς «*ήθελε τη σελίδα με τα κόμικς*.», (σελ. 40). Παράλληλα, η διασκέδαση των Αμερικανών εκείνης της περιόδου, περιλάμβανε τα τζούκμποξ (σελ. 140) και το ραδιόφωνο (σελ. 149), ενώ το είδος μουσικής που επικρατεί είναι το ροκ εν ρολ.<sup>7</sup> Όλα όσα αναφέρονται στις σημειώσεις του Χάμπερτ για την κουλτούρα της Αμερικής στο βιβλίο, οπτικοποιούνται στις ταινίες.

<sup>7</sup> Σχόλιο 238, από *Λολίτα: η σχολιασμένη έκδοση* (14<sup>η</sup> έκδοση, Σεπτέμβριος 2020), (σελ. 651).

Η μητέρα της Λολίτας, Σάρλοτ, ως μεσοαστή Αμερικανίδα γυναίκα, διαθέτει υπηρέτρια στο σπίτι, και μάλιστα αφροαμερικανικής καταγωγής *«Μια έγχρωμη υπηρέτρια άνοιξε και με πέρασε μέσα.»*, (σελ. 35), τη Λουίζ (σελ. 37). Στο σαλόνι της έχει κρεμασμένο πίνακα του Βαν Γκογκ *«[...] εκείνη την μπανάλ αγαπημένη της φιλότεχνης μεσαίας τάξης, την Αρλεζιάνα, του Βαν Γκογκ.»*, (σελ. 35), ενώ συγχρόνως, διαθέτει έναν μεγάλο κήπο που υπάρχει στο πίσω μέρος του σπιτιού της, τη λεγόμενη *riazza* (σελ. 43). Όλα αυτά τα στοιχεία, δίνουν μια σαφή εικόνα της κοινωνικο – οικονομικής θέσης μιας μεσοαστής Αμερικανής γυναίκας.

Όσο αφορά τις νεαρές ηλικίες, εντοπίζονται στην αφήγηση του Χάμπερτ και άλλα πολιτισμικά σημεία αναφοράς που εμπίπτουν σε εκείνη την εποχή, όπως είναι οι διατροφικές συνήθειες, τα σπορ ή άλλες προτιμήσεις:

*«[...] της αγόρασα τέσσερα άλμπουμ με κόμικς, ένα κουτί με γλυκίσματα, ένα πακέτο σερβιέτες, δύο κόκα κόλες, ένα σετ μανικιούρ, ένα ρολόι ταξιδιού με φωτεινό καντράν, ένα δαχτυλίδι με αληθινό τοπάζι, μια ρακέτα του τένις, πατίνια με ψηλά λευκά μποτίνια, κιάλια, ένα φορητό ραδιόφωνο, τσίκλες, ένα διαφανές αδιάβροχο, γυαλιά ηλίου, μερικά επιπλέον ρούχα – λιγοθυμιστικά σορτσάκια, κάθε τύπου θερινά φορεματάκια.»*, (σελ. 149).

\*

*«Καθισμένη σ' ένα ψηλό σκαμπό [...] η Λολίτα σερβιρίστηκε μια περίτεχνη ποικιλία παγωτού γαρνιρισμένη με συνθετικό σιρόπι.»*, (σελ. 120).

\*

Παράλληλα, η Λολίτα παρουσιάζεται να φοράει μπλουτζίν παντελόνια, καρό πουκάμισα και ελβιέλες – πάνινο παπούτσι της εποχής - (σελ. 39), μαζί με σοσόνια (σελ. 7), ενώ σε άλλες περιπτώσεις η ενδυμασία της περιλαμβάνει *«λαμπρό λινό φόρεμα [...] με παπούτσια χωρίς τακούνια, τα Όξφορντ.»*, (σελ. 115).

Σε αυτό το σημείο της εργασίας παρουσιάστηκαν τα σημεία του βιβλίου και των ταινιών που αφορούν στοιχεία της ιστορίας που υπάρχουν και στην πραγματικότητα. Σκοπός ήταν να τοποθετηθεί ο/η αναγνώστης/στρια αυτής της εργασίας σε ένα πλαίσιο βάσει του οποίου θα μπορέσει να αποκτήσει μία εικόνα του πώς οι χαρακτήρες της ιστορίας αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και πώς υπάρχουν μέσα στο πλαίσιο αυτό.



## A.2) ΑΞΙΟΝΑΣ ΕΚΦΟΡΑΣ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ

### A) Εξωτερικές Συνθήκες

Το αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας, φέρει τον τίτλο *Λολίτα* και κυκλοφόρησε στην Ελλάδα το 1959 από τις εκδόσεις *Μινώταυρος*, σε μετάφραση Ανδρέα Πάγκαλου.



Εικόνα 2 & 3: Πρώτη ελληνική έκδοση του μυθιστορήματος *Λολίτα*, εκδόσεις Μινώταυρος σε μετάφραση Ανδρέα Πάγκαλου, Αθήνα 1959. Οι εικόνες είναι διαθέσιμες στο <https://simerini.sigmalive.com/article/2017/12/17/blantimir-nampokoph/> & <https://www.bookstars.gr/User/BookDetails.aspx?Id=RnvuJ6yWAXnO8HwQIN8pSA==> (τελευταία πρόσβαση 4 Ιανουαρίου 2023). *Εδώ κρίθηκε σκόπιμο να αναφερθεί μόνο η πρώτη ελληνική μετάφραση του πρωτότυπου αγγλικού βιβλίου. Ωστόσο υπάρχουν εκδόσεις που χρονολογούνται μέχρι και το 2020.*<sup>8</sup>

Ανήκει στον Vladimir Vladimirovich Nabokov και είναι το δωδέκατο σε σειρά λογοτεχνικό του έργο, που συνέγραψε σε διάστημα πέντε ετών και ολοκλήρωσε το Δεκέμβριο του 1953. Ο ίδιος γεννήθηκε στην Πετρούπολη, το 1899. Σπούδασε γαλλική και ρωσική λογοτεχνία, σλαβική και ρουμανική φιλολογία στο Τρίνιτο του Κέϊμπριτζ. Εργάστηκε ως μεταφραστής δικών του και άλλων έργων, ως ποιητής, μυθιστοριογράφος και κριτικός, το διάστημα που περιφερόταν εξόριστος σε διάφορες χώρες της Ευρώπης, μέχρι να εγκατασταθεί για ένα εύλογο χρονικό διάστημα στις

<sup>8</sup> Λαμπάκη, Ε. (Επιμ.). (2020). *Λολίτα: η σχολιασμένη έκδοση* (14<sup>η</sup> εκδ.). (Γ., Ι., Μπαμπασάκης, Μτφρ). Αθήνα: Πατάκης – Σύγχρονοι Κλασικοί.

Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, το 1945, όπου και τελικά αποκτά την αμερικανική υπηκοότητα.<sup>9</sup>

Παράλληλα, με την εγκατάστασή του στην Αμερική, ο ίδιος έχει έντονη ενασχόληση με την επιστήμη της λεπιδοπτερολογίας, την οποία και ασκεί στο Μουσείο Συγκριτικής Ζωολογίας του Χάρβαρντ. Στο Χάρβαρντ μάλιστα, και σε άλλα αμερικανικά πανεπιστήμια όπως το Στάνφορντ, το Ουέλλσλεϋ και το Κορνέλ, εργάστηκε ως καθηγητής λογοτεχνίας. Το 1973 λαμβάνει το «Αμερικανικό Μετάλλιο Λογοτεχνίας» για τη προσφορά του στις σπουδές λογοτεχνίας. Το πρώτο του λογοτεχνικό έργο, κυκλοφόρησε το 1926 σε ηλικία 27 ετών, με τον τίτλο *Mary*, ένα αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα, που υπογράφεται από τον ίδιο με το ψευδώνυμο *B. Σίριν*. Άλλα γνωστά έργα του, μεταξύ άλλων είναι: «The Gift» ή *το Δώρο* (1938), «Speak Memory» ή *Μίλα Μνήμη* (1951), «Pale Fire» ή *Χλωμή Φωτιά* (1962) κ.ά.<sup>10</sup>

Παρά την αισθητή παρουσία του στον κόσμο της λογοτεχνίας, ο Nabokov θα καθιερωθεί ως ένας από τους σημαντικότερους λογοτέχνες τόσο του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όσο και διαχρονικά, χάρις το αμφιλεγόμενο για το περιεχόμενο και την πρωτοτυπία του βιβλίου, με πρωταγωνίστρια τη Λολίτα, που σφραγίζει με το όνομά της τον τίτλο του επιτυχούς αυτού έργου. Συγκεκριμένα, η επιτυχία της Λολίτας ή *Lolita* (στο πρωτότυπο), αποκρυσταλλώνεται στην θέση που κατέχει ανάμεσα στα εκατό καλύτερα κλασικά λογοτεχνικά βιβλία του 20<sup>ου</sup> αιώνα και εξής, αποσπώντας ενθουσιώδεις και αντιθετικές μεταξύ τους απόψεις και κριτικές. Κατάφερε να πουλήσει μέχρι και το 2005 γύρω στα 50.000.000 αντίτυπα (σε όσες γλώσσες έχει μεταφραστεί), από την πρώτη κυκλοφορία της το 1955.<sup>11</sup>

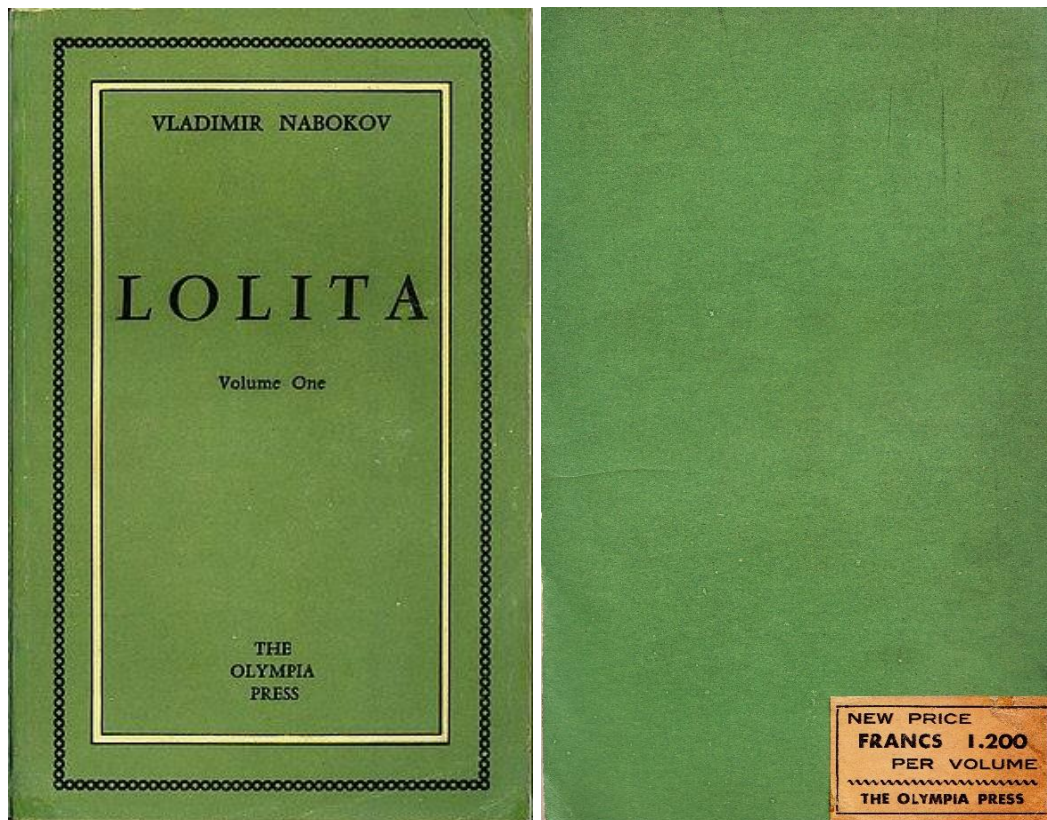
Μερικές ενδιαφέρουσες πληροφορίες που αφορούν τη Λολίτα, έχουν να κάνουν τόσο με την εκδοτική της πορεία, όσο και με λεπτομέρειες που συναντώνται συγγραφικά σε αυτή. Για πρώτη φορά, η Λολίτα κυκλοφόρησε στην Ευρώπη το 1955, από τον εκδοτικό οίκο Olympia Press στο Παρίσι, ο οποίος αναλάμβανε την προώθηση και διαφήμιση έργων και περιοδικών με πορνογραφικό περιεχόμενο, όπως το *Playboy* – εξέλιξη που βρέθηκε στο στόχαστρο πολλών κριτικών, αφού αρχικά η

<sup>9</sup> Εισαγωγή Αλφρέντ Αππέλ (νεότ.), στο *Λολίτα: η σχολιασμένη έκδοση* (14<sup>η</sup> έκδοση, Σεπτέμβριος 2020), κεφάλαιο 1 «Το Κουκλοθέατρο του Ναμπόκοφ», (σελ. 27 – 29).

<sup>10</sup> Στο ίδιο, (σελ. 27 – 52).

<sup>11</sup> [The 100 best novels: No 75 – Lolita by Vladimir Nabokov \(1955\) | Vladimir Nabokov | The Guardian](#)

ιστορία του Nabokov χαρακτηρίστηκε «πορνογράφημα», με στοιχεία αστυνομικού μυθιστορήματος. Πριν την τελική της – και πρώτη - έκδοση, το 1955, το έργο του Nabokov απορρίφθηκε συνολικά από πέντε προηγούμενους εκδότες, ενώ στις ΗΠΑ έφτασε το 1958, ακριβώς λόγω του αντισυμβατικού και αμφιλεγόμενου περιεχομένου του, συνωνύμου της διαφθοράς, της πορνογραφίας και της ανθρώπινης διαστροφής, πουλώντας για τον ίδιο ακριβώς λόγο 100.000 αντίτυπα τις τρεις πρώτες εβδομάδες κυκλοφορίας της.<sup>12</sup>



Εικόνα 4 & 5: Εξώφυλλο & Οπισθόφυλλο 1<sup>ης</sup> έκδοσης της *Lolita*, Olympia Press, 1955. Οι εικόνες είναι διαθέσιμες στο <https://en.wikipedia.org/wiki/Lolita> (τελευταία πρόσβαση 10 Οκτωβρίου 2022).

Επιπροσθέτως, ο Nabokov επηρεασμένος από τον ποιητή Edgar Allan Poe, αρχικά ήθελε να δώσει στο βιβλίο του τον τίτλο «The Kingdom by the Sea» ή *Το Βασίλειο δίπλα στη Θάλασσα* (1947), ως επαναλαμβανόμενη φράση στο ποίημα του Poe *Annabel Lee*<sup>13</sup>. Ο Nabokov, ως δεινός συγγραφέας και λογοτέχνης, «πασπαλίζει» το

<sup>12</sup> Εισαγωγή Αλφρέντ Απρέλ (νεότ.), στο *Λολίτα: η σχολιασμένη έκδοση* (14<sup>η</sup> έκδοση, Σεπτέμβριος 2020), κεφάλαιο 2 «Οι Καταβολές της Λολίτας», (σελ. 52 - 53).

<sup>13</sup> Σχόλιο 24, *Λολίτα: η σχολιασμένη έκδοση* (14<sup>η</sup> έκδοση, Σεπτέμβριος 2020): «Ο Poe αναφέρεται πάνω από είκοσι φορές στη *Λολίτα* [...] πολύ περισσότερο από κάθε άλλο συγγραφέα.».

– Άνναμπελ ήταν και η πρώτη παιδική αγάπη του Χάμπερτ (σελ. 10).

συγκεκριμένο έργο του με αρκετές δευτερογενείς λογοτεχνικές και ποιητικές αναφορές, προκειμένου να εξάψει την φαντασία και την κρίση του/της αναγνώστη/στριας, τεχνική η οποία το καθιστά ένα έργο που αποτελεί συνονθύλευμα όλης της πρότερης και υπόλοιπης μυθιστοριογραφίας του ιδίου.<sup>14</sup>

Παρά την ενδιαφέρουσα πορεία της Λολίτας στον κόσμο της λογοτεχνίας, σκόπιμο και εξίσου σημαντικό, είναι να αναφερθεί το ταξίδι που πραγματοποίησε και σε άλλες μορφές τέχνης, όπως ο κινηματογράφος και ο χορός. Πιο συγκεκριμένα, η ναμποκοφική ιστορία μεταφέρθηκε στη μεγάλη οθόνη και μάλιστα δύο φορές από τους σκηνοθέτες Kubrick και Lyne, το 1962 και το 1997 αντίστοιχα, αλλά διασκευάστηκε επίσης σε ένα μιούζικαλ το 1971, υπό τη διεύθυνση των Alan Jay Lerner και John Barry, σε τέσσερα θεατρικά έργα, με χαρακτηριστικότερο εκείνο του Edward Albee το 1981, ενώ ακόμη κατάφερε να «μεταμορφωθεί» σε μία όπερα και δύο χορευτικά μπαλέτα. Όσο αφορά τις κριτικές που απέσπασε, έχει ενδιαφέρον το πώς ΜΜΕ της εποχής, όπως οι *New York Times*, αλλά και πιο πρόσφατες αναφορές, έσπευσαν να τη χαρακτηρίσουν και να την παρουσιάσουν. Ενδεικτικές κριτικές<sup>15</sup> αποτελούν οι παρακάτω:

*«Εξακολουθεί να είναι ένα από τα πιο αστεία και στενάχωρα βιβλία, που θα εκδοθούν φέτος. Όσο για το πορνογραφικό του περιεχόμενο, μπορώ να σκεφτώ σχετικά λίγους τόμους, ικανούς να σβήσουν τις φλόγες της λαγνείας από αυτή την ακριβή και άμεση περιγραφή των συνεπειών της.»*

*(Elizabeth Janeway, The New York Times, Αύγουστος 1958)*

*«Είτε το θέλουμε, είτε όχι πρόκειται για μία καυστική σάτιρα για την ανεπάρκεια του «ψυχολογικού ρεαλισμού». Δεν υπάρχει έλλειψη διορατικότητας στη Λολίτα, αλλά ενισχύεται μέσα από τη σχέση της με ό,τι περιβάλλει τον κόσμο και κατά συνέπεια, το σύμπαν.»*

*(Robert R. Kirsch, The Los Angeles Times, 31 Αυγούστου 1958)*

*«... τη Λολίτα πρέπει να τη περιεργαστείτε πέρα από την ομορφιά της, για να ανακαλύψετε και να αναγνωρίσετε πόσο σκανδαλώδης είναι. Και για όλη της την ομορφιά, για όλη την τεράστια εφευρετικότητα και το χιούμορ της, εύκολα ξεχνά κανείς πόσο συγκλονιστική είναι.»*

*(Stephen Metcalf, Slate, 19 Δεκεμβρίου 2005)*

<sup>14</sup> Προλογικό σημείωμα του μεταφραστή Γεωργίου – Ικάρου Μπαμπασάκη, στο *Λολίτα: η σχολιασμένη έκδοση* (14<sup>η</sup> έκδοση, Σεπτέμβριος 2020), (σελ. 16 – 17).

