



Litera

Journal of Language,
Literature and Culture Studies

Dil, Edebiyat ve
Kültür Araştırmaları Dergisi

Volume: 28 | Number: 2

ISSN: 1304-0057
E-ISSN: 2602-2117



İSTANBUL
UNIVERSITY
PRESS

Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies is indexed in;
MLA International Bibliography



EDITORIAL MANAGEMENT / DERGİ YAZI KURULU

Prof. Nurcan DELEN KARAĞAÇ (*Editor in Chief / Baş Editör*)
Res. Assist. PhD. Bülent ÇAĞLAKPINAR (*Editor in Chief / Baş Editör*)
Assist. Prof. Deniz Dilşad KARAIL NAZLICAN (*Editor / Editör*)
Prof. Dr. Mahmut KARAKUŞ
Assist. Prof. Özlem KARADAĞ
Assist. Prof. Selin GÜRSES ŞANBAY
Assist. Prof. Cristiano BEDIN
Res. Assist. İrem ATASOY
Res. Assist. Saliha Seniz COŞKUN ADIGÜZEL

Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey

Dorian Gordon BATES
Alan James NEWSON

Istanbul University, Istanbul, Turkey
Istanbul University, Istanbul, Turkey

EDITORIAL BOARD / EDİTÖRYAL KURUL

Prof. Mahmut KARAKUŞ
Prof. Arzu KUNT
Prof. Esra MELİKOĞLU
Prof. Hürriyet Özden SÖZALAN
Prof. Esin GÖREN
Prof. Esin OZANSOY
Assist. Prof. Leman GÜRLEK
Prof. Colette FEUILLARD
Prof. Nacira ZELLAL
Prof. Armando ROMERO
Prof. Gérald SCHLEMMINGER
Assoc. Prof. Catherine KIYITSIOGLOU-VLACHOU
Assoc. Prof. Toth REKA
Assoc. Prof. Paola PARTENZA

Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey
Paris Descartes University (France)
University of Algiers 2 (Algeria)
University of Cincinnati (USA)
Karlsruhe University of Education (Germany)
Aristotle University of Thessaloniki (Greece)
Eötvös Loránd University (Hungary)
Gabriele d Annunzio University (Italy)

Papers and the opinions in the Journal are the responsibility
of the authors.

*Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden
yazarlar sorumludur.*

This is an international, scholarly, peer-reviewed,
open-access journal published biannually,
in June and December.

*Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak
yayımlanan hakemli, açık erişimli ve uluslararası bilimsel
bir dergidir.*

Correspondence Address / Yazışma Adresi:

Istanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve
Edebiyatları Bölümü
34459, Beyazıt, İstanbul - Türkiye
Phone / Telefon: +90 (212) 455 57 00 / 15900
Fax / Faks: +90 (212) 511 43 71
e-mail: litera@istanbul.edu.tr
http://litera.istanbul.edu.tr

Owner / Sahibi

The Journal is owned by Prof. Mahmut KARAKUŞ (Istanbul, Turkey)
on behalf of Istanbul University Faculty of Letters Department of
Western Languages and Literatures
*Istanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları
Bölümü adına sahibi Prof. Dr. Mahmut KARAKUŞ (Istanbul, Türkiye)*

Publishing Company / Yayıncı Kuruluş

Istanbul University Press / İstanbul Üniversitesi Yayınevi
İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,
34452 Beyazıt, Fatih / İstanbul - Turkey
Phone / Telefon: +90 (212) 440 00 00

Prepared by / Yayına Hazırlayan

Yerküre Tanıtım ve Yayıncılık Hizmetleri A.Ş.
Cumhuriyet Caddesi 48/3B Harbiye 34367 İstanbul - Turkey
Phone / Telefon: +90 (212) 240 28 20 Fax / Faks: +90 (212) 241 68 20
www.yerkure.com.tr

Printed in / Baskı

Hamdioğulları İç ve Dış Ticaret A.Ş.
Zübeyde Hanım Mh., Elif Sk., No.7/197 Altındag / Ankara - Turkey
Phone / Telefon: +90 (312) 342 08 00 Fax / Faks: +90 (312) 342 08 01
Sertifika No: 35188



CONTENTS / İÇİNDEKİLER

Research Articles / Araştırma Makaleleri

- Comment devenir un narrateur non fiable : Le cas du Dr Sheppard dans *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie
How to Become an Unreliable Narrator: The Case of Dr. Sheppard in *The Murder of Roger Ackroyd* by Agatha Christie
Nicola ANGELI 117-130
- De l'image à la narration: la reconstruction mémorielle du génocide cambodgien par Rithy Panh
Images and Words: Remembrance and Reconstruction of the Cambodian Genocide by Rithy Panh
Didem ALKAN 131-149
- Darstellung der Wirklichkeit: Erich Auerbachs Konzept von Erinnerung
Representing Reality: Erich Auerbach's Concept of Memory
Mediha GÖBENLİ 151-161
- Nuotare con Clelia, correre con Atalanta, giocare a palla con Nausicaa: Il riutilizzo di figure classiche nelle polemiche sullo sport femminile nell'Italia fascista degli Anni Trenta
Swimming with Cloelia, Running with Atalanta, Playing Ball with Nausicaa: The use of Classical Women in Fascist Italy 1930s' Controversies about Women's Sport
Marco GIANI 163-184
- "La fata dei mille amanti": Appunti su *Costantinopoli* di Edmondo De Amicis
"The fairy of a thousand lovers": Notes on *Constantinople* by Edmondo De Amicis
Alberto BRAMBILLA 185-200
- Nathalie Sarraute'un *Çocukluk* Anlatısında Bellek
Memory in Nathalie Sarraute's *Childhood*
Emel ÖZKAYA 201-214
- Postmodern Öğelerin Bir Geçit Töreni Olarak *Kuzey Kulesi 107. Kat*
Windows on the World as a Parade of the Postmodern Features
Zafer ŞAFAK 215-231
- Masculinization of Tragedy in Joseph Addison's *Cato* and George Lillo's *The London Merchant*
Joseph Addison'un *Cato* ve George Lillo'nun *Londralı Tüccar* Eserlerinde Tragedyanın Maskülenleşmesi
Sinan GÜL 233-252
- ### Book Reviews / Kitap Değerlendirmeleri
- Till Dembeck / Rolf Parr (Hrsg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*
Martina KOFER 253-261
- Islam und Orient im Bild der Presse: Zur Suggestivkraft multimodaler Berichterstattung*
Zouheir SOUKAH 263-268



Comment devenir un narrateur non fiable : Le cas du Dr Sheppard dans *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie

How to Become an Unreliable Narrator: The Case of Dr. Sheppard in *The Murder of Roger Ackroyd* by Agatha Christie

Nicola ANGELI¹



RÉSUMÉ

Les recherches narratologiques sur la « non-fiabilité » sont devenues encore plus pertinentes à une époque où le terme « post-truth » a été inventé. Le sujet a en effet généré au cours des dernières années un grand nombre d'enquêtes, allant des recherches sur la définition même de la « non-fiabilité » à des débats plus pratiques, mais non moins complexes, sur la manière de détecter un narrateur non fiable (Shen, 2015). Prenant comme étude de cas le roman policier d'Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd* (1926/2006), cet article tente de soutenir que l'approche synthétique formulée par Nünning (2005) pourrait encadrer les stratégies du narrateur pour produire un récit non fiable. Pour étayer ce point, l'analyse du manque de fiabilité du narrateur repose sur des lectures étroites du texte, divisées en deux parties. La première vise à mettre en évidence les éléments rhétoriques, la seconde à mettre en évidence les éléments cognitivistes / constructivistes. L'article conclut que, de manière cohérente avec l'approche synthétique de Nünning, la présentation de soi du narrateur comme « fiable » suggérerait une conception de la non-fiabilité en tant que propriété textuelle encodée par une agence auteurielle (approche rhétorique) et, en même temps, en tant que résultat d'une négociation interprétative entre lecteurs et textes (approche cognitiviste / constructiviste).

Mot-clés: Narratologie, non-fiabilité, Nünning, Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*

ABSTRACT

Narratological studies on "unreliability" have become even more relevant in an epoch in which the term *post-truth* was coined. The topic has indeed generated over the past years a large number of investigations, ranging from disquisitions on the very definition of "unreliability" to more practical, but not less complex, debates on how to detect an unreliable narrator (Shen, 2015). Taking Agatha Christie's detective novel *The Murder of Roger Ackroyd* (1926/2006) as a case study, this paper attempts to argue that the narrator's strategies to produce an unreliable account could be theoretically framed by the "synthetic approach," formulated by Nünning (2005). To support this point, the analysis of the narrator's unreliability is based on close readings of the text and is divided into two sections. The first aims to highlight the rhetorical elements, while the second attempts to point out the cognitivist/constructivist ones. The paper concludes that, coherently with Nünning's synthetic approach, the narrator's self-presentation as reliable suggests a conception of unreliability as a textual property encoded by an authorial agency (rhetorical approach) and, simultaneously, as a result of an interpretive negotiation between readers and texts (cognitivist/constructivist approach).

Keywords: Narratology, unreliability, Nünning, Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*

¹Postgraduate Student, EHES, Arts et langages, Paris, France

Corresponding author:

Nicola ANGELI,
EHES, Arts et langages,
7 Rue du 19 Mars 1962, 93450
L'Île-Saint-Denis, France
E-mail: nicola.angeli@ehes.fr

Date of receipt: 19.09.2018

Date of acceptance: 30.10.2018

Citation: Angeli, N. (2018). Comment devenir un narrateur non fiable : Le cas du Dr Sheppard dans *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie. *Litera*, 28(2), 117-130.

<https://doi.org/10.26650/LITERA2018-0008>

EXTENDED ABSTRACT

Narratological studies on “unreliability” are arguably even more relevant in an epoch for which the term *post-truth* was coined. The topic has indeed generated over the past years a large number of investigations, ranging from philosophical disquisitions on the very definition of “unreliability” to more practical, but not less complex, debates on how to detect an unreliable narrator. Broadly speaking, academic perspectives on the matter can be distinguished into two categories: the “rhetorical approach” and the “cognitivist/constructivist approach” (Shen, 2015). The first considers unreliability as an intrinsic textual property, encoded by the implied author for the implied reader to detect. The second approach focuses instead on the agency of the actual reader, framing unreliability as a subjective product of the interpretive negotiation processes that the reader engages in via a text.

Within this theoretical landscape, Ansgar Nünning’s essay “Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches” (2005) seems to represent a turning point. Nünning proposes to combine the two approaches in the conviction that “unreliable narration is not only a structural or semantic aspect of the text but also a phenomenon that involves the conceptual frameworks readers bring to it” (p. 95). Drawing upon his reconceptualization, this paper proposes to adopt his “synthetic” approach as an analytical tool to explore the strategies implemented by the narrator of Agatha Christie’s classic novel *The Murder of Roger Ackroyd*. The novel arguably constitutes a valid corpus. Dr. Sheppard, the narrator, presents himself as a trustworthy doctor who faithfully writes down the intricate case of his friend’s assassination, Roger Ackroyd. However, under the inescapable pressure exerted by Hercule Poirot’s “little grey cells,” the narrator is forced in the last chapter, written as a sort of suicide note, to disclose the “truth”: he declares himself the actual murderer and openly discusses the narrative strategies that allowed him to “lie” all along.

This paper focuses on Dr. Sheppard’s metanarrative hints in the attempt to argue that his concealment strategies signal a substantial parallelism with Nünning’s combined approach, containing both rhetorical and cognitivist elements. To make this argument, the paper divides the analysis of the narrator’s unreliability, based on close readings of the texts, into two sections. The first intends to demonstrate that Dr. Sheppard intervenes on the narration by removing “fragments” of facts, quantitatively

limited but qualitatively crucial for successfully encoding in the text his fictitious “reliability.” The second section emphasizes the way Dr. Sheppard seems to consciously craft his own image as a rational, well-mannered country doctor, so as to cast on his narrative voice an aura of respectability that could resonate with the general readers’ socially accepted norms.

The paper concludes by noticing that Dr. Sheppard, in order to produce an unreliable narration, seems to have mobilized elements ascribable to both the rhetoric and the cognitivist/constructivist approaches. His self-presentation as a reliable narrator arguably indicates a conception of unreliability as a property textually encoded by an authorial agency and, simultaneously, as a result of an interpretive negotiation between reader and text.

Introduction

Comment détecter la non-fiabilité d'un narrateur ? (Nünning, 2005, p. 101). Cela semble être la question partagée par des décennies de recherches prolifiques sur la narration non fiable. Selon Ansgar Nünning, les raisons d'une telle prolifération consistent, par exemple, dans le fait que le manque de fiabilité d'un récit est en lui-même un thème extrêmement riche et articulé, à la croisée de l'esthétique et de l'éthique, de la description et de l'interprétation. Il semble s'agir, en outre, d'un phénomène croissant dans la littérature moderne et post-moderne, représentant un défi urgent tant pour les critiques que pour les lecteurs en général. De plus, il ne se limite pas à la fiction narrative, mais il traverse les médias et les disciplines (Nünning, 2005).

Si l'importance de la recherche sur la narration non fiable est largement partagée et reconnue, les outils d'interprétation mobilisés pour l'analyser ne le sont pas. Depuis la définition pionnière de Wayne Booth en 1961, selon laquelle un narrateur est fiable quand il parle ou agit selon les normes de l'œuvre (c'est-à-dire les normes de l'auteur impliqué), non fiable quand il ne le fait pas (Booth, 1961/1983, p. 159), différentes perspectives ont généré au fil des années des débats intenses, produisant de nombreuses reformulations du concept.

En général, ces perspectives peuvent être catégorisées en deux groupes principaux : l'approche « rhétorique » et l'approche « cognitive / constructiviste ». Comme le dit Dan Shen (2015), le premier, issu directement de la définition de Booth, traite la non-fiabilité comme une propriété textuelle codée par l'auteur impliqué pour que le lecteur impliqué la décode (para. 5). En d'autres termes, c'est la distance entre les normes du narrateur et celles de l'auteur impliqué, le « terrain » où se joue l'évaluation de la fiabilité d'un récit (Nünning, 2005). Le second, au contraire, en se concentrant sur le processus d'interprétation, considère le manque de fiabilité comme étant dépendant, pour son existence même, des lectures divergentes des lecteurs réels (Shen, 2015, para. 5). L'approche cognitive et constructiviste situe ainsi la non-fiabilité du narrateur dans le processus interactif de négociation entre le lecteur et le texte, mettant l'accent sur la distance ou la proximité entre la vision du monde du premier et celle du deuxième (Nünning, 2005).

Dans ce contexte, un tournant semble être constitué par l'essai de Nünning « Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical

Approaches », publié en 2005. Nünning propose de combiner des éléments des deux approches, dans la conviction que la narration non fiable n'est pas seulement un aspect structurel ou sémantique du texte mais aussi un phénomène qui implique les cadres conceptuels que les lecteurs lui apportent (Nünning, 2005). Son essai débute donc par une introduction théorique détaillée qui critique non seulement les insuffisances des deux approches, mais favorise aussi une reconceptualisation de la non-fiabilité, notamment en tirant la définition du « lecteur impliqué » de James Phelan (2005) et la démonstration par Greta Olson (2003) qu'une même structure tripartite (lecteur, narrateur personnalisé, auteur impliqué) est à la base des deux approches rhétorique et cognitiviste / constructiviste.

Nünning procède ensuite à une analyse du narrateur non fiable émergeant de la nouvelle *Dead as They Come* (1979) d'Ian McEwan, concluant que le manque de fiabilité est mieux compris dans sa complexité par une interaction des deux approches. Il affirme que la projection d'un narrateur peu fiable ne dépend pas uniquement des cadres de référence du lecteur ou des conventions de lecture, comme le suggèreraient les approches cognitives (Nünning, 2005, p. 104). En effet, une telle projection présuppose aussi l'existence d'un agent créatif qui fournit au texte et au narrateur un large éventail de signaux explicites et d'invitations d'inférence pour attirer l'attention des lecteurs sur l'auto-exposition et la non-fiabilité du narrateur (Nünning, 2005, p. 104).

Tirant parti de la reconceptualisation de Nünning, cet article se propose d'explorer, dans le roman d'Agatha Christie *The Murder of Roger Ackroyd* [*Le meurtre de Roger Ackroyd*]¹ (1926/2006), les stratégies mises en place par le narrateur pour dissimuler son manque de fiabilité dans la première partie du roman, c'est à dire dans son récit métadiégétique. La problématique sera donc une reformulation de la question initiale, posée au début de cette introduction : comment le narrateur de *The Murder of Roger Ackroyd* peut-il occulter son manque de fiabilité ? Comme cet article tente de le démontrer, ses stratégies semblent se délinéer à partir d'une conception de la non-fiabilité qui pourrait rappeler à la fois l'approche rhétorique et l'approche cognitiviste / constructiviste.

1 La référence pour la version en langue originale est toujours Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, London : HarperCollins, [1926], 2016. La référence pour la traduction française est toujours Agatha Christie, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, Françoise Jamoul (trad.). Paris : Le Livre de Poche, 2017. Cette analyse est basée sur la version en langue originale. Le cas échéant, la traduction en français est fournie après la première apparition d'un passage cité.

Comment devenir un narrateur non fiable : Perspectives rhétoriques

Un bref résumé du roman pourrait aider à contextualiser l'analyse subséquente. Conçu comme un récit écrit par le Dr Sheppard, le narrateur homodiégétique, le roman se déroule dans le village de King's Abbot, dans la campagne anglaise. De nombreuses affaires gravitent autour de la figure de Roger Ackroyd, riche veuf : sa fiancée, Mme Ferrars, après avoir été victime de chantage pendant des années, se suicide ; sa belle-sœur, Cecil, se trouve dans une situation financière critique ; sa nièce, la fille de Cecil, annonce ses fiançailles avec le beau-fils d'Ackroyd, Ralph Paton. Peu de temps après un dîner à son manoir auquel tous les personnages principaux, y compris le narrateur, ont été invités, Ackroyd est retrouvé poignardé dans son studio privé.

Dans l'étonnement de la petite communauté de King's Abbot, les investigations commencent avec l'aide supplémentaire – et cruciale – du flamboyant Hercule Poirot, qui s'était retiré dans la région « pour cultiver des courges » (Christie, 2017, p. 222). La focalisation interne sur le Dr Sheppard permet aux lecteurs – ou du moins en apparence – de prendre part à ses opinions, réflexions et considérations sur les événements qu'il raconte. Bien que certaines preuves semblent aller dans le sens de Ralph Paton, qui a inexplicablement disparu, les fameuses « petites cellules grises » de Poirot l'amènent à prendre une voie d'enquête différente et, avec un retournement final, à identifier dans le narrateur le meurtrier d'Ackroyd ainsi que le maître chanteur de Mme Ferrars.

Conçu comme une sorte de note suicidaire, le dernier chapitre « Apologia » représente un changement radical par rapport au récit précédent : Dr Sheppard parle pour la première fois de lui-même comme le meurtrier de Roger Ackroyd. Le chapitre commence comme suit :

Five A.M. I am very tired – but I have finished my task. My arm aches from writing. A strange end to my manuscript. I meant it to be published some day as the history of one of Poirot's failures! Odd, how things pan out (Christie, 2006, p. 309).

[5 heures du matin. Je suis très fatigué, mais j'ai fini ma tâche. La main me fait mal d'avoir tant écrit. Curieuse fin, pour mon manuscrit. Et moi qui envisageais de le publier, en tant qu'histoire d'un échec de Poirot. Le sort a d'étranges caprices (Christie, 2017, p. 220)]

Maintenant que le narrateur a « fini [sa] tâche », il devient évident que le « manuscrit » n'est rien d'autre que ce que le lecteur a toujours lu. Le chapitre « Apologia » se positionne ainsi dans le niveau intradiégétique, alors que le récit précédent apparaît comme une métadiégèse (Coste & Pier, 2017). Une telle transformation du niveau narratif signifierait un changement dans la fiabilité du narrateur. En effet, puisque le projet du narrateur de publier le manuscrit « en tant qu'histoire d'un échec de Poirot » (Christie, 2017, p. 220) a fait naufrage en raison des compétences du détective, le Dr Sheppard se montre prêt à parler « franchement », rejetant son manque de fiabilité antérieure :

I am rather pleased with myself as a writer. What could be neater, for instance, than the following: "The letters were brought in at twenty minutes to nine. It was just on ten minutes to nine when I left him, the letter still unread. I hesitated with my hand on the door handle, looking back and wondering if there was anything I had left undone." All true, you see. But suppose I had put a row of stars after the first sentence! Would somebody then have wondered what exactly happened in that blank ten minutes? (Christie, 2006, p. 310)

[Je suis assez content de mes talents d'écrivain, et en particulier du paragraphe suivant : « La lettre lui avait été remise à 9 heures moins 20. Il ne l'avait toujours pas lue quand je le quittai, à 9 heures moins 10 exactement. J'hésitai un instant sur le seuil, la main sur la poignée, et me retournai en me demandant si je n'oubliais rien. » On ne pouvait mieux dire et, comme vous voyez, tout est vrai. Mais imaginez que j'aie fait suivre la première phrase d'une ligne de points de suspension. Quelqu'un aurait-il seulement cherché à savoir ce qui avait pu se passer pendant ces dix minutes ? (Christie, 2017, p. 221)]

Non sans une certaine dose d'autosatisfaction (« je suis assez content de mes talents d'écrivain » (Christie, 2017, p. 221)), le Dr Sheppard illustre que, pour lui, la création d'un récit non fiable ne consiste pas en une révision grossière, mais passe plutôt à travers une subtile opération de soustraction et de dissimulation. En citant un passage crucial du récit de sa dernière et fatale visite à Roger Ackroyd, le narrateur définit sa stratégie narrative comme « soignée » et précise : même une « une ligne de points de suspension » (Christie, 2017, p. 221) suggérerait « trop » d'informations, jetant une ombre de doute sur sa propre fiabilité.

Insistant sur la mise en valeur de ses capacités, le Dr Sheppard procède ensuite en produisant une narration des « détails manquants » :

When I looked round the room from the door, I was quite satisfied. Nothing had been left undone. The Dictaphone was on the table by the window, timed to go off at nine-thirty (the mechanism of that little device was rather clever – based on the principle of an alarm clock), and the armchair was pulled out so as to hide it from the door (Christie, 2006, p. 310–311).
[Quand je me retournai sur le seuil, j'eus tout lieu d'être satisfait. Je n'avais rien oublié. Le dictaphone était posé sur la table, près de la fenêtre, programmé pour 21 heures 30 – un petit réglage ingénieux basé sur le principe du réveille-matin, et invisible de la porte car j'avais déplacé la bergère (Christie, 2017, p. 221).]

Bien que ces trois phrases puissent apparaître quantitativement limitées, leur restauration dans la narration est suffisante pour affecter de façon cruciale la compréhension du roman entier. Le rendu de la scène du meurtre était essentiellement « fidèle » aux événements à l'exception de la présence d'un dictaphone, ingénieusement conçu pour créer un alibi, et de l'emplacement stratégique de la bergère. Ainsi, en éclipsant « seulement quelques détails vitaux », le narrateur se félicite d'avoir conservé la plus grande adhésion possible à la « vérité », tout en occultant avec succès au lecteur son implication criminelle.

La même stratégie est réitérée dans un autre passage, dans lequel le Dr Sheppard montre comment son choix « judicieux » des mots fonctionne en créant pour lui-même une aura de « fiabilité » dans la non-fiabilité :

Then later, when the body was discovered, and I sent Parker to telephone for the police, what a judicious use of words: "I did what little had to be done!" It was quite little – just to shove the Dictaphone into my bag and push back the chair against the wall in its proper place (Christie, 2006, p. 311).

[Et ce passage où je relate ce qui s'est produit un peu plus tard, après la découverte du corps et lorsque j'eus envoyé Parker téléphoner à la police ! J'estime avoir choisi mes mots de façon on ne peut plus judicieuse : « je fis le peu qu'il y avait à faire ! » Bien peu de chose, en

effet. Simplement glisser le dictaphone dans ma sacoche et remettre la bergère à sa place, contre le mur (Christie, 2017, p. 222).]

Le narrateur semble avoir « vraiment » fait « le peu qu'il y avait à faire », mais, dans son récit, il n'a pas précisé ce qui constituait exactement son action, à savoir « glisser le dictaphone dans [sa] sacoche et remettre la bergère à sa place [...] » (Christie, 2017, p. 222). Dr Sheppard générerait donc la non-fiabilité en opérant sur le texte, avec une précision chirurgicale, des « coupures » nettes, – ou paralipses, avec la terminologie de Genette (1972) – limitées en extension mais décisives afin de se présenter comme un chroniqueur innocent des événements. Pour mieux cerner cette caractéristique, on pourrait utiliser la topologie de la non-fiabilité proposée par Phelan et Martin, selon laquelle le Dr Sheppard « sous-estime » les faits et les événements plutôt que de les « déformer », la différence consistant à savoir si le discours du narrateur manque d'informations vitales ou s'il présente une version « déformée » des événements (Phelan & Martin, 1999).

Pour conclure cette section, on pourrait remarquer que certains passages contenus dans le dernier chapitre « Apologia » insistent sur la précision « chirurgicale » avec laquelle le Dr Sheppard élimine des fragments d'information cruciaux afin d'occulter son implication criminelle. Une telle opération lui permettrait sans doute de masquer l'absence de certaines « tuiles », quantitativement limitées, au sein d'une grande « mosaïque », autrement détaillée et fidèle aux événements. Abordable par l'approche rhétorique, cette stratégie semble concevoir la non-fiabilité – et, spéculativement, la fiabilité – comme une propriété encodée dans le texte par une agentivité auteurielle.

Comment devenir un narrateur non fiable : Perspectives cognitivistes / constructivistes

Jusqu'à présent, la stratégie narrative que l'analyse a tenté de mettre en lumière rappelle certains éléments de l'approche rhétorique. Pourtant, cet article entend souligner que, simultanément, le Dr Sheppard déploie une autre stratégie, imputable à la perspective cognitive / constructiviste. Une telle stratégie, comme les exemples ci-dessous visent à illustrer, se rapporte aux différents autoportraits du narrateur tels qu'ils sont perçus par les lecteurs dans le récit non fiable et dans celui fiable.

Dans le premier, le Dr Sheppard se présente comme un médecin respecté et digne de confiance. Par exemple, le premier chapitre, intitulé « Dr Sheppard à la table du petit-déjeuner [Petit déjeuner en famille] », s'ouvre comme suit :

Mrs Ferrars died on the night of the 16th-17th September – a Thursday. I was sent for at eight o'clock on the morning of Friday the 17th. There was nothing to be done. She had been dead some hours (Christie, 2006, p. 1).
[Mrs Ferrars mourut dans la nuit du 16 au 17 septembre, un jeudi. On me fit appeler le vendredi matin à 8 heures précises, soit quelques heures après sa mort. Je ne pouvais bien évidemment plus rien pour elle (Christie, 2017, p. 5).]

La communication de la mort de Mme Ferrars, rapportée dans une prose plutôt succincte et aseptique, permet au narrateur de se présenter au début du roman dans son rôle professionnel de médecin. Le deuxième paragraphe, comportant des phrases plus longues et plus articulées, ajoute des considérations plus personnelles et introspectives :

It was just a few minutes after nine when I reached home once more. I opened the front door with my latchkey, and purposely delayed a few moments in the hall, hanging up my hat and the light overcoat that I had deemed a wise precaution against the chill of an early autumn morning. To tell the truth, I was considerably upset and worried. I am not going to pretend that at that moment I foresaw the events of the next few weeks. I emphatically did not do so. But my instinct told me that there were stirring times ahead (Christie, 2006, p. 1).
[Il n'était guère plus de 9 heures quand je regagnai mon domicile. J'entraï par la porte principale et pris tout mon temps pour suspendre mes vêtements au portemanteau du vestibule. Mon chapeau d'abord, puis le pardessus léger dont j'avais jugé prudent de me munir. Les matinées sont fraîches, au début de l'automne. Je m'attardai à dessein, assez préoccupé je l'avoue, pour ne pas dire inquiet. Je n'irais pas jusqu'à prétendre qu'à cet instant, je prévoyais déjà les événements que me réservaient les semaines suivantes. J'en était même fort loin. Mais mon instinct me soufflait que ma tranquillité était gravement menacée (Christie, 2017, p. 5).]

Dans la version en langue originale, l'épitomé de ce genre de « close-up » d'une sphère plus professionnelle (premier paragraphe) à une plus personnelle (deuxième paragraphe) pourrait consister en l'utilisation du pronom personnel « I » et des correspondants adjectifs possessifs. Alors que dans le premier paragraphe sa seule apparence est représentée par une construction passive (« *I was sent [...]* »), le deuxième paragraphe articule à la première personne un portrait partageant avec le lecteur des détails sur la routine du narrateur (« *[...] I reached home once more. I opened the front door with my latchkey [...]* »), sur la « sage précaution » qu'il a prise contre le temps d'automne (« *my hat and the light overcoat* »), ainsi que des sentiments et des pensées introspectives (« *I was considerably upset and worried. [...] My instinct told me [...]* »). De plus, un sens d'honnêteté et de conscience de soi semble briller à travers un tel portrait, insufflant au lecteur une sorte de réconfort (« *To tell the truth, [...]. I am not going to pretend [...]* » (Christie, 2006, p. 1)).

Ainsi, depuis le tout début du roman, le narrateur semble viser à projeter une image de médecin de campagne scrupuleux, respectable et moralement intègre. Un tel portrait est réitéré et renforcé à plusieurs reprises, à la fois par le narrateur lui-même et par d'autres personnages. Par exemple, Poirot, lors de sa première rencontre avec le narrateur, remarque : « *You are a man of middle age, a doctor, a man who knows the folly and the vanity of most things in this life of ours* » (Christie, 2006, p. 23) [« vous êtes un homme mûr, vous, un médecin. Vous connaissez la folie et la vanité de la plupart des choses de la vie » (Christie, 2017, p. 21)]. Une opinion semblable est partagée par d'autres citadins du village, comme la confiance suivante proposée par Mme Ackroyd indique : « *I could only tell this to you, dear Doctor Sheppard. [...] I can trust you not to misjudge me, and to represent the matter in the right light to M. Poirot* » (Christie, 2006, p. 175). [« Je ne pouvais me confier qu'à vous, cher Dr Sheppard [...]. Je sais que vous ne me jugerez pas mal et que vous saurez présenter les choses à M. Poirot sous leur véritable jour » (Christie, 2017, p. 129)].

Cet autoportrait contraste fortement avec celui présenté dans le dernier chapitre « *Apologia* », dans lequel le narrateur se révèle être un maître chanteur intrigant et un meurtrier de sang-froid. Parallèlement à la brève analyse précédente sur l'utilisation du pronom « I » dans la langue originale du roman, on pourrait tenter de considérer son rôle et son fonction dans le dernier chapitre. En plus des exemples cités ci-dessus (« *I am rather pleased with myself [...]. I was quite satisfied [...]* »), on peut noter que le narrateur y déploie une certaine dose d'ironie noire ainsi que de l'apathie envers

ses victimes (« Poor old Ackroyd. I'm always glad that I gave him a chance [...]. He knew danger was close at hand, [...]. And yet he never suspected me. [...] I suppose I must have meant to murder him all along. [...] Not that I take any responsibility for Mrs Ferrars's death. [...] I feel no pity for her. I have no pity for myself either (langue orig. p. 309–312) »).

À la suite de cette comparaison entre les narrations non fiable et fiable, comment justifier une telle différence décisive dans l'autoportrait du narrateur ? Une solution consisterait à situer une telle représentation du narrateur comme une sorte de mécanisme de défense de soi envers les ressources cognitivistes à la disposition des lecteurs pour évaluer sa fiabilité. En d'autres termes, l'autoportrait du narrateur en tant que médecin de campagne éduqué et respectable pourrait être configuré comme une stratégie visant à solliciter des liens empathiques avec les lecteurs, fonctionnels pour solidifier son statut de narrateur (apparemment) fiable. Inversement, le changement brusque de l'auto-caractérisation dénoté dans « Apologia » pourrait s'expliquer par le passage d'une narration non fiable à une narration fiable, où le narrateur, désormais insouciant de la réception des lecteurs, baisse son masque et montre sa « vraie » personnalité de criminel.

En résumé, si l'on considère la différence remarquable entre les deux autoportraits du narrateur en termes de la caractérisation qu'ils incarnent, le premier, émergent du récit métadiégétique, pourrait se configurer comme un moyen pour le narrateur d'influencer la pratique interprétative des lecteurs. En faisant appel à des références comportementales et psychologiques socialement acceptées comme celles que la figure d'un docteur respecté évoque, le narrateur renforcerait sa fiabilité aux yeux des lecteurs.

Conclusions

À partir de la question « comment le narrateur de *The Murder of Roger Ackroyd* peut-il cacher sa non-fiabilité ? », cet article a tenté d'analyser des passages choisis du texte afin d'identifier certaines des stratégies du narrateur. Les analyses tentent de s'inscrire dans le cadre théorique de l'approche synthétique de Nünning (2005), qui, comme déjà mentionné, configure la non-fiabilité d'un récit comme un phénomène complexe mieux compris par une combinaison dynamique de l'approche rhétorique et de l'approche cognitiviste.

L'encadrement de la problématique dans la reconfiguration de Nünning s'est démontré productif. En « écrivant » son récit non-fiable, le Dr Sheppard apparaît mobiliser des éléments attribuables aux approches rhétoriques et cognitivistes. Pour se présenter comme fiable, les stratégies de dissimulation qu'il déploie en synergie impliquent une conception de la non-fiabilité comme une caractéristique textuellement codée par une agentivité auteurielle inhérente au processus d'écriture et, en même temps, comme le résultat d'une négociation entre le lecteur et le texte.

Pour terminer, il pourrait être utile de souligner quelques-unes des limites de cet article. Par exemple, la problématique interroge premièrement le récit métadiégétique « écrit » par le personnage-narrateur Dr Sheppard et non le roman proprement dit. D'un point de vue de l'approche rhétorique, les agentivités auteurielles et, par conséquence, le rôle du narrateur (dans le cas analysé dans cet article, une version narrativisée de l'auteur lui-même ; dans le cas du roman dans son ensemble, un personnage fictif) ne correspondent pas. Quelles différences et similitudes peuvent subsister dans les deux processus de codage de la (non) fiabilité ? En outre, d'un point de vue cognitiviste, on pourrait remarquer que *The Murder of Roger Ackroyd* était le troisième roman policier d'Agatha Christie avec Hercule Poirot. Quel impact spécifique cela pourrait-il produire dans les cadres des références et des attentes que ses lecteurs réels déploient pour négocier la narration non fiable ?

Bibliographie

- Booth, W. C. (1983). *The rhetoric of fiction*. Chicago, IL: University of Chicago Press. (Original work published 1961)
- Christie, A. (2006). *The murder of Roger Ackroyd*. London, UK: HarperCollins. (Original work published 1926)
- Christie, A. (2017). *Le meurtre de Roger Ackroyd* (F. Jamoul, Trans.). Paris, FR: Le Livre de Poche.
- Coste, D. & Pier, J. Narrative levels. In P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier & W. Schmid (Eds.), *The living handbook of narratology*. Retrieved from <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-levels-revised-version-uploaded-23-april-2014>
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris, FR: Seuil.
- Nünning, A. F. (2005). Reconceptualizing unreliable narration : Synthesizing cognitive and rhetorical approaches. In J. Phelan & P. J. Rabinowitz (Eds.), *A Companion to narrative theory* (pp. 89–107). Oxford, UK: Blackwell.
- Olson, G. (2003). Reconsidering unreliability : Fallible and untrustworthy narrators. *Narrative*, 11, 93–109. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/20107302>

- Phelan, J. (2005). *Living to tell about it : A rhetoric and ethics of character narration*. London, UK: Cornell University Press.
- Phelan, J., & Martin, M. P. (1999). The lessons of 'Weymouth': Homodiegesis, unreliability, ethics, and the remains of the day. In D. Herman (Ed.), *Narratologies: New perspectives on narrative analysis* (pp. 88–109). Columbus, OH: Ohio State University Press.
- Shen, D. (2015). Unreliability. In P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier & W. Schmid (Eds.), *The living handbook of narratology*. Retrieved from <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unreliability>



De l'image à la narration: la reconstruction mémorielle du génocide cambodgien par Rithy Panh

Images and Words: Remembrance and Reconstruction of the Cambodian Genocide by Rithy Panh

Didem ALKAN¹ 



¹Ph.D. Candidate in French Language and Literature, Boston University, Romance Studies/ French Language and Literature, Boston, MA, USA

Corresponding author:

Didem ALKAN,
Boston University, Romance Studies
(French), 718 Commonwealth Ave, Boston,
MA, 02215, USA
E-mail: alkand@bu.edu

Date of receipt: 08.09.2018

Date of acceptance: 18.10.2018

Citation: Alkan, D. (2018). De l'image à la narration: la reconstruction mémorielle du génocide cambodgien par Rithy Panh. *Litera*, 28(2), 131-149.
<https://doi.org/10.26650/LITERA477513>

RÉSUMÉ

« La vérité est un poison » selon un proverbe khmer. Entre mille neuf cents soixante-quinze (1975) et mille neuf cents soixante-dix-neuf, (1979) presque 2 millions de personnes ont été massacrées au Cambodge au nom de cette « vérité » qui a formé l'idéologie des Khmers rouges. Rithy Panh, rescapé lui-même, a décidé de s'exprimer pour comprendre la logique derrière cette catastrophe : d'abord à travers le cinéma, et ensuite l'écriture. Dans ses documentaires, Panh ne raconte pas uniquement ses mémoires individuelles du génocide cambodgien. Il fait face aux génocidaires pour les faire parler et ensuite filmer, tandis que lui, dans un silence total, les observe derrière sa caméra sans aucune intervention. Ce silence grandit en lui-même et le mène à s'exprimer à travers l'écriture. Ainsi, en deux mille onze (2011), il décide de publier *L'Élimination* où il revisite ses rencontres avec les bourreaux, mais cette fois-ci, en prenant la parole, pour mieux transmettre la réalité. Cette étude vise à élaborer les stratégies cinématographiques et narratives utilisées par Rithy Panh pour transmettre la réalité du génocide cambodgien, en tant que témoin, réalisateur, et écrivain. Nous proposons que le discours de Panh se présente comme un dispositif visuel dans lequel les fragments du passé se décomposent au profit d'une reconstruction mémorielle à travers les images et les mots.

Mot-clés: Rithy Panh, Génocide cambodgien, Cinéma, Mémoire, Représentation de la violence

ABSTRACT

"The truth is poison," goes a Khmer saying. Between 1975 and 1979, an estimated two million Cambodians were massacred following this "truth" that Khmers called "ideology." To fully grasp the dynamics of this poisonous "truth," Rithy Panh, a survivor of the Khmer Rouge genocide, focused on the legacy of the regime through the examination of its agents and atrocities. Cinema became the first medium that motivated Panh to revisit this most tragic chapter of Cambodian history. In his films, Panh personally encounters the persecutors and asks them to speak, without being a part of the discourse himself. *Elimination* (2011) emerges from this silence, the strategy of dissimulation in his cinema. In this work, Panh revisits his experience of encountering the persecutors, while expressing himself by presenting a complete picture of the genocide to the public. This article aims to examine narrative and visual strategies utilized by Panh in order to communicate the reality of the Cambodian Genocide as a witness, filmmaker and writer. I argue that Panh's consummate discourse stands as a visual-narrative construction, where the fragments of history are broken down to reconstruct the memory of the genocide through a combination of images and words.

Keywords: Rithy Panh, Cambodian Genocide, Cinema, Memory, Violence Representation

EXTENDED ABSTRACT

"The truth is poison," goes a Khmer saying. Between 1975 and 1979, an estimated two million Cambodians were massacred following this "truth" that Khmers called "ideology." In order to fully grasp the dynamics of this poisonous "truth," Rithy Panh, a survivor of the Khmer Rouge genocide, focused on the legacy of this regime through the examination of its agents and atrocities. Cinema became the first medium that motivated Panh to revisit this most tragic chapter of Cambodian history. Panh, in his films, personally encounters the persecutors and asks them to speak without being a part of the discourse himself. *Elimination* (2011) emerges from this silence, the strategy of dissimulation in his cinema. In his book, Panh revisits his experience of encountering the persecutors, while expressing himself by presenting a complete picture of the genocide to the public. This paper aims to examine Panh's holistic approach, as witness, filmmaker, and writer, in order to communicate the reality of the Cambodian Genocide through narrative and visual strategies. Panh's consummate discourse stands as a visual-narrative construction, where the fragments of history are broken down to reconstruct the memory of the genocide through a combination of images and words.

The first part of this paper addresses the strategies and the generic complexity of Rithy Panh's cinema and narrative. Panh's primary objective is to reveal the logic behind such brutal violence. His cinema and narrative are both based on the process of extracting meaning both from the interviews with the persecutors and the visual archives that are omnipresent in his works. However, ethical concerns are present in any representation of immoral figures, since the reader could be unintentionally fascinated or identify him or herself with the represented persona, as suggested also by Charlotte Lacoste's and Dominique Baqué's theories. In response to that issue, the paper elaborates upon how Panh manages to balance ethics and aesthetics in his representation of the persecutors.

Furthermore, *Elimination's* narrative device represents a liminal space, in which the fragments of memory are in a constant combat with the problem of denial and omission of the genocide's reality. In Panh's work, the intersection of the narrative discourse, parallel to brutal descriptions of decomposed bodies, is not used to hyperbolize the truth of the genocide, but rather to bring the reader closer to the very nature of human beings. Cathy Caruth, in this sense, is a valuable reference, as

she elaborates on the relationship between the juxtaposition of the body members and their function in the narrative discourse.

Ultimately, Rithy Panh's capacity for combining images with words facilitates the process of making meaning of the unspeakable and incomprehensible reality of the Cambodian Genocide. In this sense, his narrative could be viewed as a meta-discourse, in which he is in conversation with his reader. In doing so, his path of understanding transforms into a collective effort, and his progressive reconciliation through the artistic production becomes a shared experience of the humanity of recognizing his own nature.

Introduction

Rithy Panh, d'origine franco-cambodgienne, lui-même, rescapé des camps de travail des Khmers rouges, a perdu la plupart de sa famille pendant le génocide cambodgien entre 1975 et 1979. Les Khmers rouges, afin d'établir un nouvel ordre au Cambodge, ont attaqué les habitants afin d'éliminer la possibilité d'un retour au passé. Les attaques physiques et identitaires sont suivies par des stratégies d'élimination de tout le passé et la mémoire collective dans le but de « réduire en poussière », *kamtech*- détruire et effacer toute trace-, ceux qui n'appartenaient pas au nouvel ordre qu'ils avaient créé. Les archives, les mémoires, les souvenirs, ou toute sorte de bagage culturel, social et identitaire qui avait le risque de rappeler le passé, étaient la cible des Khmers rouges. Cette période de destruction et de perte collective s'est terminée par une absence incontournable. C'est cette « aphasie obligatoire » qui a encouragé les cambodgiens à reconstruire un nouveau présent à partir des fragments du passé, seul rappel et héritage de leur identité.

Né en 1964, Rithy Panh avait douze ans au moment de la prise de Phnom Penh, la capitale de Cambodge par les Khmers Rouges le 17 avril 1975. Une fois la capitale « vidée » par les Khmers Rouges, tous les habitants du pays ont été forcés de travailler dans les camps de travail, et dans de rizières, dans conditions extrêmement brutales. Ainsi, pendant les années 1975-1979, près d'un tiers de la population cambodgienne a été massacré, torturé et finalement, *s'est éliminé*. Cette violence ultime qui a visé la destruction du Cambodge, a encouragé Rithy Panh à reconstruire tout ce qui était perdu, et ce, à travers l'art, en situant également le projet d'élimination des Khmers rouges au cœur de ses œuvres.

Rithy Panh a survécu pendant ces années de violence extrême, mais il a perdu la plupart des membres de sa famille, comme la plupart des rescapés qui ont survécu sans savoir pourquoi. Le vide dans lequel les rescapés se sont retrouvés, est devenu un espace de confrontation et de reconstruction à la fois mémoriel, identitaire, culturel et social pour Panh. Tout était détruit : les archives, les livres, les bibliothèques, les individus ; à la fois physiquement et mentalement ; ainsi, il fallait une reconstruction totale qui exigeait d'abord de reconstruire le passé qu'ils avaient dû oublier. La lutte n'était donc plus contre les individus à travers des armes ; mais contre la mémoire. Rithy Panh décrit ce processus ainsi :

Du jour au lendemain, je deviens un « nouveau peuple », ou, expression plus affreuse encore, un « 17 avril ». Nous sommes des millions dans cette situation. Cette date devient mon matricule, ma date de naissance dans la révolution prolétarienne. Mon histoire d'enfant est abolie. Interdite. À compter de ce jour, moi, Rithy Panh, treize ans, je n'ai plus d'histoire, plus de famille, plus d'émotions, plus de pensée, plus d'inconscient. Il y avait un nom ? Il y avait un individu ? Il n'y a plus rien (Panh & Bataille, 2011, pp. 36–37).

Panh exprime la destruction totale de l'humanité en accentuant la notion de transformation : de « nouveau peuple ». Cette transformation n'a aucun rapport humain : L'être humain n'est plus identifié par lui-même, mais par ceux qui l'entourent ou le définissent. Les caractéristiques qui forment la subjectivité humaine sont ainsi remises en question par Rithy Panh, qui a été le témoin pendant tout le processus de destruction collective : « Il y avait un nom ? Il y avait un individu ? Il n'y a plus rien ».

Ainsi, Rithy Panh décide à s'exprimer, d'abord à travers le cinéma. Panh débute sa carrière du cinéma en 1989, par un documentaire intitulé *Site 2*, qui a obtenu Le Grand Prix du meilleur documentaire au festival d'Amiens. Il a ensuite continué à faire des documentaires sur la violence. Parmi ses documentaires, *S21 : La Machine de mort Khmer Rouge* (2003) a ouvert une porte sur son projet d'écriture, suivi d'un autre documentaire, *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011), dans lesquels il se confronte à des génocidaires et les filme dans le but de comprendre et de transmettre la logique et les structures de la violence qu'ils ont exercée, et dont lui-même était victime. Parmi ses documentaires, *Duch : Le Maître des forges de l'enfer*, est le plus significatif pour mieux comprendre *L'Élimination*. Dans ce documentaire, Panh fait face à Kaing Guek Eav, Comrade Duch, de son nom de guerre, l'un des chefs importants du mouvement de Khmers rouges. Panh arrive à avoir l'autorisation malgré certaines difficultés bureaucratiques, et parvient à interroger et filmer le génocidaire ; Non seulement il lui pose des questions auxquelles il n'avait jamais répondu, mais il ranime aussi le passé à travers les archives qu'il montre. Les archives sont également proposées à Duch pour mettre en doute la parole du bourreau. En montrant à Duch, les archives, et en lui demandant de les interpréter, Panh ne met pas donc uniquement la vérité historique en question, mais il souligne le problème existentiel de la fiabilité de cette vérité.

L'influence de l'impact de ce documentaire en fait, vient du fait que le cinéaste arrive à harmoniser la parole- les aveux de Duch, avec l'image- les archives- à travers les techniques cinématographiques. Le dialogue entre Rithy Panh et Duch est mis en scène au gros plan et le cinéaste s'efface en tant que destinataire de la parole du bourreau. Ce procédé d'effacement ne permet pas au cinéaste seulement de mettre l'accent sur le génocidaire, mais aussi, ce faisant, de plonger le spectateur dans une conversation directe avec le bourreau, et ce, dans le but de proposer une espace neutre de réflexion.

Le projet de filmer *Duch : Le Maître des forges de l'enfer*, a conduit Rithy Panh à s'exprimer en un discours narratif, ainsi, en 2011, il s'est engagé dans l'écriture de *L'Élimination*, une œuvre narrative, coécrite avec le romancier Christophe Bataille. Dans *L'Élimination*, Panh revisite le passé, avant et après le génocide, décrit les années violentes sous le contrôle des Khmers rouges, et partage ses conversations avec Duch, pendant la réalisation de son documentaire. *L'Élimination*, donc, est un œuvre qui mérite une attention particulière en tant que complémentaire au cinéma du Panh. Le génie du narrateur, vient du fait qu'il puisse s'exprimer par un discours narratif sur ce qui a été déjà filmé, et mise en scène, en harmonie avec ses émotions en tant que rescapé et cinéaste. Panh, dans *L'Élimination*, crée un métalangage, un discours narratif sur la représentation cinématographique, en revisitant aussi l'histoire individuelle et collective.

La complexité générique et la quête de discours

La lecture de *L'Élimination* met en relief deux dimensions : d'une part, il s'agit d'une revisite du passé de la part de Panh. En se remémorant sa vie familiale avant le génocide et partageant ses expériences pendant les années de violence entre 1975-1979, il met aussi en lumière le passé collectif des victimes cambodgiennes. D'autre part, il s'agit d'un discours présent, où Panh donne la parole au tortionnaire, Duch, et il fait ses propres commentaires sur ces aveux. *L'Élimination* donc, ne nous révèle pas uniquement de longues conversations entre Panh et Duch, victime et bourreau, mais également, saisit le passé perdu, à travers les fragments historiques et mémoriels, supportés et réanimés par les archives, accompagnés par la parole de Duch. La complexité de la mise en discours de *L'Élimination*, qui rend difficile de le situer en terme générique, donne en même temps l'authenticité à cette œuvre. En mêlant les caractéristiques autobiographiques, des journaux mémoriels, et cinématographiques,

L'Élimination se présente comme une quête de discours dont le but c'est de questionner, de comprendre et puis de proposer de nouvelles alternatives d'existence à la suite d'une telle catastrophe.

Tout est en mouvement dans l'écriture de Panh : les paroles, l'espace, le temps et les images décrits et proposés à Duch dans le but d'être traduits au lecteur. Les images mnémoriques traduisent le silence de Duch, qui hésite parfois à décrire les archives qu'il fait face avec. La plupart du temps, les victimes ne sont plus là ; mais elles se représentent à travers des archives qui sont restés en tant que seuls témoins. Dans le but de combler le vide entre l'absence et la présence, Panh donne la parole au tortionnaire. Le passé se mêle avec le présent pour offrir au lecteur une zone de réflexion et de négociation de la vérité, qui, elle-même s'est mise en question tout au long de l'écriture à cause de son caractère ambivalente. Ainsi, *L'Élimination* se présente comme une tentative de créer une zone de partage dans laquelle toute l'humanité participe à la reconstruction mémorielle à sa manière. Cette responsabilité d'inviter son lecteur à un tel projet de remémoration et de reconstruction historique permet à Rithy Panh de se réconcilier avec son passé. Cette caractéristique qui domine l'écriture de Panh confère aussi à cette œuvre un rôle thérapeutique de la part du narrateur.

De la vérité vers la connaissance : Le problématique de la parole et du mensonge

Dès le début de son écriture, Panh problématise les notions de la vérité et de la parole en tant qu'obstacles pour accéder à la connaissance. Les premiers dialogues entre le cinéaste et Duch sont significatifs en ce sens :

Ce que je veux, c'est comprendre ce qui s'est passé à S21 pendant ces années. Je veux que vous nous expliquiez tout : votre rôle, le langage utilisé, l'organisation du centre, le système des aveux, l'exécution [...] Peu à peu, Duch a trouvé la parole, mais il ne restait que le mensonge (Panh & Bataille, 2011, pp. 24–25).

Panh insiste sur sa demande de comprendre la logique derrière cette vérité brutale et la manière dont elle se présente pour Duch. Le recours à l'utilisation de la première personne du plurielle « nous » confère à cette demande un aspect collectif. Pourtant, accéder à la vérité, retourner au passé est impossible. La vérité n'est que la

parole. D'une part il s'agit de la parole du rescapé, et d'autre part, c'est celle du bourreau. La juxtaposition de « la parole » avec « le mensonge » souligne le fait que la parole ne signifie pas nécessairement la vérité. Pour accéder à la connaissance, Panh se sent obligé de s'approcher du bourreau : juste pour comprendre et de se remémorer la vérité derrière ses mensonges. Dans un entretien qu'il a donné au *Monde*, Rithy Panh exprime son rapprochement du bourreau ainsi :

Chaque mot emporte quelque chose, amène une image, une musique, une chaleur... Moi je vois en images. Vous savez, on me reproche parfois la familiarité avec le bourreau, parce-que je m'approche [...] Au plus près, avec la caméra. Dans les mots, c'est pareil [...] Or il faut être sobre (Panh & Bataille, 2012).

Les stratégies narratives que Panh utilise pour se rapprocher du bourreau, donc de l'inconnu, attribuent un aspect sensoriel à son écriture. La contribution du bourreau dans cette démarche de remémoration est significative à ce propos. La réalité vécue n'appartient pas uniquement aux victimes. Or, il faut aussi transmettre la parole du bourreau. Ce rapprochement entre Panh et Duch se présente parfois comme une collaboration. Au début de ses entretiens avec Duch, il lui communique cette volonté de collaboration tout en précisant aussi les limites de cette relation :

J'ai résumé : « Je serai direct et franc avec vous. Soyez direct et franc avec moi ». Il m'a répondu avec une sorte de tranquillité sentencieuse : « Monsieur Rithy, nous travaillions tous les deux pour la vérité » (Panh & Bataille, 2011, p. 22).

