

## DEEL III

### *Yahya Kemal Beyatlı (1884 - 1858)*

#### Introductie

Ter nadere kennismaking met Yahya Kemal volgt allereerst een biografisch hoofdstuk, waarin de leidraad wordt bepaald door zijn poëtische<sup>1</sup> ontwikkeling. Zijn Parijse jaren zijn daarvoor van zulk eminent belang geweest, dat die hierin een aanzienlijke plaats zullen innemen.

De overige hoofdstukken zijn gewijd aan de poëzie zelf, waarvoor drie van de vier poëziebundels<sup>2</sup> van Kemal de grondstof hebben geleverd, te weten *Kendi Gök Kubbemiz* [Onze eigen hemelkoepel], de bundel die na zijn dood het eerst verscheen (1961), *Eski Şiirin Rüzgârıyla* [Op de wind van de oude poëzie], die in 1962 werd gepubliceerd, en *Rubailer ve Hayyam Rubailerini Türkçe Söyleyiş* [Kwatrijnen en Kwatrijnen van Khayyam in het Turks] van 1963.

Uit iedere bundel heb ik een representatieve selectie<sup>3</sup> gemaakt van de daarin opgenomen gedichten, die ik vervolgens in onderscheiden hoofdstukken zal bespreken, aangezien de aard van elke bundel dusdanig specifiek is dat die een aparte behandeling rechtvaardigt. De meest voor de hand liggende volgorde lijkt de uit de publicatiejaren op te maken chronologie, hoewel de ontstaansgeschiedenis van de gedichten daarmee niet in overeenstemming is, aangezien Kemal ook in zijn rijpere jaren alle soorten poëzie bleef beoefenen.

Desalniettemin gaat mijn voorkeur uit naar een bespreking per bundel en dus per soort poëzie, en zal ik de volgorde die in de titels besloten ligt aanhouden, dat wil zeggen dat ik begin bij 'de oude poëzie', *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. Hierin ontmoet men de gevorderde vakman – *artisan* – in de beoefening van de imitatie van zijn Osmaanse erflaters, bedoeld om het dichterschap onder de knie te krijgen. Vervolgens is de beurt aan *Rubailer ve Hayyam Rubailerini Türkçe Söyleyiş*, waarin de vaardigheid van de dichter-vertaler en van de bewerker valt te constateren.

Deze beide paragrafen zullen het karakter dragen van een bloemlezing voorzien van een inleiding, daar zij vooral dienen als illustratie van het gehele werk van de dichter, en er daarom volledigheidshalve aan zijn toegevoegd.

Tenslotte volgt het belangrijkste werk, namelijk *Kendi Gök Kubbemiz*. Dat de bezorger, die ook de uitgever was, Nihad Sami Banarlı, na de dood van de dichter

---

<sup>1</sup> Zoals uit Deel II al zal zijn gebleken, doel ik met dit begrip op de opvattingen over poëzie van de betreffende dichter, zoals hij die zowel binnen als buiten zijn gedichten -i.e. versintern en versextern- impliciet of expliciet heeft geformuleerd. Zie W.J. vd. Akker in zijn inleiding van *Een dichter schreit niet - Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poetica*. Utrecht 1985, 9-50.

<sup>2</sup> *Bitmemiş Şiirler* [Onvoltooide gedichten] laat ik hier buiten beschouwing, omdat die vanwege hun onvoltooide karakter om een aparte benadering vragen.

<sup>3</sup> Ik heb hierbij de diversiteit van een bundel zoveel mogelijk recht willen doen.

deze bundel als eerste liet verschijnen, zal overigens te maken hebben met de mate van populariteit van de hierin opgenomen gedichten, waarmee Kemal zijn bekendheid verwierf en zijn bijzondere status bereikte van alom geliefd dichter.

In het bijzonder naar aanleiding van deze gedichten vindt de in Turkije nog altijd voortdurende discussie plaats omtrent de kwaliteit en de aard van de dichter. Hoewel in deel IV pas uitvoeriger op allerlei mogelijke kwalificaties zal worden ingegaan, is het onvermijdelijk dat die ook al eerder aan de orde komen bij de analyse van de gedichten. Voor zover hier en elders in relatie tot de poëzie de begrippen 'modern' en 'modernisme' onbecommentarieerd worden vermeld, geldt daarvoor de volgende definiëring:

“Poëzie wil principieel géén expressie meer zijn van gevoelens en zij reflecteert op de taal en de poëzie, binnen en buiten de gedichten; traditionele en unificerende middelen als rijm, metrum en strofenbouw dienen te worden herijkt en weggeworpen en men kent aan de lezer een zeer actieve rol toe: Hij is de interpretator van een tekst die hermetisch, ambigu en meerduidig moet zijn. ....”<sup>4</sup>

En, anders dan bij de symbolistische traditie, ‘is een gedicht nooit af’, de tekst is autonoom en niet langer heilig; er kan dus altijd weer iets aan worden veranderd of toegevoegd. Bovendien voorziet de dichter zelf zijn werk van commentaar en begeeft hij zich ook telkens opnieuw in een discussie met anderen over dat wat hij gemaakt heeft.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> W.J. vd Akker en G.J. Dorleijn, ‘Poetica en literatuurgeschiedschrijving’, *De Nieuwe Taalgids*. Groningen 1991, 508-526, 520.

<sup>5</sup> Douwe Fokkema en Elrud Ibsch, *Modernist Conjectures - A mainstream in European Literature 1910-1940*. Londen 1987, 39-40, waarin ook het citaat van Paul Valéry wordt aangehaald: “*Un poème n'est jamais achevé.*”

## Hoofdstuk 1

### *Yahya Kemal Beyatlı koepelbouwer van de Turkse poëzie in de twintigste eeuw*

#### **A Inleiding**

Yahya Kemal Beyatlı, (Skopje, 2 december 1884 - Istanbul, 1 november 1958) ‘de dichter der dichters’, zoals hij in Turkije wel wordt genoemd, leidde in de eerste helft van de vorige eeuw de Turkse poëzie de moderne tijd binnen. Hij bevrijdde haar uit de negentiende eeuwse beklemming van clichés, imitatie en ideeën.

Negen jaar lang was de jonge Kemal in Parijs onderwezen in het dichtersvak. Tijdens deze exclusieve leerjaren was hij zich niet alleen bewust geworden van de kwaliteit der Osmaanse klassieke poëten en van de waarde van het Turkse culturele erfgoed, maar was hij tevens gefascineerd geraakt door het werk van Franse dichters, onder wie Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, De Heredia en Moréas. Toen hij tenslotte naar Turkije terugkeerde, deed hij dat in gezelschap van een uiterst oorspronkelijk poëticaal programma.

Kemal, die ernaar streefde zijn affiniteit met zowel de Franse dichters als de eigen traditie in zijn werk te integreren, heeft zijn poëtica echter nooit welomschreven vastgelegd, al schroomde hij allermindst zijn opvattingen omtrent dichten en dichters te ventileren tijdens colleges, gesprekken met vrienden en in artikelen. Tot op heden is evenwel in de aldus ontstane schat aan verspreid materiaal geen systematisch onderzoek verricht naar de wijze waarop de dichter zijn beoogde synthese gestalte heeft proberen te geven.

Hoewel er in het Turks over Kemal talrijke publicaties zijn verschenen – hij was en is immers een geliefd en zeer gewaardeerd dichter –, blijven die op dit gebied in gebreke door een uiterst fragmentarische benadering.<sup>6</sup> De enige in het Duits geschreven studie, waarvan de auteur overigens zelf een Turk is, biedt weliswaar een zorgvuldig overzicht van leven en werk van de dichter, maar concentreert zich al evenmin op genoemde vraagstelling.

Dit hoofdstuk nu, wil – met bijzondere aandacht voor de Franse affiniteiten – een verkenning zijn van een aantal belangrijke aspecten van die synthese, zoals die tot uitdrukking komen in de poëtica en de dichtpraktijk van Yahya Kemal.

In het hiernavolgende zal een poging worden ondernomen het dichterlijk spoor op de voet te volgen.

---

<sup>6</sup> Zo ook de ‘leeswijzer’ van Kemal Bek, *Yahya Kemal Beyatlı - Yaşamı ve yapıtlarını okuma kılavuzu* [Het leven van YKB en een woordenboek voor zijn werken]. Istanbul 2002, die zich beperkt tot het opsommen van de inhoud en het in proza navertellen van de gedichten.

## **B Het begin - Skopje, Istanbul, Parijs**

### ***Büyü şiir***

*Paris'de genç iken koyu Baudelaire-perest idim.  
Balkon'la, Yolculuk'la, Güzellik'le mest idim.*

*Sinmişti şiiri ruhuma ulvî keder gibi;  
Absent'e damla damla sızan bir şeker gibi.*

*Hulyasının yarattığı iklim o başka yer!  
Gür defnelerle çevrili, afyonlu bahçeler...*

*Her zevki bir haram olan efsunlu cennetin  
Koyunda vardı lezzeti bin türlü ni'metin.*

*Bir gün veda edip o diyarın hayatına,  
Döndüm bütün bütün vatanın kainatına.*

*Lâkin o bahçelerde geçen devre'den beri  
Kalbimde solmamıştır o şiirin çiçekleri.*

### ***Betoverende poëzie***

*Bezeten was ik van Baudelaire, toen ik jong was, in Parijs.  
Dronken was ik van Het Balkon, De Schoonheid en De Reis.*

*Zijn poëzie doordrong mijn ziel als diepe smart;  
Zoals suiker in absint zich kristal na kristal onthardt.*

*Die andere wereld, zo geschapen door zijn verbeelding!  
De opiumtuinen met laurieren, die weelderige omgeving ...*

*In het hart van het betoverend paradijs, waarvan elk genot  
Een verbod was, lag de smaak van een duizendsoortig geluk.*

*Op een dag nam ik toen afscheid van die wereld en dat leven  
Keerde naar het universum van mijn land met heel mijn wezen.*

*Sedert de in die tuinen doorgebrachte jaren evenwel  
Zijn die bloemen van poëzie in mijn hart niet verwelkt.*

Dit kleine gedicht van Yahya Kemal Beyatlı, dat haast terloops op de vijfde plaats voor het einde een plekje heeft gevonden in de derde en laatste afdeling van zijn

bundel *Kendi Gök Kubbemiz* [Onder Onze Eigen Hemelkoepel],<sup>7</sup> is in poëticaal opzicht zeldzaam autobiografisch. Aan de hand van deze tekst, althans van de inhoud ervan – taal- en vormelementen zullen bij de analyse in het volgende hoofdstuk ter sprake komen – wordt daarom het pad van de dichter ingeslagen.

... toen ik jong was in Parijs.

Achttien jaar was Yahya Kemal toen hij besloot, in het voetspoor van zovele andere intellectuelen, het door de extreme censuur van Abdülhamid II verstikte klimaat binnen het Osmaanse Rijk te verlaten. Hoewel hij in Istanbul zijn laatste schooljaren had doorgebracht, voelde hij zich als jonge man ‘uit de provincie’ nog niet echt thuis in de stad waaraan hij later in zijn leven zo verknocht zou raken. Andere persoonlijke banden die hem van zijn voornemen zouden hebben kunnen doen afzien, bestonden evenmin.

Op 2 december 1884 werd hij geboren als Ahmed Âgâh<sup>8</sup>, de eerste zoon van İbrahim Naci en Nakiye Hanım, twee jaar later gevolgd door zijn broertje Reşat. De familie woonde in Skopje waar de vader burgemeester was. De moeder, die Yahya – behalve het islamitische geloof – de volkscultuur bijbracht in de vorm van muziek, verhalen en liedjes, stimuleerde daarenboven zijn belangstelling voor de Turkse geschiedenis. De zeer hechte relatie met haar werd plotseling afgebroken toen zij in 1897 stierf; haar oudste zoon was en bleef ontroostbaar. En hoewel hij een aantal keren verliefd is geweest – onder meer op de moeder van Nâzım Hikmet, Celile

---

<sup>7</sup> Uitgegeven door het Yahya Kemal Enstitüsü te Istanbul in 1961/1963.

<sup>8</sup> Omtrent zijn oorspronkelijke voornaam heeft, onder de auteurs die over YKB na diens overlijden hebben geschreven, jarenlang verwarring bestaan. Dit was overigens in de eerste plaats te wijten aan Kemal zelf, die kennelijk graag met allerlei namen speelde. In een van de in het nieuwe millennium verschenen twee boeken over Kemal (hij blijft de gemoederen beroeren!), namelijk het eerder aangehaalde ‘*YKB – Yaşam ve kılavuzu*’, 10-11, lijkt deze kwestie nu opgelost. De auteur stelt al op de eerste bladzijde van het eerste hoofdstuk, de naamgeving expliciet aan de orde en weet overtuigend aan te tonen dat de geboortenaam van de dichter niet Mehmed Âgâh, maar Ahmed Âgâh was. Zijn naam zou hij, volgens Ahmet Oktay in ‘“Cumhur”una Gizli bir Şair’ [Een geheime dichter voor de Gemeenschap] (een toespeeling op *Cumhuriyet*, dat Republiek betekent), *Şairin Kanı - Yazınsal Eleştiriler* [Het bloed van de dichter - Literaire kritieken] 1 1954-2000. Istanbul 2001, 44-58, 47, in 1902, bij de aanvang van zijn grote reis (naar Parijs), als een soort paspoort naar de volwassenheid, definitief wijzigen in Yahya Kemal (tot dan door familie en onderwijzers alleen gebruikt als koos- of bijnaam), en toen de Turkse Republiek in 1934 de burgers verplichtte een achternaam te gebruiken koos Yahya voor de Turkse versie van de Perzische naam van zijn overgrootvader, Şahsuvar werd Beyatlı: ‘Heer voorzien van paard’, oftewel ‘(goed) ruiter’.

Hanım<sup>9</sup> – en daaraan ook sommige van zijn dichterlijke producten dankte, heeft hij er nooit toe kunnen besluiten te trouwen.<sup>10</sup>

Met zijn vader werd het contact, dat toch al niet erg hartelijk was, na diens tweede huwelijk in 1898 tot het uiterst noodzakelijke gereduceerd. Wel ontving Yahya, ook toen hij zonder bericht vooraf naar Parijs was vertrokken, nog lang financiële ondersteuning van hem.

In Skopje doorliep hij het lager onderwijs en een aantal jaren middelbare school. Om hem een gedegen opleiding te bezorgen en vanwege de verstoorde verhoudingen thuis, stuurde zijn vader hem tenslotte naar familie van zijn moeder in Istanbul, waar hij het *Vefa* Lyceum bezocht en in 1902 eindexamen deed. Bij die kunstminnende en gastvrije familie ontmoette hij ondermeer ene Şekib Bey die was teruggekeerd uit Parijs en die veel wist te vertellen over Europa. Het was deze intellectueel die de belangstelling voor en het verlangen naar ‘het culturele centrum van het Westen’ bij de jonge Yahya wekte.

In Istanbul begon hij te lezen, vooral poëzie van de eigentijdse dichters die zich verenigd hadden in de aan het tijdschrift *Servet-i Fünun* [Rijkdom van de Wetenschap] gelieerde beweging *Edebiyat-i Cedide* [De Nieuwe Literatuur].<sup>11</sup> Hoewel Kemal veel waardering had voor de wijze waarop iemand als Tevfik Fikret probeerde het Turks een plaats te geven in de poëzie, kon hij niet onder de indruk raken van diens dichterlijke kwaliteiten.

---

<sup>9</sup> Saime Göksu, Edward Timms. *Romantic Communist - The life and work of Nazım Hikmet*. Londen 1999, 12: “This relationship lasted from 1916 till 1919. They had first met at a gathering of the Bektashi sect, where the ceremony involved chanting, drinking and dancing. Yahya Kemal was fascinated to meet such a liberated woman, but his consciousness of his position (? S.) at an institute of higher education led him to shy away from marriage.”

<sup>10</sup> Het volgende anekdotische terzijde is hier wel op z’n plaats: Kemals dichterschap is door vrijwel alle Turken, van uiterst links tot uiterst rechts, van oud tot jong, van intellectueel tot ongeschoold, van religieus tot atheïst, erkend en gewaardeerd. Dat desondanks niet iedereen zijn persoonlijke gezelschap even aangenaam vond mag geconcludeerd worden uit de memoires van Mina Urgan, *Bir dinozorun anıları* [De memoires van een dinosaurus]. Istanbul 1988, 211-214: “Meestal zijn dikke mensen zachtvaardig en prettig in de omgang, maar YKB was daarop voor mij een uitzondering, hij teerde op de zak van vrienden en kennissen, werkte nooit om in zijn onderhoud te voorzien en hield er aan tafel onsmakelijke gewoontes op na. Bovendien heeft hij de moeder van Nâzım Hikmet, toen zij voor hem gescheiden was (? S.), alsnog afgewezen. Zo’n vreselijk mens kan toch geen werkelijk mooie gedichten schrijven, hoewel het niet valt te ontkennen dat hij een goed dichter was.” Aldus de stellige overtuiging van mevrouw Urgan, die haar hele lange leven - ze is in de negentig geworden, en recentelijk, in 2001, overleden - in de intellectuele en kunstzinnige kringen van Turkije verkeerde, en zelfs, volgens haar eigen zeggen, “als jong meisje nog eens met Atatürk, de man met de mooie handen, heeft mogen dansen...”

Desalniettemin liep ‘heel Istanbul’ uit om YKB naar zijn laatste rustplaats te begeleiden, de ‘dikke dichter’ had blijkbaar met zijn gedichten wel de juiste snaar weten te treffen en de harten van ‘alle Turken’ weten te bereiken.

<sup>11</sup> Zie voor een nadere uiteenzetting in het bijzonder hoofdstuk 1 van deel II over *Tevfik Fikret*.

In die stad schreef de jonge dichter ook zijn eerste serieuze poëzie en publiceerde hij zelfs enige malen gedichten in de tijdschriften *Ma'lûmat* [De Kennis] en *İrtika* [De Vooruitgang]. Deze en andere jeugdgedichten zou hij echter onmiddellijk na zijn terugkeer uit Parijs vernietigen, daar zij toen de toets van zijn zelfkritiek niet langer konden doorstaan.

In 1903 stapte de achttienjarige Yahya dus in Parijs uit de trein,<sup>12</sup> met een open geest en gereed om alle mogelijke ervaringen op te doen in de nieuwe stad en met de nieuwe taal. Hij leerde Frans op het Collège Meaux, een internaat, waar hij verbleef tot 1904. Van 1904 tot 1905 liep hij college op de École Libre des Sciences Politiques. Hij raakte daar in het bijzonder onder de indruk van de historicus Albert Sorel,<sup>13</sup> van wie uitspraken als “Dans le monde on n’a pas encore découvert deux choses: le pôle dans la géographie et le Turc dans l’histoire!” en “De Franse bodem heeft in duizend jaar de Franse natie geschapen” (citaat van Camille Julian), bij Kemal in goede aarde vielen.<sup>14</sup> Mede vanwege de heftige discussies in de kring van Jong Turken<sup>15</sup>, wier vergaderingen hij begon te bezoeken, ontwikkelde hij een stevig Turks-nationaal bewustzijn. In zijn optiek begon de Turkse geschiedenis in 1071 toen Alp Arslan bij Malazgirt Anatolië binnenviel; vanaf dat moment ontstond op Turkse bodem de Turkse natie, al zou het tot 1453 duren – de verovering van Istanbul door Mehmet II, bijgenaamd *Fatih* [De Veroveraar] – voordat de Turken zich over het gehele Anatolische grondgebied hadden verspreid.

Hij woonde inmiddels in het Quartier Latin, in de Rue des Écoles. Ondertussen ging hij regelmatig naar het theater en maakte zo grondig kennis met de Franse taal en literatuur. Hij ontmoette schrijvers en acteurs, bezocht hun bijeenkomsten, begon hun werk en dat van hun voorgangers te lezen en raakte in vervoering.

### C Ontwakende Franse liefde

*Bezeten was ik van Baudelaire.*

Baudelaire (1821-1867) was de eerste door wiens poëzie Kemal volledig gegrepen werd, hij had zijn werk op zak, liep de plaatsen langs waar deze dichter gewoond had, ging vele malen naar het graf op Montparnasse, leerde zijn gedichten of delen daarvan die hem bijzonder aanspraken, uit het hoofd en hij keek de kunst af: hoe had juist deze ‘dichter van het polijsten’ zijn gedichten gemaakt.<sup>16</sup> Later zou de dichter in spe op aanwijzing van Mallarmé, die tijdens diens leven had gezegd “jonge dichters moeten

---

<sup>12</sup> De trein vanaf Marseille, waar hij van de boot was gestapt. Vanaf Saloniki, waar de trein uit Istanbul hem had gebracht, had hij namelijk per boot gereisd.

<sup>13</sup> Ook de auteur van het eerste Turks nationalistische manifest, Akçura, had les gehad van deze Sorel. Hanioğlu, ‘*Young Turks*’, 210-211. (Zie Deel I).

<sup>14</sup> Ondermeer te vinden bij A.H. Hisar. *Yahya Kemal’e vedâ*. İstanbul 1959, 40 en A.H. Tanpınar. *Yahya Kemal*. İstanbul 1962, 38 en N.S. Banarlı. *Yahya Kemal’in Hâtıraları*. İstanbul 1960, 46.

<sup>15</sup> Zie deel I.

<sup>16</sup> Banarlı, ‘*Hâtıraları*’, 87.

*Fêtes Galantes* lezen, herlezen en uit het hoofd leren”, ondermeer hetzelfde doen met Verlaine en met *Les Trophées* van De Heredia. Niet gehinderd door eigen reeds vastomlijnde ideeën omtrent het dichten stond hij volkomen open voor al het nieuwe, hij was waarlijk op zoek.

Baudelaire was voor Kemal de poort naar zijn liefde voor de Franse poëzie, en zo moet het in dit geciteerde gedicht *Büyü şiiir* dan ook begrepen worden. Baudelaire staat hier symbool voor al die dichters van wier werk hij zozeer onder de indruk raakte. Kemal bracht het zelf als volgt onder woorden: “Hugo, Gautier en de Banville begreep ik goed, van Baudelaire en, hoewel op een andere manier, ook van Verlaine, hield ik met een koortsachtige passie, maar van de poëzie van José-Maria de Heredia was en bleef ik diep onder de indruk.”<sup>17</sup>

*Dronken was ik van Het Balkon, De Schoonheid en De Reis.*

Ongetwijfeld ligt er aan de keuze van juist deze titels uit *Les Fleurs du Mal* geen willekeur ten grondslag. Hij genoot immers van al het moois dat Parijs te bieden had aan cultuur. En het theater: *Le Balcon*, / *Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses*, / *O toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs! /...*<sup>18</sup> leende zich daar bij uitstek voor, niet alleen door wat er op het toneel te zien was, maar evenzeer door de ontmoetingen die op dat balkon en in de foyer plaatsvonden. Zoals gezegd ontmoette hij daar de dichters die hem wegwijs zouden maken in de wereld van de Franse literatuur.

En dan *De Reis*, waarin hij zichzelf moet hebben herkend; hij was immers onderweg en hij zou dat heel lang blijven. In zijn poëzie nemen de horizon, de zee, de droom en de verbeelding een belangrijke plaats in, om het reizen van lichaam en geest en het verlangen naar het andere, het nieuwe, te symboliseren. *Au fond de l’Inconnu pour trouver du NOUVEAU!*, zoals Baudelaire zijn *Le Voyage*<sup>19</sup> besluit.

De keuze voor *La Beauté*<sup>20</sup> spreekt haast voor zich, Kemal was er althans naar op zoek, en niet alleen in de taal. Andere takken van kunst konden ook een bron van bekoring zijn. In elk geval gold dat voor enkele door de Turkse dichter bewonderde Franse dichters, zoals Baudelaire’s uitgesproken waardering voor Wagner,<sup>21</sup> Verlaine’s voorkeur voor aquarellen, en die van Parnasse-dichters voor het *plus durable* van bijvoorbeeld marmer of edelsteen in de beeldhouwkunst. En dan Kemals eigen diepe bewondering die hij koesterde voor de 16e-eeuwse Osmaanse architect Sinan.

---

<sup>17</sup> Ibidem, 87-88.

<sup>18</sup> Charles Baudelaire. *Les Fleurs du Mal*. Parijs, ed. 1991, 85.

<sup>19</sup> Ibidem, 182-186.

<sup>20</sup> Ibidem, 71-72.

<sup>21</sup> Charles Baudelaire. ‘Richard Wagner et Tannhäuser à Paris’, *Curiosités esthétiques, L’Art romantique*. Parijs, ed. 1990, 689-728, waarin hij ondermeer zijn ideeën toelicht omtrent de *Correspondances*, die bestaan *depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité*.

## D Poëtica

In een *gazel*<sup>22</sup> dat Kemal opdroeg aan de literatuurcriticus Nurullah Ataç (1898-1957), liet hij zich later uitzonderlijk expliciet uit omtrent zijn esthetische opvattingen inzake de poëzie en de taak van de dichter: de taal moet volkomen melodie<sup>23</sup> worden, en zij kan dat stadium alleen bereiken in de handen van de vakman. Er dient dus aan gewerkt te worden door de *üstad* [artisan], die zich nooit mag verlaten op routine. Ieder gedicht moet opnieuw worden beschouwd als het belangrijkste wat er te doen valt.