<sup>15</sup> <https://lithub.com/sick-scandalous-spectacular-here-are-the-very-first-reviews-of-lolita/>

Όσο αφορά τις κινηματογραφικές μεταφορές<sup>16</sup> του βιβλίου, αυτές είναι δύο και ανήκουν στους Stanley Kubrick και Adrian Lyne.



Εικόνες 6 & 7: Αριστερά, ο σκηνοθέτης Stanley Kubrick με την ηθοποιό Sue Lyon, μελετάνε το σενάριο (επιμέλειας Nabokov) για την επερχόμενη ταινία του 1962, *How did they ever make a movie of Lolita* ?, με πρωταγωνίστρια τη Lyon στο ρόλο της Lolita. Δεξιά, ο σκηνοθέτης Adrian Lyne με τους ηθοποιούς Jeremy Irons (ως Humbert Humbert) και Dominique Swain (ως Lolita), δίνοντας σκηνοθετικές οδηγίες για την ταινία του 1997, *Lolita*. Οι εικόνες ανακτήθηκαν από <https://www.tumblr.com/search/lolita%20kubrick> και <https://www.tumblr.com/search/lolita%20lyne> (τελευταία πρόσβαση 11 Απριλίου 2023).

Ο σκηνοθέτης Stanley Kubrick θα επιχειρήσει να μεταφέρει στη μεγάλη οθόνη το μυθιστόρημα του Nabokov, το 1962, σε συνεργασία μάλιστα με τον ίδιο τον Nabokov, ο οποίος θα επιμεληθεί και το σενάριο.<sup>17</sup>

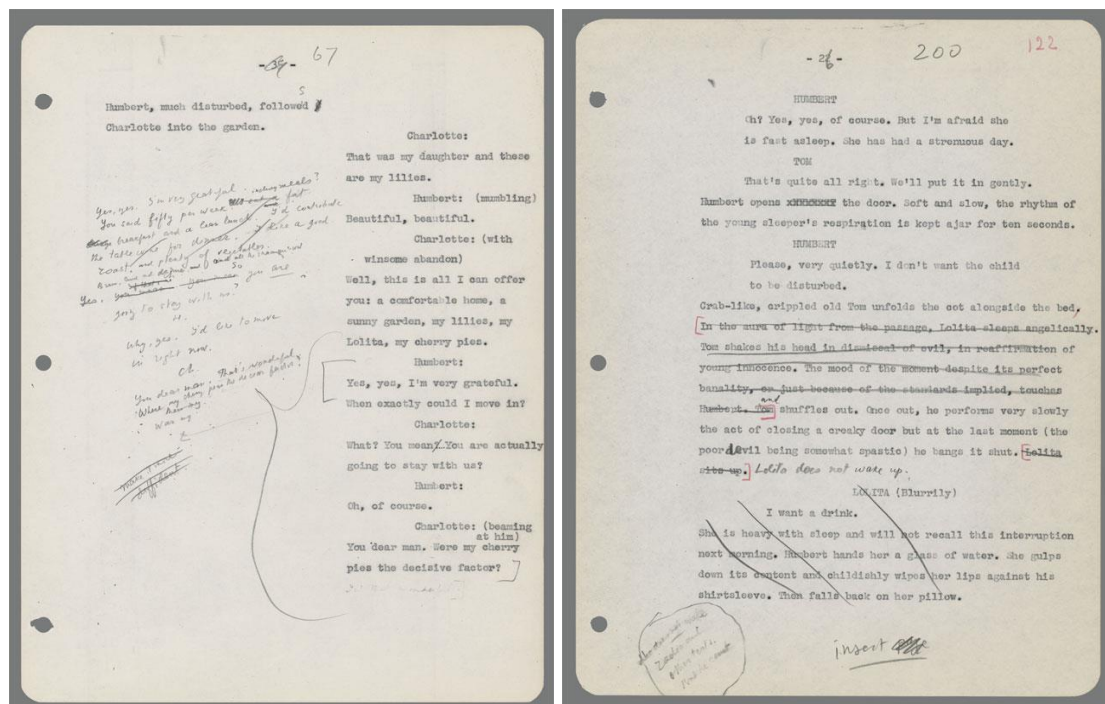
<sup>16</sup> Ως αντικείμενα μελέτης της παρούσας εργασίας που πλαισιώνουν το βιβλίο.

<sup>17</sup> Εισαγωγή Αλφρέντ Αππέλ (νεότ.), στο *Λολίτα: η σχολιασμένη έκδοση* (14<sup>η</sup> έκδοση, Σεπτέμβριος 2020), κεφάλαιο 1 «Το Κουκλοθέατρο του Ναμπόκοφ», (σελ. 29).



Εικόνα 8: Ο τίτλος παρουσίασης του ονόματος του Vladimir Nabokov, ως σεναριογράφου της μεταφοράς του βιβλίου του *Lolita* στον κινηματογράφο, από τον σκηνοθέτη Stanley Kubrick (1962)<sup>18</sup>.

Η εικόνα αποτελεί στιγμιότυπο οθόνης (screenshot) και λήφθηκε στις 23 Ιανουαρίου 2023.



Εικόνα 9 & 10: Αποσπάσματα του σεναρίου που ετοίμασε ο Vladimir Nabokov για την κινηματογραφική μεταφορά του βιβλίου του από τον Stanley Kubrick, 1960 – 1962. Οι εικόνες είναι

<sup>18</sup> Η ταινία του Kubrick *How did they ever make a movie of Lolita ?*, (1962) μπορεί να ανακτηθεί από την ιστοσελίδα online ταινιών [Watch Lolita 1962 full HD on 1movieshd.com](https://www.1movieshd.com) Free

διαθέσιμες στο <https://www.openculture.com/2014/06/vladimir-nabokovs-script-for-stanley-kubricks-lolita.html> (τελευταία πρόσβαση 22 Νοεμβρίου 2022).

Ήδη από τις αρχές προετοιμασίας της ταινίας του Kubrick, με τίτλο *How did they ever make a movie of Lolita* ?, υπήρξαν περιορισμοί ως προς την ίδια τη κινηματογράφηση, καθώς πολλοί ήταν εκείνοι που είχαν λογοκρίνει πρότερα το βιβλίο. Ο Kubrick, μετά την κυκλοφορία της ταινίας του, δήλωσε «αν συνειδητοποιούσα νωρίτερα πόσο σοβαροί θα ήταν οι περιορισμοί [λογοκρισίας], δεν θα είχα κάνει την ταινία.». Αναφερόταν τόσο στην ίδια τη λογοκρισία, όσο και στις αλλαγές που έπρεπε να γίνουν στην ιστορία (σύμφωνα με τις αρχές του Κώδικα Παραγωγής Κινηματογραφικών Ταινιών - *Motion Picture Production Code*), προκειμένου να μπορέσει να προβληθεί κινηματογραφικά – έπρεπε, για παράδειγμα, η ηλικία της Λολίτας από 12 χρονών που εμφανίζεται στο βιβλίο, να γίνει 14 στην ταινία αλλά και να μειωθούν οι πιο προκλητικές σκηνές που εμπεριέχονται στο βιβλίο.<sup>19</sup>

Παρά τους όποιους αρχικούς περιορισμούς, η ταινία είχε υποψηφιότητα για την κατηγορία καλύτερου διασκευασμένου σεναρίου στα 35<sup>α</sup> Όσκαρ. Η ηθοποιός που ενσάρκωσε τη Λολίτα στη ταινία του Kubrick ήταν η Sue Lyon, σε ηλικία – τότε – 14 ετών, μαζί με τον James Mason στο ρόλο του Humbert Humbert και τον Peter Sellers στο ρόλο του Clare Quilty.

---

<sup>19</sup> [Vladimir Nabokov's Script for Stanley Kubrick's Lolita: See Pages from His Original Draft | Open Culture](#)



Εικόνα 11: Η Sue Lyon (αριστερά) & ο James Mason (δεξιά), στους ρόλους Lolita και Humbert Humbert, στην ταινία *How did they ever make a movie of Lolita ?* (1962). Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο <https://newrepublic.com/article/125536/lolita-turns-60> (τελευταία πρόσβαση 22 Νοεμβρίου 2022).

Η ταινία γυρίστηκε μεταξύ βρετανικού και αμερικανικού εδάφους, με βασικά επίκεντρα τη Νέα Υόρκη και το Λονδίνο, σε σκηνοθεσία Stanley Kubrick. Τα πνευματικά δικαιώματα της αρχικής ιστορίας και του σεναρίου, αποδίδονται εξ' ολοκλήρου στον Vladimir Nabokov. Αξιοσημείωτη πληροφορία αποτελεί το γεγονός ότι η ταινία ξεκινά προβάλλοντας το τέλος του βιβλίου (άρα υπάρχει ένας ετεροχρονισμός μεταξύ βιβλίου και σεναρίου), ενώ το υποκοριστικό «Λολίτα» που χρησιμοποιεί μόνο ο Χάμπερτ στο βιβλίο για τη Ντολόρες, στην ταινία μοιράζεται μεταξύ των πρωταγωνιστών και «χάνει» την αποκλειστικότητά του. Παράλληλα, ο Kubrick χαρακτηρίζοντας το μυθιστόρημα του Nabokov ως *αριστούργημα*, θεώρησε υποχρέωσή του να αποπειραθεί να το μεταφέρει στη μεγάλη οθόνη, ως μια «στενάχωρη και τρυφερή ιστορία αγάπης.»<sup>20</sup>

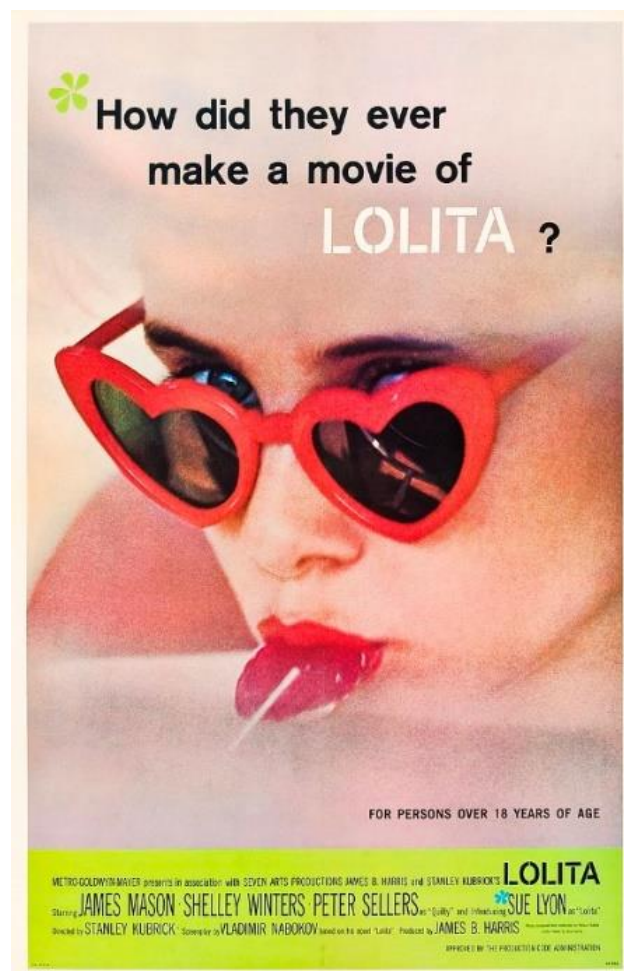
Ο Kubrick ήταν Αμερικανός σκηνοθέτης και θεωρείται ως ένας από τους εμβληματικότερους του είδους του. Πρωτοεμφανίστηκε στη χολιγουντιανή σκηνή και κατέλαβε τη θέση του σκηνοθέτη, το 1955 και το 1956 με τις ταινίες *Το Φιλί του*

<sup>20</sup> [Filming the Unfilmable and Achieving the Unimaginable: How Kubrick's 'Lolita' Eventually Won Critics Over and Established Itself as an Acclaimed Sardonic Black Comedy • Cinephilia & Beyond \(cinephiliabeyond.org\)](https://www.cinephiliabeyond.org/2018/07/20/filming-the-unfilmable-and-achieving-the-unimaginable-how-kubrick-s-lolita-eventually-won-critics-over-and-established-itself-as-an-acclaimed-sardonic-black-comedy/)



*Δολοφόνου* και *Το Χρήμα της Οργής*. Έκτοτε, θα δημιουργούσε ταινίες βασισμένες σε βιβλία και θα τις απέδιδε μέσα από τη δική του σκηνοθετική ματιά.

Χαρακτηριστικότερες, μεταξύ άλλων, αποτελούν οι *Σπάρτακος* (1960), *S.O.S Πεντάγωνο Καλεί Μόσχα* (1964), η *Λάμψη* (1980) κ.ά. Η παραγωγή της ταινίας *How did they ever make a movie of Lolita ?* (1962) αποδίδεται στον James B. Harris και κατατάσσεται στο είδος του δράματος και της μαύρης κωμωδίας. Οι εταιρείες παραγωγής της ταινίας ήταν οι Seven Arts, AA Productions, Anya Pictures και Transworld Pictures. Προβλήθηκε για πρώτη φορά στις 13 Ιουνίου του 1962 στις ΗΠΑ και έκτοτε προκάλεσε ιδιαίτερη διχογνωμία ανάμεσα σε κριτικούς αλλά και θεατές, ενώ η είδηση κυκλοφορίας της στηρίχτηκε σε μία αφίσα και τη μετάδοση αυτής από στόμα σε στόμα.<sup>21</sup>



Εικόνα 12: Αφίσα για την προώθηση της ταινίας του Kubrick , με τίτλο *How did they ever make a movie of Lolita ?*, 1962. Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο [https://en.wikipedia.org/wiki/Lolita\\_\(1962\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lolita_(1962_film)) (τελευταία πρόσβαση 22 Νοεμβρίου 2022).

<sup>21</sup> Στο ίδιο.

Συνολικά έκοψε 9,2 εκατομμύρια εισιτήρια. Η διάρκειά της είναι 152 λεπτά, η πρωτότυπη γλώσσα τα αγγλικά και απευθυνόταν αρχικά σε θεατές ηλικίας άνω των 18 ετών (βλ. υπότιτλο αφίσας). Στις διάφορες κριτικές που συναντώνται στο διαδίκτυο, μία εξ' αυτών εντοπίζεται στον ιστότοπο συγκέντρωσης κριτικών Rotten Tomatoes<sup>22</sup>, με την ταινία να «σκοράρει» 91%, με βάση 44 κριτικές και μέση βαθμολογία 7,81/10. Ο σκηνοθέτης David Lynch κατατάσσει την ταινία αυτή, ως την αγαπημένη του ταινία που δημιούργησε ποτέ ο Kubrick. Τέλος, η ταινία στον ιστότοπο Metacritic<sup>23</sup>, έχει βαθμολογία 79/100 με βάση 14 κριτικούς, υποδεικνύοντας «καθολική αναγνώριση», με ευνοϊκές κριτικές.

Τριάντα πέντε χρόνια αργότερα, το 1997, ο σκηνοθέτης Adrian Lyne θα παρουσιάσει τη δική του Λολίτα, με τον δικό του τρόπο και τις δικές του φιλοδοξίες. Η ταινία του Lyne<sup>24</sup> κατατάσσεται στο δραματικό κινηματογραφικό είδος και το σενάριο αυτής υπογράφεται από τον Stephen Schiff, ενώ η παραγωγή από τους Mario Kassar και Joel B. Michaels. Ο Lyne για τη σκηνοθεσία του στο Fatal Attraction έλαβε υποψηφιότητα για το Όσκαρ Καλύτερης Σκηνοθεσίας. Εν αντιθέσει με την εκδοχή του Kubrick, η μεταφορά αυτή παρουσιάζεται πιο σκοτεινή και το χιούμορ που εντοπίζεται στην πρώτη, υπολείπεται και δίνει τη θέση του στην τραγικότητα των ηρώων. Πρωταγωνιστές της ταινίας είναι οι Jeremy Irons (ως Humbert Humbert), Dominique Swain (ως Lolita) και Frank Langella (ως Clare Quilty).

---

<sup>22</sup> <https://www.rottentomatoes.com/m/1012611-lolita>

<sup>23</sup> <https://www.metacritic.com/movie/lolita-1969/trailers/13833012>

<sup>24</sup> Η ταινία του Lyne *Lolita*, (1997) μπορεί να ανακτηθεί από την ιστοσελίδα online ταινιών [Watch Lolita Full Movie English Sub | Fmovies \(fmovies2.pro\)](#)



Εικόνα 13: Jeremy Irons (αριστερά) & Dominique Swain (δεξιά) ως Humbert Humbert και Lolita, στην ομότιτλη ταινία *Lolita*, 1997. Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο <https://see-aych.com/90s-movies/lolita/> (τελευταία πρόσβαση 22 Νοεμβρίου 2022).