Dans son écriture, Panh attire l'importance de ce rapprochement pour la reconstruction du passé. Ainsi, comme le souligne Duch, ils travaillent tous les deux pour reconstruire « la vérité ». Également, cet aspect collaboratif de ce projet souligne la tentative de Panh d'enlever les barrières en face de *ce Mal*, cet inconnu, dont la nature nécessite d'être comprise. Pour ce faire, Panh brise les frontières entre l'homme et le bourreau dans le but de créer un espace liminal qui donne l'opportunité de déconstruire la logique derrière *le Mal* :

Pendant nos entretiens, Duch rit souvent [...] Il rit parce qu'il rit. Parce- qu'il cache sa colère ou sa gêne. Pour partager. Pour que je comprenne.

Il rit pour que je sois lui. Que je sois à mon tour un bourreau, peut-être.
Et que je cesse de l'observer (Panh & Bataille, 2011, p. 206).

L'œil-caméra, la perspective de Rithy Panh, souligne les frontières volatiles entre le bourreau et la victime. Faire face à des limites de la dégradation morale du bourreau permet à Panh d'inviter son lecteur à repenser les limites de l'humanité. Ainsi, Panh reconstruit un lien entre le spectateur et le bourreau, qui, à travers ce processus d'identification, rend le mal plus approachable, et donc plus compréhensible. Une fois que Panh tisse ce lien méticuleusement avec son public en tant que médiateur, son parcours de compréhension et de réflexion devient collectif. Rassuré par la présence de son public dans son chemin de rencontre avec Duch, l'incarnation du *Mal*, Panh enlève donc les barrières entre l'homme et le mal, qui faciliterait la tâche de comprendre la vérité telle qu'elle l'est. Mais la grande question c'est, « Comment accéder à cette vérité » ? et « Est-ce qu'on doit se mettre à la place du bourreau pour y accéder ? ».

La représentation du bourreau dans un dispositif visuel et narratif est problématique dans le sens que cela risque de déclencher un processus d'identification entre le bourreau et le lecteur/spectateur. Charlotte Lacoste, l'écrivaine du *Séduction du Bourreau*, remarque que « le dispositif narratif risque de séduire le lecteur » : « Il s'agit toujours de comprendre, comment le lecteur est incité à se connaître [...] avec cette idée qu'en s'identifiant, on comprendra mieux »¹ (Lacoste, 2011). Similairement, et de manière plus large, Dominique Baqué, dans *L'effroi du présent : Figurer la violence*, problématise les limites du regardable et la fascination du spectateur en face de la figure de l'inhumaine. Selon Baqué : « la figure de l'inhumain apparaît [...] comme une jouissance éthiquement questionnable, celle du regardeur voué à ce » qu'elle appelle « le *fascinum* ». (Baqué, 2009, p.11). Ainsi, ces réflexions déclenchent un grand débat sur les limites de représentation des bourreaux dans le domaine artistique par rapport à l'éthique. Est-ce que proposer une image objective du bourreau accompagnée par ses paroles est suffisant pour comprendre sa logique et la vérité derrière? La particularité de Rithy Panh c'est qu'il arrive à trouver un équilibre entre l'éthique et l'esthétique dans sa représentation des bourreaux. C'est-à-dire, d'un côté, il ne laisse pas aux bourreaux la possibilité de se créer une image surhumaine qui risquerait de fasciner le spectateur. De l'autre côté, il ne les présente pas en tant qu'hommes ordinaires, ce qui risquerait cette fois-ci de suggérer que toute homme est capable d'agir comme eux. Pour ce faire, Panh

1 www.franceinter.fr/emissions/comme-nous-parle/comme-nous-parle-23-fevrier-2011

déconstruit l'image du bourreau en se mettant en conversation avec lui dans sa narration. Dans *L'Élimination*, Panh interrompt souvent la parole du bourreau pour avertir le lecteur sur ses mensonges, une stratégie qui lui permet de démystifier la représentation du bourreau de lui-même :

Le vieil homme me fixe sans ciller. Une pointe d'ironie ; de douceur dans son regard. Il soupire. J'observe sa main gauche blessée. Je reprends ma question « Monsieur Duch, est-ce que vous entendiez les cris des prisonniers qu'on torturait pendant des jours et des semaines? » Il me dit que non, il n'entendait pas. D'ailleurs il ne pouvait pas entendre. Il travaillait à ses dossiers dans son bureau, *loin des cellules et des salles de torture [...]* c'est un mensonge. Pendant quatre ans, quoi qu'il ait fait dans son bureau, Duch a entendu les cris des suppliciés (Panh & Bataille, 2011, pp.64–65).

Dans l'espace narratif, ce n'est plus Duch qui parle ; c'est l'écrivain lui-même prend la parole pour lui. Le discours indirect utilisé pour rapporter la réponse de Duch permet de distancier le bourreau de cette conversation. Ce procédé de distanciation permet également d'éviter l'identification avec le bourreau. L'espace narratif sert aussi à révéler la vérité derrière les mensonges de Duch : « C'est un mensonge. Pendant quatre ans, quoi qu'il ait fait dans son bureau, Duch a entendu les cris des suppliciés ». Ce faisant, l'écrivain ne déconstruit pas l'image de Duch qu'il essaie de se créer, mais il trouve également l'occasion de présenter la vérité dans l'espace narratif. Donc, Panh n'utilise pas le dispositif narratif pour mener son lecteur à une réflexion subjective en le séduisant, mais il déconstruit la vérité derrière le génocide tout en comblant les fissures de la parole du bourreau.

Une lutte mémorielle contre le déni et l'oubli

Parler du génocide en tant que en tant que témoignage et de le mettre en scène dans toute sa vérité est problématique. Comment lutter contre le déni du bourreau et l'oubli du passé? Panh, dans son écriture, crée une sorte de jeu pour Duch et il lui expose des archives visuelles pour qu'il puisse retourner au passé :

Plus tard, je montre à Duch une photo de Bophana avant la torture. Yeux noirs, cheveux noirs. Elle semble impassible. Ailleurs déjà. Il la tient

longuement : « Quand je regarde ce document, je suis troublé ». Il semble ému. Est-ce la compassion? Est-ce le souvenir? Est-ce sa propre émotion qui le touche? Il se tait puis conclut : « On est sous le ciel. Qui n'est pas mouillé par la pluie? » (Panh & Bataille, 2011, p. 43).

Panh montre la photo à Duch et il décrit ses observations au lecteur. Ce jeu mnémotique permet à Panh de forcer Duch à revisiter le moment où la photo est prise. Ce n'est pas uniquement Duch qui revisite le passé à sa manière : c'est aussi Rithy Panh qui le force à se souvenir des détails détruits à la suite des événements traumatiques. L'impossibilité de se souvenir et de définir le passé est souligné plusieurs fois dans la narration qui se présente comme une lutte mémorielle, une lutte contre le passé et l'oubli : Je cherche à définir l'atmosphère de ces premiers mois, telle que je l'ai perçue (Panh & Bataille, 2011, p. 55). La difficulté de remémorer le passé traumatique est accentué par l'expression utilisée : « chercher à définir ». Panh, en regardant cette photo, se confronte à cet événement traumatique toute en saisissant en même temps la distorsion de la réalité dans le passé : « l'atmosphère [...] telle que je l'ai perçue ». Cette prise de conscience permet à Panh de restructurer son expérience incompréhensible et de la réapproprier dans sa réalité d'aujourd'hui, un processus qui ajoute à sa réconciliation, également à sa guérison. Les photos donc ont une valeur stabilisante et servent à reconstruire le passé échappé des mémoires et à donner une possibilité à ce passé de ré-exister dans le présent.

Rithy Panh propose d'une narration visuelle ; non pas uniquement à travers des données visuelles qu'il s'insère dans le discours narratif, mais aussi par l'abondance des descriptions détaillées qui mène le lecteur à visualiser la description dans leur imaginaire.

Je recopie deux phrases. J'essaie d'imaginer, calmement, simplement, ce que signifie chaque mot. Ce sont des phrases humaines. Ce sont des actions menées par des humains. Sur des humains. Mais il n'y a plus d'humanité.

Disséquer une femme vivante.

Prélever tout le sang d'une femme.

Je les recopie encore. Quels cris pousse un humain quand on lui fend le ventre? Quand on découpe son foie? Quand on retire ses viscères? Quels cris pousse un humain quand il comprend qu'on lui prélève tout son

sang et qu'il ne se relèvera plus? Ces expérimentations ont été menées à S21. Duch explique : 'La vivisection, c'était pour étudier l'anatomie. Mais je n'étais pas d'accord.' Pourtant elle eut bien lieu (Panh & Bataille, 2011, p. 107).

Bien qu'il n'existe aucune photo visible dans la description, Panh recrée l'image du passé à travers ses mots. Le lecteur est exposé à « voir » l'image brutale à travers les questions du narrateur : Quels cris pousse un humain quand on lui fend le ventre? Quand on découpe son foie? Quand on retire ses viscères? Cet effet permet au narrateur d'inviter son lecteur implicitement à reconstruire le passé sans aucune intervention individuelle. Le champ lexical de la violence : « disséquer », « prélever son sang », « fendre le vent », « découper son foie », « retirer ses viscères » fonctionne comme « the force of enumeration » (Caruth, 1996, p.88), comme le nomme Cathy Caruth :

This force disarticulates the system as it attempts to distinguish and unify empirical and conceptual discourse, that is, to know itself as independent of empirical referents. [...] such mutilation also designates the reassertion of a referential moment [...] The force of enumeration mutilates the body as a whole, it at the same time establishes, in the disarticulation of limbs, or naming parts, the very specificity of a human [...] (Caruth, 1996, p. 88).

Cette description brutale qui juxtapose la mutilation du corps mène le lecteur à imaginer la scène telle qu'elle est décrite visuellement. En plus, l'intervention du narrateur pour pousser les limites de l'imaginable à travers ces questions ajoute à la brutalité de la description. C'est dans cette brutalité extrême, la narration embrasse l'humanité, comme le souligne Caruth : « the very specificity of a human ». De point de vue esthétique, la mise en scène de cette description est encore significative. Les actes de « *disséquer une femme vivante* et *Prélever tout le sang d'une femme* » sont entrecoupés dans le paragraphe et sont mis en italiques, un procédé narratif qui bouleverse le lecteur. Également, le discours narratif accompagne la mutilation du corps mentionnée dans la description, créant un langage tellement fort qu'il est presque impossible de l'oublier. C'est en cela que le travail de Rithy Panh se présente comme une lutte contre l'oubli. Sylvie Rollet, dans son article *L'institution du « spectateur-témoin »*, résume similairement le style du Panh :

Ce n'est donc pas le manque d'archives qui justifie l'entreprise de Rithy Panh, mais son envers : les Khmers rouges ont voulu littéralement changer la mémoire de leurs victimes, en leur extorquant, sous la torture, l'aveu de leurs crimes supposés. Or, une fois obtenue sa « confession complète », le détenu était immédiatement exécuté. Toute l'entreprise visait donc un seul but : que les tortionnaires, instruments de la machine, et leurs victimes finissent par croire à ce que « Angkar » prétendait être la vérité. C'est pourquoi il s'agit d'abord, pour Rithy Panh, de recomposer une contre-mémoire de l'événement génocidaire (Rollet, 2013, p.12).

Panh reconstruit la réalité à travers des fragments de mémoires, supporté également par des archives visuelles pour résister à l'idéologie des Khmers rouges qui visait à détruire toute la mémoire. Tout le travail de Panh consiste donc sur la mémoire, « une contre-mémoire », comme le décrit Rollet. L'importance des archives visuelles est encore soulignée dans la narration de la part même du narrateur :

Les archives sont vivantes. Rien n'est silencieux. Une photo. Une feuille de papier marquée au rouge. Je pense à cette femme, qui refuse d'être photographiée de face en entrant à S21. Elle est professeur. Elle se tient de trois quarts et elle sourit presque. Dans une de ses confessions manuscrites, elle évoque Cuba, qui était aussi sur la voie de la révolution, où « on ne tue pas tout le monde ; où on n'affame pas les gens ». Trente ans après, le message nous parvient. Il est souvent combatif. Parfois désespéré, mais pas toujours. A nous de guetter cette parole, ce murmure, à nous d'évoquer Taing Siv Leang, j'écris ici son nom, afin qu'il demeure en nous, et son sourire (Panh & Bataille, 2011, p. 86).

Dans cette description, Panh souligne l'importance de la photo pour sa lutte mémorielle : « Les archives sont vivantes. Rien n'est silencieux ». L'implication de la photo qui « vit » et qui « parle » confère à ce dispositif visuel le caractère d'être un déclencheur de la mémoire. En plus, c'est à partir de la photo qu'on commence à percevoir la réalité, d'une manière plus organisée, contrairement à l'atmosphère chaotique des années du génocide. Capter le passé tel qu'il est à travers la photo attribue également un certain pouvoir au narrateur. Susan Sontag, *On Photography*, affirme ainsi :

To photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge –and, therefore, like power [...] Photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire (Sontag, 1990, pp. 3–4).

Ainsi, l'utilisation des images dans la narration, complémentaire avec son cinéma, permet à Rithy Panh d'acquérir un certain pouvoir en face du bourreau, et le passé. En plus, comme fonctionne sa caméra, les photos et les images servent à cadrer la réalité et comme le souligne Sontag, « à mettre en relation le passé incompréhensible et indicible avec le monde ». Ce faisant, Panh trouve l'occasion de comprendre, de donner un sens à ce qui s'est passé, qui suggère un cheminement vers la réconciliation. Le lecteur est ainsi invité à ce procès : « A nous de guetter cette parole, ce murmure, à nous d'évoquer Taing Siv Leang », et ce, dans le but de préciser les responsabilités de chacun. Ce faisant, il se situe comme médiateur entre l'image qu'il présente et le destinataire qui reçoit cette image.

L'insertion des images dans le discours narratif et la manière dont elles sont décrites rend le lecteur le témoin de ces scènes reproduites. Dans son rapport avec les bourreaux, Panh utilise ainsi cette même stratégie pour que le bourreau, lui-même, devienne le témoin de ce qu'il a accompli dans le passé :

Souvent, lors du tournage de S21– La machine de mort khmère rouge, je demande aux « camarades gardiens » de « faire les gestes » de l'époque devant ma caméra. Je précise : je ne leur demande pas de « jouer », mais de « faire les gestes » – une façon de prolonger la parole. Si c'est nécessaire, ils recommencent dix fois. Vingt fois. Les réflexes reviennent : je vois ce qui s'est passé réellement. Ou ce qui est impossible. L'extermination apparaît dans sa méthode et dans sa vérité (Panh & Bataille, 2011, p. 94).

Pour filmer et représenter la réalité, le narrateur propose donc, de faire revivre les faits, et ce, par l'aide-même des génocidaires. Dans les mêmes espaces, où on exerçait la violence pendant le génocide, Panh demande aux génocidaires de reproduire leurs mouvements d'auparavant. Ce faisant, il rapporte le passé au présent.

Pourtant, ce qui fait la différence, et qui crée une tension à la fois dans le film et dans la lecture de cet aveu, c'est qu'il s'agit d'une absence de référents, c'est-à-dire les victimes qui ont perdu leurs vies dans ces lieux. Les mouvements sont là ; mais les victimes qui subissent l'action n'y sont plus. Ainsi, Panh souligne à la fois leur destruction d'humanité, tout en guidant le spectateur le spectateur à la reconstruction des victimes à travers l'imagination. C'est-à-dire, les victimes, qui sont détruites physiquement continuent à vivre pour le lecteur, et du point de vue éthique, cela propose une nouvelle approche à la remémoration des victimes du génocide.

Une catharsis thérapeutique

Le fait de retourner au passé, avant de pouvoir se réconcilier, est pourtant dur, pour celui qui est traumatisé par l'expérience. Panh exprime cette difficulté de se confronter avec le passé ainsi :

Souvent des détails me reviennent, des images, des paroles. Je suis projeté dans le passé. Les Khmers rouges ne me quittent pas. Au réveil, je sens ma main peigner mes cheveux et arracher une pleine poignée de poux. Ou je suis pris de vertiges et je dois m'allonger. Ce matin n'est pas pour moi (Panh & Bataille, 2011, p. 137).

Cette discordance temporelle, d'être projeté dans le passé, vécue et sentie par le narrateur, à travers des images, des paroles et des rêves est une expérience troublante, vertigineuse. La tension est tellement pénible qu'il n'arrive plus à différencier le passé du présent. La réalité du présent est perturbée par le fait de revisiter ces moments de la violence. Son corps fait encore l'expérience du passé à travers ses gestes ; tandis qu'il n'est plus dans ce passé violent. Tout s'entremêle dans ce monde : il n'y a aucun repère qui puisse situer les pensées du narrateur et, particulièrement de trouver un repère de perception.

Cette absence de repère crée un sentiment de vide qui demande d'être comblé chez les rescapés. Sensibilisées, mentalement et physiquement détruites par cette expérience inexplicable, la rencontre avec les sensations du passé est une expérience troublante. Pourtant, la question qui se pose est de « comment se confronter au passé et de se réconcilier tandis que les fragments de mémoires restent toujours vivants ».

L'art devient un refuge pour Rithy Panh dans son processus de soulagement. Le cinéma surtout, lui permet d'obtenir un contrôle sur ses traumatismes, également il lui confère une sorte de pouvoir dans son rapport avec les bourreaux eux-mêmes, qui deviennent les captifs de sa caméra. La capacité du cinéma qui permet d'organiser la nature chaotique du trauma se complète avec le pouvoir du dispositif narratif qui met en scène les événements dans un ordre précisé par le narrateur. Ainsi, la perception temporelle et spatiale, brouillée par les images incessantes à la suite du trauma, trouve un repère de représentation pendant sa mise en scène dans les dispositifs cinématographique et narratif. Dans le cinéma de Panh, les fragments sont reconstitués à travers les techniques de montage, sans forcément utiliser le champ/contrechamp, dans une linéarité qui permet de comprendre et de voir la réalité telle qu'elle l'est tout en évitant d'historiciser l'événement. Ce faisant, Panh restaure une nouvelle éthique de penser et de parler du génocide. Susan Sontag souligne ainsi ce rapport de la photo et de l'éthique : « They are grammar and, even more importantly, an ethics of seeing » (Sontag, 1990, p. 3). Le travail de Rithy Panh va au-delà de cette grammaire que représentent les images. Son intervention dans la narration pour traduire les silences entre les fragments dans son cinéma permet à Panh de présenter une image plus globale du génocide cambodgien. En d'autres termes, à travers l'écriture, Panh trouve l'occasion d'entrer en dialogue avec son lecteur, à qui il s'adresse directement. Ainsi, l'écriture de Rithy Panh fonctionne comme un métadiscours qui lui permet de comprendre et de partager la violence qu'il a subie avec son public. L'authenticité de la narration de Rithy Panh c'est de mettre en scène un passé historique dans une interaction avec son destinataire qui se réfléchit constamment sur les questions qu'il pose. Ainsi, comme l'indique Sylvie Rollet, Panh « restaure la possibilité d'un nouvel être-ensemble » (Rollet, 2013, p. 26), un travail éthique et collectif qui vise à reconstruire une société réconciliée et re-humanisée.

Progressivement, les indices de l'optimisme apparaissent également dans les réflexions de Panh :

Je garde à l'esprit cette phrase, mais il y en a tant d'autres : « Certaines choses allaient au-delà de l'acceptable, pourtant je les ai faites ». J'ai utilisé les photographies. Les registres. Les témoignages. Le fameux « Cahier noir ». Duch a une faiblesse : il ne connaît pas le cinéma. Il ne croit pas au jeu des répétitions, des croisements, des échos. Il ne sait pas que

le montage est une politique et une morale. Et dans le temps, il n'y a qu'une vérité (Panh & Bataille, 2011, p. 242).

Rithy Panh exprime intimement son rapport avec le cinéma et son impact sur son processus de réconciliation. Le fait de confronter les bourreaux, filmer et cadrer les images, les espaces de tuerie, et de les traduire dans des mots permet à Panh de trouver cette réconciliation qui assure sa survie. Cathy Caruth, dans *Unexclaimed Experience*, attire l'attention sur la capacité de jugement et des problèmes mentaux des survivants ainsi :

For consciousness then, the act of survival, the experience of trauma, is the repeated confrontation with the necessity and the impossibility of grasping the threat to one's own life. It is because the mind cannot confront the possibility of its death directly that survival becomes for the human being, paradoxically, an endless testimony to the impossibility of living [...] And this would seem to explain high suicide rate of survivors [...] who commit suicide only *after* they have found themselves completely in safety (Caruth, 1996, pp. 62–63).

L'art se présente comme un espace de refuge pour Rithy Panh. Le cinéma lui offre un certain pouvoir ; et l'écriture, une liberté absolue « Liberté de parler. Liberté d'utiliser les mots » (Panh & Bataille, 2011, p. 220). Ainsi, Panh, au lieu d'être le victime d'un jugement qui consiste sur « l'impossibilité de vivre », il cherche les possibilités pour vivre à travers le cinéma et l'écriture. Le cheminement de Rithy Panh n'est donc pas une étape individuelle de sa propre vie, mais de l'humanité qui a partagé les expériences similaires ou qui risquent toujours de faire face à de tels événements tragiques. Le travail de Panh dans ce cas, suggère d'un processus de ré-humanisation comme l'indiquent ces derniers mots dans *L'Élimination* : « C'est un effort et un travail : c'est le monde humain » (Panh & Bataille, 2011, p. 254).

Conclusion

Rithy Panh nous propose une piste de réflexion qui vise à comprendre la nature de l'Humanité et du Mal à travers sa reproduction artistique. Pour ce faire, il décompose le passé historique en soulignant également les conséquences possibles de la perte de valeurs dans un ordre social. Ce travail de décomposition se présente à

travers des techniques de montage dans le cinéma, tandis que les fragments de mémoires dans la narration lui ouvrent un espace plus élargi pour traduire les silences qui dominent le dispositif cinématographique. La narration donc, complémentaire à son cinéma, permet d'avoir accès à « l'incompréhensible » d'une manière progressive, et de le représenter telle qu'elle l'est. Harmonisant l'éthique et l'esthétique dans sa reproduction artistique, Panh transforme son parcours individuel dans une quête collective de l'humanité qui est aveugle à ses propres démons, toute en retrouvant une réconciliation dans le processus de cette transmission.

Bibliographie

- Baqué, D. (2009). *L'effroi du présent : Figurer la violence*. Paris, FR: Flammarion.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience trauma, narrative, and history*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Cazenave, J. (2018). Earth as archive : Reframing memory and mourning in the missing picture. *Cinema Journal*, 57(2), 44–65.
- Clarke, P. (2011). Charlotte Lacoste [Radio series episode]. In *Dans Comme on nous parle*. Retrieved from <http://www.franceinter.fr/emissions/comme-nous-parle/comme-nous-parle-23-fevrier-2011>
- Hayes, S. (2015). Trauma and memory : Healing through art. *Journal of Art for Life*, 7(1), 1 –20.
- Lacoste, C. (2014, April 20). *Le devoir de mémoire est devenu un slogan* [Interview]. Retrieved from <https://www.lejdd.fr/Culture/Livres/Charlotte-Lacoste-Le-devoir-de-memoire-est-devenu-un-slogan-productiviste-662577>.
- Lamy-Rested, E. (2014). *Dénier, théoriser, éliminer : le « travail » de Duch Sur L'élimination de Rithy Panh avec Christophe Bataille*. Retrieved from <http://www.revue-texto.net/index.php?id=3459>
- Lee, J. H. X. (2011). Genocide, healing, justice, and peace in Cambodia. *Peace Review*, 23(4), 429–430.
- Maillard, D. (2010). Penser le génocide cambodgien. *Humanitaire. Enjeux, Pratiques, Débats*, 27, 1–4.
- Panh, R. (2003). *S21, la machine de mort Khmère rouge*. Retrieved from <http://www.imdb.com/title/tt0368954/>
- Panh, R. (2011). *Duch, le maître des forges de l'enfer*. Retrieved from <http://www.imdb.com/title/tt1922589/>
- Panh, R. (2012, January 5). *L'Élimination* [Interview]. Retrieved from <https://www.mollat.com/videos/rithy-panh-l-elimination>
- Panh, R. (2013, May 10). *Cannes 2013 - interview de Rithy Panh* [Interview]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=FW7Asth6-dw>
- Panh, R. (2013, June 14). *7 Questions with Rithy Panh* [Interview]. Retrieved from <https://www.phnompenhpost.com/video/7-questions-rithy-panh>
- Panh, R., & Bataille, C. (2011). *L'Élimination*. Paris, FR : Grasset & Fasquelle.
- Panh, R., & Bataille, C. (2012). « Chaque mot amène une image. » [Interview]. Retrieved from https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/01/12/rithy-panh-et-christophe-bataille-chaque-mot-amene-une-image_1628586_3260.html

- Peel, M. (2017). *'I was brave but I'm paying for it', Cambodian film-maker Rithy Panh*. Retrieved from <https://www.ft.com/content/3f0ee2e8-81a9-11e7-a4ce-15b2513cb3ff>
- Petitjean, V. (2013). Rithy Panh: Un art de la Mémoire. *Témoigner. Entre histoire et mémoire*. 115, 122–134.
- Rollet, S. (2013). L'institution du « spectateur-témoin »: S21, la machine de mort Khmère rouge de Rithy Panh. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (21). <https://doi.org/10.7202/1020621ar>
- Sontag, S. (1990). *On photography*. New York, NY: Anchor Books.



Darstellung der Wirklichkeit: Erich Auerbachs Konzept von Erinnerung

Representing Reality: Erich Auerbach's Concept of Memory

Mediha GÖBENLİ¹



¹Prof. Dr., Yeditepe University, Faculty of Arts and Science, Department of English Language and Literature, Istanbul, Turkey

Corresponding author:

Mediha GÖBENLİ,
Yeditepe Üniversitesi, Fen-Edebiyat
Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü
İnönü Mahallesi, Kayışdağı Caddesi,
326 A, 26 Ağustos Yerleşimi, 34755
Ataşehir/İstanbul, Türkiye
E-mail: gobenli@yeditepe.edu.tr

Date of receipt: 30.07.2018

Date of acceptance: 31.10.2018

Citation: Göbenli, M. (2018). Darstellung der Wirklichkeit: Erich Auerbachs Konzept von Erinnerung. *Litera*, 28(2), 151-161.
<https://doi.org/10.26650/LITERA2018-0003>

ABSTRACT (DEUTSCH)

In diesem Artikel werde ich Erich Auerbachs Konzept von Erinnerung als Darstellungsmethode für die Erforschung der Schilderung der Wirklichkeit in der Literatur „wiedergefundene Wirklichkeit“- anhand von Virginia Woolfs Roman *To the Lighthouse* und Marcel Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913-1927) untersuchen. Auerbach zeigt im letzten Kapitel der *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, dass die Beschäftigung mit der Ich-Erzählerinstanz, die von Auerbach als eine wichtige Eigenschaft des modernen Romans ausgemacht wird, gleichzeitig auch eine Beschäftigung mit der literarischen Darstellung von Erinnerung bedeutet. Als eine Form der Bewußtseinsdarstellung ist Erinnerung gleichzeitig „das erinnernde Bewußtsein“, vergleichbar mit der Metapher eines Blitzes (Benjamin), der, wenn er einschlägt, im Unterbewußtsein Verborgenes zum Vorschein bringt. Bei der Festlegung der Darstellungsweise von Proust, von Auerbach als „Wiederfinden der Wirklichkeit“, und von seinem Freund Walter Benjamin¹ als „Vergegenwärtigung“ der Erinnerung bezeichnet, erkennt man eine interessante Parallele zwischen Benjamins und Auerbachs Erinnerungsvorstellung.

Schlüsselwörter: Erich Auerbach, Erinnerung, Mimesis, Wirklichkeitsdarstellung, moderner Roman

ABSTRACT

This article presents an analysis of Erich Auerbach's concept of memory as a method of representing reality – as “recovery of lost realities in remembrance” – through Virginia Woolf's novel *To the Lighthouse* and Marcel Proust's novel *In Search of Lost Times* (1913–1927). In the last chapter of *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Auerbach demonstrates that use of a first-person narrator, an important characteristic of the modern novel, means at the same time a preoccupation with the literary depiction of memory. As a form of consciousness depiction, memory is “the memorizing consciousness,” comparable to the metaphor of a flash (Benjamin, 1977, p. 253) that enlightens the sub-conscious. Defining Proust's literary depiction, called by Auerbach a “recovery of lost realities,” and by his friend Walter Benjamin “visualization” of memory, one recognizes an interesting analogy between Benjamin and Auerbach's concepts of memory.

Keywords: Erich Auerbach, memory, mimesis, depiction of reality, modern novel

¹Über die intellektuelle Freundschaft und enge Verbindung von Auerbach und Benjamin siehe Vialon (2009, S. 137–143).

EXTENDED ABSTRACT

This article explores Erich Auerbach's concept of memory as a method of representing reality – "recovery of lost realities in remembrance" – through a close reading of Virginia Woolf's novel *To the Lighthouse* (1927) and Marcel Proust's novel *In Search of Lost Times* (1913–1927). In the last chapter of *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Auerbach demonstrates that use of a first-person narrator, an important characteristic of the modern novel, indicates at the same time a preoccupation with the literary depiction of memory. This study's goal is to shed light on memory as a form of consciousness; thus memory is "the memorizing consciousness," comparable to a metaphor of a flash (Benjamin) that enlightens the sub-conscious. Defining Proust's literary depiction, called by Auerbach "recovery of lost realities," and by his friend Walter Benjamin "visualization" of memory, an interesting analogy can be noted between Benjamin and Auerbach's concepts of memory.

Both terms assume profound engagement with the past. Hence Auerbach and Benjamin have argued that through such engagement, important historical and social moments are made visible as descriptions of reality – the recovery of lost realities in remembrance. Unsurprisingly, therefore, Auerbach and Benjamin's perspectives intersect in depicting Proust's novel as "chronicle of memory." In "Thesis about History of Philosophy," Benjamin uses another metaphor for memory, the metaphor of a flash in a "moment of danger."

In "The Brown Stocking," the last chapter of *Mimesis*, Auerbach elaborates on stylistic characteristics of modernist novels, for instance, multi-personal representation of consciousness, lack of objective authorial perspective, the problem of space and time in comparison to film. He does this through a phenomenological analysis of Virginia Woolf's *To the Lighthouse* and Marcel Proust's *In Search of Lost Times*. Auerbach's methodology of research is comparable to gold digging in the deepest layers of the earth. His phenomenological interpretation of text fragments is prolific because it leads to "recovery of lost realities as remembrance." Walter Benjamin, who co-translated Proust's two books of *Lost Times* in 1926, uses in "The Image of Proust" (1929), the term "remembering author," that is, one who works on memory through "tight weaving" (*strenge Webevorschrift*). Thus "the weaving of memory" (Proust's *mémoire involontaire*) is the key metaphor for Benjamin.

Auerbach concludes his elaboration of modernist novels with a critique of their content. He underlines that modernist authors' writings are characterized by a "turning away from the practical will to live," "hatred of culture and civilization, brought out by means of the subtlest stylistic devices which culture and civilization have developed," "a radical and fanatical urge to destroy," and an "amorphous sadness, and doubt of life" (487–488).

Auerbach's *Mimesis* is a book of memory that covers Western literature from the ancient world to the modernist novel in the 20th century. Peter Weiss employs the term *mnemosyne* ("mother of all arts: called memory"). Searching for the development of a historical memory, in his three-volume novel *The Aesthetic of Resistance* (1975, 1978, 1981), Weiss has discussed works of art from different ages, beginning with antiquity through to the modernist novel, like Auerbach, as memory. The memory of resistance has the same function as the memory of art, with which an analogy to Benjamin's "Thesis on the Philosophy of History" is associated. "To articulate the past historically does not mean to recognize it the way it really was. It means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger." (Benjamin 1940/1977, p. 253). For Benjamin, the moment of danger meant the total danger of death throughout Hitler's regime, which threatened dissidents as well as traditions and cultures. In this way, for Benjamin, memory is equivalent to a flash that enlightens the memorizing consciousness.

Einleitung

Erich Auerbachs *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* ist ein literaturgeschichtliches Buch des Gedächtnisses („Mimesis des Gedächtnisses“), das die westliche Literatur von der Antike bis zum 20. Jahrhundert phänomenologisch untersucht. In diesem Artikel werde ich aus einer komparatistischen Sichtweise das letzte Kapitel der *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* näher unter die Lupe nehmen und mit Benjamins Erinnerungskonzept vergleichen.²

Es ist, als ob ein anscheinend einfacher Text erst im Kommentar oder ein einfaches musikalisches Thema erst in der Durchführung seinen eigentlichen Gehalt offenbarte. [...] Das eigentliche Vorgehen Virginia Woolfs [...] besteht darin, dass die äußere, objektive Wirklichkeit der jeweiligen Gegenwart, welche vom Verfasser unmittelbar berichtet wird und als gesicherte Tatsache erscheint, also das Messen des Strumpfes, nichts ist als ein Anlass: alles Gewicht liegt auf dem, was durch ihn ausgelöst wird, was nicht unmittelbar, sondern in einer Spiegelung gesehen wird [...] Hier liegt nun die Erinnerung an das Werk von Marcel Proust sehr nahe. Er ist der erste gewesen, der etwas Derartiges konsequent durchgeführt hat, und seine ganze Verfahrensweise ist gebunden an **ein Wiederfinden der verlorenen Wirklichkeit der Erinnerung**, ausgelöst durch ein äußerlich unbedeutendes und anscheinend zufälliges Ereignis. (Auerbach 1946/1959, S. 503, hervorgehoben von mir MG)

Dieses Zitat stammt aus Auerbachs³ letztem Kapitel („Der braune Strumpf“) in *Mimesis*, wo er - ausgehend von einer Passage aus Virginia Woolfs Roman *To the Lighthouse* - die Stilmerkmale der Bewusstseinsdarstellung und der Zeitverhältnisse sowie die Raum-Zeit-Problematik im Vergleich zum Film untersucht. Auerbach zeigt in dieser Textpassage seine methodische Vorgehensweise.

2 Für diesen Artikel ausgearbeitet; ursprünglich Vortrag auf der Erich Auerbach Konferenz *Wirklichkeit, Figura und ästhetischer Ausdruck in Erich Auerbachs Mimesis*, organisiert vom Goethe Institut Istanbul, Orient Institut und von der Yeditepe University am 4.-5. Oktober 2013.

3 Für biographische Angaben, und ideengeschichtlichen und zeithistorischen Hintergrund von *Mimesis*, siehe Vialon „Erich Auerbach‘ın İstanbul‘daki Hürmanizmi (Erich Auerbachs Humanismus in Istanbul)“ (2010, S. 9–96) und Konuk *Doğu Batı Mimesis: Auerbach Türkiye‘de* (2013).

1. Eigentümlichkeiten des Stils im modernen Roman

Bei der Analyse von Woolfs Roman deckt Auerbach eine Erzählerinstanz auf, die bis dahin unentdeckt geblieben war. Während der Beschreibung des Messens des braunen Strumpfes für den Sohn des Leuchtturmwärters, ist nebst Mrs. Ramsays Bewusstseinsströmen ein Einschub erkennbar, um Mrs. Ramsays Gesichtsausdruck zu beschreiben: „never did anybody look so sad“ (S. 493). Anhand dieses Satzes erforscht Auerbach dann die sogenannte „vielpersonige Bewußtseinsdarstellung“, die als eine wichtige Eigenschaft des modernen Romans ausgemacht wird. Zunächst beschreibt Auerbach Mrs. Ramsay als „die sehr schöne, doch längst nicht mehr junge Frau eines angesehenen Philosophieprofessors aus London“ (S. 490). Der Handlungsort ist das Sommerhaus, dessen Inneneinrichtung nach jahrelangem Bewohnen heruntergekommen ist. Mit dem äußeren Vorgang (das Messen des Strumpfes am Bein ihres jüngsten Sohnes James, das die Bewußtseinsvorgänge bei Mrs. Ramsay auslöst) schwanken Mrs. Ramsays Gedanken zwischen mehrfachen Bewußtseinsströmen hin und her: die Gedanken an die vorbeigehenden Gäste vor ihrem Fenster -William Bankes und die Malerin Lily Briscoe - , der Anblick der alten Möbel, die Gedanken an die nichtgelesenen -noch nicht mal der signierten- Bücher bei dem Gedanken an den krebserkrankten Vater des Schweizer Hausmädchens steigt in Mrs. Ramsay „Erbitterung gegen die grausame Sinnlosigkeit des Lebens“ (S. 493) auf, wonach der Satz „never did anybody look so sad“ eingeschoben wird. Auerbach fragt, „Wer ist es, der in diesem Absatz spricht? Der Mrs. Ramsay ansieht, der die Feststellung trifft, dass nie jemand so traurig aussah [...]“ (S. 493) Mrs. Ramsay könne es nicht sein, oder ihr Sohn James ebenfalls nicht. Auerbach schreibt, dass es nur die Schriftstellerin selber sein kann, dass diese Feststellung aber nicht objektiv sei. Auerbach schlussfolgert daraus, dass der Schriftsteller als Erzähler von objektiven Tatbeständen ganz zurücktritt; denn „fast alles, was gesagt wird, erscheint als Spiegelung im Bewußtsein der Personen des Romans“ (S. 496). Der Schriftsteller mit seiner Kenntnis einer objektiven Wahrheit als übergeordnete, führende Instanz wie dies bei Goethe, Dickens, Balzac oder Zola der Fall wäre, falle hier weg. Dies hieße jedoch nicht, dass der moderne Schriftsteller nicht eine objektive Wahrheit suchen würde. Durch die Vielheit der Subjekte in Woolfs Roman beispielsweise wäre die Suche nach einer objektiven Wahrheit gegeben. Es sind sogar Versuche vorhanden, mit Auerbachs Worten, „eine eigentlichere, tiefer liegende, ja sogar wirklichere Wirklichkeit zu ergünden“ (S. 503). Aus der Feststellung heraus, dass es literaturhistorisch auch Werke gäbe, in denen sich einpersonig-subjektive und

vielpersonig gerichtete Bewußtseinsdarstellung kreuzen, nennt Auerbach Marcel Prousts Roman als beispielhaft.

Eine andere Stileigentümlichkeit des modernen Romans, die mit der Bewußtseinsdarstellung in Verbindung stehe, betreffe die Frage nach der Zeit, die nach Auerbach „mit zeitgenössischen philosophischen Lehren oder Strömungen in Beziehung“ (S. 499) gesetzt sei. Welche zeitgenössischen philosophischen Lehren oder Strömungen diese sind, werden hier jedoch nicht näher genannt. Ein zufälliger Anlass löse die Bewußtseinsvorgänge aus. Wir können jedoch davon ausgehen, dass es sich um das Erinnerungskonzept von Henri Bergson (1859-1941) handeln könnte. In *Materie und Gedächtnis* (1896) unterscheidet Bergson zwischen zwei Formen von Erinnerung: erlernte Erinnerung und spontane Erinnerung. Das Auswendiglernen eines Gedichtes beispielsweise und das Wiedererinnern desselben Gedichts, gehört zum erlernten Gedächtnis. Nach Bergson ist jedoch das spontane Gedächtnis „das Gedächtnis par excellence“ dem der Begriff „*mémoire involontaire*“ („involuntary memory“) zu verdanken ist (Bergson 1896/1991, S. 73). Bei der Darstellung von Bewußtseinsvorgängen in seinem Roman wurde von Proust vor allem diese zweite Form der Erinnerung verwendet.

In Bezug auf die Zeit unterscheidet Auerbach ausserdem zwischen erzählter Zeit (innere Zeit) und Erzählzeit (äussere Zeit), aus der sich der Rahmenvorgang (bei Virginia Woolf speziell das Messen des Strumpfes) (S. 502) des Erzählens ergibt (S. 499), der ermöglicht, „das innere Weiterspinnen des Bewusstseins in seiner natürlichen und absichtslosen Freiheit wiederzugeben“ (S. 500).

2. Auerbach über Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*

In einem bereits 1925 veröffentlichten Artikel mit dem Titel „Marcel Proust: Der Roman von der verlorenen Zeit“ hatte Auerbach Prousts Roman als „Darstellung der Pariser Gesellschaft um 1900 und des kranken und klugen jungen Menschen, der sich darin bewegt“ (S. 296) bezeichnet, worin ein Zwiespalt mit Prousts Ich-Erzähler zu spüren ist. Dieses Gefühl von Zwiespalt entsteht vor allem an Stellen, wo Auerbach die Proustsche Wirklichkeit mit den Wirklichkeitsdarstellungen in anderen Werken vergleicht, so beispielsweise die Wirklichkeit von Prousts Ich-Erzähler im Vergleich mit der Wirklichkeit in Dantes Hölle, wo selbst die Verdammten von anderen Leben

als dem ihren „wüßten“, „fast jedes ihrer Worte, die Qual und Verzweiflung ausdrücken, enthält eine wohltuende, befreiende Essenz, wie die durchs offene Fenster wehende Luft eines frischen Tages das sich erinnernde Bewußtsein von der Erde. **Nichts davon bei Proust**; fest und hermetisch eingeschlossen in das Schema einer morschen, aber bestehenden Soziologie, in die Sphäre einer überempfindlichen, bis zur Narrheit konsequenten, grauenhaft seitengängerischen Beobachtungskraft läuft der ungeheure Roman zwischen seinen wenigen Motiven und Ereignissen wie in einem Käfig, ohne die Welt, die dicht nebenan vorbeiströmt, zu sehen und ohne ihren Lärm zu hören“ (Auerbach 1925/1967, S. 297, hervorgehoben von mir MG).

Dieselbe Feststellung „nichts davon bei Proust“ verwendet der Philologe später nochmals. Diese Feststellung über die morsche Gesellschaft wird mit der Feststellung ausgeglichen, dass der Ich-Erzähler eine „vollkommene Versenkung in das eigene Empfinden“ zeige, und das sei die „geistig Bildung, die Intellektualität, die abgründig verschrobene Denkweise des Proustschen Erzählers“ (S. 298). Aber die Denkweise des Proustschen Erzählers sei völlig veraltet, vorkriegsmäßig und lächerlich, sehr eng und kleinlich, und spiegele „die letzte Blüte der traditionellen bürgerlichen Geistigkeit des vorigen Jahrhunderts, eines fin-de-siècle, impressionistisch, dekadent, egoistisch, dandyhaft“ wider (S. 298). Nach Auerbach liegt aber Prousts Größe darin, dass er nicht der Konstruktion seines Romans unterliegt, sondern die Wirklichkeitsbeschreibung von selbst läuft („sprießt das Gebäude ganz autonom“). Auerbach betont, dass der Autor die Gesellschaft als eine „Chronik der Erinnerung“, eine „Chronik des inneren Lebens“, „die Epik der Seele“, „die Wahrheit selbst“ (S. 300) widerspiegele und kommt zu der folgenden Schlussfolgerung: „Es ist das eigentliche, immer fließende, nie versiegende, stets uns bedrückende und stets uns tragende Pathos des irdischen Verlaufs“ (S. 300).

3. Walter Benjamin: „Zum Bilde Prousts“

Benjamin hatte vier Jahre später nach Auerbach in der Zeitschrift *Die literarische Welt* seinen Artikel „Zum Bilde Prousts“ (1929) veröffentlicht und Prousts Darstellungsweise als „höchste[n] physiognomische[n] Ausdruck“ definiert. Zuvor hatte Benjamin 1926 zwei Teile von Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* teilübersetzt. Bei der Analyse von Prousts Roman sagt Benjamin statt „erinnerndes Bewußtsein“ „erinnernder Autor“, der seine Erinnerung durch eine „strenge Webevorschrift“ (Benjamin 1929/1977, S. 336) bearbeite. Das „Weben der Erinnerung“ (Prousts *mémoire involontaire*) ist die Kernmetapher bei Benjamin. Weiter heißt es,

dass „erst Proust [...] das neunzehnte Jahrhundert memoirenfähig gemacht“ (S. 339) hätte. Benjamins literaturästhetische Analyse ist gekennzeichnet von einem klaren Klassenstandpunkt, wenn er z.B. in Proust eine Analyse des Snobismus, eine Gesellschaftskritik erkennt, die die Produktivkräfte in den Blickwinkel rückt. Und zum Schluss seines Aufsatzes unterstreicht diese Feststellung Benjamins Standpunkt: „Doch vieles von der Größe dieses Werkes wird unerschlossen oder unentdeckt verbleiben, bis diese Klasse ihre schärfsten Züge im Endkampf zu erkennen gegeben hat.“ (S. 343) Benjamin ist wohl der erste, der für die Charakterisierung von Prousts Roman den Begriff „*mémoire involontaire*“ (S. 336) verwendet.

Ich komme jetzt zu der bekannten Stelle im Roman von Proust (*Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*), wo durch ein zufälliges Ereignis Erinnerungen aus der Kindheit des Ich-Erzählers hervorgerufen werden, was von Auerbach als ein „Wiederfinden der Wirklichkeit“ bezeichnet wird. Hierbei stellt für Prousts Ich-Erzähler ein Gebäck, das Madeleine heißt, den äußeren Anlass dar.

Dieser siebenteilige Romanzyklus ist gekennzeichnet von einem mit Auerbachs Worten „Wiederfinden der Wirklichkeit“ aus der Kindheit des Ich-Erzählers Marcel. Aber eine Stelle, die auch von Auerbach angeführt wird, ist sehr kennzeichnend für dieses Phänomen. Marcel taucht seinen Keks in den Tee ein und es ist ein Wiederfinden des Geschmacks aus den Tagen seiner Kindheit, wo die Tante ihm diese Kekse zum Essen gab. Dabei bedient sich Proust nicht nur des einpersonigen Subjekts, sondern auch des sich „erinnernden Bewußtseins“, das perspektivisch gerichtet ist (S. 504).

4. Der Roman im Vergleich zum Film und inhaltliche Aspekte des Romans

Ein weiterer Roman, der in *Mimesis* letztem Kapitel kurz besprochen wird, ist *Ulysses* von James Joyce, in dem nach Auerbach „alle großen Motive der europäischen inneren Geschichte [...] enthalten“ (S. 506) sind. Nach den Eigentümlichkeiten von Raum und Zeit im modernen Roman kommt Auerbach schließlich auf die Möglichkeiten des Films zu sprechen. Dass die Wirklichkeitsdarstellung durch den Roman und Film sich unterscheidet, liegt auf der Hand, auch wenn der Roman seine Grenzen der Freiheit in Raum und Zeit erreicht hätte. Der Film biete mehr Möglichkeiten für zeitlich-räumliche Strukturierung der Gegenstände (S. 507) an. Solch eine Konzentration von Raum und Zeit für den Roman nutzbar zu machen sei aber ein Irrweg. Außer Andeuten und

Vorwegnehmen, was eine Ergänzung seitens des Lesers notwendig macht, hätte der Roman seine Grenze erreicht. An große Schicksalsschläge oder Wendepunkte scheine der moderne Schriftsteller nicht interessiert zu sein. Nicht chronologisch geordnete Gesamtbehandlung des Gegenstandes, sondern das Herausgreifen eines alltäglichen Vorgangs ist die Vorgehensweise des modernen Schriftstellers, was Auerbach dann mit dem Standpunkt einiger moderner Philologen gleichsetzt und, womit er sich in erster Linie selber charakterisiert. Auerbach führt sein *Mimesis*-Buch als Beispiel an und schreibt:

Etwas wie eine Geschichte des europäischen Realismus hätte ich niemals schreiben können; ich wäre im Stoff ertrunken, ich hätte mich in die hoffnungslosen Diskussionen über die Abgrenzung der verschiedenen Epochen, über die einzelnen Zuordnungen von Schriftstellern zu ihnen, vor allem aber über die Definition des Begriffs Realismus einlassen müssen (S. 509).

Anhand einer anfangs zitierten Textpassage analysiert Auerbach die stilistischen Eigenschaften des betreffenden Werkes. Im Falle von Woolf greift er ein Motiv (der braune Strumpf) aus dem Roman heraus. Moderne Schriftsteller sind demnach an kleinen Details interessiert, nicht an großen Motiven oder Ereignissen.

Auerbachs phänomenologische Interpretation von Textfragmenten ist sehr fruchtbar, denn sie macht die alltägliche Wirklichkeit aus der Vergangenheit – „das Wiederfinden der Wirklichkeit als Erinnerung“ – zugänglich. Mit Martin Vialons (2011, S. 29) Worten gesagt, heisst das:

Die Aufgabe des Philologen besteht nun darin, den gleichsam über die ästhetische Form vermittelten Untergrund der Wirklichkeit und ihrer mimetischen Bezugssysteme freizulegen, weshalb Auerbach solche Schriftsteller als realistisch bezeichnet, bei denen der historische Rahmen und eine soziologische Struktur, in der sich Menschen und Dinge bewegen, erkennbar bleiben.

Zum Schluss der Analyse kommt Auerbach auf den inhaltlichen Aspekt von modernen Romanen zu sprechen. Er unterstreicht, dass das Verfahren der modernen Schriftsteller vom Symptom der Verworrenheit und Ratlosigkeit gekennzeichnet ist.

Bemerkenswert ist, dass der Philologe den modernen Schriftstellern nicht nur mit Lob begegnet. Auerbach schreibt, dass über all diesen Werken etwas wie eine Weltuntergangsstimmung läge; die modernen Romane würden dem Leser ein Gefühl der Ausweglosigkeit geben. Als weitere wichtige Merkmale der Romane mit vielfältigen Bewußtseinspiegelungen werden folgende Eigenschaften aufgelistet: „Abwendung vom praktischen Lebenswillen“, „Kulturfeindschaft, zum Ausdruck gebracht mit den subtilsten Stilmitteln, die die Kultur geschaffen hat“, „ein verbissener und radikaler Zerstörungsdrang“, „verschleierte, ausweglose Trauer“ und „Lebenszweifel“ (S. 512-513).

Schlussbetrachtung

Abschließend ist zu sagen, dass Auerbachs *Mimesis* ein Buch des Gedächtnisses ist, das die abendländische Literatur von der Antike bis zum modernen Roman im 20. Jahrhundert umfasst. *Mnemosyne* heißt der Oberbegriff, von Peter Weiss als „die Mutter aller Künste hervorgehoben: „Mnemosyne. Sie, die Mutter der Künste, heißt Erinnerung. Sie schützt das, was in den Gesamtleistungen unser eignes Erkennen enthält.“ (Weiss, 1975/1998, S. 19) Für die Herausbildung eines historischen Gedächtnisses hat Weiss in seinem Roman Kunstwerke aus allen Epochen wie Auerbach, angefangen mit der Antike bis zum modernen Roman, als Erinnerung gelesen. Der Erinnerung an den Widerstand kann dabei eine gleiche Funktion beigemessen werden wie der Funktion der Kunst, wodurch sich eine Parallele zu Benjamins Thesen über den Begriff der Geschichte (1940) herstellen läßt. Walter Benjamins 6. geschichtsphilosophische These (S. 253) über den Begriff der Geschichte ergibt:

Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ‚wie es denn eigentlich gewesen ist‘. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt.

In einem Moment der Gefahr, für Benjamin persönlich gleichbedeutend mit einer totalen Gefahr des Todes durch den Hitler-Faschismus, die andersdenkende Menschen ebenfalls wie Traditionen und Kulturen bedrohte, ist Erinnerung demnach vergleichbar mit einer Metapher des Blitzes, der unser „erinnerndes Bewusstsein“

(Auerbach) erleuchtet und zu einer Erkenntnis aus der Geschichte führt, d.h. im Aufblitzen wird die Vergangenheit festgehalten. Durch Erinnerung und die Erkenntnis der Erfahrungen aus der Vergangenheit, ist somit das Ziel, ein historisches Bewusstsein und Gedächtnis zu formen und zu erhalten.

Das Mimesis-Kapitel „Der braune Strumpf“ endet mit einer Warnung über den wirtschaftlichen und kulturellen Ausgleichsprozess (S. 514), der das Leben auf unserer Erde mit Vereinheitlichung und Vereinfachung bedrohe. Wenn Benjamin von einem Moment der Gefahr spricht, deutet er auch auf die Gefahr hin, vom Konformismus vereinnahmt zu werden. Auch in Hinsicht der prophetischen Prognose von der kapitalistischen Globalisierung und deren Auswirkungen auf die Kultur (Literatur) und Bildung lässt sich eine Parallele zwischen den beiden Autoren erkennen, was jedoch weiterer Untersuchung bedarf.