### *Nurallah Ataç' a gazel*

*Bir şiir mestedince şerabı ezel gibi  
Her mısraiyle vehmolunur en güzel gibi  
Üstad elinde serteser aheng olur lisan  
Mızraba ses verir kelimatile tel gibi  
Elhan duyulmadıkça belagat giran gelür  
Lâf-ü güzâftan mütehassıl kesel gibi  
Bir tek gazel bıraksa yeter bir gazelsera  
Her beyti ancak olmalı beytüil gazel gibi  
Berceste şiir başka mesel başkadır KEMAL  
Pesten-teranedir nice sözler mesel gibi*

### *Gazel voor Nurullah Ataç*

*Als je dronken wordt van een gedicht als van eeuwige wijn  
Dan verbeeld je je bij elk halfvers dat het 't mooiste zal zijn  
In de hand van de meester wordt taal volmaakte melodie  
Door zijn woorden klinkt het plectrum alsof het snaren zijn  
Retoriek wekt weezin wanneer geen melodie wordt gehoord  
Zoals verveling door lege woorden ontstaan zou kunnen zijn  
Eén gazel nalaten is voor de dichter ervan al genoeg  
Maar steeds behoort elk vers het allermooiste te zijn  
Ware poëzie is anders, anders dan een spreuk, KEMAL  
Veel woorden zijn als spreuken, zoals simpele melodieën zijn.*

---

<sup>22</sup> Zie ook deel 3 hoofdstuk 2.1. De tweede afdeling van Kemals bundel *Eski şiirin rüzgâriyle* bestaat uit *Gazeller* [gazels].

<sup>23</sup> In een interview verklaarde Kemal zich nader omtrent 'de melodie': "Het wezen van de Turkse muziek is 'de melodie', terwijl dat van de westerse muziek 'de harmonie' is. En hoewel ik zeker van Grieg, Beethoven en andere componisten houd, word ik door onze eigen melodieën toch meer in de ziel geraakt." Tahir Abacı, *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik* [De muziek bij YK en AHT]. Istanbul 2000, 46.

Hoewel, zoals gezegd, Kemal niet op systematische wijze heeft geschreven over zijn poëtische ideeën, heeft hij in brieven, interviews, colleges en besprekingen van literaire werken wel degelijk zijn opvattingen daarover geventileerd.<sup>24</sup>

“Aan elk gedicht van mij ligt een gevoel ten grondslag, als uitgangspunt. Dat gevoel moet worden gekneet tot een toestand van taal, want het pure bestaan van een gevoel levert niet automatisch een gedicht op; dat moet dan worden gemaakt, gebouwd en geconstrueerd, evenals een architect zijn ideeën tot op de millimeter nauwkeurig moet berekenen en uittekenen. Het gaat in de poëzie niet om het mededelen of het uiten van gedachten of emoties, maar om het bereiken van de zuivere harmonie, waarvoor de taal het materiaal is. De woorden zijn klanken, een gedicht bestaat uit *ses* [klank] en *nefes* [adem]. Of om met Nerval te spreken: *Modulant tour à tour sur la lyre d’Orphée, / Les soupirs de la sainte et les cris de la fée!*”<sup>25</sup>

“En”, voegt de dichter eraan toe, “een regel is pas poëzie als er sprake is van *derunî ahenk* [innerlijke harmonie], wanneer de regel niet met zijn voeten van de grond komt is hij als mislukt te beschouwen.”<sup>26</sup>

“Bovendien is het gedicht een zelfstandig artefact, moet het autonoom kunnen functioneren. Het mooiste wat een dichter immers kan overkomen is dat zijn gedichten deel gaan uitmaken van de taal van het volk, waarbij de auteur dan niet langer een rol speelt, ikzelf ben niet de *rind*,<sup>27</sup> de ‘ik’ is het dichterlijke ik, ‘*le moi-poétique*’,” aldus Kemal.<sup>28</sup>

Hij streefde naar het schrijven van *poésie pure* in het Turks door, naar eigen zeggen, “aandacht (te) hebben zowel voor de woorden die in het hart van het Turkse volk zijn opgenomen, als voor het ritme en de stijl waarin dat Turkse volk thuis en op straat spreekt.”<sup>29</sup>

## E De Franse dichters

Wanneer Kemal schreef of sprak over zijn poëtische opvattingen, verwees hij regelmatig naar die van de Franse dichters. Met niet een van hen ging hij echter volledig in zee, al had De Heredia –wiens overlijden in 1905 deze poëzie nog eens extra onder de aandacht bracht – bij hem wel een bijzonder plekje.

---

<sup>24</sup> Na zijn dood gebundeld door Banarlı in *Edebiyata dair* [Over literatuur]. Istanbul, ed. 1971.

<sup>25</sup> Hisar, ‘*Veda*’, 14.

<sup>26</sup> Idem, 59.

<sup>27</sup> Over de *Rind* [Hedonist] schreef Kemal een poëtische trilogie die hij opnam in de tweede afdeling van *Kendi Gök Kubbe: Hayatı* [Het Leven (van)], *Akşamı* [De Avond (van)] en *Ölümü* [De Dood (van)] *Rindlerin* [van de Hedonisten]. Van het gedicht *Rindlerin Ölümü* werden de laatste vier regels gebruikt voor zijn eigen grafscript, zie het einde van dit hoofdstuk.

<sup>28</sup> Hisar, ‘*Veda*’, 60.

<sup>29</sup> Idem, 65.

Naar de mening van Kemal hadden de Parnasse-dichters het geheim van het beeldhouwen van een versregel ontdekt, hadden de Symbolisten het verband tussen binnen- en buitenwereld en de schoonheid van de grenzeloosheid in de poëzie gebracht, en had Moréas (evenals Henri de Régnier op een meer ‘epische’ wijze) een synthese gevonden tussen die twee, in het bijzonder in *Les Stances*.<sup>30</sup>

Kemal haalde graag de Franse dichters aan als hij wilde illustreren hoe men over poëzie kon denken en als hij duidelijk wilde maken waarnaar hij streefde bij het schrijven van zijn eigen gedichten. Met een kleine bloemlezing uit die citaten kan een aardig beeld worden geschetst van zijn Franse smaak.<sup>31</sup>

Stéphane Mallarmé (1842-1898), de symbolist bij uitstek, had in het bijzonder met zijn proza een zeer directe invloed op de poëtische ontwikkeling van de jonge dichter. In de uitspraak “poëzie wordt niet met ideeën, maar met woorden gemaakt”<sup>32</sup> kon Kemal zich volkomen vinden. Terwijl hij de bewering van deze Franse dichter, dat “Symbolisme niet de kunst (is) van de vergelijking en de metafoor, maar de kunst van het suggereren”, vaak gebruikte om de verkeerde ideeën die in Turkije bestonden omtrent het Symbolisme te weerleggen. Zelf streefde hij naar een helder, voor ieder verstaanbaar, gebruik van symbolen en wees hij de ‘duistere symboliek’ van Mallarmé en zijn geestverwanten af.

In het werk van de grote Victor Hugo (1802-1885) waren het vooral de zee en de daardoor geïnspireerde beleving van oneindigheid, die Kemal aanspraken. Toen hij in 1910 in Roscoff aan de Oceaan stond, had hij een en ander zelf ervaren, en daar ook waren de eerste regels van *Açık Deniz* [Hoge Zee] ontstaan.<sup>33</sup>

Behalve de eerder aangehaalde laatste twee regels van *El Desdichado*, had de bijzondere aandacht van Gérard de Nerval (1808-1855) voor de droom, *La rêve est une seconde vie*, Kemal getroffen; het zou een belangrijk thema in zijn eigen poëzie worden.<sup>34</sup>

De eerste regel van *Art Poétique*<sup>35</sup> van Paul Verlaine (1844-1896) *De la musique avant toute chose*, was Kemal op het lijf geschreven. En in de discussie omtrent imitatie, invloed en eigenheid haalde hij graag deze dichter aan, die vlak voor zijn dood nog had gezegd: *Ik ben geen symbolist, maar een vogeltje dat zingt op een tak.*

---

<sup>30</sup> Adile Ayda. *Yahya Kemal'in Fikir ve Şiir Dünyası*. Ankara 1978, 12.

<sup>31</sup> Omdat het hier gaat om de visie van Kemal op de Franse poëzie wordt de informatie inzake de door hem genoemde dichters en bewegingen min of meer tot zijn opvattingen daaromtrent beperkt. Voor algemeen erkende en uitvoeriger toelichting zijn in de literatuurlijst werken over de Franse poëzie opgenomen.

<sup>32</sup> De door Kemal in het Turks geciteerde uitspraken worden hier in Nederlands weergegeven, die in het Frans blijven onvertaald. Overigens moet hij dit citaat van Mallarmé bij Valéry hebben gelezen.

<sup>33</sup> E. Alkan. ‘Yahya Kemal ve Fransız Şiiri’, *Varlık*. Juni 1993, 33-34.

<sup>34</sup> Ibidem, 33-37.

<sup>35</sup> Verlaine verklaart met dit uit negen vierregelige strofen bestaande ‘programmatische’ gedicht, zowel in de inhoud als in de vorm, zijn poëticaal program.

Iedere goede dichter immers is geheel zichzelf en neemt van diverse kunstopvattingen elementen op in zijn eigen werk.

Later, in Turkije, vertelde Kemal dat hij de poëzie van Paul Valéry (1871-1945) altijd onder handbereik had en dat elke dichter, voordat hij aan zijn eigen gedichten begint te schrijven, eerst een paar regels Valéry zou moeten lezen. Hij kon zich zeer wel vinden in de buitengewone aandacht die deze dichter aan het proces van het maken besteedde, zelf werkte hij ook vaak maanden en soms jaren aan een gedicht.

Het epische karakter van *Les Trophées* van José-Maria de Heredia (1842-1905), de aandacht voor de historische heldendaden, veroveringen en overwinningen en, zoals gezegd, de gebeeldhouwde regels, waren de elementen van deze poëzie die Kemal bijzonder aanspraken. Hij kon de mening van de symbolisten, dat retorica een *impur* element zou zijn en epische poëzie geen poëzie, dan ook niet delen. “Dan zouden immers Homerus, Vergilius en Victor Hugo niet tot de dichters kunnen worden gerekend en viel er over de liefde niet rechtstreeks te zingen.”<sup>36</sup>

“Eenvoud is de voorwaarde voor perfectie en Jean Moréas (1856-1910) is wat dit betreft mijn grote meester, tenminste voor zover het de maat en het geheel van de compositie betreft, niet zozeer waar het de afzonderlijke regels aangaat”,<sup>37</sup> aldus Kemal die in het bijzonder doelde op *Les Stances*, het laatste werk van deze dichter, in de geest van diens *École romane*, waarvoor hij in 1891 het manifest had geschreven. Moréas had zich toen definitief afgewend van het Symbolisme, waarvan hij nota bene de naamgever was geweest in een eveneens door hem in 1886 geschreven manifest.

Overigens zag Kemal Moréas, die van oorsprong Grieks was en wiens eigenlijke naam Papadiamantopoulos luidde, vrijwel dagelijks in café *La Vachette*; de Griek en de Turk genoeglijk samen in het dichterbij Parijs!

Welnu, Kemal kon, zo lijkt het na deze bloemlezing, met recht beweren dat hij geen Symbolist was: hij wees immers de duistere symboliek ervan af, noch een Parnassien: hij wilde in zijn poëzie niet *impassible* zijn, noch Neo-Klassiek: zó formeel was hij niet. En voor het overige had hij niets op met bewegingen, maar des te meer met individuele dichters van wie hij veel kon en wilde leren. Imiteren, tenzij als leerschool, wees hij nadrukkelijk van de hand: “We passen toch ook in het leven niet klakkeloos toe wat we op school leren, op deze wijze opgevat zijn vreemde landen voor ons een school en is het vaderland het leven: *Mektepten memlekete dönnek* [Van school terugkeren naar het thuisland].”<sup>38</sup>

*Sinmişti şiiri ruhuma ulvî keder gibi;  
Absent'e damla damla sızan bir şeker gibi.*

*Hulyasının yarattığı iklim o başka yer!  
Gür defnelerle çevrili, afyonlu bahçeler...*

---

<sup>36</sup> Ayda, 'Fikir ve Şiir', 16-18.

<sup>37</sup> Hisar, 'Veda', 21.

<sup>38</sup> Kemal, 'Edebiyat', 142.

*Her zevki bir haram olan efsunlu cennetin  
Koyunda vardi lezzeti bin türlü nîmetin.*

*Zijn poëzie doordrong mijn ziel als diepe smart;  
Zoals suiker in absint zich kristal na kristal onthardt.*

*Die andere wereld, zo geschapen door zijn verbeelding!  
De opiumtuinen met laurieren, die weelderige omgeving ...*

*In het hart van het betoverend paradijs, waarvan elk genot  
Een verbod was, lag de smaak van een duizendsoortig geluk.*

Deze zes regels kunnen worden beschouwd als de weergave van zijn emotionele belevenissen met de Franse poëzie aan de hand van Baudelaire's genotmiddelen. Hij genoot intens van die poëzie, die hij uit zijn hoofd leerde en in zich opnam. Het moet voor Kemal een heel gelukkige en vruchtbare tijd zijn geweest, daar in Parijs.

## **F Een eigen programma in Istanbul**

*Op een dag nam ik toen afscheid van die wereld en dat leven.*

Veel later dan andere Turkse intellectuelen – die meestal politiek actief waren geweest en hun kans om terug te keren naar Istanbul schoon zagen toen de man, die de belangrijkste reden was geweest voor hun onvrijwillige Parijse verblijf, in 1909 van de troon werd gestoten – verliet Kemal de stad waar de wortels van zijn bewuste dichterlijke vorming lagen.

*Keerde naar het universum van mijn land met heel mijn wezen.* Hij werd uitbundig uitgezwaaid door vrienden, kennissen en het personeel van zijn stamkroeg, café *La Vachette*, waar een van de obers de gewoonte had om op zijn meer of minder beroemde gasten een rijmpje te verzinnen. Voor Moréas zong hij: *Au grand poète Moréasse / J'apporte son café-tasse*. Voor Kemal had hij het volgende bedacht: *Le poète Yahya Kemal / Est un formidable animal*,<sup>39</sup> niet zo verwonderlijk als men bedenkt dat deze ook als jongeman al een behoorlijke omvang had.

En toen stapte hij in de trein om inderdaad *met heel zijn wezen* terug te keren. In 1912 arriveerde in Istanbul de volwassen geworden jonge dichter met een klinkend Turks poëticaal programma.<sup>40</sup> Weergegeven in zijn eigen woorden klonk dat als volgt:

“Onze poëzie dient uit de slavernij van de imitatie bevrijd te worden. We hebben geen behoefte aan imitatie van de Fransen, zoals in de vorige eeuw gebeurde na de invoering van de Tanzimat (de op Westerse leest geschoeide politieke en bestuurlijke, bij Sultans Decreet ingevoerde Hervormingsmaatregelen)<sup>41</sup>. De eerste noch de tweede

---

<sup>39</sup> Hisar, ‘*Veda*’, 16.

<sup>40</sup> Gecompileerd uit de reeds in de noten 186 en 189 genoemde werken.

<sup>41</sup> Zie Deel I.

generatie literatoren van de Tanzimat creëerde een werkelijke ommekeer, noch uit het oogpunt van taalgebruik, noch waar het de vorm betreft.

Evenmin hebben we behoefte aan een klakkeloze voortzetting van de oude ‘klassieke Osmaanse’ poëzie, noch aan het compleet overboord zetten daarvan. Het is van belang om de eigen geschiedenis en culturele erfenis te evalueren en, indien noodzakelijk, in ere te herstellen en die in de poëzie op te nemen zonder dat een en ander ontaardt in een ideologisch programma. We behoren de poëzie juist te bevrijden van dergelijke oneigenlijke elementen. Haar materiaal is niet de betekenis, maar het woord. En op zijn beurt is het gedicht niet een opeenstapeling van woorden, maar wordt het geboren uit een compositorisch proces waarvan de regel de basis is, en waarin een speciale harmonie met dat materiaal tot stand wordt gebracht. Ritme, een golvende muzikaliteit, en betekenis, in volmaakte harmonie, dat is het wat de dichter moet nastreven. Gelukkig hebben de oude en nieuwe ‘profeten’ de echte poëzie met rust gelaten, er zelfs van gehouden, anders zou in hun handen de grootste troost van de mens, de ware poëzie, zijn vernietigd.

We dienen poëzie te scheppen in de taal van het collectief, van de gehele gemeenschap. Niet onze *divan*-dichters – de klassieke Osmaanse hofpoëten –, maar de Franse dichters van wie de woordkeuze wortelt in de taal die door iedereen gebruikt wordt, moeten in dezen ons voorbeeld zijn. Niet het Arabisch, Perzisch, Osmaans of Frans, maar het Turks zoals zich dat in de loop der geschiedenis heeft ontwikkeld en in Istanbul wordt gesproken, behoort de taal van onze poëzie te zijn. Want het eigenlijke Turks heeft zich niet al schrijvend gevormd, maar al sprekend, en die taal moet gestalte krijgen in de poëzie.”<sup>42</sup>

Wat de vorm betreft koos Kemal voor het kwantitatieve metrum, het *aruz*. Hij achtte dat geschikter om de door hem gewenste harmonie te bereiken, hij beschouwde het als een soort ruggengraat. “*Aruz* is immers niet de harmonie zelf, harmonie begint daar waar het metrum zwiigt”, aldus de dichter. En hij benadrukte telkens weer dat het slechts om een middel ging en om een strikt persoonlijke keuze, zeker niet maatgevend voor dé Turkse poëzie. Volgens velen leent het Turks met zijn uitsluitend korte klinkers zich namelijk beter voor het lettergreepmetrum, *hece*. Rijm hield hij eveneens in ere: “de mooiste rijmen zijn die rijmen welke organisch overeenstemmen met de regels.”

Er gingen echter heel wat jaren overheen voordat de naam *Şair* [Dichter] Yahya Kemal niet alleen in kleine kring bekend was, maar ook op ieders lippen lag in de straten en koffiehuisen van Istanbul. Men zei wel over hem *Adı var ama eseri yok*<sup>43</sup> [Hij heeft wel een naam, maar geen werk]. Niet omdat zijn poëzie miskend werd, maar omdat hij relatief zelden tot publicatie kwam. Iemand die hem daar eens op aansprak, kreeg als antwoord: “Maar meneer, weinig is al een groot geluk, het is niet zo moeilijk om metrum, rijm en taal, een gedicht dus, op papier te krijgen, maar

---

<sup>42</sup> “Yaya Kemal is de eerste die er in geslaagd is, om het Turks dat ook door de middenklasse in Istanbul wordt gesproken, tot taal van de poëzie te maken.” Aldus Oktay, in ‘*Cumhur*’, 54.

<sup>43</sup> Hisar, ‘*Veda*’, 22.

zingen als het vogeltje waarover Verlaine sprak, dat is (de) kunst.”<sup>44</sup> Hij werkte vaak maanden aan een gedicht en dan nog aarzelde hij om het als voltooid te beschouwen. Elke nieuwe verandering liet hij horen aan zijn vrienden. Hij wilde hun reactie vernemen, hij wilde weten of het klonk als de muziek die hij bedoeld had en ook zelf hoorde hij het dan opnieuw, want nooit las hij van papier, hij reciteerde uit het hoofd. Dat gold overigens niet alleen voor zijn eigen gedichten, maar eveneens voor die van Franse en van andere Turkse dichters, of hij zich nu bevond in het café, bij vrienden thuis, of in de collegezaal.

In 1915 kreeg hij aan de Universiteit van Istanbul een aanstelling als docent in de ‘Geschiedenis van de Beschaving’, vanaf 1919 doceerde hij daar Westerse Literatuur, en vanaf 1922 Turkse Literatuur. Vervolgens verruilde hij de Universiteit voor de diplomatieke dienst, waarvoor hij vele jaren de stad en het land moest verlaten. Hoewel hij tussendoor wel regelmatig in Turkije verbleef – onder meer als parlementslid –, keerde deze literator, intellectueel en politicus pas na zijn pensioen in 1949 definitief terug naar Istanbul, waar hij tot aan zijn dood op 1 november 1958 in het *Park Hotel*<sup>45</sup> resideerde.<sup>46</sup>

## G Poëzie

Aanvankelijk publiceerde Kemal in enkele kranten en tijdschriften essays over diverse onderwerpen. Hij steunde de nationale strijd<sup>47</sup> en schreef felle artikelen onder het pseudoniem *Süleyman Sadi*, maar in zijn poëzie is niets te vinden omtrent de ‘Bevrijdingsoorlog’ en de ‘Grote Overwinning’. Inhoudelijk was het verschil minstens

---

<sup>44</sup> Kemal, ‘*Edebiyat*’, 270.

<sup>45</sup> Volgens Enis Batur, in ‘Yahya Kemal’ in *Bavulu*, *Smokinli Berduş - Şiir Yazıları (1974-2000)*. Istanbul 2001. 172-181, 173, verbleef Kemal hier in totaal 19 jaar, in kamer 165. Overigens kon hij zich dit langdurig verblijf alleen permitteren dankzij de gastvrijheid van mede-eigenaar van het toenmalig beroemde *PARK OTEL*, Aram Hıdır. In Şefik Okday, (zoon van de eerste eigenaar), *Büyükbamam - Son sadrazam Ahmet Tevfik Paşa* [Mijn grootvader - De laatste grootvizier ATP]. Istanbul 1986 101. Ahmet Oktay spreekt in ‘*Cumhur*’, 57-58, zijn verbazing uit over dat zwerfend bestaan, zonder ooit een huis te willen verwerven, van de dichter in diens geliefd Istanbul: “Hij die de taal en de geschiedenis tot een thuis maakte voor zichzelf, en niet bang was voor de dood, achtte het wellicht evenmin noodzakelijk om een huis te verwerven.”

<sup>46</sup> Zijn nog niet genoemde functies in chronologische volgorde: In 1923 trad hij op als raadsman in Lausanne (om het verdrag van Sèvres van 1919 in voor Turkije gunstige zin te wijzigen). In oktober 1923 werd hij parlementslid. Diplomatieke dienst: 1926 Warschau, 1929 Madrid, 1931 Lissabon. Opnieuw parlementslid van 1934 tot 1943 voor de *Cumhuriyet Halk Partisi* [Republikeinse Volks Partij] en in 1946 nog even voor Istanbul. Opnieuw in diplomatieke dienst: in 1948 ging hij naar Pakistan tot zijn pensioen. In 1951 maakte hij nog een uitstapje naar Parijs, maar dat bleef bij een onbeantwoord verlangen, hij vond er niet terug wat hij destijds had achtergelaten. Zijn laatste reis ging in 1955 naar Rome.

<sup>47</sup> De strijd o.l.v. Atatürk voor de onafhankelijkheid van dat wat er na WO I over was van de Osmaanse staat, en vervolgens de vorming en het behoud van de Turkse republiek.

even groot als ten aanzien van zijn werkwijze: proza schreef hij op de redactie, besprak het eventueel met een collega, veranderde misschien nog iets, maar dan werd het gepubliceerd. Poëzie daarentegen ontstond in zijn hoofd, tijdens *gesprekken* als hij in gedachten verzonk, onderweg, of ergens naar binnengaand, kwamen er regels in hem op waar hij later, alleen op zijn kamer, mee aan het werk ging, weken- vaak maandenlang.<sup>48</sup>

Zijn gedichten begon hij vanaf 1918 regelmatig te publiceren in het tijdschrift *Yeni Mecmua* [Het Nieuwe Magazine] in de rubriek *Bulunmuş Sahifeler* [Gevonden Blaadjes]<sup>49</sup> – vóór die tijd behoorden ze tot de oraal verspreide literatuur. Bovendien was hij een tijdlang directeur van een ander maandblad *Dergâh* [Convent]. Dankzij bemiddeling van zijn vriend Vâlâ Nureddin (Vâ-Nû),<sup>50</sup> schrijver en columnist, verschenen eind jaren dertig enkele gedichten bij onder meer de krant *Akşam* [De Avond]. In het dagblad de *Hürriyet* [Vrijheid] publiceerde hij tenslotte een jaar lang, van 1956 tot 1957, iedere zondag een gedicht.

Kemals eerste bundel verscheen pas een jaar na zijn dood. Wel had hij nog zelf de samenstelling ervan verzorgd, hoewel het hem zeer veel moeite en tijd – een jaar en vier maanden – had gekost om tot een definitieve indeling te komen. In totaal zijn er na zijn dood vier dichtbundels verschenen. In de bundeling en naamgeving van drie daarvan heeft hij nog zelf de hand gehad.

*Eski Şiirin Rüzgârıyla* [Op de wind van de oude poëzie](1962) is een verzameling gedichten, geschreven volgens de regels van de klassieke Osmaanse poëzie, waaronder een grote afdeling met *gazel*'s. Toen men hem vroeg waarom hij als dichter en uitgesproken voorloper van de moderne Turkse poëzie, zich toch in het voetspoor van de klassieken had begeven, was zijn antwoord – in overeenstemming met de klassieke opvatting – dat men het vak altijd moet leren van de grote voorgangers door hun werk te lezen, elke auteur helemaal, en het vervolgens te imiteren. Pas als men die kunst verstaat, kan men zichzelf en de kunst verder ontwikkelen en vernieuwen.<sup>51</sup>

*Rubailer ve Hayyam Rubailerini Türkçe Söyleyiş* [Kwatrijnen en de kwatrijnen van Khayyam in het Turks](1963). Kemal begon met het vertalen van Omar Khayyam, de grote meester van deze vorm van poëzie, vervolgens schreef hij zelf kwatrijnen, die hij samen met de vertalingen in een bundel wilde onderbrengen.

---

<sup>48</sup> Aldus Tanpınar in 'Veda', 32.

<sup>49</sup> Een zeer passende titel, als men bedenkt hoe zijn gedichten op al die losse stukjes papier tot stand kwamen. (Zie Proloog, pag. x).

<sup>50</sup> Vâ-Nû (1901-1967), geboren in Thessaloniki, genoot een internationale opleiding, onder meer in Istanbul -waar zijn vader ambassadeur was- en Moskou, en bekwaamde zich als schrijver in alle mogelijke genres. Kemal droeg *Deniz Türküsü* [Liedje van de zee] aan hem op: *Vâlâ'ya* [Voor V.], IISG-archief: Vâ-Nû. Nr. 137-209, omslag 179. Overigens is het zonder opdracht opgenomen in *Kendi Gök Kubbemiz*, pag. 24-25.

<sup>51</sup> Tanpınar, 'YK', 8.