Η πλοκή παραμένει ίδια με το βιβλίο, ενώ υπήρχαν δυσκολίες σε ό,τι αφορά την προβολή της στις ΗΠΑ· γι' αυτό και οι πρώτες προβολές πραγματοποιήθηκαν στις 25 Σεπτεμβρίου του 1997 στη Ρώμη και στις 14 Ιανουαρίου του 1998 στη Γαλλία. Στις ΗΠΑ προβλήθηκε ένα χρόνο αργότερα από την προβολή στη Ρώμη, ακριβώς λόγω του περιεχομένου της, ενώ στην Αυστραλία δεν προβλήθηκε μέχρι το 1999. Διανεμήθηκε από τις εταιρείες The Samuel Goldwyn Company (ΗΠΑ) και AMLF (Γαλλία). Έχει διάρκεια 137 λεπτά, με πρωτότυπη γλώσσα τα αγγλικά και έκοψε συνολικά 1.1 εκατομμύρια εισιτήρια, με αρχικό μπάτζετ 62 εκατομμύρια δολάρια, νούμερα που αποδεικνύουν ότι η ταινία επρόκειτο για τεράστια αποτυχία.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> <https://www.imdb.com/title/tt0119558/>



Εικόνα 14 & 15: Αφίσες για την προώθηση της ταινίας του Lyne. Αριστερά η ιταλική της παραδοχή, δεξιά η αμερικανική, 1997 – 1998. Οι εικόνες είναι διαθέσιμες στο <https://www.themoviedb.org/movie/9769-lolita/images/posters> (τελευταία πρόσβαση 22 Νοεμβρίου 2022).

## B) Εσωτερικές Συνθήκες

### i. Σκιαγράφηση χαρακτήρων

#### Πρωταγωνιστές

#### **Χάμπερτ Χάμπερτ**

Ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου *Λολίτα* αλλά και ο μοναδικός αφηγητής μέσω του οποίου ξεδιπλώνεται η ιστορία, σε βιβλίο και ταινίες, είναι ο Χάμπερτ Χάμπερτ, όπου μοιράζεται το ισοζύγιο αυτής με τη νεαρή Ντολόρες Χείζ – *μόνο που εκείνη παρουσιάζεται μέσα από τη δική του οπτική*. Ωστόσο, παρά τη λεπτομερή ανάλυση – παράθεση σημείων του βιβλίου σε αυτό το τμήμα της εργασίας, σε ό,τι αφορά την σκιαγράφηση των χαρακτήρων, τους τρόπους - μέσα αφήγησης και τη γλώσσα, στις κινηματογραφικές μεταφορές της *Λολίτας*, Kubrick και Lyne διατηρούν τον Χάμπερτ ως μοναδικό αφηγητή της πλοκής και «μεγαλοποιούν» την εικόνα των χαρακτήρων που τον πλαισιώνουν, προκειμένου να χτίσουν την επιθυμητή δραματοποίηση του έργου (δηλ. αρχή – μέση – τέλος, άτις – ύβρις – νέμεσις – τίσις, κάθαρση κ.ά.) και να αποδώσουν ένα τέλος που θα απασχολήσει το κοινό.

Ο Χάμπερτ είναι Ευρωπαίος, συγκεκριμένα Άγγλος και γεννημένος στο Παρίσι το 1910, έχοντας ηλικία, τη στιγμή της γνωριμίας του με τη *Λολίτα*, τριανταεπτά ετών. Από την αρχή ακόμα των αναπαραστάσεων, ο Χάμπερτ δίνει την εντύπωση ενός ναρκισσιστή και αλαζόνα ενήλικα, γεμάτου αυτοπεποίθηση, μία προσωπικότητα που απευθύνεται στο κοινό της με ιδιαίτερη εκφραστικότητα:

*«Επιτρέψτε μου να επαναλάβω με γαλήνια έμφαση: ήμουν και εξακολουθώ να είμαι, παρά τα δεινοπαθήματά μου, ένας εξαιρετικά ωραίος άνδρας· ήρεμος στις κινήσεις μου, ψηλός, με ίσια μαύρα μαλλιά και ένα είδος μελαγχολικής, βαρύθυμης αλλά εξόχως σαγηνευτικής συμπεριφοράς.»*, (σελ. 24).

Αναφέρει συγχρόνως το ανδρικό πρότυπο της εποχής του, το οποίο δε διστάζει να προσαρμόσει στα δικά του χαρακτηριστικά:

*«η εξαιρετική ανδρική ρώμη συχνά αντανακλά στα εκτεθειμένα χαρακτηριστικά του ατόμου ένα σκοτεινό, θλιμμένο κάτι που αρμόζει σε αυτό που επιθυμεί να κρύψει. Και αυτή ήταν η περίπτωσή μου.»*, (σελ. 24).

Προσθέτει, επίσης, πως είναι καλλιεργημένος, κάνοντας αναφορά στον Ντοστογιέφσκι και τον Λόρδο Βύρωνα: *«Να σε κρατώ στα γόνατά μου απαλά και στο γλυκό σου μάγουλο ν' αφήσω το πατρικό μου φιλί (αναφορά στον Λόρδο Βύρωνα)... Καλλιεργημένη Χάμπερτ!»,* (σελ. 71).

Παράλληλα, διαθέτει χιούμορ,

*«Τι κωμικός, αδέξιος, αμφιταλαντευόμενος Πρίγκιπας της Γοητείας που ήμουν!»,*  
(σελ. 112),

και αυτοσαρκάζεται της εμφάνισής του, αποζητώντας τη συμπόνια του κοινού σε τρίτο ενικό πρόσωπο:

*«- είμαι, απεναντίας, ο ξερακιανός, μεγαλόσωμος, τριχωτός Χάμπερτ Χάμπερτ, με τα φουντωτά μαύρα φρύδια και την αλλόκοτη προφορά και μια καταβόθρα γεμάτη τέρατα που σαπίζουν πίσω από το αργοκίνητο αγορίστικο χαμόγελό του.»*, (σελ. 42).

Ο ναρκισσισμός του κεντρικού ήρωα δε μετριάζεται - αντιθέτως φαίνεται να καλύπτει ολοένα και περισσότερο την αφήγηση, μετά από τη γνωριμία του με τη Λολίτα. Ένας ναρκισσισμός που αφορά την έλξη που προκαλεί στα νεαρά κορίτσια μέσω των εμφανίσιμων χαρακτηριστικών που διαθέτει και που επισκιάζει την παιδοφιλία του:

*«Διαθέτω όλα τα χαρακτηριστικά τα οποία, σύμφωνα με συγγραφείς ειδικευμένους στα ερωτικά ζητήματα των παιδιών, θέτουν σε κίνηση τις ανταποκρίσεις που σκιρτούν σ' ένα μικρό κορίτσι: θεληματικό πηγούνι, μυώδη μπράτσα, βαθιά ηχηρή φωνή, φαρδιές πλάτες.»* (σελ. 41).

Υπενθυμίζει και υποστηρίζει θερμά πως μπορεί να σαγηνέψει γυναίκες από κάθε ηλικία και κοινωνική τάξη:

*«Δεν ξέρω εάν σ' αυτές τις τραγικές σημειώσεις έχω τονίσει επαρκώς την ιδιαιτέρως «σαγηνευτική» επίδραση που η ωραία εξωτερική εμφάνιση του συγγραφέα – ψευδοκελτική, ελκυστικά πιθηκοειδής, αγορίστικα αρρενωπή – ασκούσε στις γυναίκες κάθε ηλικίας και κοινωνικής τάξης. Φυσικά, τέτοιες ανακοινώσεις διατυπωμένες σε πρώτο ενικό πρόσωπο ενδέχεται να φαίνονται γελοίες. Όμως μια στις τόσες οφείλω να υπενθυμίζω στον αναγνώστη μου τα της εμφανίσεώς μου...»,* (σελ. 107).

αλλά και μικρότερα από εκείνον κορίτσια, τα αποκαλούμενα, κατά τον ίδιο, νυμφίδια<sup>26</sup>: «[...] εξάλλου, είχα κάποια εμπειρία παιδερώσεως στη ζωή μου· είχα κατακτήσει, με το βλέμμα, διάστικτα νυμφίδια στα πάρκα ... στην πιο κατάμεστη γωνιά ενός αστικού λεωφορείου γεμάτου με μαθητριούλες που κρέμονταν απ' τις χειρολαβές.», (σελ. 56).

όπως η Λολίτα.

«Επιπλέον, λέγεται ότι μοιάζω με κάποιον ερωτιάρη τραγουδιστή ή ηθοποιό ή κάτι τέτοιο, με τον οποίο είναι ζετρελαμένη η Λο.», (σελ. 41). Παράλληλα δηλώνει ρητά ότι πάσχει από την ασθένεια της παιδοφιλίας, ως νυμφόληπτος, (σελ. 16).

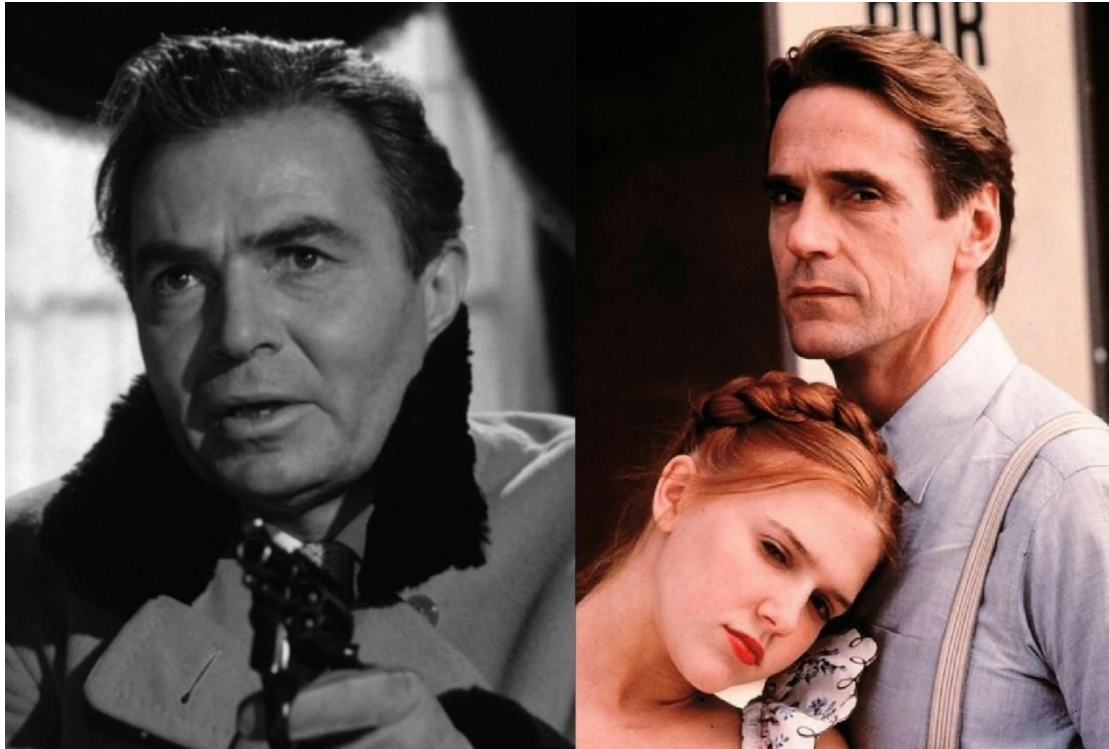
Τέλος, αφού δεχτεί να παντρευτεί τη Σάρλοτ, εκφράζει τις πραγματικές του σκέψεις σχετικά με τον γάμο αυτό:

«Δε σχεδιάζα να παντρευτώ τη Σάρλοτ προκειμένου να την εξουδετερώσω με κάποιο, χυδαίο, επικίνδυνο, ανατριχιαστικό τρόπο [...] πάντως, μια λεπτεπίλεπτα συναφής, φαρμακοποιητική σκέψη όντως κουδούνισε γλυκά και ηχηρά στο ηχηρό και συννεφιασμένο μου μυαλό.», (σελ. 72),

αλλά και τον τρόπο με τον οποίο σχεδίαζε να είναι πιο κοντά στην κόρη:

«Είδα τον εαυτό μου να χορηγεί κρυφά μια πανίσχυρη δόση υπνωτικών χαπιών σε μάνα και κόρη, έτσι ώστε να θωπεύσει τη δεύτερη όλη νύχτα και με πλήρη ατιμωρησία.», (σελ. 73).

<sup>26</sup> Σχόλιο 56, στο *Λολίτα: η σχολιασμένη έκδοση* (14<sup>η</sup>, έκδοση, Σεπτέμβριος 2020), (σελ. 614).



Εικόνα 16 & 17: Αριστερά, ο ηθοποιός που υποδύεται τον Humbert Humbert, στην ταινία του Kubrick (1962), James Mason. Δεξιά, ο ηθοποιός που υποδύεται τον Humbert Humbert, στην ταινία του Lyne (1997), Jeremy Irons. Οι εικόνες είναι διαθέσιμες στο

[http://villains.fandom.com/wiki/Humbert\\_Humbert](http://villains.fandom.com/wiki/Humbert_Humbert) και <http://aminag-15.tumblr.com/post/6336652995577511936> (τελευταία πρόσβαση 14 Ιουνίου 2023).

\*

### Ντολόρες Χείζ – Λολίτα

Η Ντολόρες Χείζ, ή αλλιώς Λολίτα (όπως την αποκαλεί μοναδικά ο Χάμπερτ), είναι η δωδεκάχρονη μοναχοκόρη «*τόρα, στα δώδεκα.*» (σελ. 44) της χήρας Σάρλοτ Χείζ, γεννηθείσα το 1934 (σελ. 77). Πρέπει να επισημανθεί, πως παρά την παρουσία της στην ιστορία, η όλη εικόνα που μεταφέρεται στο κοινό δημιουργείται μέσα από τη ματιά του μοναδικού αφηγητή του έργου, του Χάμπερτ· πράγμα που αποτελεί κρίσιμο σημείο (παρ)ερμηνείας του χαρακτήρα και των συμπεριφορών της από τους διάφορους αναγνώστες, αλλά και θεατές των μεταφορών του βιβλίου στον κινηματογράφο.

Η Λολίτα εμφανίζεται στο πλάνο της συγκεκριμένης ιστορίας, όταν ο Χάμπερτ αποφασίζει τελευταία στιγμή να νοικιάσει το δωμάτιο που του προσφέρεται στο

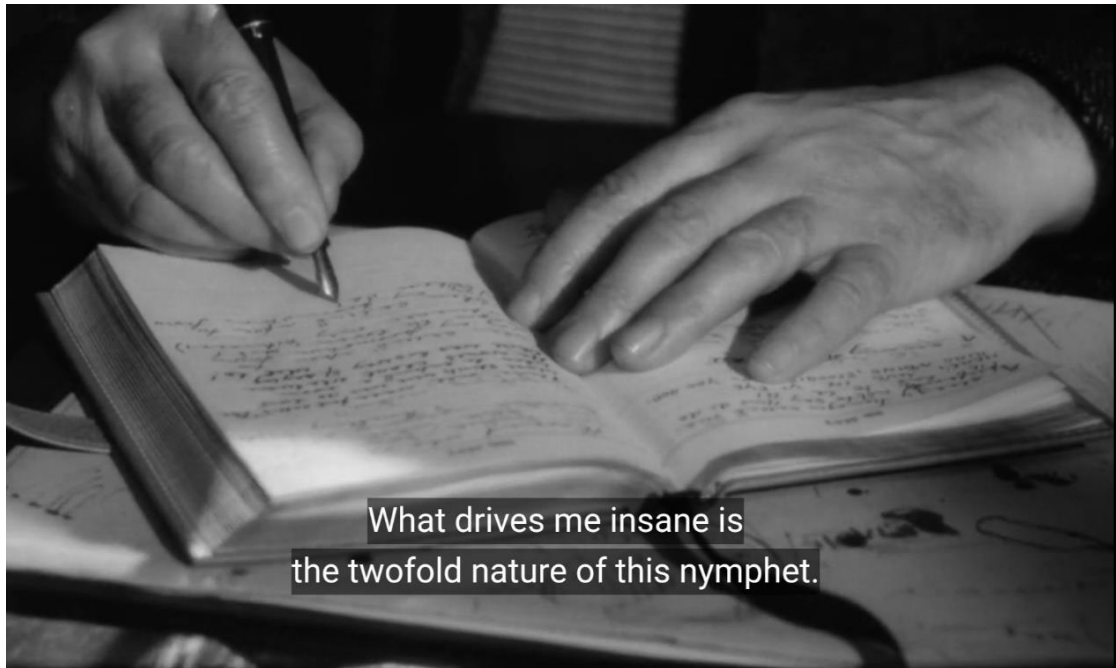


σπιτικό των Χείζ. Μάλιστα, ο Χάμπερτ, πρωτοαντικρίζοντας τη Λολίτα, χωρίς να το περιμένει, την παρομοιάζει με την πρώτη του αγάπη: την Άνναμπελ από τη Ριβιέρα,

«[...] δίχως την παραμικρή προειδοποίηση, ένα γαλάζιο κύμα πλημμύρισε την καρδιά μου κι από μια ψάθα σε μια πισίνα ήλιου, μισόγυμνη, γονατιστή, γυρίζοντας στα γόνατά της να με απενίξει πάνω από τα γυαλιά ηλίου της εκείνη, η αγαπημένη μου από τη Ριβιέρα.», (σελ. 37).