Bibliographie

- Auerbach, E. (1959). *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen, DE: Franke Verlag. (Original work published 1946)
- Auerbach, E. (1967). Marcel Proust. Der Roman von der verlorenen Zeit. In G. Konrad & E. Auerbach (Eds.), *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie* (S. 296–300). Tübingen, DE: Franke Verlag. (Original work published 1925)
- Benjamin, W. (1977). Zum Bilde Prousts. In S. Unseld & W. Benjamin (Eds.), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* [Selected writings] (S. 335–352). Frankfurt, DE: Suhrkamp Verlag. (Original work published 1929)
- Benjamin, W. (1977). Über den Begriff der Geschichte. In S. Unseld & W. Benjamin (Eds.), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* [Selected writings] (S. 251–261). Frankfurt, DE: Suhrkamp Verlag. (Original work published 1940)
- Bergson, H. (1991). *Materie und Gedächtnis*. Hamburg, DE: Felix Meiner Verlag. (Original work published 1896)
- Konuk, K. (2013). *Doğu Batı Mimesis: Auerbach Türkiye’de [East West Mimesis: Auerbach in Turkey]*. Istanbul, Turkey: Metis Yayınları.
- Vialon, M. (2009). Verdichtete Geschichtserfahrung. Erich Auerbachs Brief vom 3.1.1937 an Walter Benjamin. In W. Meints, M. Daxner & G. Kraiker (Eds.), *Raum der Freiheit. Reflexionen über Idee und Wirklichkeit* (S. 123–149). Bielefeld, DE: Transcript Verlag.
- Vialon, M. (2010). Yabanın tuzlu ekmeği [Savory bread]. In E. Auerbach (Ed.), *Erich Auerbach seçkileri* [Erich Auerbach selections] (S. 9–96). Istanbul, Turkey: Metis Yayınları.
- Vialon, M. (2011). Helle und Trost für eine „neue Menschlichkeit“, Erich Auerbachs türkisches Exilbriefwerk. In *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Jahrbuch 2010* (S. 18–47). Göttingen, DE: Wallstein Verlag.
- Weiss, P. (1975/1998). *Die Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt, DE: Suhrkamp Verlag.



Nuotare con Clelia, correre con Atalanta, giocare a palla con Nausicaa: Il riutilizzo di figure classiche nelle polemiche sullo sport femminile nell'Italia fascista degli Anni Trenta

Swimming with Cloelia, Running with Atalanta, Playing Ball with Nausicaa: The use of Classical Women in Fascist Italy 1930s' Controversies about Women's Sport

Marco GIANI¹



¹Dr., Member of Società Italiana di Storia dello Sport, Milan, Italy

Corresponding author:

Marco GIANI,
c/o Scuola La Zolla, via Giulio Carcano 53,
20141 Milan (MI), Italy
E-mail: gianimarco@gmail.com

Date of receipt: 19.09.2018

Date of acceptance: 23.10.2018

Citation: Giani, M. (2018). Nuotare con Clelia, correre con Atalanta, giocare a palla con Nausicaa: Il riutilizzo di figure classiche nelle polemiche sullo sport femminile nell'Italia fascista degli Anni Trenta. *Litera*, 28(2), 163-184.

<https://doi.org/10.26650/LITERA2018-0009>

RIASSUNTO

Lo sport femminile era causa di attriti, nell'Italia fascista degli anni Trenta. Da una parte, esso veniva promosso dal regime, perché ragazze più sane sarebbero diventate un giorno madri più sane, in grado quindi di dar vita ai futuri soldati del Duce. Tuttavia una parte consistente della società italiana (capeggiata dai cattolici conservatori) si opponeva a tali pratiche, come ad es. le gare pubbliche femminili di atletica leggera e di nuoto. Alla fine del 1933 scoppiò una grave polemica sull'abbigliamento sportivo femminile - giudicato "immorale" - fra il giornale sportivo *Il Littoriale* (portavoce della politica sportiva del regime) e *L'Osservatore Romano* (quotidiano del Vaticano). Un aspetto interessante di tale polemica è l'uso di figure femminili sia storiche sia mitiche tratte dalla Classicità, quali Clelia, le Amazzoni, Atalanta e Nausicaa, sfruttate sia dai fascisti sia dei conservatori come archetipi della donna sportiva. Fra di esse, Nausicaa pare essere stata la più usata, perché più rispondente al modello fascista della *donna nuova* desiderata dal Fascismo: giovane, dotata di un corpo sano, pronta al suo destino "naturale" di madre. Il corpus testuale usato per l'analisi proposta è composto da articoli di giornale (quotidiani e riviste) e da un romanzo sportivo, con lo scopo di valutare la diffusione di questi archetipi nei mass media dell'epoca: se voleva imporre una nuova immagine della donna sportiva, il regime doveva infatti trovare qualche immagine femminile popolare, la cui comprensione risultasse facile per tutti.

Parole-chiave: Storia delle donne, Sport, Mitologia, Fascismo, Italianistica

ABSTRACT

Women's sports were quite controversial in 1930s Fascist Italy. On the one hand, the regime promoted them: healthier girls would in time become healthier mothers, who would one day give birth to Mussolini's future soldiers. Yet a large part of Italian society, led by conservative Catholics, protested the most innovative activities, such as public athletics and swimming competitions. In 1933, a big controversy broke out between *Il Littoriale* (sports newspaper, mouthpiece of Fascist sports policy) and *L'Osservatore Romano* (Vatican newspaper) about "immoral" women's sportswear. An interesting feature of this controversy was the use, by both Fascists and conservatives, of Classical (both mythological and historical) women, such as Cloelia, the Amazons, Atalanta, and Nausicaa, cited as archetypal figures of sportswomen. Nausicaa seemed to be the most frequently used and diverse archetype, because she was better suited (more than Cloelia) to the Fascist vision of the future Italian *donna nuova* "new woman": she was young, she had a healthy body, she was ready to embrace her "natural" fate (being a mother). The corpus used for the analysis is composed by journalistic texts (newspapers and magazines) and a sports novel, in order to test the spread of these archetypes in 1930s mass media: in order to fix this new image of the sportswoman, the Fascist regime had to find some well-known female figures that could be easily admired by the Italian people.

Keywords: Women's Studies, Sports, Mythology, Fascism, Italian Studies

EXTENDED ABSTRACT

Women's sports were quite controversial in 1930s Fascist Italy. On the one hand, the regime promoted them: as Mussolini said in his famous *Discorso dell'Ascensione* (1927), demography was the key to the Empire. Italy could not have any economic growth or go to war without a demographic increase (on that occasion he said, "If our population decreases, we will never become an Empire, but a colony"). For this reason, the Fascist regime promoted physical education in Italian schools, and all forms of female sport: healthier girls would in time become healthier mothers, who would one day give birth to Mussolini's future soldiers. Then, after the 1932 Olympic Summer Games (whose 1st place in the medal tally was achieved by the USA, thanks in great part to the outstanding performances of their sportswomen), Fascist Italy had one further reason for promoting women's sports: during the following Games (Berlin, 1936), Italy would win more medals thanks to its female athletes. For this reason, starting from 1933, there was an increase in the promotion of female sports above all Olympic sports, such as athletics and swimming.

Yet a large part of Italian society, led by conservative Catholics, protested such innovative activities and (public) competitions, where the audience would be able to watch young athletes and swimmers in shorts and swimsuits. In 1933, a big controversy broke out between *Il Littoriale* (sports newspaper, mouthpiece of Fascist sports policy) and *L'Osservatore Romano* (Vatican newspaper) about "immoral" women's sportswear. An interesting feature of this controversy was the use, by both Fascists and conservatives, of Classical (both mythological and historical) women, such as Cloelia, the Amazons, Atalanta, and Nausicaa, cited as archetypal figures of sportswomen. Cloelia (an Ancient Roman girl mentioned by Livy, who escaped from her imprisonment during a war against the Etruscans by swimming across the Tiber) was given by *Il Littoriale* as an example of ancient Italian female virtue (being ancient Rome the ancestor of modern Italy, according to Fascist ideology). Rejecting this historical example, *L'Osservatore* warned that *Il Littoriale* should search for more appropriate role models for the new Italy envisioned by Fascism, based on a Christian model rather than a pagan one. Moving to mythical women, the Amazons were depicted as negative models by conservatives: their love for physical activity went hand in hand with their "unnatural" love for war. Italian women should prefer Penelope, the good housewife, instead. The supporters of women's sports found some archetypal positive figures in Greek mythology, such as Atalanta (as a runner)

and Nausicaa (as a ball player). Nausicaa seemed to be the most frequently used and diverse archetype, because she was better suited (more than Cloelia) to the Fascist vision of the future Italian *donna nuova* "new woman": she was young, she had a healthy body, she was ready to embrace her "natural" fate (being a mother). Mentioning some other women from the Classics (Artemis as a hunter) and European mythology (Undines as swimmers, or even rowers) and from the Bible (Noah's wife and daughters-in-law as rowers), this study examines these cultural objects, focusing on their language (lexicon) and iconic aspects. The use of these Classical women seems to be a very interesting 20th century cultural clash between the tradition (humanistic literature and mythology, well-known by everyone in 1930s Italy; the traditional view of Italian women) and the revolution (the Italian sportswoman, a very innovative image for the Italian audience, spread by the Fascist regime for demographic reasons). The corpus used for the analysis is composed of journalistic texts (newspapers and magazines) and a sports novel (*La palla della principessa* "The Princess' Ball," written in 1931 by *La Gazzetta dello Sport's* journalist Bruno Roghi), in order to test the spread of these archetypes in 1930s mass media. In order to fix this new image of the sportswoman, the Fascist regime had to find some well-known female figures that could be easily admired by the Italian people. Classical myth was the answer.

1. Introduzione

Il 1933 fu un anno decisivo per l'imporsi della pratica sportiva femminile in Italia: in quell'anno, infatti, il regime fascista non solo la rilanciò ancora più decisamente, cosciente che nel giro di soli 3 anni avrebbe dovuto presentare alle Olimpiadi di Berlino (1936) atlete capaci di conquistare medaglie importanti per il prestigio internazionale del Belpaese, ma la dovette anche difendere dagli attacchi di una consistente parte della società italiana, quella clerico-conservatrice. In quest'ottica vanno infatti letti sia la chiusura, in autunno, dell'innovativo *esperimento* milanese del Gruppo Femminile Calcistico (Giani, 2017, 2017b), sia l'accessissima polemica che per ben due mesi, fra novembre e dicembre, oppose *Il Littoriale* (portavoce del Comitato Olimpico Nazionale Italiano, ormai fascistizzato) e *L'Osservatore Romano* (giornale del Vaticano). In questo secondo caso, il regime difese a spada tratta la propria politica sportiva, che prevedeva che le atlete e le nuotatrici italiane potessero partecipare a gare pubbliche, in cui il pubblico (anche maschile) aveva quindi effettivamente la possibilità di vederle rispettivamente in pantaloncini corti e in costume: un fatto, questo, inammissibile per i cattolici tradizionalisti dell'*Osservatore*, i quali richiamarono invano il CONI ad una moralità pubblica e ad un'immagine di retroguardia della donna italiana che secondo loro il Fascismo aveva sempre propagandato (Giani, 2017/2018).

Per capire meglio tali polemiche, tuttavia, sarebbe indispensabile conoscere meglio di quanto non sia oggi possibile il contesto, diciamo il campo in cui vennero giocate queste appassionate partite. Come era rappresentata la donna sportiva in quel 1933, in Italia? Qual era la sua effettiva rappresentazione sui mass-media dell'epoca, come giornali e riviste (soprattutto femminili)? I messaggi che dall'alto il regime diffondeva in tutta Italia erano effettivamente recepiti, o rifiutati, o modificati? Rispetto alle precedenti polemiche che sin dalla fine dell'Ottocento avevano accompagnato la pratica sportiva femminile in Italia, vi erano delle novità? Se sì, provenienti da dove?

Per provare a rispondere a tali domande, ci si concentrerà, in questa sede, su un particolare aspetto, credo specificatamente italiano, e legato al grande peso che nella cultura italiana aveva (ed ha tuttora) la cultura umanistica. Mentre infatti il richiamo al nuovo modello della donna americana (le dive hollywoodiane dei *roaring Twenties*) pare essere fenomeno pan-europeo, solo in un paese come l'Italia potevano essere usati con credibilità, nell'agone di tali polemiche su un tema novecentesco come lo

sport femminile, figure storiche e mitiche della Classicità¹, ancora abbastanza conosciute dal lettore medio dei giornali e delle riviste per non dover dar loro alcuna spiegazione ulteriore (Mazzini 2014, p. 12).

2. Clelia

Sin dall'inizio della polemica del Novembre-Dicembre 1933, *L'Osservatore* oppone la classicità greca e le sue aperture all'attività fisica femminile (ad es. a Sparta) sia alla morale cristiana - che da subito censurò tale pratica, bollandola come immorale -, sia a quella romana (all'epoca, assai più prestigiosa, in ottica fascista: vd. Tarquini 2011, p. 127), citando come esempio Lucrezia, la quale, nell'atto di morire, difese la propria costumatezza, avendo cura di coprirsi il corpo («F.», 1933, November 17. *L'Osservatore Romano*). *Il Littoriale* risponde citando le Eracée, gare atletiche esclusivamente femminili istituite dai Greci in onore di Era nel VI sec. a. C. per superare il divieto di partecipazione alle Olimpiadi. Riconoscendo però il carattere sperimentale di tale gare, il giornale continua:

È un fatto, ad ogni modo, che i greci nella decadenza trascurarono l'educazione fisica: e che altrettanto fecero i romani. Dimenticarono questi che dalle Clelie eroiche del tempo dei Re, erano derivate le matrone repubblicane che avevano partorito i conquistatori imperiali del mondo. L'Italia moderna non può dimenticarlo: né può essere seconda a nessuna Nazione (1933, November 30. Ancora dell'attività sportiva femminile. *Il Littoriale*).

L'implicito della frase è ovvio: così come le matrone romane avevano generato i conquistatori del mondo antico, le donne italiane del 1933 dovevano curare il proprio corpo anche con la pratica sportiva, così da essere in grado di generare a Mussolini i futuri soldati coi quali donare all'Italia il proprio Impero - questo, in sintesi, il motivo profondo per cui il regime fascista stava combattendo per imporre lo sport femminile nel Belpaese.

La citazione delle Eracée e quella di Clelia scatenano l'opinionista dell'*Osservatore*, il quale una settimana dopo si lancia in una dotta disquisizione storica, che parte così:

1 Per una rassegna iconografica, vd. <https://twitter.com/calciatrici1933/status/1034897381978980352>, ultimo accesso: 19.09.2018.

Si voglia o no lo stesso paganesimo ellenico, e più ancora quello latino non amarono le donne ginnaste, le donne allo Stadio. In Grecia esse compaiono dopo il sesto secolo e Platone già nel quarto, ne parlava siccome di lontane memorie. In Roma, sempre per restare a ciò che scrive il confratello, le donne non oltrepassarono il tempo dei Re («T.», 1933, December 1933. *L'Osservatore Romano*).

È però l'esempio di Clelia a scatenare il giornalista cattolico:

quel rimprovero dell'oblio romano delle eroiche Clelie, svia, malgrado ogni preventiva intenzione in contrario, in un vero e proprio manierismo polemico. La madre di Tommaso d'Aquino, di Dante, di Muzio Attendolo, di Colombo, del Principe Eugenio, dei combattenti di tutte le guerre donde si coronò di unità e di vittoria l'Italia odierna, le madri insomma dei due millenni cristiani avevano anch'esse dimenticato le Clelie, come e quanto le madri dei Gracchi, degli Scipioni, di Cesare. Senza dire di ciò che più importa ed è decisivo. E cioè: se pure *Il Littoriale* levasse dal passato, dall'antichità, ragioni ben migliori di queste urterebbe sempre contro la basilare obiezione, che proprio l'Italia moderna non tanto "non può dimenticare quel passato" bensì lo deve. Perché essa è cattolica. E il Cattolicesimo in questo campo, non ha soltanto oblii; ha aborrimenti e condanne («T.», 1933, December 1933. *L'Osservatore Romano*).

Nella risposta, *Il Littoriale* contesta l'interpretazione data dal quotidiano vaticano al passaggio su Clelia:

da questa nostra affermazione, è palese che, per noi, la decadenza romana cominciò quando le matrone romane non partorirono più gli emuli dei conquistatori del mondo, ma gli imbelli cortigiani che occupati in beghe di palazzo lasciarono che l'impero si smembrasse sotto le unghie predaci dei barbari. Anche i lettori de *L'Osservatore Romano*, confrontando i termini espliciti della nostra affermazione ed i concetti che il reverendo signor «T» vi ha invece arzigogolato (*absit iniuria verbis*), si saranno meravigliati non poco, e senz'altro avranno reso le nostre ragioni - almeno quelle logiche - ammettendo che, per noi, le madri dei

Gracchi, degli Scipioni, di Cesare, non avevano affatto dimenticato le Clelie antiche, ma le avevano invece costantemente tenute a modello, tanto che furono proprio esse quelle che partorirono i conquistatori imperiali del mondo. È questo, ciò che l'Italia fascista non deve, né sa, dimenticare (1933, December 8. L'attività sportiva femminile e il nostro compito. *Il Littoriale*).

Per capire meglio perché i polemisti dei due giornali ritenessero utile riutilizzare *exempla* classici per parlare dello sport contemporaneo, si attesti prima di tutto il fatto che fosse un procedimento abbastanza normale, in quegli anni, da parte di giornalisti che - è bene ricordarlo - avevano quasi tutti avuto una formazione essenzialmente umanistica, e che la presupponevano nel proprio lettore medio. Polemizzando contro coloro che riducevano l'educazione fisica a puro esercizio fisico incapace di toccare il carattere dell'atleta, qualche mese prima Pietro De' Francisci, sulle colonne proprio de *Il Littoriale*, consigliava «la lettura di un dialoghetto di Luciano» in cui

Solone, dopo aver mostrato allo scita Anacarsi un ginnasio di Atene, nel quale una folla di adolescenti si esercita alla corsa, al salto, alla lotta sotto la vigilanza di un magistrato adorno di porpora, spiega al suo interlocutore i vantaggiosi effetti della ginnastica non solo per il corpo, ma per il carattere e per il sentimento (De' Francisci, 1932).

Un conto, però, era l'educazione degli Spartani: ma chi era Clelia, figura oggi pressoché sconosciuta in Italia (se non agli appassionati di cultura classica), perché il giornale sportivo sentisse di non doverlo nemmeno spiegare ai propri lettori, che - supponeva - ben lo sapevano?

Si tratta di una nobile ragazza romana, di cui parlano Virgilio, Plutarco ma soprattutto Livio: «data in ostaggio con altre fanciulle a Porsenna, dopo la pace da lui conclusa con Roma, fuggì dal campo etrusco guidando le sue compagne a nuoto attraverso il Tevere e le ricondusse a Roma. Il re ne chiese la restituzione ai Romani e l'ottenne, ma poi, ammirato dell'eroismo della fanciulla, l'onorò e la rimandò a Roma, concedendole di condurre seco alcuni degli ostaggi a sua scelta, ed essa scelse i più giovani. I Romani riconoscenti l'onorarono d'una statua equestre sulla sommità della *sacra via*» (Fraccaro, 1931).

Quali elementi del carattere e delle azioni di Clelia potevano consonare con l'immagine fascista della donna sportiva? Prima di tutto la ragazza, usata passivamente come pedina («contropartita di un trattato di pace tra Etruschi e Romani»), prende iniziativa; nel momento della scelta degli ostaggi da riportare in patria, inoltre, sceglie significativamente «alcuni ragazzi, perché per Roma erano più importanti loro delle ragazze»; infine, Clelia «venne onorata con una statua equestre nel foro, lungo la Via Sacra: un riconoscimento eccezionale per una donna» (Moormann & Uitterhoeve, 1997, pp. 235–236).

Dunque una nuotatrice improvvisata che, con la sua performance sportiva ante-litteram, riuscì ad essere utile alla Patria: una figura della storia romana che *Il Littoriale* decide di sfruttare in maniera inedita come madrina dello sport femminile, ma che proprio per questo gli Italiani dovevano già conoscere bene, probabilmente anche a causa dall'educazione scolastica, anche negli ordini inferiori di stampo umanistico, in Italia. Ai bambini e alle bambine venivano sin dalla più tenera età presentati durante le lezioni uomini e donne della Classicità degni di lode nonché di emulazione (Giani, 2017/2018, p. 83; Mazzini 2014, p. 12; Meldini 1975, p. 171): si pensi, ad esempio, al riutilizzo a fini demografici della figura di Cornelia, la madre dei Gracchi (Meldini 1975, pp.162–163). Nello specifico, la conoscenza diffusa di Clelia ci è testimoniata non solo da un fumetto pubblicato da una rivista per bambini e bambine quale *Jumbo* nell'agosto agosto 1933, ma pure, indirettamente, da un piccolo testo, estratto dall'*Almanacco* del 1933 (quindi stampato a fine 1932) della rivista femminile *Cordelia*, la quale aveva chiesto ad una serie di personalità di rispondere alla domanda «quale figura rappresenta il vostro ideale di vita». Lo scrittore e drammaturgo Alessandro Varaldo rispose dunque così: «La donna che mi ha più interessato nella storia - parlo dell'adolescenza quando si credeva nella storia - è Clelia, la fanciulla romana che almeno sapeva nuotare. E nella vita il saper nuotare mi sembra la cosa più necessaria» (*Almanacco di Cordelia* 1933, p. 159).

Ciò nonostante, Clelia ancora non andava bene (e fu difatti abbandonata nel corso della polemica da *Il Littoriale*), non tanto in quanto figura storica e non mitica, ma in quanto forse sin troppo ardita. Pur non combattente e quindi non propriamente guerriera, Clelia agisce in un contesto bellico, e col suo "blitz acquatico" (comportante l'organizzazione di una fuga d'ostaggi e poi una scelta di altri ostaggi) si configura come figura femminile carica di attributi per la mentalità degli anni Trenta tutti quanti

maschili: usando un deliberato anacronismo, più che una soldatessa, pare una specie di parà, di membro delle forze speciali (o di ardito, se vogliamo cercare un esempio più storicamente attinente). Clelia, insomma, essendo così eccessivamente virile, rendeva sin troppo facile il lavoro dell'*Osservatore Romano*, che infatti alla Roma pagana di Clelia opporrà quella cristiana delle martiri che andavano docilmente incontro alla morte negli stadi dell'epoca. Serviva un altro modello. Ma per trovarlo, bisogna entrare nel mito.

3. Figure classiche negative: Amazzoni, le anti-Penelope

Sfogliando i quotidiani e le riviste di quei primi anni Trenta, in effetti, è facile notare come ci si fosse appropriati, all'interno delle discussioni giornalistiche sullo sport femminile, di tutta una serie di figure femminili della classicità per sostenere la propria posizione: figure, quindi, che attorno al 1933 risultavano disponibili al grande pubblico italiano per un riutilizzo ideologico, in una direzione o nell'altra - un'operazione, questa, a cui tuttora si dedicano i mass-media nazionali, spesso con risultati stranianti rispetto alla correttezza filologica classica (Mazzini 2014, p. 16).

Le Amazzoni, celebre bellicoso popolo di donne-guerriere della mitologia greca che, sfruttando gli uomini (autoctoni, o forestieri, secondo le versioni) per la procreazione e per le faccende domestiche, ribaltavano completamente i valori fondanti della civiltà ellenica e per questo erano definite barbare (Giannelli & Gabrici, 1929; Mazzini 2014, p. 23; Moormann & Uitterhoeve, 1997, pp. 69-74), si prestavano in quegli anni, in Italia, ad ogni sorta di riutilizzo polemico da parte del fronte conservatore². Erano l'archetipo perfetto delle donne *mascolinizzate*, quali erano diventate (secondo loro) le italiane uscite dall'esperienza storica del lavoro femminile nelle fabbriche e negli uffici durante la Grande Guerra, a cui contrapporre positivamente Penelope, casalinga per eccellenza e quindi - ovviamente, secondo il cardinale di Milano Ildefonso Schuster - *casta*³:

Il regno della donna, specialmente della madre, è propriamente la casa.
È avvenuto, soprattutto durante la grande Guerra, che le donne, per

2 Si distingua in questa sede l'uso metaforico di *Amazzoni* da quello di *amazzone*, sostantivo che tuttora nell'italiano corrente significa 'cavallerizza', senza alcuna denotazione negativa: vd. Mazzini 2014, p. 23. Analogo è il significato di 'motociclista' che il sostantivo *centauro* guadagna nel corso del Novecento: vd. Mazzini 2014, p. 32.

3 Per un uso ironico in questo senso di Gadda, vd. Monighetti Petit, 2009, p. 16.

scarsa di personale, sono state ammesse nei pubblici servizi, né da allora hanno voluto più far ritorno agli umili lavori donneschi attorno al domestico lare. Alla condizione di Penelope casta, esse hanno preferito l'altra più allegra delle Amazzoni mascolinizzate. [...] Accade così che, durante la settimana, la donna e la ragazza vengono portate fuori di casa e spesso anche dal proprio paese natio dalle necessità economiche della vita. [...] Venisse almeno sempre rispettato il dì festivo! Sopraggiunge poi la domenica coi suoi divertimenti sportivi, colle sue gite di piacere, come una necessaria reazione contro la vita asfissiante dell'opificio e dello stabilimento (1934, February 4. L'attuale decadenza del senso morale e i suoi rimedi. *Fortes in Fide*).

I *divertimenti sportivi*, dunque, come elemento della *condizione più allegra* delle immorali e discinte Amazzoni, secondo il cardinal Schuster. L'accostamento fra le Amazzoni come prototipo delle donne guerriere e le donne sportive contemporanee è proposto anche dal giornalista Marco Ramperti, che all'interno di un articolo ricorda quanto era rimasto impressionato, un anno prima, nel vedere le atlete olimpiche straniere alle Olimpiadi di Los Angeles (Ramperti, 1933). In realtà, più che alle Amazzoni, il giornalista italiano accosta la donna sportiva moderna alla dea Bellona, divinità romana della guerra, contrapposta ad un Marte che ormai, nel 1933, corrotto dai ritmi della vita contemporanea, ha fatto il suo tempo:

Ma se le insegne s'han da ritogliere a quel disutile di Marte per essere a lei consegnate, valga soprattutto un tempo come questo, in cui le guerriere stanno emulando e sopravanzando i guerrieri. O Bellona: o tu che di caduchi allori non circondi la fronte in Elicona, ma vai assolvendo e menando le tue stragi in silenziosa, realizzatrice operosità, ascoltami. La portentosa Bebe Didrikson che ho visto - nuotatrice, pugilatrice, corsiera d'ostacoli e lancia-trice di giavellotto - trionfare nello stadio di Los Angeles, aveva un guarnelletto scarlatto, una "vesta di foco" come la tua; e questa Ellen Braumüller che lancia, *ore rotundo*, il suo strale affilato nel vento, ha la stessa espressione nitida e sconvolta, infantile e feroce che tu stessa, o Dea, mostri nel famoso vaso murrino che ti immortalava in Vaticano: uno dei pochi ritratti tramandati dalla tua fama, così sdegnosa di *réclame* (Ramperti, 1933).

Dallo stesso incedere linguistico (vd. l'uso di espressioni e moduli epici al limite della comprensibilità) è evidente il tono ironico di Ramperti nel ritrarre l'americana Babe Didrikson-Zaharias e la tedesca Ellen Braumüller⁴ come guerriere, ed implicito il giudizio negativo non tanto verso di loro, quanto verso gli uomini, che venendo meno ai loro doveri "virili", hanno permesso questo ricambio.

4. Figure classiche positive: Atalanta e Nausicaa

Di fronte a questo contesto, i sostenitori dello sport femminile dovevano pur trovare qualche figura positiva, che rispondesse alle accuse di "mascolinizzazione" implicite nell'archetipo "guerriero" delle Amazzoni (ma in fondo, anche di Clelia), fornendo la prova che si poteva (e si doveva) essere donne ed essere sportive, senza che la seconda identità venisse a ledere la prima. Si trattava soltanto di pescare a piene mani nel mito, e di trovare qualche figura che "funzionasse" nell'immaginario collettivo.

Mi pare che la prima di queste figure possa essere identificata con Atalanta, mitica vergine cacciatrice, abbandonata nei boschi del monte Partenione dal padre Scheneo che desiderava un figlio maschio, ed allevata da un'orsa, adepta della dea Artemide/Diana⁵ e quindi abile arciera; non volendo sposarsi, sfidò i suoi pretendenti a batterla in corsa, col diritto però di uccidere chi avesse perso. Nonostante i numerosi caduti, Ippomene riuscì a vincere la gara (e quindi a conquistare la mano di Atalanta) adottando uno stratagemma: «mentre correva fece cadere tre mele d'oro che aveva ricevuto da Afrodite [...] Atalanta interruppe la corsa per raccogliere e Ippomene vinse. Forse Atalanta si lasciò battere anche per amore» (Moormann & Uitterhoeve, 1997, pp. 139–141).

All'epoca quella di Atalanta era una figura della mitologia greca abbastanza conosciuta al grande pubblico italiano non solo perché facente parte di quel *set* di personaggi perfetti ad es. per riscritture ridotte (e magari illustrate) per l'infanzia, ma

4 A Los Angeles 1932 la prima vinse la medaglia d'oro negli 80 m ostacoli e nel lancio del giavellotto, quella d'argento nel salto in alto; la seconda vinse l'argento nel lancio del giavellotto.

5 Un discorso a parte meriterebbe Artemide/Diana, ovviamente intesa come protettrice delle arcieri.

anche perché dava (e dà tuttora) il nome alla squadra calcistica di Bergamo⁶. Si ricordi come all'epoca i vignettisti dei quotidiani sportivi italiani erano soliti rappresentare le squadre di calcio italiane come giovani ragazze in costumi tradizionali⁷, favorendo così l'identificazione fra la giovane dea e la squadra bergamasca. Uscendo fuori dall'Italia, Atalanta campeggiava pure sopra i radiatori delle automobili della casa statunitense Studebaker, a partire dal 1927 (Young, 2009, p. 149): segno questo di una connessione addirittura internazionale fra la giovane ragazza e la corsa.

Tornando all'Atalanta della mitologia, la sua figura era usata per indicare la 'donna sportiva' (ad es. *Le vesti di Atalanta*, 1932), o meglio, ancor più nello specifico, la 'donna corritrice', come ad es. in una didascalia di foto scattata in occasione delle Olimpiadi di Los Angeles 1932: «Atalante moderne: l'arrivo della corsa staffetta femminile, vinta dagli Stati Uniti davanti al Canada» (Lo Sport Fascista, 1932, p. 20)⁸.

Molto più elaborato è il riutilizzo che ne fa *Il Littoriale*, rivista fondata da Leandro Arpinati, la quale in quegli anni era in prima fila nella promozione dello sport femminile in Italia. Presentando in prima pagina la foto di un'ostacolista inglese nell'atto di saltare, la rivista loda «il gesto armonico del braccio» e la «serena espressione» dell'atleta, concludendo: «Quale, fra gli atleti, potrebbe lanciarsi senza palesare lo sforzo, così come fa questa moderna Atalanta dall'abito svelto e dalla sciarpa svolazzante a materiare la velocità?» (Atalanta, 1931). La compostezza delle atlete femminili era all'epoca una caratteristica importante, perché i nemici della pratica sportiva femminile arrivavano ad utilizzare persino le smorfie delle sportive

6 Si faccia presente, in questo caso, anche l'aspetto iconografico. L'attuale logo della *Atalanta Bergamasca Calcio* rappresenta, su campo nero e blu, il bianco profilo della ragazza, i cui capelli sono leggermente ondulati perché rappresentati nel momento della corsa; ma nella versione primigenia del logo, il profilo dorato di Atalanta che corre occupava la metà inferiore destra: <https://www.designfootball.com/design-galleries/football-crests/orig-atalanta-new-logo-concept-36357>. Nella stagione 2011/2012 la Errea ha riutilizzato il vecchio profilo per un dettaglio della maglia ufficiale del club bergamasco: <http://www.soccerstyle24.it/come-una-seconda-pelle-atalanta/>.

7 Vd. un esempio tratto dalla rivista *Il Tifone*: <https://twitter.com/calciatrici1933/status/1021025426586636288>, ultimo accesso: 19.09.2018.

8 Si ricordi che l'unica vera campionessa italiana di caratura internazionale, l'allora sedicenne Ondina Valla, venne lasciata a casa dal CONI, che aveva ricevuto pressioni dal Vaticano, contrario alla presenza in solitaria della ragazza su una nave transatlantica (la *Biancamano*, che trasportava gli Azzurri negli Stati Uniti) piena di baldi ed esuberanti sportivi maschi: vd. <https://twitter.com/StoriediSport/status/978711281577455617>. Al riguardo, si noti la consonanza (credo involontaria) con la vicenda di Atalanta: «Atalanta è stata sconsigliata da Giasone dal partire con gli Argonauti, per timore e rispetto della sua bellezza» (Fabbri, 1933). Sul tema del *cameratismo* fra sportivi e sportive nell'Italia dell'epoca, vd. Giani 2017/2018, pp. 83–94.

durante lo sforzo agonistico come prove della perdita della *grazia* femminile (Appunti, 1933)⁹.

Nel suo articolo *La nuova Atalanta*, Paolo Fabbri tentava di rivalutare, del mito greco, la possibile assonanza fra l'attività fisica della ragazza e il futuro di moglie di Ippomene:

cosa dovremmo temere noi uomini moderni - ammaestrati dall'espedito dei pomi d'Afrodite - dalle donne sportive di oggidì? E a quali romantici pregiudizi daremo orecchio? Siamo tranquilli: le nostre compagne, che amano il tennis, il canotto, l'automobile, l'aeroplano e il cavallo, non pretenderanno mai che le si lasci andare - come Atalanta - a cacciare il terribile cinghiale calidonio; né ci lasceranno trepidanti scendendo sull'arena per misurarsi coi giganti nella lotta e nel pugilato, come Atalanta fece - vincendo - con Peleo. Sforziamoci piuttosto di essere - come Ippomene - un po' atleti e un po' scaltri: e le cose finiranno indubbiamente secondo le sagge previsioni di Iaso che - con criteri di selezione forse un po' troppo energici - intuiva bene qual marito occorresse alla sua esuberante figliola (Fabbri, 1933)

Tanto è vero che questa è la conclusione dell'articolo:

Non dite male della donna sportiva. Cavalchi o corra, stringa la racchetta o il remo, o il volante, metta a prova forza e tenacia nell'acqua oppure nel cielo, ogni Atalanta non sacrifica mai completamente la sua femminilità: v'è sempre un Ippomene che riuscirà a vincerla con l'aiuto di Afrodite: un po' atleta e un po' scaltro (Fabbri, 1933)¹⁰

Sicuramente, però, era Nausicaa la figura più usata dalla stampa italiana come archetipo positivo dello sport femminile. Nel celebre episodio del Libro Sesto

9 In questo senso si comprende il seguente passaggio dell'articolo di Paolo Fabbri: «Cheché ne dicano certe fotografie messe attorno dai più faceti campioni dell'antifemminismo, la donna conserva nello sforzo fisico una decenza d'aspetto ed una coerenza morale che noi uomini persino ignoriamo: l'eterno femminile, sicuro, anche nello sport» (Fabbri, 1933). Si vedano anche le didascalie "positive" di sportive (contrapposte a quelle "negative" di sportivi maschi) presentate all'interno de *La smorfia negli sport*, 1933.

10 Il riferimento ad Ippomene e alle mele dorate di Venere è presente in almeno due didascalie di sportive straniere, ossia: «Paddie Naismith partecipa alle corse automobilistiche di Brooklands: non c'è pomo di Afrodite che possa trattenerla»; «Ma ecco Atalanta nel gioco favorito: la corsa. Rischiereste di competere con lei, se non foste lo scalto e veloce Ippomene?» (Fabbri, 1933).

dell'*Odissea* in cui la figlia di Alcino, Re dei Feaci, aveva incontrato e poi accolto Odisseo (Moormann & Uitterhoeve, 1997, pp. 533–534; Patrucco, 1972, p. 16), infatti, Nausicaa era arrivata con le ancelle per lavare dei vestiti. Svolto il compito e avendo mangiato, le ragazze si erano messe a giocare a palla, come in questa bella traduzione di Salvatore Quasimodo:

Quando furono sazie, Nausicaa e le ancelle
si tolsero in fretta i veli per giocare alla palla.
Cominciò il gioco Nausicaa dalle braccia splendenti.
[...]
Nausicaa intanto lanciò la palla a una compagna,
ed ecco le cadde di là dal segno,
in un gorgo profondo.
Levarono un alto grido
allora le fanciulle, e si svegliò Odisseo¹¹ (Bona, 1960, p. 13).

Un uso moderno sportivo di Nausicaa non era sconosciuto alla stampa europea del Dopoguerra. In una doppia illustrazione de *La Vie Parisienne* del 1924 intitolata *Une partie de foot-ball à l'époque homérique*, ad es., la *équipe phéacienne* di Nausicaa e compagne viene fermata da Odisseo nell'inedito ruolo di *arbitre de touche* 'guardalinee'¹². Nei giornali italiani del Ventennio, Nausicaa viene descritta come anticipatrice delle moderne *giocatrici di palla* (tenniste comprese):

Apriamo l'Iliade e l'Odissea - gli immortali poemi della stirpe e del focolare - e vi vediamo esaltati, attraverso plastiche figurazioni poetiche, i ludi ginnici e, con essi, il giuoco della palla, là dove il divino Omero mette il naufrago Ulisse dinanzi alla bella e regale Nausicaa, in riva al mare dei Feaci, anch'essa valente giocatrice di palla (Giumento, 1942)

Se ci portiamo poi all'Odissea, nella dolce Nausicaa, che nel giuoco alla palla tutte le sue compagne batte sulla spiaggia, ravvisiamo una Susanna Lenglen che non concede interviste ... (Musella, 1930)

11 Patrucco fa notare come non si possa parlare di sport del caso di Nausicaa perché Omero dice esplicitamente che le ragazze si misero a giocare a palla per puro divertimento, dopo aver mangiato: vd. Patrucco 1973, p. 335.

12 Vd. <https://twitter.com/calciatrici1933/status/1003737125194469376> e <https://twitter.com/calciatrici1933/status/1003738065272221696>, ultimo accesso: 19.09.2018.

In particolare, fu il giornalista de *La Gazzetta dello Sport* Bruno Roghi¹³ a sviluppare l'idea di Nausicaa come proto-inventrice dei giochi con la palla, prima in un articolo ospitato dall'*Almanacco 1930* della rivista femminile *Cordelia* (Roghi, 1930), l'anno dopo nel romanzo *La palla della principessa* (Roghi, 1931). Nel romanzo il nucleo dell'articolo pubblicato l'anno precedente non solo veniva recuperato seppur con molte modifiche (finendo a comporre i capitoli I e II: Roghi, 1931, pp. 5–24), ma soprattutto finiva per dare il la a tutt'altra vicenda, ossia un romanzo di fantascienza ambientato su Marte, avente come protagonista il giovane principe marziano Ubuçù, inventore del gioco del pallone sul pianeta rosso dopo la distruzione voluta da Giove (adirato contro tutti i giocatori di palla) della Terra (in quanto palla essa stessa).

Tornando agli usi polemici e soprattutto contemporanei di Nausicaa¹⁴, è Alfredo Bertagnoni che la sa riutilizzare al meglio per difendere la causa dello sport femminile, mettendola significativamente a confronto con molte altre figure archetipiche della Classicità:

Parlare di educazione fisica femminile è, per molti, come evocare un essere mascolinizzato dall'atletica e dallo sport, che contrasta con la figura consuetudinaria della donna dedita esclusivamente alla vita domestica, alla erudizione, all'esercizio di un'arte, di una pacifica mansione. Nessuno fra gli educatori pensa a risuscitare l'antica amazzone, donna guerriera della Cappadocia, nemica dell'uomo cui chiedeva un solo amplesso per la maternità e che privava sé e le figlie della inutile bellezza del seno; ma altrettanto si vorrebbe lontana dalla vita attuale la Penelope, accasciata sul lavoro domestico, e si depreca la moderna Pallade che vuol gareggiare con l'uomo nel lavoro del pensiero. Risorga fra noi la bella e fascinatrice vergine Nausicaa, figlia di Alcinoò, fresca e vigorosa nella persona, vivace nel suo intercalare il gioco della palla ai lavori femminili: essere vibrante di sentimento e di moto, promessa sicura di vite rigogliose (Bertagnoni, 1933).

13 La cui madre Chiara Maria Taidelli era stata - si ricordi - «una delle prime donne a interessarsi attivamente di politica in Italia», battendosi «soprattutto per il riconoscimento dei diritti sociali e civili della donna»: Rinaldi 2017.

14 Segnalo comunque come *La palla della principessa* meriterebbe uno studio apposito atto a scovare i riferimenti non solo allo sport degli anni Trenta ma soprattutto al clima sociale e politico dell'Italia fascista.

Dunque niente Amazzoni, guerriere e nemiche della bellezza femminile¹⁵; ma nemmeno una Penelope completamente consumantesi nel lavoro domestico (il modello tradizionale della donna, secondo la maggior parte delle famiglie italiane dell'epoca), figuriamoci poi una intellettuale come Atena, in una competizione col maschio che faceva inorridire Mussolini stesso, il quale aveva accusato la donna di essere per natura incapace di pensiero sintetico (Meldini, 1975, p. 31). Il modello positivo per il regime è piuttosto quello di Nausicaa, perché la figlia di Alcino presenta una serie di elementi coincidenti con il modello femminile desiderato: è giovane, e quindi ancora malleabile; è fisicamente prestante (condizione necessaria per mettere al mondo una prole sana); si dedica allo sport ma anche a quei lavori domestici (es. lavare le vesti con le ancelle) che coincidono col suo futuro domestico. Il tutto viene suggellato nell'immagine conclusiva: Nausicaa che è «promessa sicura di vite rigogliose»: promessa però non alla Grecia di Omero, ovviamente, ma all'Italia di Mussolini, il quale, nel celebre Discorso dell'Ascensione (1927) aveva chiarito ai parlamentari che c'era bisogno che le donne italiane facessero più figli, perché «se si diminuisce, signori, non si fa l'impero, si diventa una colonia» (Meldini, 1975, p. 19).

5. Figure bibliche

All'epoca, sulla stampa italiana, la figura biblica della progenitrice dell'umanità, Eva, era utilizzata come sinonimo di 'donna', così che l'espressione *Eva sportiva* (utilizzata ad es. dalla rivista per signore *Amica* come titolo della sua rubrica fissa dedicata allo sport femminile: vd. ad es. *Amica*, Dicembre 1933, p. 49). In questo senso, la semplice figura di Eva era neutra, ma poteva diventare significativa se accompagnata da elementi connotativi come l'aggettivo *sportiva* o simili, non essendo tale denotazione costitutiva del suo nucleo semantico (come invece in *Atalanta*, che valeva per antonomasia 'donna corritrice'). Non a caso, anche la figura di Venere poteva avere lo stesso utilizzo, e così, quando si intitolava un articolo «Venere in cielo» (come in *Venere in cielo*, 1933), il lettore poteva ben intuire che si sarebbe parlato di 'donne aviatrici (e/o paracadutiste)'.

Piuttosto, un curioso (e a quanto pare unico) riutilizzo di figure bibliche femminili viene fatto per parlare positivamente del canottaggio, negli anni Trenta in Italia sport

15 «Alle figlie femmine veniva asportato il seno destro perché non fossero impedito nel maneggiare arco e frecce; da ciò proviene anche il loro nome: "a-mazos" in greco significa "senza seno"» (Moormann & Uitterhoeve, 1997, p. 69).

poco praticato e scarsamente visibile dal punto di vista mediatico (Giani, 2017/2018, pp. 73–76), come si capisce anche dal nome alternativo alla traduzione letterale (*Otto ragazze in barca*) che i distributori italiani nel 1933 dovettero inventarsi per l'uscita nel Belpaese del film tedesco *Acht Mädels im Boot* (1932), ossia *Il club delle ondine* (Bertieri & Chiti, 1967). Le *ondine* (termine che riprendeva alla lunga le ninfe acquatiche tipiche della mitologia europea) erano infatti le 'nuotatrici': evidentemente il pubblico italiano, vedendo anche i manifesti in cui l'attrice Karin Hardt e le compagne indossavano dei costumi bianchi, poteva avvicinarsi meglio alla trama del film, che parlava però di 'rematrici'.

In un articolo pubblicato sulla rivista federale di canottaggio, Mimmo Bombi esordisce ironizzando sulla moda del trucco, tipica della donna "moderna" e per questo bersaglio principe della stampa nemica di tale nuovo modello, spesso avvertito come importato dall'estero (Stati Uniti, Gran Bretagna, Francia): «Eva conosceva l'arte del *maquillage*?» (Bombi, 1933). Questa la risposta di Bombi:

Tuttavia, pure in mancanza di una precisa documentazione, è ugualmente lecito pensare che anche Eva sia stata esperta nei cosiddetti "segreti di bellezza"; era una donna, e la civetteria, da che mondo è mondo, forma parte integrante della psiche femminile. [...] Quali erano i cosmetici, i belletti, le *crèmes de beauté* e i *crayons* usati da Eva? Non è difficile elencarli: Sole, Aria, Acqua e Luce; quelli cioè che la natura poneva generosamente a sua disposizione (Bombi, 1933).

L'affondo su Eva serve in realtà all'autore del pezzo per passare ad un ben più originale paragone biblico, quello che tira in ballo la moglie e le nuore di Noè:

Ma non basta; questo regime naturista-sportivo iniziato da Eva fu notevolmente perfezionato dalle sue immediate discendenti, fino ad assurgere ben presto all'importanza di vero e proprio fattore della salvezza dell'umanità; ciò, come è noto, avvenne per opera della moglie di Noè e delle sue nuore che, prendendo posto nella prima imbarcazione che abbia solcato le acque del mondo (la famosa "Arca di Noè") ed alternandosi naturalmente nella voga coi propri mariti, costituirono il primo "quattro femminile" di cui la storia abbia ricordo. Il canottaggio femminile, dunque, ha origini così antiche da confondersi quasi con

quelle del mondo, e così nobili da consistere nientemeno che nella salvezza del genere umano! (Bombi, 1933).

Ovviamente, rispetto ai dibattiti fra *L'Osservatore Romano* e *Il Littoriale*, non c'è né polemica né serietà, ma solo un finto eruditismo che va a pescare in una Storia ben più lontana di quella di Clelia e delle Spartane, come quella della Genesi. L'obiettivo è immediatamente svelato: la possibilità di affermare che «oggi però le giovani discendenti di così valorose antenate si dimostrano quasi tutte notevolmente degeneri», visto che (per limitarci alla prima parte della lista) «alla luce del giorno preferiscono quella dei languidi *abat-jours*; all'aria dei campi sostituiscono quella dei *dancings*; il bagno di mare lo concepiscono soltanto se effettuato in una stazione balneare alla moda, innanzi ad un eletto pubblico di rappresentanti dell'altro sesso», fino ad arrivare al vero punto: «quanto al canottaggio, poi, esso è quasi completamente ignorato» (Bombi, 1933).

Da qui Bombi passa a parlare dell'attualità, in cui si sottolinea come, rispetto al grande sviluppo del canottaggio femminile in paesi esteri come la Germania, l'Italia non abbia nulla da opporre; tuttavia,

la gioventù dell'Italia fascista cresce oggi educata a ben altra scuola, e ci auguriamo che fra non molto, sulle rive dei nostri bei fiumi, la fanciulla italiana possa porgere allo straniero il più sorridente saluto, apparendogli come "Nausicaa bella dalle bianche braccia" apparve con le sue compagne ad Ulisse, tra l'ombra ed i profumi della placida isola dei Feaci (Bombi, 1933).

Conclusioni

Lo studio del riutilizzo delle figure di donne della Classicità all'interno delle polemiche sullo sport femminile, per quanto in questa sede solo impostato nelle sue linee-chiave e fornito di qualche esemplificazione, potrebbe portare, se preso come ipotesi di lavoro, a interessanti risultati, nel campo non solo della storia della scrittura giornalistica, ma anche della letteratura (vd. *La palla della principessa*), e delle arti figurative¹⁶. Si tratta di un argomento capace di unire due capisaldi dell'ideologia

¹⁶ Sarebbe interessante analizzare, da questo punto di vista, le rare figure femminili presenti all'interno del complesso del Foro Mussolini (oggi: Foro Italico) di Roma, cittadella dello sport del regime.

politica fascista, quali la visione della *donna nuova* (Dittrich-Johansen, 1995) e la ripresa nazionalistica della romanità; in particolare, essendo quest'ultima propagandata sin dalla più tenera età alle giovani italiane dell'epoca attraverso la scuola, anche la politica educativa del regime può essere utilmente interrogata. Sarebbe inoltre interessante capire se e come tali significazioni siano rimaste e/o cambiate nell'Italia anti-fascista del Dopoguerra, che comunque, volente o nolente, era cresciuta in orbace. Ripensando a quella Penelope che in questa sede abbiamo citato solo tangenzialmente come figura negativa di Nausicaa, si noti come in alcuni scritti del 1944/1945 la partigiana cattolica Laura Bianchi scelse fra gli altri (es. «Don Chisciotte») come pseudonimo proprio «Penelope» (Salvini, 2013, p. 164); o ancora, sono avvertibili richiami alla scena di Nausicaa e delle sue ancelle nella poesia *La palla* (1951) di Giorgio Caproni (Caproni, 1999, p. 246). Lo stesso Roghi, sopravvissuto alla guerra, riutilizzerà ancora la figura della figlia di Alcinoò, parlando nel 1950 dei luoghi del tennis a Milano: «i sudditi candidi della principessa Nausicaa, inventrice della feninda (colei che, giocando con Ulisse, ha disputato la prima partita al mondo di «doppio misto»), hanno nel Tennis Club un centro agonistico e mondano di notorietà internazionale» (Roghi, 1950, p. 100)¹⁷. D'altra parte, però, è innegabile che nel dopoguerra l'interpretazione di Nausicaa come donna sportiva (o: ragazza sportiva ben intenzionata a diventare buona madre in futuro) iniziò a scemare, risultando oggi del tutto incomprensibile, essendo venuta a mancare la necessità (specificatamente fascista) da cui era nata¹⁸.

Comunque sia, rimane il fatto che il riutilizzo delle donne classiche in chiave sportiva esprima bene la necessità, nella società ormai di massa che andava profilandosi anche in Italia, di trovare immagini, figure, simboli che fossero comunicativi e significativi per il più ampio pubblico possibile. La massa aveva bisogno di simboli, ma di simboli che, già conosciuti, permettessero un'affezione, e che, con la facilitazione di una narrativa, evitassero un raffreddamento ideologico: ancora una volta, l'Italia non poteva che pescare nel grande calderone del mito classico.

L'operazione, per altro, non voleva dire un ritorno al passato: il mito veniva recuperato per parlare di cose nuove (si ripensi al Pavese che, a Seconda Guerra

17 *Feninda* è il nome del gioco antico di Nausicaa e compagne, di cui a questo indirizzo si può vedere una rievocazione contemporanea, con tanto di spiegazione delle regole: <https://youtu.be/deVVzbrZk4g>, ultimo accesso: 19.09.2018.

18 Si noti ad esempio la mancanza di Nausicaa nella recente guida di Mazzini ai modi di dire "mitologici" dell'italiano corrente: Mazzini 2014.

Mondiale appena terminata, scriverà i suoi *Dialoghi con Leucò*, introducendo tematiche molto novecentesche su una base mitologica greca). Nel già citato romanzo *La palla della Principessa* di Bruno Roghi, una ormai divinizzata Nausicaa, divenuta post-mortem la protettrice di una zona particolare dei Campi Elisi riservata ai grandi giocatori di palla, si scontra furiosamente con la tennista americana Rosy Bartlett - nel racconto del 1930, invece, era la famosissima Helen Wills Moody. Roghi sfruttava l'omonimia anche per accostarla all'Elena dell'*Iliade* come donna affascinante:

Roghi sfruttava l'omonimia anche per accostarla all'Elena dell'*Iliade* come donna affascinante: «La Elena *yankee* è a capelli corti, a braccia nude, a ginocchia scoperte». La tennista accusava Nausicaa di aver - complice Omero «vostro cieco e grullo reporter» - usurpato il suo titolo, giacché nell'*Odisea* è raccontato un suo colpo errato, quello fatale che farà proseguire il viaggio di Ulisse: «la gloria sferistica si ottiene racchetta alla mano a colpi di *games*. Se c'ero io, in quel giorno, cara la mia ragazza, altro che la tua corona di regina di tennis» (Roghi, 1931:20-22).

Nausicaa, che rischia seriamente di essere destituita, risponde con parole dietro cui traspare l'orgoglio della remissiva donna italiana che vuole fascisticamente difendersi dai pericolosi nuovi modelli che stanno arrivando da oltreoceano: «sbagliando un tiro di palla, ho dato agli uomini un poema divino e alle donne un memorabile esempio di fedeltà coniugale. Tu, giovane Elena a strisce e stelle, e le tue modernissime sorelle, avete cessato di essere donne nel momento stesso in cui siete diventate campionesse invincibili. [...] Essere infallibili: quale arida e cinica virtù per una figlia d'Eva» (Roghi, 1931, pp. 22-23). Entrambe sportive, la "italiana" Nausicaa e l'americana Elena/Rosy: ma di due modi diversi di intendere l'essere donna sportiva.