*Bitmemiş Şiirler* (1965). Vrienden van Kemal hebben na zijn overlijden in zijn kamer diverse ‘Onvoltooide Gedichten’ gevonden en die laten bundelen door het *Yahya Kemal Enstitüsü*, dat in 1959 is opgericht, en sindsdien verantwoordelijk is voor de uitgave van al zijn werk. Bovendien heeft het Instituut een archief en bibliotheek(je) ingericht.<sup>52</sup>

*Kendi Gök Kubbemiz* is de bundel waarin zijn ‘oorspronkelijke’ gedichten bijeen zijn gebracht. Juist hieraan wilde hij een bijzondere vorm geven, niet een chronologische volgorde, maar een indeling zoals bijvoorbeeld *Les Trophées* van De Heredia die ook kent, naar thema. Dat bleek echter niet zo eenvoudig, ondanks een aantal frequent door hem gebruikte thema’s en symbolen.

Zo is daar allereerst is er de ziel of geest [*ruh*] van de voorouders, van zijn overleden moeder, en van de mens überhaupt, zowel voor als na de dood. Er bestaat een verbindingsweg, de zee [*deniz*], tussen deze wereld en die van de zielen, waarvan de onzichtbare grens zich aan de einder [*ufuk*] bevindt en naar waar het, evenals naar de andere kant, die van de wereld, [*ötesi*], goed reizen en verlangen is. Dankzij de droom [*rü’ya*] en de verbeelding [*hayal*] houdt een mens zich staande in het leven, al moet hij de werkelijkheid niet uit het oog verliezen en weten dat hij in een traditie thuishoort; de herinnering [*hâtira*] – in het bijzonder de nationale herinnering [*millî hâtira*] – is hierbij van belang. De koepel [*kubbe*] als symbool van ‘het laatste en mooiste geloof’ moet men in het licht van zijn religieuze ontwikkeling wellicht enigszins relativiseren. Uit heimwee naar zijn moeder behield hij een religieus besef, bleef hij, zoals hij dat zelf formuleerde, *in zijn onderbewustzijn geloven aan een bestaan van God*, maar op bewust niveau zag hij af van religieuze gewoonten, reeds in Istanbul tijdens zijn lyceumjaren en, later in Parijs definitief.

Een apart plekje is er voor Istanbul gereserveerd: Istanbul als symbool van de overwinning van de Turken en van de hoogtepunten der Osmaanse cultuur – die voor Kemal vooral in de architectuur tot uitdrukking kwamen –, van de Islam en van de mensen uit heel Anatolië, die daar zijn samengekomen. Kortom, Istanbul als een ware smeltkroes, waaruit het Turks en de Turkse natie zijn gegroeid, en daarom eveneens kon functioneren als symbool van een bijzondere geliefde naar wie, in den vreemde [*gurbet*], verlangd wordt.

Tenslotte zijn er de liefde – in de vorm van een sprookje, een gehoorde stem, een verlangen – en de dood – aanvankelijk ervaren als een dramatische gebeurtenis (het overlijden van zijn moeder), maar uiteindelijk aanvaard als ons onvermijdelijk en niet beangstigend lot.

Dat de dichter slechts met grote moeite tot een niet geheel bevredigende indeling kon komen, hoeft niet te verbazen bij het bezien van de bundel. Binnen de eerste en de tweede afdeling valt een duidelijke thematische verwantschap te constateren, in de derde en laatste daarentegen veel minder. Men kan zich niet aan de indruk onttrekken dat Kemal er niet goed raad mee wist: voor een aparte bundeling waren het te weinig gedichten, om ze eenvoudig weg te laten waren ze hem te waardevol.

---

<sup>52</sup> Zie Proloog.

De indeling ziet er als volgt uit:

1. *Kendi Gök Kubbemiz* bestaat uit 33 gedichten die vooral een Turkse – nationale, historische, culturele – oriëntatie hebben.

2. *Yol Düşüncesi* [Overpeinzingen Onderweg] bestaat uit 23 gedichten over leven, dood en zielenroerselen.

3. *Vuslat* [Liefdesvereniging] bestaat uit 25 gedichten van tamelijk diverse pluimage, waarin dus ook zijn liefde voor de Franse poëzie een plaats heeft gekregen, zoals in het inleidende gedicht van dit hoofdstuk valt te lezen.

*Kendi Gök Kubbemiz* opent met een lang gedicht over de heldhaftige Turkse veroveringsgeschiedenis, waar de dichter, als trotse erfgenaam, verslag van wil doen om aan te geven in welke traditie hij wortelt.

#### ***Süleymaniye'de bayram sabahı***

*Artarak gönlümün aydınlığı het saniyede,  
Bir merhabetli sabah oldu Süleymaniye 'de.  
Kendi gök kubbemiz altında bu bayram saati,  
Dozkuz asrında bütün halkı, bütün memleketi  
Yer yer aksettiriyor mavileşen manzaradan,  
Kalkıyor tozlu zaman perdesi her an aradan.  
Gecenin bitmeğe yüz tuttuğu andan beridir,  
Duyulan gökte kanad, yerde ayak sesleridir.  
Bir geliş var!.. Ne mübarek, ne garib âlem bu..*

.....

*Tanrının ma'bedi her bir tarafından doluyor,  
Bu saatlerde Süleymaniye tarih oluyor.*

.....

*En güzel ma'bedi olsun diye en son dinin  
Budur öz şekli hayal ettiği mi'marinin.  
Görebilsin diye sonsuzluğu her yerden iyi,  
Seçmiş İstanbul'un ufkunda bu kudsî tepeyi;*

.....

*Ulu ma'bed! Seni ancak bu sabah anlıyorum;  
Ben de bir varisin olmakla bugün mağrurum;*

...

*Doludur gönlüm ışıklarla bu bayram sabahı.*

#### ***Feestochtend in de Süleymaniye***

*Iedere seconde wordt het licht in mijn hart,  
Tijdens een luisterrijke ochtend in de Süleymaniye.  
Onder onze eigen hemelkoepel laat dit feestelijk uur  
Het hele volk van negen eeuwen en het hele land, overal  
Weerklinken vanuit het zich blauw kleurend schouwspel,  
Het stoffige gordijn van de tijd licht elke schoonheid uit.*

*Sinds het moment waarop de nacht een einde nam, zijn  
In de hemel de geluiden van vleugels, op aarde van voetstappen te horen.  
Er is iets op komst!.. Welk een gezegende, welk een vreemde wereld is dit!..*

.....

*De tempel Gods vult zich van alle kanten,  
In deze uren wordt de Süleymaniye geschiedenis.*

.....

*Dat het de mooiste tempel moge zijn, dit is de pure vorm  
Die de bouwmeester verbeeldde van het laatste geloof.  
Opdat je de oneindigheid van alle kanten goed kon zien  
Koos hij deze heilige heuvel aan de horizon van Istanbul;*

.....

*Grootse tempel! Pas deze ochtend begrijp ik je;  
Vandaag ben ik er trots op dat ook ik een erfgenaam ben;*

.....

*Mijn hart is vol van licht deze feestavond.*

Het dichterlijk ik voelt zich tenslotte, met dank aan God, verenigd met de geest van het vaderland. De ultieme samensmelting van heden en verleden, ervaren tijdens een feestochtend onder de koepel van het hoogtepunt der Osmaanse architectuur. De titel van de bundel *Onze Eigen Hemelkoepel*, tegelijkertijd de titel van de eerste afdeling en het eerste deel van de derde regel van het openingsgedicht, krijgt zo wel een heel bijzondere betekenis. *Onze Eigen* is een uitdrukkelijke verwijzing naar de eigen Turkse historische en culturele erfenis, in de poëzie van Yahya Kemal terug te vinden in zijn thematiek en in de taal. Hemelkoepel verwijst naar een aantal specifieke aspecten van die eigen cultuur, en wel in de eerste plaats naar de moskee als symbool van de Islam, *het laatste geloof*. Bovendien is de koepel een architectonisch hoogstandje, in het bijzonder vervolmaakt door *Mi'mar* [Architect] Sinan (ov. 1588), de grootste architect van het Osmaanse Rijk, van wie het meesterstuk, de *Süleyman Camii* [S. Moskee], is gebouwd (1551-1557) in opdracht van een van de grootste sultans, *Süleyman Kanunî* [S. de Wetgever], in het westen beter bekend als 'De Prachtlievende' (1520-1566). En vervolgens is *Hemelkoepel* een verwijzing, via de architectuur, naar de wijze waarop volgens Kemal, zoals eerder omschreven, een gedicht in elkaar behoort te zitten: even hecht, doordacht, sterk en harmonieus, oftewel als een hemelse harmonie.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Hoofdstuk 2 is bestemd voor de uitgebreidere analyse van Kemals poëzie.

## Hoofdstuk 2

### *Kemals poëzie*

#### Paragraaf 1

#### *Eski Şiirin Rüzgâriyle* [Op de wind van de oude poëzie]

##### **A Inleiding - Oefening baart kunst**

De bundel, *Eski Şiirin Rüzgâriyle*, bestaat uit zes naar versvorm gerangschikte delen:

*Selimname* [Selim-‘epos’], *Gazeller* [Gazel’s], *Musammatlar* [Variaties op basis van bestaande *gazel*’s], *Şarkılar* [Liedjes], *İthaf* [Imitaties], *Kit’alar - Beyitler* [Fragmenten - Disticha]. Het zijn de gedichten die Kemal, na zijn terugkeer uit Parijs, begon te publiceren onder het kopje *Bulunmuş Sayfalar* [Gevonden blaadjes] in het tijdschrift *Dergâh* [Convent], waarvan hij tot de kernredactie behoorde. In deze – volgens de richtlijnen van de *divan*-poëzie geschreven – gedichten ziet men, naast de aloude Osmaanse motieven, ook de thema’s die hem in zijn ‘moderne’ poëzie – gebundeld in *Kendi Gök Kubbemiz* – bezighouden, zoals de hoogtepunten uit de Turks-Osmaanse geschiedenis en cultuur, de sfeer van Istanbul en de klassieke kunstmuziek. Zijn woordkeuze is weliswaar in overeenstemming met het klassieke model, maar zeker verstaanbaar voor zijn tijdgenoten. Hoewel hij streeft naar het gebruik van een ‘pure’ taal,<sup>54</sup> doet hij daarbij toch vooral een beroep op de spreektaal van het heden, dit overigens weer in overeenstemming met de juist om die reden door Kemal gewaardeerde achttiende eeuwse dichter, Nedim (1681-1730).

Bij elke vorm behoren min of meer vaste patronen van rijm en een variatie aan metra, die door de Osmaanse dichters zijn overgenomen van hun Perzische voorbeelden, en vervolgens zijn ontwikkeld en aangepast voor het Turks. Zoals elders al opgemerkt, leverde het kwantitatieve metrum in het Turks bijzondere problemen op vanwege het ontbreken van een onderscheid in de lengte van vocalen. In de Osmaanse metra bestaat dan ook een grote verscheidenheid van hoofd- en subvormen om elk mogelijk probleem het hoofd te kunnen bieden. Alleen al onder de veel voorkomende metra bevinden zich vier regelmatige, zeven half onregelmatige, en elf geheel onregelmatige *aruz*-vormen. Daarnaast zijn nog tien hoofdsoorten van een aparte naam voorzien, met elk weer even zovele ondersoorten. De aanduiding is overgenomen uit het Arabisch met behulp van het veel voorkomende werkwoord *fa’ala*, ten behoeve van het aangeven van de lange en korte lettergrepen, bijvoorbeeld: *Fa’ülun* = v – – (kort lang lang); of *mafâ’ilun* = v – v – (kort lang kort lang).

Voor iedere dichtvorm bestaan er bepaalde rijmschema’s, waarbij ook niet-rijmende met rijmende regels worden afgewisseld. In zulke gevallen wordt de volgende annotatie aangehouden: a a / b a / c a / d a / e a / f a / et cetera.

---

<sup>54</sup> Tahir Abacı, *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar’da Müzik* [De muziek bij YK en AHT]. İstanbul 2000, 19.

Yahya Kemal bleef zijn leven lang deze klassieke Osmaanse versvormen beoefenen, waarmee hij reeds in Parijs was begonnen,<sup>55</sup> en wel in het bijzonder op instigatie van een van zijn Franse leermeesters, Mallarmé.<sup>56</sup> Al doende maakte ook Kemal op deze wijze de dichterlijke nalatenschap van de Osmanen, op grond waarvan hij zijn eigen stijl zou gaan ontwikkelen, tot de zijne.

## **B Baki**

Om bij benadering een indruk te kunnen krijgen van de verworvenheden van Yahya Kemal in dit soort poëzie, lijkt het mij van belang allereerst bij die klassieken zelf te rade te gaan. Een beschrijving daarvan kan meer licht werpen op 'de kunst' waar het in dergelijke poëzie om gaat, en tegelijkertijd enigszins verhelderen waar de 'imitator' van de Osmaanse klassieken zich in poogt te bekwamen. Het hiernavolgende *gazel* uit de *Divan* van de 'koning der *gazel*-dichters', de zestiende eeuwse Baki (1526-1600), leent zich uitstekend voor een dergelijke inwijding.

### ***Gazel***

- 1 *Nam u nişane almadı fasl-ı bahardan*  
*Düşdi çemende berg-i dirah-t-i i'tibardan*
  
- 3 *Eşcar-ı bağ hırka-i tecride girdiler*  
*Bad-ı hazan çemende el aldı çenardan*
  
- 5 *Her yanadan ayağına altun akup gelir*  
*Eşcar-ı bağ himmet umar cüybardan*
  
- 7 *Sahn-ı çemende durma salınsun saba ile*  
*Azadedir nihâl bugün berg ü bardan*
  
- 9 *Baki çemende hayli perişan imiş varak*  
*Benzer ki bir şikâyeti var rüzgârdan*

---

<sup>55</sup> A.H. Tanpınar, *Yahya Kemal*. İstanbul 1995, 124-125.

<sup>56</sup> Zie de biografie over Kemal in dit deel, hoofdstuk 1.

### **Gazel**

- 1     *Taal noch teken restte er van het voorjaarsschoon*<sup>57</sup>  
      *Op het gras viel het blad uit de gratie van de boom*
- 3     *De bomen omhingen zich met mantels in derwisjtrant*<sup>58</sup>  
      *De najaarswind nam op het gras de plataan bij de hand*
- 5     *Van alle zijden stroomt het goud toe rond de voeten*  
      *Der bomen die de hulp van de beek gaarne begroeten*
- 7     *Moge op het gras de vandaag van blad en vrucht*  
      *Bevrijde twijg blijven wiegen in de ochtendlucht*
- 9     *Baki, in het gras zijn de bladeren de verwarring nabij*  
      *Als doen zij hun beklag over de wind en het getij*<sup>59</sup>

#### **a analyse**

Een klein *gazel* van de zestiende eeuwse hofdichter, Baki, over de herfst, een herfstkleinood waarmee in vijf maal twee *misra*'s [halfverzen], oftewel in vijf *beyt*'s [disticha], dit seizoen in taal wordt geschilderd. Niet in een taal die de allerindividueelste emoties van de dichter tot uitdrukking brengt, maar in een kunstig taalweefsel vol beelden en metaforen. Volgens de idealen van de klassieke *divan*-poëzie gaat het immers niet om de bewering van iets nieuws of persoonlijks, maar om het schoonste en origineelste gebruik van de stijlfiguren: daarin herkent men de individuele stijl van de dichter. Dat het 'poëtisch spreken' bij Baki een hoogtepunt bereikte, is een bewering die onder de nog nader aan te halen literatuurhistorici min of meer als gemeengoed geldt.<sup>60</sup> Een kenner van de *divan*-poëzie, İskender Pala, wijst in een interview nog eens nadrukkelijk op het belang van zorgvuldig lezen, ieder woord verdient het te worden gewikt en gewogen. Maar vooral dient men het gedicht te beschouwen in de context van zijn tijd en voor het overige moet men maar handelen naar een verstandig Arabisch

---

<sup>57</sup> Om in de vertaling ook recht te doen aan het voor de *gazel*-vorm zo belangrijke rijmpatroon, gaat de letterlijk betekenis soms verloren, zoals hier *voorjaarsschoon* i.p.v. het letterlijke *voorjaarsseizoen*, en even verderop alleen maar *bomen* i.p.v. *bomen van de tuin/ boomgaard*.

<sup>58</sup> *derwisjtrant*, in de betekenis van 'ontbloting'.

<sup>59</sup> De Osmaanse dubbelzinnigheid, die in vertaling vaak verloren gaat door de keuze voor slechts één betekenis, is hier door deze dubbele vertaling behouden: *rüzgâr: wind en getij*.

<sup>60</sup> Walter G. Andrews heeft meerdere boeken aan de Osmaanse dichtkunst gewijd. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı -Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek*. İstanbul 2000, een vertaling van *Poetry's Voice, Society's Song, Ottoman Lyric Poetry*. Washington 1985. Het is een grondig onderzoek naar de betekenis en de traditie van zowel de formele als de inhoudelijk aspecten van het *gazel*. In zijn conclusie (pag 227) beweert hij dat 'deze poëzie een zodanig nauwkeurige afspiegeling is van de Osmaanse samenleving, dat die zelfs een met onze reclameboodschappen te vergelijken fenomeen genoemd kan worden.'

gezegde: ‘Neem wat je bevalt, en laat de rest maar met rust’.<sup>61</sup> Aan de hand van de nu volgende analyse kan worden aangetoond wat deze dichter in dit ene *gazel* over een van zijn meest favoriete onderwerpen, namelijk de natuur en in het bijzonder die van Istanbul<sup>62</sup>, aan poëtische hoogstandjes voor de dag wist te brengen.

Alvorens tot bedoelde analyse over te gaan is het wellicht goed de aanbeveling van een van de klassieke westerse dichters ter harte te nemen:

*Wer das Dichten will verstehen  
Muss ins Land der Dichtung gehen;  
Wer den Dichter will verstehen,  
Muss in Dichters Lande gehen.*

Dit motto gaf Goethe mee aan de inleiding op zijn *West-Östlicher Divan*, een aardige introductie voor de – in dit geval westerse – lezer. Hij was er dan ook volgens eigen zeggen op uit “het andere te bewaren en toe te lichten, en dus niet ‘om te werken’ tot een eigen, nationaal goed.” Meer echter nog hoopte deze dichter, nu al bijna twee eeuwen geleden, “auf heitere Weise den Westen und Osten, das Vergangene und Gegenwärtige, das Persische und Deutsche zu verknüpfen, und beiderseitige Sitten und Denkart über einander greifen zu lassen.”<sup>63</sup>

Zonder direct de inhoud en de eventuele symbolische betekenis van de woorden in dit *herfstgazel* te bezien<sup>64</sup>, kan een poging worden ondernomen de aard van het

---

<sup>61</sup> İskender Pala in een artikel in het literair-culturele tijdschrift *Dergâh* [Hof], *Üç Beyit, üç şair ve üç şiir analizi* [Een beschouwing over drie disticha, drie dichters en drie gedichten], 14-15, 15.

<sup>62</sup> H. İpekten. *Bâkî, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları* [Leven, literaire persoonlijkheid en verklaring van enkele gedichten van Baki]. Erzurum 1988, 44.

<sup>63</sup> J.W. Goethe. *West-Östlicher Divan*. Heruitgave Wiesbaden 1951, 117, 381-382, en 455, alwaar Goethe in een brief van oktober 1816 een en ander over zijn ‘Turkse bezigheden’ schrijft; bij wijze van Turkologische toegift het volgende citaat: “...Nussreddin Chodscha war nur ein ziemlich gemeiner Spassmacher und Zotenreisser. Die Erzählungen, die man von ihm hat, sind daher noch jetzt nur der Gegenstand der Unterhaltung gemeiner Leute in den langen Winterabenden. Er lebte im vierzehnten Jahrhundert als Lehrer (Chodscha) auf einem Dorfe in Kleinasien... Timur fand Vergnügen an den Schwänken und Einfällen des Mannes und führte ihn auch eine Zeitlang als Gesellschafter mit sich herum. Man hat mehrere kleine Sammlungen seiner Einfälle. Mir ist aber niemals bekannt geworden, dass man in Europa etwas davon übersetzt habe... Wenn Timur ihn zum Spielzeuge gebrauchte, so musste er sich auch manche Grobheiten von ihm gefallen lassen. Der wahre Witz ist deshalb nicht fremd unter den Morgenländern, und die Natur ihrer Sprache, verbunden mit ihrem natürlichen Scharfsinn, macht ihnen selbigen vielmehr sehr geläufig. Allein es wird nicht alles geschrieben, was man spricht, wie bei uns, und Schriften dieser Art sind unter uns selten übersetzt worden, wegen der grossen Schwierigkeiten... Ich wünschte ein grosses Gedicht bekannt zu machen, was im Türkischen geschrieben ist, über das Wohlleben, und von feinstem Witze sprudelt... Allein es wird damit noch einige Jahre Zeit haben, bis erst der vorhabende Druck der Bibel in türkischer Sprache vollendet werden, der mich jetzt Tag und Nacht beschäftigt.”!

<sup>64</sup> Volgens Andrews, ‘*Şiirin Sesi*’, 214, schuilt een groot deel van de gevoelskracht van het *gazel* in de met associaties beladen ‘stem’, en niet zozeer in de vaak moeilijk te begrijpen

woordmateriaal te onderzoeken. Dat wat misschien bij een eerste lezing wel het meest in het oog springt, is de grote verscheidenheid van tijden en wijzen in de werkwoordelijke elementen in dit toch zo kleine bestek.

Het eerste halfvers zet de dichter in met een negatie en een verleden tijd: *kalmadı* [bleef niet], oftewel ‘niet(s) en voorbij’. In het tweede halfvers wordt met de negatieve connotatie van *düşdi* [viel] de opgeroepen ‘negatieve’ sfeer in de verleden tijd voortgezet en wordt een beschrijving gegeven van de huidige situatie waarmee in de regels 3 en 4, eveneens in de verleden tijd, wordt doorgegaan: *girdiler* [omhingen] en *aldı* [nam].

Nu eenmaal duidelijk is dat de herfst zijn intrede heeft gedaan (nadere uitleg volgt), vindt de overgang plaats naar de tegenwoordige tijd in regel 5 en 6 door middel van het gebruik van de aoristus zonder negatie: *akup gelir* [stroomt en gaat] en *umar* [hopen op].

De regels 7 en 8 zijn nauw verbonden – enjamberen – door middel van de adhortatief (in 7): *salınsun* [moge wiegen] waarna in 8 een nadrukkelijke bevestiging volgt in de tegenwoordige tijd: (*Azade*)*dir* [is (bevrijd)].

In regel 9 komt de dichter tot een klaarblijkelijke constatering, het suffix: *-imiş* en in 10 wordt besloten met twee maal tegenwoordige tijd: *benzer* [lijkt (op)] en *var* [er is/zijn]; zo staat het er voor.

Naar aanleiding van het eerste distichon – de zogenaamde *matla* –, kan worden opgemerkt dat dit *herfstgazel* niet begint met een positieve vaststelling van het feit dat het betreffende seizoen is aangebroken, maar dat in tegendeel de nadrukkelijke laatste plaats van de eerste regel wordt gegund aan zijn tegendeel, te weten *fasl-ı bahar(dan)* [lenteseizoen]. Wanneer de dichter hier gewoon de zomer had genoemd, het seizoen dat immers aan de herfst vooraf gaat, zou het effect van de tegenstelling minder sterk zijn geweest. De negatie ervan laat, ingezet door het eraan voorafgaande negatieve werkwoord in combinatie met de ablatief (*-dan*), nauwelijks iets te raden over. Dat er zelfs geen spoor overbleef, benadrukt het doublet *nam u nişane* [taal en teken] in samenhang met negatie: *noch*.

In de tweede regel is het positief geladen *i'tibar* [gratie] in combinatie met de ablatief (*-dan*) en het negatief geladen *düşdi* [viel] al evenzeer een aanwijzing voor het verleden karakter van het groene jaargetijde. Wat er uit de gratie viel is vanzelfsprekend de groene glorie van de lente: *berg-i dirah*t, en wel ter plekke in het gras: *çemende*.

In de derde regel omhingen de bomen zich in de mantel in derwisjtrant (in afzondering en ontbloting), trokken zich dus terug uit het leven der geneugten, een handje geholpen in de vierde regel door de herfstwind die hun de bladeren ontnam.

Maar de kaalslag is niet zonder meer grijs en grauw, want in de vijfde regel worden de voeten van de bomen omspoeld door goud, waaraan ze (nieuwe) hoop ontlenden in de zesde regel. Dit keerpunt in het leven van de bomen is tevens het

---

betekenis van de woorden en beelden. Zo ook in dit gazel van Baki, waaruit, dankzij de harmonie van woord en klank, “de jammerklachten en het lijden van de ziel, die oog in oog met de dood staat, onverwijd en met grote kracht opklinken.”

keerpunt in het gedicht: het is weliswaar herfst, maar dat betekent niet alleen maar treurnis.

In regel zeven en acht kan de twijg (eindelijk) wiegen met de wind, nu hij eenmaal bevrijd is van blad en vrucht. De bladeren schijnen echter minder gelukkig, in de *makta* [de slot-*beyt*] zijn zij immers in verwarring en lijken ze zich te beklagen over de wind, *rüzgâr*, en over het noodlot, het (onomkeerbare) getij, *ruzgâr*; in het Osmaans is er geen onderscheid in schrijfwijze tussen deze twee woorden, waardoor hier dus sprake is van een homoniem.

De dichter roept ons hier niet op tot het samen drinken en treuren, omdat lente en belofte voorbij zouden zijn, neen, in wezen beperkt hij zich tot een beschrijving van het ingetreden herfstseizoen. Baki heeft zich hier de taak gesteld om met zo weinig mogelijk (taal)materiaal zo groot mogelijk effect te sorteren, in de beperking kon zich ook in de Osmaanse zestiende eeuw, ter afwisseling, de meester tonen.