Η Λολίτα παρομοιάζεται ως η «ίδια παιδίσκη (με την Άνναμπελ) – οι ίδιοι εύθραυστοι μελένιοι ώμοι, η ίδια μεταξένια λυγερή λεπτή πλάτη, τα ίδια καστανόξανθα μαλλιά ... ως παθιασμένη αναγνώριση ... με τα χαρακτηριστικά της μικρής νεκρής μου νύφης.», (σελ. 37 – 38). Επιπλέον, η ίδια φαίνεται να εκφράζεται, κατά την ομιλία της, με αυθάδη τρόπο, που κάνει «ακόμη και τον Χάμπερτ Χάμπερτ να ερεθίζεται απεριόριστα από τη λιγάκι πρόστυχη ομιλία της μικρής, από την τραχιά, ψιλή φωνή της.», (σελ. 40). Εξωτερικά της περιγραφής της, ο Χάμπερτ προσθέτει πως διαθέτει «κατάμαυρες βλεφαρίδες, των αγνόφαιων απλανών ματιών της, με πέντε ασύμμετρες φακίδες στην ανασηκωμένη μυτούλα της και ένα χρυσόξανθο χνούδι στα μελαψά της άκρα.», (σελ. 42). Η ίδια αρέσκεται στο να «απολαμβάνει τα πράσινα – κόκκινα – μπλε κόμικς της.», ενώ κατά τον Χάμπερτ αποτελεί «το πιο όμορφο νυμφίδιο που θα μπορούσε να πλάσει με τη φαντασία του ο πράσινος – κόκκινος – μπλε Πρίαπος (γιος του Διόνυσου και της Αφροδίτης, ως θεός της γονιμότητας και της τεκνοποιίας) αυτοπροσώπως.», (σελ. 41),

– ένα νυμφίδιο με διπλή φύση, η οποία, κατά τον Χάμπερτ του βιβλίου, αμφιταλαντεύεται μέσα στον κόσμο των περιοδικών και των κόκκινων σπιτιών, στον κόσμο των αθώων παιδιών και των διεστραμμένων ενηλίκων, στον κόσμο ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο, το Θεό και το θαύμα, ένα νυμφίδιο που διαθέτει «ένα μείγμα τρυφερής ονειρικής παιδικότητας και μιας κάποιας αιθέριας προστυχιάς που πηγάζει από τη χλευαστική τσαχπινιά των διαφημίσεων και των φωτογραφιών στα περιοδικά ... από πολύ νεαρές πόρνες μεταμφιεσμένες σε παιδίσκες στα επαρχιακά μπορντέλα ... με όλα αυτά να ανακατεύονται με την θεσπέσια ακηλίδωτη τρυφερότητα που αναβλύζει από το μόσχο και τα μούσκλα, από το θαύμα στο θραύσμα, από το χώμα και το πτώμα, ω Θεέ μου, Θεέ μου.», (σελ. 42 – 43). Οι ταινίες αποδίδουν την περιγραφή του ναμποκοφικού νυμφιδίου μέσω ενδυματολογικών και συμπεριφορικών επιλογών, όπως θα αναλυθεί παρακάτω.



What drives me insane is  
the twofold nature of this nymphet.

Εικόνα 18: Σκηνή από τη μεταφορά του 1962. Ο Humbert, γράφοντας σκέψεις στο ημερολόγιό του, υπογραμμίζει πως αυτό που τον μαγνητίζει στη Lolita είναι η διπλή «φύση» που διαθέτει ως νυμφίδιο.

Η εικόνα αποτελεί στιγμιότυπο (screenshot) και λήφθηκε στις 1 Ιουνίου 2023.

Παράλληλα, στα απομνημονεύματά του, ο Χάμπερτ αναφέρεται στη Λολίτα ως «*φως της ζωής μου, φλόγα των λαγόνων μου, αμαρτία μου, ψυχή μου.*», (σελ. 7), ενώ παράλληλα και σποραδικά μέσα στις καταγραφές του εξομολογείται την εμμονή του απέναντι σε εκείνη «*το νυμφίδιό μου δεν είναι πουθενά μέσα στο σπίτι ! Λείπει ! Λύπη [...]* το σπίτι είναι άδειο, το σπίτι είναι νεκρό.» (σελ. 47) και «*το σπίτι ήταν ακόμη ά – Λολο όταν επέστρεψα.*», (σελ. 63).

Από την πλευρά της μητέρας της, η Λο (ψευδώνυμο), προσλαμβάνεται ως αντιδραστικό και ανυπάκουο παιδί, που αντιμιλάει στον γονέα του, ένα «*μοχθηρό παιδί από ενός έτους [...] παλιοκόριτσο [...] στα δώδεκα μελάς, σωστή πανούκλα.*», (σελ. 44), ένα παιδί ανυπόφορο, χωρίς ίχνος ευγένειας και τρόπους, γεμάτο πείσμα και άπλυτο: «*Ανυπόφορο, να 'ναι τόσο κακότροπο αυτό το παιδί ! Και τόσο πεισματάρικο. Όταν ξέρει ότι είναι ανεπιθύμητο. Και θέλει πλύσιμο.*», (σελ. 48). Συνάμα, ο Χάμπερτ καταγράφει τη σχέση Λολίτας και μητέρας της σε διάφορες φάσεις, όπως όταν η Σάρλοτ της υπαγορεύει έμμεσα να πάει για ύπνο κι εκείνη αντιδρά επιπληκτικά, με αποτέλεσμα να χάσει το πικνίκ της επόμενης μέρας, ως τιμωρία: «*Και τώρα, πιστεύουμε όλοι ότι καλό θα ήταν να πάει για ύπνο η Λο.*» – «*Κι*

εγώ πιστεύω ότι βρωμάς.» – «Το οποίο σημαίνει ότι δεν έχει πικνίκ αύριο.» – «Ζούμε σε ελεύθερη χώρα [...]», (σελ. 44).



Εικόνα 19 & 20: Αριστερά, η ηθοποιός που υποδύεται τη Lolita, στην ταινία του Kubrick (1962), Sue Lyon. Δεξιά, η ηθοποιός που υποδύεται τη Lolita, στην ταινία του Lyne (1997), Dominique Swain. Οι εικόνες είναι διαθέσιμες στο <https://sinemasanati.tumblr.com/post/109210611007> και <https://iconicgreats.co.uk/dominique-swain-in-lolita-1997-premium-photograph-and-poster-1008398/> (τελευταία πρόσβαση 14 Ιουνίου 2023).

\*

### Δευτερεύοντα πρόσωπα

#### Σάρλοτ Χείζ

Η Σάρλοτ είναι η μητέρα της Λολίτας «αυτή ήταν η Λο μου.» (σελ. 38). Η περιγραφή του συγκεκριμένου προσώπου πρέπει να τονιστεί ξανά πως σταχυολογείται από τη ματιά του Χάμπερτ, πράγμα που σημαίνει πως παρουσιάζεται μία μόνο διάσταση αυτού. Η πρώτη του επαφή με τη Σάρλοτ, με το που χτυπάει το κουδούνι του σπιτιού της, αποτελεί αφορμή, κατά τα γραφόμενά του, να την περιγράψει στα γρήγορα, προκειμένου να ξεμπερδέυει από τη συγκεκριμένη

αγγαρεία, λέγοντας: «*Θεωρώ ότι καλά θα κάνω να την περιγράψω πάραυτα, για να ξεμπερδεύουμε.*», (σελ. 35).

Η Σάρλοτ αποτελεί το πρότυπο της τυπικής αστής Αμερικανίδας μητέρας, η οποία, ωστόσο, προσπαθεί να αποκτήσει ευρωπαϊκά χαρακτηριστικά συμπεριφοράς, όπως είναι η αγνή χρήση γαλλικών λέξεων και (εκ)φράσεων – πράγμα που ενισχύεται ιδιαίτερα με την άφιξη του ευρωπαίου Χάμπερτ. Κατά τον Χάμπερτ, είναι ντυμένη με την ένδυση που υπαγορεύει η εποχή της (όπως είναι τα σανδάλια, οι μεταξωτές μπλούζες, τα επίσημα καφέ παντελόνια), είναι καπνίστρια και υπολογίζεται από τον ίδιο πως βρίσκεται περίπου στην ηλικία των τριάντα πέντε. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της αποδίδονται ως απλά αλλά ελκυστικά, σαν απομίμηση της Γερμανίδας αστέρος Μάρλεν Ντίτριχ. Διαθέτει χαλκοκάστανα μαλλιά, πιασμένα απαλά σε κότσο και γαλαζοπράσινα μάτια που πλαισιώνονται από υπερβολικά βγαλμένα, με το τσιμπιδάκι, φρύδια «*ήταν γύρω στα τριάντα πέντε, είχε μέτωπο που γυάλιζε, μαδημένα φρύδια και πολύ απλά αλλά μάλλον ελκυστικά χαρακτηριστικά του τύπου που θα μπορούσε να ορισθεί ως αραιό διάλυμα της Μάρλεν Ντίτριχ [...] χτυπώντας απαλά το χαλκοκάστανο κότσο της [...] θαλασσοπράσινα μάτια.*», (σελ. 35 – 36).

Όσο αφορά το ποιόν του χαρακτήρα της, ο Χάμπερτ υποστηρίζει πως είναι φανερά μια γυναίκα που κατέχει το λόγο, δίνοντας την εντύπωση πως είναι μέλος κάποιας λέσχης διανοουμένων, με γυναίκες που όμως δε διαθέτουν ίχνος χιούμορ, που είναι αδιάφορες και παρά τις υποτιθέμενες εκλεπτυσμένες συζητήσεις που μπορεί να εξάγουν, είναι στη πραγματικότητα βαρετές και αδιάφορες, κενές από περιεχόμενο που απλώς ξεγελά το λεξιλόγιο που χρησιμοποιούν «*ήταν, προφανώς, μια από τις γυναίκες εκείνες των οποίων οι καλογυαλισμένες λέξεις μπορεί να αντανakλούν μια λέσχη βιβλίου ή μια λέσχη μπριτζ ή οποιαδήποτε άλλη θανάσιμα πληκτική συμβατικότητα αλλά ποτέ την ψυχή τους· γυναίκες παντελώς στερημένες από χιούμορ· γυναίκες που είναι απολύτως αδιάφορες [...]*», (σελ. 36).



Εικόνα 21 & 22: Αριστερά, η ηθοποιός που υποδύεται τη Charlotte Haze, στην ταινία του Kubrick (1962), Shelley Winters. Δεξιά, η ηθοποιός που υποδύεται τη Charlotte Haze, στην ταινία του Lyne (1997), Melanie Griffith. Οι εικόνες είναι διαθέσιμες στο [https://lolita-novel.fandom.com/wiki/Charlotte\\_Haze](https://lolita-novel.fandom.com/wiki/Charlotte_Haze) και <https://www.alamy.com/stock-photo/lolita-lolita-charlotte-haze-melanie.html?sortBy=relevant> (τελευταία πρόσβαση 14 Ιουνίου 2023).

\*

### Κλερ Κίλτυ

Ο Κίλτυ, παρά το ότι δεν καταλαμβάνει μια κεντρική θέση στην πλοκή της ιστορίας, είναι πανταχού παρών και λειτουργεί καταλυτικά, κλιμακώνοντας τη ροή και την ένταση της πλοκής, ώστε το κοινό να οδηγηθεί τελικώς ως προς μια τετελεσμένη μορφή κάθαρσης. Ο Χάμπερτ έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με το όνομά του όταν κρατείται στη φυλακή για τον έντονο διαπληκτισμό με τον εραστή της τότε συζύγου του, Βαλέρια, όταν ξεφυλλίζει βιβλία της βιβλιοθήκης που διατίθενται εκεί: «[...] *Who's Who του θεάτρου – ηθοποιοί, παραγωγοί, δραματουργοί* [...] μεταγράφω το μεγαλύτερο μέρος της σελίδας: *Quilty, Clare (Κίλτυ, Κλερ): Αμερικανός δραματουργός. Γεννήθηκε στο Όσιαν Σίτυ, στο Νιου Τζέρσεϋ το 1911 [...]* *Χόμπι: γρήγορα αυτοκίνητα, φωτογραφία, κουτάβια.*», (σελ. 30).

Σε ό,τι αφορά την εμφάνισή του, ο Χάμπερτ περιγράφει πως είναι «*ένας άνδρας με φαρδιές πλάτες, κάπως φαλακρός, με ανοιχτό μπεζ σακάκι και σκούρο καφέ παντελόνι [...] με κονβέρτιμπλ, ένας εύσωμος και γεροδεμένος άνδρας στην ηλικία μου [...]*» – υπολογίζει ο αναγνώστης ότι είναι ένα χρόνο μικρότερος του Χάμπερτ, αφού είναι γεννημένος το 1910 και ο Κίλτν το 1911 – «*[...] το ίδιο απαλά ηλιοκαμένο πρόσωπο, πιο γεμάτο απ' το δικό μου, μ' ένα μικρό μαύρο μουστάκι κι ένα έκφυλο στόμα σαν μπουμπούκι τριαντάφυλλο.*», (σελ. 224).

Σταδιακά της αφήγησης, γίνεται γνωστό ότι τον Κίλτν τον γνωρίζει η Λολίτα, καθώς το δωμάτιό της κοσμείται από διάφορες εικόνες διασημοτήτων της εποχής «*Από κάτω ήταν μια άλλη φωτογραφία, επίσης μια έγχρωμη διαφήμιση. Ένας διακεκριμένος θεατρικός συγγραφέας κάπνιζε τελετουργικά ένα τσιγάρο Δρομάς.*», (σελ. 70). Η πρώτη άμεση επαφή του Χάμπερτ με τον Κίλτν τελείται, όταν ο πρώτος παραμένει στο ξενοδοχείο «*Μαγεμένοι Κυνηγοί*» με τη Λολίτα, μία σκηνή η οποία θα καθορίσει την μετέπειτα πλοκή της ιστορίας, καθώς ο Κίλτν φαίνεται να γνωρίζει τις προθέσεις του Χάμπερτ: «*Πού διάολο τη βρήκες ;*» - «*Πώς είπατε ;*» - «*Λέω, καλύτερεύει ο καιρός, ε ;*» - «*Έτσι φαίνεται.*». - «*Ποια είναι η κοπελίτσα ;*» - «*Η κόρη μου.*». - «*Ψέματα λες – δεν είναι.*». [...], (σελ. 132).

Κατόπιν της συνάντησης, ο Κίλτν εμφανίζεται αμυδρά, αλλά σταθερά και κλιμακωτά στη πλοκή, ιδιαίτερα κατά μήκος των ταξιδιών που πραγματοποιεί ο Χάμπερτ με τη Λολίτα. Ο Χάμπερτ μάλιστα χρησιμοποιεί την έκφραση *Σατανάς*, (σελ. 254 – 255), και βάζει στόχο να τον βρει, ειδικά τη στιγμή που η Λολίτα λαμβάνει εξιτήριο από το νοσοκομείο του Κολοράντο: «*Στον εαυτό μου ψιθύρισα ότι είχα ακόμα το όπλο μου και ήμουν ακόμα ένας ελεύθερος άνθρωπος – ελεύθερος να βρω τα ίχνη της φυγάδας, ελεύθερος να εξοντώσω τον αδελφό μου.*», (σελ. 253).

Δύο χρόνια μεσολαβούν μέχρι η Λολίτα να επικοινωνήσει με τον Χάμπερτ και να του εκμυστηρευτεί ότι ο απαγωγέας της ήταν ο Κίλτν, τον οποίο είχε γνωρίσει στην κατασκήνωση Κιου (Q) και τον είχε ερωτευτεί, αλλά τον άφησε γιατί ήθελε να την προωθήσει στο Χόλυγουντ σε ταινίες ενήλικου περιεχομένου· τότε για τον Χάμπερτ «*ήσυχια, αθόρυβα συγχωνεύτηκαν όλα και όλα μπήκαν σε μια τάξη [...]*», (σελ. 280). Από εκείνο το σημείο, απογειώνεται στο μέγιστο η αγωνία του κοινού, καθώς ο Χάμπερτ αποφασισμένος κατευθύνεται στο σπίτι του Κίλτν, προκειμένου να τον σκοτώσει.



Εικόνα 23 & 24: Αριστερά, ο ηθοποιός που υποδύεται τον Clare Quilty, στην ταινία του Kubrick (1962), Peter Sellers. Δεξιά, ο ηθοποιός που υποδύεται τον Clare Quilty, στην ταινία του Lyne (1997), Frank Langella. Οι εικόνες είναι διαθέσιμες στο [https://villains.fandom.com/wiki/Clare\\_Quilty](https://villains.fandom.com/wiki/Clare_Quilty) (τελευταία πρόσβαση 14 Ιουνίου 2023).

\*

Άλλοι χαρακτήρες που αναφέρονται διάχυτα στο έργο, είναι το ζεύγος Φάρλοου – φίλοι της Χείζ, η Μόνα – φίλη της Λολίτας, ο Τσάρλι από την κατασκήνωση, ο Κίλτνυ – ξάδελφος και οδοντίατρος του θεατρικού συγγραφέα Κλερ Κίλτνυ, η δεσποινίς Έμπερορ – καθηγήτρια πιάνου κ.ά. Εδώ πρέπει να σημειωθεί πως οι χαρακτήρες του βιβλίου μεταφέρονται στις δύο ταινίες με τρόπο που όχι μόνο διατηρούν τα χαρακτηριστικά που τους αποδίδει ο Nabokov, αλλά συγχρόνως μέσα από τις επιλογές των σκηνοθετών, εντείνεται τόσο η εμφάνιση, όσο και η συμπεριφορά τους απέναντι στον φακό, προκειμένου να επιτευχθεί η αίσθηση δραματικότητας στο έργο.

## ii. Τρόπος αφήγησης

Ο τρόπος με τον οποίο εκφέρεται αφηγηματικά ο λόγος ενός συγγραφικού κειμένου (λογοτεχνικό κείμενο ή κινηματογραφικό σενάριο), έχει άμεση σχέση με τις επιδιώξεις του/της συγγραφέα (ή σεναριογράφου), σχετικά με το πώς και με ποια μέσα θα συγκροτήσει την ιστορία του. Ο συγγραφέας του βιβλίου *Λολίτα*

προκειμένου να μεταδώσει την ιστορία του όσο πιο αποτελεσματικά γίνεται στους τελικούς αποδέκτες αυτής (δηλ. τους αναγνώστες), δίνει τα σκήπτρα της συνολικότητας της αφήγησης σε ένα πρόσωπο, που έχει πλάσει ακριβώς για τον σκοπό αυτό· τον καθηγητή Χάμπερτ Χάμπερτ.

Ο πρωταγωνιστής της ιστορίας, είναι ένα πρόσωπο το οποίο διαθέτει τα δικά του ιδιαίτερα γνωρίσματα, όπως είναι ο χαρακτήρας του, οι εσωτερικές διεργασίες που επηρεάζουν τη συμπεριφορά του κ.ά. που ενδεχομένως παρουσιάζονται στο έργο. Όλα τα στοιχεία αυτά, είναι υπεύθυνα για την θέση που ο ίδιος κατέχει μέσα στο κείμενο και κυρίως για το πώς επηρεάζει, κατευθύνει, (ανα)διαμορφώνει και καθορίζει την πορεία της ιστορίας, που είναι αναπόφευκτα κομμάτι της. Εδώ ακριβώς είναι και το σημείο που οφείλει να διερευνηθεί περαιτέρω ως προς την αφηγηματική τεχνική του Nabokov αλλά και των επιλογών των σκηνοθετών των δύο ταινιών· για να καταστεί σαφές τι είδους αφήγηση χρησιμοποιείται, πρέπει να δοθεί έμφαση στα σημεία εκφοράς.