Le donne sportive italiane dell'epoca (e gli uomini che sui giornali decidevano di fiancheggiarle) avevano bisogno di archetipi, da usare non solo all'attacco per la propaganda, ma anche in difesa, nel corso delle polemiche per difendere la pratica sportiva che il regime voleva e che esse si erano così a fatica guadagnate. Andare in guerra a mani vuote - come le loro contemporanee cattoliche, sprovviste di una santa specificatamente sportiva (Giani, 2017/2018, p. 99) - era molto rischioso. Non sapendo a che santa votarsi, provarono a guardare ancora più indietro, alla Classicità pagana, in cerca di un qualche soccorso. Il profilo guizzante di Atalanta, e quelli di Nausicaa e delle sue ancelle (senza dimenticare quello della famosa palla), si stagliavano già all'orizzonte.

Bibliografia

Almanacco di Cordelia 1933. Bologna, Italy: Cappelli.

Ancora dell'attività sportiva femminile. (1933, November 30). *Il Littoriale*, p. 1. Retrieved from https://www.academia.edu/35514515/Corpus_su_Donne_Calcio_e_Sport_in_Italia_1933_ca.

Appunti. (1933, November 11). *L'Osservatore Romano*, p. 2. Retrieved from https://www.academia.edu/35514515/Corpus_su_Donne_Calcio_e_Sport_in_Italia_1933_ca.

Atalanta. (1931, June 9). *Il Littoriale*, 1.

Bertagnoni, A. (1933, May 20). I medici e lo sport femminile. *Corriere della Sera*, p. 5. Retrieved from https://www.academia.edu/35514515/Corpus_su_Donne_Calcio_e_Sport_in_Italia_1933_ca.

Bertieri, C., & Chiti, R. (1967). Waschneck, Erich. In *Filmlexicon degli autori e delle opere. Autori T-Z* (p. 1202). Roma, Italy: Edizioni di Bianco e Nero.

Bombi, M. (1933). Il canottaggio e la donna. *Il Canottaggio*, pp. 16–17. Retrieved from https://www.academia.edu/35514515/Corpus_su_Donne_Calcio_e_Sport_in_Italia_1933_ca.

Bona, G. P. (1960). *Elogio Olimpico. Antologia di poesie sportive da Omero ai giorni nostri*. Milano, Italy: All'insegna del Pesce d'Oro.

Caproni, G. (1999). *Tutte le poesie*. Milano, Italy: Garzanti.

De' Francisci, P. (1932, May 28). I Littoriali. *Il Littoriale*, pp. 1–8. Retrieved from https://www.academia.edu/35514515/Corpus_su_Donne_Calcio_e_Sport_in_Italia_1933_ca.

Dittrich-Johansen, H. (1995). La "donna nuova" di Mussolini tra evasione e consumismo. *Studi Storici*, XXVI, 811–843.

Dallo stadio di Sparta allo stadio di Cristo. (1933, November 17). *L'Osservatore Romano*, p. 3. Retrieved from https://www.academia.edu/35514515/Corpus_su_Donne_Calcio_e_Sport_in_Italia_1933_ca.

Fabbri, P. (1933, July). La nuova Atalanta. *La Donna*, pp. 27–29. Retrieved from https://www.academia.edu/35514515/Corpus_su_Donne_Calcio_e_Sport_in_Italia_1933_ca.

Fraccaro, P. (1931). *Clelia*. Retrieved from http://www.treccani.it/enciclopedia/clelia_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Giani, M. (2017). «Amo moltissimo il giuoco del calcio». Storia e retorica del primo esperimento di calcio femminile in Italia (Milano, 1933). *La Camera Blu*, 17, 384–422.

Giani, M. (2017b). Le nere sottanine e la congiura del silenzio: Lingua e immagini nelle polemiche giornalistiche sul "Gruppo Femminile Calcistico" milanese (1933). *Lingue e Culture dei Media*, 1(2), 15–63.

Giani (2017/2018). "Cattoliche, fasciste e sportive": Una testimonianza sulla pratica sportiva femminile (1933). *Olimpia*, 1(2–3), 59–108.

Giannelli, G., & Gabrici, E. (1929). *Amazzoni*. Retrieved from http://www.treccani.it/enciclopedia/amazzoni_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

Giumento, A. (1942, December 6). Il gioco della palla nella storia e nelle lettere. *Il Littoriale*, p. 4.

La smorfia negli sport (1933, June 28). *Excelsior*, p. 13. Retrieved from https://www.academia.edu/35514515/Corpus_su_Donne_Calcio_e_Sport_in_Italia_1933_ca.

- L'attività sportiva femminile e il nostro compito (1933, December 8). *Il Littoriale*, p. 1. Retrieved from https://www.academia.edu/35514515/Corpus_su_Donne_Calcio_e_Sport_in_Italia_1933_ca.
- L'attuale decadenza del senso morale e i suoi rimedi (1934, February 4). *Fortes in Fide*, p. 1.
- Le attività ginnastiche femminili - Discussioni per un'intesa. (1933, December). *L'Osservatore Romano*, p. 1. Retrieved from https://www.academia.edu/35514515/Corpus_su_Donne_Calcio_e_Sport_in_Italia_1933_ca.
- Le vesti di Atalanta (1932, May 13). *Il Secolo XX*, p. 11. Retrieved from https://www.academia.edu/35514515/Corpus_su_Donne_Calcio_e_Sport_in_Italia_1933_ca.
- Mazzini, I. (2014). *La mitologia che parliamo*. Macerata, Italy: Eum.
- Monighetti Petit, L. (2009). *Mitologia e religione nel primo Gadda*. Hamburg, DE: Diplomica.
- Meldini, P. (1975). *Sposa e madre esemplare. Ideologia e politica della donna e della famiglia durante il fascismo*. Rimini/Firenze, Italy: Guaraldi.
- Moormann, E. M., & Uitterhoeve, W. (1997). *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*. Milano, Italy: Bruno Mondadori.
- Musella, M. (1930, January). L'amore della vittoria. *Lo Sport Fascista*, 6–9.
- Patrucco, R. (1972). *Lo sport nella Grecia antica*. Firenze, Italy: Olschki.
- Ramperti, M. (1933, September 17). Le guerriere. *L'Illustrazione Italiana*, pp. 423–425. Retrieved from https://www.academia.edu/35514515/Corpus_su_Donne_Calcio_e_Sport_in_Italia_1933_ca.
- Rinaldi, C. (2017). *Roghi, Bruno*. Retrieved from [http://www.treccani.it/enciclopedia/bruno-roghi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bruno-roghi_(Dizionario-Biografico)/)
- Roghi, B. (1930). Nausicaa e la Wills giocatrici di palla. In *Almanacco di Cordelia 1930* (pp. 241–244). Bologna, Italy: Cappelli.
- Roghi, B. (1931). *La palla della principessa*. Milano, Italy: La Gazzetta dello Sport.
- Roghi, B. (1950). Gli sport. In R. Calzini (Ed.), *Milano ha cinquant'anni. 1900-1950. Ritratto di una metropoli* (pp. 99–103). Milano, Italy: Rinascente.
- Salvini, E. (2013). *Ada e le altre: Donne cattoliche tra fascismo e democrazia*. Milano, Italy: Franco Angeli.
- Tarquini, A. (2011). *Storia della cultura fascista*. Bologna, Italy: Il Mulino.
- Venere in cielo (1933, April 12). *Excelsior*, 5.
- Young, Jan B. (2009). *Studebaker and the railroads*. Morrisville, NC: Lulu Publishing.



“La fata dei mille amanti”: Appunti su *Costantinopoli* di Edmondo De Amicis

“The fairy of a thousand lovers”: Notes on *Constantinople* by Edmondo De Amicis

Alberto BRAMBILLA¹



RIASSUNTO

De Amicis (1846-1908) è uno dei più attenti intellettuali italiani, capace di dare voce ai problemi ed alle aspirazioni di una giovane nazione. Tuttavia egli è considerato dagli storici della letteratura italiana un autore ‘minore’. Eppure egli è stato anche uno degli autori italiani più noti all'estero come conferma la fortuna editoriale di *Costantinopoli* (1877-78), libro di viaggio scritto da De Amicis dopo un soggiorno nella metropoli. Pubblicato inizialmente in due volumi *Costantinopoli* fu presto tradotto in molte lingue. Nel 1882 fu stampata anche un'edizione illustrata dal pittore italiano Cesare Biseo. Tale versione, anch'essa presto tradotta in varie lingue, contribuirà a costruire l'immaginario europeo nei confronti di Istanbul e in genere dell'Oriente. L'articolo prosegue tentando una spiegazione della dedica presente nel volume, in cui De Amicis avverte che *Costantinopoli* sarà il suo ultimo libro di viaggio. In effetti *Costantinopoli* segna il passaggio ad una letteratura non solo di consumo, ma più impegnata sul piano civile. Il saggio prende poi in considerazione la figura di un compagno di viaggio di De Amicis, il pittore orientalista Enrico Junck, sottolineandone il ruolo importante all'interno di *Costantinopoli*. L'articolo si sofferma infine su una curiosa e sin qui sconosciuta commemorazione di De Amicis, pronunciata a Costantinopoli da Alarico Buonaiuti. Essa è una preziosa testimonianza di crisi profonda del rapporto di De Amicis con la cultura italiana, di lì a poco assalita dalla rivoluzione futurista.

Parole-chiave: De Amicis, *Costantinopoli*, letteratura odepórica, traduzioni, Enrico Junck, Alarico Buonaiuti

ABSTRACT

De Amicis (1846–1908) is one of the most distinct Italian intellectuals, able to give a voice to the problems and aspirations of a young nation. However, historians of Italian literature consider him a “minor” author. Even so, he was also one of the best-known Italian authors abroad, confirmed by the editorial fortune of *Constantinople* (1877–78), a travel book written by De Amicis after a stay in the Ottoman metropolis. First published in two volumes, *Constantinople* was translated immediately into many languages. In 1882, an edition illustrated by the Italian painter Cesare Biseo was also printed. This version, which is also translated into various languages, will help shape the European imagination towards Istanbul, and the Orient in general. The article continues by making an explanation for the dedication present in the book, in which De Amicis says that Constantinople will be his last travel book. Indeed, *Constantinople* marks the transition to literature of not only consumption but also literature more engaged on the civil affairs. The essay then considers the figure of the traveling companion of De Amicis, the orientalist painter Enrico Junck, underlining his important role in *Constantinople*. Finally, the article focuses on a curious and unknown commemoration of De Amicis, pronounced in Constantinople by Alarico Buonaiuti. It is a valuable testimony to the profound crisis of De Amicis' relationship with Italian culture, attacked by the Futurist revolution.

Keywords: De Amicis, *Constantinople*, Travel Literature, Translations, Enrico Junck, Alarico Buonaiuti

¹Assoc. Prof., Sorbonne Université, Équipe Littérature et culture italiennes (ELCI), Paris (France)

Corresponding author:

Alberto BRAMBILLA,

Vicolo Gubbio, 5, Busto Arsizio (VA), Italy

E-mail: albertobrambilla@fastwebnet.it

Date of receipt: 13.08.2018

Date of acceptance: 08.11.2018

Citation: Brambilla, A. (2018). “La fata dei mille amanti”: Appunti su *Costantinopoli* di Edmondo De Amicis. *Litera*, 28(2), 185-200. <https://doi.org/10.26650/LITERA482712>

EXTENDED ABSTRACT

The aim of this essay is to first re-evaluate the works and the figure of De Amicis (1846–1908), the author of the famous book for youngsters, *Cuore* (1886). He was one of the most important Italian intellectuals, able to engage personally in order to give a voice to the problems (for example, in the field of school, army, and social situations) and aspirations of a young nation. Nonetheless, De Amicis has not been given adequate critical consideration on the historical level and is still considered a minor author. However, recently some scholars shown a certain curiosity for some of his writings, "heterodox" with respect to the cliché of the sentimental author who was not well known and not well studied. In addition, he was one of the most well-known Italian authors abroad, and he is currently very studied, especially in France, where many of his works are translated. In this "European" perspective (with openings also to the American world), the analysis of the editorial fortune of *Constantinople* (1877–78), a travel book written by De Amicis after a brief stay in the metropolis that occurred in 1874, is exemplary. Initially published in two volumes by the Milanese publisher Treves, the book collects the suggestions of many previous writers, in particular French ones, and therefore, it does not escape the vision that, in many ways, is partial and stereotypical of the East. De Amicis weaves a kind of dialogue with these authors, almost challenging them, but he seeks an original way of trying to involve readers in the shows and sensations in that the city, that traveling on foot everywhere, constantly raises. Constantinople was translated into many languages; it was also published in 1882 in an expensive edition, illustrated by about 200 engravings taken from the drawings of the Italian painter Cesare Biseo. Generally, these illustrations commented on the most significant passages of the book, but they also opened up unprecedented paths into the imagination of the reader, eager to see what the writing was attempting to evoke. The verbal and visual languages created an ideal synthesis that extended the semantic value of the book. The illustrated edition, also soon translated into various languages, therefore contributed to form and to confirm the European imagination of Istanbul, and in general, the Orient.

A number of general studies have recently been dedicated to *Constantinople*. On this occasion, the article is addressed to some specific aspects, starting with an explanation of the dedication made by the author, in which De Amicis warns that Constantinople will be his last travel book. In fact, for De Amicis, *Constantinople* is a sort of arrival point, and a fundamental test to conquer a new conception of the

relationship with travel and writing; it also marks the transition to a more engaged literature that, through various stages, will culminate with the publication of the book *On the Ocean* (1889), dedicated to the problem of emigration. Focusing on the content of the book, the essay takes into consideration the figure of the traveling companion of De Amicis, the orientalist painter Enrico Junck, who plays an important role in *Constantinople* by introducing a special sensitivity towards the environment and the landscape, enriching the palette of the writer on the color plane. De Amicis dedicates a poem, and other pages in various texts, to him, confirming the deep bond established with him.

Inspired by three people thanked by De Amicis, inhabitants in the European district of Pera (which, in a sense, becomes the main observation point of the city), the article focuses on a curious and unknown commemoration of De Amicis: *Il genio del cuore. Commemorando Edmondo De Amicis alla Colonia italiana di Costantinopoli* (April 24, 1908); its author is Alarico Buonaiuti, the brother of the famous Ernesto Bonaiuti, one of the most important exponents of Italian modernism. The commemoration is important not only for the place in which it is pronounced but because it clearly marks a point of crisis in the relationship between De Amicis and Italian culture. Indeed, in that time, Italian culture was on the threshold of the futurist revolution that would propose a completely different way of conceiving art and literature.

1. De Amicis attore e testimone della nascita di una nazione

Nel panorama della letteratura italiana otto-novecentesca, Edmondo De Amicis (1846-1908) è tuttora vittima di una situazione critica per molti aspetti paradossale, che vale la pena di riassumere con qualche dato significativo. Egli infatti è tra i pochi intellettuali italiani che non si è rifugiato nella torre d'avorio della Letteratura, ma ha fatto davvero i conti con la realtà quotidiana e si è impegnato strenuamente, prima per divulgare i valori risorgimentali e poi (dopo la conversione al socialismo, agli inizi degli anni novanta) per denunciare con forza l'ingiusta condizione delle classi più umili (vedi al riguardo il volume *Lotte civili*, 1899). Allo stesso modo, e con il medesimo impegno, l'ufficiale dell'esercito – che aveva partecipato alla battaglia di Custoza ed era entrato nel 1870 nella Roma liberata dal giogo papalino – si era preoccupato di risollevarne il morale dei soldati, raccontando le fatiche e le gioie della *Vita militare* (1868); vita intesa come l'esperienza di una grande famiglia, pronta a sostenere i propri componenti durante il periodo di arruolamento, ma anche disponibile ad aiutare i civili colpiti da avverse calamità, come accadde durante l'epidemia di colera del 1867. Ugualmente De Amicis metterà al centro di due suoi libri – *Cuore* (1886) e *Romanzo di un maestro* (1892) – il mondo della scuola, luogo privilegiato per la formazione dei futuri cittadini, non mancando tuttavia di sottolineare la precaria condizione sociale e psicologica degli insegnanti. Intanto egli si era preoccupato di ampliare l'orizzonte culturale e geografico degli italiani viaggiando in altri paesi e mettendo per iscritto il risultato di tali esplorazioni: *Spagna*, (1873) *Olanda* (1874), *Ricordi di Londra* (1874), *Marocco* (1876), *Costantinopoli* (1877), *Ricordi di Parigi* (1879). L'intellettuale *engagé* non si è sottratto, infine, a documentare attraverso uno splendido romanzo (*Sull'Oceano*, 1889, forse il suo capolavoro) il dramma dell'emigrazione, che ha costretto molti italiani ad abbandonare la patria ingrata, per recarsi in cerca di lavoro nelle zone più disparate, in particolare nell'America del sud (*In America*, 1897). E De Amicis neppure si è dimenticato di misurarsi con la diversità della malattia mentale (*Nel giardino della follia*, 1902); oppure con i rischi della modernità e del progresso, con i nuovi e i tradizionali mezzi di comunicazione (*La carrozza di tutti*, 1899), e le modalità di utilizzo del tempo libero, sia a contatto con la natura (*Nel Regno del Cervino*, 1905), sia in spazi appositamente dedicati allo sport (*Gli Azzurri e i Rossi*, 1897). E l'elenco potrebbe continuare, comprendendo almeno il volume *L'idioma gentile* (1905), garbata riflessione di un filomanzoniano sul problema della lingua degli italiani. Difficile dunque immaginare un intellettuale così impegnato, sia come uomo sia come scrittore, nella storia e nella politica italiana, riflettendo sulle colonne portanti della

società postrisorgimentale: l'esercito, la scuola, la lingua, l'emigrazione, lo sport, la partecipazione e l'emancipazione politica delle masse.

Se si dovesse poi misurare la grandezza di uno scrittore dalla diffusione dei suoi scritti, credo che molti studiosi superciliosi rimarrebbero stupiti della straordinaria fortuna che ha riscosso nel tempo l'opera complessiva di De Amicis, anche, se non soprattutto, fuori del Bel Paese; popolarità oggi facilmente documentabile attraverso i dati offerti dai motori di ricerca specializzati, che consentono di esplorare i cataloghi delle biblioteche del mondo. Se infatti *Cuore* ha subito riscosso un successo clamoroso sia in Italia (centomila copie vendute in quattro anni), sia all'estero (già 15 traduzioni all'altezza del 1890), non sono stati da meno altri suoi libri, a partire da quelli di viaggio, che sono stati presto tradotti nelle maggiori lingue. Successo, come è ovvio, ottenuto in ambito europeo (con alcune interessanti propaggini in paesi linguisticamente assai lontani dall'italiano, come per esempio la Polonia, a cui del resto De Amicis era legato, per motivi "patriottici" sin dall'adolescenza),² ma che si è sviluppato al di fuori del vecchio continente, e soprattutto negli Stati Uniti e nell'America Latina, anche sulla spinta dei milioni di italiani là emigrati (Sul rapporto con il mondo sudamericano si veda Cepparrone, 2012).

Dopo un fisiologico calo d'interesse per l'opera e la figura di De Amicis (imprigionato nel libro che gli ha dato maggiori consensi ma anche aspre critiche, appiattendolo su *Cuore* l'intera produzione dello scrittore), negli ultimi decenni si è registrata in Italia la riscoperta di titoli minori o eterodossi (come per esempio *Amore e ginnastica*), che hanno in parte mutato la prospettiva interpretativa, allargandola oltre *Cuore* (cfr. Brambilla, 1992). Ciononostante, non è sostanzialmente cambiato il giudizio sull'opera deamicisiana, che certo oggi non occupa un luogo preminente all'interno del canone tardo ottocentesco, costruito su altri valori rispetto a quelli proposti da De Amicis; il quale continua, insomma, a rimanere nello scaffale impolverato degli autori "minori", senza che nessuno storico della letteratura osi mettere in dubbio tale giudizio.

Una posizione in parte diversa e comunque più aperta è quella che si respira al di fuori dei confini nazionali, dove ovviamente non si stilano classifiche di merito. Se il

2 Ciò è confermato da due opuscoli giovanili: *Italia e Polonia. Ballata allegorica* di Edmondo De Amicis, Torino, Tipografia italiana di Martinengo Fr. e Comp., 1863; *Alla Polonia. Canto* di Edmondo De Amicis, Tipografia del diritto, 1963, che risentono di suggestioni mazziniane e garibaldine, oltre che di echi manzoniani (e di Goffredo Mameli) sul piano letterario.

mondo accademico francese è stato il più pronto a guidare tale ripresa di studi – anche ritraducendo o traducendo *ex novo* molti testi deamicisiani –,³ non mancano importanti segni di interesse provenienti dagli Stati Uniti, dalla Germania (cfr. in particolare Ubbidente, 2013) e, di recente, persino dalla Turchia. Cristiano Bedin ha infatti pubblicato nel 2017 un libro intitolato *Il reporter meravigliato* (2017), che è un ottimo strumento per avviare gli studenti turchi (e non solo) alla conoscenza del vasto continente della scrittura deamicisiana, in particolare quella odeporica.⁴

2. La fortuna editoriale di *Costantinopoli*

Come si sa, Istanbul-Costantinopoli molto deve alla penna di Edmondo, che nel 1878 pubblicò per i tipi di Treves *Costantinopoli*, uno dei libri che, a detta di molti, *in primis* Orhan Pamuk, meglio hanno saputo descrivere la varietà e la ricchezza della città imperiale.⁵

L'esperienza che sta dietro la scrittura di tale libro è per vari aspetti piuttosto curiosa. In effetti, De Amicis è rimasto solo pochi giorni a Istanbul, ricavando dal suo breve quanto intenso soggiorno una serie di note che ha poi sviluppato parecchi mesi dopo, sviluppando i suoi appunti grazie a molte letture, in particolare di scrittori e viaggiatori francesi, che per altro lo stesso autore non manca di ricordare nel corso

3 Edmondo De Amicis, *Amour et gymnastique (Amore e ginnastica)*, trad. par Emmanuelle Genevois, préf. d'Italo Calvino, Paris, Picquier, 1988 (ed ora ripubblicata dalla Genevois, con l'aggiunta della traduzione di *Un amore di Nellino*, Grenoble, Editions cent pages Cosaques, 2016); *Le roi des poupées (Il Re delle bambole)*, trad. par Charles Dupré, Paris, L'Anabase, 1992; *Les effets psychologiques du vin: 1880 (Gli effetti psicologici del vino)*, trad. par Charles Dupré, Rambouillet, L'Anabase, 1993; *Dans le jardin de la folie (Nel giardino della follia)*, trad. par Charles Dupré, Rambouillet, L'Anabase, 1994; *Le cinéma mental (Cinematografo cerebrale)*, trad. par Charles Dupré, La Grande-Motte, L'Anabase, 2002; *La guerre et autres teste*, trad. notes et postface de Olivier Favier, Paris, Mille et une nuits, 2003; *Le livre est sorti*, trad. et préf. par Olivier Favier, Tours, Farrago, 2005; *Vertiges de l'amour: Manuel Menendez, Carmela*, trad. par Lise Chapuis et Thierry Gillyboeuf, préf. de Lise Chapuis, Talence, l'Arbre vengeur, 2005; *La Tentation de la bicyclette (La tentazione della bici)*, préf. et trad. par Olivier Favier, Paris, Ed. du Sonneur, 2009; *E. De Amicis, Sur l'océan: émigrants et signori de Gênes à Montevideo*, trad., notes et prés. par Olivier Favier, Paris, Payot & Rivages, 2004; *Le livre cœur*, trad. de Piero Caracciolo, Marielle Macé, Lucie Marignac et Gilles Pécout, notes et postface de Gilles Pécout, Paris, Ed. Rue d'Ulm, 2001; E. De Amicis, *Souvenirs de Paris*, traduction, annotation et postface d'Alberto Brambilla et Aurélie Gendrat-Claudiel, Paris, Ed. Rue d'Ulm, 2015; *Le roman d'un maître d'école*, trad., introduction et notes de Mariella Colin, Caen, Presses universitaires de Caen, 2016.

4 In particolare, riguardo alla scrittura di viaggio deamicisiana si confrontino anche Bacchetti, 2001; De Liso, 2004, pp. 683–721; Bezzi, 2001, 2007; Zappitelli, 2007, pp. 112–137; Surdich, 2008, pp. 93–114; Damari, 2012, pp. 62–69.

5 Se Pamuk ha più volte ribadito tale giudizio, stupisce invece che il libro deamicisiano possa essere fonte di ispirazione per dei gialli storici (nel caso specifico *L'occhio del diavolo*, 2011), come confessa Jason Goodwin a Roberta Scorrane (Goodwin & Scorrane, 2011).

della narrazione (per un quadro generale delle possibili fonti rinvio a Ronchey & Braccini, 2010). Mai come in questa situazione, De Amicis appare cosciente di collocarsi all'interno di una lunga tradizione letteraria, che comunque egli non nega ed anzi in qualche modo ostenta quasi per avvertire i lettori della difficoltà del confronto. Che tuttavia egli non sfugge, ormai consapevole della sua abilità di scrittore di livello europeo. Ciononostante, in qualche passaggio del libro si avverte come un senso di stanchezza; e un desiderio di godere intimamente dello spettacolo che ha davanti agli occhi senza l'obbligo di doverlo descrivere sulla pagina, con il rischio di diminuirne o addirittura allontanarne l'essenza.

Su tale complesso atteggiamento del viaggiatore-scrittore, sulla sua formazione culturale europea intrisa di stereotipi culturali che non sempre gli consente di comprendere a fondo la radicale diversità di tale esperienza, non sono mancati dei contributi, anche recenti; e ad essi quindi rinvio, limitandomi in questa sede ad alcune osservazioni di vario ordine, interrogandomi in primo luogo, come sto appunto facendo, sulla genesi del libro, e poi offrendo qualche dato sulla sua fortuna editoriale fuori dai confini nazionali (cfr. De Amicis, 2007; Petrosillo, 2007, pp. 181–200; Marilena, 2008, pp. 117–134; Fournier-Finocchiaro, 2017, pp. 47–64).

Pensato inizialmente come un breve testo – simile, per intenderci, a quello concepito per la visita a Londra (cfr. Brambilla 2014, pp. 265–288) –, il manoscritto era come già detto lievitato strada facendo nelle mani dell'autore, sino a occupare due corposi tomi pubblicati in tempi diversi (il primo, di 267 pagine, venduto a 3 lire e stampato sul finire del 1877; il secondo di 310 pagine apparso all'inizio del 1878 al costo di 3 lire e 50) e solo in seguito riuniti in un solo volume di 577 pagine a numerazione continua.⁶ Immediate furono le traduzioni in diverse lingue: per esempio in francese (Paris, Hachette, 1878, "traduction de Madame Joséphine Colombe") o in inglese (London, Sampson Low, Marston, Searle & Co., 1878 e contemporaneamente New York, G. P. Putnam's Sons, 1878, entrambi "translated from the seventh Italian edition by Caroline Tilton"); il libro fu tradotto persino in olandese (1878), senza dimenticare le successive edizioni in greco (1880), in tedesco (1882) in spagnolo (1883) e in svedese (1884).⁷

6 In effetti le primissime edizioni uscite in due volumi recano sulle copertine la marca cronologica 1877, mentre solamente nel frontespizio del solo secondo volume è stata stampato l'anno 1878. Da qui qualche difficoltà nel citare esattamente l'opera.

7 Queste ricerche bibliografiche sono ora facilitate dall'utilissimo volume curato da Diego Divano (2015).

A conferma e integrazione di questi dati bibliografici, va aggiunto che quattro anni dopo l'edizione milanese del 1878, fu pubblicata sempre dal Treves una splendida stampa in ottavo grande, illustrata dai disegni del pittore Cesare Biseo (1843-1909); si trattava di un volume di 446 pagine con oltre duecento incisioni di vario formato, messo in vendita a 20 lire; ma anche proposto, com'era tradizione, in fascicoli settimanali di 32 pagine ciascuno, che il lettore avrebbe poi fatto rilegare acquistando l'elegante copertina telata. Inutile aggiungere che la trasposizione iconografica del testo deamicisiano, e quindi il costante dialogo tra scritto e immagine, anche resa possibile dall'ampio campo grafico del foglio, soddisfaceva la curiosità del pubblico borghese ma allo stesso tempo innescava indubbiamente nuovi processi percettivi ed ampliava di molto l'ambito della comunicazione, generando a sua volta nel lettore inediti percorsi narrativi.

Non a caso tale corredo iconografico sarà poi riproposto in molte traduzioni di fine Ottocento, a volte arricchite da rilegature sontuose ed accattivanti. Ovviamente spesso tali volumi introducevano alcune variazioni sul piano iconografico. Nell'edizione illustrata francese, ad esempio, le incisioni tratte dai disegni “pris sur nature” di Biseo scendevano al numero di 183; in quella invece portoghese (Lisboa, Companhia Nacional editora, 1889, “tradução de Manuel Pinheiro Chagas”) oltre alle illustrazioni di Biseo erano inseriti dei disegni di Stefano Ussi (1822-1901). In tal modo la magica miscela di parole e immagini offerta da *Costantinopoli* si ampliava ulteriormente e contribuiva in maniera decisiva a formare l'immaginario ottomano *fin de siècle*, che si è diffuso dall'Italia in Europa.

3. A proposito di una dedica: percorsi tra arte e letteratura

Ritornando al rapporto fra testo e immagine, va precisato che, al contrario di quanto comunemente si crede, in realtà Edmondo si era imbarcato il 18 settembre 1874 a Genova senza il Biseo; quest'ultimo probabilmente raggiunse la Sublime Porta più tardi, forse avendo già in valigia le bozze del libro deamicisiano a cui adattare il corredo iconografico. Il che naturalmente complica ulteriormente il rapporto fra realtà, scrittura e rappresentazione figurativa, di cui il volume illustrato sarebbe stata la sintesi ideale (Bacci, 2008). D'altronde De Amicis forse ancora non aveva le idee chiare sui possibili sviluppi editoriali di quel viaggio, e tantomeno poteva già programmare un'edizione illustrata di un libro ancora inesistente. Partendo per la capitale dell'Impero Ottomano, Edmondo era invece accompagnato da un giovane pittore torinese, di

origine francese, Enrico Junck (1849-1878), che non si occupò delle illustrazioni ma ebbe comunque un ruolo di rilievo durante il viaggio ed il soggiorno, manifestando una viva sensibilità che si avverte sottotraccia in qualche passaggio del libro,⁸ anche se è ovviamente impossibile misurare il suo apporto sul piano prettamente figurativo. Certo è che lo Junck era innamorato dell'oriente quanto e più del suo accompagnatore; egli era stato allievo all'Accademia Albertina di Torino e poi si era perfezionato all'École des Beaux-Arts di Parigi allievo di Jean Léon Gérôme, appunto uno dei maggiori maestri dell'orientalismo europeo. Durante il suo soggiorno in Francia, Enrico si era arruolato volontario tra le fila francesi, impegnato nella guerra contro i prussiani. Ciò aveva certo accresciuto la considerazione dell'ex ufficiale De Amicis che con la penna aveva cercato di difendere gli amici transalpini durante lo sfortunato conflitto franco-prussiano (cfr. Brambilla, 2012, pp. 29–48). Con il giovane, De Amicis – sempre attratto dalle arti figurative, purché di genere “classico” – aveva stretto amicizia, e aveva condiviso alcuni momenti significativi del viaggio, che dopo la Liguria aveva toccato diverse città, tra cui Atene, prima di giungere nel Corno d'oro. Questo artista, che in *Costantinopoli* assumerà il nome di Yunk, merita dunque un approfondimento al di fuori del volume in questione. Un sonetto della sezione *Ricordi di Costantinopoli*, compresa nel libro deamicisiano delle *Poesie* (1881), ci riporta alle atmosfere orientali e al viaggio compiuto insieme ad Enrico:

Che belle ore passammo, ardenti e lieti,
sulle rive del Bosforo divine,
tra le villette gialle e porporine,
all'ombra dei leandri e dei roseti!

Che belle ore sul mar, taciti e queti,
stretti alla barca, con le fronti chine,
a guardar ne le bell'acque azzurrine
il bianco tremolio dei minareti!

Che dolci sere, che superbe aurore
sull'immensa metropoli rosata
dai cento golfi e dalle mille prore!

8 Allo Junck si deve per esempio l'iniziativa del percorso cittadino che si rivelerà più affascinante: “Percorriamo tutta la riva settentrionale del Corno d'oro, anche a costo di camminare fino a notte. Faremo collezione in una taverna turca, faremo la siesta all'ombra di un platano e ritorneremo in caicco” (De Amicis, 1877, p. 69).

Tu avevi il riso di quel ciel nel volto
e aprivi al canto l’anima beata
Misero, e dopo un anno eri sepolto.

Il sonetto, bisogna confessarlo, non è tra i componimenti migliori del poeta De Amicis, visto che pullula di luoghi comuni e di espressioni da cartolina. Neppure spiccano, a dire il vero, gli altri tre componimenti che costituiscono il blocchetto di testi dedicati a Costantinopoli (*A una turca*, *Sulle carneficine della Bulgaria*, *All’acque dolci*). E tuttavia in quello intitolato *Al pittore Enrico Junck* è evidente il tentativo di rendere omaggio, attraverso la scrittura, all’abilità dell’artista, e alla ricchezza della sua tavolozza (dove spiccano tra i versi il giallo, il porpora, l’azzurro, il bianco, il rosa), sia pure un po’ ingenuamente applicata alla magica atmosfera di Costantinopoli; così come il velato richiamo, nel verso finale (“Misero, e dopo un anno eri sepolto”), all’amatissimo Leopardi, che apre ad un paragone indiretto tra Enrico e Silvia, entrambi stroncati dalla morte in giovane età. Rimane il fatto che Edmondo restò molto colpito dalla morte dell’artista, al cui funerale presenziò lasciandoci un resoconto molto toccante, non tralasciando ovviamente di ricordare la passione dell’amico:

Da ultimo s’era innamorato dell’Oriente; concepiva un nuovo quadro ogni giorno; aveva gettato sulle tele cento abbozzi di turche, di caicchi principeschi e di sale di serraglio, e ne parlava calorosamente con gli amici, con un’espressione nuova dello sguardo e del gesto, come se vedesse sempre dinanzi a sé un vasto orizzonte luminoso (De Amicis, 1883, p. 57).⁹

E in questo speciale clima psicologico resta forse mera suggestione, sia pure affascinante, pensare che il futuro protagonista di *Cuore* sarà chiamato appunto come il giovane pittore, Enrico (Bottini).

Junck a parte, non sono molte le informazioni che De Amicis ci ha lasciato intorno al viaggio e poi al non lungo soggiorno a Costantinopoli, visto che ai primi di ottobre del 1874 egli era già di ritorno a Torino.¹⁰ Anche il volume, a ben guardare, si apre in maniera quasi enigmatica, con la seguente dedica impressa a caratteri maiuscoli:

9 Sullo Junck, di cui De Amicis conservò un piccolo busto nel suo studio, si veda anche quanto scrive Ubbidente, 2013, pp. 64–65.

10 Poche sono anche le fonti archivistiche sopravvissute, come testimonia Divano, 2015, pp. 24–25.

AI MIEI CARI AMICI DI PERA
 ENRICO SANTORO
 GIOVANNI ROSSASCO E FAUSTO ALBERI

Immediatamente dopo si legge la seguente citazione:

*Amigos, es seste mi último libro de viaje: desde adelante
 no escucharé mas que las inspiraciones del corazón.*
 Luis de Guevara. *Viaje en Egypto*.

Queste ultime parole, così perentorie nella dichiarazione di intenti, invitano a formulare alcune ipotesi. Esse paiono innanzi tutto confermare quella che forse stava diventando una sorta di ossessione, vale a dire il rapporto di dipendenza, fattosi via via troppo stretto, tra viaggio e scrittura. Nel senso che ormai De Amicis – non sembri un paradosso – è costretto a scrivere per poter viaggiare e così visitare luoghi attraenti che mai avrebbe potuto accostare altrimenti. Ciò però alla lunga gli provoca una sorta di rigetto e un’assenza di vero piacere: perché viaggiare con tale preoccupazione equivale a scrivere e dunque a lavorare, a studiare, senza godere appieno dei luoghi visitati. In questo senso *Costantinopoli* sembrerebbe segnare una svolta, a cui probabilmente rinvia la citazione premessa al volume. Si tratta di un’ipotesi di lavoro già formulata (sia pure in un contesto diverso) da altri, ed ancora da definire con maggiore sicurezza (Torraca, 1885, pp. 92-97).

Tuttavia è forse percorribile un’altra interpretazione dell’impegnativa citazione, alla cui proposizione De Amicis, è bene ricordarlo, non era certo obbligato. La decisione di non scrivere più *libri di viaggio* (si badi: De Amicis non promette di non viaggiare più, né di abbandonare la scrittura) dopo la visita a Costantinopoli potrebbe forse essere indiretta testimonianza dell’appagamento del desiderio a lungo covato – e ben espresso nelle prime righe del volume –, quello appunto di visitare la Sublime Porta. Quasi a confessare, con consumata ed accattivante retorica, che dopo quel soggiorno turco non gli sarà più possibile vivere un’esperienza altrettanto appagante e anzi definitiva (da qui l’espressione “último libro de viaje”).

In effetti, e probabilmente De Amicis ne era almeno in parte consapevole, a tutto ciò si doveva aggiungere la speciale condizione politica e storica in cui si consumava la decadenza dell’Impero turco. Come dire che dopo il viaggio di De Amicis, nulla

sarebbe stato uguale, con il timore di trovare una città ed un intero paese molto diversi rispetto al suo soggiorno. Da qui forse l'imbarazzo dello scrittore, incapace di intravedere le sorti del nuovo Impero, vittima predestinata delle nazioni colonialiste, con un futuro di difficile decifrazione, e il rischio di vedere cancellato tutto ciò che per un europeo rappresentava la quintessenza del fascino dell'Oriente. Molto meglio tentare di cristallizzare attraverso la scrittura quell'immagine certamente stereotipata, ma tutto sommato rassicurante, magari servendosi degli strumenti retorici già messi a frutto dai precedenti viaggiatori.

Oltre ciò si deve considerare, e forse con maggiore approssimazione alla verità, che la citazione proposta voleva cristallizzare (e se possibile sciogliere) un momento di particolare sconforto dello scrittore, prossimo a scelte decisive per il suo futuro sentimentale, con l'unione non ufficializzata con Teresa Boassi (cfr. Tamburini, 1990); e di crisi creativa: da qui l'intenzione, pubblicamente rivelata, di abbandonare la letteratura di viaggio per cercare altre vene narrative più consone al suo mai sopito impegno civile. Certo è che proprio l'apparizione di *Costantinopoli*, molto apprezzata dai lettori ma attaccata da parte della critica, avrebbe affrettato tale mutamento di direzione (si allude in particolare a Ghisleri, 1878, che accusava De Amicis di scarsa “forza del pensiero”). Ciò detto, impressiona, a posteriori, l'insistenza sulle “inspiraciones del corazón”, che però qui, ancora lontano dal capolavoro, sta a indicare soprattutto, un'attenzione più sincera verso la realtà, ed un dovere morale che in qualche modo voleva riprendere lo spirito delle pagine della *Vita militare*, sia pure applicandolo a campi diversi (nonostante gli avvertimenti, *Cuore* continua dunque ad agire inconsciamente come una calamita).

4. Un curiosa commemorazione

Torniamo al breve testo in esame. Non semplice è l'individuazione dei tre “cari amici” titolari della dedica, che allora risiedevano a Pera, l'attuale nucleo storico di Beyoğlu, nel distretto di Istanbul, situato nella parte nord del Corno d'Oro. I tre, autorevoli rappresentanti della numerosa comunità italiana di Costantinopoli, sono stati coloro che in vario modo hanno favorito il soggiorno e la visita di De Amicis: da qui l'affettuoso ricordo. Che è anche sicura conferma della prospettiva (e della conseguente *forma mentis*) adottata da De Amicis, che non a caso stabilisce il suo punto d'osservazione a partire dal quartiere europeo, e dalla più particolare specola della comunità italiana (cfr. Pannuti, 2006; De Gasperis, 2007).

Operando un brusco salto nel tempo, possiamo qui precisare che dei tre personaggi oggetto dei ringraziamenti, il solo avvocato Rossasco sarà presente alla cerimonia commemorativa di De Amicis (scomparso il 9 marzo 1908), che verrà pronunciata da Alarico Buonaiuti il 24 aprile 1908 presso la sede della Società Operaia di Costantinopoli (Buonaiuti, 1908a); mentre l'Alberi e il Santoro – l'unico ad avere un poco di spazio nel libro (cfr. De Amicis, 1877, p. 184 e segg. – erano purtroppo deceduti l'anno prima). Il Buonaiuti, fratello del ben più noto Ernesto, aggiungeva il suo intervento ai molti che erano pronunciati nelle più svariate località della penisola, e anche oltre, da Vienna a Buenos Aires (Brambilla, 1992, pp. 221–242). Nel suo ricordo, poi dato alle stampe, il Buonaiuti – che si dichiarava antico allievo delle scuole italiane di Costantinopoli – ripercorreva la vita e l'opera dello scrittore scomparso da poco più di un mese senza tuttavia soffermarsi, come ci si sarebbe aspettato in quella sede, sul contenuto di *Costantinopoli*. Aprendo l'opuscolo commemorativo, colpisce in apertura il giudizio complessivo anticipato dall'oratore, che curiosamente riprende il paragone tra scrittura e arte su cui già ci siamo imbattuti parlando del sonetto dedicato allo Junck:

[De Amicis] era portato all'osservazione del mondo circostante e alla pittura, quindi osservò e scrisse. Cesellatore del soggetto, lo indagava nelle ombre, tra le pieghe, lo riguardava d'ogni parte, sì che spesso gli argomenti più scialbi, più rigidi, più lisci, nelle sue mani si scioglievano, si dettagliavano, si colorivano. Dovunque, da tutto, gli saltavano agli occhi modelli per la sua creta e la sua tavolozza (Buonaiuti, 1908a, p. 8).

A dire il vero, proseguendo nella lettura le pagine del Buonaiuti non sembrano altrettanto ispirate, e comunque insistono sulla linea 'sentimentale' che a lungo inchioderà lo scrittore ligure, definito non a caso "genio del cuore" (espressione ripresa nel titolo), e del pianto: "Il dolore accomuna gli animi, è fonte di bontà strumento di purificazione. Ecco la incrollabile fede del De Amicis, il segreto di tutti i suoi libri" (Buonaiuti, 1908a, p. 17). Pur manifestando a parole somma stima per l'opera di De Amicis, con particolare consenso, e non poteva essere altrimenti, per *Cuore*, si comprende facilmente che l'oratore era un uomo di una diversa sensibilità culturale, il cui petto batteva per Carducci piuttosto che per il buon Edmondo (cfr. al riguardo Buonaiuti, 1908b).¹¹ Quest'ultimo era infatti concepito quale rappresentante d'un mondo

11 Del Buonaiuti, che fu legato alla Dante Alighieri e preside del Liceo italiano di Salonico, è interessante anche il volume del 1912 (vedi bibliografia).

inesorabilmente superato dall'onda irrefrenabile del progresso, che di lì a poco avrebbe trovato in Marinetti e nei suoi compagni futuristi i cantori privilegiati: “Oggi fremono le officine. Mostri dalle cento braccia compiono con la rapidità del baleno l'opera che dianzi richiedeva tutto un popolo di lavoratori. Gli uomini vivono con le macchine, ne assumono l'indomabile energia, dal ritmo possente imparano la disciplina” (Buonaiuti, 1908a, p. 31). Nulla da eccepire, come è ovvio su tali preferenze, per altro difficilmente conciliabili; solamente non si comprende perché l'oratore scegliesse quella sede e quella circostanza per esprimere tali giudizi che certo non esaltavano De Amicis.

Allo stesso modo incomprensibilmente il Buonaiuti toccava altre corde che dovevano risultare stonate a non poche orecchie degli astanti; egli per esempio incominciava a mettere in dubbio – non era del resto una novità – la qualità intrinseca del socialismo deamicisiano, che veniva da subito annacquato, disinnescando così qualsiasi aspirazione rivoluzionaria: “Il De Amicis non fu mai socialista nel senso politico della parola. Quando si volle chiamare e far considerare socialista, dette prova di non aver capito se stesso” (Buonaiuti, 1908a, p. 18); tensione rivoluzionaria che invece – come confermano alcuni studi – non era affatto assente in De Amicis, come ben dimostra la travagliatissima composizione del romanzo *Primo Maggio*, pubblicato solo postumo (cfr. Timpanaro, 1983).

Singolare era anche il giudizio espresso dal Buonaiuti sullo stile di De Amicis, che era definito “narrativo, descrittivo, familiare”, nonché succube dell'esempio manzoniano (cfr. Tosto, 2003; Grassano, 2018); e comunque ormai “superato”. Ad esso era infatti contrapposto, e preferito, uno “stile modernissimo”, ben rappresentato da quello in uso nei giornali, che “risente della velocità, della fretta dei commerci, dell'impeto degli affari”; e in quanto tale risulta “più spezzato, più duttile” (Buonaiuti, 1908, p. 39). Pur mostrando di apprezzare le riflessioni che in proposito De Amicis aveva affidato all'*Idioma gentile*, anche la lingua utilizzata dallo scrittore era sottoposta a critica severa. In particolare l'oratore attaccava la scelta, a suo avviso troppo marcata, del linguaggio toscano, che era stata ancora suggerita dall'amatissimo Manzoni:

Il De Amicis ha una grande ammirazione per la lingua che si parla in Toscana e il suo fraseggiare è quasi sempre toscaneggiante. Gli son famigliari quei costrutti propri esclusivamente al parlar toscano, che i manzoniani vollero imporre alla lingua italiana per quanto contrari alla sua indole generale (Buonaiuti, 1908, p. 41).

A tale concezione il Bonaiuti contrapponeva – questa volta a ragione – un’impostazione meno restrittiva, che sembra vicina alle proposte del linguista Graziadio Isaia Ascoli, con cui Manzoni aveva infatti discusso in passato:

No, la lingua italiana non è esclusivamente la toscana e tanto meno la toscana del 300. Tutti i dialetti hanno contribuito, quale più quale meno alla formazione del magnifico edificio: gli uni vi hanno portato la resistenza delle pietre, gli altri la solidità dei ferrei legamenti, altri ancora hanno voluto gettargli incontro, come a una sposa, un velo di marmi bianchi e di gioielli. Nell’edificio c’è l’impronta di tutti (Buonaiuti, 1908a, p. 42).

Tali erano dunque le conclusioni dell’intervento, non proprio ortodosso del Buonaiuti, che è tuttavia documento non trascurabile di un’epoca che si avviava a profonde trasformazioni. Le sue considerazioni d’ordine linguistico ci riportano, circolarmente, ancora alle pagine di *Costantinopoli*, là dove un curioso De Amicis registra le mille voci della metropoli, le lingue diverse che si levano e si confondono nei diversi quartieri. In tale vivace babele non è da meno la parte della città dove risiede la colonia italiana, Pera, là dove si ascolta “un italiano già bastardo, screziato d’altre quattro o cinque lingue alla loro volta imbastardite” (De Amicis, 1877, p. 190). Tale bazar delle lingue era lo specchio di quella civiltà forse al tramonto, ma a suo modo tollerante e fascinosa, esempio di convivenza e di ricchezza culturale che ancora oggi incanta.

Bibliografia

- Bacchetti, F. (2001). *I viaggi “en turiste” di De Amicis. Raccontare ai borghesi*. Tirrenia, IT: Edizioni del Cerro.
- Bacci, G. (2008). *L’emigrazione tra arte e letteratura: Sull’Oceano di Edmondo De Amicis illustrato da Arnaldo Ferraguti*. Lucca, IT: Quaderni della Fondazione Paolo Cresci.
- Bedin, C. (2017). *Il reporter meravigliato. Le «memorie mediterranee» di Edmondo De Amicis tra reportage, esotismo e narrativa*. Istanbul, Turkey: Edizioni Isis (I Quaderni del Bósforo, VII).
- Bezzi, V. (2001). *De Amicis in Marocco. L’esotismo dimidiato. Scrittura e avventura di un reportage di fine Ottocento*. Padova, IT: Il Poligrafo.
- Bezzi, V. (2007). *Nell’officina di un reporter di fine Ottocento. Gli appunti di viaggio di Edmondo De Amicis*. Padova, IT: Il Poligrafo.
- Brambilla, A. (1992). *De Amicis: Paragrafi eterodossi*. Modena, IT: Mucchi.
- Brambilla, A. (2012). De Amicis e la guerra franco-prussiana del 1870. Un recupero bibliografico. In G. Polimeni (Ed.), *‘L’idioma gentile’. Italiano e italiani nel giornalismo e nella narrativa di Edmondo De Amicis* (pp. 29–48). Pavia, IT: Edizioni Santa Caterina.

- Brambilla, A. (2014). Appunti sulla storia editoriale dei *Ricordi di Londra*. *Studi E Problemi Di Critica Testuale*, 89, 265–288.
- Buonaiuti, A. (1908a). *Il genio del cuore. Commemorando Edmondo De Amicis alla Colonia italiana di Costantinopoli* (24 aprile 1908). Roma, IT: Forzani.
- Buonaiuti, A. (1908b). *Il poeta della Nuova Italia: commemorando Giosuè Carducci alla Colonia italiana di Costantinopoli* (16 febbraio 1908). Roma, IT: Forzani e C. Tipografi del Senato.
- Buonaiuti, A. (1912). *Fatti e visioni d'Oriente*. Roma, IT: Tipografia della Sapienza.
- Cepparrone, L. (2012). *Gli scritti americani di Edmondo De Amicis*. Soveria Mannelli, IT: Rubbettino Editore.
- Damari, C. (2012). *Tra occidente e oriente. De Amicis e l'arte del viaggio*. Milano, IT: Franco Angeli.
- De Amicis, E. (1877). *Costantinopoli* (Vol. 1). Milano, IT: Treves.
- De Amicis, E. (1883). *Gli Amici* (Vol. 2). Milano, IT: Treves.
- De Amicis, E. (2007). *Costantinopoli* (L. Scarlini & U. Eco, Eds.). Torino, IT: Einaudi.
- De Gasperis, A. (2007). *Gli italiani di Istanbul. Figure, comunità e istituzioni dalle riforme alla repubblica (1839-1923)* (R. Ferrazza, Ed.). Torino, IT: Centro altreitalia.
- De Liso, D. (2004). Edmondo De Amicis in viaggio. Note sul viaggio in Spagna. *Critica Letteraria*, 32(4), 683–721.
- Divano, D. (Ed). (2015). *Edmondo De Amicis a Imperia 2. Catalogo della biblioteca*. Firenze, IT: Società Editrice Fiorentina.
- Fournier-Finocchiaro, L. (2017). Les caractères nationaux des peuples dans les récit de voyage d'Edmondo De Amicis. *Transalpina*, 20, 47–64.
- Ghisleri, A. (1878). *Costantinopoli di Edmondo De Amicis. Studio critico*. Milano, IT: Bignami.
- Goodwin, J. (2011a). *Locchio del diavolo*, Torino, IT: Einaudi.
- Goodwin, J., & Scorrane R. (2011). L'Istanbul del mio giallo storico ispirata al reportage di De Amicis. *Il Corriere della Sera*.
- Grassano, M. (2018). *La prosa parlata. Percorsi linguistici nell'opera di Edmondo De Amicis*. Milano, IT: Franco Angeli.
- Pannuti, A. (2006). *La comunità italiana di Istanbul nel XX secolo. Ambiente e persone*. Istanbul, Turkey: Isis.
- Petrosillo, E. (2007). L'orientalismo sadiano nella scrittura di De Amicis. *Rivista Di Studi Italiani*, 25(1), 181–200.
- Ronchey, S., & Braccini, T. (2010). *Il romanzo di Costantinopoli. Guida letteraria alla Roma d'Oriente*. Torino, IT: Einaudi.
- Surdich, F. (2008). Il Marocco nei resoconti dei viaggiatori italiani del periodo postunitario. *Carte Di Viaggio*, 1, 93–114.
- Tamburini, L. (1990). *Teresa e Edmondo De Amicis. Dramma in un interno*. Torino, IT: Centro Studi Piemontesi.
- Timpanaro, S. (1983). *Il socialismo di Edmondo De Amicis. Lettura del "Primo maggio"*. Verona, IT: Bertani.
- Tosto, E. (2003). *Edmondo De Amicis e la lingua italiana*, Firenze, IT: Olschki.
- Ubbidente, R. (2013). *L'officina del poeta. Studi su Edmondo De Amicis*. Berlin, D: Frank & Timme.
- Zappitelli, A. (2007). Note su De Amicis reporter. *Rivista di Studi Italiani*, 25(1), 112–137.



Nathalie Sarraute'un *Çocukluk* Anlatısında Bellek*

Memory in Nathalie Sarraute's *Childhood*

Emel ÖZKAYA¹



**Nathalie Sarraute'un *Çocukluk* Anlatısında Bellek*, isimli bildiri, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümünün, 26 - 27 Nisan 2018 tarihinde, 13. Frankofoni Kongresinde sunulmuş, hiçbir yerde yayınlanmamıştır.