Het materiaal waarmee de herfst geschilderd wordt bestaat uit:

Vier negatieve werkwoorden (met negatie of negatieve connotatie) die in verband staan met aanduidingen van de lente of met het subject in de eerste vier regels. In de overige zes zijn er positieve werkwoorden of werkwoordelijke elementen in relatie tot herfst-aanduidingen of tot het subject. De plaats van ‘handeling’ wordt in vier van de vijf *beyt*’s (alleen niet in de middelste) aangegeven met behulp van het zelfde woord: *çemen* [gras]. Centraal staan de boom/bomen (met een keer de soortnaam: de plataan) en toebehoren (blad, twijg, vrucht, gebladerte). Er wordt maar eenmaal een tijdsaanduiding gegeven en pas in regel acht: *bugün* [vandaag]. De enige kleur is goud, *altun*: het groen van de lente vervangen door het goud van de herfst, het lijkt zo’n slechte ruil nog niet. De voor de herfst zo karakteristieke altijd waaiende wind kent in dit *gazel* drie benamingen: *bad* betekent wind, maar ook *şarap* [wijn]; in combinatie met *hazan* is het herfstwind, met *saba* echter een zachte wind in de lente, terwijl *saba* alleen (zoals hier gebruikt) ochtendbriesje is (zie ook hieronder); en *rüzgâr* betekent zoals gezegd behalve wind, ook tijd, getij of noodlot. Slechts twee keer gebruikt de dichter een soort ‘tussenwoordje’: de bijwoorden *durma* [blijven(d)] en *hayli* [hevig], voor het overige heeft hij een dergelijke ‘toevlucht’ niet nodig om de sfeer aan te zetten.

Het gebruik van stijlfiguren en symbolen is, hoewel, vanwege de omvang van het gedicht, enigszins beperkt, toch in sommige opzichten kenmerkend voor de dichter van het gepolijste vers. Uit elke levenssfeer wendt hij beelden aan om het door hem beoogde effect te bereiken. Uit de gratie kan een ieder raken en het is een mooi beeld voor de vallende blaadjes, volgens İpekten is dit proces met een *hüsn-i ta’lil* [etiologie] verteld<sup>65</sup>, immers als reden voor de kale takken wordt niet de herfst – overigens in dit hele *herfstgazel* geen enkele keer bij name genoemd –, maar het uit de gratie vallen van de bladeren gegeven. Naar de mening van Cengiz moet men de uit de gratie gevallen bladeren vergelijken met in diskrediet geraakte mensen, en de kale takken met tot de

---

<sup>65</sup> İpekten, ‘*Bākī*’, 163.

bedelstaf geraakte mensen.<sup>66</sup> Maar altijd gloort er wel ergens hoop getuige het goud en de stroom die nog volgen. Mogelijk doet de dichter hier ook een beroep op de gulle hand van de maecenas.<sup>67</sup>

Baki, die door zijn tijdgenoten als een opgewekte en geestige, weinig tot somberheid en bespiegeling geneigde, persoonlijkheid werd gekarakteriseerd, had geen mystieke aspiraties, slechts tien procent van zijn gedichten hebben een min of meer mystieke inhoud.<sup>68</sup> Toch weerhoudt hem dat er niet van beelden uit die belevingswereld te gebruiken om zijn toehoorders en lezers in dit geval de kale herfstboom voor te schotelen. De bomen hullen (omhingen) zich immers in de tweede *beyt* in de mantel van de derwisj – dat wil zeggen ze ontdoen zich van hun bladeren, ‘onthullen’ zich dus eigenlijk<sup>69</sup> –, die zich afzondert van de wereld om door middel van meditatie het mystieke pad te bewandelen teneinde (zijn) God te bereiken. De bomen ‘stappen’ dus uit het volle leven van de lente (en de zomer) vol wereldlijke beloften, en trekken zich terug in zichzelf, keren zich af van die wereld. De herfstwind die de plataan bij de hand neemt, verklaart zich daarmee tot discipel van de derwisj en staat tegelijkertijd voor het herfstverschijnsel van de kalende bomen.<sup>70</sup> De handvormige bladeren van de plataan passen ook hier prachtig in het beeld, zoals zij in andere gedichten bijvoorbeeld wijngevulde bokalen ‘in de hand’ houden of de ‘handen heffen’ voor gebed. Aldus worden de bomen, de herfstwind en de plataan hier gepersonifieerd.

Het goud dat om de voeten van de boom komt vlieden is metafoor, *istiare-i mekniye*, voor de rijk gekleurde, pas afgevalle bladerpacht, waarmee de bomen de hulp hopen af te smeken (gaarne begroeten) van de stroom waarvan ze weten afhankelijk te zijn voor nieuw leven. Tevens is het een verwijzing naar de maecenas,<sup>71</sup> op wiens goede gaven de dichter immers is aangewezen om in zijn levensonderhoud te kunnen voorzien. Ook dit hele beeld kan beschouwd worden als een *hüsn-i ta’lil*.<sup>72</sup>

De ochtendwind *saba* staat meestal voor de liefdesbode – als brengt hij een boodschap van de koningin van Sheba naar Salomo – en draagt de geur van de roos

---

<sup>66</sup> H. E. Cengiz. *Açıklamalı - Notlu Divan Şiiri Antolojisi* [Geannoteerde Antologie van de Divan Poëzie]. Ankara 1967, 226-229.

<sup>67</sup> Met dank aan E.J. Zürcher.

<sup>68</sup> Ook J.Rypka geeft in zijn *Bāqī als Ghazeldichter*. Praag 1926, op pagina 91 een korte karakterisering van de dichter als mens: ‘een buitengewoon intellect, een vrolijke natuur en een zekere gevoelsdynamiek zijn hem eigen’. Rypka probeert de mens achter de dichter te zoeken en vervolgens die mens weer in zijn gedichten te ontdekken, een tamelijk hachelijke onderneming. Hij maakt Dvořák ondertussen hevige verwijten over zijn oppervlakkigheid en beweert dat deze de diepere lagen van Baki’s *gazels* niet heeft ontdekt.

<sup>69</sup> Volgens İpekten, ‘*Baki*’, 165 is hier sprake van *težad*, inderdaad twee tegenstelde gedachten of begrippen in één gebruikt.

<sup>70</sup> W.G. Andrews. *An introduction to Ottoman Poetry*. Minneapolis & Chicago 1976, 102-103: ook hier wordt verwezen naar het metaforische karakter van deze *beyt*.

<sup>71</sup> Met dank aan E.J. Zürcher.

<sup>72</sup> İpekten, ‘*Baki*’, 165.

‘Yusuf’ naar de smachtende harten.<sup>73</sup> Dat Baki juist deze o zo lichte wind noemt om de van blad en vrucht, dus van zijn last, bevrijde twijg te laten wiegen versterkt de positieve lading van deze vierde *beyt*. De gelieven, de gepersonifieerde twijg en wind, kunnen nu eindelijk samen zachtjes wiegen.

En tenslotte beklagen de gepersonifieerde bladeren zich over de wind en het (herfst)tij, die nu eenmaal onveranderlijk hun ‘chaos’ veroorzaken. Tezelfdertijd zou men dit kunnen beschouwen als een klacht van de dichter die niet weet wat hij aan moet met zijn (lege) papieren (ook: *varak*, dus homoniem), nu hij niet over de schoonheid van de lente en de daarmee geassocieerde liefde kan dichten. Of wellicht vindt hij het tijd worden dat hij zijn gedichten, die op losse en in verwarring geraakte blaadjes zijn neergeschreven, eens op orde brengt en verzamelt in een *divan*.

## **b de vorm**

Volgens Annemarie Schimmel<sup>74</sup> doet het *gazel* met zijn vele verschillende, schijnbaar door niets dan het rijm begrensde beelden aan een fijngeknoopt tuintapijt denken, waarvan de afzonderlijke beelden in een geheimzinnige grotere samenhang gezien moeten worden. De Europese lezer krijgt, vanwege de muzikale kwaliteit, eerder een indruk van het wezen van een *gazel* door een vergelijking met kamermuziek dan met een Engels of Duits gedicht. Goethe beweerde op dichterlijke wijze iets anders omtrent de dichtkunst van Hafiz, de Perzische *gazel*-dichter:

*Dass du nicht enden kannst, das macht dich gross,  
Und dass du nie beginnst, das dein Los.  
Dein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe,  
Anfang und Ende immerfort dasselbe,  
Und was die Mitte bringt, ist offenbar  
Das was am Ende bleibt und anfangs war.*

In de waardering van Baki en zijn verskunst doen zich in de loop der eeuwen nogal wat controverses voor. Zo is er enerzijds de wetenschap van het avondland met aanvankelijk de foute focalisaties en de vanuit westers perspectief gepleegde interpretaties, en anderzijds die van het morgenland – in het bijzonder de Turkse – met de vaak klakkeloze bewondering in het onbekritiseerde voetspoor van de voorgangers.<sup>75</sup> Voor

---

<sup>73</sup> A. Schimmel. *Stern und Blume - Die Bilderwelt der persischen Poesie*. Wiesbaden 1984, 132 en 164.

<sup>74</sup> Ibidem, 9-10.

<sup>75</sup> In een interview in *Tarih ve Toplum* [Geschiedenis en Maatschappij] 136 (april 1995), 201-204, wordt door Walter G. Andrews de wens geuit om aan de verhalen van de Osmanen zelf, van de literatoren over hun voorgangers, van de Tanzimat over de Osmanen, enzovoorts, een ander verhaal toe te voegen. Om vanuit een nieuw perspectief met een nieuw geluid, met nieuwe woorden en metaforen, met een literatuurkritiek gestoeld op hedendaagse theoretische begrippen de Osmaanse literatuur opnieuw te presenteren. Een taak die Andrews ook voor

twee zaken bestaat echter een eensluidend respect, en wel ten aanzien van zijn meesterschap op het gebied van de vorm en wat betreft zijn gebruik van het Turks. De woordkeuze, de assonantie, het metrum, het rijm, dat alles is van een hechte eenheid, oftewel in volmaakte harmonie.

Ziya Pasha noemde Baki zelfs de vroegste hervormer van de Osmaanse poëzie, juist vanwege het feit dat hij de levende taal gebruikte in tegenstelling tot de traditionele, artificiële stijl. Bovendien werd hij in zijn tijd speciaal om zijn woordkunstenarschap hoog geschat, de dichter was immers naar de toenmalige opvattingen in de eerste plaats een woordkunstenaar, het genot lag in de schoonheid van de taal.<sup>76</sup> Niet alleen in de taal bracht deze dichter vernieuwingen tot stand, maar hij deed dat eveneens waar het de inhoud betrof. Hij gaf het hedonisme een bijzondere plaats in het Osmaanse *gazel*, waarin tot dan toe overwegend de liefde – zowel de wereldse als de mystieke – de aandacht van de dichters had. Hij wist die beide werelden van liefde en vermaak tot een eenheid te smeden en in taal om te zetten, en creëerde aldus een schitterende harmonie van vorm en inhoud in zijn *gazel*'s.<sup>77</sup>

Daarentegen werd Baki door een aantal latere literatuurhistorici beschouwd als een oppervlakkige goochelaar met woorden vanwege zijn gebrek aan diepgang en omdat bij hem, in tegenstelling tot bij de eveneens veel geprezen Fuzulî (1480-1556), het erotisch-mystieke element ieder leven had verloren: “Hij was wellicht het hoogtepunt van de klassieke periode in de Osmaanse poëzie, maar tegelijkertijd ook de afsluiting en de crisis daarvan.”<sup>78</sup> Dvořák is dan ook zeker niet de enige die Baki beschouwt als een kopiist van de grote Perzische Hafiz, en hem eigenlijk alleen hoogacht vanwege zijn elegie voor Süleyman.<sup>79</sup>

En toch, wanneer men naast de reeds gemaakte analyse ondermeer de assonanties in dit *gazel* beziet, dan kan men een aantal fraaie voorbeelden vinden van een samenspel tussen klank, ritme en inhoud. Zo worden de eerste en de laatste *misra* van dit *gazel* opvallend verbonden door vocaalassonantie van de ritmisch geaccentueerde woorden: *nişane kalmadı* en *şikâyeti var*, waardoor het negatieve ‘er restte geen teken’ en het postieve ‘er is een klacht’ extra nadrukkelijk tegenover elkaar komen te staan. Beide geven op zichzelf al kracht aan het laatste woord van hun eigen regel, vanwege die tegenstelling wordt er nog eens een dimensie aan toegevoegd: de ‘lente’ staat nu direct in contrast met ‘de (herfst)wind en het getij’.

---

zichzelf ziet weggelegd, en waarvan hij zich kwijt in zijn boeken en artikelen. Victoria R. Holbrook bewijst een waardige leerling van hem te zijn in haar boek *Aşkın Okunmay Kızları - Türk Modernitesi ve Mistik Romans*, een in 1998 bij İletişim in İstanbul verschenen vertaling van *The Unreadable Shores of Love: Turkish Modernity and Mystic Romance*. Texas 1994.

<sup>76</sup> E.J.W. Gibb. *A history of Ottoman poetry* III. Londen 1904, 143-145.

<sup>77</sup> İskender Pala. *...ve gazel yeniden (Şiir Şerhleri)* [...en opnieuw het *gazel* (Poëziecommentaar)]. İstanbul 2001, 75.

<sup>78</sup> W. W. Björkman. “Die klassisch-osmanische Literatur”, *PTF* II, 427-465, aldaar 433.

<sup>79</sup> R. Dvořák. ‘Bākī als Dichter’, *ZDMG* XLII (1888), 572.

In regel 5, waar de *e's en ü's* de *a's en u's* omarmen, en in regel 6, waar de *a's en u's* de *i en e* omarmen, wordt door die vocaalassonantie eveneens een bijzonder effect bereikt: 'het goud aan de voeten' in de ene regel en de 'hoop' (gaarne begroeten) in de andere regel worden door deze assonantie behalve ritmisch ook inhoudelijk geaccentueerd en daardoor met elkaar verbonden.

Van acconsonantie is sprake in regel 7, waar de *s'en* het *samen* 'wiegen met de wind in het midden (van het gras)' voorspiegelen, en in regel 8, waar de *b's* de tijd 'vandaag' en de last 'blad en vrucht' (waarvan de twijg dus nú bevrijd is) verbinden en accentueren; ze zijn daarmee tevens redengevend voor het prettig wiegen in de vorige regel, hetgeen hier van bijzonder belang is vanwege het enjamberende karakter van juist deze *beyt*.

### c de opbouw

Dit *gazel* is, zoals gezegd, opgebouwd uit vijf maal twee *musra's*, oftewel vijf *beyt's* – veel *gazel's* bestaan uit vijf of zeven *beyt's*, waarvan een aantal een speciale naam dragen (zie hieronder) – met het voor het *gazel* bekende rijmschema: a a (*musarra*) / b a / c a / d a / e a met het *redif*: '-dan'. De hier gebruikte *aruz*, het kwantitatieve metrum, heet *muzari*: 'I: maf'ulu fā'ilātu mafā'īlu fā'ilun, waarbij de mogelijkheid om in Arabische of Perzische woorden een lange lettergreep voor anderhalf (-v) te laten tellen, *medd*, tamelijk frequent wordt gebruikt. Bovendien is er twee keer (in regels 2 en 4) sprake van verbinding tussen de eindconsonant van het voorgaande woord en de beginvocaal van het daarop volgende woord, *vasl*. Vanwege de eenheid van onderwerp spreekt men van een *yek-aheng gāzeli*.

Nām u nişāne kalmadı fasl-ı bahārdan – – v / – v – v / v – – v / – v – Düşdi çemende berg-i dirah t i'tibārdan – – v / – v – v / v – – v / – v –	matla
Eşcār-ı bāğ hırka-i tecrīde girdiler – – v / – v – v / v – – v / – v – Bād-ı hazān çemende el aldı çenārdan – – v / – v – v / v – – v / – v –	hüsn-i matla
Her yanadan ayağına altun akup gelür – – v / – v – v / v – – v / – v – Eşcār-ı bāğ himmet umar cūybārdan – – v / – v – v / v – – v / – v –	
Sahn-ı çemende durma salınsun sabā ile – – v / – v – v / v – – v / – v – Āzādedir nihāl bugün berg ü bārdan – – v / – v – v / v – – v / – v –	hüsn-i makta

<i>Baki çemende hayli perîşân imiş varak</i>	<i>makta</i>
– – v / – v – v / v – – v / – v –	<i>met de gebruikelijke 'mahlas'</i>
<i>Benzer ki bir şikâyeti var rûzgârdan</i>	
– – v / – v – v / v – – v / – v –	

Baki zou zijn naam, ‘eeuwig(heid)’, eer aan doen. Vier eeuwen later wordt hij nog altijd geëerd als de meesterdichter van het *gazel*, terwijl Yahya Kemal zich in deze kunstvorm beschouwde als zijn leerling, de gezet, voor wie dan tenslotte het ogenblik is aangebroken de meesterproef te verrichten.

### C *Eski Şiirin Rûzgârıyla* – een bloemlezing

De nu volgende selectie is bedoeld om een indruk te krijgen van Kemals omgang met de in de voorafgaande analyse besproken erfenis. De bedoeling van de vetgedrukte woorden is niet om alle – met behulp van Pala<sup>80</sup> – gegenereerde Osmaanse symbolen van hun mogelijke<sup>81</sup> verklaringen te voorzien, maar om aan te tonen hoe intensief Kemal gebruik heeft gemaakt van het materiaal, dat hij in de poëzie van zijn Osmaanse voorbeelden heeft aangetroffen.

a Uit: *Selimname* [Selim-‘epos’] het zevende en laatste deel:

<b><i>Rihlet</i></b>	<b><i>Verscheiden</i></b>
<i>Bir gün çalındı nevbet-i takdir rihlete</i>	<i>Op een dag roffelde de trom voor het verscheiden</i>
<i>Ukbada yol göründü Hüda’dan bu davete</i>	<i>God nodigde hem de weg te gaan naar gene zijde</i>
<i>Doldukça doldu gözleri <b>eşk-i firak</b> ile</i>	<i>In zijn ogen welden toen de <b>afscheidstranen</b></i>
<i>Kudretlü padişah veda etti millete</i>	<i>De machtige padisjah zegde zijn volk vaarwel</i>
<i><b>Tevhid</b> maksadıyla geçirmişti ömrünü</i>	<i>Hij liet zijn leven en beoogde <b>de aanvaarding</b></i>
<i>Ref’etti ermaganını <b>dergâh-ı vehdete</b></i>	<i>Hief zijn geschenk naar <b>de poort der vereniging</b></i>
<i>Rayatı gölgesinde feda-yı hayat eden</i>	<i>In de schaduw van de banier zijn leven offerend</i>
<i>Ervaha pişdar olarak girdi <b>cennete</b></i>	<i>Als voorganger van de ziel <b>het paradijs</b> betredend</i>

<sup>80</sup> İskender Pala, ‘Sözlük’.

<sup>81</sup> Volgens Andrews, ‘Şiirin sesi’, 25, is alles zelfs in hoge mate multi-interpretabel, afhankelijk van de tijd en de samenleving, waarin men leeft of heeft geleefd, en van welke levensopvattingen men erop nahoudt. En in haar proefschrift, *A cure for the grieving - Studies on the poetry of the 12th-century Persian court poet Khâqânî Sirwânî*, Leiden 1996, stelt A.L.F.A. Beelaert op pag. “Khâqânî, like most classical Persian poets, makes extensive use of comparisons and metaphors. (...) He never describes a thing in itself; (...). By studying their comparisons we discover that a rose is not a rose is not a rose. Looking at the same things as we do now, they saw something different.” En zij voegt er nog aan toe dat ‘dit ook gold en geldt t.a.v. de esthetische beleving.’ Dit alles gaat evenzeer op voor de Osmaanse klassieke poëzie.

<i>Yekser riyaz-ı huld-u berin oldu cilvegâh</i>	<i>Slechts de eeuwige <b>tuinen</b> waren van een</i>
<i>Her cenkten getirdiği binlerce rayete</i>	<i>schoonheid</i>
	<i>Als de duizenden wapperende vaandels van</i>
	<i>elke strijd</i>
<b><i>Didar-ı Fahr-ı Âlem</i></b> 'i görmektî gayesi	<i>Zijn doel was het aanschouwen van <b>het gelaat</b></i>
<i>Gark-ı huşu çıktı huzur-u Risalete</i>	<i><b>van de Profeet,</b></i>
	<i>Overweldigd werd hij, nederig in aanwezigheid</i>
	<i>van de Profeet</i>
<i>Alnından öptü fahrederek <b>Fahr-ı Kainat</b></i>	<i><b>De Gezant</b> kuste zijn voorhoofd, betuigde hem eer</i>
<i>Şabaş sundu sarfedilen bunca himmete</i>	<i>Zoveel getrooste inspanning moveerde hem zeer</i>
<i>Divan-ı Hak'da mağfîret-i Kirdigâr'dan</i>	<i>In de hoogste raad achtte hij <b>op voorspraak</b></i>
<i>Şayeste gördü cürm ü günahın şefaate</i>	<i><b>Van de Almachtige</b> zijn schuld en zonde waard</i>
<i>Dur olmasıyla böyle büyük padişahdan</i>	<i>Bij het verscheiden van een zo grote padisjah</i>
<i>Garkoldu nas matem-i bi-hadd ü gayete</i>	<i>Weeklaagde het volk in verdriet zonder weerga</i>
<i>Yer yer misal-i bid-i hazan oldu tuğlar</i>	<i>Alom hingen als <b>herfstwilgen de kwasten</b></i>
<i>Sultan Selim'e giryë-künan oldu tuğlar</i>	<i>Weenden zij om Sultan Selim, <b>de kwasten</b></i>

Deze vorm is ontleend aan de *kaside*, een episch en lovend gedicht in *beytler* [disticha], over het leven van bijzondere personen. Het metrum is een *muzari*: – – v / – v – v / v – – v / – v – (*maf'ûlu fâ'ilâtu mafâ'ilu fâ'ilûn*). Het rijmschema (behorend bij de *kaside*) is als volgt: a a / b a (8 x) / c c

De literatuurwetenschapper en criticus, Mustafa Koç, die niet zo overtuigd is van het succes van Kemals 'imitaties', ziet – alleen al vanwege de conflicten tussen klassieke en moderne concepten in de regels 3 en 4 – voldoende materiaal aanwezig om de onmogelijkheid van een dergelijke onderneming aan te tonen. Niet de ogen van een sultan of een heerser vullen zich met tranen bij zijn afscheid, maar die van zijn omgeving, terwijl *millet* in de huidige tijd wel van een geheel andere betekenis is.<sup>82</sup>

## b Uit: *Gazeller* [gazel's]

<b><i>Bebek Gazeli</i></b>	<b><i>Bebek gazel</i></b>
<i>Ne kaldı ruha teselli şerabdan başka</i>	<i>Wat anders dan <b>wijn</b> bleef <b>de ziel</b> als troost</i>
<i>Boğaz'da üç gecelik mahtabdan başka</i>	<i>Dan drie nachten <b>volle maan</b> aan de Bosporus</i>
<b><i>Cihanda olmadı bir hisse-i verasetimiz</i></b>	<b><i>In de wereld</i> restte ons geen ander erfdeel</b>
<i>Bebek Koyu'nda temaşa-yı abdan başka</i>	<i>Dan uitzicht op <b>het water</b> op de punt van <b>Bebek</b></i>

<sup>82</sup> Mutafa Koç, 'Osmanlı Divan Şiirinde İçerik ve Yapının Modern Edebiyata Yansımaları Üzerine' [Over de echo's in de moderne literatuur van de inhoud en de structuur in de Osmaanse *divan*-poëzie], *Kitaplık* 38, 1999, 191-197, 197.

<i>Bu halka vakfedecek mülk ü malimiz yoktur</i>	<i>Wij hebben geen middelen om aan het volk te schenken</i>
<i>Beş on gazelle şu kalb-ı harabdan başka</i>	<i>Anders dan een stuk of wat gazels uit dit verloren hart</i>
<i>Sükun-u lâyetenahiye varmamız yeğdir</i>	<i>Onze aankomst in de oneindige rust is een schenking</i>
<i>Nedir hayat uzayan ızırabdan başka</i>	<i>Wat is het leven anders dan een durende kwellling</i>
<i>Felekten istemeyiz yer yüzünde varsa huzur</i>	<i>Bij vrede op aarde wensen wij niets anders van de hemel</i>
<i>Kemal semt-i hamuşanda habdan başka</i>	<i>Dan Kemals volmaakte slaap in de regionen van de dood</i>

Dit *gazel* voldoet zowel in vorm als in inhoud aan de eigenschappen van het klassieke voorbeeld, namelijk een lyrisch gedicht van 5 tot 15 *beytler* [disticha], over liefde en andere geneugten. Het metrum is een *müctes*:  $v - v - /v v - - /v - v - /v v -$  (*mafâ 'ilun fa 'ilâtun mafâ 'ilun fa 'ilun*). En het rijmschema gedraagt zich volgens het bijbehorende patroon a / b a (4x).

In de wereld vol kwellingen kan de ziel nergens anders troost vinden dan in de roes, die niet alleen door de wijn ontstaat, maar evenzeer door de Bosporus bij volle maan. Slechts dan is het mogelijk even het verlangen te vergeten naar de eeuwige en volmaakte slaap. De assonantie in de essentiële symbolen vanaf de eerste tot en met de laatste regel, veroorzaakt een betekenisvolle samenhang tussen wijn, volle maan, water, hart en slaap.