Σύμφωνα με την αφηγηματική θεωρία του Todorov (1989) - η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί πιο ευέλικτα και να επεκταθεί και στον κινηματογράφο - υπάρχουν τρεις τύποι λογοτεχνικής αφήγησης που μπορεί να εντοπιστούν σε ένα κείμενο: α) ο παντογνωστικός τύπος αφήγησης: σε αυτή τη περίπτωση ο αφηγητής γνωρίζει τα πάντα για τους χαρακτήρες και για τη πλοκή του έργου, τα συναισθήματά τους, τις σκέψεις τους, ακόμη και το τί επρόκειτο να συμβεί, β) ο αντικειμενικός τύπος αφήγησης: εδώ ο αφηγητής δε γνωρίζει κάτι για τους χαρακτήρες, απλώς ακολουθεί την ιστορία, γ) ο υποκειμενικός τύπος αφήγησης: σε αυτόν τον τύπο αφήγησης, ο αφηγητής διαλέγει έναν ήρωα, ως κύριο πρόσωπο, και βλέπει τη πλοκή του έργου μέσα από τα μάτια του.

Η αφήγηση που ακολουθείται στη Λολίτα, υπόκειται στον υποκειμενικό τύπο αφήγησης και εκπορεύεται αποκλειστικά από ένα πρόσωπο. Έτσι, καλύπτεται από τη μία ένας επιθυμητός όγκος πληροφοριών για τα πρόσωπα που συντρέχουν (με) την ιστορία, αλλά από την άλλη ελλοχεύει κίνδυνος ο αναγνώστης να προσκολληθεί στον μοναδικό αφηγητή<sup>27</sup> αυτής, καθώς ακολουθεί τον τρόπο προσέγγισης του κόσμου μέσα από τη δική του σκοπιά. Με βάση τα προαναφερθέντα, το κοινό ακολουθεί την

<sup>27</sup> ή του υποκειμένου εκφοράς του λόγου, κατά Todorov (1989, σελ. 78 – 81).



ιστορία αποκλειστικά από την αφήγηση του Χάμπερτ, πράγμα που αδιαμφισβήτητα δίνει την αίσθηση ότι «συνομιλούν» μαζί του, ειδικότερα σε σημεία του κειμένου, όπου χρησιμοποιείται α' πληθυντικό «βλέπουμε», (σελ. 56) ή β' πληθυντικό «θα γελάσετε», (σελ. 174), «βλέπετε, την αγαπούσα», (σελ. 278) κτλ.

Ενδιάμεσα της αφήγησης, ο πρωταγωνιστής βιβλίου και ταινιών χρησιμοποιεί προοικονομία για συμβάντα όπως «*η Μόνα θα εμφανιστεί όπου να 'ναι.*», (σελ. 189), εσωτερικό μονόλογο, απόδοση διαλόγων σε ευθύ λόγο, γεγονότα αποδιδόμενα σα να συμβαίνουν «*εδώ και τώρα*», εν αγνοία του ήρωα:

*«Εδώ Λέσλι. Λέσλι Τόμσον.»*,

*είπε ο Λέσλι Τόμσον, που του άρεσε να κάνει βουτιές τα χαράματα.*

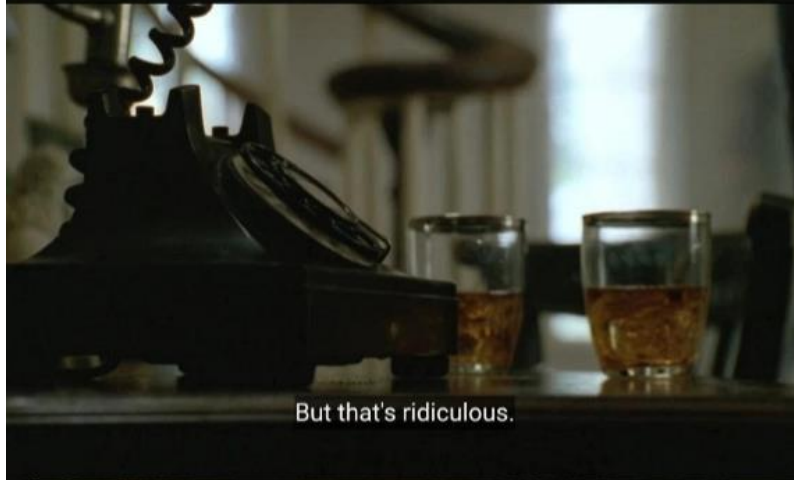
*«Η κυρία Χάμπερτ, κύριε, την πάτησε ένα αυτοκίνητο, ελάτε λοιπόν γρήγορα.»*

*Απάντησα, ίσως με κάποια δυσπιστία, ότι η σύζυγός μου ήταν σόα και αβλαβής και κρατώντας ακόμη το ακουστικό άνοιξα διάπλατα την πόρτα και είπα:*

*«Είναι ένας τύπος στο τηλέφωνο και λέει ότι σκοτώθηκες, Σαρλότ.»*

*Όμως δεν υπήρχε καμιά Σαρλότ στο καθιστικό.»*, (σελ. 100).

\*



Εικόνα 25: Σκηνή από τη μεταφορά του 1997. Ο Humbert, πληροφορείται από ένα τηλεφώνημα ότι η σύζυγός του, Charlotte παρασύρθηκε από αυτοκίνητο, που τη σκότωσε ακαριαία. Η εικόνα αποτελεί στιγμιότυπο (screenshot) και λήφθηκε στις 14 Ιουνίου 2023.

### iii. Χρόνος αφήγησης

Για να υπάρξει μια πλήρη κατανόηση της πλοκής της ιστορίας, κρίνεται αναγκαία η αναφορά του χρόνου που περιβάλλει την ίδια την αφήγηση, τους ήρωες, τα γεγονότα· την ιστορία δηλαδή στο σύνολό της. Η αναφορά της χρονικής τέλεσης των πράξεων μιας ιστορίας βοηθά το κοινό να ακολουθεί μια λογική χρονολογική σειρά της αφήγησης, κυρίως επειδή τα σημεία αυτά ενορχηστρώνουν την ιστορία, συνθέτουν την πλοκή της και κατευθύνουν τη σκέψη του στο προσδοκώμενο αποτέλεσμα, που εξαρχής έχει θέσει ως στόχο ο δημιουργός της. Στη *Λολίτα*, η εξιστόρηση συντελείται με τη χρήση παρελθοντικών χρόνων, εκ των οποίων κυριαρχεί ο Παρατατικός· ωστόσο υπάρχουν στιχομυθίες που αποδίδονται σε χρόνο Ενεστώτα. Οι διάλογοι σ' ένα έργο, αδιαμφισβήτητα αναβαθμίζουν τη πλοκή του, καθώς το καθιστούν πιο άμεσο και παραστατικό. Επιπλέον, ο Nabokov υιοθετεί την ημερολογιακή τεχνική χρονικής αφήγησης: «*Ξέρω ότι είναι τρέλα να κρατάω αυτό το ημερολόγιο [...]*», (σελ. 40).



Εικόνα 26: Αναφορικά με την τεχνική της ημερολογιακής καταγραφής του Nabokov: ο Humbert, στην ταινία του 1962, στον μονόλογό του, αναφέρει την τέρψη που του προσφέρει το ημερολόγιο που κρατά κρυφά από τη νοικήρσσσα - σύζυγό του, Charlotte. Η εικόνα αποτελεί στιγμιότυπο (screenshot) και λήφθηκε στις 29 Μαΐου 2023.

Η συγγραφική επιδεξιότητα του Nabokov μπορεί πιστά να αποδοθεί με το ακόλουθο απόσπασμα: «Όλα τα τεχνάσματα της ενέλιξης περιελίσσονται γύρω από τη συγγραφική φωνή – «μια ανθρωπομορφική θεότητα που την ενσαρκώνω εγώ» όπως τη χαρακτηρίζει ο ίδιος ο Ναμπόκοφ -, η οποία εμφανίζεται αδιαλείπτως σε όλα του τα μυθιστορήματα [...] αυτή ακριβώς η «θεότητα» είναι υπεύθυνη για τα πάντα: αυτή εκκινεί μια αφήγηση μόνο και μόνο για να τη σταματήσει και να επαναφηγηθεί την παράγραφο με διαφορετικό τρόπο· διακόπτει μια σκηνή για να την «ξαναπαίξει» στην οθόνη του Κεφαλαίου ή στρέφει μια αναποδογυρισμένη διαφάνεια για να την προβάλει σωστά· παρεμβαίνει για να δώσει σκηνικές οδηγίες, για να συγχαρεί ή να ενθαρρύνει τους ηθοποιούς, για να μετακινήσει ένα αντικείμενο του σκηνικού· αυτή αποκαλύπτει ότι οι ήρωες έχουν «σώματα παραγεμισμένα με μπαμπάκι» και είναι οι μαριονέτες του συγγραφέα, ότι όλα είναι μυθοπλασία».<sup>28</sup>

#### iv. Γλώσσα & ύφος

Η γλώσσα που χρησιμοποιείται στη Λολίτα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πλούσια, με αυστηρά επιλεκτικά προσεγμένες εκφράσεις, κάτι που ταιριάζει απόλυτα στον πρωταγωνιστή της ιστορίας και της ιδιότητας που κατέχει, ως καθηγητής λογοτεχνίας,

*«Λο – λί – τα: της γλώσσας η άκρη τρέχει τρεις φορές στον ουρανό, για να χτυπήσει με την τρίτη απαλά πάνω στα δόντια.»*, (σελ. 7).

Παράλληλα, χρησιμοποιείται για τον χαρακτήρα της Λολίτας, ένα λεξιλόγιο που αρμόζει σε παιδιά της ηλικίας της, που προδίδει την εφηβική νεανικότητα και που περιλαμβάνει καθημερινές και απλοϊκές φράσεις, όπως:

*«Μπλιαχ!», έκανε το κυνικό νυμφίδιο [...]*

*«Μου φαίνεται ότι θα ξεράσω άμα ξαναδώ γελάδα.»*, (σελ. 117).

\*

*«Ουάου ! Πολύ φιγουράτο !», (σελ. 122).*

Οι εναλλαγές αυτές, από έναν πιο ενηλικοκεντρικό και επίσημο λόγο, σε έναν πιο αυθόρμητο και ανέμελο παιδιάστικο λόγο, ξεκουράζουν και αναζωογονούν την

<sup>28</sup> Εισαγωγή Αλφρέντ Αππέλ (νεότ.), στο *Λολίτα: η σχολιασμένη έκδοση* (14<sup>η</sup> έκδοση, Σεπτέμβριος 2020), (σελ. 49).

αφήγηση και την εξέλιξη της ιστορίας, καθιστώντας τη ροή της πιο περιπαικτική και το ύφος συνεπώς πιο ενδιαφέρον, τόσο στο βιβλίο όσο και στις ταινίες. Ο συγγραφέας και οι σκηνοθέτες προσπαθούν, λοιπόν, να κρατήσουν μια εκφραστική ισορροπία ανάμεσα στα δύο πρωταγωνιστικά του πρόσωπα, με στόχο όχι μόνο να υπάρχει μια αρμονία ως προς την πλοκή της ιστορίας, σχετικά με τις σκέψεις, τις ιδέες και τα σχέδια των προσώπων αυτών, αλλά παράλληλα για να επιτρέψουν σε αναγνώστες και θεατές να γίνουν συνοδοιπόροι σε αυτή, καθιστώντας το ρόλο αυτό όσο πιο αληθοφανή γίνεται, για να νιώσουν ότι αποτελούν μέρος και κομμάτι της συνολικότητας της ιστορίας.

### A.3) ΑΞΟΝΑΣ ΕΝΝΟΙΩΝ

#### Παιδική σεξουαλικότητα – το ναμποκοφικό «*νυμφίδιο*»

Στο παρόν κομμάτι της εργασίας θα επιχειρηθεί ο εντοπισμός της βασικότερης έννοιας που πραγματεύονται οι δύο αναπαραστασιακοί λόγοι της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου και θα αποπειραθεί η ανάλυσή της, προκειμένου να αναδυθεί ποιος λόγος είναι κυρίαρχος και από πού αντλεί ο δημιουργός τα χαρακτηριστικά του. Πιο συγκεκριμένα, θα αναλυθεί το πώς συγγραφέας, σκηνοθέτες και αφηγητής (μέσω των δημιουργών του) παράγουν μια συγκεκριμένη εικόνα της παιδικής υποκειμενικότητας της Λολίτας, και πώς η σεξουαλικότητά της πλαισιώνει τις αφηγήσεις – αναπαραστάσεις που έχουν δημιουργηθεί για εκείνη, μέσα από τις επιδιώξεις των παραπάνω.

Προκειμένου να προσεγγιστεί η θεματική της παιδικής σεξουαλικότητας λοιπόν, αναγκαία είναι μια σύντομη σκιαγράφηση του πλαισίου μέσα από το οποίο άρχισε η εντατική ενασχόληση φορέων και θεσμών με τη σεξουαλικότητα γενικά, ως υπόθεση του υποκειμένου που είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ευημερία και τη συνέχεια της κοινωνίας. Ο Foucault (1997) υποστήριξε πως «η σεξουαλική συμπεριφορά του πληθυσμού τίθεται ως αντικείμενο ανάλυσης και, παράλληλα, ως στόχος παρέμβασης.», όταν αναφέρθηκε στη στροφή που σημειώνεται ιστορικά από τις πρακτικές τιμωρίας και ελέγχου του 17<sup>ου</sup> αιώνα σε μη κατασταλτικά βίαιες πρακτικές προδιαγεγραμμένης κατεύθυνσης της ανθρώπινης συμπεριφοράς, στην ύστερη νεωτερικότητα (σελ. 453).

Το σεξ, και ό,τι σχετίζεται με αυτό, μετατρέπεται σε πεδίο ελέγχου, ακριβώς γιατί αφορά άμεσα την ίδια την υγεία του κοινωνικού πλαισίου και της συνέχειάς του στο

χρόνο. Το ύστερο κράτος έχει πλέον την απαίτηση να γνωρίζει πώς οι πολίτες αξιοποιούν το ίδιο το σεξ, γι' αυτό και δημιουργεί νέους λόγους με προδιαγραφές, περιορισμούς και επιταγές που ρυθμίζουν τη δραστηριότητα αυτή· το σεξ δηλαδή δεν αποσιωπάται, αλλά διαπραγματεύεται συνεχώς σε αναδυόμενα πεδία λόγων (Πεχτελίδης, 2015, σελ. 223). Με τον ίδιο τρόπο, η παιδική σεξουαλικότητα υφίσταται την ίδια επεξεργασία, από πολλαπλά πεδία ταυτοχρόνως. Γι' αυτό, ακριβώς, θα διερευνηθεί το πώς η σεξουαλικότητα της Λολίτας τυγχάνει επεξεργασίας μέσα από τα πεδία της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου αλλά και των λόγων που τα πλαισιώνουν, και με τί άλλες παραμέτρους έρχεται σε συνομιλία, ως κεντρική θεματική της ιστορίας.

Η Λολίτα, στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική της αναπαράσταση, είναι ένα υποκείμενο το οποίο αναπαριστά έναν ενήλικα σε μικρογραφία, σε ό,τι αφορά κυρίως την σεξουαλικότητά της. Η σεξουαλικότητα – σεξουαλικοποίηση της Λολίτας αναφορικά με τις ταινίες, ως προϊόντα οπτικής κατανάλωσης, χτίζεται μέσα από τις επιδιώξεις αναπαράστασής της από τους σκηνοθέτες Kubrick και Lyne, κυρίως σε ζητήματα εμφάνισης και συμπεριφοράς. Συγκεκριμένα, ο Lyne μεγεθύνει το ζήτημα της εφηβικής σεξουαλικότητας (στη δική του μεταφορά) και η ίδια η Λολίτα τοποθετείται σε μια θέση που βρίσκεται δίπλα στον Χάμπερτ, ως υποκείμενο που πυροδοτεί την όποια πράξη και συμπεριφορά του συμπρωταγωνιστή της (στους θεατές δίνεται δηλαδή η εντύπωση πως εκείνη ευθύνεται για την όποια αντίδραση του Χάμπερτ, ενώ συνάμα χρησιμοποιεί τη σεξουαλικότητά της για να τον σαηνέψει και να τον αποπλανήσει – προκαλέσει, για να επιτύχει τους στόχους της). Στην ταινία του Kubrick η σεξουαλικότητα δεν αποτελεί κεντρικό αφήγημα, ωστόσο η ένδυση της ηθοποιού Sue Lyon, στο ρόλο της Λολίτας, λειτουργεί με τρόπο που οπτικά η προσλαμβάνουσα αναπαράσταση συσχετίζεται αυτομάτως με συμπεριφορές που «θυμίζουν» τη Λολίτα, ή την έννοια του «νυμφιδίου» (π.χ. γυαλιά ηλίου σε σχήμα καρδιάς, κολλητά ρούχα, μαγιό, Όξφορντ παπούτσια κ.ά – βλ. εικόνες 19 & 28).

Η σεξουαλικότητά της έχει άρρηκτη σχέση δηλαδή τόσο με το παρουσιαστικό της, όσο και με τις ίδιες τις πράξεις και τη συμπεριφορά της, οι οποίες εδραιώνουν μια συγκεκριμένη αντίληψη για τον όρο του «νυμφιδίου». Το «νυμφίδιο» ως γλωσσικό ιδίωμα του Nabokov, και κατ' επέκταση ως αποκλίνον πρότυπο παιδικότητας, φέρει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και συνδέει αυτόματα στο μυαλό των αναγνωστών – θεατών, τη φιγούρα της Λολίτας ή παραπλήσιων υποκειμένων – πάντα θηλυκού

γένους. Η σεξουαλικότητα της πρωταγωνίστριας είναι ένα καίριο ζήτημα μέσα στην ιστορία, διότι ανοίγει ένα πεδίο στο οποίο οι λόγοι των σκηνοθετών επιδιώκουν διαφορετικό, κάθε φορά, αποτέλεσμα.