¹Assoc. Prof., Cumhuriyet University, Faculty of Letters, Department of Translation and Interpreting, Translation and Interpreting (English, French, Turkish), Sivas, Turkey

Corresponding author:

Emel ÖZKAYA,
Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü,
Sivas, Türkiye
E-mail: eozkaya@cumhuriyet.edu.tr

Date of receipt: 26.09.2018

Date of acceptance: 24.10.2018

Citation: Özkaya, E. (2018). Nathalie Sarraute'un *Çocukluk* anlatısında bellek. *Litera*, 28(2), 201-214.
<https://doi.org/10.26650/LITERA2018-0007>

Öz

Yeni Roman'ın gerçek öncülerinden biri olan Nathalie Sarraute'un *Çocukluk* anlatısı iki sesli bir otobiyografidir. 1983 yılında yayımlanan *Çocukluk* anlatısıyla, yazar Natacha Tcherniak'ın hayatının Fransa ile Rusya arasında, altı-on iki yaş arasındaki çocukluğunun ilk yılları anlatılır. Kronolojik bir anlatımın olmadığı anılar, bir çocuğun bakış açısıyla dile getirilir. İlk sesin birinci tekil kişi ile verildiği çocuk, anlatıcı ses konumundadır. Dış nedene bağlı temel tepkimeyle, çocuk, bilinçaltındaki yaşamından, ilkokulundan, ebeveynlerinin ayrılığından, Paris'teki yaşamından bahseder. İkinci ses ise, yetişkin anlatıcının vicdanının sesidir. Yetişkin rolü oynayan ikinci ses, anıların bağlantılarıyla belleğin kusurlarını telafi etmeye çalışır. İkinci ses, şüphe uyandıran sözcüklerin doğruluğunun garantörüdür. Kadın anlatıcı ve onun iç sesi, çocukluk döneminde gömülü kalmış duyuları kelimelerle yaşatmaya devam eder. "Nathalie Sarraute'un *Çocukluk* Anlatısında Bellek" isimli bu çalışmada, hatırlama ve öykü zamanından, aile içindeki ve dışındaki kişilerin bellekteki rolünden bahsedilecek, anıların belirli bir zaman içine yayılması ele alınacaktır. Çocuk ve yetişkin arasında mesafeden hareketle anlatıcı-yazar, çocukluktan kalma izlenimleri şimdiki durumun görüngüsünden dile getirir. Anlatıcı bahsettiği çocuğa ne derece yakındır? Anılarda gerçek olarak kimden bahsedilmektedir? Bellek rolünden hareketle, bu sorunsallara Genette'in anlatıbilimsel yöntemiyle cevap verilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Nathalie Sarraute, *Çocukluk*, Anılar, Çokseslilik, Bellek

ABSTRACT

Childhood narrative by Nathalie Sarraute, one of the forerunners of the New Novel, is a two-voice autobiography. Published in 1983, the author has brought a new dimension to the autobiography genre. Sarraute born Nathalie Tcherniak describes her childhood in France and Russia between the ages of 6 and 12. The memories, which are not in chronological order, are voiced from a child's point of view. She talks about her inner life, her primary school experiences, her parents' separation, and her life in Paris. The second voice is the voice of the adult narrator's conscience. It tries to compensate for the inconsistencies of memory flaws through the connections of memories and is the guarantor of the rightness of doubtful words. The female narrator and her inner voice continue to keep the perceptions hidden in the childhood alive with words. In this current work, the issues of memory, the perception of time, and people's roles in and out of the family in the memories will be examined, and the spread of the memories within a specific time will be discussed. Despite the age difference between the child and the adult, the narrator expresses her impressions of her childhood. How close is the adult narrator to the child? Who is actually mentioned in the memories? Based on the role of memory, these issues will be answered by using Genette's narratological method.

Keywords: Nathalie Sarraute, *Childhood*, Memories, Polyphony, Memory

EXTENDED ABSTRACT

'*Childhood*,' by Nathalie Sarraute, is an autobiographical narrative work based on the author's childhood memories until the age of twelve. Throughout the narrative, the use of two narrative voices in conversation lends the work freshness and originality. One of these voices represents the sound of her childhood, and the other represents a more conscious critique that controls memories and prevents the misinterpretation of facts. Thanks to these two voices, the author who writes her memories in the form of a conversation creates a new autobiographical narrative type by changing the traditional structure of the novel.

This text-oriented study attempted to analyze the internal structure of *Childhood*, published by Nathalie Sarraute at the age of eighty-three by following Paul Ricoeur's methods of "verification search" (*la quête véritative*) that makes up the memory and the "cognitive recognition" (*le processus cognitif*) process. One of the most important pioneers of the New Novel, Sarraute reflects her inner conversations in memory with these two voices in conversation. Sarraute was 83 years old when she published this work and tried to find the memories of her childhood. Her childhood is narrated in two voices by two first-person narrators.

The purposes of this study are to indicate that memory does not only consist of memoirs, and to find out how memory and forgetting affect one's identity and the social status of the main character in Nathalie Sarraute's *Childhood*. The narrator recalls the events that she experienced in the past as far back as she can. The narrative is about the memories of a child who has suffers because of her parents' divorce. The father is sensitive to the child, while the mother is indifferent to her. The narrator, through psychoanalysis, gives place to emotional images in her memoirs. The narrator also combines the results by supporting the points that she does not remember with images and narratives. Memory is not just the recollection of things done and said; it is also a recall of the past as a whole and the application of the past that leads to conclusions today.

Giriş

Nathalie Sarraute'un *Çocukluk* anlatısı, on iki yaşına kadar yaşadığı çocukluk anılarını içeren özyaşamöyküsel bir çalışmadır. Anlatı boyunca, karşılıklı konuşma oluşturan iki anlatı sesinin varlığı, eserin özgünlüğünü oluşturur. Bu seslerden biri, çocukluğunu anlatan sesi, diğeri ise anıları kontrol eden, gerçeklerin yanlış yorumlanmasını engelleyen daha bilinçli eleştirel sesi temsil eder. Bu iki sesin varlığı sayesinde, belleğindeki anıları karşılıklı konuşma şeklinde kaleme alan yazar, romanın geleneksel yapısını değiştirerek yeni bir özyaşamöyküsü anlayışı oluşturur.

Metin odaklı bu çalışmada, Nathalie Sarraute'un seksen üç yaşında yayımladığı *Çocukluk* anlatısında, Paul Ricoeur'ün, belleği oluşturan "doğrulama arayışı" (la quête véritative) ve bilişsel tanıma süreci (le processus cognitif) yöntemi izlenerek, içyapı çözümlenip, ana karakterin iki ila on üç yaş arasındaki çocukluk anılarına, şimdiki zaman penceresinden bakılması temel konu olarak ele alındı. Yeni Roman'ın en önemli öncülerinden biri olan Sarraute, karşılıklı konuşma görünümü altındaki bu iki ses ile aslında bellekteki iç konuşmaları yansıtır. Sarraute, bu eseri yayımladığında seksen üç yaşındadır ve belleğindeki çocukluk anılarını iki ila on iki yaş arasında bulmaya çalışır. Natacha'nın çocukluğu, karşılıklı konuşan iki birinci tekil şahısla, çift sesli olarak anlatılır.

Bu çalışmanın amacı, belleğin sadece hatıralardan ibaret olmadığını, bellek ve unutmanın kişinin kimliğini nasıl etkilediğini, Nathalie Sarraute'un *Çocukluk* anlatısında, ana karakterin sosyal statüsünü nasıl etkilediğini ortaya çıkarmaktır. Anlatıcı, geçmişte yaşadığı olayları, aklında kaldığı kadarıyla hatırlar. Anlatı, babasının ve annesinin boşanmasıyla yaşamakta güçlük çeken çocuğun anılarından ibarettir. Babası çocuğa karşı hassasiyetle davranırken, annesi çocuğa karşı kayıtsız kalır. Petersburg'da annesiyle yaşayan çocuk, yaz tatillerinde, Paris'teki babasının yanına gönderilir. Okula başlayacağı yıl, anne onu yanına almayı reddeder. İhanete uğradığını düşünen çocuk için okul, belleğinde son derece güzel hatıraların olduğu bir sığınma yerine dönüşür. Babasının yeni eşi Vera'nın küçük bir kız çocuğu dünyaya getirmesiyle birlikte, annesinin de yokluğuyla artık tamamen yetim kaldığını hisseder. Anlatıcı, psikanaliz yöntemiyle, anılarındaki duygusal görüntülere yer verir. Hatırlamadıklarını imgelerle, anlatılanlarla destekleyerek sonuçları birleştirir. Bellek sadece hatıralardan ibaret değildir, aynı zamanda geçmişin anımsanması, bugün için sonuca götüren bir geçmişin uygulamasıdır. Bellek ve unutma, kimlik oluşumunu etkileyen geçmişin görünümüdür.

Kimlik ise, zaman içinde kişinin varlığının sosyal statüsünü gösterir. Bellek, olası bir çare olarak, kimlik arayışında kullanılır. Bellek ve kimlik karşılıklı olarak birbirini etkiler. Sarraute'un *Çocukluk* anlatısında, anlatıcının sesi, bellekte depolanan olayları, eleştirel ikinci ses ise belleğin etkisine tepkimeleri içerir, düzeltmeler yapar. Çalışmamızda önce bellek süreçlerinden, sonra bellek ve unutma arasındaki ilişkiden bahsedilecektir.

Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oublie* (2000) eserinde, belleği ana konusu hatıralar olan, geçmiş olayların yeniden adlandırılması olarak betimler. Anıların hatırlanması, beklenmedik bir anımsama biçiminde ya da yeniden hatırlamanın aktif arayışı olarak ortaya çıkabilir. Doğrulama arayışı ve uygulanışı olmak üzere, belleğin iki farklı işlevi vardır. Bir olay hatırlandığında, anının tanınmasında bir şeyler geçer. Hatırlama anı, geçmişteki şeylerle uyum içine girer ve Paul Ricoeur'ün, belleği oluşturan "doğrulama arayışı" (la quête véritative) diye isimlendirdiği şey, bilişsel tanıma süreci (le processus cognitif) içinde geçer. Bu tanıma, hatırayı hayalden ayırmaya yardımcı olur (Ricoeur, 2000, s. 554).

Bir anının düşünülmesi, unutmaya karşı bir mücadeledir, aynı şekilde hatırlama eylemi de, unutmaya karşı bir mücadeledir. Gérard Genette'e göre, edebi bir eseri oluşturmak, genelden özele değil, özelden genele doğru yapılmalıdır. Bu bilişsel eylem, bellekteki gizemli ortak bilgileri, bir başka gerçekliğe taşıyacaktır (Genette, 1972, s. 40). Aynı sistemi Sarraute *Çocukluk* anlatısında uygular. Belleğindeki bireysel çocukluk anılarını özelden genele doğru ele alarak, yaşadığı güncel zamanın bakış açısıyla değerlendirip, nesnelere ya da diğer karakterlere aksettirir. Sarraute'un *Çocukluk* anlatısında, bir anlatan bir de eleştiren olmak üzere iki anlatı sesi vardır. Öykü, anlatıcının çocukluğunun iki yaşından on üç yaşına kadar olan on bir yıllık döneminden bahseder. İlk yılları, babasının yaşadığı Fransa ile annesinin yeni eşiyle yaşadığı Rusya arasında bölünmüştür. Ancak, Rusya'da uzun süre kaldıktan sonra, annesi o'nu Paris'e bırakır babası ve yeni eşi Véra ile yaşamaya için. Anlatının iki sesi, geçmiş olayları, karşılıklı konuşma biçiminde yorumlar. Anlatıcının sesi anıları dile getirirken, eleştirel ses ise, geçmişini nasıl çarpıttığını ortaya çıkarır. Sarraute'a göre, anlatısal yapının tarafsız olması gerekir, sürekli kendi imgesini vermek yanıltır (Lire, 1983, s. 90).

Les Brouillons de soi (1998, *Kendine Ait Taslaklar*) isimli eserinde, Philippe Lejeune, Sarraute'un *Çocukluk* anlatısına ayırdığı bölümde, metnin yapısını parçalanma, montaj ve karşılıklı konuşma (fragmentation, montage et dialogue) olarak bölümlere ayırır. Philippe Lejeune'e göre, anlatının düzeni, karşılıklı konuşmalarla sağlanır.

Parçalanma, bir belleğin karışıklığında dolaştığımız izlenimini verir, ancak montaj diye isimlendirilen ve farklı olaylar arasında bağlantı kuran bir düzenle karşılaşırız. Montaj sayesinde, ben kavramı ve bunu oluşturan öğeler değer kazanır; anıların dağınıklığı içinde, olayları netleştirmek mümkün hale gelir (Lejeune, 1998, s. 262).

Lejeune, anlatının montajını, yorum alanı olarak görür. Anlatıdaki çift seslilik, sadece kendini keşfetme değil, Sarraute'un anlatı evrenine yerleştirdiği yeni bir deneyimdir. Lejeune'e göre *Çocukluk* anlatısı, iki anlatı sesinin karşılıklı konuşmasıyla oluşturulmuş bir montaj içindeki parçalardan oluşur.

Anlatıcının ilk sesi, karşılıklı konuşma içinde anıları anımsar ve anlatır, diğer ses ise eleştirir. Georges Poulet, sübjektivitenin gizemi üzerine, edebi alanda yeni bir yöntem ortaya koyar. Poulet için, bir düşüncenin gerçekliği her zaman kendi içinde saklıdır. Metinsel yaratının, biçimsel ve sıradan ele alınıp yöntemini reddeden Poulet, ilk hareket noktası olarak, yazarın kendi belleğini incelemesi gerektiğini savunur. Edebi eserdeki her düşünce, belleğimizdeki bir şeylerin düşüncesidir. Bu düşünce, yazarın etrafındaki nesnelere kucaklamaya başladığında, yazar bunları betimlemeye, anlatmaya başlar (Poulet, 1958, s. 211). Nathalie Sarraute, belleğindeki çocukluk anılarının önemini, etrafındaki nesnelere betimleyerek vurgulamaya çalışır. İlk kelimelerden itibaren, eleştirel ses, yeniden hatırlama girişiminde niyetini vurgular. "Alors, tu vas vraiment faire ça? Evoquer tes souvenirs d'enfance..." (Sarraute, 1983, s. 7) (Demek sahiden bunu yapmak istiyorsun? Çocukluk anılarını canlandırmayı ...) (Sarraute, 1996, s. 5).

Bu projenin olasılığı başlangıçta sorgulanmaktadır. Eleştirel ses sorgularken:

Gerçekten nasıl olduğunu unutmadın mı? Orada her şey hep dalgalanır, değişir, yenilenir, kaybolur ...Sen el yordamıyla, körlemesine yol alırsın, hep arayarak, hep bir şeylere doğru ...neye doğru? Aradığın ne? Bir şeye benzetemezsin ...hiç kimse bilmez, anlatamaz ...o ellerinden sıyrılır, kaçır, sen tüm gücünle yakalamaya çabalarsın, tutarsın, itersin onu...nereye?

Anlatıcının sesi yanıt verir:

Bir yerlerde, belirsizlikler içinde şekillenmeye başlayan, geçmiş deneyimlerimizin izlenimleri bize yenisinden daha akılcı görünür. (Sarraute, 1996, s. 6).

Başlangıçta, bellekteki hatırlama dönemi açıklanır. Tahmin edilenden zor bir durumdur, çünkü orada her şey dalgalanır, değişir, yenilenir ve kaybolur. Geçmiş anılara sadık kalmanın güçlüğü karşısında, anlatıcı ses, henüz biçimlenmemiş bir fikir söz konusu olduğunda, aynı korkunun oluşacağından bahseder. Gerçek bellek, anlatıcı sesin düşüncelerini mümkün hale getirir.

Her şey belirsiz, tek yazılı sözcük yok ...hiçbiri söze dökülmedi ...Sanırım usul usul canlanıyor ...sözcüklerin ötesinde ...her zaman olduğu gibi ... içimde hala yaşayan, yaşamakta olan bir şeylerin küçük küçük parçacıkları ...istiyorum ki, tümüyle yok olmadan... (Sarraute, 1996, s. 6)

Bellekteki kelimeler sabit olmayan şeyi, sabit hale getirme olanağı sağlıyor. Bellekteki anılar, gerçekçi bir tutkuyla sınırlandırılmış ve çocukluğunu hatırlatmıştır. Geçmişte hissedilen olayları sabitlemek kelimeler aracılığıyla olacaktır. Ricoeur'ün bahsettiği gibi, dil yetisinin uygulandığı ortama göre, kelimeler bellekte hatırlamayı sözlü olarak sabitleyecektir.

Seslerin İkiliği

Bellekte anılara daha objektif yaklaşmanın, yanlış hatırlanan bir şeyi önlemenin yolu olarak, Sarraute seslerin ikiliği sistemini uygular. Böylece, sorgulamalar ve hissedilen duygulanımlar yardımıyla, gerçekçi bir araştırma izlenimi ortaya çıkar. Anlatıcı ses, eleştirel sesin varsayımlarına nasıl tepki vereceğini ve bellekteki boşlukları nasıl dolduracağını bildiğinden, bu iki ses birlikte, bellek araştırmasını dengeliyor gibi görünürler. Aynı zamanda, anlatıdaki seslerin ikiliği, kimlik oluşumunu etkiler. Kimlik oluşumunda, seslerin ikiliği ve anıların hatırlanması bir sorunsal oluşturur.

Anlatıcının ikili sesi, hatırlanan olaylarda nasıl yer alır? Bu iki ses kahramanın kimliğinin bir devamı mıdır? Lejeune'e (1998, s. 263), göre anlatıda hatırlanan olayları, seslerle bağlantı kuran bir karakter özelliği yoktur. Hatırlanan olaylar ve bunların hatıraları arasındaki sürekliliği güçlendiren şey, zaman içindeki konunun bütünlüğünün belirsizliğidir. Lejeune, iki bilincin belirsiz birliğinden söz eder. Aynı kimliği olan iki ses vardır, fakat bunlar aynı değildir. Bellek kullanımı sayesinde bu iki ses, yanlış bir şey yaratmamak için, karşılıklı konuşmayla anıları ifade ederler. Ayırt edici bir işaret söz konusu olmadığından, anlatı sesinin *ben* kavramını bir karakter kimliğine indirgemek mümkün değildir.

Philippe Lejeune için, bellekte imgelem evreni tamamlandığında, kaçınılmaz bir biçimde çocukluğa gelir. Bu imgelem evreni, çocukluğa açılan kapıdır ve bu kapının büyüklüğü, yazarın belleğindeki “ben” oluşumuna bağlıdır (Lejeune, 1980, s. 70). Nathalie Sarraute, kendi “ben” oluşumuna bağlı olarak sesleri, anlatısında farklı biçimde vermiyor, anı anlatısının arasında, geçmişe bazen sadık kalarak bazen de kalmayarak, konunun bölümlerini oluşturuyor. Her iki ses de, Natalya’ya aittir. Samimi bir anlatı oluşturmak için başkalarının sözlerini varsayım şeklinde geliştiriyor. Sarraute, kelimeler yardımıyla, üstü kapalı bir anlamla, söylem mantığını oluşturma olanağını yakalıyor.

O zamanki sesimi, ağlamaklı, gülünç, acınacak konuşmamı taklit ediyorum. ...Eğlence olsun diye, yalnızca gülmek için, tehlikesizce yapabilirim bunu. ...O fikirlerin doğmak üzere olduğunu hissettiğimde duyduğum korku...her an, herhangi bir yerden çıkıp geliyor, beynime yerleşiyor, büyüüp geliyordu. (Sarraute, 1996, s. 102)

...amcamın el yazısını tanıyorum... Birden, amcamla ilgili bir sürü hayal canlanıyor, o zaman pek çok anım varmış demek ki, her neyse, en azından biri var ki, her zaman canlı kalan biri, bugün bile hayalimde... (Sarraute, 1996, s. 116)

Sarraute, *Çocukluk* anlatısında, belleğindeki bazı anları ortaya çıkarmaya çalışırken, bazı hareketleri de değiştirmeden uygulamaktadır. Kimlik sorunsalının bir sonucu dönüşlüğü ve anlatının temel bezeğini oluşturan yeniden hatırlama, bir bellek alıştırmasıdır. Anlatıma olanak sağlayan, geçmişin temsil edilmesini mümkün kılan sözcüklerdir. Bu sözcükler ve resimler, yaşanan heyecanı korumaya, anılardaki duygu yoğunluğuna olanak sağlar. Aynı bellekten üretilen karşılıklı konuşma sesleri hem anıların doğruluğundan hissedilen kaygının hem de anıların özdeşleşmesinin kaynağıdır. Bir düşünce ya da olayın yeniden dile getirilmesi olan anlatı kavramı, anlatıcının zaman ve mekân içerisinde, belirli bir bakış açısıyla ele aldığı olaylar bütünüdür. Roland Barthes, anlatının daha anlamlı olması için, belleğimizdeki nesnelere anlamlarının, dilsel bir iletiyle doğrulanması gerektiğini savunur (Barthes, 1964, s. 72). Barthes için, yazar, metin ve okuyucu üçgeninde, okurun pasif durumdan aktif duruma geçmesi, metinde gizli olanları anlama çabası ile sağlanacaktır. Edebi metnin içinde hâkim olan gizlilik duygusu, unutmaya kaygısından kaynaklanmaktadır. Sarraute’un anlatısında, bu unutmaya kaygısı bulunmaz, çünkü anlatıcının dile getirdiği belleğindeki anıların sağlamlığını yapan ikinci bir ses vardır. Anılardaki kimlik

sorunsalına şekil veren, bellekteki iki sesin farklılık ve benzerlikleridir. Anlatıyı oluşturan anılar ve yeniden hatırlama, anlatı sesinin kimliğidir. Ricoeur'e (1990, s. 175) göre, bir anlatı, üstü kapalı ya da açık bir şekilde, okuyucunun yeni bir değerlendirmesini başlatır. Anlatı, asla yansız ve tarafsız değildir, geçmişe sadık bir sunum ve belleğin anıların gerçekliği için ortaya koyduğu sorunsalın yeni bir değerlendirmesidir. *Çocukluk* anlatısında, seslerin ikiliği, belleğin etkilenmesini engellemez, eleştirel sesin belleği etkileme isteğine, anlatı sesi karşı koyar. Anlatı sesinin kimliğindeki *ben* kavramı, belirsizliklere rağmen, aynı kalır.

Ana Karakterler

Çocukluk anlatısında, Nathalie Sarraute, anlatı sesi ve eleştirel ses olmak üzere ikili sesle, kendi çocukluk anılarını, karşılıklı konuşma şeklinde kaleme alır. Eleştirel ses, yazarın dikkatini çekerek, kuşkulananarak, sorular sorarak Paris, Ivanovo, İsviçre, Petersburg ve yeniden Paris arasında geçen çocukluk dönemine ait anıların kabuğunu kırarak, ortaya çıkmasını sağlar. Bu anılar, yoğun ve derin bir tabakanın altında bulunmasına rağmen, canlılık ve çarpıcılıklarıyla her an yüzeye çıkmaya hazır beklemektedirler.

Anlatının başında, iki yönlü bir konuşma esnasında, anlatıcı-yazar çocukluk anılarını hatırlama projesinden bahseder. "Demek sahiden istiyorsun? ...Çocukluk anılarını canlandırmak" (Sarraute, 1996, s. 5). Çocuk, önce annesiyle yaşar, babasıyla sadece tatillerde bir araya gelir. Annesinin ilgisizliği ve ona karşı öfkelenmesi, çocuğa ağır gelir ve annesine karşı sahip olduğu kötü düşünceler yüzünden içinde bir suçluluk duygusu gelişir.

Tekrarlıyorum: "Biliyor musun? Yakında Paris'e babama gideceğiz. Orada başka bir anne olacak." Annem öfkeli bir sesle: "Neler söylüyorsun sen? Hangi başka anne? İnsanın başka bir annesi daha olmaz." Bunların hepsini söyledi mi, yoksa yalnızca sonuncu cümleyi mi söyledi, iyi bilemiyorum; ama benim alışkın olmadığım abartılı bir öfkeyle konuştuğunu, o an nasıl ürktüğümü, dilim tutulmuşçasına nasıl donup kaldığımı çok iyi biliyorum. (Sarraute, 1996, s. 77)

Çocuk daha sonra babasının ve ilişki kurmakta zorlandığı üvey annesi Vera'nın evine gelir yaz dönemini geçirmek için. Annesiyle aralarında anlaşırırlar, eğer gerçekten

mutluysa, “çok”un altını çizerek, “burada çok mutluyum” yazacaktır. Yalnızca “mutluyum” yazarsa, bu mutlu değilim anlamına gelecektir. Çocuk, geceleri yatağına girdiğinde, yastığın altından annesinin resmini çıkarır, onu öper, artık ondan uzak yaşamaya daha fazla dayanamayacağını ve Eylül ayına kadar bekleyemeyeceğini düşünerek, mektubunda “Burada mutluyum” diye yazar. Annesi onu gelip almak yerine, babasına çocukla yeterince ilgilenmediğini belirten sitem dolu bir mektup yazar. Çocuk böyle bir ihanet karşısında kendini yıkılmış hisseder.

Annem hemen gelip beni kurtarmayı aklına bile getirmemişti, istediği yalnızca, benim kendimi biraz daha az mutsuz hissederek burada kalmamdı. Bundan böyle ona asla, hiçbir derdimi söyleyemedim. (Sarraute, 1996, s. 87)

Ekim ayında okullar açılır. Çocuk dokuz yaşındadır. Babası Petersburg’a mektup yazar, çocuğu almayı düşünüp düşünmediklerini sorar, ama mektuba cevap gelmez. Babası tarafından, devlet okulunda, yaşına uygun bir sınıfa hazırlanması için, Brebant dershanesine yazdırılır. Hizmetkârlar bile, “Annesiz olmak ne büyük felaket!” (Sarraute, 1996, s. 90) diyerek, onu terkedilmiş çocuk olarak görürler. Bu sözcük, çocuğu can evinden vurur, bedenine zincirlerin dolandığını hissederek boğulur gibi olur.

Kızı Lili’in doğumundan sonra, üvey anne Vera ona, kız kardeşiyle aynı şekilde evde kalma hakkına sahip olmadığını hissettirir. Ancak, çocuk babasıyla, net bir şekilde ifade edemediği yakın ilişkiler geliştirir. Bu dönem aynı zamanda okul ve bilginin keşfedildiği dönemdir. Çocuk için okul, yasaların güven verici dünyasını temsil eder. Orada kendini, karmaşık ve acı veren ilişkiler yaşadığı aile ortamından daha güvenli hisseder.

Ana karakter, Nathalie Tcherniak, Natacha ya da Tachok olarak anılır. Bu üç ad “Nathalie, Natacha, Tachok”, üç belirli döneme karşılık gelir. Nathalie, anlatıcının resmi kimliğidir. Natacha, aile ortamında kullanılan, kökenine daha yakın olan Rus adıdır. Tachok ya da Tachotchek, babası tarafından kullanılan sevecen bir küçültmedir.

Nathalie’nin annesi romancıdır ve Rusya’da yaşar. Dikkatsiz, bencil, kızına ve onun eğitimine önem vermeyen biridir. Nathalie’nin babası, Fransa’da yaşayan bir kimyager, soğuk görünümünün tersine kızının eğitimine dikkat eden birisidir. Vera, Nathalie’nin üvey annesidir ve anlatı boyunca çok değişken görünür. Nathalie ile ilk karşılaşmasında

neşeli bir genç kızdır, sonra soğuk ve kararlı bir kadın, en sonunda da sadece Lili'ye ait özel bir annedir. Fakat Nathalie, bazen onu ülkesinden ve ailesinden uzakta bir çocuk gibi hıçkırarak ağlarken bulur.

Çocukluk anlatısının metni, anıların toplamından oluşur. Sunum, çocuğun belleğinin soyut niteliğini izler, anıların gerçekliği arasında bir bağlantı kurması gerekmez, onları parçalı bir şekilde açıklar.

Özyaşamöyküsü niteliğindeki metin, iki ses arasında karşılıklı konuşma biçimindedir. Anlatıcı geriye dönük olarak, kendi içinde bölünerek, yetişkin bilinciyle çocuğun bakış açısını bulmaya ve kendi hikâyesini yeniden kurmaya çalışır. Özyaşamöyküsü, bir çeşit yeniden hatırlama projesi olarak sunulur.

Anlatıcı, anılarını yorumlamaz ve onları değiştirmeden tanıtmaya çalışır. Yazma işinde, çocuğun ilişkilerine değindiğinde, yazarlık mesleğinin belirtilerini göz ardı ediyor ve belirli bir alaycılıkla, çocuksu davranışlar gösteriyor.

Anlatının Güvenilirliği ve Bellekteki Boşluklar

Sarraute'un *Çocukluk* anlatısı, özyaşamöyküsel tarzdadır ve metin anlatısal bir özelliğe sahiptir. Anlatıcı, tutarlı bir anlatıyı ret ederek, çocuğun bakış açısıyla olayları uyarlamaya çabalar, bağlantılı olaylarla ilgili olarak bilincine yerleşenleri hatırlar. Bir çeşit anlık algılama biçimi oluşturur. Anlık anlatılan şeyin geri dönüşü ve yansımaları olmayacaktır. Metin, bu yönüyle klasik anlatıdan daha çok tiyatro türüne yakın özellikler taşır. Anıların çoğu, bildirme kipinin şimdiki zamanıyla verilir, bu da olay sanki okuma anında geçiyormuş yanılığını yaratır. Bir hatıradan diğerine ani geçiş, bellek denilen dekorun içinde, art arda sıralanır. Karşılıklı konuşmalar, roman türündeki gibi anlatı pasajları arasında yer almaz. Anlatıdaki eleştirel sesin müdahaleleri daha belirgin, daha gerçek bilgileri aktarma yönündedir.

“-Bunu şimdi gerçekten hissediyor musun? (Sarraute, 1996, s. 39)

-Bu resmin Max ve Moritz'de bulunduğunu biliyor muydunuz? (Sarraute, 1996, s. 48)

-Kontrol etmek daha iyi olmaz mıydı? Emin misin? (Sarraute, 1996, s. 216)“

Her şey, sanki ikinci sesin müdahalesiyle, anlatının gerçekliğini ortaya çıkarmak için gerekliymiş gibi görünür. Bu durum, özellikle anlatıcının annesi ve Kolia ile geçirdiği hayatının olduğu bölümde daha çok hissedilir. Genelde, sözleri belirgin bir saflıkla doludur. Kolia ile annesi arasındaki bu sıcak akımı çocuk da hisseder. İkinci ses, gerçekleri ortaya çıkarmak için, belleğindeki netleştirmeye çalışarak “Hatırlıyor musun? ...Gerçekten inanıyor musun? ...Hadi, biraz çaba harca.” gibi sorular sormaya devam eder.

İkinci sesin sorularına karşılık, anlatıcı rahatsızlık hisseden yabancı bir beden gibi görünür. Bellekte hemen ortaya çıkmayan gerçekleri dile getirmek için, annenin bencil kişiliği, çocuğun davetsiz misafir konumu karşılıklı konuşmalarla verilir.

XX. Yüzyılda Roman eserinde, klasik roman özelliklerinin yok olup, ruhsal çözümler evrenine, belleğin derinliklerine inildiğini vurgulayan Jean-Yves Tadié, modern romanda kimliği vurgulanmayan bireyin belleğindeki duygularının, bilinç akışı yöntemiyle karşılıklı konuşmalar şeklinde aktarıldığını belirtir (Tadié, 1990, s. 43). Sarraute’un *Çocukluk* anlatısının evreleri, yazma sürecini oluştururken, iki anlatı sesi arasındaki karşılıklı konuşma ise geçmişin hatırasını silme aşamaları olarak görünür. Sarraute için, gecikmeli bir şekilde geçmişini ele almaya karar verme nedeninden daha önemli olan şey, unutmaya yüzleşmektir. Bir diğer neden ise, çocukluk ve yetişkinlik dönemi arasındaki zaman aralığı sorunudur. Anlatıcı, çocuğun hayatını gerçekten olduğu gibi mi anlatıyor? Gerçekte yaşamış olan fakat artık var olmayan bu çocuğun hatıralarında kimden bahsedilmektedir? Bu sorular, yazar için bellek sorununu oluşturur.

Çocukluk anlatısında yazar, gecikmeli olarak geçmişine yöneliyor. Nathalie Sarraute 1900 yılında doğar, *Çocukluk* anlatısını ise 1983 yılında yazar. 83 yıllık bir zaman aralığında unutmaya önemli bir rol oynar. Sadece çocuğun bakış açısını oluşturan öyküde, unutmaya öyküye belirsizlik getiren bir sorundur. Cümlelerdeki “bilmek” ve “hatırlamak” fiilleri genellikle olumsuz biçimdedir. “Nasıl olduğunu hatırlamıyorum”, “Herhangi bir hazırlık hatırlamıyorum.”, “Olup olmadığını bilmiyorum.” gibi. Cümlelerdeki “muhtemelen”, “belki” gibi zarfların kullanımı, anlatının belirsizliğini vurgular.

Anıların belirsizliği, bazen metnin önceden hazırlanmış resimleri kullanmasına neden olur. Çocuk, Fransa’ya dönmek için Rusya’da trene bindiğinde, manzaranın tasviri basmakalıp sözlerle verilir. “Bembeyaz ovalar, kar altındaki ağaçların arasında

yol alıyorduk ...” (Sarraute, 1996, s. 107). Anlatıdaki basmakalıp sözler, hazır görüntülerle, unutkanlık eksikliğini giderme olanağı sağlar.

Anılar belirsiz olduğunda, anlatıcının eleştirici sesi, eksiklikleri gidermek için müdahale eder. Böylece, *Çocukluk* anlatısı, eksiklikleri gidermedeki boşluğu yazı teması ile doldurur. Anlatıcının müdahalesi, metni yeniden düzenleme risklerini, öykünün farklı olasılıklarını ortadan kaldırır. “Bunlar, kuşkusuz, o yaşta, bir çocuğun kafasında oluşacak imgeler, sözcükler değildir.” (Sarraute, 1996, s. 12).

Sigmund Freud, “Ne yazarlar psikologları ne de psikologlar yazarları göz ardı edemezler” (Freud, 2004, s. 65) diyerek, edebiyat ile ruhsal çözümleme arasındaki sıkı ilişkiyi dile getirir. Yazarın, gerçeklik ile kendi biçemi arasında bir uyum oluşturması gerekir (Freud, 2004, s. 127). Bu uyumu oluştururken, Sarraute bellekteki anılarına edebi söylemler ekleyerek, hem kendi yaratıcılığına hem de okuyucuya ayrı bir zevk verir. Anlatıcı, çocuğa zarar verebilecek bir anı söz konusu olduğunda, baskılama adı altında, başka bir bellek olgusunu ele alıyor. Çocuk, annesi ve Kolia arasındaki bir tartışmaya müdahale eder, ancak annesi onu iter. Annesinin hareketine olumlu anlam verir. Onun, kendisini güvende tutmak istediğini düşünür. Fakat diğer ses, teselli edici bu yorumu reddeder ve anlatıcıyı çocuğun hissettiği şeyin ötesine gitmeye, ona baskı yapılan şeyleri bulmaya zorlar. “Haydi, biraz çaba sarf et ...iyi, devam et ...” Diğer sesin çok ileri gittiğini söyleyerek, bilinç bu duruma karşı koyar, anlatıcı annenin rolünü tersine çevirmeye başlar. Çocuğun gerçeği görmeye ve kabul etmeye gücü yetmez. Annesinin, hizmetçilere verilecek parçaları kestiği etlerin yendiği yemekler, ona işkence olur. “Annem cimri.” “Annem insan kıymeti bilmiyor.” “Annem çirkin hasislikler yapıyor.” Hazır düşünceler daima belleğindedir. Koruyucu anne yıkıcı anneye dönüşür ve bu imge çocuk için kabul edilemez bir durum olur. Bazı sahneler, acı verici anıları uyandırır ancak bellek ve çocuksu bilinç bu saldırılara karşı koyma yeteneğine sahiptir.

Fakat o anda hissettiğim şey hızla silindi, yok oldu... Annemin okşayıcı bir sözü, bir hareketi yeterli oldu. (Sarraute, 1996, s. 77)

Anlatıcı, çocuğu bulmaktan daha çok, bir çocukluk atmosferini geri yüklemek ister. Bu nedenle baskın izlenim, sisle kaplanmış bir resmin bir çeşit belirsizliği gibidir. Bu yüzden çocuğun ve çocukluğun sınırları belirsizdir. Benzerlik kaygısı ve farklılık bilinci aynı anda belirdiğinden, birçok kez çocuk, diğer çocuklar gibi başarılı olamayacağından, kendini onlardan farklı gördüğünden mutsuzluk hisseder.

Diğer çocukların nasıl yaptıklarını gördün... Evet, onların sahip olduğu yeteneğe sahip olmayı, kolaylıkla onlar gibi yazmayı çok isterim. (Sarraute, 1996, s. 61)

Bazen de kendini, tüm diğer çocukların sahip olduğu duygularla dolu, annesini seven bir çocuk olarak görür. *Çocukluk* anlatısı, bu çocuğu herkes gibi bir çocuğa dönüştürme arzusuyla doludur, sadece annesini seven bir çocuk değil, aynı zamanda annesinin de onu sevdiği bir çocuk olmasını ister. Anlatıcı daha sonra bunu itiraf eder.

Bu yüzden o gerçek bir anne olamazdı, o ancak bir üvey anne olurdu. (Sarraute, 1996, s. 97).

Mutluluğunu göstermede yeteneksiz bir kişinin, fikirlerini açıklamada bir direniş hareketi vardır. Çocuğun, arkadaşları Pierre ve Micha ile oynadığındaki durum, bu türden bir örnektir (Sarraute, 1996, s. 138–142).

Bellek boşluklarından yaralanarak, anlatıcı bazen diğerleri gibi bir çocuk imgesini ortaya çıkarır fakat anlatıcının sesinin ikiliği çoğu zaman gerçekleri gizler. Bellek eksik olunca, metin belirli bir uyum ile gerçeklik arasında bir gerginliğe yol açar. Bu gerginlik çoğu zaman anlatıcının karakterine istikrarsız bir şekil verir ve özyaşamöyküsel metni kurgu ile gerçeklik arasında dolaştırır.

Sonuç

Sonuç olarak, anlatıcının kimlik oluşumunda, anlatı temel konumdadır. Olayların anlatımı, anlatıcının anılarının süreklilik duygusunu korumasına ve şimdiki zaman içinde, geçmiş anılarına anlam yüklemesine olanak sağlar. Anlatıcının karakterinin nasıl oluştuğuna, bellekteki anılar cevap verir. Aynı bellekteki ses ikiliği, bölünmüş anılara yeni bir anlam yükler. Anlatıcının ses ikiliği, geçmişin bazı bozulmamış anılarını hatırlama tutkusu içinde, belleğin uygulanmasına yeni bir düzenleme getirir. Ses ikiliği, bellek için belirleyici bir özelliktir, geçmişteki anıları bir başkasının doğrulaması ya da düzeltmesi gerekir. Sarraute, hem anlatı sesinin hem de eleştirici sesin düşüncelerini farklı bakış açısıyla ortaya koyarak, belleğin sorgulanmasında ses ikiliğini ortak nokta olarak gösterir.

Kaynakça

- Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. Paris, FR: Seuil.
- Freud, S. (2004). *Introduction à la psychanalyse*. Paris, FR: Payot.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris, FR: Seuil.
- Lejeune, P. (1980). *Je est un autre*. Paris, FR: Seuil.
- Lejeune, P. (1988). *Les Brouillons de soi*. Paris, FR: Seuil.
- Poulet, G. (1958). *Études sur le temps humain 2. La distance intérieure*. Paris, FR: Plon.
- Ricoeur, P. (2000). *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris, FR: Seuil.
- Sarraute, N. (1996). *Çocukluk*. (G. Devrim, Çev.), İstanbul, Turkey: Can Yayınları.
- Sarraute, N. (1983). *Enfance*. Paris, FR: Gallimard.
- Tadié, J. Y. (1990). *Le roman au XXème siècle*. Paris, FR: Pierre Belfond.
- Pierre Boncenne ile yapılan röportaj, Lire Dergisi, sayı 94, yıl 1983.



Postmodern Ögelerin Bir Geçit Töreni Olarak *Kuzey Kulesi 107. Kat*

Windows on the World as a Parade of the Postmodern Features

Zafer ŞAFAK¹



ÖZ

Postmodernizm en genel çerçevesiyle 1960'lı yıllardan başlayıp 1980'lerin sonunda hız kesmekle beraber sonrasında da zaman zaman etkisini gösteren ve modernizmin ekonomik, politik ve kültürel ilkelerini ve varsayımlarını sorunsallaştıran bir tutumdur. Felsefeden mimariye, teknolojiyen sahne sanatlarına etkisini hissettiren postmodernizm, edebiyat alanındaki yansımaları ağırlıklı olarak roman türünde göstermiştir. Geleneksel romana zıt bir şekilde tematik ve biçimsel bütünlüğü yadsıyan özellikleriyle dikkat çeken postmodern roman, gerçeğe yaslanan kurgusal zeminindeki ekonomi-politik ve daha çok da popüler kültür eleştirileriyle eklemlenir. Fransız yazar ve eleştirmen Frédéric Beigbeder'in *Kuzey Kulesi 107. Kat* adlı romanı görünüşte 11 Eylül saldırısını anlatmakla beraber çizgisel olmayan ve üstkurmaca anlatımıyla 20. yüzyılın özellikle son çeyreğinde ve hemen sonrasında derin bir biçimde değişen aile ve toplumsal yapıyı, küreselleşmenin bireyler üzerindeki etkilerini, avrupamerkezci anlayışa karşı yükselen hoşnutsuzluğu ironiyle harmanlayarak irdeler. Tarihin belli bir dönemine sabitlenebilmekle beraber Dünya Ticaret Merkezi'nin yıkılması, savaşa karşı savaşa açma ya da kendine sorun olarak gördüğü durumu yerel gruplar vasıtasıyla savaşı sonuçlandırmaya çalışma döneminin fitilini ateşlemesi ve kültürel sorunların topaklaşarak kendilerini yeniden belli etmeleri sebebiyle palimpsestik bir anlam taşır ve etkisini hâlâ muhafaza eder. Bu çerçevede çalışmanın amacı, *Kuzey Kulesi 107. Kat* romanını kurgu içerisindeki kültür eleştirisine de yer vererek postmodern anlatı izleğinde kullanılan özelliklerini incelemektir.

Anahtar Kelimeler: *Kuzey Kulesi 107. Kat*, Postmodernizm, Kültürel Eleştiri, Postmodern Roman, Üstkurmaca

ABSTRACT

Generally, postmodernism, which roughly emerges in the 1960s and despite slowing down its effect up to the last years of the 1980s, is a stance recurring even after this period, by problematizing the economic, cultural, and political principles as well as premises of modernism. Postmodernism, which has made a profound effect in fields ranging from philosophy to architecture to technology to performing arts, has exerted its influence primarily in literature in terms of the novel genre. The postmodern novel, which draws attention through such qualities with regard to the negation of the thematic and stylistic/formal unity in contrast to the traditional novel, is incorporated by the criticism of the political economy and mostly by popular culture criticism, which turns its back on reality on the basis of fiction. Although *Windows on the World*, by the French novelist and critic Frédéric Beigbeder, seemingly narrates the 9/11 attacks through its nonlinear and metanarrative discourse, which indeed examines family and social structure, the effects of globalism on, individuals and an increasing discontent against the Eurocentric view with a mixture of irony. Although the demolition of the World Trade Center can be fixed to a particular time, it still preserves its effects and bears palimpsestic concerns as the event itself triggers a period marked by declaring war on war, attempting to finalize a situation by means of local or proxy groups, which they consider as a trouble for themselves, and a re-manifestation of cultural problems via their snowballing effect. Within this frame, the objective of the study is to discuss the novel *Windows on the World* in the context of postmodern features by including cultural criticism.

Keywords: *Windows on the World*, Postmodernizm, Cultural Criticism, Postmodern Novel, Metanarrative

¹Res. Assist., Iğdır University, Faculty of Science and Letters, Department of Western Languages and Literatures-English Literature and Language, Iğdır, Turkey

Corresponding author:

Zafer ŞAFAK,
Iğdır Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi,
Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İngiliz
Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Şehit Bülent
Yurtseven Kampüsü 76000 Iğdır, Türkiye
E-mail: zafersafak61@hotmail.com

Date of receipt: 20.07.18

Date of acceptance: 18.10.18

Citation: Şafak, Z. (2018). Postmodern ögelerin bir geçit töreni olarak kuzey kulesi 107. kat. *Litera*, 28(2), 215-231.
<https://doi.org/10.26650/LITERA2018-0002>

EXTENDED ABSTRACT

Windows on the World is a novel by French literary critic and novelist Frédéric Beigbeder, in which he, on the surface, narrates the demolition of the World Trade Center in 2001 through the deployment of elements of postmodern fictional thematic and formal peculiarities. Although the novel apparently depicts the destruction of the Twin Towers, it turns out to be the cultural, political, economic, and colonial criticism of world affairs. Through the employment of historiographical metafiction, Frédéric Beigbeder re-writes the globally influential terrorist attack by blending his narrative with such postmodern fictional features as pastiche, nonlinear narration, fragmentation in character, setting and time, paranoia, short circuits, and double-binds. The novel *Windows on the World*, which oscillates between reality and fiction, portrays the colonial aspect of Western countries and the relationship of the so-called "Third World" countries to these powers that prove to be ambivalent within the discourse of postcolonial criticism. It is highlighted, despite the fact that 9/11 attacks can be fixed at a certain date, and its far-reaching impacts stand out to be recurring, somewhat palimpsestic, which triggers new kinds of terror waging strategies mostly in the form of war on war in the way of proxy wars. Hence, reading the novel in question, within the context of postmodern inclinations and features, as well as paying critical attention to socio-cultural and economic variables that have been mostly molded by the media, provides a productive basin on the grasp of ongoing and/or never-ceasing events after the attacks mentioned in Beigbeder's narrative. As the study focuses on the discussion of the novel *Windows on the World* in the context of postmodern features, it does so by including cultural criticism, postmodern thinker or philosophers, and we try to present their arguments. However, since the complete discussion of postmodernism is beyond the scope and objective of this study, the discussion of postmodernism is curtailed in relation to the relevance to the issue at hand. Accordingly, Jean Baudrillard's concept of simulacra, Jean-François Lyotard's grand narratives, and petit récits are explained, and a brief mention of anti-postmodern arguments are cited as the background to the study. While discussing the novel through the lenses of postmodern literary devices within the particular parenthesis of cultural criticism, irony and humor are seen to be blended with subtle and acute evaluations and judgments. This is particularly at stake when double-binds, intertextuality, and short circuits, which are postmodern literary devices, the meanings and the functions of which are dealt with in the study, are heavily employed. Beigbeder, who conceives the media as a kind of battlefield, organizes his

narrative in the form of a minute by minute presentation of the attack in the form of online broadcasting, which is, reminiscent of newscasts. To add a further dimension to the postmodern narrative techniques, the reality of the novel is constantly fragmented through “insignificant” details, such as the difficulty of parenting at an age when responsibility is perceived as an obstacle to freedom. This suspense-like technique, which is used in movies to maintain mostly the feeling of excitement, is now used as an opportunity to fragment the smooth exposition of the events taking place in the novel. It can be regarded both as a chance to comment on the widespread crisis of culture nurtured by postmodern milieu and as a ramification of fragmentation on a thematic level. In stark contrast to the prescriptive nature of traditional novels, in which the novelist usually had an inclination to order a peremptory conduct to be followed without fail, Beigbeder’s novel proves to be descriptive, which solely ends up with diagnosing the ills of the society. Although *Windows on the World*, by the French novelist and critic Frédéric Beigbeder, seemingly narrates the 9/11 attacks through its nonlinear and metanarrative discourse, it indeed deals with such cultural variables as family and social structure, the effects of globalism on individuals, and an increasing discontent against the Eurocentric view with a mixture of irony. Thus, discussing and examining the novel in the context of postmodern features by the inclusion of cultural criticism will prove beneficial both for the understanding of the literary stance in question, its literary devices, and ongoing conflicts that broke out after the 9/11 attacks.

1. Giriş

Frédéric Beigbeder'in yüzeyde *Dünya Ticaret Merkezi*'nin terörist bir saldırı sonucu 11 Eylül 2001 tarihinde çöküşü esnasında geçenleri anlattığı ve İngilizce adı *Windows on the World* olan *Kuzey Kulesi 107. Kat* (Beigbeder, 2004) adlı romanı, postmodern "gerçekliğe" vurgu yapması ve kurgusunda kayda değer postmodern araçlara/ eğilimlere yer vermesi açısından öne çıkar. Fransız yazar Beigbeder; Teksaslı bir emlakçı olan Carthew Yorston ve onun yedi ve dokuz yaşlarındaki iki oğluyula, New York'ta bulunan *Dünya Ticaret Merkezi*'nin 107. katında başlarından geçenleri iki saatlik dilim içerisinde, adeta bir haber bülteninin canlı yayınındaki gibi dakika dakika aktarır ve bu anlatı çerçevesinde de gerçeği, kurgusal ve hipergerçeklikle kesiştirerek, kulelere yapılan terörist saldırıyı çoğu kez otobiyografi, kimi zaman da kültürel eleştiri ve ekonomi-politikle harmanlar.

Yazar Beigbeder ve olayı deneyimleyerek okuyucuya aktaran roman kişisi Carthew anlatı uzamında sıklıkla kaynaşarak, tek bir kişi olurlar. Postmodern özellikler arasında yer alan biçimsel ve tematik özellikleri bir araya getiren 'pastiş', tarihi bir (ya da birden çok) perspektiften objektife alan veya yeniden yazıp yorumlayan üstkurmaca (metafiction), olay örgüsünde, karakterde, mekânda ve zamanda parçalanma/ dağılma (fragmentation), romanda okuyucunun karşısına çıkar. Bu postmodern özelliklere ek olarak, travmatik vakalardan kaynaklı güvensizlik hissi ve paranoya, kısa devre (short circuit) başlığı altında değerlendirilebilecek yazarın metne dahil olduğu durumlar ve kurgusal olanın, anlatının dışındaki gerçeklerle ve kişilerle buluştuğu "çifte açmaz"lar da (double-binds) (Sim, 2001, s. 178) postmodern romanlarda tematik düzeyde fazlasıyla işlenen dilin karmaşık düzeni (ya da düzensizliği) *Kuzey Kulesi 107. Kat* romanında öne çıkan diğer önemli postmodern öğelerdir.

Kurgu ve gerçekliğin ikiliğinde dalgalanan romanda yazar, kapitalizmle bütünleşmiş Batı medeniyetinin değerlerini, başarı anlayışını ve bu ideallerin doğrudan uzantısı olan söz konusu kültürün insanını ve bu insanların yaşadıkları krizleri Carthew Yorston'un kimliğinde irdelerken, Avrupa ülkeleri bir yana-Fransa örneğinde olduğu gibi- bu medeniyete bazen öfkeyle bazen gıpta ile bakan diğer ülkelerin yaklaşımlarını da betimlemekten geri kalmaz. Nasıl ki *Aydınlanma Çağı*'nın değerleri üzerine bina edilen modernizm iki dünya savaşı ile çökmüş ve insanları, aklın bu projesini sorgulamaya itmişse, küresel iktidarların ve çokuluslu şirketlerin dünyanın değişik ve fakirleştirilmiş bölgelerindeki kaynakları sonu gelmez bir iştahla

sömürmesinin temsili olabilecek *Dünya Ticaret Merkezi*'nin bir saldırı sonucu çökmesi de yeni bir dönemin başlayacağını imler. Bu yeni dönem, şiddete karşı yine şiddetle karşılık verme, savaşa karşı savaş açma ya da kendine sorun olarak gördüğü durumu yerel gruplar vasıtasıyla savaşılarak sonuçlandırmaya çalışma döneminin fitilini ateşleyecektir. Bu haliyle *Dünya Ticaret Merkezi*'nin yıkılması, tarihin belli bir dönemine sabitlenebilmekle beraber sonuçları bakımından -kültürel çalışmalardaki ifadesiyle- *palimpsestik* bir anlam taşır ve etkilerini hâlâ muhafaza eder. Beigbeder'in romanı, postmodern'in de sonrası (*post-postmodern/post-pomo*) olarak adlandırılan bu döneme geçişte eşiğin hemen gerisinde durmaktadır.