<b>Bir saki</b>	<b>Een wijnschenker</b>
<i>O muğbeçeyle tanıştım dî Lâle Devri 'nde</i>	<i>Die schone jongeling ontmoette hij in de Tulpentijd</i>
<i>Fütadeganına son bir piyale devrinde</i>	<i>Voor zijn bewonderaars een laatste kelk op die tijd</i>
<i>On altı yaşına dahil o şuh-u Sa'dabad</i>	<i>Nog geen zestien was die heethoofdige Sa'dabad<sup>83</sup></i>
<i>Cihanı verdi idi ihtilâle devrinde</i>	<i>Toen hij de wereld overgaf aan verwarring in die tijd</i>
<i>Lisanı şive-i Şiraz'dan nümune idi</i>	<i>Hij gold als voorbeeld voor de taal van Shiraz</i>
<i>Acem-peristi-yi Rum'un imale devrinde</i>	<i>De taal der elite in het Perzofiele Rûm van die tijd</i>
<i>Teferrüd etmedi derler naziri bir saki</i>	<i>De gouden schenker onderscheidde zich niet naar men zegt</i>
<i>Cem'in seririne calis sülale devrinde</i>	<i>Van de afstammeling van Cem op zijn troon in die tijd</i>

<sup>83</sup> Het buitenpaleis van de sultan aan de punt van de Gouden Hoorn, waaraan men in de Tulpentijd die naam gegeven heeft. Kâğıthane is de vallei aan de 'Sweet Waters of Europe'.



**Veda gazeli**

Ömrün şu biten neşvesi tam olsun **erenler**

Son **meclisi cam üstüne cam** olsun **erenler**

Şükranla veda ettiğimiz **cam-ı fenaya**

Son pendimiz ahlafa devam olsun **erenler**

Dünyada bu **iksir** ile mes'ud olan **ervah**

Ukbada da **sermest-i müdam** olsun **erenler**

Caizse **harabat-ı ilâhîde** de her **şeb**

**Ya rab** yine **rindan-ı kiram** olsun **erenler**

Tekrar mülâki oluruz **bezm-i ezelde**

Evvel giden **ahbaba selâm** olsun **erenler**

**Vaarwelgazel**

Moge van het leven die eindige bedwelming  
voltooid **zijn makkers**

Moge dat laatste **samenzijn dronk na dronk**  
**zijn makkers**

In dank zeiden wij **de kelk der verganke-**  
**lijkheid** vaarwel

Moge ons laatste advies voortgaan in onze  
opvolgers **makkers**

**De zielen** die in de wereld gelukkig zijn door  
dit **elixer**

Moge zij ook in de volgende wereld **eeuwige**  
**dronkenschap** genieten **makkers**

Zo mogelijk elke **nacht in het goddelijke**  
**wijnhuis**

Moge de **geliefden** weer de nobele  
**hedonisten** zijn **makkers**

Wij komen weer bijeen op dat **eeuwige**  
**feestmaal**

Laat **de vrienden** die eerder gingen groeten  
**makkers**

Een *gazel* met weer een ander metrum, namelijk *hezec* – – v / v – v v / v – v v / v – v / (v – –) *maf'ûlu / mafâ'îlu / mafâ'îlu / mafâ'il / (fa'ûlun)*. Een vaarwel voor hen die dit aardse bestaan eindelijk mogen verlaten teneinde aan het eeuwige feestmaal te kunnen deelnemen en de eeuwige dronkenschap te kunnen genieten, die zij op deze wereld immers telkens maar tijdelijk konden ondergaan. Daar kan het ware hedonisme<sup>84</sup> tenslotte een aanvang nemen met alle makkers tezamen.

Overigens zijn *erenler* zij die in de benadering van God de hoogste graad hebben bereikt. In de volksmond is het de aanduiding voor degenen die zich op het mystieke – *sufi* – pad hebben begeven.

c Uit: **Musammatlar** [(bijzondere)Vormen]: **Baki'nin gazelini taştır**

**Ferman-ı can iledir inkıyadımız**

**Pürdür hayal-i yar ile her ahza yadımız**

**Mevkuudur o mahe samim-i fuadımız**

**Ahır varınca haddine hesti-yi şadımız**

**Hukm-i kazaye zerre kadar yok inadımız**

**Baş eğmeziz edaniye dünya-yı dūn için**

**Ettik feda zavahiri şevk-i derun için**

**Sattık meta-ı ömrü mey-i lâlğûn için**

**Nebet çalınca rihlet-i milk-i sükun için**

**Allahadır tevekkülümüz i'timadımız**

<sup>84</sup> Zie omtrent hedonisme paragraaf 3.

***Biz mütteka-yı zerkeş-i cahe dayanmazız***  
*Balin-i bahtı cay-i mübahat sanmazız*  
*Pervane-var şem'-i mükâfate yanmazız*  
*İkbal için mevaid-i iblise kanmazız*  
***Hakkın kemal-i lutfunadır istinadımız***

***Zühd ü salâha eylemeziz iltica hele***  
*Asar-ı ittikaye bedel cam alıp ele*  
*Dünyada varımız yoğumuz vermişiz yele*  
*Çekmekteyiz kavafil-i uşşaka meş'ale*  
***Tuttu eğerçi âlem-i kevnî fesadımız***

***Meyden safa-yı batın-ı humdur garaz heman***  
*Değmezdi yoksa sekrine peymane-i mukan*  
*Her cam içinde seyredilür başka bir cihan*  
*Şürb-ü müdam için neye kıldık feda-yı can*  
***Erbab-ı zahir anlayamazlar muradımız***

***Minnet Hüda'ye devlet-i dünya fena bulur***  
*Elhak gazelde neşve-i Baki beka bulur*  
*Ahlâf o nazma gûş tutarken safa bulur*  
*Taştirimiz bu sayede az çok baha bulur*  
***Baki kalur sahife-i âlemde adımız***

***'Separatio'<sup>85</sup> op een gazel van Baki***  
***We geven ons over aan het liefdesdecreet***  
*Onze herinnering is vol van verbeelding over de geliefde*  
*Afhankelijk van de maan is de kern van ons hart*  
*Wanneer ons gelukkig bestaan tenslotte zijn grens bereikt*  
***Hebben wij tegen het decreet van het lot geen verweer***

***Wij buigen niet het hoofd voor het gemene volk en de gemene zaken***  
*Wij offerden de hoogste plaats voor de diepste wens*  
*Wij verkochten het levensgoed voor rode wijn*  
*Toen de trom klonk voor het verscheiden van de padisjah*  
***Pas bij God is onze overgave, op Hem vertrouwen wij***

***Wij leunen niet op de knop van de goudversierde staf***  
*Wij beschouwen het kussen van fortuin niet als opschepperij*

---

<sup>85</sup> *Taştır* betekent letterlijk 'in tweeën delen' of 'scheiden', maar omdat het hier om een literaire term gaat, heb ik daarvoor een verwante Latinisering bedacht. Het gaat hier eigenlijk om een vorm van *tahmis*.

*Wij branden niet als een vlinder in bijenwas  
Wij worden niet verleid door rijke beloftes van de duivel  
Wij vertrouwen op bescherming van Gods oneindige goedheid*

*Niet vroomheid en vrede, vooral beschutting 'maken' wij  
In ruil voor de werken van steun nemen wij een glas in de hand  
Onze wederwaardigheden in de wereld geven wij aan de wind mee  
Wij trekken naar de liefdesreizigers als naar een kaars  
Ofschoon dit aardse bestaan ons verleidt*

*Het doel is uit de wijn de reinheid van geest van het vat direct  
De schenker raakte niet in zijn dronkenschap  
In ieder glas aanschouwt men een andere wereld  
Om voortdurend te drinken waaraan/om offerden wij de ziel  
De wereldlijken begrijpen onze wens niet*

*In de Goede God vindt de wereldse gemeenschap zijn einde  
In het gazel is de befaamde Baki waarlijk eeuwig  
De erfgenaam luistert naar zijn gedicht en is dankbaar  
Onze 'separatio' vindt in deze schaduw zijn waarde  
Baki blijft onze naam op deze wereldse bladzijde*

#### **Recept voor de 'separatio'**

De dichter kiest een bestaand *gazel*, bij voorkeur van een van de grote klassieke dichters, scheidt de *beyitler* [de twee halfverzen] (hier vetgedrukt) en voegt er twee of drie eigen regels tussen, waarbij hij zich aan het bestaande metrum en rijmpatroon dient te houden.

In Kemals creatie worden de buitenste regels van elke strofe (de eerste en de vijfde) gevormd door een *gazel* van Baki met de rijmen: a a / b a / c a / d a / e a. De tussengevoegde regels volgen dit patroon aldus: A a a a A / B b b b A / C c c c A / D d d d A / E e e e A, terwijl in de tweede en de vijfde strofen de b's en de e's worden gevormd door hetzelfde woord als B en E.

Ook het metrum wordt voortgezet: *muzari I* – – v / – v – v / v – v v / – v – maf'ūlu / fā'ilātu / mafā'ilu / fā'ilūn.

Hoewel Kemal de vroege 18<sup>e</sup> eeuwse Nedim buitengewoon waardeerde om de wijze waarop deze dichter de levende taal in zijn *gazel*'s had weten te integreren, verleende hij in dit gedicht de koningstitel dan toch aan de 16<sup>e</sup> eeuwse Baki, met wie dit hoofdstuk niet zonder reden werd geopend.

**d** Uit: *Şarkılar* [Liedjes]

**Şarkı**

*Kalbim yine üzgün seni andım da derinden.*

*Geçtim yine dün eski hazan bahçelerinden!*

*Üzgün ve kırılmış gibi en ince yerinden,  
Geçtim yine dün eski hazan bahçelerinden!*

*Senden boşalan bağırma göz yaşları dolmuş!  
Gördüm ki yazın bastığımız otları solmuş.  
Son demde bu mevsim gibi benzim de kül olmuş,  
Geçtim yine dün eski hazan bahçelerinden!*

**Liedje**

*Week werd mijn hart bij mijn diepe gedachten aan jou  
Toen ik gisteren weer voorbij de oude herfsttuinen kwam  
De teerste plekjes als waren zij gebroken en bedroefd  
Toen ik gisteren weer voorbij de oude herfsttuinen kwam*

*Vol werd mijn boezem van aan jou ontvloten tranen  
Het door ons betreden gras zag ik verbleekt  
Mijn gezicht asgrijs als de laatste adem van dit seizoen  
Toen ik gisteren weer voorbij de oude herfsttuinen kwam*

Deze vorm, *şarkı* [liedje], in 2 of meer vierregelige strofen, is ontleend aan de Turkse orale traditie. Het metrum dat daarbij altijd wordt toegepast is – in tegenstelling tot *aruz* – *hece*: het zogenaamde kwalitatieve metrum, dat in dit geval uit 14 lettergrepen bestaat. Het rijmschema – eveneens overeenkomstig de vaste vorm – luidt als volgt: 4 x a en 4 x b.

Vermeldenswaard is bovendien dat Kemal hier geen enkele Perzische *izafet*-constructie gebruikt en dat hij zich heeft ‘beperkt’ tot de eenvoudige spreektaal. Ook wat de taal betreft heeft hij zich dus aan de (volks)liedvorm<sup>86</sup> gehouden.

e Uit: *Kit’alar - Beyitler* [Fragmenten - Disticha]

**Hafız’dan deyiş**

*Saki parıldasın şafak-ı meyle camımız  
Mutrip de kim cihanda murad üzre kâmımız  
Bizler kadehde aks-i ruh-u yarı görmüşüz  
Bundandır işte lezzet-i şüreb-ü müdamımız*

---

<sup>86</sup> Andrews merkt in zijn ‘*Şiirin Sesi*’ overigens op dat de werelden van het gazel en de volkspoëzie niet zover uiteen liepen, dat beide werelden in wezen tot dezelfde gemeenschap behoorden, en dat zij dus tevens van elkaars producten genoten. Hij geeft allerlei voorbeelden waaruit dat kan blijken, zoals in het gebruik van verwante symbolen, metaforen, muziek e.d. Op pag.216-217 haalt hij *Hacıvat* aan, de tegenspeler van de hoofdpersoon in *Karagöz* (de Turkse Jan Klaasen en Catrijn), die immers de - enigszins verhaspelde - taal van de elite spreekt. Hoe zou men hierom hebben kunnen lachen als men die taal niet kende!

### **Gezang over Hafiz**

**Schenker laat ons glas schitteren van wijn van ochtendgloren**

**En de zanger die in de wereld is voor ons vermaak**

**Wij allen zien in de bokaal van de geliefde's ziel de spiegeling**

**Zo smaken wij het genot van de eeuwige dronkenschap**

Met deze vorm, *rubai* [kwatrijn]<sup>87</sup>, heeft Kemal zich uitvoerig beziggehouden, zoals in paragraaf 2 zal blijken. Het metrum is: *recez I*: – – v – / – – v – / – – v – / – – ( *mustaf'ilun / mustaf'ilun / mustaf'ilun / mustaf*) zonder de laatste 'ilun; en het bij de vorm behorende rijmschema: a a b a.

Opvallend is de stapeling van – hier vetgedrukte – symbolen en de uit het Perzisch ontleende woorden, die alle weliswaar thuishoren in de wereld van het *gazel*, maar evenzeer in die van het kwatrijn, evenals de bijbehorende levensvisie, namelijk het 'plukken van de dag': de schenker, het glas, de wijn en het ochtendgloren, de zanger en de wereld van plezier, de ziel van de geliefde en de eeuwige dronkenschap, terwijl dit alles schittert en spiegelt, en tegelijkertijd de ogen en de tong streelt. Een summum van genoegens bij wijze van eerbetoon aan de Perzische oerdichter van het *gazel*, Hafiz, gegoten in de vorm van diens oudere broeder in afkomst en kunst, de Perzische meester van het kwatrijn, Omar Khayyam, naar goed voorbeeld van Kemals leermeester bij uitstek in dezen, Baki.

### **D Welke Yahya Kemal?**

Welke dichter is hier aan het werk geweest?

Hoewel sommigen Kemal verweten niet uit te stijgen boven een nauwkeurige imitatie van de Osmaanse voorbeelden, verdedigde Tanpınar daarentegen juist zijn meesterschap: "Anders dan pastiches te maken, heeft Yahya Kemal veeleer de oude, stervensgeneigde bomen, tot nieuw leven gewekt, en onze klassieke dichters, op neoclassicistische wijze, voor ons – twintigste eeuwers – het heden binnengehaald."<sup>88</sup> De modernisten beschouwden de Osmaanse poëzie immers als een teken van het ingestorte sultansrijk, waarmee zij de banden tot in de wortels wilden verbreken.<sup>89</sup>

Kemal was een *artisan* in de klassiek-Osmaanse traditie. Bezie men de hierboven gemarkeerde Osmaanse symbolen, dan lijkt de conclusie gerechtvaardigd,

---

<sup>87</sup> Zie voor uitvoeriger behandeling van het kwatrijn, het volgende hoofdstuk.

<sup>88</sup> Tanpınar, 'YK', 313. Mehmet Kahraman heeft de in Turkse literaire kring heftig gevoerde discussie omtrent de *divan*-literatuur en haar betekenis voor de hedendaagse literatuur uitgebreid beschreven. Het is een aardige neerslag van anderhalve eeuw literair debat omtrent het aanvaarden of afwijzen van de eigen klassieken. En hij besluit met 'het recht [sic!] van de *divan*-literatuur op een plaats in de Turkse literatuurgeschiedenis', waarmee zij tot onderdeel van de gehele 'erfenis' is verklaard. 'Voor het overige dient zij in de context van haar eigen tijd te worden gewaardeerd'. Aldus Kahraman in *Divan Edebiyatı üzerine tartışmalar* [Discussies over de *divan*-literatuur]. İstanbul 1996, 397.

<sup>89</sup> Ondermeer door Victoria Holbrook aangehaald, pag.61.

dat Kemal een gevarieerd gebruik wist te maken van het door zijn voorgangers nagelaten bestand. Elk hier geciteerd gedicht biedt een keur aan mogelijkheden om fraaie assonanties aan te wijzen, gerealiseerd dankzij welgekozen woordcombinaties, waartoe de dichter zich kennelijk voldoende thuis voelde in het ruime arsenaal aan synoniemen, dat het Osmaans – mede dankzij de Perzische en Arabische ontleeningen – rijk was.

Uit de inhoud van de gedichten spreekt – afgezien van de aandacht van Kemal voor de klassieke thema's van de *divan*-poëzie, die overwegend 'de liefde'<sup>90</sup> betreffen – ook een voorkeur voor de grote erflaters en gebeurtenissen van de Osmaanse geschiedenis en kunst, en een hang naar poëticaal getinte uitingen, omtrent de noodzakelijke schoonheid en perfectie van een gedicht, van elk gedicht opnieuw.

Ondanks al dit meesterschap in de behandeling van vorm en taal en ondanks de persoonlijk getinte voorkeur voor bepaalde onderwerpen en de behandeling van de taal naar het voorbeeld van in het bijzonder Baki en Nedim, moet men wel constateren dat in deze gedichten niet onmiddellijk de dichter van *Kendi Gök Kubbemiz* [Onze eigen hemelkoepel]<sup>91</sup> valt te traceren. Niet die zo bijzondere hedendaagse dichter is de schepper van *Eski Şiirin Rüzgârıyle*, maar een dichter die men in de klassiek-Osmaanse dichtkunst zou kunnen onderbrengen en die men zelfs zou mogen beschouwen als de laatste *divan*-dichter<sup>92</sup>, die met deze bundel in de twintigste eeuw de zwanenzang zong van de Osmaanse poëzie.

Maar Yahya Kemal luidde gelukkig niet alleen de doods klok, hoe welluidend dan ook. Hij liet het niet bij dit ene lied en deze ene soort, zoals in het voorafgaande hoofdstuk afdoende is aangetoond. In een periode van de Turkse geschiedenis, waarin men uit het – van het Osmaanse verleden afgesneden – niets het complete nieuwe trachtte te scheppen, creëerde deze dichter een nieuwe poëzie die dat verleden erkende en die daaruit voortkwam.

---

<sup>90</sup> De Osmanist, Talat Halman, onderscheidt in de *divan*-poëzie drie onderling verbonden lagen, namelijk "het aanspreken of -roepen van de geliefde, het prijzen van de geliefde en het lijden voor de geliefde. De sultan of de padisjah, voor wie de dichter schrijft, wordt uitbundig geëerd en geprezen 'O grootste aller sultans, Allah'. In een oplopende reeks wordt de geliefde eerst geprezen, dan tot 'sultan' verheven, en tenslotte tot de machtigste en meest geliefde persoon verklaard. Maar tegelijkertijd is daar de marteling, het lijden. Allah, de sultan en de geliefde zijn ongenaakbaar, wij hebben hen lief, maar zij voelen niets voor ons. Men kan deze poëzie dus lezen op het niveau van de 'persoonlijke' liefde en van de mystiek-religieuze beleving." In een door *Kitap-lık* 38 (1999) georganiseerd gesprek tussen een vijftal ter zake deskundigen over *divan*-literatuur onder de titel: 'Divan Edebiyatı Hortlak Değil, Muhteşem Bir Hayalettir' [De *divan*-literatuur is geen spook, maar een schitterend product van de verbeelding], 4-27, 22-23.

<sup>91</sup> Waarom de reeks van de *Rindler* [Hedonisten], die toch zoveel verwantschap toont met de *divan*-poëzie, niet bij de 'Oude poëzie' is ondergebracht, maar juist bij de 'Hemelkoepel' een plaatsje kreeg toegewezen, hoop ik voldoende te kunnen aantonen in paragraaf 3.

<sup>92</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, 'Yahya Kemal', *Edebiyat üzerine makaleler* [Artikelen over literatuur]. İstanbul 1969/1995, 297-357, 300.

**Paragraaf 2**  
***Rubailer ve Hayyam Rubailerini Türkçe Söyleyiş***  
[Kwatrijnen en Turkse versies van Khayyams kwatrijnen]

**A Inleiding**

Als zo velen onder de dichters van oost en west, liet ook Yahya Kemal zich inspireren door de vermaarde kwatrijnen van de twaalfde-eeuwse Perzische dichter en geleerde, Omar Khayyam. In het westen geldt Goethe als een van de spraakmakende bewerkers van die kwatrijnen. Hij bestudeerde de relevante vakliteratuur met behulp van bestaande vertalingen, imiteerde de oosterse dichters om zich ‘so Sinn und Form jener Dichtarten an zu eignen’, alvorens aan zijn eigen bewerkingen in het Duits te beginnen. Anderen lieten zich inspireren door hun reiservaringen of raadpleegden reeds gemaakte vertalingen door kenners van ‘oosterse’ talen en culturen – Fitzgerald, Rosen, Whinfield<sup>93</sup> e.a. – en hielden zich voorts op basis daarvan bezig met experimenten in een soortgelijke trant van vorm en inhoud.

‘Oosterlingen’ zelf bestudeerden vanzelfsprekend de dichtkunst van hun eigen erflaters, zoals ook Kemal, die zich intensief verdiepte in de kunst van de kwatrijnen van Omar Khayyam, voordat hij tot een selectie kwam en zich aan het vertalen waagde. Ofschoon het ‘oosterse’ culturele element ervan hem niet vreemd was – hij maakte er immers ondubbelzinnig deel van uit –, schreef hij zijn eigen kwatrijnen pas nadat hij door imitatie en bewerking was thuisgeraakt in de vorm en de thema’s van de meester, in dit geval Omar Khayyam. Dit volgens zijn vertrouwde procédé, zoals zijn Osmaanse voorgangers hem in zijn *gazel*’s en andere klassieke versvormen tot voorbeeld strekten.

In een beschouwing over Khayyam als dichter en denker karakteriseerde een vroege Nederlandse tijdgenoot van Kemal, de dichter J.H. Leopold, Khayyams persoon en kwatrijnen aldus: “Maar naast en boven dit alles was aan dezen denker, mede als gevolg van tijd en plaats zijner geboorte en hun hoge beschaving, de gave gegeven van het woord en van de dichtkunst. Zoo bleef in hem het menselijke behouden, en komt te zijner tijd ook in hem de wrevel en het klagen op der menselijke onvoldaanheid en teleurstelling over den tweespalt tusschen den ingeboren drang naar het redelijke en de niet beantwoordende werkelijkheid; het klagen over ’s mensen bestaan, waarin een zin niet is te ontdekken, de wanhoop over alle betere verlangens, die hun doel toch niet bereiken mogen en gedoemd zijn verspild te worden en te loor te gaan. Want dit is wel de oorspronkelijke zin, dit de ondertoon van de bijwijlen zoo uitgelaten *Rubâiyât*; in al de vreugde is zoo goed de innerlijke spijt, de grimmige bitterheid te hooren, juist als zij zoo luide prijst den beker

---

<sup>93</sup> E. Fitzgerald. *Rubâiyât of Omar Khayyâm*, ed. D. Davis. Harmondsworth 1989. F. Rosen. *The Quatrains of Omar-i Khayyâm*. Londen 1928. E.H. Whinfield. *The Quatrains of Omar Khayyâm*, 2e ed. Londen 1901.

en het zingenot, het vluchtige oogenblik, het eenige zekere dat den mensch gegeven is.”<sup>94</sup>

### **B De kwatrijnen**<sup>95</sup>

Een eerste inventarisatie van de bundel *Rubailer ve Hayyam rubailerini Türkçe söyleyiş* [Kwatrijnen en Turkse versies van Khayyams kwatrijnen] geeft een aardig beeld van de voorkeur van Kemal, die 53 kwatrijnen uit het Perzisch vertaalde, terwijl er 40 van zijn eigen hand verschenen.

Het totale bestand van de kwatrijnen van Omar Khayyam valt volgens Whinfield<sup>96</sup> in vier hoofdstukken onder te verdelen: De Heilige Wet, De Filosofie, De Mystiek en De Poëzie, waarbij bovendien van drie soorten geestesgesteldheid sprake is, namelijk ‘opstandig en satirisch’ (het grootste gedeelte), ‘carpe diem’ (eenderde), ‘devote berusting, mystiek en/of liefde’ (tien procent). Bezieet men de selectie van Kemal, dan vallen 17 kwatrijnen onder het hoofdstuk ‘Poëzie in de geest van het carpe diem’, met als onderwerpen de geneugten van de liefde en het wijndrinken. De overige behoren alle bij het hoofdstuk ‘Filosofie’, met vragen omtrent geloof en leven, die op een agnostische visie wijzen, en aanbevelingen voor een bepaalde wijze van denken.

Anders dan de Oosterse gewoonte voorzag Kemal zijn eigen kwatrijnen van een titel, waarvan de helft de naam draagt van degene aan wie hij het betreffende kwatrijn opdroeg. Omar Khayyam zelf kon naar de mening van Kemal het best worden gekarakteriseerd als ‘een agnost met de diepe twijfel omtrent het leven die uit een dergelijke opvatting voortvloeit, en tegelijkertijd als een man die geniet van het volle leven, waarvan wetenschap, kunst en wijn alle deel uitmaken.’ Met andere woorden:

#### **Hayyam**

*Hayyam ki her bahsi açar sagarden  
Bahsetmedi cennette akan Kevser'den  
Gül sevdi şerab içti gülüp eğlendi*

*Zevk aldı tıraşide rubailerden*

#### **Khayyam**

*Voor Khayyam was de bokaal als een lier  
Hij sprak niet over Kevser, de paradijsrivier  
Hij beminde rozen, dronk wijn, vermaakte  
zich*

*En gepolijste kwatrijnen schonken hem plezier*

Voor een goede vertaling van Khayyams kwatrijnen deed Kemal de volgende aanbeveling:

---

<sup>94</sup> J.H. Leopold, *Kwatrijnen van Omar Khayyam -voorafgegaan door een beschouwing over de Perzische dichter uitgegeven en voorzien van de door Leopold gebruikte bronnen door A.L. Sötemann en H.T.M. van Vliet*. Amsterdam 1981, 13.

De normale kwatrijnregel bestaat uit 13 lettergrepen, 7 lange en 6 korte, of uit 10 lettergrepen die alle lang zijn.

<sup>96</sup> Whinfield, ‘*The Quatrains*’.