Η σύγχρονη καταναλωτική κουλτούρα, από τη διαφήμιση μέχρι τον κινηματογράφο, εισάγει ολοένα και περισσότερο θηλυκότητες, με σκοπό να διεγείρουν αισθήματα που σχετίζονται με τη σεξουαλικότητα. Ο όρος που αποδίδεται για αυτή τη συνθήκη είναι ο όρος της *σεξουαλικοποίησης* του προβαλλόμενου υποκειμένου και αναφέρεται στον κίνδυνο που ελλοχεύει να «γεφυρώσει» τα όρια μεταξύ ενηλικότητας και παιδικότητας και να τα αποδώσει ως ένα (Bragg et al., 2011, p. 282 - 283). Εδώ, ενδιαφέρουσα είναι η επισήμανση του Lynn Spigel (1993), ο οποίος τονίζει πως η έννοια «παιδί» είναι ένα πολιτισμικό κατασκεύασμα (κεντρικό αφήγημα της Νέας Κοινωνιολογίας της Παιδικής Ηλικίας), μία εικόνα που χρειάζονται και χρησιμοποιούν οι ενήλικες για να μπορέσουν να διαμορφώσουν και να διατηρήσουν τις δικές τους ταυτότητες. Η παιδική ηλικία είναι, δηλαδή, το μεταίχμιο ανάμεσα στους ίδιους και στο πως ορίζουν τον εαυτό τους, μέσα από αυτή (σελ. 259).

Η Λολίτα τόσο στο βιβλίο όσο και στις ταινίες, παρουσιάζεται ελαφρώς διαφοροποιημένη σε ό,τι αφορά την ύπαρξη και τη θέση της μέσα στις αναπαραστάσεις αυτές, πράγμα που έχει άμεση σχέση με τις επιδιώξεις των δημιουργών της. Ο Χάμπερτ με τη «βοήθεια» του Nabokov, σκιαγραφεί και αποδίδει εξ' ολοκλήρου τη Λολίτα μέσα από τη δική του οπτική, η οποία περικλείεται από έντονο σεξισμό, ενώ παράλληλα αντλεί αφηγήματα από τον ρομαντικοποιημένο λόγο για την παιδική ηλικία. Σε ό,τι αφορά τις ταινίες που βασίστηκαν στο μυθιστόρημα, υπάρχει αρκετά μεγάλη απόκλιση στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται η Λολίτα, αλλά είναι φανερή και η διαφορά στις σχέσεις εξουσίας που αναπτύσσονται μεταξύ εκείνης και του Χάμπερτ. Στην ταινία του σκηνοθέτη Lyne για παράδειγμα επιδίωξη, κατά τον ίδιο, ήταν:

*«Ήθελα να κάνω μια ταινία για το μυθιστόρημα του Ναμπόκοφ, γιατί είναι, νομίζω, ένα από τα σπουδαία μυθιστορήματα αυτού του αιώνα. Τελικά, είναι μια ιστορία αγάπης - είναι μια περίεργη και τραγική ιστορία αγάπης [...] Οι θεατές θέλουν να τον μισήσουν (αναφέρεται στον Χάμπερτ) αλλά δεν μπορούν πραγματικά. Είναι απαίσιο αυτό που κάνει στη Λολίτα, προφανώς, αλλά μετά βρίσκουν τους εαυτούς τους να*

γελούν μαζί του και μερικές φορές να τον συμπονούν και, τελικά, καταλαβαίνουν ότι πραγματικά την αγαπούσε.»<sup>29</sup>

Τα λόγια του σκηνοθέτη, φανερώνουν την υποστήριξη που δείχνει στον άνδρα πρωταγωνιστή της ιστορίας, δικαιολογώντας σε μέσες άκρες τις συμπεριφορές του και αποδίδει ελαφρυντικά σε εκείνον, μέσα από τις σκηνοθετικές επιλογές που τον δείχνουν να είναι ένα τραγικό πρόσωπο που αναγκάστηκε να προβεί στις πράξεις που προέβη. Μέλημα του Lyne, εξαρχής, ήταν να καταστήσει τον Χάμπερτ ένα πρόσωπο που αποζητά την κατανόηση και τη συμπόνια των θεατών, παραγκωνίζοντας τη Λολίτα στα πλαίσια των σχέσεων εξουσίας που δημιουργούνται μεταξύ τους.

Ειδικότερα, η ταινία του Lyne εμμένει εξ' ολοκλήρου στο να προβάλλει συνεχώς μια παθητικότητα στο πρόσωπο της πρωταγωνίστριας, αλλά και μια ιδιότητα που δίνει την εντύπωση στους θεατές της ταινίας πως εκείνη είναι υπεύθυνη γι' αυτή τη προσκόλληση και την ερωτική εμμονή που τρέφει ο Χάμπερτ γι' αυτή. Παρουσιάζεται ένα γυναικείο υποκείμενο το οποίο στην ουσία προκαλεί με τις πράξεις του και παρασέρνει, λόγω του φύλου του, τον πρωταγωνιστή της ιστορίας, ο οποίος εκμεταλλευόμενος τις σχέσεις εξουσίας που δημιουργούνται στο δίπολο αυτό, κρίνει πως μπορεί να καταστήσει τη Λολίτα υποχείριο και κτήμα των ερωτικών του φαντασιώσεων.

Ο λόγος που διαφαίνεται να πλαισιώνει την ατμόσφαιρα της ταινίας του 1997, είναι ένας συνδυασμός μεταξύ του ρομαντικού και του εγγενώς κακού παιδιού· από τη μία, η Λολίτα παρουσιάζεται αδύναμη, αναποφάσιστη, ανίκανη να (δια)κρίνει τί είναι καλό για την ίδια ως υποκείμενο και από την άλλη εμφανίζεται ως μια ιδιαίτερη κατηγορία παιδιού, προβάλλει μια αποκλίνουσα παιδικότητα με χαρακτηριστικά φιληδονισμού και αντιδραστικότητας, η οποία περικλείεται στον όρο του χαμπερτικού – ναμποκοφικού *νυμφιδίου*<sup>30</sup>. Ο ορισμός αυτός κατασκευάζει, επιπλέον,

<sup>29</sup> Σχόλιο του Lyne για την ταινία του *Lolita* (1997). Διαθέσιμο στον ιστότοπο κριτικής ταινιών IMDb: [Adrian Lyne - IMDb](#) – το σχόλιο αυτό εντοπίζεται και σε αντίστοιχη συνέντευξη που έδωσε ο σκηνοθέτης, το 1998, [\(19\) Adrian Lyne interview \(1998\) - YouTube](#)

<sup>30</sup> Σχόλιο 56, στο *Λολίτα: η σχολιασμένη έκδοση* (14<sup>η</sup>, έκδοση, Σεπτέμβριος 2020), (σελ. 614). Ο Χάμπερτ ορίζει ηλικιακά τα νυμφίδια: «ως τις κοπέλες που βρίσκονται μεταξύ εννέα με δεκατεσσάρων ετών και αποκαλύπτουν την αληθινή φύση τους, η οποία δεν είναι ανθρώπινη αλλά νυμφιδική (ήτοι, δαιμονική) [...]», (σελ. 15), στο *Lolita* – Vladimir Nabokov, [Lolita - PDFDrive.com \(allbookshub.com\)](#)



τη *νυμφοληψία*, ασθένεια από την οποία «πάσχει» ο Χάμπερτ. Στην ταινία του Kubrick, η Λολίτα υιοθετεί μια πιο ενεργητική στάση απέναντι στον Χάμπερτ και ορισμένες φορές τον κατευθύνει (χωρίς να χρησιμοποιήσει τη σεξουαλικότητά της), με τρόπο που προκαλεί το γέλιο των θεατών.

Η Λολίτα, πέραν της παραπάνω συμπεριφοράς, αποδίδεται ενδυματολογικά με ελαφριά ρούχα, συνήθως φορέματα πάνω από το γόνατο, σορτσάκια στενόμεσα, με πλεξουδάκια, σοσόνια, γυαλιά ηλίου σε σχήμα καρδιάς και κάποιες φορές με κόκκινο κραγιόν, ενώ από σκηνοθετικής πλευράς δεν παραλείπεται η λαγνότητα στο ύφος της, όταν η Swain (που την ενσαρκώνει στην ταινία του Lyne), κοιτάει την κάμερα ή τον συμπρωταγωνιστή της Χάμπερτ - χαρακτηριστικά που μεγεθύνουν το συγκεκριμένο πρότυπο θηλυκότητας.



Εικόνα 27: Στιγμιότυπο από την ταινία του Adrian Lyne, 1997. Η Dominique Swain, στο ρόλο της Lolita, φοράει κόκκινο κραγιόν, τρώει μπανάνα και κοιτάει περιπαικτικά και με ειρωνεία τον Humbert στη θέση του οδηγού. Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο <https://jpgcore.tumblr.com/post/616946408965144576> (τελευταία πρόσβαση 24 Φεβρουαρίου 2023).

---



Εικόνα 28: Στιγμιότυπο από την ταινία του Stanley Kubrick, 1962. Η Sue Lyon, στο ρόλο της Lolita, με μαγιά και γυαλιά ηλίου περιεργάζεται τον Humbert, τη στιγμή που συναντιούνται για πρώτη φορά.

Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο <https://groovyhistory.com/lolita-1962-long-story-made-short/2>

(τελευταία πρόσβαση 24 Φεβρουαρίου 2023).

Αναφορικά με τα δύο παραπάνω στιγμιότυπα που συναντώνται στις δύο κινηματογραφικές μεταφορές της ιστορίας του Nabokov, ο σχολιασμός επικεντρώνεται ιδιαίτερα στις αναπαραστάσεις των δύο πρωταγωνιστριών στο ρόλο της Λολίτας και κυρίως στον τρόπο με τον οποίο βρίσκονται «αντιμέτωπες» με τον φακό και τις υποδείξεις των σκηνοθετών. Πιο συγκεκριμένα, η Mary Ann Doane έχει να κάνει τη δική της επισήμανση σχετικά με τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις των θηλυκοτήτων, σε ό,τι αφορά την ιστορία των ηδονοβλεπτικών σεναρίων. Η ίδια ταυτίζει την ευχαρίστηση του θεατή με την ευχαρίστηση ενός ηδονοβλεψία, με τρόπο που (ανα)παράγεται «η θέση του θεατή σε σχέση με τη γυναίκα ως σχέση με την ίδια την οθόνη.».<sup>31</sup> Συνεχίζοντας, θίγει το ζήτημα της φетиχοποίησης (ή φетиχισμού), όταν αναφέρεται σε ζητήματα κινηματογραφικών τεχνικών, ενώ τονίζει πως η εικόνα αποτελεί ένα οπτικό σύνορο, που επιβάλλει περιορισμούς και απαγορεύσεις γύρω από το γυναικείο σώμα. Οι Swain και Lyon, ως θηλυκότητες, «δανείζουν» την ομορφιά τους στους σκηνοθέτες Lyne και Kubrick και εκείνοι μετατρέπουν την θελκτικότητά

<sup>31</sup> Doane, Mary A. (2006). Το φιλμ και η μασκαράτα (Μ. Μηλιώρη, Μτφρ). Στο Α. Αθανασίου (Επιμ.), *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική* (σελ. 285). Αθήνα: Νήσος.

τους σε «λειτουργικό παρεπόμενο ορισμένων πρακτικών κατασκευής της εικόνας – του καθραρίσματος, του φωτισμού, της κίνησης της κάμερας, της γωνίας λήψης.», κατά Doane.<sup>32</sup>

Η θέση της Laura Mulvey (1975), σχετικά με τον αφηγηματικό κινηματογράφο και τις έμφυλες σχέσεις που προκύπτουν ανάμεσα στους πρωταγωνιστές, επισημαίνει πως όλα έχουν να κάνουν με την τοποθέτηση ενός σεξουαλοποιούντος αρσενικού υποκειμένου και ενός σεξουαλικοποιημένου γυναικείου αντικειμένου, με τρόπο που προσανατολίζουν το βλέμμα των θεατών σε έναν άνδρα – «κάμερα» και σε μια γυναίκα ως αντικείμενο του πόθου, μέσω ακριβώς του ανδρικού βλέμματος· θέση που ξεκαθαρίζει όλα όσα φαίνεται να είχαν στις επιδιώξεις τους οι δύο σκηνοθέτες. Ειδικότερα, η ίδια τονίζει πως «η αφηγηματική δομή ελέγχεται από μια ενεργητική/παθητική ετεροφυλοφιλική κατανομή εργασίας [...] η ανδρική μορφή δε μπορεί να φέρει το βάρος της σεξουαλικής αντικειμενοποίησης.» (σελ. 17).

Έτσι, οι παραπάνω ορισμοί, παρά την αναφορά τους στο βιβλίο και τις ταινίες, έχουν μορφοποιήσει στη κοινή γνώμη ένα πρότυπο παιδικής σεξουαλικότητας, το οποίο βρίσκεται στο μεταίχμιο του αθώου και του πρόστυχου, στα όρια της παιδικής αθωότητας και του παιδιού – θύτη που «προκαλεί», στις μέσες άκρες ενός παιδιού που ισορροπεί ανάμεσα στην «φύση» δοθείσα παιδικότητά του και στα ενήλικα χαρακτηριστικά συμπεριφοράς που του αποδίδονται απ' έξω και τα οποία καλείται να ενσωματώσει και να θέσει στη πράξη, πάντοτε και σύμφωνα με τις υποδείξεις ενός ανδροκεντρικού προτάγματος. Συνάμα, οι λόγοι που πλαισιώνουν τις αναπαραστάσεις βιβλίου και ταινιών, δικαιολογούν ή ακόμη και νομιμοποιούν συμπεριφορές και πράξεις που προέρχονται από τη μεριά του άνδρα πρωταγωνιστή της ιστορίας, με τρόπο που θα αναλυθεί στον *άξονα θεματικών*.

---

<sup>32</sup> Στο ίδιο.

#### A.4) ΑΞΟΝΑΣ ΘΕΜΑΤΙΚΩΝ

##### Η γλώσσα ως ομιλιακό ενέργημα - χειραγώγηση

Η χρήση της γλώσσας καταλαμβάνει μεγάλο μέρος της ναμποκοφικής ιστορίας, καθώς η αφήγηση, όπως αναφέρθηκε, εκπορεύεται από ένα πρόσωπο, το οποίο έχει συγκεκριμένες προθέσεις απέναντι στην συμπρωταγωνίστριά του. Ο Χάμπερτ, στον μακροσκελή μονόλογο που παρουσιάζεται στο βιβλίο – και μεταφέρεται πιο αφηρημένα στις ταινίες –, παραδέχεται επαναλαμβανόμενα τις σκέψεις αλλά και τις απειλές κάτω από τις οποίες χειραγωγούσε τη Λολίτα, για να μη φύγει η ίδια από κοντά του:

*«Βασιζόμουν τότε σε τρεις άλλες μεθόδους προκειμένου να διατηρώ την έφηβη παλλακίδα μου σε κατάσταση υποταγής και σε υποφερτή διάθεση [...]», (σελ. 153) - «αν ήμουν στη θέση σου, αγαπητή, δε θα μιλούσα σε ξένους.» (σελ. 129).*

Συνάμα, αφού της ανακοινώνει το θάνατο της μητέρας της, γνωρίζει πως εκείνη – ορφανή πλέον, δε θα φύγει από κοντά του «στο ξενοδοχείο μείναμε σε χωριστά δωμάτια, αλλά μέσα στη νύχτα ήρθε κλαίγοντας στο δικό μου· και συμφιλιωθήκαμε πολύ τρυφερά. Βλέπετε, δεν είχε που αλλού να πάει.»<sup>33</sup>, (σελ. 149).



<sup>33</sup> Η σκηνή της «παρηγοριάς» αποδίδεται από τον Kubrick με τον τρόπο που φαίνεται στην εικόνα 29.

Εικόνα 29: Στιγμιότυπο από την ταινία του Kubrick (1962), όπου ο Humbert παρηγορεί τη Lolita μετά την αποκάλυψη του θανάτου της μητέρας της από εκείνον. Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο <https://www.tumblr.com/search/lolita%20kubrick> (τελευταία πρόσβαση 11 Απριλίου 2023).

Παρά τη στοργικότητά του, είναι στιγμές που γίνεται οξύθυμος και χάνει τη ψυχραιμία του, απαγορεύοντας στη Λολίτα να μιλήσει σε κάποιον άλλο για τη «σχέση» τους, ενώ ακόμη, στην ταινία του Lyne, βιαιοπραγεί απέναντί της. Η σκηνή της χειροδικίας αποτελεί επινόηση του ίδιου του σκηνοθέτη και δεν συναντάται αντίστοιχη περιγραφή στο βιβλίο του Nabokov – η προσθήκη στοιχείου βιαιότητας τονώνει τη δραματικότητα και το σασπένς της ιστορίας και άρα κρατά σε εγρήγορση τους θεατές για την εξέλιξη αυτής (ο Χάμπερτ χαστουκίζει τη Λολίτα δύο φορές στη ταινία του Lyne).

*«τέλος, ας δούμε τι θα συμβεί εάν εσύ, μια ανήλικη, κατηγορούμενη για την έκλυση ηθών ενός ενήλικα σε ένα ευυπόληπτο πανδοχείο, τι θα συμβεί λοιπόν, εάν πας και παραπονεθείς στους αστυνομικούς ότι σε απήγαγα και σε βίασα ; [...] Καλώς. Πάω φυλακή, λοιπόν. Και τί θ' απογίνεις εσύ, ορφανό μου ; [...] Θα τεθείς υπό την κηδεμονία της Υπηρεσίας Κοινωνικής Πρόνοιας [...] Με πιο απλά λόγια, αν μας ανακαλύψουν εμάς τους δύο, εσένα θα σε περάσουν από ψυχανάλυση και θα σε κλείσουν σε ίδρυμα, κουταβάκι μου, αυτό είναι όλο. Θα σε κλείσουν, Λολίτα μου, θα σε κλείσουν [...] Δε νομίζεις ότι κάτω από αυτές τις συνθήκες είναι καλύτερα να μείνει με το γέρο της η Ντολόρεζ Χέιζ ;», (σελ. 155).*



Εικόνα 30: Στιγμιότυπο από την ταινία του Lyne (1997), όπου Humbert και Lolita διαπληκτίζονται έντονα και ο Humbert χειροδικεί σε βάρος της Lolita. Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο <https://www.tumblr.com/search/lolita%20lyne> (τελευταία πρόσβαση 11 Απριλίου 2023).