Tarihsel olarak 1960'lı ve 1990'lı yılların arasındaki döneme konumlandırılan postmodern çağ için Fransız düşünür Jean-François Lyotard; henüz 70'li yılların sonunda, büyük anlatıların (*grand narratives*) artık anlam ifade etmediğini, -Fredric Jameson'ın ifadesiyle- "geç kapitalizm" döneminde yaşanan kültürel ve politik olaylar karşısında her şeyi anlamlandırmak için başvurulana, evrensel-olduğuna kanaat getirilen-, aşkın metinlerin, kuramların çöktüğünü ya da en azından inandırıcılıklarını yitirdiklerini dile getirir. *Postmodern Durum* adlı eserinde, büyük anlatılara artık müracaat edemeyeceğimizin altını çizen Lyotard, ancak bir başlarına, salt olarak değerlendirildiklerinde anlam ifade edebilecek küçük anlatıların (*petit récit*) ön plana çıkarılması gerektiğini vurgular (Lyotard, 1984, s. 60). Bu bağlamda *Kuzey Kulesi 107. Kat* romanının konu edindiği *Dünya Ticaret Merkezi*'nin terörist bir saldırı sonucu yıkılışının anlamı, büyük anlatılarla bütünüyle kuşatılmayacak ve ancak başlı başına "pétit récit" olarak kavranabilecek bir olay olması Lyotard'ın argümanlarıyla örtüşür.

Lyotard'ın yanı sıra postmodernizmi yine kültürel bağlamında irdeleyen diğer bir Fransız düşünür de Jean Baudrillard'dır. Postmodern dönemde, gerçeklik kavramının yine gerçeğin taklidi olabilecek *simulakrlar* tarafından tasfiye edildiğini ileri süren Baudrillard, medya ve onun vasıtalarının etkin kullanımıyla gerçeğin her türlü değişkeniyle eklemelenen fakat yine de gerçek olmayan taklit bir görünümün vasıtasıyla simülasyon ya da "gerçekten" fazlası olabilen bir tür hipergerçekliğin üretildiğinin altını çizer (Baudrillard, 1983, s. 10-11). Bir dönem reklam yazarlığı da yapan Beigbeder, romanının kurgusunun sunumunu haber bültenlerinde olduğu gibi 'dakika dakika' aktarması ya da anlatımı *reality show*lara yaklaştırması, Baudrillard'ın postmodern kültürü değerlendirirken değindiği gibi, 11 Eylül saldırısının da simulakrla ilişkilendirilmesinin açık bir örneğinin kurgu düzlemindeki

kanıtıdır. Bu kurgu düzleminde; postmodern kurmaca eserlerin niteliklerini modern edebiyat kurgularındaki özelliklerinden ayıran ilk isimlerden biri olan Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* adlı eserinde postmodern kurmacayı amaca karşı oyun, tasarıma karşı tesadüf ve düzene/hiyerarşiye karşı düzensizlikle/karmaşayla (Hassan, 1982, s. 267-268) karşılaştırarak tanımlar. Bahsi geçen bu ayrımların/niteliklerin postmodern bir eser olan Beigbeder'in romanındaki özelliklerle sıkı bir biçimde örtüştüğü görülür.

Her ne kadar postmodernin; edebi, kültürel ve politik anlamdaki etkisi kimi eleştirel kuramcılar ve aktivistlerin eserlerinde, yeni bir söylem ve kültürel sermaye kaynağı arayışındaki aydınların sahte bir icadı (Britton, 1988, s. 3-17), modern teorilerin ve değerlerin özgürleştirici özelliğine karşı ortaya atılan başka bir tutucu ideoloji (Habermas, 1987) ve geçici bir heves (Guattari, 1986, s. 1-40) gibi güçlü savlarla eleştirilse de geniş etki alanıyla birlikte düşünüldüğünde postmodernin varlığı yadsınamaz. Bu yadsınamaz gerçeklik ve yaygın etki/sonuç çerçevesinde Frédéric Beigbeder'in anlatısı da küresel ölçekte yankısı olan bir saldırıyı anlatmakla birlikte yazarın da ifadesiyle 11 Eylül dışında pek çok postmodern duruma işaret eder ve özverili bir okumayı gerektirir.

2. *Kuzey Kulesi 107. Kat* Adlı Romanının Postmodern Anlatı İzleğinde İncelenmesi

Bu Roman Trajediyi Edebi Bir Koltuk Değneği Olarak Kullanıyor¹

Okurunun ve kendisinin bilincinde, özgönderimsel (self-referential) bir roman olan *Kuzey Kulesi 107. Kat*, 11 Eylül gibi bir felaketle kara mizahı buluştururken, kurgusal doğasının yanında; Bill Gates, Benjamin Franklin, Prenses Diana, Edgar Allan Poe, Stanley Kubrik ve *2001: Uzay Macerası* (Beigbeder, 2004, s. 19, 23, 24, 25, 34) gibi hayatın teknoloji, politika, yazın, sinema ve popüler kültür gibi pek çok alanında öne çıkmış sima ve öğelere yer vermesiyle kurgu ile dışsal gerçeklik arasındaki varsayılan mesafeyi bulanıklaştırır. Yazar, yine kurgusal anlatısının içerisinde "Gerçeğin kendisi bu hipergerçekçi romanın yazılmasını zorlaştırıyor [...] Bu olay oldu ve olanı anlatmak mümkün değil" (Beigbeder, 2004, s. 18) ifadeleriyle romanının taşıdığı postmodern özelliklerin adeta savunusunu yapar.

1 Beigbeder, a.g.e., s. 279.

Romanın bütününü postmodern bir özellik olan ve yazarın kurgusal karakteri Carthew Yorston vasıtasıyla olayları yorumladığı bir üstkurmaca olarak görmek mümkündür. Ayrıca yazarın, 08:30'da başlayan ve 10:30'da son bulan hikâye zamanı boyunca olayları aktarmak için geleneksel anlatının dışına çıkıp canlı yayın haber bültenlerini çağrıştıran bir anlatım tarzına yaklaşması başka anlatım tarzlarını benimsemeyi salık veren pastiş ilkesini akla getirir. Beigbeder, bu anlatım şekli içerisinde dahi çizgisel olmayan başka bir anlatım tarzı benimser ki bu da olay örgüsünü bireysel ve toplumsal yorumlarla bölmeye, kırılmaya maruz bırakmasıdır. Bu özellikle yaşanan herhangi bir olayı heyecanlı bir yerinde kesintiye uğratıp daha sakin olan başka bir sahneye geçmeyi öngören askıya alma/belirsizlikte bırakma (suspense) adlı sinema tekniğini akla getirir. Tüm bu postmodern teknikler bağlantısızlık ve zaman çizgisinden kop(ar)ma amacına yönelik teknik unsurlar olarak göze çarparken, tematik anlamda, roman boyunca açık ve örtük olarak yapılan göndermeler de metinlerarasılık (intertextuality) özelliğini ortaya koyar. Örneğin, Beigbeder'in kullandığı kışkırtıcı dili ve sataşan üslubu sonrasında "Bağışlayıcı ve esirgeyici olun lütfen. Fetva çıkarmanıza gerek yok: ben zaten yeterince ünlüyüm" (Beigbeder, 2004, s. 35) derken 1988'de yayımlanmış olduğu romanı sebebiyle ölüm fetvası sonucunda üne kavuşan Salman Rushdie'ye alaylı ve üstü kapalı bir biçimde gönderme yapar (Beigbeder, 2004, s. 118). Benzer bir biçimde, *Babil Kulesi* ile *Dünya Ticaret Merkezi*'ni ilişkilendirerek *Eski Ahit*'in *Tekvin* bölümünden birebir alıntı yapması ise açık bir metinlerarasılık örneğidir.

Postmodern romanı oluşturan farklı materyalleri, yazın türlerini bir araya getirmeyi gerektiren pastiş ve kolaj gibi teknikler, Beigbeder'in anlatısını geleneksel roman kalıplarının dışına taşımasını sağlayan önemli unsurlar arasında yer alır. Yazarın Paris'teki *Montparnasse Kulesi*'nde kaleme aldığı romanının içeriğine *Guide Vert de Michelin, Frommers, Hachette 2000* (Beigbeder, 2004, s. 39, 41-42) gibi artık var olmayan *Dünya Ticaret Merkezi*'nin 107. katında bulunan restoranı tanıttıkları metin parçalarını serpiştirmesi bu tür tekniklerin kullanımına örnek teşkil eder. Beigbeder bu tekniklerden faydalanırken de sadece "kesyap" la yetinmeyip bunlar üzerinden ironiye ya da mizaha başvurması söz konusu tekniklerin kullanımına ikinci bir katman ekler: "Bu son değerlendirme yazısını kelime kelime didiklersek Nostradamus metinlerine dönüyor: 'Pencerelerin öteki tarafından' Bir uçak gelecek. 'Kapanmaz manzara'? Öyle bir kapanır ki. [...] Elbette öyle, yakında içinde kullanıma hazır 600 000 ton moloz olacak. 'Kömür ateşinde pizola'? Yakında 1 500 derece ısıda" (Beigbeder, 2004, s. 41). Romanda çöken İkiz Kulelerin inşa edilmesi ve hizmete açılması gibi

tarihsel gerçekler kurgusal olan başka romanlarla ve bu romanların karakterleriyle örtüştürülür: Yazar, İkiz Kulelerin çöküşüyle New York'un, kendi doğum tarihi olan 1965 yılındaki görünüşüne geri döndüğüne değinirken, küresel ölçekte hissedilen bir saldırıyı ve sonuçlarını kendi kişisel düzlemleriyle bağdaştırır. Bu şekliyle yazar, oluşturmuş olduğu metnin her çatlağından anlatı uzamına nüfuz eder. Beigbeder'in, Jerome David Salinger tarafından 1951 yılında kaleme alınan *Çavdar Tarlasında Çocuklar/The Catcher in the Rye* romanından doğrudan bahsetmesi ve bu romanın İngilizce başlığının Robert Burns'ün dizelerinin Holden Caulfield tarafından yanlış anlaşılması sonucu oluştuğunu belirtmesi, zaten kurgu olan *Kuzey Kulesi 107. Kat* romanının postmodern özelliğini artırır. Yalnız, Beigbeder'in diğer metinlerarası göndermelerde yaptığı gibi bu romandan bahsetmesi de entelektüel bir gösteri ya da bilgiçlikten çok postmodern romanlarda sıkça görülen sözcük oyunlarına başvurma isteğinden kaynaklanır: Salinger'ın *The Catcher in the Rye* romanının ismiyle oynayan Beigbeder, "Ben de pencerelerde yakalayıcı olmak isterdim/ The Catcher in the Windows" (Beigbeder, 2004, s. 42) diyerek saldırı esnasında kulelerden düşen, atlayan çocukları kurtarmak istediğini belirtir.

Beigbeder, kurgusal olanı bazen araya girerek, yorumlar yaparak böler kimi zaman da hikâye içerisinde hem kendisiyle örtüştüğü hem de ayrıldığı Carthew Yorston'a sözü bırakır. Bu şekliyle anlatı zamanıyla hikâye zamanı birbirini takip eden bir müdahaleler zinciriyle sürekli bölünüp parçalanır. Bu, kuşkusuz, Beigbeder'in hipergerçekliğe yaklaşan, sıklıkla da onu aşan postmodern kültür içerisindeki olayları anlatmak için kasıtlı olarak tercih ettiği bir yöntemdir.

Romanda, yaşanan travmatik olay, doğası gereği gündelik gerçekten o kadar uzaktır ki roman kişisi Carthew olup bitenleri anlamlandırabilmek için gerçek ötesi, kurgusal ve/ya teknolojik yeniliklerle ve efektlerle desteklenmiş, senaryoları felaket(ler) üzerine kurulu filmlere gönderme yaparken kendisi ve çocukları Jerry ve David'i bu filmlerde uğursuz olaylarla yüzleşmek zorunda kalan karakterlerle özdeşleştirir. Carthew'ın, içerisinde bulunduğu durumu anlatabilmek için "Böyle bir filmde olmak ne kadar da sıkıcı [...] Gözlerinize inanamıyorsunuz [...] Hilelerin çok inandırıcı olduğunu itiraf edin: her yerden çıkan duman, paniğe kapılmaları için parayla tutulmuş müşteriler, hiper, süper iyi yiyorlar bu haltı !" [...] 102 dakika işkence çektiler –bir Hollywood filminin ortalama süresi kadar" (Beigbeder, 2004, s. 55, 61-62, 64) türünden ifadelere başvurusu böylesine bir hipergerçeğin anlatımının ancak sinema teknikleriyle mümkün olacağına işaret eder. Carthew'ın kendisini ve kuledeki

insanları olsa olsa bir kıyamet senaryosunda rol alan oyunculara benzetmesi özellikle uçakların kulelere çarpması esnasında yoğunlaşır. Carthew'ın *Hayat Güzeldir* filmine gönderme yaparak tıpkı filmdeki babanın, Nazi Almanyası'nda yaşadıklarının sadece bir oyun olduğunu küçük oğluna inandırmak istemesi gibi Carthew da, Jerry ve David'e olanların aslında bir kurgu olduğunu "[...] yeni bir eğlence bu, uçak üç boyutlu bir film, özel efektler George Lucas'a ait, burada her sabah numaradan bir alarm tatbikatı düzenleniyor, ödünüz koptu, değil mi" (Beigbeder, 2004, s. 61) sözleriyle anlatmak ister. Gerilimin dozunun artması, Carthew'u yine sinemasal "gerçekliğe" yöneltirken, karakterin ağzından da "Gerilim artıyor, sıkı oynamak gerekecek. Bir *Academy Award*'ı hak ettim doğrusu!" (Beigbeder, 2004, s. 77) sözlerinin dökülmesine neden olur.

Filmlerde yaşanabilecek ve gerçeğin ötesine geçen bu türden sahneleri yine filmleri referans alarak anlatmayı seçen Beigbeder, mevcut postmodern kültürün hem sebebi hem de nihai sonucu olan iş yaşamını kuşatan sıkı rutinin ve yetiştirilmesi gereken işlerin böyle bir gerçeklik karşısında nasıl dağıldığını, "Beni en çok etkileyen havada uçuşan A4 kâğıtları: arşivler, fotokopiler, acil dosyalar, holding antetleri taşıyan delikli bilgisayar formları, taahhütlü mektuplar, gizli dosyalar [...] havaya savrulan bütün o evrak, uçuşan kırtasiye, koşuşturmalarımızın görece önemi" (Beigbeder, 2004, s. 84) sözleriyle betimler.

Uçağın kulelere çarptıktan sonra ortaya çıkan hengâmenin New Yorkluların kâğıt ruloları havaya attıkları gösterilere benzetilmesi (Beigbeder, 2004, s. 84) ve tecrübe edilmekte olan kötü durumun "Öksürük, aksırık, gırtlak temizleme ve boğulma konçertosu" (Beigbeder, 2004, s. 89) başlığıyla verilmesi ve olanların avangard bir müzisyenin becerisiyle daha iyi anlatılabileceğinin ifade edilmesi, zoraki ve kara mizahla da olsa Beigbeder'in postmodern romanında hayat, felaket ve sanatın birleştirildiğinin altını çizer.

Beigbeder, romanında saldırıyı gerçekleştirenlerin kimler olabileceğini yönelik sorgulamalarını, çocukluğunda seyretmiş olduğu *İnanılmaz Ama Gerçek* adlı şaşkınlık uyandıran içeriklerin işlendiği televizyon programıyla birleştirir. Saldırının arkasındaki kişilerin "Fanatik Araplar mı?, Psikoz hastaları mı?, Türbanlı evliyalar mı? [...] Küreselleşme karşıtı militanlar mı?" (Beigbeder, 2004, s. 249) olabileceğini alaylı bir şekilde "*yokladıktan*" sonra (yazar bunu bir anket çalışmasındaki şekliyle yapar) yaşanılanın can kayıplarına neden olan bir felaket olmasına rağmen tıpkı medyada

olduğu gibi sorgulamasını izlenme oranlarını artırmak isteyen program yapımcıları/sunucuları gibi yaparak "(Hadi hep beraber!) İnanılmaz ama... GERÇEK kamikazeler mi ? (Beigbeder, 2004, s. 249) diye tamamlar. Beigbeder, bu tür programların parodisini yaparken acıya duyarsızlaşmanın karşısına da hicivle karışık popüler kültür eleştirisi kılıcıyla çıkar. Avrupa merkezli bakış açısını yansıtan biçimde saldırının gerçek failleri olarak ilk akla gelen kesimleri olarak dünyanın "geri kalmış" toplumlarının üyelerinin yapmış olabileceğinden şüphe eden yazar, *Beyaz Adamın Laneti* gibi pek çok eser veren ve sömürgeciliğin ideallerini yücelten Rudyard Kipling'e seslenerek "Artık ormanda orman yasasından başka bir şey daha geçerliydi. Kipling, geri gel, oynattılar galiba!" (Beigbeder, 2004, s. 94). demek zorunda kalır. Yazarın, dillendirmiş olduğu bu ifadeler, kendi fikrinden ziyade aslında fırsat buldukça içinde yetişmiş olduğu toplumun, dünyanın büyük bir bölümüne yönelik haksız anlayışını topa tutmasıdır.

Postmodern edebi bir eserin pek çok özelliğini taşıyan yapıt, gerek yazarın aralara girdiği parçalı (fragmented) genel yapısıyla gerekse yazarın okuyucuya hitap ettiği bölümlerle de romanını kendi bilincinde (self-conscious) olan bir anlatıya dönüştürdüğü bölümlerle öne çıkar. Uçağın çarpmasından sonra kuledeki kargaşa içerisindeki insanları oldukları yerde bırakan yazar anlatısını yalnızca bölmekle kalmaz "Üç buçuk yaşında bir çocuk sahibi olmayan okurlar doğrudan bir sonraki dakikaya geçebilirler: anlamayacaklardır" (Beigbeder, 2004, s. 100) diyerek geleneksel bir romanın ötesine geçerek metnin doğrudan okuyucularla iletişim kurmasını da sağlar.

Beigbeder'in romanı *Kuzey Kulesi 107. Kat* yalnızca olay örgüsündeki kırılmalar, yazarın ve üzerinde değişiklik yapılan ve yapılmayan tarihsel gerçeklerin hikayeye dahil edilmesi, paranoya ve pastiş gibi özelliklerle postmodern bir anlatı kimliğine bürünmez. Tüm bunlara ek olarak özellikle yazarın sözü devraldığı kısımlarda politika, ekonomi, kültür gibi birbirlerinin ortak kümesi olan değişkenler üzerinde yapmış olduğu yorumlar ve çıkarımlarla da roman, postmodern yazına örnek teşkil eder. Beigbeder, *Kuzey Kulesi 107. Kat* romanının ara katmanlarına serpiştirdiği tespitlerle; sömürülen toplumlar, yoksullaştırılan insanlar ve bunlar gibi sosyal hayatı kötü yönde etkileyen pek çok adaletsizliğin medya başta olmak üzere küreselleşmenin de sağladığı olaylara erişim kolaylığı sayesinde ezilen insanlarda öfke ve imrenme duygularını aynı anda körüklediğini belirtir:

Garip bir çağda yaşıyoruz: savaş yer değiştirdi. Savaş alanı artık medya: bu yeni çatışmada İyi ve Kötü'yü birbirinden ayırmak zor. [...] Eskiden,

yoksullar, sömürge insanları ve ezilenler her akşam gecekondularındaki bir ekrandan zenginlikleri seyretmiyorlardı. Bazı ülkeler her şeye sahipken kendilerinin boşa kürek çektiğinden habersizdiler. Fransa'da serflerin kral ve kraliçeyi izleyecekleri küçük bir ekranları olsaydı, Fransız Devrimi çok daha erken gerçekleşirdi. Bugün dünyanın her yerinde pis ülkeler uydu anten işlevi gören tencere kapakları ve korsan decoder'larla gündelik yaşam görüntülerini yakaladıkları temiz ülkelere yönelik hayranlık ve ret, büyülenme ve nefret duyguları arasında gidip geliyorlar. Henüz çok yeni bir olgu bu: adına küreselleşme deniyor, ama asıl adı televizyon. Küreselleşme ekonomi, müzik, video, sinema ve reklam dünyası için geçerli, ama devamı gelmiyor: ne ekonomide [?] ne de toplumsal alanda (Beigbeder, 2004, s. 111-112).

Yazar bu türden çözümlmeleri yaptıktan sonra daha fazla bilgi isteyebilecek okurlara ekonomi-politik ve kültür üzerine yazan Baudrillard, Fukuyama ve diğer postmodern yazarlara/düşünlere başvurmalarını tavsiye eder. Postmodern kültürü anlamlandırabilmek için bahsi geçen düşünörlere ek olarak -yine postmodernle içiçe olan- sömürge sonrası/postkolonyal eleştiri ve yazarlar eklenebilir. Beigbeder'in "sömürge insanları ve ezilenler" olarak tarif ettiği toplumların "gelişmiş" ülkelere yönelik aynı anda deneyimledikleri hem imrenme hem de reddediş/ nefret/öfke gibi ikircikli duygu ve tavır alma durumunu, sömürge sonrası/postkolonyal eleştiride Homi Bhabha muğlaklık/ambivalence olarak kavramlaştırır. Beigbeder'in değındığı bu "hayranlık ve ret, büyülenme ve nefret duyguları arasında" salınma durumunu ve iki farklı kimlik arasındaki farklılaşmayı Bhabha, -Freud ve Lacan'a da başvurarak- "neredeşey aynı fakat bütünüyle özdeş değıil" (Bhabha, 1984, s. 127) ifadesiyle tanımlar. Kuşkusuz, Beigbeder'in tarif ettiği "garip çağ" çeşitli eleştirilerin keşişimindeki -sömürgecilik sonrası eleştiri bahsindeki gibi- postmodern dönemdir ve bu romanda olduğu üzere yaşanan gerçekliğı duyumsatmak adına benzer kültürel izleğı yazınsal alanda takip eder.

Beigbeder, sıklıkla romanının bir yazın ürünü olduğuna atıfta bulunan "İğrençlikte ne kadar ileri gidersem gideyim kitabım hakikatin 410 meter altında kalacak hep" (Beigbeder, 2004, s. 120) gibi ifadelerle başvurmanın yanı sıra postmodern romanlarda olduğu gibi kimi zaman da anlatıcıyı ve romanın sunuluşundaki bakış açılarını değıştirir. Roman; sunuluşu açısından, olayı anlatan dışarıdaki yazardan, olayları deneyimleyen karakterlerin bakış açıları arasında sıklıkla salınır. Felaket sonrası

David'in gözlemleriyle sunulan bölüme "Babamın korkuyla baş etme yöntemi durmadan konuşmak" sözleriyle başlayıp "Babamın ancak mega tehlike durumlarında devreye giren süper güçlerini kullanma zamanı geldi belki de" (Beigbeder, 2004, s. 127-128) sözleriyle olayları kendi perspektifinden yansıttığı anlar, söz konusu geçişleri örneklendirir.

Daha önce de belirtildiği üzere *Kuzey Kulesi 107. Kat* romanı yalnızca 11 Eylül 2001'deki saldırıyı kurgusallaştırmaz; buna ek olarak tarihin belli bir noktasından terörist saldırı olayına kadar geçen sürede kültürün ortaya çıkardığı insan tipinin de özlü bir panoramasını çizer:

En başta *Playboy*'un kurucusu Hugh Hefner'i seviyorum. Hepimizin babası ona benzemek istiyordu. 1960'ların bütün paralı erkekleri Hugh Hefner havalalarına büründüğünde ana babalarımızın kuşağında neler olduğunu anlamaya çalışmamız lazım [...] 60'lı- 70'li yılların Amerika'sında playboy üstün insandı [...] Bunlara bir de kontrol hapının çıkışını, boşanmanın kolaylaşmasını, feminist ve cinsel devrimi eklerseniz ENTERNASYONEL PLAYBOY'u elde edersiniz [...] Peki ne olmuştu ? Özgürlük evliliği ve aileyi, karı kocayı ve çocukları öldürmüştü. Sadakat gerici, imkansız, insana aykırı bir kavram haline gelmişti. Bu yeni dünyada aşkın ömrü taş çatlasın üç yıldır. Bugün ENTERNASYONEL PLAYBOY hâlâ yaşıyor. Her birimizin içinde pusuya yatmış bekliyor; erkeklerin tamamı onu mecburen sindirdi. ENTERNASYONEL PLAYBOY bekar, çünkü her tür bağı reddediyor. Her hafta milliyet değiştiriyor. Yalnız yaşayıp yalnız ölüyor. Dostu yok, sadece gelgeç ve mesleki ilişkiler [...] ENTERNASYONEL PLAYBOY, gülünç davranışlarıyla anlamlı sorular soruyor: arzu uygarlığında aşk neye yarar? Özgürlüğün en yüce değer olduğunu savunuyorsan, neden bir yuva kurup başına dert açasın ? Hazcı bir toplumda ahlaka ne gerek var? Tanrı öldüyse, evren bir kerhane olmuş demektir ve bundan geberene kadar faydalanmak gerekir. Birey krala önümüzde tek seçenek vardır, o da egoizmdir. Ve artık tek otorite baba değilse, materyalist demokraside şiddeti sınırlayabilecek tek güç polistir" (Beigbeder, 2004, s. 136-138).

Yazar, postmodern kültürün "ürettiği" insan tipini romanındaki tespitlerle takdim ederken görüldüğü üzere buyurgan, yargılayıcı, ve -geleneksel romanların aksine-

ahlak dersi veren bir tavırdan uzak durur ve kendisine yalnızca betimleyici bir rol biçer. Beigbeder, birey ve toplumsal ilişkiler düzleminde yer alan ahlak, aile yapısı, sorumluluk, aşk ve özgürlük gibi kavramları hem üzerinde fazlaca durmadan tasvir eder gibi görünür hem de okuru tahakküm altına almadan postmodern kültürün doğrudan sonucu olan söz konusu kavramları ve toplumsal anlamdaki sonuçlarını tartışmaya açar. Yazarın, zaten romanın yüzeyde takip ediyor gözükteği 11 Eylül saldırısı çizgisini bölüp bu çizgiyi düzlemsel ve boylamsal olarak kırılmaya uğrattığını ve her fırsatta da temel anlatıya pek çok yanal anlatılar eklediğini kendisi de “On Bir Eylül üzerine yazdığımı sanıyorum, ama aslında 70’li yıllar üzerine yazıyorum [...] Her yeni yüzyıl yeni bir hastalık icat ediliyor. 80’li yıllarda: AIDS. 90’lı yıllarda: şizofreni. 00’lı yıllarda: paranoya” (Beigbeder, 2004, s.150, 161) sözleriyle itiraf eder. Paranoya burada üzerinde ayrıca durulması gereken yazarın deyişiyle sonradan “icat edilen bir hastalıktır” ve postmodern zamanı niteleyen korku, güvensizlik başka bir kimsenin ya da sistemin gözetimi ve kontrolü altına girmeyi tarif etmek için kullanılan bir kavramdır. Bu zaman diliminde tıpkı kulelere nereden geldiği o an belli olmayan uçaklar ve bu uçakların yol açtığı engellenemeyen tahribat gibi paranoya duygusu da insanların bilincinde (ve bilinçaltında) sürekli ve şiddetli bir tekinsizlik hissi uyandırır. Sonuç, toplumsal ve bireysel hayatta her şeyin altüst olup beraberinde keşmekeşi getirdiği zihin karışıklığıdır ki bunu da yazar uçakların saldırıları sonrasında çökecek olan kulelerin içerisindeki her şeyin kaotik bir hal aldığı düşüncesini vurgulayan “United Colors of Babel” (Beigbeder, 2004, s. 146) tamlamasıyla vecizeleştirir.

Postmodern romanın göze çarpan özellikleri arasında tek bir yazınsal türün seçilmeyip bir çeşit eklektik yöntemle başvurulması dikkate değerdir. Postmodern yazarlar, örneğin aynı yapıtın içerisinde polisiye/dedektif, gotik ve pikaresk romanın özelliklerini buluşturarak okura roman türlerinin bir mozaiğini sunabilirler. Bu türden bir anlatım hem her şeyin iç içe geçtiği, artık modern zamanlardaki gibi ayırt edilebilen gerçeğin aksine karmaşanın egemen olmasının edebi yazın alanındaki izdüşümüdür hem de postmodern edebiyatın öncelediği “Her şey gider” (Anything goes) ilkesinin edebiyata yansımasıdır. Birden fazla roman türünün tek bir romanda birleştirilmesi anlayışı Beigbeder’in eserinde de gözlenebilir:

Tüketim toplumunu beni bu hale getirdiği, yani doyumsuz yaptığı için suçluyorum [...] Başkalarını ise kendimi suçlamama engel oldukları için çok suçluyorum [...] Çocukluğumdan hiçbir anım yok [...] İstenmiş bir çocuk değildim. O zamanlar için sıradan sayılabilecek programlanmamış

bir ikinci hamilelik vakası olarak ağabeyimden on yedi ay sonra dünyaya geldim [...] Hepimiz örselenmiş ve kendi çocuklarını örseleyecek çocuklarız. Annem babam tarafından örselenmeyi, tanımadığım insanlar tarafından örselenmeye tercih ederim ! [...] Televizyon kendimi arzulatmak için bulduğum bir yöntemdi. Yaşamam için bana yalvaran diz çökmüş kalabalıklar istiyordum. Gelmemi sabırsızlıkla bekleyen tutkun insan yığınları istiyordum. Seçilmek, kutlanmak, ünlenmek istiyordum.” (Beigbeder, 2004, s. 171-173).

Reklam yazarlığı ve edebiyat eleştirmenliği de yapan Beigbeder, 11 Eylül'den kurgusal bir kesit sunduğu *Kuzey Kulesi 107. Kat* romanına, görüldüğü üzere çocukluğundan ve yetişkinliğinden parçalar ekleyerek anlatısını otobiyografik bir romana da dönüştürür.

Postmodern romanlar çoğu kez dil sorunu üzerine eğilen, kelimelerle “oynayan”, edebiyatın ve diğer sanat türlerinin insan yaşamındaki yerini sorgulayan deneyci yapıtlardır. Bu çaba kendisini bazen yazarın daha önce denenmemiş bir tür üzerine çalışmasıyla ya da en azından bunu dillendirmesiyle dışsallaşır. *Kuzey Kulesi 107. Kat* romanında yazarın “Yeni bir tür yaratmak isterdim: oto-hiciv” (Beigbeder, 2004, s. 203) ifadesi bu düşüncenin altını kalın bir biçimde çizer. Aynı şekilde anlattıkları her ne olursa olsun kimi postmodern edebi yapıtlar insanın sanatla olan ilişkisinin varoluşsal düzlemde neye karşılık geldiğini kestirmeye çalışır. *Kuzey Kulesi 107. Kat*'ta bu tutum şu şekilde okura iletilir:

Neden hepimiz sanatçı olmak istiyoruz? Yazan, çalan, söyleyen, besteleyen, film çeviren, resim yapan akranlarımdan başka kimseye rastlamıyorum. Güzeli mi arıyorlar, hakikati mi? Bütün bunlar bahane. Ünlü olmak istiyorlar. Ünlü olmak istiyoruz çünkü yaralıyız. Bir anlamımız olsun istiyoruz. Bir işe yaramak. Bir şeyler söylemek. İz bırakmak. Ölmemek. Anlam yokluğunu telafi etmek. Absürdlükten kurtulmak istiyoruz. Çocuk yapmak yetmiyor. Yanımızdakinden daha ilginç olmak istiyoruz (Beigbeder, 2004, s. 204).

Dikkate değer olan ise çoğu kez hayata anlam kazandırabileceği düşünülen sanatın, postmodern kültür içerisinde artık yerini ünlü olmaya bırakması ve sanatın olası işlevlerinin sığ popülerliğe devredilmesidir.

Kuzey Kulesi 107. Kat romanı, kurgusal olanın ötesindeki güncel konulara; bir dünya demokrasinin kurulup kurulamayacağı olasılığına (Beigbeder, 2004, s. 234, 286) ve mevcut durumda “ABD, BM’nin işini yapıyor. Dünya demokrasisi Amerika Birleşik Devletleri’nin özel mülkü olmamalı” (Beigbeder, 2004, s. 234) türünden argümanlara yer vermesi açısından da dikkat çekicidir. Benzer varsayımları dünyanın haksızlıklarla dolu bir yer olduğunu, güçlü olanın zayıfı baskıladığını bunların da en nihayetinde hâkim gücün kaynakları adaletsiz bir biçimde kullanıp dağıtmamasından kaynaklandığını, *Windows on the World* rozetinin David ve Jerry kardeşler arasındaki paylaşımında görmek mümkündür:

Lourdes’un vedalaşırken bana verdiği *Windows on the World* rozetini çocuklara uzattım. Sorun, Lourdes’da bunlardan sadece bir tane olmasıydı. Jerry ve David rozeti kimin alacağını anlamak için birbirlerine el ense çekmeye başladılar. Sonunda, mal Jerry’e kaldı çünkü o fiziksel olarak daha güçlü [...] Kafasında oç planları kuruyordu. Birkaç saniye sonra, Jerry’nin o zımbırtıyı tişörtüne taktığını görünce, iğne eline batsın diye arkasından itiverdi. Jerry’nin elinden minnacık bir kan damlası fışkırdı. O dişlerini sıktı, David gülümsedi. Göze göz, dişe dişti, Jerry kabul etti: hayattı bu. Elimi saçlarımın arasından geçirdim: dünyada neyin yolunda gitmediğini anlamıştım. Herkese yetecek kadar rozet yoktu (Beigbeder, 2004, s. 238).

Romanda, rozet eğretilemesiyle Jerry’nin maruz kaldığı acı ile saldırıyı düzenlemiş olabileceğinden şüphelenilen, baskı ve sömürüyle yüzleşmek zorunda kalan *Üçüncü Dünya* ülkelerinin tepkisi arasında bağdaşıklık kurulmaya çalışılmıştır.

3. Sonuç Yerine

Postmodern edebi yapıtların kendilerine has anlatım ve teknikleri sebebiyle aynı zamanda deneyci oldukları da belirtilmiştir. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, Beigbeder’in romanı da gerek kurgusal metnin okuyucuyla doğrudan iletişim kurmasıyla gerekse yazarın “Bu bölümleri metinden çıkardım, çünkü neler yaşadıklarını hayal etmeyi size bırakmanın bundan daha korkunç olduğu kanısındayım [...] *Windows on the World* lüks bir gaz odasıydı. Müşterileri gazla boğuldu, sonra yakıldı ve küle çevrildi, tıpkı Auschwitz’de olduğu gibi. Onların anısını yaşatmak da bir insanlık görevi. (Kesilen sayfa)” (Beigbeder, 2004, s. 256, 258) gibi

ifade ve uygulamalarıyla metin üzerinde tasarrufta bulunduğunu açıkça göstermesi yine postmodern yazının özellikleri arasında yer alır.

Postmodern romanlar, içerisinden kopup geldikleri kültür ve söz konusu kültürün olayları gibi sınıflandırılmaya karşı direnç gösterecekler de ortak niteliklerinin olduğu görülür. Bunlar *Kuzey Kulesi 107. Kat*'ta incelendiği üzere; pastiş, hayatın ve gerçeğin örtüştürüldüğü kısır döngü (vicious circles), kes-yap, kısa devre, çifte-açmazlar türünden metin içerisinde yer verilen biçimsel ve tematik araçlar olabilecekleri gibi, Beigbeder'in romanında yer verilmeyen ve daha çok basılı eserin üretimiyle ilgili *kutu roman* (novel in a box) ya da *ikiye katlama* (fold-in) olarak ifade edilen özelliklerdir. Biçimsel özelliklerin yanı sıra küreselleşme, toplumsal yapı içerisindeki kişilerarası ilişkiler, çözülen aile yapısı, başat politik ve ekonomik dizgenin kültürel hayattaki olumsuz yansımaları da ana olayla hem koşut hem de asıl anlatıyı parçalara ayıracak şekilde sunulmuş olması, *Kuzey Kulesi 107. Kat*'ta sıklıkla görülen postmodern özelliklerdendir. Kuşkusuz, postmodern de olsa roman bir kurgudur tıpkı Beigbeder'in de itiraf ettiği gibi "Olayların benim hayal ettiğim gibi cereyan edip etmediğini asla bilemeyeceğim, siz de öyle" (Beigbeder, 2004, s. 285). Bu; tarihsel üstkurmaca bahsinde Linda Hutcheon'ın, postmodern edebiyat eserlerinin tarihsel gerçeği yorumlayıp yeniden yazmada öne sürdüğü, zıtlıkları olan ve uzlaşamayan tarihi olayların iç yüzüne, kurgu düzleminde -farklı, hatta çelişen açıklamaları da yok saymayarak/(kimi zaman) metne dahil ederek- açıklama girişimidir (Hutcheon, 1988, s. 106). Üzerinde uzlaşabileceğimiz ve açıkça bilebileceğimiz şey ise, yazarın postmodern romanı aracılığıyla "Uçaklar dosdoğru duvarların üzerine gidiyor, toplumumuz da öyle" (Beigbeder, 2004, s. 256) türünden pek çok keskin yargıyı toplum eleştirisi parantezinde okuyucusuna iletmiş olmasıdır.

Azımsanmayacak sayıda postmodern ögeyi başarılı bir biçimde barındıran *Kuzey Kulesi 107. Kat*, yazarın yaklaşımı sebebiyle kusursuz bir roman da değildir. Bu, özellikle hayranlık nedeniyle ve ironiyi de aşan bir ölçüde Fransa'yı düşünsel olarak Amerika'ya yaklaştırma, adeta onun bir parçası kılma çabasında daha da belirginleşir. Roman boyunca gerek açık gerekse örtük bir biçimde Amerika'yı (genel itibarıyla Anglo-sakson kültürü belki de) ve onun temsil ettiği değerleri topa tutan yazar, "Sekiz göbek geriye gidildiğinde, beyaz tenli Amerikalıların tamamı Avrupalı. Bizler bir elmanın iki yarısı gibiyiz: hepimiz Amerikalı olmasak bile, bizim sorunlarımız onların, onların sorunları bizim" (Beigbeder, 2004, s. 280) demekten kendini alamaz. Elbette başarılı bir postmodern romana methiyeler düzmek yerine, eseri yine postmodern (ya da

postyapısalcı) yazının bir parçası/aracı olan yapısöküm yöntemiyle okumak ve anlatıyı ters yüz etmek biz okurlara çok daha farklı çıktılar sunar; tabii bu olsa olsa ileride yapılacak başka çalışmaların konusuna temel teşkil edecektir.

Kaynakça

- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*, (P. Foss, P. Patton & P. Beitchman, Trans.). Massachusetts, MA: Semiotext(e) Native Agents Series/MIT Press.
- Beigbeder, F. (2004). *Kuzey kulesi 107. kat*. (R. Akman, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Bhabha, H. (1984). *Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse*. The MIT Press, Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis, 28, 125-133.
- Britton, A. (1988). *The myth of postmodernism: The bourgeois intelligentsia in the age of reagan*. *CineAction*, 88 (13-14), 3-17.
- Guattari, F. (1986). *The postmodern dead end*. *Flash Art*, 128, 40-51.
- Habermas, J. (1987). *Lectures on the philosophical discourse of modernity*, (F. Lawrence, Tans.). Cambridge, UK: Blackwell Publishers.
- Hassan, I. (1982). *The dismemberment of orpheus: Toward a postmodern Literature*. Wisconsin, WI: The University of Wisconsin Press.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. London, UK: Routledge.
- Lyotard, J. F. (1984). *The postmodern condition: A report on the knowledge*. (G. Bennington & B. Massumi, Trans.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Sim, S. (2001). *The Routledge companion to postmodernism*. New York, NY: Routledge.



Masculinization of Tragedy in Joseph Addison's *Cato* and George Lillo's *The London Merchant*

Joseph Addison'un *Cato* ve George Lillo'nun *Londralı Tüccar* Eserlerinde Tragedyanın Maskülenleşmesi

Sinan GÜL¹



ABSTRACT

During the 18th century, the development of gender and sexuality in the modern Western world was under tremendous impact of visual and literary culture. Considering this, by examining Addison's *Cato. A Tragedy. By Mr. Addison. Without the Love Scenes* (1764) (Latin version) and Lillo's *The London Merchant* (1731), this article analyzes the masculine features of the characters of 18th-century tragedies in England and investigates the reasons behind the dismissal and belittlement of love scenes and feminine qualities in those tragedies. In comedies, women and their qualities were openly ridiculed, while in tragedies, masculine values and patriarchal rules were overtly protected. Depicting societal norms and ideals, *Cato* and *The London Merchant* portray the evolving notions of masculinity. Despite increasing female influence in political and social culture, love, often associated with feminine qualities, was belittled in domestic and public domains. In doing so, playwrights either entirely ignored the idea of using female characters in their plays, thus creating contextual errors of portraying husbands without wives or sons without mothers, or depicted women as the sources of passion that could potentially destroy society, men in particular. Therefore, the concept of love was neglected, undervalued, or dismissed, with playwrights rather offering patriotic or capitalist virtues to substitute the idea of love so that their plays would be deemed as appropriate for public appreciation. They also did not include any signs of sentiment, which was considered the reason behind a considerable decline in tragedies.

Keywords: *Cato*, *The London Merchant*, Eighteenth Century Tragedy, Joseph Addison, George Lillo

ÖZ

On sekizinci yüzyıl, modern Batı dünyasının toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet kavramlarının gelişiminde fazlaca etkili oldu. Bu makale, Addison'un *Cato* adlı oyununun sonradan düzenlenmiş hali olan *Cato. A Tragedy. By Mr. Addison. Without the Love* (1764) ve Lillo'nun *Londralı Tüccar* (1731), adlı eserleri üzerinden, on sekizinci yüzyıl İngiliz tragedyasının maskülen karakterini analiz edip aynı zamanda aşk sahnelerine yönelik görmezden gelmenin ve hakir görmenin sebep ve sonuçlarını incelemektedir. Komedide kadınların ve onlara ait değerlerin açıkça hor görüldüğü bir tür olma özelliğini kazanmış iken tragedyaya ise erkeksi değerlerin ve patriarkal kuralların sıkı sıkıya kullandığı bir tür olmuştur. Toplumun hem normlarını hem de ideallerini gösteren *Cato* ve *Londralı Tüccar* oyunları, maskülen değerlerin evrimine de tanıklık etmektedirler.

Kadınların politik ve sosyal kültürde etkilerinin artmasına rağmen, kamusal alanda, genellikle feminen özelliklerle bağdaştırılmış olan aşk hor görülmüştür. Bunu yaparken oyun yazarları, eşleri ortalıkta gözükmeyen kocalar ya da annesiz evlatlar yaratarak kadınların varlığını oyunlarında ya yok saymışlardır ya da kadınları bütün toplumun ama özellikle erkeklerin yıkımına neden olacak tutku kaynakları olarak lanse etmişlerdir. Bu yüzden oyun yazarları feminen kavramları oyunlarında ihmal etmiş, değersizleştirmiş veya tamamen görmezden gelmişlerdir ve bunun yerine vatan veya kapitalizm sevgisinin erdemlerini yerleştirerek, metinlerinin kitlesele beğeniye uygun olarak da onların gönlünü kazanmasını beklemişlerdir.

Anahtar Kelimeler: *Cato*, *Londralı Tüccar*, On Sekizinci Yüzyıl Tragedyası, Joseph Addison, George Lillo

¹Instructor, TED University, Faculty of Arts and Sciences, Basic Sciences Unit, Ankara, Turkey

Corresponding author:

Sinan GÜL,

TED Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,

Temel Bilimler Birimi, Ankara, Türkiye

E-mail: sinangul36@gmail.com

Date of receipt: 21.08.2018

Date of acceptance: 25.10.2018

Citation: Gül, S. (2018). Masculinization of tragedy in Joseph Addison's *Cato* and George Lillo's *The London Merchant*. *Litera*, 28(2), 233-252.

<https://doi.org/10.26650/LITERA2018-0006>

EXTENDED ABSTRACT

For many scholars, the 18th century is considered to belong to the genre of novel; but during those years, tragedies were also written with the intention to define the 18th-century English identity and qualities. Therefore, by examining Addison's *Cato. A Tragedy. By Mr. Addison. Without the Love Scenes* (1764) (Latin version) and Lillo's *The London Merchant* (1731), this article analyzes the masculine characteristics of 18th-century tragedies as part of the English identity, while investigating the reasons why love scenes were attacked during this period.

There is an array of important themes in *Cato* that could be reinterpreted as a play; nonetheless, this article focuses on another version of *Cato*, which was published in 1764, in Latin, under the title *Cato. A Tragedy. By Mr. Addison. Without The Love Scenes*. One of the reasons behind editing *Cato* by eliminating love scenes stems from the assumption that society, at that time, undervalued love and dismissed any representation of it on stage. Harmonious with the Puritan code of ethics, cultural perceptions of the 18th century render love and any type of passion provoked by it as being sinful. To purify a play from its "sinful" content and restore it to its mission of safeguarding morality and providing absolution, no trace of femininity was used. *The London Merchant* is taken from a ballad, which tells the unfortunate tale of an apprentice, George Barnwell, who is seduced by Millwood, and, as a result, steals money from his master and kills his uncle. Barnwell ending up at the gallows must have hit a particular nerve that drove Lillo to write a play on the subject. Lillo, however, wove the tragic events around the heralding news of the middle class. In his dedication, he submitted his sincerest respect to Sir John Eyles, who was a Member of Parliament and the sub-governor of the South Sea Company. Characteristically, the play transformed into a eulogy of the character Thorowgood, who was a renowned representative of the middle class and a virtuous portrait of a businessman. While delineating the plight of the apprentice, Lillo portrayed Millwood as an evil character whose femininity seemed to be the driving force for such hazardous business. Millwood was used as a scapegoat to criticize the passions of the time, consciously or unconsciously ostracizing negative feminine values. Lillo enriched the ballad's limited story by adding the obedient and virtuous Maria as Thorowgood's daughter, who presented the untainted woman desperately craved by masculine forces. By empowering men and subjugating women, plays were able to portray a masculine and strong Britain. The removal of women from tragedies is due to the fact

that tragedies were somewhat out of favor during this era. Hence, excluding female characters can be seen as a playwright's way of saving the tragedy genre.

Although *Cato* and *The London Merchant* are completely different plays in terms of setting, period, and messages conveyed, the most remarkable similarity between the two of them is their influence and success in their respective eras. Many tragedies fell out of favor but these two plays became a hit, which was highly unexpected. The reason behind their triumph can be traced to their historical context; evidently, both the plays are pioneering as they contain noteworthy observations of the social, historical, and economic conditions of the 18th century. Despite the textual perplexities, the audience welcomed these plays, primarily due to the ideas they conveyed.

In spite of increasing female influence in political and social culture, love, often associated with feminine qualities, was belittled in private domains. Therefore, the concept of love was neglected, undervalued, or dismissed, with playwrights rather offering patriotic or capitalist virtues as a substitute to the idea of love. With this, their plays would have no trace of sentiment, which was considered to be the reason behind the decline of tragedies, and will thus be appropriate for public appreciation. Sublimation of male protagonists as the sole source of virtue enabled playwrights to convey a moral message of caution against women. While reinforcing the idea with renderings from religious texts and constant biblical references, tragedies turned into a device of masculine empowerment to propagate phallogocentric values. Perhaps intending to show a different outcome, Addison and Lillo ultimately contributed to the creation of masculine characters in modern tragedies.

Introduction

Tragedy has historically been ascribed with a dominant serious tone followed by an eventual destruction of its protagonist/s, whereas comedy is accredited with a cheerful tone and happy ending. It is often open to debate whether the former is superior to the latter, but a closer look at theater history might hint the glory of tragedy against comedy in terms of being restaged like Shakespeare's, Ibsen's or Miller's tragedies. Not only theater producers granted the prevalence of tragedy, but also Aristotle is the first of many eminent philosophers who rendered such a glorious position for tragedy (Halliwell, 1998, p. 34). His classic analysis of Greek dramatists such as Aeschylus, Sophocles and Euripides in *Poetics* defines tragedy as "the imitation of an action that is serious and also as having magnitude, complete in itself" (Halliwell, 1998, p. 22). He bestows it to purify the audience's senses through catharsis and create the feelings of pity and fear in order to accomplish its morally instructive mission (Abrams, 1999, p. 236).¹

In addition to its purifying impact on audiences, tragedy has had social responsibilities such as primarily cleansing citizens' feelings and arousing fear and pity since the Ancient Greece. Since theater is broadly social in its goals, it concerns itself with certain topics in order to inform people and supply broad premises for a common understanding. For example, in the eighteenth century's cultural and social evolution of theater, tragedies served as an important contributor to the national identity and reflected specific economic and social concerns of the era. This essay purports to highlight specific features of tragedy within the eighteenth century and analyzes how feminine values were abjured from the content of tragedy in two identical plays of that period, Joseph Addison's *Cato* (1713) and George Lillo's *The London Merchant or The Story of George Barnwell* (1730-1731).

Although *Cato* and *The London Merchant* are completely different plays in terms of setting, time and messages, the most remarkable similarity between them is their influence and success in their era. Though many tragedies fell out of favor in one or two productions, these two became hit plays much unlike the expectations.

1 Around two thousand years later than Aristotle, English stage witnessed the evolution of tragedy which aimed more than to maintain the three unities (unity of time, place and plot) that have long been promoted. The issue of unities became a less, even non-existent, point on Restoration stage starting with Dryden's *All for Love* (1677): furthermore, Thomas Southerne's *Oroonoko* (1695) was an example that disregarded even the unity of a single plot.

Numerous motives and reasons for their triumph can be traced in their historical context; particularly, both plays are pioneering in that they contain noteworthy observations of the social, historical and economic conditions of the eighteenth century. Despite the textual perplexities, audience welcomed these plays primarily due to the ideas they conveyed (Faller, 1998).² The similarities between the plays might come from the tight network which influenced playhouses to choose similar patterns, plots and characters. Since there were two-three playhouses, there was a closed system which rarely permitted new experiments on the taste of the audience. Hence the playwrights imitated each other, plagiarized, modified and burlesqued each other's texts (Hume, 1980, p. 17).

The eighteenth century is considered to belong to the genre of novel by many scholars, but tragedy was also intended as a medium to define the English identity and qualities in the eighteenth century. Lisa Freeman argues that playwrights of the era deployed an "antitheatrical theatricalism" term to establish authority and legitimacy over audiences (Freeman, 1999, p. 472). Similarly, Kristina Straub thinks that theater played a major role at creating gender roles as spectator over the spectacle emerges in the eighteenth century (Straub, 1992, p. 17). By empowering men and subjugating women, drama portrayed a masculine and strong Britain. The attempt of removing women from the content of tragedy is the result of the fact that tragedy was comparatively out of favor on stage. This attempt could be interpreted as a way to save tragedy. Eugene Hnatko states that the popularity of novels and essays as literary forms and the rise of the middle classes as well as the decline of aristocracy, who has for centuries been considered to be the natural audience for tragedy, became prominent factors leading to the demise of true tragedy (Hnatko, 1971, p. 461). In search of true tragedy, playwrights extolled pseudo-classical plays, and only a few among them, like Addison's *Cato*, was successful; almost all attempts of pseudo-classicism on stage were not deeply welcomed by the audience of the time. The performance statistics might shed light on the true situation. In 1700, after playing in Bath, the Drury Lane Company performed in 190 productions from October 6 to August 23, 1704. Only 65 of these performances were reserved for serious drama. Ten years later, tragedies took place on 72 nights out of 176, which might sign a change of taste among the audience. However, the majority of the

2 In his book *The popularity of Addison's Cato and Lillo's The London Merchant, 1700-1776*, Lincoln B. Faller takes these two tragedies as representatives of the century and his book investigates the reasons in detail why these two plays particularly received instant popularity by the audience.

tragedies staged at that time were by William Shakespeare. New tragedies did not get a chance to be staged more than two or three times (Nicoll, 1995, pp. 55–59).

Augustan drama was often considered to be weak compared to the former periods by scholars and many efforts were made to be able to verify what it particularly lacked. The classical critics shared a belief that it was love that ruined the spirit of the tragedy.³ Pope, in the prologue to *Cato*, reminded the audience what the problem was: “Too long hath Love engross’d Britannia’s Stage, / And sunk to Softness all our Tragic Rage” (4). In Mountfort’s *Zelmane* (1704) the reason for the failure was also announced: “The Hero and the Lover long have been / The pleasing Bus’ness of the Tragick Scene” (Nicoll, 1995, p. 62).