**Rubai**

*Hayyam'ı alıp tercüme et derlerse  
Öğrenmek için talib isen bir derse  
Derdim ki rubaisini nazmetmelisin  
Hayyam onu türkîde nasıl söylerse*

**Kwatrijn**

*Zegt men, kom en ga Khayyam vertalen  
Wil men zich als leerling eens bekwamen  
Dan zeg ik: men moet zodanig schrijven  
Als ware het Khayyams Turkse kwatrijnen*

**C Een selectie uit Hayyam Rubailerini Türkçe Söyleyiş,  
in de vertalingen van Yahya Kemal.**

<i>Gül faslı çemendeyiz kenar-ı cuda</i>	<i>In de zomertuin aan de rand van de stroom</i>
<i>Bizlerle beraber iki üç ahu da</i>	<i>Bevinden wij ons met gazellen zo schoon</i>
<i>Mey sun ki sabah erken içenler o</i>	<i>Schenk in, daar de vroege drinkers van die</i>
<i>meyi</i>	<i>wijn</i>
<i>Mescidle kenisaden olur asude</i>	<i>Van moskee en kerk verschoond zullen zijn</i>

In het Perzisch heeft dit kwatrijn een volledig gerealiseerd rijm volgens het patroon a a b a, maar aangezien er in de drie Turkse rijmwoorden glijdend rijm is toegepast, terwijl de voorlaatste *ū* 's bovendien het accent hebben, treedt de kleine afwijking in de vierde regel (*e* i.p.v. *a*) niet op als spelbreker. Waar Perzische woorden in het Osmaans gangbaar waren, althans in de Osmaanse poëzie, heeft Kemal die opgenomen in zijn vertaling. Zoals bijvoorbeeld *gül* [roos] *fasl* [periode/deel], die samengevoegd de betekenis van het rozenseizoen, 'de lente', opleveren, en *asude* [zonder zorgen/gerust].

De inhoud ervan komt opmerkelijk overeen met thema's en motieven van de Osmaanse *gazel*'s, ook daar wordt het wijndrinken in de rozentuin aan de rand van een stroompje in gezelschap van de ene geliefde, of van meerdere schonen, gaarne genoten. *Carpe diem*, liefde en wijn zorgen in dit korte wereldse bestaan voor hemelse genoegens. Onderstaand kwatrijn getuigt daar eveneens van.

*Zühre'yle kamer gökte olaldan peyda  
Meyden iyi şey görmedi bir kimse daha  
Ben mey satanın aklına cidden şaşarım  
Bir şey alamaz sattığı şeyden ala*

*Sinds Venus en de maan aan de hemel verschenen  
Was door de wijn ieders helderheid verdwenen  
Verwonderd ben ik over het wijnverkopersverstand  
Van al dat rode vocht schenkt hij zichzelf er gene*

In onderstaande voorbeelden is sprake van kwesties die in *gazel*'s doorgaans niet, of in elk geval minder expliciet, aan de orde worden gesteld; namelijk vragen omtrent de schepping en de zin van het menselijk bestaan. Of zoals een moderne Nederlandse

‘mysticus’, Lucebert [*luce* = licht; *bert* = licht!], het zo ondubbelzinnig formuleerde: ‘een broodkruimel (is de mens), op de rok van het universum’.<sup>97</sup>

De symbolen en het woordgebruik zijn daarentegen wel weer gemeengoed in de wereld van de Osmaanse poëzie. Ter illustratie volgen nog een paar voorbeelden.

***	***
<i>Hallâk ki hilkatleri eyler terkib</i>	<i>Van de Schepper die de scheppingen beheert</i>
<i>Mahkûm-ü zeval etmesi gayetle garib</i>	<i>Is zijn decreet tot vertrek terdege</i>
	<i>bevreedend</i>
<i>Hilkatler eğer güzelse tahrib neden</i>	<i>Waartoe toch schone scheppingen geruïneerd</i>
<i>Çirkinse bu işten kim edilsin ta'yib</i>	<i>Aan wie wordt in geval van lelijk iets</i>
	<i>verweten</i>
***	***
<i>Dünyada nedir hisse-i en'amım hiç</i>	<i>Wat in de wereld is mijn aandeel in de</i>
	<i>mensheid? 't is niets</i>
<i>Ömrümde felekten alınan kâımım hiç</i>	<i>In mijn leven is mijn genot van het</i>
	<i>toebedeelde lot niets</i>
<i>Ben şu'le-i şevkim sönüversem hiçim</i>	<i>Ik ben de vreugdevlam, zou ik plotseling</i>
	<i>doven, dan ben ik weer niets</i>
<i>Ben cam-ı Cem'im kırılısam encamım</i>	<i>Ik ben de bokaal van Cemshid, zou ik breken,</i>
<i>hiç</i>	<i>mijn vervulling was niets</i>
***	***
<i>Yem koydu tuzak kurdu o Halık</i>	<i>Die Goddelijke jager strooide voer en zette</i>
<i>sayyad</i>	<i>vallen</i>
<i>Saydetti şikare koydu âdem diye ad</i>	<i>De prooi noemde hij mens die hij had gejaagd</i>
<i>Hem kendi yapar cihanda her nik</i>	<i>Zelf maakt hij in de wereld alle goed en</i>
<i>ü bedi</i>	<i>kwaad</i>
<i>Hem çare bulur herkese eyler isnad</i>	<i>Toch vindt hij een uitweg, hij geeft steun aan</i>
	<i>allen</i>
***	***
<i>Onlar ki erüp fezail ü adabe</i>	<i>Zij die de deugd en goede manieren</i>
	<i>verwierven</i>
<i>Fanus idiler encümen-i ahbabe</i>	<i>De bijeenkomst verlichtten van de geliefden</i>
<i>Yol bulmadılar harice muzlim geceden</i>	<i>Vonden echter geen weg uit de donkere nacht</i>
<i>Hep daldılar efsane okurken habe</i>	<i>Verzonken steeds in slaap al lezend in de</i>
	<i>mythen</i>

<sup>97</sup> Lucebert, regel uit het gedicht ‘Ik tracht op poëtische wijze’ in de bundel *Apocrief / De analphabetische naam*. Amsterdam 1952.



*Cem* heeft in de Perzische en Osmaanse poëzie diverse connotaties, namelijk de beroemde Perzische koning Dzemshid, Salomo en Alexander de Grote, tegelijkertijd staat deze naam voor de mystieke extase en het bereiken van de eenheid met God.

Nef'î (1572-1635) is een Osmaans dichter, die speciaal werd gewaardeerd om de verlevendiging van de poëzie door middel van een economisch gebruik van de taal, en in het bijzonder daarom beschouwde Kemal hem als zijn klassieke voorbeeld.

Ferhad en Şirin [Sjirin] vormen – tezamen met Leyla en Mecnun – hét liefdespaar van het oosten.<sup>98</sup> Şirin is de geliefde van Ferhad, de ideale vrouwelijke geliefde in de Perzische literatuur.

#### **Rubai**

*Çepçevre bahar içinde bir yer gördük* *Wij zagen alom een plek in het voorjaar*  
*Ferhad ile Şirin'i beraber gördük* *Wij zagen Ferhad en Şirin bij elkaar*  
*Baktık geceden fecre kadar ellerde* *Wij keken tot aan 't ochtendgloren in de*  
*handen*  
*Yıldızlara yükselen kadehler gördük* *Zagen naar de sterren met geheven kelken*  
*voorwaar*

#### **Kwatrijn**

#### **Ömür**

*Bir merhaleden güneşle derya görünür* *In één dagreis worden zon en water*  
*aanschouwd*  
*Bir merhaleden her iki dünya görünür* *In één dagreis worden beide werelden*  
*aanschouwd*  
*Son merhale bir fasl-ı hazandır ki sürer* *De laatste reis is een herfstseizoen dat*  
*duurt*  
*Geçmiş gelecek cümlesi rü'ya görünür* *Dromend worden verleden én toekomst*  
*aanschouwd*

#### **Leven(sduur)**

En tenslotte resten er wensen en dromen:

#### **Tercih**

*Dünyada ne ikbal ne servet dileriz* *Wereldse rijkdom noch voorspoed is onze*  
*wens*

#### **Voorkeur**

<sup>98</sup> Asghar A. Seyed-Gohrab geeft - in zijn artikel 'De kaars en de nachtvlinder: Liefdesmetafoor in de Perzische poëzie', *Sharḡīyyāt 12*, Leiden 2000, 1-19, 10-11 - in het kort de oorsprong van dit verhaal: 'de liefdesgeschiedenis van *Ferhad* en *Şirin* [zoet], de ideale vrouwelijke geliefde in de Perzische literatuur, is voor het eerst verwoord door de dichter Nizami uit Gandja (1114-1209) en werd later door andere dichters tot een zelfstandige romance ontwikkeld'. *Leyla* [nacht] en *Mecnun* [waaninnige, ltt: 'bezeten door een *djinn*' (= boze geest)] is een beroemd liefdesverhaal in islamitische landen. Zowel *Ferhad* als *Mecnun* vinden in onplezierige omstandigheden de dood, terwijl hun geliefde - anders dan bij *Romeo* en *Julia* - in leven blijft.

*Hatta ne de ukbada saadet dileriz      Zelfs geen eeuwige gelukzaligheid is onze  
wens*  
*Aşkın gül açan bülbül öten vaktinde      In liefdestijd bloeiende rozen en zingende  
nachtgalen*  
*Yaranla tarab yar ile vuslat dileriz      Genot met de geliefden, vereniging is onze  
wens*

Het feit dat er een hele bundel vertalingen en kwatrijnen van zijn hand kon worden samengesteld, duidt ongetwijfeld op de affiniteit van Kemal met deze dichtvorm. Kennelijk beleefde hij er plezier aan om in kort bestek iets van zijn levensfilosofie of van een bepaalde gemoedstoestand tot uitdrukking te brengen.

Hoewel ook in zijn meest oorspronkelijke gedichten – die in de hierna volgende paragraaf tenslotte aan de orde zullen komen – wel iets van een dergelijke ‘houding’ te bespeuren valt, zijn die, zoals zal blijken, bepaald van andere aard en makelij.

### Paragraaf 3

#### *Kendi Gök Kubbemiz*

#### Acht gedichten nader bekeken

#### A Inleiding

Niet wat de dichter heeft beweerd in artikelen, in gesprekken met vrienden, of tijdens colleges,<sup>99</sup> maar de tekst van de gedichten zelf is hier in de eerste plaats van belang. Elk van de acht geselecteerde gedichten zal ik verstechnisch analyseren, waarbij de accenten zullen verschillen afhankelijk van het gekozen gezichtspunt.<sup>100</sup> In de eerste drie gedichten zal ik mijn beschouwing concentreren op de Franse invloed, bij de drie volgende zal ik vooral de Osmaanse c.q. Turkse sporen trachten te achterhalen, en de laatste twee zal ik tenslotte beschrijven met het oog op een synthese van Turkse en Franse elementen.

Overigens is het allerminst mijn bedoeling om elk van deze acht gedichten aan een uitputtende analyse te onderwerpen, het gaat mij in het kader van dit deel tenslotte om het beschrijven van elementen die een aanwijzing zijn voor het betreffende perspectief.

De eenentachtig gedichten die Yahya Kemal in de bundel *Kendi Gök Kubbemiz* [Onze eigen hemelkoepel] wilde opnemen, getuigen alle van de door hem nagestreefde synthese. Bij zijn twee andere bundels, *Eski Şiirin Rüzgârıyla* [Op de wind van de oude poëzie] en *Rubailer ve Hayyam Rubailerini Türkçe Söyleyiş* [Kwatrijnen en Turkse versies van Khayyams kwatrijnen], verwijzen de titels immers al expliciet naar de inspiratiebronnen, te weten de *gazel's* van de *divan*-poëzie en de kwatrijnen van Omar Khayyam.<sup>101</sup>

Juist de *Hemelkoepel* lijkt dus geschikt om op zoek te gaan naar die bijzondere en zo kenmerkende synthese van de dichter, naar dat wat hem uniek heeft gemaakt in de Turkse poëzie. Aanwijzingen voor specifieke inspiratie of adaptatie zullen uiteraard uit de gedichten zelf moeten blijken, eens te meer daar Yahya Kemal geen van zijn handgeschreven versies ooit van aantekeningen of data heeft voorzien.<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> Zoals te lezen valt in het aan Yahya Kemal gewijde hoofdstuk 1 van dit deel.

<sup>100</sup> In het Turks bestaan slechts van een aantal verzen van Kemal analyses, die echter tamelijk fragmentarisch zijn. Er wordt meer geschreven over de belangrijke plaats van Kemal in de Turkse poëzie en over algemene eigenschappen van zijn verzen, zoals het gebruik van *aruz* in combinatie met het Turks, de klankrijkdom, de liefde voor het Turkse heden en verleden die er in tot uitdrukking komt, etc. Alleen Kaplan met een bespreking van *Açık Deniz*, en Sesli in zijn dissertatie over Kemal, hebben het wat grondiger aangepakt. Bij de analyses heb ik gebruik gemaakt van voornoemde Turkse literatuur en diverse in het Nederlands verschenen publicaties over poëzie, poëtica en tekstanalyse (zie de bibliografie).

<sup>101</sup> Zie de hoofdstukken I en 2 van dit deel.

<sup>102</sup> Zoals ik in de zomer van 2000 zelf heb kunnen constateren, toen de directeur van het Yahya Kemal Enstitüsü, professor dr. Kâzım Yetiş, bereid was mij de handschriften van de gedichten die gebundeld zijn in *Kendi Gök Kubbemiz* te laten zien. (Zie Proloog)

De bundel bestaat, zoals eerder beschreven (deel II.3), uit drie afdelingen. In de eerste afdeling, die de naam draagt van de bundel, *Kendi Gök Kubbemiz* [Onze eigen hemelkoepel], zijn alle gedichten verbonden ofwel met de Turkse geschiedenis, ofwel met bijzondere locaties, zoals bijvoorbeeld een bepaalde wijk in Istanbul. Afwisselend zijn deze gedichten vanuit een persoonlijke ervaring of vanuit een algemener, door de gemeenschap ervaren, perspectief geschreven.

In de tweede afdeling, *Yol Düşüncesi* [Reismijmerij], zijn het vooral filosofisch getinte of ietwat melancholisch gestemde overpeinzingen, die weliswaar soms op een bepaalde plaats ontstaan, maar daar niet per se mee verbonden zijn. En in de derde en laatste afdeling, *Vuslat* [Eenwording], overheersen de momenten van samenzijn met 'de geliefde' en met geliefde plekjes en steden, vaak gepresenteerd in de vorm van een dierbare herinnering.

Uit de drie afdelingen heb ik ter analyse de volgende gedichten geselecteerd: Voor de 'Franse ogen': *Açık Deniz* [Hoge Zee] uit *Kendi Gök Kubbemiz*; *Sessiz Gemi* [Het stille schip] en *Rindlerin Akşamı* [De avond van hedonisten] uit *Yol Düşüncesi*.

Voor de 'Osmaanse / Turkse ogen': *Rindlerin Ölümü* [De dood van hedonisten] en *Sonbahar* [Najaar] uit *Yol Düşüncesi*; *Siste Söyleniş* [Monoloog in de mist] uit *Kendi Gök Kubbemiz*.

Voor het 'oog op synthese': *Hayal Şehir* [Stad der verbeelding] uit *Kendi Gök Kubbemiz*; en *Büyük Şiir* [Betoverende poëzie] uit *Vuslat*.

## B Met het oog op Franse invloed

- a *Açık deniz*<sup>103</sup>
- 1 *Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum;*  
*Her lâhza bir alev gibi hasretti duyduğum.*  
*Kalbimde vardı 'Byron' u bedbaht eden melâl*  
*Gezdim o yaşta dağları, hulyam içinde lâl,*
- 5 *Aldım Rakofça kırlarının hür havasını,*  
*Duydum akıncı cedlerimin ihtirasını,*  
*Her yaz, şimale doğru asırlarca bir koşu,*  
*Bağrımda bir akis gibi kalmış uğultulu...*  
*Mağlupken ordu, yaşlı dururken bütün vatan,*
- 10 *Rü'yama girdi her gece bir fatihane zan.*  
*Hicretlerin bakıyyesi hicranlı duygular,*  
*Mahzun hudutların ötesinden akan sular,*  
*Gönümde hep o zanla beraber çağıldadı.*  
*Bildim nedir ufuktaki sonsuzluğun tadı!*
- 15 *Bir gün dedim ki istemem artık ne yer ne yar!*  
*Çıktım sürekli gurbete, gezdim diyar diyar;*

---

<sup>103</sup> KGK, 14.

*Gittim o son diyara ki serhaddidir yerin,  
Hâlâ dilimdedir tuzu engin denizlerin!*

- 20 *Garbin ucunda, son kıyıda en gürültülü  
Bir med zamanı, gökyüzü kurşunla örtülü,  
Gördüm deniz dedikleri bin başlı ejderi;  
Gördüm güzel vücudunu zümrütliyen deri,  
Keskin bir ürperişle kımıldandı anbean;  
Baktım ve anladım ki o ejderdi canlanan.*
- 25 *Sonsuz ufuktan ah o ne coşkun geliştii o!  
Birden nasıl toparlanarak kükremişti o!  
Yelken, vapur, ne varsa kaçışmış limanlara,  
Yalnız onundu koskoca meydan ve manzara!  
Yalnız o kalmış ortada, asi ve bağı hun,*
- 30 *Bin mağra ağı açmış, ulurken uzun uzun,  
Sezdim bir aşına gibi, heybetli hüznünü!*

- Ruhunla karşı karşıya kaldım o med günü,  
Şekvanı dinledim, ezeli muztarip deniz!  
Duydum ki ruhumuzla bu gurbette sendeniz.*
- 35 *Dindirmez anladım bunu hiç bir güzel kıyı;  
Bir bitmiyen susuzluğa benzer bu ağrısı.*

(Tavus, sayı 1, 1 Nisan 1341 / 1925)

### **Hoge zee**

- 1 *In mijn jonge jaren die ik doorbracht in de Balkanstedes  
Voelde ik ononderbroken een vlammend verlangen;  
De melancholie die Byron bedroefde, heerste in mijn hart!  
Op die leeftijd zwierf ik verstild in dagdromerij in de bergen ...*
- 5 *Ademde ik de vrije lucht van de velden rond Rakofça,  
Ervoer ik de hartstocht van mijn voorouders in galop:  
Eeuwenlang elke zomer een stormloop naar het noorden ...  
Als een echo bleef dat gedaver weergalmen in mijn borst.  
Toen het leger was verslagen, het hele land in rouw gedompeld,*
- 10 *Droomde ik iedere nacht van de gedachte aan overwinning.  
Van de lange vluchten restte slechts de pijn van de scheiding ...  
De stromende wateren aan de andere zijde van de droevige grenzen  
Ruisten steeds samen met die gedachten in mijn hart;  
Ik kende die smaak van oneindigheid aan de horizon!*
- 15 *Op een dag wilde ik mij niet langer binden aan een plek of een vriend!  
Ik vertrok voorgoed naar den vreemde, ik reisde van land naar land;*

*Ik ging naar dat laatste land naar waar van de aarde de grens was.  
Op mijn tong ligt nog altijd het zout van de wijde zeeën!*

- Aan de rand van het westen tumultueus een vloed*  
20 *Van zijn laatste kust, de hemel bedekt met loodgrijs;  
Ik zag de duizendkoppige draak die men zee noemt;  
Ik zag zijn prachtige lijf en zijn huid van smaragd,  
Met een heftige rilling kwam hij hoger in beweging;  
Ik keek en begreep dat deze draak tot leven kwam:*  
25 *O welk een kolkende komst van de eindeloze verten!  
Hoe hij zich plotseling vermande en brulde!  
Zeilboten, schepen, alles vluchtte in paniek de havens in;  
Alleen aan hem behoorden de ontzaglijke ruimte en het schouwspel!  
Alleen hij bleef zichtbaar, opstandig en zijn schreeuw bloeddorstig ...*  
30 *Zijn bek geopend in duizend grotten, langgerekt brullend ...  
Als een oude bekende bespeurde ik zijn ontzagwekkende treurnis.  
Die dag van de vloed stond ik oog in oog met jouw ziel,  
Hoorde ik jouw jammerklacht, eeuwig zuchtende zee ...  
Voelde ik dat wij met onze ziel jou in den vreemde toebehoren.*  
35 *Geen enkele mooie kust, begreep ik, is in staat  
Deze smart te stillen, een onlesbare dorst ...*

*(Pauw, nr. 1, 1 april 1341 /1925)*

### **Een analyse**

Kemal koos een passend metrum voor de glooiende steppen, de deinende tred van kamelen en de golvende zee, een *muzari I*: - - v / - v - v / v - - v / - v - Deze vorm van *aruz* – aan het begin twee lange en aan het eind ook een lange lettergreep – zorgt voor een soepele golvende overgang naar de volgende regel, terwijl dat maar op één plaats (regel 19) ondersteund wordt door een enjambement. Waarschijnlijk al evenmin zonder reden, want het onverwacht luidruchtige woord *gürültülü* met zijn vier heldere palatale vocalen leidt er niet toe dat de laatste lettergreep, zoals dankzij de stemhebbende consonanten of velare vocalen vrijwel alle andere, volgens het metrum ‘wegstervend’ kan worden uitgesproken.

Een dreigend gevaar voor eentonigheid, in het bijzonder in de poëzie, is, zoals reeds elders aangestipt, de Turkse accentregel in combinatie met het verschijnsel van de, veelal op elkaar gelijkende, suffixen, waardoor bij het rijm de armoede op de loer ligt. Kemal weet die te voorkomen door gebruik te maken van inversie; geen enkele versregel is volgens de gangbare syntactische regels geconstrueerd, doch geen enkele maal leidt dat tot geforceerd taalgebruik, wel tot een gevarieerd rijmbeeld. Het feit dat alleen regel 13 eindigt op een persoonsuitgang *-di* (3<sup>e</sup> pers. e.v. perfectum) vormt hiervan een aardige illustratie.

Met behulp van die inversie, die hij telkens anders toepast, en waardoor ook de persoonsvormen met hun tamelijk dwingende zinsaccent steeds een andere plaats krijgen toebedeeld, creëert Kemal het gevarieerde ritme, dat lijkt op het spel van de golven op basis van die voortdurende deining, het golvende metrum.

De drie strofen waaruit dit gedicht is opgebouwd, openen elk met de thematische 'locatie' van de betreffende strofe, namelijk achtereenvolgens de *Balkan*, de Osmaanse (binnen)wereld; het westen, en zelfs de uiterste rand daarvan, *Garbin ucunda*, dat de wereld buiten de Osmaanse grenzen vertegenwoordigt; en tenslotte de *Ruh*, de ziel, waarna beide zielen – die van het door de Turkse geschiedenis en in het Osmaanse rijk gevormde dichtelijk ik én die van de aan de andere zijde gelegen zee – zullen versmelten.

Wanneer nu de thematische woorden, die door het accent worden ondersteund, uit de eerste achttien regels in rij worden gerangschikt ontstaat het volgende beeld:

1. *Balkan*, *çocukluğum* [mijn jeugd]; 2. *hasret(ti)* [weemoed / verlangen]; 3. *kalbim* [mijn hart]<sup>104</sup>; 4. *dağlar(ı)* [bergen], *hülyam* [mijn [(dag)dromerij]; 5. *Rakofça* (in de buurt van Skopje), *hür havası(nı)* [vrije lucht -in de zin van vrijheid, niet bezet]; 6. *akıncı cedlerim(in)*<sup>105</sup> [*akıncılar*: frontstrijders (de stoottroepen van het Osmaanse leger), mijn voorvaderen]; 7. *asırlarca bir koşu* [een eeuwenlange ren]; 8. *bağrım* [mijn borst], *akis* [echo]; 9. *bütün vatan* [het hele vaderland]; 10. *rü'yama* [in mijn droom], *fatihane* [overwinning (Sultan Mehmed II ontving dankzij zijn verovering van Istanbul in 1453 de ere naam *Fatih*)]; 11. *hicret* [migratie, het leven als refugie, de vlucht (in de islam vooral geassocieerd met Mohammeds vlucht van Mekka naar Medina in 622 A.D., het begin van islamitische jaartelling)], *hicran* [scheidingspijn (veroorzaakt door het afscheid van de geliefde, ook de geboortegrond / 'het vaderland')]; 12. *ötesi* [andere kant], *akan sular* [stromende wateren]; 13. *gönlüm* [mijn hart]; 14. *ufuk* [horizon], *sonsuz* [oneindig], *tad(ı)* [smaak]; 15. *istemem* [ik wil niet, *yer* [land], *yar* [vriend]; 16. *gurbete* [in den vreemde], *diyar diyar* [van het ene land naar het andere]; 17. *serhad* [(de uiterste) grens (van het Osmaanse rijk = Hongarije)]; 18. *dilim* [mijn tong], *tuz* [zout], *denizlerin* [van de zeeën].

Omgezet in proza ontstaat er een verhaal, een bepaald persoonlijk getint verhaal – van het al in de jeugd op de Balkan geboren hartstochtelijk verlangen van het dichtelijk ik naar 'de andere kant' –, terwijl het tegelijkertijd geheel in overeenstemming is met de traditie van de voorvaderen. En zo kan men elk van deze 'symbolen' dan ook beschouwen als een 'drager' van het Turkse collectieve geheugen. Kemal is blijkbaar een dichter die een hoge mate van sensitiviteit heeft voor zijn tijd,

---

<sup>104</sup> Dat Kemal hier juist Byron, die hij ook had gelezen, valt te verklaren uit diens reizen in de Balkan die hem precies in tegenovergestelde richting voerden. Zijn reisverslagen zijn bovendien bepaald niet gespeend van gevoelens van verlangen en weemoed, van 'melancholie'.