Το τελευταίο απόσπασμα φανερώνει σαφώς πως ο Χάμπερτ, ως άνδρας κατά αρκετά χρόνια μεγαλύτερος από τη δωδεκάχρονη Λολίτα, μπορεί να της επιβληθεί και μόνο με τον λόγο, αφού στοχεύει στο συναίσθημα και την ορφανοσύνη της, ενώ συγχρόνως της επιρρίπτει κατηγορίες, για να φανεί σε αναγνώστες και θεατές, ως υποκείμενο που πάσχει και είναι υποχρεωμένο να φροντίσει ένα ανήλικο κορίτσι. Σύμφωνα με την Pintilie (2021), η χειραγώγηση αποτελεί μια μορφή κοινωνικής επιρροής και μεταφράζεται αρνητικά, καθώς αποβλέπει στη συμμόρφωση και την υπακοή ενός ατόμου, απέναντι στις επιθυμίες εκείνου που το χειραγωγεί.

Βασική τεχνική που περικλείεται κάτω από την ομπρέλα της χειραγώγησης, είναι η πειθώ, ένα ισχυρό εργαλείο που διαστρεβλώνει την ίδια την θέση του χειραγωγούμενου αποδέκτη να θεωρεί πως η στάση του χαρακτηρίζεται από ελευθερία, χωρίς να αντιλαμβάνεται πως έρχεται αντιμέτωπο με περιορισμένες επιλογές από την πλευρά που χρησιμοποιεί τη χειραγώγηση (σελ. 84 – 85). Ο ορισμός αυτός της χειραγώγησης – στα αγγλικά manipulation ή coercion (= εξαναγκασμός) -, ταιριάζει με τη συμπεριφορά του Χάμπερτ, καθώς αποπροσανατολίζει τη Λολίτα και την οδηγεί στο να «αποφασίσει» να (παρα)μείνει μαζί του, νομίζοντας πως η ίδια αποφασίζει για τον εαυτό της.

Η συμπεριφορά αυτή είναι σε συνεχή διάλογο με τα χαρακτηριστικά που εντοπίζονται στον ρομαντικό λόγο που έχει δημιουργηθεί γύρω από την παιδική ηλικία. Ο ίδιος, ακριβώς λόγω του φύλου αλλά και της ηλικίας του, παρουσιάζει τη Λολίτα, ως ένα δωδεκάχρονο παιδί και τίποτα περισσότερο, αποκρύπτοντας πρωτοβουλίες, ενέργειες, σκέψεις και αποφάσεις που η ίδια, ενδεχομένως, θα υιοθετούσε στην ιστορία. Ο Χάμπερτ, μετά το θάνατο της Σάρλοτ, αποφασίζει να περιλάβει τη Λολίτα κάτω από τη δική του γονεϊκή φτερούγα, χωρίς να ενημερώσει άλλους συγγενείς και γνωστούς της οικογένειας. Παράλληλα, επαναλαμβάνει συνεχώς ότι είναι ο πατέρας της, ότι την αγαπάει σα να είναι δική του κόρη *«είμαι ο πατέρας σου και μιλάω αγγλικά και σε αγαπώ.»*, (σελ. 138) και καλύπτει με αρκετά ευφυή τρόπο, τον έλεγχο ακριβώς που φέρει η ευθύνη και ο ρόλος του γονέα.

Επιπλέον, ελέγχει τις επιταγές της ζωής της με τρόπο που επιφανειακά φαίνεται ότι νοιάζεται για εκείνη. Στην πραγματικότητα, οδηγεί σε κορεσμό τον ανδρισμό του, αφού της αφαιρεί το δικαίωμα της ελεύθερης βούλησης και τη καθιστά υποχείριο των ερωτικών και σεξουαλικών του επιθυμιών - τη καθιστά στην ουσία κτήμα του. Ρυθμίζει τη ζωή της, επειδή τη θεωρεί παιδί που δε γνωρίζει τι είναι καλό για τον ίδιο του τον εαυτό και που χρειάζεται την καθοδήγηση και την προστασία ενός ενήλικου - αντιλήψεις που εντοπίζονται στον ρομαντικό λόγο για την παιδική ηλικία (Πεχτελίδης & Κοσμά, 2012).

### Παιδοφιλία

Η παιδοφιλία, ή νυμφοληψία (κατά Χάμπερτ) είναι στην πραγματικότητα η κεντρική παράμετρος η οποία πλαισιώνει τη σχέση μεταξύ Χάμπερτ και Λολίτας στην πλοκή του βιβλίου και των ταινιών και γι' αυτό είναι σημαντικό να αναφερθεί το πώς οι λόγοι της νομικής και της ψυχολογίας την εδραιώνουν, ή ακόμα και τη νομιμοποιούν μέσα στα συγκείμενα της ιστορίας. Παράλληλα, η θεματική αυτή είναι σε διαρκή συνομιλία με το κεντρικό θέμα της ιστορίας, την παιδική σεξουαλικότητα. Ως παιδοφιλία ορίζεται το σεξουαλικό ενδιαφέρον σε παιδιά προεφηβικής ηλικίας και συνδέεται με πράξεις οι οποίες αποτελούν αδικήματα κατά των παιδιών, συνήθως παραβιάζοντας τη σωματικότητά τους, αφού η συναίνεση από πλευράς τους απουσιάζει (Seto, 2009, p. 9).

Ο Χάμπερτ του βιβλίου, πριν γνωρίσει τη Λολίτα, αναφέρει παραδείγματα ιστορικών προσώπων που είχαν αναπτύξει ερωτικές σχέσεις με ανήλικα κορίτσια

(π.χ. Δάντης και Βεατρίκη, σελ. 19) και ξεκαθαρίζει ότι «*όλα αυτά είναι πολύ ενδιαφέροντα και τολμώ να πω ότι με βλέπετε ήδη εν εξάλλω καταστάσει και με αφρούς στο στόμα [...] απλώς σημαδεύω και ρίχνω σ' ένα κύπελλο τα δισκία κάποιων ευτυχημένων σκέψεων.*» (σελ. 18). Ειδικότερα, υπογραμμίζει την αδικία του να «*ενηλικιωθεί εν μέσω ενός πολιτισμού ο οποίος επιτρέπει σ' έναν άντρα να ερωτοτροπήσει με μια δεκαεξάχρονη κοπέλα αλλά όχι με ένα δωδεκάχρονο κορίτσι.*», (σελ. 16), μια αδικία η οποία δεν του επιτρέπει νομικά να παρευρίσκεται ερωτικά με ανήλικα κορίτσια.

Υστερόχρονα της αφήγησης στο βιβλίο, ωστόσο, φαίνεται να την καταρρίπτει: «*το άρθρο του Ρωμαϊκού Δικαίου σύμφωνα με το οποίο μια κοπέλα μπορεί κάλλιστα να παντρευτεί στα δώδεκά της χρόνια υιοθετήθηκε από την Εκκλησία και ισχύει ακόμη, μάλλον διακριτικά, σε ορισμένες από τις Ηνωμένες Πολιτείες. Και η ηλικία των δεκαπέντε είναι παντού το νόμιμο όριο.*», (σελ. 141). Η παράθεση του νομικού αυτού πλαισίου στην αφήγησή του, χρησιμοποιείται από τον ίδιο, προκειμένου να υπενθυμίσει στον/στην αναγνώστη/στρια, πως κάθε πράξη του και κάθε του κίνηση απέναντι στη Λολίτα, όσο απεχθής και να είναι, στην πραγματικότητα επιτρέπεται νομικά και δεν επιφέρει κατηγορίες από τις οποίες ο ίδιος κινδυνεύει (στις ταινίες η παιδοφιλία παρουσιάζεται ως σχέση αγάπης ανάμεσα στα δύο πρόσωπα και δεν είναι εμφανής η διάσταση αυτή, πράγμα που φανερώνει την πρόθεση των σκηνοθετών να δημιουργήσουν έναν πρωταγωνιστή, του οποίου η συμπεριφορά δεν καταδικάζεται ρητά από τους ίδιους, αλλά απορρέει «φυσικά», λόγω της θέσης που έχει απέναντι στην συμπρωταγωνίστριά του).

Η παράμετρος της παιδοφιλίας στην ιστορία του Nabokov, όσο αφορά την ψυχολογία του κεντρικού του χαρακτήρα, αποκρυσταλλώνεται σε εκφράσεις, σκέψεις και πράξεις του, όπως: «*είδα τον εαυτό μου να χορηγεί κρυφά μια πανίσχυρη δόση υπνωτικών σε μάνα και κόρη, έτσι ώστε να θωπεύσει τη δεύτερη όλη νύχτα και με πλήρη ατιμωρησία.*», (σελ. 72) ή «*να μπουκάνω το νοχελικό νυμφίδιό μου με υπνωτικά χάπια.*», (σελ. 82) με τρόπο που ωστόσο δεν καταδικάζεται στο βλέμμα του κοινού – στις ταινίες συγκεκριμένα, η χορήγηση χαπιών αποτυγχάνει να υπνωτίσει τη Λολίτα κι έτσι η πράξη αυτή δεν εμμένει στο νου των θεατών και δεν ερμηνεύεται ως σημείο της ιστορίας που κρύβει κίνητρα παιδοφιλικά ή επικίνδυνα για ένα παιδί, αλλά αντιθέτως είναι σκηνή η οποία απλώς δείχνει την αποτυχία του πρωταγωνιστή εκείνη τη στιγμή να επιτύχει το σκοπό του.



Ο Χάμπερτ καλύπτει τις παιδοφιλικές του προδιαθέσεις υπό το πρίσμα της κηδεμονίας «[...] θέλω να σε προστατεύσω [...] ό,τι κι αν συμβεί εγώ θα είμαι ο κηδεμόνας σου, κι αν είσαι καλή, ελπίζω κάποιο δικαστήριο να νομιμοποιήσει τούτη την κηδεμονία [...] δεν είμαι κανένας εγκληματίας, σεξουαλικά ψυχοπαθής που εκμεταλλεύεται πρόστυχα ένα παιδί.», (σελ. 154) και συνεχώς επικαλείται το νομικό πλαίσιο – λόγο μέσω του οποίου θα μπορέσει, ως κηδεμόνας, να αναλάβει εξ' ολοκλήρου την Λολίτα. Χαρακτηριστικές σκηνές οι οποίες φανερώνουν παιδοφιλικά κίνητρα και σκέψεις είναι, παραδείγματος χάριν, εκείνες που θέλουν τον πρωταγωνιστή στο δωμάτιο της Λολίτας να χαζεύει, να οσφρίζεται ή ακόμη και πέφτει μέσα στη ντουλάπα με τα ρούχα της όταν εκείνη λείπει από το σπίτι ή κινήσεις που εκδηλώνουν ότι ο ίδιος επιζητά τη σωματική επαφή μαζί της (π.χ. όποτε βρίσκει ευκαιρία της χαϊδεύει το πόδι, τα μαλλιά ή τον λαιμό). Όλα αυτά, τόσο στο βιβλίο, όσο και στις ταινίες, αποδίδονται από την αποκλειστική αφήγηση του Χάμπερτ κι έτσι, σε συνδυασμό με τις επιδιώξεις των συγγραφέα και σκηνοθετών, παρουσιάζει τον εαυτό του σε αναγνώστες και θεατές, ως ένα υποκείμενο που τρέφει απλώς πατρικά αισθήματα απέναντι στη Λολίτα – σε περίπτωση που ωστόσο βρεθεί σε κάποια ερωτική περίπτωση μαζί της, είναι επειδή *εκείνη* τον παρέσυρε και τον προκάλεσε, εκμεταλλευόμενη τη νυμφιδική της «φύση».

#### Σχέσεις γονέων – παιδιών

Οι σχέσεις γονέων – παιδιών είναι ακόμη ένα σημείο μέσα στην ιστορία που δίνει σε αναγνώστες και θεατές μια σαφή εικόνα της μετέπειτα σχέσης που αναπτύσσει η Λολίτα με τον Χάμπερτ. Ορόσημο της παραμέτρου αυτής, αποτελεί η στιγμή του αυτοκινητιστικού δυστυχήματος που αφήνει τη μητέρα της Λολίτας Σάρλοτ, νεκρή. Πρότερα του ατυχήματος, εναποτίθεται η πληροφορία ότι η Λολίτα είναι ορφανή από πατέρα, ενώ παράλληλα υπάρχουν αναφορές του Χάμπερτ για τις σχέσεις Σάρλοτ και Λολίτας, όπου το κοινό πληροφορείται πως η Σάρλοτ «*σπανίως μιλούσε για τη Λολίτα [...] ω, τη μισούσε την κόρη της, το δίχως άλλο ! [...] – «το ανόητο παιδί.»*, (σελ. 81 – 82). Υπάρχει ανταγωνισμός μεταξύ μητέρας και κόρης, καθώς η πρώτη περιμένει μια πειθαρχημένη και υπάκουη συμπεριφορά, τη στιγμή που η δεύτερη επιδεικνύει ειρωνεία και ανυπακοή απέναντι στις εντολές της μητέρας της.

Παράδειγμα αποτελεί η σκηνή (που συναντάται και στις δύο ταινίες) κατά την οποία η Λολίτα βρίσκεται στον ίδιο χώρο με την μητέρα της και τον Χάμπερτ και φαίνεται να μην είναι επιθυμητή παρουσία, καθώς η μητέρα της προσπαθεί ερωτικά

να τον προσελκύσει. Η μητέρα της χρησιμοποιώντας πρώτο πληθυντικό «πιστεύουμε πως η Λο πρέπει να πάει στο κρεβάτι της.» που συμπεριλαμβάνει εκείνη και (κατά πως φαίνεται) τον Χάμπερτ, απευθύνεται στη Λολίτα, η οποία με κατεβασμένο το κεφάλι, τρώγοντας, τής ανταπαντά «δε χρειάζεται να πάω – ζούμε σε ελεύθερη χώρα.», προκαλώντας την αντίδραση της μητέρας της.



Εικόνα 31: Σκηνή από την ταινία του 1962, όπου η Lolita και η μητέρα της Charlotte διαφωνούν για το αν η Lolita πρέπει (σύμφωνα με τη μητέρα της) να πάει για ύπνο. Η εικόνα αποτελεί στιγμιότυπο (screenshot) και λήφθηκε στις 29 Μαΐου 2023.

Παρά τις τέτοιου είδους προστριβές μεταξύ τους, η Λολίτα μετά τον θάνατο της μητέρας της θα προσπαθήσει να βρει έναν υποκατάστατο γονέα για να την φροντίσει, καθώς η ίδια γνωρίζει πως ούσα ανήλικο παιδί που πηγαίνει σχολείο, τής είναι ακόμα αδύνατο να φροντίσει εξ' ολοκλήρου τον εαυτό της. Θρηνεί γι' αυτή την απώλεια και καταφεύγει στη μόνη ενήλικη φιγούρα που εμπιστεύεται: τον πατριό Χάμπερτ (βλ. εικόνα 29). Τον Χάμπερτ ωστόσο, στη συνέχεια της ιστορίας, η Λολίτα θα τον αφήσει για να βρει καταφύγιο στον θεατρικό συγγραφέα Κλερ Κίλτυ, με τον οποίο, κατά πως δηλώνει η ίδια, είναι ερωτευμένη. Και εκείνος, με τη πρόθεση να την προωθήσει σε ταινίες ενήλικου περιεχομένου, θα την απογοητεύσει, με αποτέλεσμα τελικώς να παντρευτεί έναν συνομήλικό της, στην ηλικία πλέον των 17 χρόνων, με τον οποίο θα ξεκινήσει τη δική της οικογένεια.

Η Λολίτα, βρίσκεται σε ένα αέναο παιχνίδι εύρεσης μιας πατρικής φιγούρας, από τη στιγμή που χάνει τη μητέρα της, και μη μπορώντας να τη βρει, καταφεύγει στην πρακτική του γάμου και στη δημιουργία μιας δικής της οικογένειας, προκειμένου να αποκτήσει μια σταθερότητα στη ζωή της και να αναλάβει το ρόλο του κηδεμόνα που δε κατάφερε ποτέ να βρει. Η σεξουαλικότητα - νυμφιδική της «φύση», σύμφωνα με τους συγγραφέα και σκηνοθέτες, λειτουργεί ως σημείο έλξης απέναντι στους δύο ενήλικους συμπρωταγωνιστές της και χρησιμοποιείται για τις δικές τους φαντασιώσεις – απολαύσεις, με τρόπο που το κοινό δεν εστιάζει στην επιθυμία της Λολίτας για έναν πατέρα ή ένα πρόσωπο που θα καλύψει τις συναισθηματικές της ανάγκες. Η παιδοφιλία τους, λοιπόν, εδράζεται στην παράμετρο της σαρκικής απόλαυσης που ως θηλυκότητα η Λολίτα θα τους προσφέρει και παρουσιάζεται ως «φυσική» απόρροια και συμπεριφορά, με τρόπο που νομιμοποιείται, μέσω των αναπαραστάσεων.

#### (έμφυλη) Αντίσταση – εμπρόθετη δράση υποκειμένου

Η έννοια της αντίστασης, ως μιας επιπλέον θεματικής, διατρέχει τον κορμό της αναλυθείσας ιστορίας σε στιγμές που αφορούν τα κύρια πρόσωπα αυτής και τις σχέσεις που αναπτύσσουν μεταξύ τους. Πιο συγκεκριμένα, αντλώντας στοιχεία από την *σκοτεινή ανθρωπολογία* της Ortner αλλά και από την Lila Abu – Lughod, είναι αναγκαία η «ανάγνωση» ενός κόσμου με όρους εξουσίας, εκμετάλλευσης και

ασυμμετρίας και κρίσιμη η επικέντρωση της προσοχής μας στις λιγότερο συνηθισμένες μορφές αντίστασης, μέσω των οποίων από – ρομαντικοποιούμε τις συνήθειες μορφές της, και αναζητούμε καλύτερους τρόπους κατανόησης της λειτουργίας της εξουσίας.