Cato and Cato without the Love Scenes

In *Cato*’s prologue, Alexander Pope, a close friend of Joseph Addison, points out that “Here tears shall flow from a more gen’rous cause” (v). This sentence, at the beginning, puts the stress on a different nature of tragedy as a whole. The emotions of the audience can also be aroused in comedies, but the notion of tragedy is unarguably more “gen’rous” and nobler. Pope reminds the readers that they will meet a hero, and what they are about to encounter is totally different from the ‘unprivileged’ comedies they are accustomed to watching. Here, one must stress that as an outstanding and prominent writer, Pope had a natural influence on the readers and audiences of his time as his writings and criticism were published in newspapers. The fact that such a close attention is being directed to the play prepares the audience for something spectacular. In that sense, the plot and characters of tragedies on stage require to be carefully chosen and designed.⁴

-
- 3 Dryden believed the lack of nature caused eighteenth century tragedy to fail. He pointed out: “A serious Play ... is indeed the representation of Nature, but ‘tis Nature wrought up to an higher pitch. The Plot, the Characters, the Wit, the Passions, the Descriptions, are all exalted above the level of common converse, as high as the imagination of the Poet can carry them, with proportion to verisimilitude. (Hume citing from *Of Dramatick Poesie*, Works, XVII. 74) Such a definition of serious tragedy might give the result that women or love are accepted as unnatural. Love and women are accepted to be the deformations of *la belle nature*. Can this feature be a legacy of the Ancient Greek drama which did not allow women on stage? Perhaps, but love stories in Ancient Greek tragedies did not really need female characters to reflect their sublimity. On the contrary, many classical tragedies from those times are still staged thanks to their portrayal of ideal love and sacrifice.
- 4 Addison’s treatment of gender, conversely does not match what Pope scrutinizes in his prologue. Rather, he reflects an exemplar, ideal vision of femaleness in the play. (Schille, 2003, p. 32)

Although *Cato* has a myriad of important themes to be reinterpreted as a play, I would like to focus my attention on another version of *Cato* published in 1764 under the title *Cato. A Tragedy. By Mr. Addison. Without The Love Scenes*. One of the reasons for editing the former play without the love scenes might stem from the assumption that society undervalues love and dismisses its forms on stage. Harmonious with the Puritan code of ethics, cultural perception of the eighteenth century renders love and any passion provoked by it as sin. To purify the play from its 'sinful' content and restore it on its mission of safeguarding morality and providing absolution, feminine touch was the primary element to be sacrificed. As Freeman puts it, "the resistance to the love scenes in Addison's tragedy was symptomatic of a broader politics of gender and genre that sought to position male characters as the exclusive and impregnable agents of tragedy and its ideological projects" (Freeman, 1999, p. 97). Thus, with virtually no textual editing, the main difference between the original and the latter version is the elimination of the female characters.

Cato without the Love Scenes does still have some love scenes despite its title's claim. Almost all language remains intact. However, the difference between the original and the revised version is in the treatment of female characters. Although their lines are completely preserved in the second revision, they are all attributed to the male characters. In order to save the facade of serious drama, the plausibility of the text is abandoned in most parts. For example, the substitution of Cato's son, Portius, instead of Marcia, causes textual gaps. Removing all of the love scenes induces the character of Cato to receive and absorb the whole emotional energy that was provided through the scenes between male and female characters.⁵ It is clear that the new version of *Cato* has other concerns such as appealing to the colonist ideals of a supreme leader rather than a carefully-woven plot.

The reason that *Cato* had such a reputation in the post-Georgian England is hidden within its messages of liberty. Alexander Pope reports in a letter to John Caryl that "The numerous and violent claps of the Whig party on the one side of the theater, were echoed back by the Tories on the other" (Freeman quoting Pope, 1999, p. 97). It seems that political parties behaved bipartisan rather than claiming a patriotic virtue of liberty for their own benefit. If the situation in Rome was anything like that in

5 Freeman criticizes this concentration of all emotions on one character and points out that "The text has to work hard in the final act to iron out all the wrinkles it creates through the process of revision, and it does so by redirecting, and then subsuming, all emotional emerges under the figure of Cato." (109)

England, then the audience sympathizing with Cato had to be against the tyranny of the monarchy, which definitely was not the case with the English audience. English audiences were well aware of the fact that it was a play meant to polish and recall the real virtues of English gentlemen. Since Cato and his family are historically strong supporters of Roman republicanism and traditions, his suicide rather than yield to the tyranny of Caesar epitomized Cato's commitment to liberty and the republic. It was not only the English who admired the unyielding character of Cato: The Americans who were tired of the English rule in their continent also loved Addison's historical character as he "offered a means for the Americans to explore ideas on how to retain their virtue when surrounded by the corruption and tyranny they found in the British Empire" (Harper, 2014, p. 57). Voltaire praises Addison and his play in his Letter on the English Nations: "The first English writer who composed a regular tragedy and infused a spirit of elegance through every part of it was the illustrious Mr. Addison." A lonely commander with "wisdom, bravery and admired by his surroundings" (Addison, 1993, p. 3) is the hero, and rest of the play serves as a background for him. All the characters exist to confirm his grandeur: even when they object to his orders, it is not because Cato is wrong, but simply because he favors not the mighty but righteous. It is the character of Cato and not the dramatic action that moves the play forward. Audience is expected to apprehend the English gentleman's spirit in Cato's character. In a way, no other character, particularly no women, are allowed to shatter this image. Thereby, a new version without love scenes, which basically drives women out of the stage, would reestablish missing pieces or complete unity without unnecessary parts of the play.⁶

Despite its success as a literary piece, *Cato* was criticized by eminent critics for not having all the necessary qualities of a proper tragedy. For example, an important critic of the eighteenth century, Dr. Wharton, comments on the defects of *Cato* in his review in *The Literary Panorama*. He states that "*Cato* is a fine dialogue on liberty, and the love of one's country; but considered as a dramatic performance, nay, as a model of a just tragedy, as some have affectingly represented it, it must be owned to want action and pathos: two hinges, I presume, on which just tragedy ought to necessarily turn, and without which it cannot subsist." (Wharton, 1778, p.285) In addition to his criticism on characters and literary style, Wharton reveals the primary defect of *Cato*

6 In addition, Freeman includes foreign elements to the matter of "weakness" and analyzes that the critics' writings blame Italian, Spanish and French operas or comedies for implicating enflamed passions that distract from and threaten tragedy's designed purpose.

when he points out that “The loves of Juba and Marcia, of Portius and Lucia, are vicious and insipid episodes, debase the dignity, and destroy the unity of fable.” (Wharton, 1778, p. 285) Dr. Johnson, who emphasizes poetic superiority of the text rather than its dramatic capabilities, criticizes that there is “no magical power of raising phantastic terror or wild anxiety” (Johnson, 1778, p. 286). Thus, revised version attempts to vitalize tragic qualities by amplifying the figures of patriarch as a sign of power and authority.

The first scene opens with the dialogue of Cato’s sons, Marcius and Portius, and introduces Cato and his conflict with Caesar. Brothers’ recount of Cato’s past virtues and deeds, as well as all events of his past life does not once even mention Cato’s wife who is also their mother. Brothers remind each other of the advice their father used to give while they were growing up and once again, their mother seems to have made no contribution to their upbringing. Thus, questions on this dialogue start to arise: Why isn’t Cato’s wife ever mentioned either by her children or her husband? Is she a worthless and discreditable person? Are they ashamed of her? Can the mention of a female image perhaps as significant as Cato himself for having given birth to and raised Cato’s heirs degrade his reputation? Rather, such isolation of Cato as a masculine character aims at creating a single focus on him, emphasizing his grandeur and semi-Godlike image. It is probable that Cato had a woman; perhaps more than one, unless, of course, his sexual inclination was different. However, the image of a female character responsible for upbringing Marcius and Portius other than Cato is never present in the play. Without the elimination of female characters, there is an inherent patricentric vein in *Cato*.

Similarly, love for another woman that turns Marcius and Portius into two rivals is dismissed and disallowed by their father as an eminent source of their weakness. It is rather surprising that none of drama or literature critics have so far investigated the existence of a mother in a family of four and attempted to unearth her hidden identity in this happy family portrait. Although Cato stands for the Stoic ideals of reason, unquestioning the absence of his relationships with the opposite sex makes his character only an orator of virtues. The celibate protagonist of this tragedy is consciously isolated and represented as a man without feelings, or, in other words, deprived of weakening sources caused by the presence of a feminine character. These sentences might clear the reason why love is not included in Cato’s description of his own bravery: “... Marcius is not slow / To follow glory and confess his father. /

Love is not to be reason'd down," (Addison, 2004, p. 13). Love cannot be controlled and in *Cato* it is apparently associated with anyone with feminine physical attributions. Hence, in *Cato Without Love Scenes*, the scenes between Lucia and Marcus or Portius are present; however, as a character Maria is expelled. Love, which cannot be reasoned, might drive these heroes to actions which they are not supposed to pursue. Therefore, the audience should be warned and cautioned against it. Such religious and moral codes embody a consistent contextual construction for most plays in the eighteenth century. The subversive impact of feelings for the opposite sex on most of the tragic figures is a reason why women, who are usually either mocked in comedies or ignored in tragedies in eighteenth century drama, are absent. As a reversal of Shakespearean *Romeo and Juliet*, *Cato* highlights a patriotic love's ascendancy over a romantic one.

Cato Without the Love Scenes was published in Latin fifty-one years after its premiere in 1713. The reason for this late publication might be another woman: Queen Anne whom can be credited with stopping or limiting Addison, or his publishers, to go any further in attributing negative connotations to all feminine values, which were so evident in the first publication. Schille, correspondingly, suggests that *Cato* was staged as a "manly" alternative to commonly popular "pathetic" tragedies of writers like Lee and Otway and she-tragedies of writers like Rowe and Banks (31). On the other side, Lisa Curtis-Wendlandt notes that Hamburg's prominent female intellectual Elise Reimarus' German translation and adaptation (ca. 1776) "engenders an alternative 'art of politics'—one that steers a consequentialist path toward the common good (Curtis-Wendlandt, 2013, p. 72).

Cato without the Love Scenes involves another kind of discrimination, differentiating it from other plays. The play was published with its Latin translation next to the English pages and, therefore, it was actually addressed for the well-educated parts of society. It is well known that in England women were not allowed to have university degrees until the beginning of the twentieth century, and for a woman and, of course, or a poor man to learn Latin was impossible unless they were wealthy or needed to be trained for aristocratic purposes. A Latin text might have been added to increase the volume of connection with Ancient texts or nostalgic heroism. Despite its philosophical excellence, Ancient Greece constituted a state where women and slaves had no rights at all. Keeping that fact in mind, publishing the English text together with the Latin translation might be efficient in order to understand the

reckless and discriminatory principles of the publication. It is noteworthy that the addressee of the book was never meant to be a woman.⁷

In her book *Character's Theater*, Lisa Freeman argues that defenders of the English stage used tragedy as a standpoint in order to drive out all the irrational and feminine feelings, passions driven by foreign entertainments. In terms of the eighteenth century's social and economic dynamics, her thesis is profoundly reinserted, and I would like to expand her thesis by emphasizing the stoic bond between male characters.

Cato Without Love Scenese limits the subject of love. Instead of a romantic passion between a man and a woman, love for the wealth of the country, championing patriotic values and arousing patriotism are portrayed. Likewise, in the same century the Eastern literature turned the concept of mortal love into an eternal one. Most of the written products of the era were either hymns praising a certain person or starting with the eulogy for one, and generally constituted appraisals of Gods, prophets or emperors. The fear of a feminine touch or presence originating from the Holy books of Christianity and Islam thus obstructed or delayed the introduction of women into the social modern life. While love itself has always been blessed, women for a long time have been considered as the impure component of it, the whole subject being thus precluded. Such derogatory view of women being dominant in most parts of the world functioned discursively to strengthen the bond among men.

The existence of a brotherhood among men was not covert; women were also well aware of this 'secret' foundation, and unwittingly contributed to its dominance. In *Cato*, Lucia hints the strong ties between her rival lovers and emphasizes the precatory word told her passionately by Portius: "Portius himself oft falls in tears before me, / As if he mourn'd his rival's ill success" (Addison, 2004, p. 18). This invisible cement of patriarchal society is echoed in most social or cultural productions. At the end of the century, in her play *The Belle's Stratagem*, one of the female writers Hannah Cowley uses the concept of men's strong ties, which can be accounted for,

7 Another aspect of expelling women from the text is the commentary made by Voltaire in the introductory part of the book. Voltaire's words are given in French and translated into English on the opposite page. He criticizes the love scenes as the "insipid intrigue" that "murders the whole piece". Addison cannot save himself being harshly blamed for submit[ting] his austere genius to the manners of the age. (Freeman, 2013, p. 255)

quite simply, by tradition, but it still proves how strong and concurrent this brotherhood was (Cowley, 2016). Doricourt points out, to prove his bond to his friend; "True, there I plead guilty, but I have never yet found any man whom I could cordially take to my heart and call friend who was not born beneath a British sky and whose heart and manners were not truly English" (Addison, 2010, l.iii., pp. 126-130). Analogous is the relationship between Portius and Marcius. Portius does not dare to declare his love for Lucia so that he would not hurt his brother's feelings once he realizes that Marcius is in love with her too. The bond between the two brothers is prior and superior to any other feeling or passion including love. Here again is a contradiction, for love between men is legitimate, and they never hesitate to demonstrate it, as opposed to love between a man and a woman. Thus, while the love for a woman bears a negative connotation in the play and is rendered as sin, a man's display of affection (of course, stripped of homoerotic connotations) for another man is blessed and well-received.

Similarly, the love ascribed between Juba and Marcia is chaste in terms of masculine values. As a virtuous woman, Marcia is worthy to be loved since she is a reflection of her glorious father. The reason why Juba loves Marcia originates from her association with Cato; otherwise she is just like other women, as Juba points out, "The virtuous Marcia tow'rs above her sex/ True, she is fair (oh, how divinely fair!)/ But still the lovely maid improves her charms/ With inward greatness, unaffected wisdom,/And sanctity of manners, Cato's soul/ Shines out in everything she acts or speaks ... Dwell in her looks, and with becoming grace/ Soften the rigour of her father's virtues" (Addison, 2004, p. 16). Even though feminine values are not directly mentioned or contorted in this quotation, the praise of a masculine character's reflection creates a binary opposition which promulgates the defeat of feminine characteristics. Marcia is worthy of praise because she is Cato's daughter.

The lines that derail Juba from the roads of honor are edited in the revision: "Juba will never at his fate repines / Let Ceasar have the world, if Marcia's mine" (Addison, 2004, IV. i. p. 45). In *Cato without the Love Scenes* the premise that brings Sempronius to his death is changed into a plot where Sempronius is caught while attempting to kidnap Cato and is slayed by Juba. A strong emphasis is put on Prince Juba in order to get him to his senses and reason. The part in the original where Marcia announces her affection for Juba in their verbal exchange is in the later edition insignificantly altered into a dialog between Juba and Porcius:

PORCIUS: My joy! My best friend! All is bliss round me/
 This, this is life, indeed! life worth preserving.
 JUBA: How shall I speak the transport of my soul!
 I'm lost in extacy! O my dear Porcius!
 PORCIUS: Believe me, prince, before I thought thee dead,
 I did not know myself, how much I lov'd thee.
 JUBA: O fortunate mistake! O happy Juba!
 Fortune thou now hast made me amends for all
 Thy past unkindness: I absolve my stars. (Addison, 1995, III.ii. p. 32)

Such phrases announcing sympathy for another man should be rendered rather daring in the eighteenth century, but what enables this text to be published derives from the sense of brotherhood formed by a mixture of homoerotic feelings and patriarchal acceptance. For a male reader of the eighteenth century it would unravel a collaboration which functions like a password among male oriented markets.

In the second act, Cato finally appears and truthfully declares for whom this play was meant for from the beginning. Pope and Addison seem to make good use of straightforward addressees when they mean to preach the public. Pope addresses the Britons in the prologue to warn them against the dangerous effeminate effects of foreigners, and through Cato he calls fathers to hark what he is about to express much like Addison. His first word in the play is "Fathers" as if he excludes the whole opposite sex from the play or reminds the female audience / readers that noble tragedies are meant to show fathers' dignity.⁸

Cato's son Marcus is desperately in love with Lucia. Marcus's supposed intrepidity is lessened with his hopeless love and his passion. Lucia rejects him and his last words in the play are: "Oh, for some glorious cause to fall in battle! / Lucia, thou hast undone me: thy disdain / Has broke my heart; 'tis death must give me ease" (Addison, 2004, III.

8 Conversely, Allordyce Nicoll reports that female audiences participated more in tragedies than in comedies due to the fact that in the latter feminine qualities and identities were harshly criticized and vulgarized. Women, assumingly, preferred to be non-existent or co-assistants to the plot instead of being mocked in respect of affinity to tragedies of the time. Swift summarized the shift in his *Thoughts on Various Subjects*: "it is observable that the ladies frequent tragedies more than comedy" (Nicoll citing Swift, 1995, p. 25). The reason he explains is the way tragedy handles the issue of women: "that in tragedy their sex is deified and adored, in comedy exposed and ridiculed". In a historicized context, Swift's remark on the issue of women in dramatic forms might prove true; on the other hand it might show how the situation of the women was already internalized to national identity.

i. p. 33). This outburst is not for liberty or another virtue but for love. *Cato without the Love Scenes* rewrites this scene to cut Marcus's disclosure as his soliloquys are covered with heroism and courage instead of love. Although most of the lines remain the same, any reference about his love affair with Lucia is purged from the lines. Such a revision enables a discourse in which Marcus is celebrated for his triumph against vain passions. There is no stain or doubt left on his demise because he fights for his virtues not because he is hopeless about conquering Lucia's heart. Hence, Cato's speech after his son's death circulates an emotional ardor through male channels (Freeman, 1999, p. 105).

“May she prove a warning to others”

Cato and *The London Merchant* are two important plays of the eighteenth century and they both focus on the issues of real virtue through love and friendship. The plot of Lillo's play is taken from a ballad which tells the unfortunate tale of an apprentice, George Barnwell who is seduced by Millwood, and, as a result, steals money from his master and kills his uncle. Barnwell's end at the gallows must have hit a popular spot that drove Lillo to write a play on the subject. Lillo, however, wove the tragic events around the heralding news of the middling class. In his dedication, he submitted his sincere respect to Sir John Eyles, who was a Member of Parliament and the sub-governor of the South Sea Company. The play characteristically turned into a eulogy of the character Thorowgood, who was an eminent representative of the middle-class and the virtuous portrait of a businessman. While delineating the plight of the apprentice, Lillo portrayed Millwood as an evil character whose feminine sex seemed to be the driving motive for such hazardous business. He used Millwood as a scapegoat to criticize the passions of the time, consciously or unconsciously ostracizing the negative feminine values. On the other hand, Lillo enriched the ballad's limited story by adding obedient and virtuous Maria as Thorowgood's daughter, and thus presented the untainted woman of the society that the masculine forces desperately craved.

The portrayal of Millwood brings the resemblance of her deeds to Thorowgood's. They both have the desire to profit from the labors of others. She gets money from people through trickery, whereas Thorowgood uses all the beneficiary business tricks, such as slave trading, colonizing and usury. The despotic rules of business are as harsh for the non-benefiting party as the results of Millwood's trickery. Thorowgood,

reluctantly consents that “truth is truth, though from an enemy spoke in malice” (Lillo, 1995, IV.ii. p. 327). In that way, Millwood’s arguments exchanged with Thorowgood’s where they both advocate the “Method” or the “Arts” of Merchandize (Morrissey, 1998, p. 32). Thorowgood is constantly described with positive qualities. On the contrary Millwood seems to have the lowest degree among mankind. Thus, the methods she employs and advocates in her business have negative outcomes whereas reason is on the side of Thorowgood’s mercantilism. In a similar manner, in *Cato* Syphax, who is one of the villains that rebel against the orders of Cato, oppose colonialism as well:

SYPHAX: The boasted ancestors of these great men,
Whose virtues you admire, were all such ruffians.
This dread of nations, this almighty Rome,
That comprehends in her wide empire’s bounds
All under heav’n, was founded on a rape.
Your Scipious, Caesars, Pompeys, and your Catos,
(These gods on earth) are all the spurious brood
Of violated maids, of ravish’d Sabines (Addison, 2004, II.i .p. 28).

Conflicts in a play cause a clash and that is how a plot takes action. One of the weak points of *Cato* and *The London Merchant* is that people who are against the common beliefs are either traitors or fallen women. It is difficult to prove the accuracy of a cause without a strong opposition. Although dominant ideology of the times was supported well in both plays, the unfashionable and opposite values are voiced comparatively weaker characters. It is uncommon for any play to lay the whole blame on one character. This can be tied to melodramatic impact of eighteenth century drama. In *The London Merchant*, Barnwell, despite being the agent of all crimes, at the end is forgiven, and there is an emphasized possibility that his soul might be relieved off his sins. With the religious references scattered in the text, Millwood and Barnwell’s story duplicates Adam and Eve’s scriptural tale, where Eve was tempted by the devil in order to persuade Adam to eat the forbidden fruit of knowledge. Women have been accused to degrade mankind from heaven and castigated for the pains mankind has suffered. Similarly, Millwood is depicted as the sole cause of Barnwell’s fall. She reminds the audience the biblical similarity: “... and I was doomed, before the world began, to endless pains, and thou to joys eternal” (Lillo, 1995, V.ii. p. 339). Contrary to the characteristics of an accomplice, Barnwell responds with a prayer: “O gracious heaven! extend thy pity to her: let thy rich mercy flow in plenteous streams to chase

her fears and heal her wounded soul" (Lillo, 1995, V.ii. p. 339). The dialogue here establishes the belief that women are doomed to a tenebrous fate unless they are emancipated by men. The reason for such an approach to the text derives from the need of a devil whereby the motives of Millwood could be reasoned. In Lillo's play, Millwood embodies both the devil and the victim. The passions of a female might turn her into a devil unless she defeats her rapacious desire, like Maria does.

A similar reference to the religious sources is Barnwell's treatment of himself as a traitor: "Sure, such was the condition of the grand apostate, when first he lost his purity: like me, disconsolate he wandered, and, while yet in heaven, bore all his future hell about him" (Lillo, 1995, II.i. p. 302). The scene where Barnwell kills his saint-like uncle denotes a great similarity to the scene between Judas and Christ. Barnwell, just like Judas, kisses his uncle whom he stabbed a few minutes before. I believe the density of religious references is an attempt to bless the text which is a manifestation of the middling classes. The way a new-born baby, Lillo, is blessed in a church consecrates the new-born bourgeoisie by associating his private tale to biblical references. Barnwell, moreover, tries to confess on his knees to Thorowgood as if he is in a church or in front of a priest. The symbolic transformation of Thorowgood from merchant to a member of clergy underlines the shift in power dynamics which assigns the new ecclesiastical class as the one to drive the capital. Thorowgood, in addition, was defined to be as merciful as an angel. Thus, the play between the lines represents a battle between reason and passion. Reason epitomizes positive values of the English society in the eighteenth century. In addition to conduct of business guided by reason, religious and colonial conducts are some of the positive elements that are highly respected in the merchant's character.

Cato and *the London Merchant* share an ambiguous theme that needs to be addressed. It remains a mystery whom *Cato* might have represented in the play, as still is unknown whose tragedy it was in Lillo's play: the merchant's, the apprentice's, the uncle's or Millward's. The absence of focus on a single character, however, strengthens both plays' content as, despite having theatrical flaws, both plays reflected a multi-voiced version of the era's values. It is notable, for instance, that both writers are keen supporters of colonial affairs. The Roman imperial project delineates, in general sense, the British mercantile and colonial project which Addison rejoices in the *Spectator*. Through the character of Thorowgood, Lillo integrates the faith:

THOROWGOOD: *The late found western world's rich earth glows with unnumbered veins of gold and silver ore. On every climate and on every country Heaven has bestowed some good peculiar to itself. It is the industrious merchant's business to collect the various blessings of each soil and climate and, with the product of the whole, to enrich his native country.* (Lillo, 1995, III.i. p. 306)

This particular passage is sonorous with the idea that imperialistic desires are by nature phallogocentric, resembling in the act the process of a man 'conquering' a woman. Britain's image as the colonizer thus had to be masculine, phallogocentric, unfeminine, as was best portrayed in the famous painting *The Discovery of America by Christopher Columbus* (1959) by Salvador Dali.

The last scene of Lillo's play was added after the premiere. Although there seems to be no clear explanation for such an editing, it seems that Lillo did not want to end the play with chaste Maria's love declaration, which might have functioned against the virtuous situation that the play aims to promote. Instead, while justifying Maria's disclosure, Millwood was finger pointed: "May she prove a warning to others, a monument of mercy in herself!" (Lillo, 1995, V.iii. p. 341). Millwood is not only portrayed as a malicious tempting evil but also she is inscribed with values totally antagonistic to the benefits of the Empire. She is the evil version of Thorowgood whose aim is to improve his country and society, but she does not hesitate to reveal the disgust she feels for the hypocrisy Christianity and colonialism constructed. Her way of governance in the colonies embodies an antithesis to Thorowgood's attitude of benevolence towards the colonies. She is partially allied with the tactics of England's despised enemy, Catholic Spain. As is rendered characteristic for her sex, she refuses to acknowledge her crime or repent. Her sincerity which reveals hidden secrets placed in Thorowgood's account books prepares her destruction (Freeman, 1993, pp. 119–120). Millwood is a cunning woman who uses her energy for forgery and her investigative tone is not welcomed by the society. One of the points for which she is punished is the fact that she goes against the nature of a woman of quality. The way she mirrors a woman has no common points with Maria or the image of woman Lillo contemplates: "If to seem what one is not, in order to be better liked for what one really is; if to speak one thing, and mean the direct contrary, be art in a woman – I know nothing of nature" (Lillo, 1995, I.ii. p. 229). What she advocates constitutes the moral of tragedy which warns the society to avoid such characters.

She is well aware of masculine values for using women for their own profit and she is brave enough to tell it: "We are no otherwise esteemed or regarded by them but as we contribute to their satisfaction" (Lillo, 1995, II.i. p. 296) Another male character, Trueman, reveals the charge against her: "To call thee woman were to wrong the sex, thou devil!" (Lillo, 1995, IV.i.p.328) Maria, on the contrary, justifies innocent and obedient women:

MARIA: "How falsely do they judge who censure or applaud as we're afflicted or rewarded here! I know I am unhappy, yet cannot charge myself with any crime more than the common frailties of our kind, that should provoke just heaven to mark me out for sufferings so uncommon and severe. Falsely to accuse ourselves, heaven must abhor; then it is just and right that innocence should suffer, for heaven must be in all its ways. Perhaps by that we are kept from moral evils much worse than penal, or more improved in virtue: or may not the lesser ills that we sustain be made the means of greater good to others?" (Lillo, 1995, IV,i., p. 321)

Maria's defense through patriarchal and biblical references is not good enough to save her virtue, but it criticizes the double-standards of the society because the solidarity among men does not exist for women. The recurrent theme of fraternity, discussed above in *Cato*, is present in *The London Merchant* as well. As Marcius and Portius are the closest people to each other, Barnwell and Trueman appear to be the best of friends in *London Merchant*. The scene between Trueman and Barnwell in the last act displays a well-portrayed example of such an affinity. The fifth act of *The London Merchant* includes a scene of reconciliation between two male figures whose vehement demonstration of affection deserves particular attention. When Trueman visits Barnwell in the prison, Barnwell responds, in part, by "throwing himself on the ground" (Lillo, 1995, V.ii. p. 335). Realizing that Trueman has "propose[d] an Intercourse of Woe" (Lillo, 1995, V.ii. p. 336), Barnwell embraces Trueman and asks him to "take some of the joy that overflows my breast!" (Lillo, 1995, V.ii. p. 336) although it is possible to view this scene with homosexual connotations due to their "mutual groans" (V. ii.p.337), their "sighs" (V.ii.p.335) and their "mingling tears" (V.ii.p.338) (Morrissey, 1998, p. 25). At first glance, this scene functions as the reintegration of Barnwell into male-oriented business world that constantly promotes the union of men. This bond which is a natural enemy of outsiders excludes all races and other sex from its divine space. It treats the passion felt for a woman as the scapegoat responsible for a man's demise. It

is true that Millwood tempted Barnwell by her “feminine” tricks to steal and kill, but as an individual Barnwell is justified at the end of the play, whereas Millwood goes to the gallows without any penitence. Barnwell is portrayed as the gullible innocent tricked by the wiles of the charming older woman. Lillo offers a warning against women like Millwood. Nussbaum explains how the idea of getting rid of strong women was prominent in the eighteenth century: “The satirist’s end, then, is to release men from the power of women by attacking the entire sex. Men need to free themselves from the power of the sex [Nussbaum’s emphasis]. Ideally men will learn to live without women, who only confuse them, prove them fools, and then destroy them” (Nussbaum, 1984, p. 109). Lillo does not let his character suffer because of a cunning woman. Barnwell’s situation is compared with the Biblical one where another female devastated the paradise: “Sure was the Condition of the grand Apostate, when first he lost his Purity; like me disconsolate he wander’d, and while yet in Heaven, bore all his future Hell about him.” (Lillo, 1995, II.i. pp. 9-11) Lillo presents Millwood’s seductive evil for his audience to contemplate the atrocities that innocent apprentice suffered. Moreover, Lillo’s characterizations are accordant with the tradition of the masculinized female usurper, as portrayed in both Greek and Roman tragedy.

Conclusion

In terms of gender studies, eighteenth century tragedy is a genre that consists of representations of threatening women despite the Enlightenment movement. Women become a target as Lillo points out in his play: “Woman, by whom you are, the source of joy, with cruel arts you labor to destroy; a thousand ways our ruin you pursue, yet blame in us those arts first taught by you” (Lillo, 1995, p. 329). In comedy, women and their qualities were openly ridiculed and tragedy protected masculine values and rules more overtly. In doing so, playwrights either ignored entirely the presence of women in their plays, creating thus contextual errors of leaving husbands without wives or sons without mothers, or depicted women as the sources of passion that could be potentially destructive for the whole society, men in particular. Such sublimation of male protagonists as the sole sources of virtue enabled to convey a moral message of caution against women. Supporting the idea with renderings from religious text and constant biblical references, tragedy turned into a device of masculine empowerment to propagate phallogocentric values. Having perhaps intended a different outcome while writing their tragedies, Addison and Lillo inevitably contributed to the cause of creating a masculine character for modern

tragedy as in both plays; female characters have marginal ideologies and their representations do not serve the imperial aspirations. Thus, they emboldened the tradition that determined the form and content of many plays in the history of drama up until the late twentieth century.

References

- Abrams, M. H. (1999). *A glossary of literary terms*. Boston, MS: Heinle & Heinle.
- Addison, J. (2004) *Cato: A tragedy and selected essays*. Indianapolis, Indiana: Liberty Fund.
- Addison, J. (2010). *Cato: A tragedy. By Mr. Addison. Without the love scenes*. New York, NY: Gale ECCO.
- Cowley, H. (2016). *The Belle's Strategem*. London, UK: Wentworth Press.
- Curtis-Wendlandt, L. (2013). Staging virtue: Women, death, and liberty in Elise Reimarus's *Cato*. *Journal of the History of Ideas*, 74(1), 69–92.
- Faller, L. B. (1988). *The popularity of Addison's Cato and Lillo's The London Merchant, 1700-1776*. New York, NY: Garland Publishers.
- Freeman, L. (2013). *Character's theater: Genre and identity on the eighteenth century English stage*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Freeman, L. (1999). What's love got to do with Addison's *Cato*? *Studies in English Literature*, 39(3), 463–482.
- Halliwell, S., & Aristotle. (1998). *Aristotle's Poetics*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Harper, K. (2014). *Cato, Roman stoicism, and the American revolution*. (Doctoral Dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses Database. (UMI No. 9743523)
- Hnatko, E. (1971). The failure of eighteenth century tragedy. *Studies in English Literature, 1500-1900*, 11(3), 459–468.
- Hume, R. (1980). *The London theater world, 1660-1800*. Carbondale: Southern Illinois UP.
- Johnson, S. (1778) "Review" in *the literary panaroma*. C. Retrieved from www.babel.hathitrust.org
- Lillo, G. (1995). *The London Merchant or the story of George Barnwell*. *Eighteenth-Century Plays*. New York, NY: Oxford UP.
- Morrissey, L. (1998). Sexuality and consumer culture in eighteenth century England: 'Mutual love from Pole to Pole' in *The London Merchant*. *Restoration and 18th Century Theater Research*, 13(1), 47–64.
- Mountfort, W. (2018). *Zelmane: Or, the Corinthian Queen. A tragedy*. New York, NY: Gale Ecco.
- Nicoll, A. (1995). *A History of restoration drama, 1660-1700*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Nussbaum, F. A. (1984). *The brink of all we hate: English satires on women 1660-1750*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky.
- Schille, C. B. K. (2003). Now, *Cato*: Addison, gender, and cultural occasion. *Restoration and 18th Century Theater Research*, 18(1), 31–48.
- Straub, K. (1992). *Sexual suspects: Eighteenth century players and sexual ideology*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Wharton, J. (1778) "Review" in *the literary panorama*. Retrieved from www.babel.hathitrust.org



Till Dembeck / Rolf Parr (Hrsg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*

Till Dembeck, Rolf Parr (Herausgeber), Tübingen: Narr Francke Attempto 2017.
ISBN 978-3-8233-7911-9. 380 S.

Martina KOFER¹



¹Universität Paderborn, Fakultät für Kulturwissenschaften/Institut für Germanistik und vergleichende Literaturwissenschaft, Paderborn

Corresponding author:

Martina KOFER, Universität Paderborn, Fakultät für Kulturwissenschaften/Institut für Germanistik und vergleichende Literaturwissenschaft,
Warburger Str. 100, 33098 Paderborn, Deutschland

E-mail: martina.kofer@upb.de

Date of receipt: 06.09.2018

Date of acceptance: 01.10.2018

Citation: Kofe, M. (2018). Till Dembeck / Rolf Parr (Hrsg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch [Review of the book *Literatur und Mehrsprachigkeit* by R. Parr & T. Dembeck (editors)]. *Litera*, 28(2), 253-261. <https://doi.org/10.26650/LITERA485765>

Wie Unterricht und Schule mehrsprachig gestaltet werden können und die Mehrsprachigkeit der Kinder wertschätzend integriert werden kann, ist heute in vielen Einwanderungsländern zentrales Thema der Wissenschaften. Dass wir jedoch noch weit davon entfernt sind, Mehrsprachigkeit als alltäglichen Normalfall zu begreifen und als gesellschaftlich bereichernd anzuerkennen, zeigen beispielsweise Forderungen nach einem ‚Verbot‘ anderer Sprachen als Deutsch auf dem Schulgelände. Yasemin Yıldız (2012) sieht in dieser auch institutionell geforderten ‚Leitsprachigkeit‘ ein monolinguales Paradigma, das mehr ist, als das simple Sprechen einer Sprache. Vielmehr sieht sie in Einsprachigkeit ein strukturelles Prinzip zur Organisation des gesamten gesellschaftlichen Lebens. Auch im literarischen Feld

zeigt sich eine merkwürdige Ambivalenz zwischen den lebensweltlichen multilingual geprägten Realitäten und der konsequenten Einsprachigkeitsdominanz in den ‚Nationalliteraturen‘, wie David Gramling im vorliegenden Band konstatiert.

In den letzten Jahren tastet sich die Wissenschaft jedoch behutsam aber stetig an Mehrsprachigkeit als narratologisches Verfahren heran. Giulia Radaelli legte 2011 mit ihrer Dissertationsschrift eine erste Systematik zur Beschreibung literarischer Mehrsprachigkeitsverfahren vor, nachdem für lange Zeit auf diesem Feld nur die Aufsätze von András Horn (1981) und Meir Sternberg (1981) sowie das frühe Buch von Leonard Forster (1970) Orientierung boten. Die bisher umfangreichste Untersuchung einer „Ästhetik der Mehrsprachigkeit“ (2016) legte jüngst der Romanist Werner Helmich vor. Während Helmich jedoch literarische Mehrsprachigkeit auf das Sprechen von mindestens zwei differenten Idiomen im Text reduziert und als literarisches Ausnahmephänomen betrachtet, vertreten Till Dembeck und Rolf Parr im nun vorliegenden Band eine Position, die die Allgegenwärtigkeit von Mehrsprachigkeit im Sozialen wie auch in literarischen Texten hervorhebt. Sie betrachten Mehrsprachigkeitsforschung als „neue disziplinäre Ausrichtung der Literaturwissenschaft“ (S. 10).

Das anvisierte Ziel einer Mehrsprachigkeitsphilologie wird im Laufe der Lektüre des fast 400 Seiten umfassenden Handbuchs mit Blick auf die ästhetische Vielfalt immer ersichtlicher. So rechnen die Herausgeber nicht nur den Sprachwechsel bzw. die Sprachmischung verschiedener ‚Fremdsprachen‘ in der Literatur zur Mehrsprachigkeitspoetik. Der Polyphonie-Theorie Michail Bachtins folgend, zählen sie auch Aspekte innerer Mehrsprachigkeit zu den ästhetischen Erscheinungsformen. Zu den „Basisverfahren“ gehört jedoch auch, wie Till Dembeck im dritten Teil des Buches ausführlich darstellt, die Integration von metrischen Mustern oder Zitaten aus einem ‚fremdsprachlichen‘ Kontext. Auch wenn eine ‚andere‘ Sprache nicht offensichtlich im Text präsent ist, können noch Verfahren von Mehrsprachigkeit analysiert werden, die oftmals nur von einem dementsprechend sprachkompetenten Rezipienten als immanente, wortwörtliche Übersetzungen erkannt werden. Selbst die bloße Erwähnung des Sprechens einer anderen Sprache im Text gehört als Form latenter Mehrsprachigkeit zum formellen Ensemble.

Ganz im Sinne der aktuellen Debatte um eine neue Weltliteratur‘, die die bisherigen nationalphilologischen Ordnungen von Literatur für überholt hält, sehen die

Herausgeber in der literarischen Mehrsprachigkeitsforschung das Potenzial, die nationalphilologischen Eingrenzungen der Literaturwissenschaft zu durchbrechen. Aus ihrer Sicht erweitert Mehrsprachigkeit den Begriff der Weltliteratur, indem globale Vernetzung nicht nur auf die Texte und ihre Intertextualität bezogen wird, sondern sich auch in einem Netzwerk vielfältiger mehrsprachiger Poetiken zeigt. Trotz der ‚Leitlinie Einsprachigkeit‘ ist Mehrsprachigkeit in der Literatur jedoch ebenso wenig wie in der sozialen Realität ein Globalisierungsphänomen, sondern ein hoch dynamisches ästhetisches und auch kulturpolitisches Prinzip der Weltliteraturgeschichte, das sich schon in antiken Texten findet und sich fortan in verschiedenen Formationen und wechselnden Sprachpräferenzen in jeder Epoche zeigt.

Mehrsprachige Literatur steht darüber hinaus immer im Kontext von Inter- und Transkulturalität und bietet von daher ein wichtiges Analysemoment von Differenz-Konstrukten – kultureller wie auch sozialer Art. So ist Mehrsprachigkeit den Herausgebern zufolge untrennbar mit (kultur-)politischen Dominanzverhältnissen und Hierarchisierungen verbunden, denn der Diskurs um Einsprachigkeit und Mehrsprachigkeit verhandelt immer schon die Themen kulturelle (Des-)Integration, ‚Eigenes‘/‚Fremdes‘ im kulturellen wie im sozialen Sinne mit und hat von daher einen implizit ethischen Charakter. Wie sehr Sprache mit Machtverhältnissen verbunden ist und rassistischen Strukturen förderlich sein kann, hat nicht zuletzt die Linguistik selbst in ihrer Hierarchisierung von Sprachen im Rahmen der Kolonialpolitik vorgeführt. So betont David Gramling, dass die Kritik an der Sprache der ‚Anderen‘ kein zwingend modernes Phänomen ist. Schon die Urerzählung Schibboleth im Alten Testament zeigt, wie Sprachigkeit in kriegerischen Auseinandersetzungen zum Entscheidungskriterium für ‚richtige‘ oder ‚falsche‘ Zugehörigkeit werden kann.

Die „kulturellen und sozialen Rahmenbedingungen literarischer Mehrsprachigkeit“ werden insbesondere im ersten Teil des Bandes fokussiert. In Beiträgen von Till Dembeck wird zunächst auf das reziproke Verhältnis von Sprache und Kultur und seine identitären Auswirkungen eingegangen. Dembeck fokussiert die Ausbildung der Muttersprachensemantik zum Ende des 18. Jahrhunderts als Geburtsstunde der Einsprachigkeits- und Mehrsprachigkeitssemantik und ihrer kulturellen Auswirkungen bis in die Gegenwart. Er erinnert daran, dass mit der Wahrnehmung bzw. Herstellung von Sprachdifferenzen neben der Wertschätzung kultureller und sprachlicher Besonderheiten im 18. und 19. Jahrhundert auch Unsicherheiten kultureller wie sprachlicher Zugehörigkeit entstanden, die u.a. zu

einer dominanten okzidentalen Identitätspolitik führten, die sich spätestens im Kolonialismus in ihrer ganzen Tragweite zeigte. Dembeck plädiert vor diesem Hintergrund für eine doppelte Perspektive auf Kultur in der Mehrsprachigkeitsforschung: Zum einen müssten Sprachdifferenzen im Sinne von Kulturdifferenzen als Analyseinstrument „gesellschaftlicher und anderer Strukturen und Prozesse“ (S. 24) begriffen werden. Zum anderen seien Sprachdifferenzen aber immer auch kulturpolitisch interpretierbar, indem sie für Auseinandersetzungen über Bedeutungszuschreibungen stehen können und von daher „insbesondere die (kultur-)politische >Agency< von Literatur beschreibbar“ (ebd.) werden lassen.

David Gramling sieht eine historische und systematische Analyse von Ein- und/oder Mehrsprachigkeitsanschauungen „vor dem Hintergrund des jeweiligen sozialen, politischen und kulturellen Rahmens unabdingbar“ (S. 39). Es geht ihm von daher bei der Bestimmung von Einsprachigkeit auch vorrangig um das ‚Wie‘ des Werdens von einheitlichem Sprechen, den entsprechenden Zeitpunkten und der Rolle des Mediums Literatur zur Konstitution von Einsprachigkeit.

Jörg Roche untersucht die Bedeutung von Sprache im Kontext von Integration bzw. Desintegration und setzt sich mit der Situation von MigrantInnen auseinander. Unter den Bedingungen einer „politisch gewollten ‚Leitsprachigkeit‘“ (S. 45) sieht Roche „[d]ie Frage, wie genau welche Sprache(n) wo und wann Medium der Integration oder eben Desintegration sind, als einen immensen Einflussfaktor für „das Verständnis von mehrsprachiger Literatur“ (S. 45) und schreibt dieser eine integrative Wirkung zu. Ethnolekte wie das *Kiezdeutsch* unterlaufen ihm zufolge leitsprachige Integrationsprämissen und entwickeln eine Eigendynamik, die sich auch in künstlerischen Formaten wie der Literatur, dem Kabarett etc. sprachlich transformieren.

Arvi Sepp geht der „Ethik der Mehrsprachigkeit“ auf den Grund. Er sieht die Funktion mehrsprachiger Literatur in ihrem symbolischen Ausdruck der Varietät und der „Vermischung von Kulturen und Sprachen“ (S. 53). Darauf basierend, dass sprachliche Kommunikation nicht zu trennen ist von Macht- und Herrschaftsverhältnissen, versteht er unter einer Ethik der Mehrsprachigkeit eine Bevorzugung von kommunikativen Handlungen, die einen Perspektivwechsel ermöglichen und eine Gleichberechtigung der Kommunizierenden verfolgen. Die für mehrsprachige Literatur typische Sprachreflexivität hat für ihn „eine ethische

Dimension“, als dass sie die Mehrdimensionalität des Denkens und des gesellschaftlichen Zusammenlebens verdeutlichen kann.

Den zweiten Teil des Bandes zu „sprachlichen Rahmenbedingungen von Mehrsprachigkeit“ einleitend, gibt Heinz Sieburg einen Überblick zu den Voraussetzungen der Sprachstandardisierung und der linguistischen Begrifflichkeiten des Varietäten-Spektrums wie Dialekt, Soziolekt, Fachsprache etc. Im Vergleich zur Standardsprache ist die Nationalsprache ihm zufolge vor allem ideologisch formatiert, während die Literatursprache entweder als Synonym oder Antonym zur Standardsprache steht. Für eine Einordnung als Weltsprache sei vor allem die numerische Stärke und das ‚Prestige‘ einer Sprache entscheidend. Ergänzend definiert Sieburg Kontaktsprachen wie Pidgins und Kreolsprachen und Plan- oder auch Welthilfssprachen als künstliche Sprachsysteme.

Wie Sprachstandards überhaupt entstehen, erläutert Helmut Glück. Dazu gehört die Benennung und Regulierung einer Sprache und ihre Abgrenzung von anderen Sprachen ebenso wie eine ausgeprägte institutionelle Kontrolle, die über sprachliche Korrektheit und Qualität entscheidet. Teil dessen ist die ständige Überarbeitung und Anpassung dieser Standards durch Grammatikographen.

Abschließend wird eine „Pragmatik der Mehrsprachigkeit“ im Artikel von Jörg Roche und Gesine Leonore Schiewer verhandelt. Dabei sprechen sich beide grundsätzlich für eine stärkere Verbindung von Linguistik und literaturwissenschaftlicher Mehrsprachigkeitsforschung aus. Methodische Ansätze wie Sprechakttheorie und Gesprächsanalyse können in pragmalinguistischen Untersuchungen von Mehrsprachigkeit ihnen zufolge gewinnbringend sein. Die Interkulturelle Literatur mehrsprachiger AutorInnen bietet zahlreiche Beispiele, wie die verschiedenen multilingualen Spielarten im Text unterschiedlich linguistisch fundiert sein und Ebenen „von der phonetisch-phonologischen bis zu der von Texten und gegebenenfalls Diskursen“ (S. 116) einbeziehen können.

Ein Artikel zu Mehrschriftlichkeit in literarischen Texten von Monika Schmitz-Emans ergänzt die Beiträge von Till Dembeck im dritten Teil des Bandes. Entscheidend für die Untersuchung ist hier vor allem die Reichweite des Schrift-Verständnisses. Dabei wird ihr zufolge in der Gegenwartsliteratur „Mehr- und Vielschriftlichkeit in ihren verschiedenen Dimensionen“ (S. 230) zunehmend ästhetisch positioniert, was sich

mit dem Interesse am kulturell Besonderen wie Differenten erklären lässt. Nicht nur die steigende Beliebtheit von Graphic Novels als literarisches Genre, auch die zunehmende Präsenz graphischer Darstellungen im literarischen Text motiviert dabei eine intensivere Beschäftigung mit Mehrschriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur.

Dem wichtigen Thema der Übersetzung gilt der vierte Teil des Bandes. Hier wird unterschieden zwischen den beiden Verfahren semantische Übersetzung (Henri Bloemen und Arvi Sepp) und homophone Übersetzung (Till Dembeck). Bezogen auf Derrida vertreten Bloemen und Sepp ein Verständnis von Übersetzung als ein „unabschließbarer semiotischer Prozess der Zeichen- und Bedeutungsinterpretation, die stets ideologisch und kulturell bedingt ist“ (S. 241). Der damit einhergehende sprachreflexive und kulturkritische Charakter der Übersetzung betrifft den Autoren zufolge vor allem auch die mehrsprachige Literatur, da dieser die Auseinandersetzung mit sprachlichen und kulturellen Dichotomien immer schon immanent ist. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit (literarischer) Mehrsprachigkeit ginge von daher immer auch einher mit übersetzungstheoretischen Überlegungen.

Till Dembeck erkennt in der Anwendung homophoner Übersetzungen vor allem ihre Tendenzhaftigkeit: „die Art und Weise, wie der Originaltext im Übersetzungsvorgang womöglich strategisch auf eine bestimmte Bedeutung hin ‚abgehört‘ wird“ (S. 249). Als wichtige Aufgaben in der noch sehr jungen Forschung sieht Dembeck „die Erfassung des historischen Materials“ und „die Entwicklung eines analytischen Instrumentariums zur Beschreibung der intrinsischen Vielfalt homophoner Übersetzungen“ (S. 255).

Das letzte inhaltliche Kapitel (V.) beleuchtet literarische Mehrsprachigkeit aus gattungs- und medienspezifischer Perspektive. Till Dembeck zentriert in seinem Beitrag zur Versform jene Verfahren, die metrische Komponenten aus differenten sprachlichen und kulturellen Bezugsräumen miteinander mischen. Dabei legt er sowohl die Beziehung zwischen der Geschichte des mehrsprachigen Versbaus und seiner sprachgeschichtlichen Entwicklung dar, als auch deren bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung „der (neuzeitlichen) Lyrik als Gattungszusammenhang“ (S. 260).

Im Theater werden Sprachvarietäten besonders gerne eingesetzt, um Figuren entsprechend zu charakterisieren und sozial zu verorten. Dabei geht mit dem Einsatz verschiedener figurespezifischer Sprachvarietäten oftmals auch – wie Claude D.

Conter in seinem Beitrag zur Dramatik darlegt – eine sozialkritische Intention des Autors / der Autorin einher. Diese kann auch „Instrument sozialpolitisch motivierter Ideologiekritik“ (S. 278) sein. An Figurentypen wie des Gelehrten oder des Fremden offenbart sich eine „*genrespezifische [...] Funktion* manifester Mehrsprachigkeit“ im Theater. Entgegen der marginalen Forschung zu mehrsprachiger Dramatik im europäischen Raum ist im Zuge des Postkolonialismus durchaus eine Forschung zu Mehrsprachigkeit und Theater in den ehemaligen Kolonien festzustellen. So kann Mehrsprachigkeit z.B. „als dramaturgische Strategie von Ausgrenzung bzw. Einbeziehung verschiedener ethnischer Gruppen“ (S. 285) Verwendung finden.

Rüdiger Zymner konstatiert in der Forschung zu Mehrsprachigkeit und „Erzählen“ eine Leerstelle. So wird ihm zufolge Mehrsprachigkeit in Texten nur selten in narratologischer Sicht interpretiert. Stattdessen dominiere ein literaturhistorischer und geistesgeschichtlicher Fokus die Interpretationen. Als notwendig für die weitere Forschung betrachtet er eine breitgefächerte Systematik, die alle „Bauelemente‘ der Erzählung/des Erzähltextes“ (S. 296) – erzählender wie äußererzählender Rede, Paratexte etc. - mitberücksichtigt.

Die populärste und wohl anerkannteste künstlerische Form von Mehrsprachigkeit ist wohl die des Liedtextes, wie Anne Uhrmacher in ihrem Beitrag überzeugend zeigt. Hier sind die Möglichkeiten multilingualer Sprachspiele nahezu unbegrenzt. Hervorzuheben ist die enge Beziehung der Populärmusik zu verschiedenen Jugendkulturen und die damit einhergehenden Besonderheiten in der Wahl der Sprachen. So herrschen vor allem englischsprachige Einschübe sowie soziolektale, dialektale und ethnolektale Sprechweisen vor. Nicht empirisch überprüfbar ist hingegen „wie Liedtexte früherer Jahrhunderte zur Abgrenzung gesellschaftlicher Gruppen beitragen konnten“ (S. 301). Gesellschaftliche Abgrenzung wird heute ebenso wie Subversion immer wieder in den Texten thematisiert. Das Spiel mit Sprachdifferenz kann daneben, wie die Autorin hervorhebt, nicht nur Sprachskepsis erzeugen, sondern auch als Identitätsmarker eingesetzt werden.

Das Hörspiel und Hörbuch besitzt das Potenzial, in Form von fremdsprachiger Aufnahmen zum Beispiel anderssprachliche Zitate als „stilistische Markierungen bestimmter Sprechweisen oder Status- und Milieumarkierungen“ (S. 309) gezielt herstellen zu können. Diese machen – wie Natalie Binczek betont – Mehrsprachigkeit hörbar. Besonders bei Formen innerer Mehrsprachigkeit wie Dialekten kann ein

spezifisch artikulatorischer Akzent (vgl. S. 310) hervorgehoben und als dramaturgisches Mittel eingesetzt werden. Die spezifische Ebene der akustischen Umsetzung des Hörbuchs und Hörspiels erwirkt, „dass Effekte der Fremd- und Mehrsprachigkeit sich hier auch als ein Hybrid aus Lexik und Syntax einer Sprache einerseits und dem artikulatorischen Akzent einer Sprache andererseits hervorbringen lassen“ (S. 312f).