<sup>105</sup> P.M. (zie deel III hfdst. 1): In de achternaam van de dichter zelf zijn die paardrijdende voorvaderen eveneens te vinden: hij nam immers de Perzische naam van zijn grootvader over in het Turks: *Beyatlı* [Heer met paard].

voor zijn geschiedenis, voor zijn cultuur, voor zijn land en zijn stad, voor het – dagelijks – leven van de gemeenschap waarvan hij deel uitmaakt, voor het geluk en het lijden, voor de gedachten, de gevoelens, de gewoontes en het gedrag van de mensen met wie hij verbonden is en met wie hij zich verbonden voelt, kortom voor zijn taal, waarin dit alles ligt opgeslagen. De wijze waarop een dichter daaraan uiting weet te geven in zijn gedichten, onderscheidt hem van andere dichters, maakt hem uniek, terwijl de mate van herkenning bij de lezers hem juist tot deelgenoot maakt van een specifieke groep, van een volk, of van ‘mensen ergens op de wereld’, omdat hij dat bijzondere weet waar te maken voor een ieder die daar ontvankelijk voor is. Daarom vermogen de grootste dichters hun locale identiteit te overstijgen, zonder die overigens te ‘verraden’ – nee, ze bevestigen die zelfs –; zij blijven van hun ‘eigen mensen’, van hun eigen taal, terwijl ze tegelijkertijd aan andere mensen, aan andere taalgebieden toebehoren.

Aan de hand van enkele concrete voorbeelden<sup>106</sup> kunnen bovenstaande beweringen wellicht nog iets duidelijker worden gemaakt. In Anatolië kent men al heel lang het verschijnsel van de man die op zoek gaat naar werk – veelal seizoenswerk – in een andere streek, ‘voorbij de bergen’, terwijl hij zijn geliefde, zijn vrouw en kinderen, zijn familie moet achterlaten, maanden- soms jarenlang, zeker sinds de migratie naar het Westen. In de volksliedjes worden de weemoed en het verlangen van beide partijen – zowel van degene die vertrekt als van de achterblijver(s) – bezongen:

*Ağam sen gideli yedi yıl oldu,  
Diktiğin ağaçlar meyveyle doldu,  
Seninle gidenler sılaya döndü...*

*Zeven jaren verstreken, mijn heer, sinds jij bent weggegaan  
De bomen die jij plantte hingen vol vruchten  
Zij die met jou vertrokken kwamen alweer op huis aan...*

De vertrekkende man is de *gurbetçi*, terwijl de andere streek, de andere stad of het andere land waar hij heengaat *gurbet* wordt genoemd. Voor de Turkse families in Anatolië betekenen deze beide woorden een wereld van dagelijkse ellende in een moeizaam bestaan om het hoofd boven water te houden. Voor de Turkse mannen die een leven hebben weten op te bouwen in de stad (of in ‘*Almanya*’ [Duitsland] = West-Europa) en tenminste een deel van hun familie hebben kunnen laten overkomen,

---

<sup>106</sup> Mehmet H. Doğan. *Şiirin yalnızlığı-deneme, eleştiri, inceleme (1966-1985)*. Istanbul 1986, 54-55, waarin de auteur eveneens enkele gedachten wijdt aan de onderscheiden vormen van dichterlijke sensitiviteit.

roepen deze liedjes het verlangen op naar het vroegere dorp, naar de vertrouwde gemeenschap, naar de ruimte en de natuur.<sup>107</sup>

Het dichterlijk ik krijgt ‘de smaak van het oneindige aan de horizon’ – een synesthesie die vooruitloopt op de echte smaak van zout vier regels later – te pakken, zet de droom om in werkelijkheid door de banden met huis en haard te verbreken, en proeft tenslotte en nog altijd het zout van de wijde zeeën.

Door het overwegend velare karakter van de vocalen, ten gevolge waarvan er allerlei assonanties optreden – extra ondersteund door de regels van de Turkse vocaalharmonie voor woorden en hun suffixen –, wordt het weemoedig golvende effect nog eens verhoogd van deze eerste achttien regels die uitlopen in het laatste woord van deze strofe, waarin de titel terugkeert met *engin deniz*, dat ‘wijde zee’ betekent, terwijl *açık deniz* ‘open, wijde of hoge zee’ als betekenismogelijkheden heeft.

Voorzover er in deze eerste strofe palatale vocalen voorkomen, staan die meestal in de omgeving van stemhebbende consonanten, waardoor er geen verstoring van de

---

<sup>107</sup> De criticus Ahmet Oktay (zie Deel IV) refereert in verband met het *gurbet duyususu* [‘*gurbet-gevoel*’] zelfs expliciet aan Yahya Kemal, zowel in zijn hoedanigheid van dichter als in die van zijn persoon, “juist door zijn persoonlijke geschiedenis heeft hij dat gevoel diepgaand ervaren, is zijn belangstelling voor de historie gewekt, en wist hij beide elementen in zijn gedichten te verwerken: ‘*Gurbet nedir bilir mi o menfaya gitmeyen*’ [Weet hij die nooit verbannen is wel wat *gurbet* betekent?]”: Oktay, ‘*Cumhur*’, 44-58, 44.

Bezieet men in dit kader *Açık deniz* [Hoge zee], waarin de dichter gebruik maakt van dat woord *gurbet(te)* [(in den) vreemde)], dan wordt voor de Turkse mens die concrete wereld van weemoedig verlangen opgeroepen, terwijl tezelfdertijd mensen elders in de wereld zich evenzeer aangesproken kunnen voelen. Er ontstaat dus -ontegengesteld mede vanwege de kwaliteit van deze poëzie - bij velen een herkenbaar ‘algemeen menselijk’, en tegelijkertijd hoogst persoonlijk, gevoel van verlangen, ook al zullen de individuele associaties anders ‘getint’ zijn; de beelden worden immers telkens met een andere inhoud geladen.

In soortgelijke zin refereert Şeref Bilsel in een boekbespreking aan het begrip *gitmek* [gaan], waarbij voor de (Turkse) lezer direct allerlei soorten ‘gaan’ worden opgeroepen: Het positief getinte ‘gaan’ ten behoeve van het volgen van onderwijs of het aanvaarden van een betrekking in dienst van de staat, het negatieve ‘gaan’ van de vlucht om politieke of economische redenen, of vanwege desertie uit het leger: Şeref Bilsel n.a.v. een nieuwe poëziebundel, in het culturele tijdschrift, *Papirüs* 42, augustus 2000, 48-50, 48.

Daar kunnen op gezag van Boratav enkele beroemde motieven van het op oude volksverhalen gebaseerde Turkse proza aan worden toegevoegd. Pertev Naili Boratav, dé specialist op het gebied van de Turkse volksliteratuur, *Folklor ve Edebiyat I en II* [Folklore en Literatuur], İstanbul 1982:

Het vertrek van de jongeman uit het dorp, vanwege de onbereikbare -inmiddels met een ander gehuwde- geliefde, de bergen in om vervolgens zijn bestaan voort te zetten als struikrover (vaak tot de dood erop volgt), of de vlucht mét de geliefde -meestal een nacht voordat het ongewenste, door de ouders gearrangeerde, huwelijk zal plaatsvinden-, *kızkaçırma*, het zogenaamde ‘schaken’ van het meisje met haar volle medewerking. Dat ook deze vorm van ‘gaan’ veelal niet leidt tot het gezochte geluk, moge duidelijk zijn.

stemming optreedt. Daar waar dit verschijnsel zich wel voordoet, lijkt er sprake van ondersteuning van de semantiek, namelijk in de regels 12. *ötesi(nden)*, 15. *iste(mem)* en 16. *sürekli*. De dromen en het verlangen naar ‘de andere kant’ worden zo hevig dat het dichterlijk ik tenslotte nog maar één ding ‘wil’ en dat is ‘voorgoed’ in den vreemde zijn.

In de volgende strofe van dertien regels<sup>108</sup>, ‘aan het uiterste westen’ – volgens de dichter zelf heeft hij deze ervaring opgedaan toen hij in Roscoff tijdens een bezoek aan Bretagne naar de oceaan stond te kijken –, op het moment dat ‘de vloed tumultueus van de laatste kust komt’, verandert de toon onmiddellijk, het veelvuldig gebruik van de palatale vocalen doet de golven rijzen en laat ze bruisend omslaan. De zee wordt hier gepersonifieerd of beter ‘geanimaliseerd’ tot ‘duizendkoppige draak’, weliswaar met een prachtige huid, maar waarvoor iedereen en alles op de vlucht slaat als hij zich eenmaal roert. In de laatste regel (31) blijkt het dichterlijk ik zich met de ‘ontzagwekkende treurnis’ van de ‘langgerekt brullende alleenheerser’ te identificeren.

Nu de zee bezield is geraakt, wordt dat beeld in de laatste vijf regels van het vers voortgezet en komt het tot een ontmoeting van de twee zielen, die van het dichterlijk ik en de zee. De ‘eeuwig zuchtende zee’ wordt zelfs direct aangesproken, ‘zijn jammerklacht’ is gehoord en de verwantschap wordt bevestigd: ‘in den vreemde horen wij met onze ziel bij jou’, ondersteund door het volle rijm, terwijl *deniz* in regel 33 ‘zee’ betekent, en *sen-de-niz* in regel 34 ‘wij (horen) bij jou’.

De laatste twee regels van het vers verwijzen op haast paradoxale wijze naar het begin. Het dichterlijk ik heeft ‘begrepen dat geen enkele mooie kust in staat is deze smart’ (dit ‘vlammend verlangen van de jeugd’ in regel 1 en 2), die is ‘als een onlesbare dorst’, op enigerlei wijze ‘te stillen’. Het verlangen naar nieuwe verten verkeerde tenslotte in den vreemde, *gurbette*, in een verlangen naar huis. In *hasret* (regel 2) komt dit dubbele karakter overigens al tot uitdrukking, het betekent namelijk tegelijkertijd ‘verlangen’ en ‘heimwee’.

Hoewel in dit gedicht, in het bijzonder tot en met regel 13, de expliciete reminiscenties aan de Turkse historie onontkoombaar lijken en het Turkse collectieve geheugen daarmee dus ongetwijfeld wordt aangesproken, kan men desondanks ook hier Franse sporen vinden. Bladerend door de bundels van Kemals geliefde Franse dichters, wordt men soms getroffen door frappante gelijkenissen.

Zoals bij Paul Valéry, over wie Yahya Kemal nooit enig misverstand heeft laten bestaan als een van zijn belangrijkste inspiratiebronnen voor het dichterlijk vakmanschap. In het in 1920 verschenen *Le Cimetière marin*,<sup>109</sup> kan men ondermeer de volgende beelden vinden:

(/ *Midi le juste y compose de feux* /) *La mer, la mer, toujours recommencée!* / in de eerste strofe, en bij Kemal de zee en de oneindigheid, *eeuwig zuchtende zee*.

<sup>108</sup> Kemal Bek stelt in zijn ‘YKB’, dat hier, in de tweede strofe, ‘de beschrijving van de zee van een schoonheid is die men in de Turkse poëzie zelden aantreft’.

<sup>109</sup> Paul Valéry, *Poésies*. Parijs 1942, in *Charmes*, 187-194.

*Et vous, grande âme, espérez-vous un songe* / in de 17<sup>e</sup> strofe, ook Kemal ontmoet de ziel van de zee en herkent zich daarin.

In de 21<sup>ste</sup> strofe: *Une fraîcheur, de la mer exhalée, / Me rend mon âme... O puissance salée!* / De smaak van het zout van de wijde zeeën, de ontmoeting van beide zielen. Kemal zegt het zo: *Die dag van de vloed stond ik oog in oog met jouw ziel, /* .

En dan wellicht het meest gelijkende beeld in de een na laatste strofe:

*Oui! Grande mer de délires douée,  
Peau de panthère et chlamyde trouée  
De mille et mille idoles du soleil,  
Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,  
Qui te remords l'étincelante queue  
Dans un tumulte au silence pareil,*

*Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre! ...*

Bij Kemal geen panter, maar de duizendkoppige draak uit de Osmaanse poëzie: de lange haren van de geliefde kunnen daarop lijken, terwijl smaragd, de groene steen, als sieraad wordt gedragen en dient als 'tegengif' in geval van gevaar. Voor het overige hebben panter, draak en zee wel erg veel met elkaar gemeen, vooral waar het hun immensiteit betreft.

Desondanks is het vers van Kemal aanzienlijk korter en minder complex dan dat van Valéry, mede omdat hij zijn vergelijkingen duidelijk introduceert, terwijl de Franse dichter zonder inleiding in metaforen spreekt.

De laatste strofe van *Hoge Zee* doet weer eerder denken aan onderstaande stanza van Kemals goede Parijse vriend, de Griek Moréas, die zich op zijn beurt wellicht eveneens heeft laten inspireren door de zee van Valéry, in diens in 1927 verschenen *Les Stances*:<sup>110</sup>

*PREMIER LIVRE*

*II*

*Mélancolique mer que je ne connais pas,  
Tu vas m'envelopper dans ta brume légère;  
Sur ton sable mouillé je marquerai mes pas,  
Et j'oublierai soudain et la ville et la terre.  
O mer, ô tristes flots, saurez-vous, dans vos bruits,  
Qui viendront expirer sur les sables sauvages,  
Bercer jusqu'à la mort mon cœur, et ses ennuis  
Qui ne se plaisent plus qu'aux beautés des naufrages?*

---

<sup>110</sup> Jean Moréas, *Les Stances*. Parijs 1927, 15.

Beide dichters spreken de zee aan, en hoewel Kemal zich herkent in de ziel van de zee, terwijl Moréas opent met de mededeling dat hij de melancholieke zee niet kent, verzoekt hij haar toch wel degelijk om troost; tenminste is er sprake van gelijkwaardigheid tussen het dichterlijk ik en de zee. Elders in zijn *Premier Livre*<sup>111</sup> vergelijkt Moréas zich wel expliciet met Parijs, zoals Kemal dat doet met de zee (vanaf regel 31): *Paris, je te ressemble: un instant le soleil / Brille dans ton ciel bleu, puis soudain c'est la brume; / ...* en de tweede strofe luidt: *Triste jusqu'à la mort, en même temps joyeux, / tot en met Et le sombre destin sourit sur mon visage*. Een vroegere Franse dichter kan hier mogelijk beide dichters hebben geïnspireerd, althans waar het om de vergelijking tussen de stad of de zee en het dichterlijk ik gaat: Paul Verlaine<sup>112</sup> in *Romances sans paroles III* – met het motto *Il pleut doucement sur la ville*, dat weer verwijst naar een vers van Arthur Rimbaud –: *Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville, /...*

En dan Rimbaud zelf in zijn *Le Bateau Ivre*<sup>113</sup> met regels als *Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises! / Échouages hideux au fond des golfes bruns / Où les serpents géants dévorés des punaises / Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums!* De vergelijking gaat hier niet op waar het de semantische complexiteit betreft, maar beperkt zich tot het dichterlijk vermogen om met taal een beeld voor ogen te scheppen, in onderhavig gedicht, van de zee.

De zee en haar onvermijdelijke associaties met verten, oneindigheid, grensoverschrijdingen, haar onvoorspelbaarheid, haar tot melancholie stemmende eeuwigheid, was voor de Franse dichters een eindeloze bron van inspiratie, al ging elke dichter daar op geheel eigen wijze mee om. Kemal is zich door hen bewust geworden van de rijkdom van dit symbool, waarna hij in de jaren nadien, in de loop van zijn dichterschap, die zee tot een van zijn belangrijke eigen symbolen ontwikkelde.

Hoewel de genoemde Franse dichters met de hiervoor geselecteerde citaten vaak dicht in de buurt van een Kemaliaanse regel gevonden kunnen worden, lijkt een vergelijking met De Heredia tenslotte de meest frappante overeenkomsten op te leveren, in het bijzonder waar het gaat om het 'beschrijven' van landschappen en het verwerken van de eigen cultureel-historische achtergronden. De wijze waarop deze Franse dichter in het hierna volgende gedicht het Bretonse landschap met zijn grillige kust aan de rand van de wijde oceaan evoceert, is slechts een van de vele voorbeelden uit *Les Trophées*:

*ANDROMÈDE AU MONSTRE*  
*La Vierge Céphéenne, hélas! encore vivante,*  
*Liée, échevelée, au roc des noirs îlots,*  
*Se lamente en tordant avec de vains sanglots*

<sup>111</sup> Idem, 28.

<sup>112</sup> Paul Verlaine, *Poèmes*. Parijs, ed. 1987, 131.

<sup>113</sup> Arthur Rimbaud, *Poésies*. Parijs, ed. 1984, 88-91.

*Se chair royale où court un frisson d'épouvante.*

*L'Océan monstrueux que la tempête évente  
Crache à ses pieds glacés l'acre bave des flots,  
Et partout elle voit, à travers ses cils clos,  
Bâiller la gueule glauque, innombrable et mouvante.*

*Tel qu'un éclat de foudre en un ciel sans éclair,  
Tout à coup, retentit un hennissement clair.  
Ses yeux s'ouvrent. L'horreur les emplit, et l'extase;  
Car elle a vu, d'un vol vertigineux et sûr,  
Se cabrant sous le poids du fils de Zeus, Pégase  
Allonger sur la mer sa grande ombre d'azur.*

Vooral de tweede en derde strofe hebben een spanningsopbouw die in de tweede strofe, vanaf regel 19, ook bij Kemal te vinden is. Zowel de Franse als de Turkse tweede strofe opent met een beschrijving van de oceaan, waarvan de wilde, monsterlijke en alles vernietigende aard niet valt mis te verstaan.

Dan volgt in het Frans (3<sup>e</sup> strofe):

*Tel qu'un éclat de foudre en un ciel sans éclair,  
Tout à coup, retentit un hennissement clair.*

en in het Turks (regel 25-26):

*Sonsuz ufuktan ah o ne coşkun gelişti o!  
Birden nasıl toparlanarak kükremiştin o!  
O welk een kolkende komst van de eindeloze verten!  
Hoe hij zich plotseling vermande en brulde!*

Hoewel *bliksemslag* en *kolkende komst* niet letterlijk hetzelfde zijn, dragen ze in elk geval dezelfde uitgesproken betekenis in de context van beide gedichten. De uitroep *Tel qu'un éclat de foudre* vormt in het sonnet het levendige keerpunt, zoals *ah o ne coşkun geliş* dat doet in *Hoge Zee*. De beide volgende regels openen zelfs met het 'eensluidende' woord: *Tout à coup* en *Birden*: Plotseling!

**b** *Sessiz gemi*<sup>114</sup>

- 1 *Artık demir almak günü gelmişse zamandan,  
Meçhule giden bir gemi kalkar bu limandan.  
Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol;  
Sallanmaz o kalkışta ne mendil ne de bir kol.*
- 5 *Rıhtımda kalanlar bu seyahatten elemli,  
Günlerce siyah ufka bakar gözleri nemli.  
Biçare gönüller! Ne giden son gemidir bu!  
Hicranlı hayatın ne de son matemidir bu!*

---

<sup>114</sup> KGK, 89.

10 *Dünyada sevilmiş ve seven nafile bekler;  
Bilmez ki giden sevgililer dönmiyecekler.  
Bir çok gidenin her biri memnun ki yerinden,  
Bir çok seneler geçti; dönen yok seferinden.*

***Het stille schip***

1 *Als eindelijk de dag aanbreekt om 't anker uit de tijd te lichten  
Verlaat een naar het onbekende koersend schip de haven.  
Stil, als was geen mens aan boord, begeeft het zich op weg;  
Geen zakdoek, noch een hand, wuift er bij dat vertrek.*

5 *Vol van weemoed om de reis staan zij die bleven op de kade,  
Dagenlang staren hun vochtige ogen naar de donkere verte.  
Arme zielen! Dit schip is immers niet het laatste dat zal gaan!  
Noch is dit verdriet het laatste van het smartelijk bestaan!  
Tevergeefs wachten op de wereld de beminden en de minnenden;*

10 *Niet beseffend dat de vertrokken geliefden nooit weer zullen keren.  
Van de velen die zijn afgereisd moet een ieder daar wel geluk ervaren,  
Vele jaren zijn vergaan; niemand kwam van die tocht teruggevaren.*

**Een analyse**

Dit vierde vers van de tweede afdeling in *Kendi Gök Kubbemiz*, dat voor het eerst werd gepubliceerd in het herfstnummer van *Aile*, sayı 3 [Familie, nummer 3], 1947, kan een illustratie zijn van de wijze waarop Kemal met symbolen omgaat. Hoewel de critici *Het stille schip* interpreteerden als een doodskist, begreep een taxichauffeur hem beter: 'Ja meester, ik vind het een prachtig vers van dat schip, van de reis van de ziel'.<sup>115</sup>

Niet in duistere symboliek, maar in eenvoudig verstaanbare beeldtaal gaat het over de reis van de ziel die zich ontdoet van de aardse, tijdelijke, ketenen en zich op weg begeeft naar een onbekende wereld. De lezer krijgt al in de eerste regel een directe aanwijzing – het anker dat uit de tijd wordt gelicht – over de aard van dit schip, nog eens ondersteund door de derde en vierde regel: geen uitbundig afscheid, maar stilte verbeeldt de reis van de ziel na de dood. Het is niet het eerste, het enige, en het zal evenmin het laatste 'schip' zijn dat wenende geliefden op de kade achterlaat. Maar de troost voor hen is nabij wanneer ze tot het inzicht komen dat de beweenden zich ongetwijfeld gelukkig voelen in dat onbekende land en bestaan, anders zouden ze toch zeker zijn teruggekeerd. Niet alleen in droom en verbeelding is de ziel onderweg, ook na de dood wordt de reis voortgezet.

Het schip dat naar *het onbekende* vaart, *de reis* naar daar waar men wel *gelukkig* moet zijn, al verkeren de achterblijvers in *het onzekere* terwijl ze naar *de donkere (zwarte) verte* staren. Een paar van de belangrijke symbolen van de dichter zijn in dit kleine vers terug te vinden. De beeldtaal verbindt reizen, verlangen, onzekerheid,

---

<sup>115</sup> Tanpınar, 'YKB'.

weemoed en een vermoeden van geluk met elkaar in het *Stille schip*. *Stil* roept op zichzelf allerlei associaties op die weinig met reizen en schepen te maken hebben, maar juist van allerlei met rust, zielenrust, het einde van het leven, dood, avond en zonsondergang. *Schip* daarentegen neemt je mee op reis, naar onbekende en mogelijk lonkende verten, doet je kussend en zwaaiend met de hand, een zakdoek of een hoed, afscheid nemen. De paradox in de titel zet zich dus voort in het gedicht.

Het metrum is de volgende vorm van *hezec*: - - v / v - - v / v - - v / v - - Van de parende rijmen bestaan alleen die in regel 3 en 4 uit twee verschillende éénlettergrepige substantieven, de overige worden gevormd door dezelfde suffixen. In de regels 1 en 2 is het de ablativus (hier: *-dan*), in 5 en 6 het suffix *-lī* (hier: *-li*) in de betekenis ‘voorzien van / met’, in 7 en 8 is zelfs sprake van rijkrijm bij het gebruik van hetzelfde woord *bu* [dit], in 10 en 11 het werkwoordelijk suffix voor de derde persoon meervoud *-lEr* (hier: *-ler*), en tenslotte in 12 en 13 opnieuw de ablativus (hier: *-den*). Ook in het rijm heeft de dichter blijkbaar gezocht naar de rust die dit schip op waardige wijze kan begeleiden op zijn stille reis. Diezelfde sfeer van rust en stilte wordt in het overige klankspel bereikt door de vele assonanties en acconsonanties, de vergelijkende beweging daarvan en het vermijden van hevige ‘botsingen’; in de titel steekt de dichter daarmee al direct van wal.

Slechts de regels 8 en 9, die overigens op een uitroepteken eindigen met daaraan voorafgaand het nadrukkelijke *-dir*,<sup>116</sup> besluiten met een niet mis te verstaan *bu* [dit], maar daar wordt de lezer dan ook gewaarschuwd voor valse illusies: nee, *dit* is noch het laatste schip, noch het laatste verdriet in het smartelijk bestaan.

De titel zet de toon en het beeld, die in het gedicht tot het einde toe worden voortgezet. Enerzijds de bij een schip passende beeldenreeks van een anker dat wordt gelicht, het schip dat de haven verlaat, de reiziger, het vertrek, een zwaaiende zakdoek en hand, de weemoedige achterblijvers op de kade die met vochtige ogen naar de verte staren, hun verdriet en het wachten van en op de geliefden, die hun geluk elders zoeken. Anderzijds wordt dit ‘normale’ beeld vrijwel in iedere regel geconfronteerd met die wonderlijke toon van de stilte, de tijd, het onbekende, het niet zwaaien, de zwarte horizon, het smartelijk bestaan, het vergeefse, het ook na jaren niet terugkeren van die reis.

Gaat men op zoek bij Mallarmé,<sup>117</sup> die vooral om zijn poëtische gedachten en vakmanschap tot Kemals favoriete dichters behoorde – in diens verzen beschouwde hij deze Franse dichter immers als een te duister symbolist –, dan vindt men in *Brise Marine* passende beelden:

... / *Je partirai! Steamer balançant ta mâtüre,  
Lève l’ancre vers une exotique nature! / (...)  
Croit encore à l’adieu suprême des mouchoirs!*

<sup>116</sup> Het koppelwerkwoord ‘zijn’ 3<sup>e</sup> persoon enkelvoud, dat alleen in geval van accentverlening wordt geplaatst.

<sup>117</sup> Stéphane Mallarmé, in M-A Astre e.a., *Poésie Française - Anthologie cririque*. Parijs 1982, 288.

Hoe verbeeldt of schildert men in woorden een vertrek? 'Een anker lichten naar' en 'zakdoeken' blijken in elk geval belangrijke elementen, al heeft de reis een ander doel en is de strekking van een andere orde.

Een wellicht frappantere overeenkomst, waar het gaat om de betekenis, om een adieu voor altijd, om de daarmee verbonden weemoed, is te vinden bij Moréas; hoewel deze meer de twee zijden van het fenomeen belicht, terwijl Kemal vooral meeleeft met de ene zijde, de achterblijvers op 'de kade', die hij tenslotte tracht gerust te stellen.