Η Λολίτα, πέραν της αντιδραστικότητας που επιδεικνυε απέναντι στη μητέρα της, εμφανίζει τρόπους αντίστασης απέναντι στον Χάμπερτ. Για παράδειγμα, οι αναγνώστες (και οι θεατές των ταινιών) πληροφορούνται για το τηλεφώνημα που δέχεται ο Χάμπερτ από την Έμπερορ, καθηγήτριας πιάνου της Λολίτας, σχετικά με τις απουσίες που έχει πραγματοποιήσει σε διάστημα δύο εβδομάδων «*Μια νύχτα Παρασκευής, στα τέλη του Μάη [...] χτύπησε το τηλέφωνο και η δεσποινίς Έμπερορ με ρώτησε αν θα πήγαινε για μάθημα η Λο την επόμενη Τρίτη, γιατί είχε χάσει το μάθημα της προηγούμενης Τρίτης – και το σημερινό.*», (σελ. 208). Η πληροφορία αυτή θα αποτελέσει το κομβικό σημείο βάσει του οποίου Λολίτα και Χάμπερτ θα εμπλακούν σε έντονο διαπληκτισμό (βλ. εικόνα 30): η Λολίτα ειρωνικά του απευθύνει το λόγο, εντείνοντας την ανησυχία του για το εάν ο κοινωνικός περίγυρος της ίδιας γνωρίζει για τη «σχέση» της μαζί του.

Ο ίδιος εκτοξεύει απειλές και διαταγές πάνω στο θυμό του, λαμβάνοντας σε αντάλλαγμα ουρλιαχτά από τη Λολίτα και φράσεις που προδίδουν τις πράξεις του Χάμπερτ απέναντι σε εκείνη, όλο αυτό το διάστημα που είναι μαζί (αναφέρεται στον βιασμό της, στην ενδεχόμενη δολοφονία – και όχι ατύχημα – της μητέρας της κ.ά. – βλ. εικόνα 30). Η φράση μάλιστα, σε πλάγιο λόγο «*είπε ότι θα πλάγιαζε με τον πρώτο τυχόντα που θα της το ζητούσε και ότι εγώ δε θα μπορούσα να κάνω τίποτα γι' αυτό.*», (σελ. 210) αποτελεί μια λεκτική μορφή αντίστασης, η οποία θα μετεξελιχθεί σε απόδραση από τον Χάμπερτ.

Σύμφωνα με τη Lila Abu – Lughod (1990), στο άρθρο της *Ο ρομαντισμός της αντίστασης: εξιχνιάζοντας τους μετασηματισμούς της εξουσίας μέσα από το παράδειγμα των Βεδουίνων γυναικών*<sup>34</sup>, αντίσταση, κυρίως απέναντι στους άνδρες και τη πατριαρχία, μπορεί να είναι η παραγωγή ποιημάτων με ερωτικό περιεχόμενο, όπως κάνουν οι γυναίκες Βεδουίνοι, ή στη προκειμένη περίπτωση, μία φράση ή η

<sup>34</sup> Abu – Lughod, L. (2006). *Μουσουλμάνες της Ανατολής: Αναπαραστάσεις, πολιτισμικές σημασίες και πολιτικές* (Κ. Κιτίδη, Μτφρ). Αθήνα: Κριτική. Η πρωτότυπη (αγγλική) έρευνα της Lughod (1990), μπορεί να ανακτηθεί από εδώ: <https://doi.org/10.1525/ae.1990.17.1.02a00030>

αποταμίευση χρημάτων σε μια τρύπα στον τοίχο πίσω από μια αφίσα για να τελεσθεί το σχέδιο της απόδρασης, καθώς συμβαίνει από τα κάτω και κυρίως από μειονοτικές ομάδες, όπως είναι ένα έμφυλο υποκείμενο, ως μονάδα.

Αντίσταση, δε σημαίνει απαραίτητα εξέγερση με βία και καταστολή, αλλά καθημερινές πρακτικές και δράσεις που περνούν απαρατήρητες (Abu – Lughod, 2006, σελ. 222 – 223). Το σημείο αυτό μάλιστα, κινηματογραφικά από τον Kubrick μεταφέρεται με ιδιαίτερη ένταση ως προς τη λογομαχία των δύο πρωταγωνιστών, ενώ ο Lyne εντείνει την ατμόσφαιρα προσθέτοντας βία, όπου ο Χάμπερτ χαστουκίζει τη Λολίτα – δεν αρκείται απλά στο δυνατό κράτημα του καρπού που υπάρχει στο βιβλίο ως περιγραφή (σελ. 210). Αντίσταση επιπλέον, αποτελεί το τηλεφώνημα που πραγματοποιεί η Λολίτα στον Κλερ Κίλτυ, για να σχεδιάσει μαζί του τον τρόπο με τον οποίο εκείνη θα απαλλαγεί από τον Χάμπερτ, αλλά και η επιμονή της να φύγουν από το Μπέρσντλεϊ με τις δικές της ταξιδιωτικές οδηγίες, προκειμένου να συμβαδίσει ο δρόμος τους με τον Κίλτυ.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρούσα εργασία προσπάθησε να συμβάλει στην ανάδειξη των αναπαραστάσεων της παιδικής ηλικίας, μέσα από τον μυθοπλαστικό λόγο. Ειδικότερα, μέσα από την ανάλυση των λόγων ενός βιβλίου και δύο ταινιών, παρουσιάστηκαν οι τρόποι με τους οποίους κυρίαρχα και εναλλακτικά αφηγήματα για την παιδική ηλικία, συνυφαίνονται και αξιολογούνται μέσα στον λόγο τέτοιων αναπαραστάσεων. Επιπρόσθετα, η εργασία αυτή είχε στόχο να συνεισφέρει στην αμφισβήτηση αυτών των κυρίαρχων αφηγημάτων σχετικά με την παιδική ηλικία, τα οποία συμβάλλουν στην διατήρηση των σχέσεων εξουσίας και στην υποβάθμιση της κοινωνικής θέσης των παιδιών. Πιο συγκεκριμένα, μέσα από την ανάλυση των προϊόντων αυτών, αναδύθηκε η έννοια των έμφυλων σχέσεων εξουσίας και της κατασκευής μιας αποκλίνουσας παιδικότητας, από την ανδρική καλλιτεχνική ματιά, εστιασμένη στην παράμετρο της παιδικής σεξουαλικότητας. Βιβλίο και ταινίες πραγματεύονται τις έννοιες αυτές, παρουσιάζοντας μια αποκλίνουσα μορφή «κοριτσίστικης» παιδικής ηλικίας, διατηρώντας, ωστόσο, στοιχεία από τους λόγους περί επικίνδυνου και αθώου παιδιού. Επιπρόσθετα, πραγματεύονται θέματα σχετικά με το φύλο, τη γλώσσα ως ομιλιακό ενέργημα που οδηγεί σε συμπεριφορές και προκαλεί πράξεις, τη ψυχολογική – νομική διάσταση της παιδοφιλίας, τις σχέσεις γονέων - παιδιών αλλά και τις σχέσεις ενηλίκων - ανηλίκων, τα οποία απλώς προβάλλονται με βάση τους παραδοσιακούς κοινωνιολογικούς τρόπους εννοιολόγησης, που χρησιμοποιούν ο συγγραφέας Nabokov και οι σκηνοθέτες Kubrick και Lyne στις δημιουργίες τους.

Θα μπορούσε να ειπωθεί, πως βιβλίο και ταινίες συμβάλλουν στην ενίσχυση ή αποδυνάμωση της θέσης των παιδιών στην κοινωνία; Με βάση την ανάλυση, η απάντηση που δύναται βρίσκεται κάπου στο ενδιάμεσο· από τη μία υπάρχει η κατασκευή ενός διαφορετικού γυναικείου υποκειμένου στη βάση της παιδικότητας και από την άλλη αυτό το υποκείμενο δημιουργείται από παραδοσιακούς και συντηρητικούς λόγους που στοχεύουν στη διατήρηση αντιλήψεων και καθεστώτων αλήθειας για τη θηλυκότητά του. Αναλυτικότερα, προκύπτει ότι τα προϊόντα αυτά προσπαθούν να προσεγγίσουν την έννοια της παιδικής ηλικίας και της σεξουαλικότητας με κανονιστικό επιτελεστικό τρόπο, συμπεριλαμβάνοντας την παιδική ηλικία στα πλαίσια της ενηλικότητας και των επιταγών της, αναδεικνύοντας το παιδί ως μονοδιάστατο χαρακτήρα που προκαλεί και δρα μόνο για το συμφέρον

του. Παράλληλα, υπονομεύουν καίρια ζητήματα που θέτουν σε κίνδυνο τα παιδιά, όπως είναι η παιδοφιλία και η χειραγώγηση, υπό το πρίσμα της αγάπης και της φροντίδας, ενώ παράλληλα αποκρύπτουν τη σημαντικότητα της συναίνεσης σχετικά με τις όποιες σχέσεις δημιουργούνται ανάμεσα στα παιδιά και τους ενήλικες.

Τέλος, στα πλαίσια της εργασίας αναδύθηκαν ορισμένα θέματα τα οποία χρήζουν περαιτέρω διερεύνησης. Για παράδειγμα, η πρόσληψη ενός γυναικείου υποκειμένου από την ανδρική καλλιτεχνική ματιά, η αναπαράστασή του αλλά και η υποβοσκομένη εμπρόθετη υποκειμενική δράση με σκοπό την έξοδο από τα έμφυλα δίπολα στην τέχνη, είναι θέματα τα οποία θα μπορούσαν να μελετηθούν σε μελλοντικές εργασίες. Εναλλακτικά, προτείνεται η «εξερεύνηση» της γυναικείας φιγούρας σε τέτοιου είδους αναπαραστάσεις, ιδίως στα πλαίσια της παιδικότητας, σε σχέση με έννοιες όπως ο πολιτισμός, η ηλικία, η ταξικότητα κ.ά. και η υιοθέτηση διάφορων έμφυλων ταυτοτήτων στα πλαίσια συνομιλίας της με άλλα ζητήματα.

Εν κατακλείδι, «[...] η Λολίτα θα πρέπει να μας κάνει όλους μας [...] να προσηλωθούμε με ακόμη μεγαλύτερη επαγρύπνηση και φαντασία στο καθήκον της διάπλασης μιας καλύτερης γενιάς σε έναν κόσμο περισσότερο ασφαλή.» (Τζον Ρέϋ, 1955, σελ. 108).<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Προοίμιο, Δρ. Τζον Ρέϋ (νεότ.). Γούντγουορθ, Μασσαχουσέτη (5 Αυγούστου 1955). Στο *Λολίτα: η σχολιασμένη έκδοση* (14<sup>η</sup> έκδοση, Σεπτέμβριος 2020), (σελ. 108).



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Ελληνόγλωσσες πηγές:

- Abu – Lughod, L. (2006). *Μουσουλμάνες της Ανατολής: Αναπαραστάσεις, πολιτισμικές σημασίες και πολιτικές* (Κ. Κιτίδη, Μτφρ). Αθήνα: Κριτική.
- Anzaldua, G., Βαρίκα, Ε., Basu, Α., Braidotti, R., Butler, J., Cixous, Η., κ.ά. (2006). Στο Α. Αθανασίου (Επιμ.), *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική* (Π. Μαρκέτου, Μ. Μηλιώρη & Αιμ. Τσεκένης, Μτφρ.), (σελ. 285). Αθήνα: Νήσος.
- Δοξιάδης, Κ. (2015). Ο Foucault και η ανάλυση λόγου. Στο Α. Κιουπκιολής, Υ. Κοσμά & Ι. Πεχτελίδης (Επιμ.), *Θεωρία του Λόγου - Δημιουργικές Εφαρμογές* (σελ. 31 – 40). Αθήνα: GUTENBERG
- Doane, Mary A. (2006). Το φιλμ και η μασκαράτα (Μ. Μηλιώρη, Μτφρ). Στο Α. Αθανασίου (Επιμ.), *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική* (σελ. 281 – 334). Αθήνα: Νήσος.
- Κοσμά, Υ. (2015). Οριενταλιστικές αναπαραστάσεις στον κινηματογράφο: Το παράδειγμα της ταινίας Γάμος αλά ελληνικά. Στο Α. Κιουπκιολής, Υ. Κοσμά & Ι. Πεχτελίδης (Επιμ.), *Θεωρία του Λόγου - Δημιουργικές Εφαρμογές* (σελ. 41 – 80). Αθήνα: GUTENBERG.
- Harris, B. James (Παραγωγός). (χ.η.). *How Did They Ever Make A Movie Of Lolita* ? [Κινηματογραφική ταινία]. Ανακτήθηκε 14 Ιουνίου 2023, από [Watch Lolita 1962 full HD on 1movieshd.com Free](#)
- Kassar, M. & Michaels, J. B. (Παραγωγός). (χ.η.). *Lolita* [Κινηματογραφική ταινία]. Ανακτήθηκε 7 Δεκεμβρίου 2022, από <https://fmoviesto.site/lolita>
- Λαμπάκη, Ε. (Επιμ.). (2020). *Λολίτα: η σχολιασμένη έκδοση* (14<sup>η</sup> εκδ.). (Γ., Ι., Μπαμπασάκης, Μτφρ). Αθήνα: Πατάκης – Σύγχρονοι Κλασικοί.
- Lyne, A. (1997). *Lolita*. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: ([Λολίτα \(1997\) - IMDb](#)) (Ανάκτηση: 6/12/2022).
- Πεχτελίδης, Γ. & Κοσμά, Υ. (2012). *Άγ(ρ)ια Παιδιά. Οριοθετήσεις της "παιδικής ηλικίας" στο λόγο*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

Πεχτελίδης, Ι. (2015). Φάκελος σημειώσεων μαθήματος: *Αναπαραστάσεις της παιδικής ηλικίας: γνώση και εξουσία*. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Θεσσαλίας.

Πεχτελίδης, Ι. (2015). *Κοινωνιολογία της Παιδικής Ηλικίας*. Ανακτήθηκε 17 Απριλίου 2022 από τη βάση δεδομένων KALLIPOS.

Phillips L. & Jorgensen M. (2009). *Ανάλυση Λόγου: Θεωρία και Μέθοδος*. Αθήνα: Παπαζήση.

Σηφάκη, Ε. (2015). *Σπουδές Φύλου και Λογοτεχνία*. Ανακτήθηκε 10 Απριλίου 2022 από τη βάση δεδομένων KALLIPOS.

Todorov, T. (1989). *Ποιητική* (Α. Καστρινάκη, Μτφρ.). Αθήνα: Γνώση.

Foucault, M. (1987). *Η αρχαιολογία της γνώσης* (Κ. Παπαγιώργης, Μτφρ.). Αθήνα: Εξάντας.

Foucault, M. (1976). *Ιστορία της σεξουαλικότητας: η βούληση για γνώση* (Τ. Μπετζέλος, Μτφρ.). Αθήνα: ΠΛΕΘΡΟΝ.

Foucault, M. (1997). Η παρακίνηση στους λόγους για τη σεξουαλικότητα. Στο Δ. Μακρυνιώτη (Επιμ.), *Παιδική Ηλικία* (σελ. 451 - 458). Αθήνα: Νήσος.

#### **Ξενόγλωσσες πηγές:**

Bragg, S., Buckingham, D., Russell R. & Willett, R. (2011). Too much, too soon ? Children, ‘sexualization’ and consumer culture. *Sex Education*, 11(3), 279 – 292.

DOI: [10.1080/14681811.2011.590085](https://doi.org/10.1080/14681811.2011.590085)

Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40 (4), 519 – 531.

<https://doi.org/10.2307/3207893>

Crow, J. (2014, June). Vladimir Nabokov’s Script for Stanley Kubrick’s Lolita: See Pages from His Original Draft. *Open Culture*. Recover 22 December 2022, από <https://www.openculture.com/2014/06/vladimir-nabokovs-script-for-stanley-kubricks-lolita.html>

Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972 – 1977* (C. Cordon, L. Marshall, J. Mepham, K. Soper, Translation). New York: Pantheon Books.

Hardman, Ch. (2001). Can There Be an Anthropology of Children ?. *Childhood*, 8(4), 501 – 517. <https://doi.org/10.1177/0907568201008004006>

Lyne, A. (1997). *Quote(s) on Lolita*. Available on the website: ([Adrian Lyne - IMDb](#)) (Recovered: 6/12/2022).

Literary Hub. (2015). *Sick, scandalous, spectacular: Here are the very first reviews of Lolita*. Recovered 1 September 2022, from <https://lithub.com/sick-scandalous-spectacular-here-are-the-very-first-reviews-of-lolita/>

Mcgladrey, M. (2015). Lolita Is in the Eye of the Beholder: Amplifying Preadolescent Girls' Voices in Conversations about Sexualization, Objectification, and Performativity. *Feminist Formations*, 27(2), 165 – 190. DOI: [10.1353/ff.2015.0012](https://doi.org/10.1353/ff.2015.0012)

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6 – 18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

Ortner, S., B. (2016). Dark Anthropology and it's others: Theory since the eighties. *Journal of Ethnographic Theory*, 6(1), 47–73. Recovered 21 April 2022, from <https://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/hau6.1.004>

Pentilie, E. (2021). Manipulation: A Characteristic of Human Behavior. *New Trends in Psychology*, 3(2), 84 – 92. Recovered 4 December 2022, from <https://dj.univ-danubius.ro/index.php/NTP/article/view/1413>

Seto, C. M. (2018). *Pedophilia and Sexual Offending Against Children Theory, Assessment, and Intervention*. (2<sup>nd</sup> Edition). American Psychological Association.

Spigel, L. (1993). Seducing the Innocent: Childhood and Television in Postwar America. In W. L. Solomon & R. McChesney (Ed.), *New Perspectives in U.S. Communication History* (p. 259 – 290). Minneapolis: University of Minnesota Press.

University of Alabama. (2022). *Feminist Anthropology*. Recovered 4 December 2022, from <https://anthropology.ua.edu/theory/feminist-anthropology/>

## ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

IMDb, *Lolita*, (1962). Available on the website: [https://www.imdb.com/title/tt0056193/?ref =fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0056193/?ref =fn_al_tt_1)

IMDb, *Lolita*, (1997). Available on the website:

<https://www.imdb.com/title/tt0119558/>

Metacritic, *Lolita*, (1962). (Updated 1/10/2008). Available on the website:

<https://www.metacritic.com/movie/lolita-1969/trailers/13833012>

Metacritic, *Lolita*, (1997). Available on the website:

<https://www.metacritic.com/movie/lolita>

Rotten Tomatoes, *Lolita*, (1962). Available on the website:

<https://www.rottentomatoes.com/m/1012611-lolita>

Rotten Tomatoes, *Lolita*, (1997). Available on the website:

<https://www.rottentomatoes.com/m/1084881-lolita>