Zwei Aufsätze zu Film (Claude Kremer) und Fernsehen (Rolf Parr) vervollständigen den genrespezifischen Blick auf Mehrsprachigkeitsverfahren. Claude Kremer folgend, ist es der Globalisierung und der dynamischen Entwicklung von Genrekonventionen zu verdanken, dass ein weniger stereotyper Sprachgebrauch in den Filmen zu bemerken ist. Durch die im Vergleich zur Literatur fehlende Erzählerinstanz, müssen die filmischen Mittel zur Charakterisierung einer Figur in Hinblick auf eine Sprachgemeinschaft viel genauer ausgelotet werden. Die akustische Umsetzung ermöglicht auch hier, dass die Zuschauer und Zuhörer direkt mit dem Klang der Sprache konfrontiert werden und dadurch eine eigenständige Entzifferung fremder Zeichen wegfällt. Dies befördert nach Kremer ein erweitertes Repertoire an mehrsprachigen Elementen im Film. Rolf Parr setzt sich in seinem Beitrag zum „Fernsehen“ mit „literaturnahen‘ fiktionalen Fernseh narrationen“ (S. 329) auseinander, die Aspekte integrativer Mehrsprachigkeit aufweisen. Die besondere Herausforderung für das Fernsehen besteht dabei darin, Formen manifester und latenter Mehrsprachigkeit so zu inszenieren, dass auch den Sprachen *nicht* mächtige ZuschauerInnen dem Inhalt der Sendungen folgen können. Parr erläutert zwölf verschiedene Verfahren und favorisiert letztlich die „in der eigenen Sprache simulierte Mehrsprachigkeit“ (S. 331). Gerade in der Integration fremdsprachlicher Grammatikstrukturen in die Basissprache sieht Parr die Möglichkeit, „Mehrsprachigkeit *integral* [zu] realisieren“ (S. 332). Darin sieht er eine Parallele zu Homi K. Bhabhas Theorie des Dritten Raums, in dem durch das Verschmelzen von Identität und Differenz neue hybride Formen entstehen. Dieser Raum der simulierten Mehrsprachigkeit ist jedoch im Gegensatz zu Bhabhas ‚drittem Raum‘ „gerade nicht hierarchiefrei“ (S. 332) - die Dominanz der Basissprache bleibt bestehen – trotz evtl. zusätzlicher fremdsprachlicher Einsprengsel in die Figurenrede. Im engen Verhältnis der Verfahren der Sprachvermischung und -simulation zu den Figuren(-gruppen) und der semantisierten Räume sieht Parr das Potenzial, „Effekte von multikultureller Authentizität zu erzielen, die v.a. aus Kollisionen sprachlicher, kultureller *und* zugleich räumlicher Art resultieren“ (S. 335f). Insgesamt entstehe so ein „fluide[r] transkulturelle[r] Raum, in Bewegung“ [...],

der sich seinerseits aus einer Vielzahl kleinerer, meist selbst schon hybrider transethnischer Kulturen zusammensetzt“ (S. 336).

Der von Dembeck und Parr gesetzte methodische Schwerpunkt und die damit einhergehende Erarbeitung eines Analyse-Instrumentariums der „strukturelle[n] Gefüge von Sprachdifferenzen im Text“ (S. 10) und ihrer kulturpolitischen Bedeutungsebene, deckt einen dringenden Bedarf in der Mehrsprachigkeitsforschung ab und bietet zugleich eine optimale Basis für weiterführende Forschungen.

Zu bemängeln ist, vor allem im Kontext des hergestellten Bezugs zur Weltliteratur-Debatte, die einseitige Orientierung an europäischen Literaturen. Die Verfahren der Mehrsprachigkeit können m.E. erst in ihrer ganzen Bandbreite und vielfältigen ästhetischen Kreativität erfasst werden, wenn auch Texte afrikanischer, asiatischer u.a. Literaturen und ihrer Sprachen miteinbezogen werden. Zugute zu halten ist den Herausgebern hier, dass ihnen diese Lücke durchaus bewusst ist (vgl. S. 144). Die Erforschung von Mehrsprachigkeit in globaler Dimension bringt darüber hinaus ein grundlegendes methodisches Problem mit sich: Wie mehrfach im Band erwähnt, stellt mehrsprachige Literatur gerade auch an den Rezipienten bzw. den Forschenden hohe (mehrsprachige) Anforderungen. Eine intensivere interdisziplinäre Zusammenarbeit (S. 162) bzw. die Arbeit in transkulturellen multilingualen Forschungsteams (S. 119) ist von daher eine dringende Voraussetzung für eine umfassende Forschung. Hier sind vor allem auch mehrsprachig aufgewachsene WissenschaftlerInnen gefragt, die leider auch heute noch nur ein fremdsprachiges Einsprengsel in der nationalphilologisch definierten Literaturwissenschaft ausmachen.

Literaturverzeichnis

- Forster, Leonard: *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature. The de Carle Lectures at the University of Otago* 1968. Cambridge: University Press 1970.
- Helmich, Werner: *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur*. Heidelberg: Winter 2016.
- Horn, András: Ästhetische Funktionen der Mehrsprachigkeit in der Literatur. In: *arcadia* 16 (1981), S. 225-241.
- Radaelli, Giulia: *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*. Berlin: Akademie Verlag 2011.
- Sternberg, Meir: Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis. In: *Poetics Today* 2/4 (1981), S. 221-239.
- Yıldız, Yasemin: *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press 2012.



Islam und Orient im Bild der Presse: Zur Suggestivkraft multimodaler Berichterstattung

Von Amr Abu Zeid, Marburg: Tectum Verlag 2016 (Zugl. Diss. Universität Bern 2014). ISBN 978-3-8288-3686-0. 260 S

Zouheir SOUKAH¹ 



¹Dr., Himmelgeister Str. 72, 40225 Düsseldorf, Deutschland

Corresponding author:

Zouheir SOUKAH, Himmelgeister Str. 72, 40225 Düsseldorf, Deutschland

E-mail: zouheir.soukah@googlemail.com

Date of receipt: 06.05.2018

Date of acceptance: 10.09.2018

Citation: Soukah, Z. (2018). Islam und Orient im Bild der Presse: Zur Suggestivkraft multimodaler Berichterstattung [Review of the book *Islam und Orient im Bild der Presse: Zur Suggestivkraft multimodaler Berichterstattung* by A. A. Zeid]. *Litera*, 28(2), 263-268. <https://doi.org/10.26650/LITERA485767>

Wir leben in einem ausgesprochenen Medienzeitalter. Die Wirkung der Massenmedien auf unserem öffentlichen sowie privaten Leben ist nun erheblich geworden. Mitverantwortlich sei hier auch der seit den letzten Jahren intensive Einsatz der Visualisierungen (wie Fotos, Bilder und Graphiken). Dies betont Amr Abu Zeid in seinem neu erschienen Buch *Islam und Orient im Bild der Presse. Zur Suggestivkraft multimodaler Berichterstattung*. Ein fast klassisch gewordenes Fallbeispiel dafür stellt zweifelsohne die Islamdarstellung in den Massenmedien – vor allem nach dem 11. September 2001 – dar, die seitdem immer mehr visualisiert wird. Durch ihre Visualisierungstechniken könnten sich Massenmedien zu den wichtigen Informationsvermittlern geworden, gerade über Islam und Muslime, also über Themen, zu denen die europäischen Rezipienten in der Regel keinen leichten Zugang

haben. Aber wie gelang es den Massenmedien, eine führende Vermittlerrolle, gerade über ein akutes Thema wie den Islam und seine Wahrnehmung in der westlichen Öffentlichkeit, zu übernehmen. Genau dies versucht Amr Abu Zeid in *Islam und Orient im Bild der Presse* nachzugehen. Das Hauptverdienst dieses Buches besteht allerdings vor allem darin, diesen immer wichtiger gewordenen islambezogenen Themen und deren Visualisierung mit Hilfe der modernen Bildsemiotik und der visuellen Bildrhetorik systematisch nachzugehen, denn Studien aus dem Bereich der Linguistik und insbesondere aus der Semiotik sind kaum zu finden. Abu Zaid nimmt als repräsentatives Korpus seiner Studie die zwei Nachrichtenmagazine *Spiegel* (Hamburg) und *Weltwoche* (Zürich) unter der Lupe und versucht, den textuellen sowie den visuellen Gehalt aller Ausgaben der beiden Wochenzeitschriften, die zwischen 2006 und 2010 erschienen, in Bezug auf Islamdarstellung systematisch zu untersuchen. Hier geht es ihm primär auf die drei folgenden Fragestellungen konkreter nachzugehen, nämlich:

- Wie können aus semiotischer Sicht visuelle Darstellungen die Rezipienten beeinflussen?
- Welche Darstellungsmechanismen werden in Massenmedien angewendet und vor allem zu welchem Zweck?
- Wie wird dabei die muslimische Minderheit in der deutschsprachigen Berichterstattung visuell wahrgenommen und bewertet?

Um diese Fragestellungen ausführlichen einzugehen, unterteilt der Autor sein Buch in neu eigenständigen Kapiteln, die meist aufeinander aufbauen. So fasst der Autor im ersten Kapitel (Einleitung) zunächst den Gesamtinhalt und die Zielsetzung seines Buches zusammen. Diese bestehe, so der Autor selbst, darin, „sich stärker der visuellen Ebene in der Berichterstattung über islambezogene Themen [zu widmen]“ (S. 15). Hierzu stellt er die in seiner Arbeit verwendeten Analysemethoden dar, nämlich die Verfahren der Bildsemiotik, die er für seine Untersuchung der Islam-Darstellungen in den beiden Wochenzeitschriften *Spiegel* und *Weltwoche* anwendet. Folglich befasst sich das zweite Kapitel theoretisch mit der visuellen Kommunikation in der Presse im Allgemeinen. Im Zentrum dieses Kapitels stehen die Selektionsmechanismen, die eine sehr einschneidende Rolle bei der Auswahl von Bildern und Nachrichten spielen. Dabei zieht der Autor einen theoretischen Vergleich zwischen dem Medienbild und dem journalistischen Text gegenüber und kommt zu der Feststellung, dass das Bild im Zeitalter der Visualisierung einen eindeutigen

Einfluss auf den Rezipienten ausübt: „Es veranschaulicht, informiert, erklärt, dekoriert, organisiert und strukturiert Zusammenhänge und kritisiert, unterhält, ruft Assoziationen hervor und stellt Verknüpfungen her“ (S. 40). Hingegen findet der Leser im dritten Kapitel einen historischen Abriss über die markanten Auseinandersetzungen zwischen Europa und dem Islam seit seiner Entstehung. Dabei unterscheidet Abu Zaid zwischen den sogenannten ‚bewaffneten‘ und den ‚unbewaffneten‘ Begegnungen. Zu der ersten Kategorie gehören neben älteren Ereignissen wie Kreuzzügen und Türkenkriegen auch neuere Ereignisse, die noch einen spürbaren Einfluss auf unsere Gegenwart ausüben, wie der Kolonialismus, der arabisch-israelische Konflikt und nicht zuletzt der Krieg in Afghanistan. Zu den ‚unbewaffneten‘ Begegnungen gehören, so der Autor, sowohl die gegenseitige Übersetzung als auch die Orientalistik. Dabei begründet der Autor die Integration dieses historischen Hintergrundes in sein Buch mit dem Ziel, „ein besseres Verständnis des heutigen Islam- und Orientbildes“ bei dem Leser zu ermöglichen.

Demzufolge setzt sich das vierte Kapitel statistisch mit der aktuellen Situation der muslimischen Minderheit in Europa und primär in Deutschland und der Schweiz auseinander. Zudem stellt er hier die islambezogenen Themen in Inlands- und Auslandsberichterstattung dar, die seit den letzten Jahren das mediale Islam- und Muslimbild maßgeblich gestaltet haben. Dazu gehören u. a. Themen wie ‚Frauenrechte‘, ‚Verschleierung‘, das ‚Bauen von Moscheen‘, ‚islamischer Extremismus‘, und nicht zuletzt ‚Terror‘. Hier stellt Abu Zaid fest, dass diese Themenbereiche immer mehr visualisiert werden, und dass Visualisierungen sich mehr und mehr „als wichtiger Teil der medialen Nachricht neben dem sprachlichen Zeichen etablieren“ (S. 97). Da Bilder auch die Thematik einer Nachricht mitformen, beschäftigt sich der Autor in den fünften und sechsten Kapiteln mit diesem wichtigen Aspekt der Bildsemiotik. Während sich das fünfte Kapitel auf Bild-Text- und Bild-Bild-Relationen anhand einiger konkreter Beispiele aus den beiden Nachrichtenmagazine beschränkt, entfaltet das sechste Kapitel weitere semiotische Aspekte vor allem aus der Kinesik, die Wissenschaft der Körperzeichen, deren drei Bestandteile, nämlich Mimik, Gestik und Körperhaltung „in der Medienkommunikation [...] wichtige Bedeutungsträger“ (S. 109) bleiben. Diesbezüglich untersucht der Autor in diesem Kapitel ausgewählte Bilder aus den beiden Wochenzeitschriften, in denen immer wieder bestimmte Personen und Handlungen auftreten. Angrenzend werden auch die Aspekte der Gegenstände und Räume, die neben Personen und Handlungen auch eine wichtige Rolle in der Bildkommunikation spielen. Dies wird deutlich in der Analyse von den

visuellen Moscheebildern. In diesem Rahmen kommt der Autor zu der Feststellung, dass die visuelle Darstellung der Moschee in den beiden zwei Wochenzeitschriften nicht nur die muslimischen Gebetshäuser als hinweisendes Zeichen auf das muslimische Andere, sondern meist als Fremdkörper, wenn sogar als Bedrohung bewertet (vgl., S. 148-167). Das siebte Kapitel widmet sich der Darstellung einiger rhetorischen Stilmittel, die bei der Gestaltung der Nachrichten immer mehr an Bedeutung gewinnen, da sie der Autor dazu anwendet, um „argumentative Zusammenhänge herzustellen sowie Überzeugungen zu erzeugen oder sie zu ändern“ (S. 169). Zu diesen festgestellten rhetorischen Stilfiguren gehören: Anspielung, Analogien, Ellipsen sowie Antithesen und nicht zuletzt die Hyperbel. Dabei liefert der Autor konkrete Beispiele der Bildrhetorik, die sich mit islambezogenen Themen in den beiden Zeitschriften befassen und analysiert sie. Hier kommt er zu dem Ergebnis, dass sich der Einsatz dieser Stilfiguren nicht nur auf die visuelle Ebene beschränkt, sondern er betrifft vielmehr auch die Bildunterschriften sowie die Fließtexte selbst. Darüber hinaus beschäftigt sich der Autor im achten Kapitel mit der medialen Thematisierung und Visualisierung der Integration der muslimischen Minderheit sowohl in Deutschland als auch in der Schweiz. Hier diskutiert er, inwieweit Medien die muslimische Integration fördern können. Nach seiner Analyse einiger Darstellungsbeispiele aus der beiden Wochenzeitschriften bezüglich der Integrationsthematik kommt der Autor zu der Annahme, dass den Medien von der Seite der Muslime meist vorgeworfen wird, dass sie „durch eine tendenziöse Berichterstattung und durch eine undifferenzierte, kollektive Schuldzuweisung zur Verankerung eines negativen Bildes von ihnen im Bewusstsein des europäischen Rezipienten [beitragen]“ (S. 220). Und um nicht als ‚Teil des Problems‘, sondern im Gegenteil als ‚Teil der Lösung‘ agieren zu können, schlägt der Autor den deutschsprachigen Medien drei mediale Lösungsansätze vor (vgl., S. 220-223), damit sie „eine interkulturelle Funktion bei der Integration der muslimischen Minderheiten erfüllen und ihnen Akzeptanz verschaffen können“ (S. 220), obwohl dem Autor zufolge diese mediale Integration keinen Ersatz für andere wichtige Aspekte der Integration wie Sprache, Bildung und Arbeit darstellen kann. Folglich fasst der Autor im neunten und somit letzten Kapitel (Schlussbetrachtung) die Ergebnisse seiner Arbeit zusammen. Dabei betont er zunächst, dass die untersuchten „Bilder in den meisten Fällen einen starken Einfluss auf die Gesamtaussage der journalistischen Nachricht ausüben“ (S. 225). Ein weiteres wichtiges Ergebnis dieser Arbeit besagt, dass im untersuchten medialen Korpus meist „Bilder nicht-integrierter Muslime“ dominieren. Hingegen: „Integrierte Muslime werden als beispielhafte

Einzelfälle präsentiert und sind oft weiblich“ (S. 231). Zum Schluss plädiert der Autor für wissenschaftliche Längsschnittuntersuchungen, die die verschiedenen islambezogenen Themen in der deutschsprachigen medialen Berichterstattung abdecken sollen. Dies betrachtet er als Notwendigkeit, um die Entwicklung sowie die Funktionen der medialen Visualisierung der islamischen Kultur im Westen besser zu verstehen. Mit diesem Plädoyer kann man nur einverstanden sein. Und zwar aus zwei wichtigen Gründen, nämlich: Wissenschaftliche Untersuchungen, die sich mit der medialen Islamdarstellung in den deutschsprachigen Raum befassen, sind bislang rar. Diese bilden bislang fast nur Kai Hafez *The West and Islam in the mass media* (2000) und Sabine Schiffers *Die Darstellung des Islams in der Presse* (2005). Dazu sind verstreute Artikel und Aufsätze in Sammelbänden vorzufinden, die sich jedoch selektiv mit diesem Thema befasst haben und somit nur begrenzte Themenelemente der medialen Islamdarstellung abgedeckt haben. Der zweite Grund liegt darin, dass sich die einseitige Darstellung des Islams und die daraus entstandenen Negativurteile nicht nur in den Medien, sondern auch in der Öffentlichkeit in den letzten Jahren nur noch verschärft haben, was den Boden für Islamfeindlichkeit nährt. Leider wird diese potenzielle Relation zwischen der negativen Islamdarstellung in den Medien und die immer mehr zunehmende Islamfeindlichkeit in diesem Buch nicht untersucht. Darüber hinaus wurde dieser Aspekt bislang auch kaum genügend erforscht. Die einzige Ausnahme bilden die Arbeiten von Iman Attia, die sich aus soziowissenschaftlicher Hinsicht mit den Phänomenen Islamfeindlichkeit und antimuslimischer Rassismus befasst hat. Dazu gehören: *Die ‚westliche Kultur‘ und ihr Anderes. Zur Dekonstruktion von Orientalismus und antimuslimischem Rassismus* (2009), und zuvor der Band *Orient- und IslamBilder. Interdisziplinäre Beiträge zu Orientalismus und antimuslimischem Rassismus*, den sie 2007 herausgegeben hat.

Anschließend es ist zu bemerken, dass die Überschrift des Buches *Islam und Orient im Bild der Presse* eindeutig suggeriert, dass dessen Hauptinteresse sowohl den Islam als auch den ‚Orient‘ und deren Medienbilder bilden. Dennoch beschränkt sich diese Untersuchung ausschließlich auf die mediale Darstellung des Islam und der Muslime im deutschsprachigen Raum. Ein weiterer wichtiger Aspekt, nämlich der ‚Orient‘ als imaginative Vorstellung, nicht nur des muslimischen, fremden Anderen, sondern des europäischen deutschen Eigenen, wurde im Rahmen dieser Arbeit auch nicht berücksichtigt. Allerdings kann als Resümee festgestellt werden, dass dieses Buch eine eindeutige Lücke in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der medialen Wahrnehmung des Eigenen und des Anderen am Beispiel vom Islam und

Muslimen auf einer immer wichtigeren Ebene, nämlich der der semiotischen bzw. rhetorischen Visualisierung abschließen konnte – in der Hoffnung, dass noch mehr empirische Untersuchungen aus anderen benachbarten Wissenschaften dieses komplexe Verhältnis zwischen dem Westen und dem Islam gerade auf der multimedialer Ebene systematisch untersuchen werden.

TANIM

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri Bölümü'nün yayını olan Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi – Journal of Language, Literature and Culture Studies, açık erişimli, hakemli, yılda iki kere Haziran ve Aralık aylarında yayınlanan, çok dilli bilimsel bir dergidir. 1954 yılında kurulmuştur.

AMAÇ VE KAPSAM

Litera- Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi'nin amacı Batı dilleri ve edebiyatlarına odaklanılarak yapılan edebiyat bilimi, dilbilim, kültürbilimi, medyabilimi, çeviribilim ve dil öğretimi alanlarındaki disiplinler ve/veya disiplinlerarası, kuramsal ve/veya uygulamalı çalışmaları yayımlamaktır.

Batı dilleri ve edebiyatlarına odaklanılarak yapılan çalışmalar derginin kapsamının ana alanı olmakla birlikte diğer dil ve edebiyat alanlarını batı dilleri ve edebiyatları kapsamında karşılaştırmalı olarak inceleyen çalışmalara da yer verilmektedir. Derginin hedef kitlesini akademisyenler, araştırmacılar, profesyoneller, öğrenciler ve ilgili mesleki, akademik kurum ve kuruluşlar oluşturur. Derginin yayın dilleri Almanca, Fransızca, İngilizce, İspanyolca, İtalyanca ve Türkçedir.

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

Dergiye yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin içeriği derginin amaç ve kapsamı ile uyumlu olmalıdır. Dergi, orijinal araştırma niteliğindeki yazıları yayınlamaya öncelik vermektedir.

Genel İlkeler

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirilmediği onaylanan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir.

Ön değerlendirmeyi geçen yazılar iThenticate intihal tarama programından geçirilir. İntihal incelemesinden sonra, uygun makaleler Editör tarafından orijinaliteleri, metodolojileri, makalede ele alınan konunun önemi ve derginin kapsamına uygunluğu açısından değerlendirilir.

Bilimsel toplantılarda sunulan özet bildirimler, makalede belirtilmesi koşulu ile kaynak olarak kabul edilir. Editör, gönderilen makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtçinden ve /veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

YAZARLARA BİLGİ

Makale yayınlanmak üzere Dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

Yayına kabul edilmeyen makale, resim ve fotoğraflar yazarlara geri gönderilmez. Yayınlanan yazı ve resimlerin tüm hakları Dergiye aittir.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığı konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda "yazar" yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise, makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını [Telif Hakkı Devir Formunda](#) imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler "teşekkür / bilgiler" kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar çatışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Editör ve Hakem Sorumlulukları ve Değerlendirme Süreci

Editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil

YAZARLARA BİLGİ

bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti eder. Editör içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludur. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır. Editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve Dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür. Dergide çift taraflı kör hakemlik uygulanır.

Hakemler değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Yazarın ve editörün izni olmadan hakemlerin gözden geçirmeleri basılamaz ve açıklanamaz. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

AÇIK ERİŞİM İLKESİ

Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi – Journal of Language, Literature and Culture Studies, tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir. Bu BOAI açık erişim tanımıyla uyumludur.

ETİK

Yayın Etiği İlke ve Standartları

Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi – Journal of Language, Literature and Culture Studies, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir

yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirilmediğini beyan etmelidir. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirilmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

Araştırma Etiği

Litera-Dil Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi araştırma etiğinde en yüksek standartları gözetir ve aşağıda tanımlanan uluslararası araştırma etiği ilkelerini benimser. Makalelerin etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır.

- Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük, kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır.
- Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya katılımın gerektirdikleri ve varsa riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmelidir.
- Araştırma katılımcılarının sağladığı bilgilerin gizliliği ve yanıt verenlerin gizliliği sağlanmalıdır. Araştırma katılımcıların özerkliğini ve saygınlığını koruyacak şekilde tasarlanmalıdır.
- Araştırma katılımcıları gönüllü olarak araştırmada yer almalı, herhangi bir zorlama altında olmamalıdır.
- Katılımcıların zarar görmesinden kaçınılmalıdır. Araştırma, katılımcıları riske sokmayacak şekilde planlanmalıdır.
- Araştırma bağımsızlığıyla ilgili açık ve net olunmalı; çıkar çatışması varsa belirtilmelidir.
- İnsan denekler ile yapılan deneysel çalışmalarda, araştırmaya katılmaya karar veren katılımcıların yazılı bilgilendirilmiş onayı alınmalıdır. Çocukların ve vesayet altındakilerin veya tasdiklenmiş akıl hastalığı bulunanların yasal vasisinin onayı alınmalıdır.
- Çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluşta gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluştan çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
- İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, "yöntem" bölümünde katılımcılardan "bilgilendirilmiş onam" alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdan etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

DİL

Dergide Türkçe, Almanca, Fransızca, İtalyanca ve İspanyolca makaleler yayınlanır. Makalede, makale dilinde öz ve yanısıra İngilizce öz olmalıdır. Tüm makalelerde İngilizce geniş özet ayrıca yer almalıdır.

YAZILARIN HAZIRLANMASI VE YAZIM KURALLARI

Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır. Makale gönderimi online olarak ve <http://litera.istanbul.edu.tr> üzerinden yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, yazının yayınlanmak üzere gönderildiğini ifade eden, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili detayları içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) bir mektup; yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı [Telif Hakkı Devir Formu](#) eklenerek gönderilmelidir.

1. Çalışmalar, A4 boyutundaki kağıdın bir yüzüne, üst, alt, sağ ve sol taraftan 2,5 cm. boşluk bırakılarak, 12 punto Times New Roman harf karakterleriyle ve 1,5 satır aralık ölçüsü ile ve iki yana yaslı olarak hazırlanmalıdır. Paragraf başlarında tab tuşu kullanılmalıdır. Metin içinde yer alan tablo ve şemalarda ise tek satır aralığı kullanılmalıdır.
2. Metnin başlığı küçük harf, koyu renk, Times New Roman yazı tipi, 14 punto olarak sayfanın ortasında yer almalıdır.
3. Metin yazarına ait bilgiler başlıktan sonra bir satır atlanarak, Times New Roman yazı tipi, 10 punto ve tek satır aralığı kullanılarak sayfanın soluna yazılacaktır. Yazarın adı küçük harfle, soyadı büyük harfle belirtildikten sonra bir alt satıra unvanı, çalıştığı kurum ve e-posta adresi yazılacaktır.
4. Giriş bölümünden önce 200-250 kelimelik çalışmanın kapsamını, amacını, ulaşılan sonuçları ve kullanılan yöntemi kaydeden makale dilinde ve İngilizce öz ile 600-800 kelimelik İngilizce genişletilmiş özet yer almalıdır. Çalışmanın İngilizce başlığı İngilizce özün üzerinde yer almalıdır. İngilizce ve makale dilinde özlerin altında çalışmanın içeriğini temsil eden, makale dilinde 5 adet, İngilizce 5 adet anahtar kelime yer almalıdır. Makale İngilizce ise İngilizce genişletilmiş özet istenmez.
5. Çalışmaların başlıca şu unsurları içermesi gerekmektedir: Makale dilinde başlık, öz ve anahtar kelimeler; İngilizce başlık öz ve anahtar kelimeler; İngilizce genişletilmiş özet (makale İngilizce ise İngilizce genişletilmiş özet istenmez), ana metin bölümleri, son notlar ve kaynaklar.
6. Araştırma makalesi bölümleri şu şekilde sıralanmalıdır: "Giriş", "Amaç ve Yöntem", "Bulgular", "Tartışma ve Sonuç", "Son Notlar", "Kaynaklar", "Tablolar ve Şekiller". Derleme ve yorum yazıları için ise, çalışmanın öneminin belirtildiği, sorunsal ve amacın somutlaştırıldığı "Giriş" bölümünün ardından diğer bölümler gelmeli ve çalışma "Tartışma ve Sonuç", "Son Notlar", "Kaynaklar" ve "Tablolar ve Şekiller" şeklinde bitirilmelidir.
7. Çalışmalarda tablo, grafik ve şekil gibi göstergeler ancak çalışmanın takip edilebilmesi açısından gereklilik arz ettiği durumlarda, numaralandırılarak, tanımlayıcı bir başlık ile birlikte verilmelidir. Demografik özellikler gibi metin içinde verilebilecek veriler, ayrıca tablolar ile ifade edilmemelidir.
8. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılabilecek adresler, cep, iş ve faks numaraları, ORCID ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).
9. Kurallar dâhilinde dergimize yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların her türlü sorumluluğu yazar/yazarlarına aittir.

YAZARLARA BİLGİ

10. Yayın kurulu ve hakem raporları doğrultusunda yazarlardan, metin üzerinde bazı düzeltmeler yapmaları istenebilir.
11. Yayınlanmasına karar verilen çalışmaların, yazar/yazarlarının her birine istekleri halinde dergi gönderilir.
12. Dergiye gönderilen çalışmalar yayınlansın veya yayınlanmasın geri gönderilmez.
13. Yayın kurulu tarafından yayınlanması uygun bulunan makalelerin telif hakkı İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne aittir; başka bir yerde yayınlanamaz. Yazarlara telif ücreti ödenmez.

Kaynaklar

Derleme yazıları okuyucular için bir konudaki kaynaklara ulaşmayı kolaylaştıran bir araç olsa da, her zaman orijinal çalışmayı doğru olarak yansıtmaz. Bu yüzden mümkün olduğunca yazarlar orijinal çalışmaları kaynak göstermelidir. Öte yandan, bir konuda çok fazla sayıda orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi yer israfına neden olabilir. Birkaç anahtar orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi genelde uzun listelerle aynı işi görür. Ayrıca günümüzde kaynaklar elektronik versiyonlara eklenebilmekte ve okuyucular elektronik literatür taramalarıyla yayınlara kolaylıkla ulaşabilmektedir.

Kabul edilmiş ancak henüz sayıya dahil edilmemiş makaleler Early View olarak yayınlanır ve bu makalelere atıflar "advance online publication" şeklinde verilmelidir. Genel bir kaynaktan elde edilemeyecek temel bir konu olmadıkça "kişisel iletişime" atıfta bulunulmamalıdır. Eğer atıfta bulunulursa parantez içinde iletişim kurulan kişinin adı ve iletişimin tarihi belirtilmelidir. Bilimsel makaleler için yazarlar bu kaynaktan yazılı izin ve iletişimin doğruluğunu gösterir belge almalıdır. Kaynakların doğruluğundan yazar(lar) sorumludur. Tüm kaynaklar metinde belirtilmelidir. Kaynaklar alfabetik olarak sıralanmalıdır.

Referans Stili ve Formatı

Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi-Journal of Language, Literature and Culture Studies, metin içi alıntılama ve kaynak gösterme için APA (American Psychological Association) kaynak sitilinin 6. edisyonunu benimser. APA 6.Edisyon hakkında bilgi için:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6th ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org/>

Kaynakların doğruluğundan yazar(lar) sorumludur. Tüm kaynaklar metinde belirtilmelidir. Kaynaklar aşağıdaki örneklerdeki gibi gösterilmelidir.

Metin İçinde Kaynak Gösterme

Kaynaklar metinde parantez içinde yazarların soyadı ve yayın tarihi yazılarak belirtilmelidir.

Birden fazla kaynak gösterilecekse kaynaklar arasında (;) işareti kullanılmalıdır. Kaynaklar alfabetik olarak sıralanmalıdır.

Örnekler:

Birden fazla kaynak;

(Esin ve ark., 2002; Karasar 1995)

Tek yazarlı kaynak;

(Akyolcu, 2007)

İki yazarlı kaynak;

(Sayiner ve Demirci 2007, s. 72)

Üç, dört ve beş yazarlı kaynak;

Metin içinde ilk kullanımda: (Ailen, Ciambrene ve Welch 2000, s. 12–13) Metin içinde tekrarlayan kullanımlarda: (Ailen ve ark., 2000)

Altı ve daha çok yazarlı kaynak;

(Çavdar ve ark., 2003)

Kaynaklar Bölümünde Kaynak Gösterme

Kullanılan tüm kaynaklar metnin sonunda ayrı bir bölüm halinde yazar soyadlarına göre alfabetik olarak numaralandırılmadan verilmelidir.

Kaynak yazımı ile ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

Kitap

a) Türkçe Kitap

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8.bs). Ankara: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

b) Türkçeye Çevrilmiş Kitap

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* (A. Kotil, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

c) Editörlü Kitap

Ören, T., Üney, T. ve Çölkesen, R. (Ed.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

d) Çok Yazarlı Türkçe Kitap

Tonta, Y., Bitirim, Y. ve Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme*. Ankara: Total Bilişim.

e) İngilizce Kitap

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

f) İngilizce Kitap İçerisinde Bölüm

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

g) Türkçe Kitap İçerisinde Bölüm

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi. M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi kitabı* içinde (s. 233–263). Bursa: Dora Basım Yayın.

h) Yayıncının ve Yazarın Kurum Olduğu Yayın

Türk Standartları Enstitüsü. (1974). *Adlandırma ilkeleri*. Ankara: Yazar.

Makale

a) Türkçe Makale

Mutlu, B. ve Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri. *İstanbul Üniversitesi Florence Nightingale Hemşirelik Dergisi*, 15(60), 179–182.

b) İngilizce Makale

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

c) Yediden Fazla Yazarlı Makale

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

d) DOI'si Olmayan Online Edinilmiş Makale

Al, U. ve Doğan, G. (2012). Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü tezlerinin atf analizi. *Türk Kütüphaneciliği*, 26, 349–369. Erişim adresi: <http://www.tk.org.tr/>

e) DOI'si Olan Makale

Turner, S.J. (2010). Websitestatistics2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

f) Advance Online Olarak Yayımlanmış Makale

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

g) Popüler Dergi Makalesi

Semerçioğlu, C. (2015, Haziran). Sıradanlığın rayihası. *Sabit Fikir*, 52, 38–39.

Tez, Sunum, Bildiri

a) Türkçe Tezler

Sarı, E. (2008). *Kültür kimlik ve politika: Mardin'de kültürlerarasılık*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

b) Ticari Veritabanında Yer Alan Yüksek Lisans Ya da Doktora Tezi

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses. (UMI No. 9943436)

c) Kurumsal Veritabanında Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Yaylalı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from Retrieved from: <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

d) Web'de Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

e) Dissertations Abstracts International'da Yer Alan Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

f) Sempozyum Katkısı

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B. & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at American Psychological Association meeting, Orlando, FL.

g) Online Olarak Erişilen Konferans Bildiri Özeti

Çınar, M., Doğan, D. ve Seferoğlu, S. S. (2015, Şubat). *Eğitimde dijital araçlar: Google sınıf uygulaması üzerine bir değerlendirme*[Öz]. Akademik Bilişim Konferansında sunulan bildiri, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. Erişim adresi: <http://ab2015.anadolu.edu.tr/index.php?menu=5&submenu=27>

h) Düzenli Olarak Online Yayınlanan Bildiriler

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593–12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

i) Kitap Şeklinde Yayınlanan Bildiriler

Schneider, R. (2013). Research data literacy. S. Kurbanoğlu ve ark. (Ed.), *Communications in Computer and Information Science: Vol. 397. Worldwide Communalities and Challenges in Information Literacy Research and Practice* içinde (s. 134–140) . Cham, İsviçre: Springer. <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-03919-0>

j) Kongre Bildirisi

Çepni, S., Bacanak A. ve Özsevgeç T. (2001, Haziran). *Fen bilgisi öğretmen adaylarının fen branşlarına karşı tutumları ile fen branşlarındaki başarılarının ilişkisi*. X. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi'nde sunulan bildiri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu

Diğer Kaynaklar**a) Gazete Yazısı**

Toker, Ç. (2015, 26 Haziran). 'Unutma' notları. *Cumhuriyet*, s. 13.

b) Online Gazete Yazısı

Tamer, M. (2015, 26 Haziran). E-ticaret hamle yapmak için tüketiciyi bekliyor. *Milliyet*. Erişim adresi: <http://www.milliyet>

c) Web Page/Blog Post

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

d) Online Ansiklopedi/Sözlük

Bilgi mimarisi. (2014, 20 Aralık). Vikipedi içinde. Erişim adresi: http://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgi_mimarisi

Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

e) Podcast

Radyo ODTÜ (Yapımcı). (2015, 13 Nisan). *Modern sabahlar* [Podcast]. Erişim adresi: <http://www.radyoodtu.com.tr/>

f) Bir Televizyon Dizisinden Tek Bir Bölüm

Shore, D. (Senarist), Jackson, M. (Senarist) ve Bookstaver, S. (Yönetmen). (2012). Runaways [Televizyon dizisi bölümü]. D. Shore (Baş yapımcı), *House M.D.* içinde. New York, NY: Fox Broadcasting.

g) Müzik Kaydı

Say, F. (2009). Galata Kulesi. *İstanbul senfonisi* [CD] içinde. İstanbul: Ak Müzik.

Yukarıda sıralanan koşulları yerine getirmemiş çalışma kabul edilmez, eksiklerinin tamamlanması için yazara iade edilir. Yayın Komisyonu tarafından kabul edilen yazılar basıma kabul sırasına göre yayınlanır. Baskı tashihleri yazarlar tarafından yapılır.

SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
 - ✓ Makalenin türü
 - ✓ Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
 - ✓ Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
 - ✓ Kaynakların APA6'ya göre belirtildiği
 - ✓ İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
 - ✓ Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
- Telif Hakkı Devir Formu
- Daha önce basılmış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Kapak sayfası
 - ✓ Makalenin kategorisi
 - ✓ Makale dilinde ve İngilizce başlık

YAZARLARA BİLGİ

- ✓ Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
- ✓ Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
- ✓ Tüm yazarların ORCID'leri
- Makale ana metni
 - ✓ Makale dilinde ve İngilizce başlık
 - ✓ Özetler 200-250 kelime makale dilinde ve 200-250 kelime İngilizce
 - ✓ Anahtar Kelimeler: 5 adet makale dilinde ve 5 adet İngilizce
 - ✓ İngilizce olmayan makaleler için (Örn, Almanca, Fransızca vd dillerdeki makaleler) İngilizce genişletilmiş Özet (Extended Abstract) 600-800 kelime
 - ✓ Makale ana metin bölümleri
 - ✓ Teşekkür (varsa belirtiniz)
 - ✓ Son notlar (varsa belirtiniz)
 - ✓ Kaynaklar
 - ✓ Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

İLETİŞİM İÇİN:

Editör : Bülent Çağlakpınar
E-mail : bcaglakpınar@gmail.com
Tel : + 90 212 455 57 00 / 15861

Web site: <http://litera.istanbul.edu.tr>
Email : litera@istanbul.edu.tr
Adres : İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü
Ordu Cad. No: 6 34134, Laleli
İstanbul-Türkiye

DESCRIPTION

Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies - Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi, which is the official publication of Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Western Languages is an open access, peer-reviewed, multilingual, scholarly and international journal published two times a year in June and December. It was founded in 1954.

AIM AND SCOPE

Litera - Journal of Language, Literature and Culture Studies publishes disciplinary and/or interdisciplinary, theoretical and/or applied research articles that focus on Western languages and literatures in the following fields: literary studies, linguistics, cultural studies, media studies, translation studies, and language teaching. The objective of Litera is to publish scientific articles that provide an intellectual platform for literary and cultural studies.

Western languages and literatures are the main fields of the journal scope. However, multidisciplinary and comparative approaches that focus on or include discussions of non-Western languages and literatures are also encouraged. The target group of the Journal consists of academicians, researchers, professionals, students, related professional and academic bodies and institutions. It publishes articles written in Turkish, English, French, Italian, German, and Spanish.

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the Journal. The Journal gives priority to original research papers submitted for publication.

General Principles

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

Short presentations that took place in scientific meetings can be referred if indicated in the article. The editor hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in

accordance with the referees' claims. Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors. Refused manuscripts and graphics are not returned to the author. The copyright of the published articles and pictures belong to the Journal.

Author Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the [Copyright Transfer Form](#). The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor-in-Chief to provide retractions or corrections of mistakes.

Responsibility for the Editor, Reviewers and Review Process

Editor evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. Editor provides a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication and ensures that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

INFORMATION FOR AUTHORS

Editor is responsible for the content and overall quality of the publication and must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only editor has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers' judgments must be objective. Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the Editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the Editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. Unless the authors and editor permit, the reviews of referees cannot be published or disclosed. The anonymity of the referees is important. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

OPEN ACCESS STATEMENT

Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies - Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi is an open access journal which means that all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the BOAI definition of open access.

ETHICS

Standards and Principles of Publication Ethics

Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies - Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Authors must ensure that submitted

work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Research Ethics

Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies - Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi adheres to the highest standards in research ethics and follows the principles of international research ethics as defined below. The authors are responsible for the compliance of the manuscripts with the ethical rules.

- Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research.
- The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research.
- The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to protect the autonomy and dignity of the participants.
- Research participants should participate in the research voluntarily, not under any coercion.
- Any possible harm to participants must be avoided. The research should be planned in such a way that the participants are not at risk.
- The independence of research must be clear; and any conflict of interest or must be disclosed.
- In experimental studies with human subjects, written informed consent of the participants who decide to participate in the research must be obtained. In the case of children and those under wardship or with confirmed insanity, legal custodian's assent must be obtained.
- If the study is to be carried out in any institution or organization, approval must be obtained from this institution or organization.
- In studies with human subject, it must be noted in the method's section of the manuscript that the informed consent of the participants and ethics committee approval from the institution where the study has been conducted have been obtained.

LANGUAGE

Articles in Turkish, English, German, French, Italian and Spanish are published. Submitted article must include an abstract both in the article language and in English, and an extended abstract in English as well.

MANUSCRIPT ORGANIZATION AND FORMAT

All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified. Manuscript is to be submitted online via <http://litera.istanbul.edu.tr/en/> and it must be accompanied by a cover letter indicating that the manuscript is intended for publication, specifying the article category (i.e. research article, review etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist). Manuscripts should be prepared in Microsoft Word 2003 and upper versions. In addition, [Copyright Realease Form](#) that has to be signed by all authors must be submitted.

1. The manuscripts should be in A4 paper standards: having 2.5 cm margins from right, left, bottom and top, Times New Roman font style in 12 font size, line spacing of 1.5 and "justify align" format. For indented paragraph, tab key should be used. One line spacing should be used for the tables and figures, which are included in the text.
2. The title of the text should be centered on the page, in lower-case letter, bold, Times New Roman font and 14 font size.
3. Information about the author is to be written on the left part of the page skipping one line space after the title, and it should be in Times New Roman font, 10 font size, with one line spacing. After indicating the name of the author in lower-case letter and surname in capital letter, the title, affiliation, and e-mail address should be included.
4. Before the introduction part, there should be an abstract of 200-250 words both in the language of the article and in English. An extended abstract in English between 600-800 words, summarizing the scope, the purpose, the results of the study and the methodology used is to be included following the abstracts. If the manuscript is in English, extended abstract is not required. Underneath the abstracts, 5 keywords that inform the reader about the content of the study should be specified in the language of the article and in English.
5. The manuscripts should contain mainly these components: title, abstract and keywords; extended abstract (If the manuscript is in English, extended abstract is not required), sections, footnotes and references.
6. Research article sections are ordered as follows: "Introduction", "Aim and Methodology", "Findings", "Discussion and Conclusion", "Endnotes" and "References". For review and commentary articles, the article should start with the "Introduction" section where the purpose and the method is mentioned, go on with the other sections; and it should be finished with "Discussion and Conclusion" section followed by "Endnotes", "References" and "Tables and Figures".

7. Tables, graphs and figures can be given with a number and a defining title if and only if it is necessary to follow the idea of the article. Otherwise features like demographic characteristics can be given within the text.
8. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, ORCID, postal address, phone and fax number of the author(s) (see The Submission Checklist).
9. The rights of the manuscripts submitted to our journal for publication, belongs to the author(s).
10. The author(s) can be asked to make some changes in their articles due to peer reviews.
11. A copy of the journal will be sent to each author of the accepted articles upon their request.
12. The studies that were sent to the journal will not be returned whether they are published or not.
13. Publication rights belong to Istanbul University Faculty of Letters and they cannot be published anywhere else. The authors will not be paid for the rights of their article.

References

Although references to review articles can be an efficient way to guide readers to a body of literature, review articles do not always reflect original work accurately. Readers should therefore be provided with direct references to original research sources whenever possible. On the other hand, extensive lists of references to original work on a topic can use excessive space on the printed page. Small numbers of references to key original papers often serve as well as more exhaustive lists, particularly since references can now be added to the electronic version of published papers, and since electronic literature searching allows readers to retrieve published literature efficiently. Papers accepted but not yet included in the issue are published online in the Early View section and they should be cited as "advance online publication". Citing a "personal communication" should be avoided unless it provides essential information not available from a public source, in which case the name of the person and date of communication should be cited in parentheses in the text. For scientific articles, written permission and confirmation of accuracy from the source of a personal communication must be obtained.

Reference Style and Format

Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies - Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi complies with APA (American Psychological Association) style 6th Edition for referencing and quoting. For more information:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6th ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org>

Accuracy of citation is the author's responsibility. All references should be cited in text. Reference list must be in alphabetical order. Type references in the style shown below.

Citations in the Text

Citations must be indicated with the author surname and publication year within the parenthesis.

If more than one citation is made within the same paranthesis, separate them with (;).

Samples:

More than one citation;

(Esin et al., 2002; Karasar, 1995)

Citation with one author;

(Akyolcu, 2007)

Citation with two authors;

(Sayıner & Demirci, 2007)

Citation with three, four, five authors;

First citation in the text: (Ailen, Ciembrune, & Welch, 2000) Subsequent citations in the text: (Ailen et al., 2000)

Citations with more than six authors;

(Çavdar et al., 2003)

Citations in the Reference

All the citations done in the text should be listed in the References section in alphabetical order of author surname without numbering. Below given examples should be considered in citing the references.

Basic Reference Types

Book

a) Turkish Book

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8th ed.) [Preparing research reports]. Ankara, Turkey: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

b) Book Translated into Turkish

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* [Mindsets] (A. Kotil, Trans.). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.

c) Edited Book

Ören, T., Üney, T., & Çölkesen, R. (Eds.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi* [Turkish Encyclopedia of Informatics]. İstanbul, Turkey: Papatya Yayıncılık.

d) Turkish Book with Multiple Authors

Tonta, Y., Bitirim, Y., & Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme* [Performance evaluation in Turkish search engines]. Ankara, Turkey: Total Bilişim.

e) Book in English

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

f) Chapter in an Edited Book

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

g) Chapter in an Edited Book in Turkish

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi [Organization culture: Its functions, elements and importance in leadership and business management]. In M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi* [Organization sociology] (pp. 233–263). Bursa, Turkey: Dora Basım Yayın.

h) Book with the same organization as author and publisher

American Psychological Association. (2009). *Publication manual of the American psychological association* (6th ed.). Washington, DC: Author.

Article

a) Turkish Article

Mutlu, B., & Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri [Source and intervention reduction of stress for parents whose children are in intensive care unit after surgery]. *Istanbul University Florence Nightingale Journal of Nursing*, 15(60), 179–182.

b) English Article

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

c) Journal Article with DOI and More Than Seven Authors

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

d) Journal Article from Web, without DOI

Sidani, S. (2003). Enhancing the evaluation of nursing care effectiveness. *Canadian Journal of Nursing Research*, 35(3), 26–38. Retrieved from <http://cjr.mcgill.ca>

e) Journal Article with DOI

Turner, S.J. (2010). Websitestatistics2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

f) Advance Online Publication

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

g) Article in a Magazine

Henry, W. A., III. (1990, April 9). Making the grade in today's schools. *Time*, 135, 28–31.

Doctoral Dissertation, Master's Thesis, Presentation, Proceeding**a) Dissertation/Thesis from a Commercial Database**

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 9943436)

b) Dissertation/Thesis from an Institutional Database

Yaylali-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

c) Dissertation/Thesis from Web

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

d) Dissertation/Thesis abstracted in Dissertations Abstracts International

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

e) Symposium Contribution

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

f) Conference Paper Abstract Retrieved Online

Liu, S. (2005, May). *Defending against business crises with the help of intelligent agent based early warning solutions*. Paper presented at the Seventh International Conference on Enterprise Information Systems, Miami, FL. Abstract retrieved from http://www.iceis.org/iceis2005/abstracts_2005.htm

g) Conference Paper - In Regularly Published Proceedings and Retrieved Online

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593–12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

h) Proceeding in Book Form

Parsons, O. A., Pryzwansky, W. B., Weinstein, D. J., & Wiens, A. N. (1995). Taxonomy for psychology. In J. N. Reich, H. Sands, & A. N. Wiens (Eds.), *Education and training beyond the doctoral degree: Proceedings of the American Psychological Association National Conference on Postdoctoral Education and Training in Psychology* (pp. 45–50). Washington, DC: American Psychological Association.

i) Paper Presentation

Nguyen, C. A. (2012, August). *Humor and deception in advertising: When laughter may not be the best medicine*. Paper presented at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

Other Sources

a) Newspaper Article

Browne, R. (2010, March 21). This brainless patient is no dummy. *Sydney Morning Herald*, 45.

b) Newspaper Article with no Author

New drug appears to sharply cut risk of death from heart failure. (1993, July 15). *The Washington Post*, p. A12.

c) Web Page/Blog Post

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

d) Online Encyclopedia/Dictionary

Ignition. (1989). In *Oxford English online dictionary* (2nd ed.). Retrieved from <http://dictionary.oed.com>
Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.). *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

e) Podcast

Dunning, B. (Producer). (2011, January 12). *inFact: Conspiracy theories* [Video podcast]. Retrieved from <http://itunes.apple.com/>

f) Single Episode in a Television Series

Egan, D. (Writer), & Alexander, J. (Director). (2005). Failure to communicate. [Television series episode]. In D. Shore (Executive producer), *House*; New York, NY: Fox Broadcasting.

g) Music

Fuchs, G. (2004). Light the menorah. On *Eight nights of Hanukkah* [CD]. Brick, NJ: Kid Kosher.

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- Cover letter to the editor
 - ✓ The category of the manuscript
 - ✓ Confirming that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
 - ✓ Including disclosure of any commercial or financial involvement.
 - ✓ Confirming that last control for fluent English was done.
 - ✓ Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
 - ✓ Confirming that the references cited in the text and listed in the references section are in line with APA 6.
- Copyright Transfer Form
- Permission of previous published material if used in the present manuscript
- Title page
 - ✓ The category of the manuscript
 - ✓ The title of the manuscript both in the language of article and in English

INFORMATION FOR AUTHORS

- ✓ All authors' names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
- ✓ Corresponding author's email address, full postal address, telephone and fax number
- ✓ ORCID's of all authors.
- Main Manuscript Document
 - ✓ The title of the manuscript both in the language of article and in English
 - ✓ Abstracts (200-250 words) both in the language of article and in English
 - ✓ Key words: 5 words both in the language of article and in English
 - ✓ Extended Abstract (600-800 words) in English for the articles which are not in English
 - ✓ Acknowledgement (if exists)
 - ✓ References
 - ✓ All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

CONTACT INFO

Editor : Bülent Çağlakpınar
E-mail : bcaglakpınar@gmail.com
Phone : + 90 212 455 57 00 / 15861

Web site: <http://litera.istanbul.edu.tr>

Email : litera@istanbul.edu.tr

Address : Istanbul University,
Faculty of Letters
Department of Western Languages and Literatures
Ordu Cad. No: 6
34134, Laleli
Istanbul-Turkey

TELİF HAKKI DEVİR FORMU / COPYRIGHT TRANSFER FORM



Istanbul Üniversitesi
Istanbul University

Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi
Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies

Telif Hakkı Devir Formu
Copyright Transfer Form

Sorumlu yazar Responsible/Corresponding author	
Makalenin başlığı Title of manuscript	
Kabul Tarihi Acceptance date	
Yazarların listesi List of authors	

Sıra No	Adı-Soyadı Name - Surname	E-Posta E-mail	İmza Signature	Tarih Date
1				
2				
3				
4				
5				

Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, Kısa bildiri, v.b.) Manuscript Type (Research Article, Review, Short communication, etc.)	
--	--

Sorumlu yazarın, Responsible/Corresponding author's,	
--	--

Çalıştığı kurum	(University/company/instituiton)
Posta adresi	(Address)
e-posta	(e-mail)
Telefon no; GSM	(Phone / mobile phone)

Yazarlar kabul ederler:
Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını, Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını, Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini, onayladıklarını ve başvurduklarını, Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. Sunulan makale üzerindeki mali haklarını, özellikle işleme, çoğaltma, temsil, basım, yayım, dağıtım ve İnternet yoluyla iletim de dahil olmak üzere her türlü umuma iletim haklarını İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'ni yetkili makamlarınca sınırsız olarak kullanılmak üzere İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'ne devretmeyi kabul ve taahhüt ederler. Buna rağmen yazarların veya varsa yazarların işvereninin patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemeksizin kullanma hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır. Bununla beraber yazar(lar) makaleyi çoğaltma, postayla veya elektronik yolla dağıtma hakkına sahiptir. Makalenin herhangi bir bölümünün başka bir yayında kullanılmasına İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin yayımcı kuruluşu olarak belirlenmesi ve Dergiye atfata bulunulması şartıyla izin verilir. Atıf yapılrken Dergi Adı, Makale Adı, Yazar(lar)ın Adı, Soyadı, Cilt No, Sayı No ve Yıl verilmelidir. Yayımlanan veya Yayına kabul edilmeyen makalelerle ilgili dokümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nce saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir. Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslarca istenecek hak talebi veya açılacak davalarda 'İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin' hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz. Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılrken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanmadığını taahhüt ederim/ederiz. Bu telif hakkı formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Formun ayrı kopyaları (tamamlanmış olarak) farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir onaylı olması gerekir.

The authors agree that
The manuscript submitted is his/her/their own original work and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. Notwithstanding the above, the Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights other than copyright, such as patent rights; to use, free of charge, all parts of this article for the author's future works in books, lectures, classroom teaching or oral presentations, the right to reproduce the article for their own purposes provided the copies are not offered for sale. However, reproduction, posting, transmission or other distribution or use of the article or any material contained therein, in any medium as permitted hereunder, requires a citation to the Journal and appropriate credit to İSTANBUL UNIVERSITY as publisher, suitable in form and content as follows: Title of article, author(s), journal title and volume/issue, Copyright© year. All materials related to manuscripts, accepted or rejected, including photographs, original figures etc., will be kept by İSTANBUL UNIVERSITY for one year following the editor's decision. These materials will then be destroyed. I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements and does not contain material or instructions that might cause harm or injury. This copyright form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.

Sorumlu yazarın; Responsible/Corresponding author's;	İmza/Signature	Tarih/Date
	/...../.....