*Les Stances:*<sup>118</sup>

*XVII*

*Adieu, la vapeur siffle, on active le feu;  
Dans la nuit le train passe ou c'est l'ancre qu'on lève;  
Qu'importe! on vient, on part; le flot soupire: adieu!  
Qu'il arrive du large ou qu'il quitte la grève.  
Les roses vont éclore, et nous les cueillerons;  
Les feuilles du jardin vont tomber une à une.  
Adieu! quand nous naissons; adieu! quand nous mourons  
Et comme le bonheur s'envole l'infortune.*

Al wordt het anker hier dus niet letterlijk uit de tijd gelicht, het afscheid geldt vanwaar of waarheen men ook reist, op welk levensmoment van wie dan ook. Op het spoor van Kemal komt de lezer van *Sessiz Gemi* terecht via enkele voor de dichter kenmerkende symbolen: *Meçhule giden* [Naar het onbekende gaande], begeeft men zich in werkelijkheid of in gedachten – via de verbeelding – op reis, *seyahat / sefer*, waarvoor de grens van de *siyah ufuk* [zwarte horizon / donkere verte] zal worden gepasseerd.

**c** *Rindlerin akşamı*<sup>119</sup>

- 1 *Dönülmez akşamın ufkundayız. Vakit çok geç;  
Bu son fasıldır ey ömrüm, nasıl geçersen geç!  
Cihana bir daha gelmek hayal edilse bile,  
Avunmak istemeyiz öyle bir teselliyle.*
- 5 *Geniş kanatları boşlukta simsiyah açılan  
Ve arkasında güneş doğmıyan büyük kapıdan  
Geçince başlayacak bitmiyen sükunlu gece.  
Guruba karşı bu son bahçelerde, keyfince,  
Ya şevk içinde harab ol, ya aşk içinde gönül!*
- 10 *Ya lâle açmalıdır göğsümüzde yâhud gül.  
(Aile, sayı 1, İlkbahar 1947)*

<sup>118</sup> Moréas, *Les Stances - Premier livre xvii*, 30.

<sup>119</sup> KGGK, 92.

### ***De avond van hedonisten***

- 1 *Wij bevinden ons aan de horizon van de onomkeerbare avond.  
Het is laat; o mijn leven, ga vliedend voorbij! Het is de laatste stond.  
Zelfs als men droomt over wereldse terugkeer na het verscheiden,  
Willen we ons door een dergelijke troost niet laten misleiden.*
- 5 *Gaande door de grote deur waarvan gitzwart en wijd  
De vleugels zich ontvouwen in de leegte die de zon vermijdt,  
Neemt de oneindig rustige nacht langzaam een aanvang.  
Ga, met plezier, in deze laatste tuinen tegen zonsondergang,  
Te gronde in lust, of zwelg in de liefde met heel je hart!*
- 10 *In onze boezem moeten tulp of roos ontbloeien in pracht.*

(*Familie*, nummer 1, voorjaar 1947)

### **Een analyse**

Deze *Avond van hedonisten* vormt het middengedeelte van een drieluik over het hedonistisch bestaan.<sup>120</sup> De titel van het eerste deel luidt *Rindlerin Hayatı* [Het leven van hedonisten], die van het bekendste derde – waarvan de tweede strofe op de grafsteen van de dichter staat gebeiteld –, *Rindlerin Ölümü* [De dood van hedonisten]. Terwijl *Het leven* en *De dood* beide bestaan uit acht regels verdeeld in twee strofen van elk vier regels met gekruist rijm, wordt *De avond* gevormd door één strofe van tien regels met gepaard rijm, waarvan alleen de eerste twee regels met een homoniem eindigen.<sup>121</sup> De *aruz*-vorm is voor elk van deze drie gedichten anders, in *De avond* ziet die er als volgt uit: *müctes*: v - v - / v - - / v - v - / v v - / met een afwisseling in de laatste voet van twee maal lang (/ - - /).

In de eerste twee regels wordt de lezer geconfronteerd met de buitengewoon stellige mededeling dat we op een punt zijn beland waarvan geen terugkeer mogelijk is: *Wij bevinden ons aan de horizon van de onomkeerbare avond* / het is laat, *geç*, in de tijd, avond inderdaad. Met behulp van een apostrofe *Ey* [O] wordt het leven aangeropen, dat door middel van een imperatief zelfs wordt opgedragen ‘voorbij te gaan’: *geç!* Het openingswoord houdt reeds een waarschuwing in: *Dönülmez* [Onomkeerbaar], er is geen terugkeer mogelijk. Dat de eerste regel op syntactisch niveau uit twee korte en krachtige zinnen bestaat, onderstreept nog eens de bewering omtrent onze plaats en tijd. Maar wie zijn ‘wij’? De hedonisten waartoe het dichterlijk ik zich kennelijk rekent, of maakt ook de lezer deel uit van die club? Men kan zich op zijn minst zeer aangesproken voelen door deze directe wijze van zeggen.

In regel 3 en 4 worden geen tranen geplengd bij dit laatste uur, nee, wij zijn niet bang voor de realiteit, we hebben de troost van misleidende dromen niet nodig. De

<sup>120</sup> Eerste publicaties: *Rindlerin Hayatı* in *Akşam* [Avond], september 1939; *Rindlerin Akşamı* in *Aile* [Familie] 1, voorjaar 1947; en *Rindlerin Ölümü* in *Réalité* 119, februari 1944.

<sup>121</sup> Het rijmschema van een gazel is, zoals in deel III.1 uiteengezet, meestal a a / b a / c a / d a / etc., waarbij a bovendien hetzelfde woord kan zijn.

assonanties in regel 3 ondersteunen de semantische essentie ‘de droom nog eens naar de wereld (terug te keren)’ *Cihana bir daha (gelmek) hayal*. Voorts worden in het glijdende eindrijm van deze regels de voorwaardelijkheid *edilse bile* [zelfs als men (droomt)] en de troost, *teselli(yle)*, mooi bijeengebracht om de illusie te tonen.

Niet dat de waarheid nu onmiddellijk prachtig is, want er staat ons na het passeren van die enorme zwartvleugelige deur slechts een gapende leegte zonder zon te wachten. Maar toch, na het spookachtige waagstuk van deze vijfde en zesde regel, komt de weldadige wending van de *bitmiyen sükunlu gece* [oneindig rustige nacht]. Het enjambement van regel 6 naar 7 *kapıdan / geçince* [door de deur gaande] versterkt de gelijktijdigheid van de twee gebeurtenissen: nog terwijl je dat angstige moment beleeft, breekt die heerlijke nacht al aan, een belofte die zeker gestand wordt gedaan door het nadrukkelijk futurum: *başlıyacak* [zal beginnen].<sup>122</sup>

Wat behoren wij, hedonisten, dus te doen op dit late c.q. laatste tijdstip, op deze laatste plaats, in deze tuinen? We moeten – imperatief: *ol* [wees] – er nog een laatste maal van genieten, waarna in ons hart een tulp of roos zal ontbloeien. De laatste regel is alvast een verwijzing naar *De dood van hedonisten*, het volgende deel van het drieluik.

Hoewel in dit deel van paragraaf 3 de gedichten met Franse ogen worden bekeken, mag het bijzondere karakter van de laatste twee regels niet onopgemerkt blijven, die zouden namelijk zondermeer uit een *gazel* overgenomen kunnen zijn. Zij vinden hun oorsprong dan ook in de Osmaanse poëzietraditie.<sup>123</sup> Wel zij hier nog vermeld, dat de twee abstracta in regel 9, *şevk* [lust] en *aşk* [liefde], gekoppeld worden aan de twee bloemen in de regel daaronder: *lâle* en *gül*, vanwege hun overeenkomstige positie in de regel. Ook de lezer die niet thuis is in de klassieke poëzie, kan hieruit opmaken, dat de tulp de lust symboliseert en – minder verrassend – de roos de liefde.

Van de concepten, waarvan Yahya Kemal zich dankzij enkele Franse dichters zo bewust werd, en die hij zich later eigen zou maken, zijn er in dit gedicht eveneens enkele terug te vinden, namelijk *ufuk* [de horizon], *hayal* [de verbeelding] en de kleur *simsiyah* [gitzwart]. Gaat men verder op zoek naar Franse invloed, dan bespeurt men in de bundels van Henri de Régnier<sup>124</sup> een bepaalde sfeerverwantschap, en wel in het bijzonder daar waar het beeld in een soort landschap wordt geconcretiseerd, zoals bijvoorbeeld in onderstaande laatste twee strofen van een sonnet,

*La bassin rose:*<sup>125</sup>  
*L'allée est inquiète où l'on ne passe plus;*  
*La terre, peu à peu, s'éboule du talus;*  
*La porte attend la clef, le portique attend l'hôte,*

<sup>122</sup> Met behulp van het futurumsuffix *-(y)EcEk* maakt men duidelijk dat er iets *zeker* zal gaan gebeuren, voor niet geaccentueerde mededelingen omtrent de toekomst maakt men gewoonlijk gebruik van de presens.

<sup>123</sup> In de volgende paragraaf zal nader worden ingegaan op Osmaanse symbolen.

<sup>124</sup> Henri de Régnier, *Poèmes Anciens et Romanesques*. Parijs, ed. 1925.

<sup>125</sup> Idem, in *La cité des eaux*, 259.

*Et le Temps, qui survit à ce qu'il a été  
Et se retrouve toujours tel qu'il s'est quitté,  
Fait l'eau trop anxieuse et les rose trop hautes.*

Het 'landschap' wordt hier gepersonifieerd, evenals de tijd, waarbij dat zelfs nog nadrukkelijker geschiedt, daar die met zijn hoofdletter, *Temps*, als het ware een persoonsnaam voorstelt. De Régnier houdt 'ons' ondertussen echter op afstand, terwijl Kemal 'ons' opneemt in het tafereel, ons er onderdeel van laat zijn, en ons bovendien aanspoort tot het maken van een even fatale als onvermijdelijke keuze. Toch hebben beide 'beschrijvingen' een vergelijkbare beeldende kracht, we zien bij wijze van spreken het schilderij onder de handen van de 'schilder' ontstaan.

## **C Met het oog op Osmaanse / Turkse invloed**

### **a Rindlerin ölümü<sup>126</sup>**

- 1 *Hafız'ın kabri olan bahçede bir gül varmış;  
Yeniden her gün açarmış kanayan rengiyle.  
Gece, bülbül ağaran vakte kadar ağlarmış  
Eski Şiraz'ı hayal ettiren ahengiyle.*
- 5 *Ölüm asude bahar ülkesidir bir rinde;  
Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarda tüter.  
Ve serin serviler altında kalan kabrinde  
Her seher bir gül açar; her gece bir bülbül öter.*

(İstanbul, 4 Şubat 1944)

### **De dood van hedonisten**

- 1 *In de tuin bij het graf van Hafız bevindt zich een roos;  
Elke dag weer in de bloei van haar bloedende rood.  
Des nachts weent de nachtegaal tot aan 't ochtendglorien.  
Zijn lied verbeeldt het oude Shiraz in intens bekoren.*
- 5 *Voor een hedonist is de dood een land van lente zonder klacht;  
Jarenlang drijft en geurt zijn hart als wierook allerwegen.  
En op zijn graf door koele cipressen omgeven  
Bloeit elke ochtend een roos, zingt een nachtegaal elke nacht.*

(Istanbul, 4 februari 1944)

---

<sup>126</sup> K GK, 93.

### Een analyse

Ook een hedonist ontsnapt niet aan *De dood*, maar zelfs in en rond zijn graf lijkt er nog sprake van hedonistisch genoeg. Op een van de meest gebruikelijke *aruz*-vormen, een *remel*: *v v - - / v v - - / v v - - / v v - /* (met een kleine variatiemogelijkheid in de eerste of laatste voet), schildert de dichter ons de op het eerste gezicht wonderlijke verbinding tussen lente en dood.

Men kan zich afvragen waarom een gedicht over de dood van hedonisten begint met de naam van de beroemde 14<sup>e</sup> eeuwse Perzische dichter Hafiz. Vijf eeuwen na het verscheiden van deze dichter leven de door hem in de bloeitijd van Shiraz geschreven *gazel*'s nog immer voort, hier door de Turkse dichter bevestigd in het beeld van de bloedrode bloeiende roos en de nachtegaal die zijn lied laat klinken over de betoverende hofstad. Het land van de dood hoeft ons niet af te schrikken, het is er aangenaam koel, zonder zorgen, de bomen zijn er eeuwig groen, de roos staat telkens weer in bloei en de nachtegaal zingt er zijn lied.

In de eerste strofe *De dood van hedonisten* gaat het om het specifieke 'verhaal' van Hafiz, die blijkbaar met mooie poëzie én met levensgenot wordt geassocieerd.<sup>127</sup> Met zijn naam opent de eerste strofe, in de eerste regel reeds gevolgd door zijn graf, de tuin en een roos. Dood, leven en bloei zijn hier verenigd, zoals in de eeuwige cyclus van leven en dood, van stof tot stof. Bijzonder aan deze roos is dat zij geen verwelken kent, elke dag opnieuw bloeit zij, al is het in haar bloedende kleur; zonder bloed kunnen wij niet leven, maar bloedend vinden wij de dood. Een materialistische levensfilosofie, waar zonder God rust gevonden wordt. Hoewel de nachtegaal weent om de teloorgang van het oude Shiraz, weet hij met zijn lied tegelijkertijd die pracht te verbeelden, oftewel tot leven te wekken.

De Dood – nu bij name genoemd –, waarmee de tweede strofe wordt geopend, is al evenmin afschrikwekkend. Integendeel, ook hier gaat het om een zorgeloos lenteland voor een hedonist, de plaatsvervanger van Hafiz. Zijn hart heeft zo genoten van het leven, dat het nog jarenlang de heerlijke geur van wierook afscheidt.

Veel symbolen van de *divan*-poëzie<sup>128</sup> hebben in dit kleine bestek van twee strofen van elk vier regels een plaats gevonden. Zo is er de tuin, *bahçe* (vaak *bağ*), als symbool van de schoonheid van de geliefde en van de paradijselijke tuinen. De bloem, *çiçek*, meestal een roos, *gül*, is (als) de wang of ook wel de lippen van de geliefde. Het waterstroompje, *akarsu*, vertegenwoordigt de tranen van de dichter om zijn onbereikbare geliefde. De cipres, *servi/selvi*, aan de rand van de tuin en het water, lijkt de slanke gestalte van de geliefde, terwijl het geritsel van de bladeren in de zachte wind doet denken aan haar gracieuze wijze van lopen. Dat deze boom zich bovendien altijd op begraafplaatsen bevindt heeft eveneens te maken met de bladeren

<sup>127</sup> Het noemen van klassieke Perzische dichters was al een cliché in de Turkse *divan*-poëzie. (Zie omtrent *divan*-poëzie hoofdstuk 2.1 van dit deel).

<sup>128</sup> İskender Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü* [Encyclopedisch woordenboek van de *divan*-poëzie]. İstanbul 1995.

en de wind, omdat er dan een *Hu!* (*Allah!*) door de bomen gaat, een roep die om genade vraagt voor de doden.

De vogels, *kuşlar*, zijn de zangers van het liefdeslied – de minnstreel, *âşık* –, en in veel gevallen krijgt de nachtegaal, *bülbül*, die taak toebedeeld. Hij is de dichter zelf, of soms diens hart of ziel, vandaar dat de nachtegaal kan wenen tot het ochtendgloren, wanneer de roos – die haar blaadjes voor de nacht heeft dichtgevouwen – zich eindelijk weer – als een boek (een *divan*) – kan openen voor haar geliefde. Op de grafsteen van *Nedim*, een van de door Yahya Kemal zeer gewaardeerde grote *divan*-dichters van de achttiende eeuw, staat het volgende distichon, *beyt*, geschreven: *Ey Nedim ey bülbül-ü şeyda niçin hamuşsun / Sende evvel çok nevalar güft ü gular var idi*. [O Nedim o dolverliefde nachtegaal waarom zwijg je / Voorheen had je zoveel liedjes en praatjes].

Vooraf in de lente, *bahar*, is het feest in die tuin – het lenteland, *bahar ülkesi*, het paradijs, *cennet* – compleet, men verlaat dan het winterse huis en de dichter kan eindelijk zijn geliefde weer aanschouwen, terwijl zij zich al wandelend tussen de bloemen begeeft die haar in schoonheid naar de kroon proberen te steken. Hij zal haar toezingen en opnieuw proberen haar van zijn eeuwige liefde te overtuigen.

Bloed, *kan*, wordt zowel geassocieerd met het prachtige bloedrood van de lippen van de geliefde, als met de bittere ‘bloed’-tranen die de dichter stort om zijn onvervulbare liefde. Zo is zijn hart, *gönül*, eveneens in staat om die reden te bloeden, maar het kan ook in vuur en vlam staan, of een vogel zijn die de liefdesboodschap bij de juiste persoon bezorgt.

De wierook, *buhur*, past geheel bij de sfeer waarin men bedwelvende middelen als wijn, *şarap*, hasj en opium, *afyon*, gebruikt om de genotsbeleving te verhogen. Meestal beschouwt de *divan*-dichter zichzelf als hedonist, *rind*, de levensgenieter bij uitstek, al worden er in dit aardse bestaan talrijke tranen geplengd, de wereld op zich is bepaald geen tranendal.

Tenslotte de harmonie of melodie, *aheng*, waar het zowel wat de vorm als de inhoud betreft geheel en al om draait. De dichter streeft naar de volmaakte harmonie in zijn verzen en probeert die ondermeer door een zo hoog mogelijke klankrijkdom (assonanties, acconsonanties) te bereiken, die bovendien in overeenstemming is met wat hij ‘beschrijft’. Door de juiste woorden te kiezen uit het rijke synoniemenbestand van Perzische, Arabische en Turkse oorsprong, bewees de *divan*-dichter zijn meesterschap.

Er valt overigens nog een bijzonder verschijnsel te constateren in *De dood van hedonisten*: indien namelijk dezelfde woorden of betekenissen, die in beide strofen voorkomen, zouden worden geschrapt, blijven slechts de hierna volgende over:

Van de eerste strofe zijn dat *Hafiz*, *kanayan renk(-giyle)* [bloedende kleur (van haar)], *ağlarmış* [weende] en *hayal* [verbeelding], en van de tweede *Ölüm* [De dood], *rind* [hedonist], *buhur* [wierook] en *serviler* [cipressen], mits tuin en lenteland, de tijden van dag, nacht en ochtendgloren, oud en jaren, min of meer worden gelijkgesteld. Men kan wel concluderen dat hier met buitengewoon weinig variatie in de aanwending van het woordmateriaal en bovendien in een grote mate van

compactheid een sfeer wordt opgeroepen, die men zou kunnen omschrijven als een van zachte weemoed en rustige aanvaarding. Dood en leven zijn tegelijkertijd in de hedonist verenigd, Hafız is daarvan een voorbeeld in dit vers, en tegelijkertijd het voorbeeld van dit soort poëzie.

Dat Kemal dit vers juist in deze bundel wilde opnemen en het niet bij *Op de wind van de oude poëzie* heeft ondergebracht, kan men beschouwen als een 'statement'. In dit vers heeft hij al zijn verworvenheden van de door hemzelf volbrachte klassieke 'scholing' samengebald, zowel wat de vorm en de taal (en de gebruikte symboliek) als wat de inhoud betreft. Met het tonen van zijn meesterstuk verklaart hij zich tegelijkertijd schatplichtig aan alles wat die Osmaanse kunst heeft voortgebracht. Kemal is nimmer zuinig geweest met onvoorwaardelijk eerbetoen aan zijn leermeesters.

Hij bevindt zich tenslotte – begraven met alle attributen van de door hem geschapen *rind* op en om zijn graf – met zijn gedichten nog immer op de Turkse 'allerwegen'.

**b** *Siste söyleniş*<sup>129</sup>

1 *Birden kapandı birbiri ardınca perdeler...  
Kandilli, Göksu, Kanlıca, İstinye neredeler?*

*Som zümrüt ortasında, muzaffer, akıp giden  
Firuze nehri nerde? Bugün saklıdır, neden?*

5 *Benzetmek olmasın sana dünyada bir yeri;  
Eylül sonunda böyledir İsviçre gölleri.*

*Bir devri la'netiyle boğan şairin Sis'i,  
Vicdan ve ruh elemelerinin en zehirlisi,*

10 *Hulyama bir eza gibi aksetti bir daha:  
- Örtün! Müebbeden uyu! Ey şehir! - O beddua...*

*Hayır bu hal uzun süremez, sen yakındasın;  
Hâlâ dağılmayan bu sisin arkasındasın.*

*Sıyrılı, beyaz karanlık içinden, parıl parıl  
Berraklığında bilme nedir hafta, ay ve yıl.*

15 *Hüznün, ferahlığın bizim olsun kışın, yazın,  
Hiç bir zaman kader bizi senden ayırmasın.*

---

<sup>129</sup> KGK, 26.

(*Aile*, sayı 12, 1950)

***Monoloog in de mist***

1 *Onverwacht schoven één voor één de witte gordijnen dicht...  
Verdwenen Kandilli, Göksu, Kanlıca en İstinye volledig uit het zicht.*

*Waar is de turquoise rivier, die door een massief smaragd gestaag  
En triomfantelijk voortstroomt? Waarom is die verborgen vandaag?*

5 *Ofschoon er geen plek in de wereld met jou valt te vergelijken;  
Zijn eind september mogelijk de Zwitserse meren jouws gelijke.*

*Als een marteling weerklonk opnieuw in mijn verbeelding  
Die meest giftige lichamelijke en geestelijke kwelling,*

10 *'Mist' van de dichter die een tijdperk nekte met zijn banvloek:  
Shuier je! Slaap eeuwig! O stad! - O die vermaledijde vloek...*

*Nee dit mag niet langer duren, jij bent immers nabij  
Achter de mist, die maar niet optrekt, daar ben jij.*

*Onthul je, vanuit deze witte duisternis, in je parelende helderheid  
En weet van geen weken, maanden of jaren in de verstrikkende tijd.*

15 *Mogen des zomers en des winters, jouw verdriet en jouw verademing  
De onze zijn, en moge het lot ons nimmer voeren naar een scheiding.*

*Familie*, nummer 12, 1950

**Een analyse**

*Sis* [Mist] leidt de (Turkse) lezer direct naar het beroemde gedicht van Tevfik Fikret,<sup>130</sup> naar die eerste en enige aanklacht in de Turkse poëzie tegen de stad Istanbul. Het tweede woord in de titel, 'monoloog', bevestigt die eerste associatie, *Sis* van Fikret is immers één lange adembenemende monoloog. Ook de eerste twee woorden van de eerste regel, *Birden kapandı* [Onverwacht schoven dicht], lijken te verwijzen naar die van Fikret in dezelfde positie, *Sarmış yine* [weer Gehuld]. Bij Kemal niet 'weer', maar juist 'onverwacht', dus 'plotseling', terwijl de beide persoonsvormen ongeveer dezelfde betekenis dragen. Het openingswoord van beide gedichten heeft door de bijzondere syntactische plaatsing een hevig accent, waarmee de toon op niet mis te verstane wijze wordt gezet.

---

<sup>130</sup> Zie deel II.1.

Hoewel de eerste voet van de beide metra dezelfde is (- - v /), geldt dat niet voor het gehele metrum, Kemal gebruikt de volgende *aruz*-vorm, een *muzari*: - - v / - v - v / v - - v / - v - In de regels 1 en 2 zorgt de opvallende afwisseling van de zogenaamde voorklinkers (*i e*) en achterklinkers (*a ı*) voor de visualisering van de beschreven gebeurtenis: de plotseling opkomende mist die de diverse delen van Istanbul aan weerszijden van de Bosporus een voor een doet verdwijnen. In de regels 3 tot en met 6 volgt dan geheel in tegenstelling met Fikrets negatieve beeld, een schoonheidsverklaring de *divan*-poëzie waardig. Het blauw van haar water is als de hemelsblauwe steen, *firuze*, uit Nishabur (in Khorazan) en haar groene flanken zijn als het kostbare smaragd, *zümriüt*. Jij, Istanbul, bent de mooiste van de wereld. Ofschoon deze uitspraak tot de Osmaanse clichés behoort, kon deze dichter ook uit eigen ervaring spreken, hij heeft immers na zijn Parijse jaren veel gereisd in diplomatieke dienst van de Turkse Republiek.<sup>131</sup>

Dan volgt in regel 7 het expliciete verwijt aan de dichter van *Sis* [Mist], dat wordt voortgezet tot in de tiende regel. *Sis'i* (inclusief possessief) in accent- en rijmpositie, waaraan in de volgende regel het *en zehirlisi* [meest giftige] – in diezelfde positie – nadrukkelijk de kwalificatie verleent. In regel 10 citeert de dichter een fragment van het refrein van *Sis*: - *Örtün! Müebbeden uyu! Ey şehr!* - [Sluier je! Slaap eeuwig! O stad!]; het gehele refrein luidt als volgt: *Örtün, evet, ey haile... Örtün, evet, ey şehr;/ Örtün ve müebbed uyu, ey facire-i dehr!..* [Ja, sluier je, o tragedie... Sluier je, o stad van de wereld; / Ja, sluier je en slaap eeuwig,... o hoer van de wereld!...], waarna hij besluit met zijn ondubbelzinnige afkeuring: *O beddua...* [Die vloek...].

Regel 11 opent vervolgens met een hartstochtelijk *Hayır* [Nee], dit mag zo niet langer duren, en het dichterlijk ik spreekt nu opnieuw, nadat het dat in regel 5 voor de eerste keer deed, de stad direct aan met jij, als een geliefde, *sen yakındasın* [jij bent nabij]. Zij moet zich niet verbergen achter de mist en zich sluieren, zich verhullen, zoals bij Fikret, maar juist tevoorschijn komen uit de *beyaz karanlık* [witte duisternis] – ontleend aan Fikrets *zulmet-i beyza* [inwitte duisternis] – en zich ónthullen.

En of we nu verdriet of opluchting ervaren, of het nu zomer of winter is, laat het lot ons nimmer voeren naar een scheiding. De monoloog besluit met een liefdesverklaring voor een eeuwig samenzijn in elke gemoedstoestand en in elk seizoen. Noch een mist veroorzaakt door onderdrukking die tot tranen leidt, noch een mist van meteorologische oorsprong die ons uit elkaar lijkt te drijven, mag ons scheiden, we zijn één in de liefde.<sup>132</sup>

Istanbul ontvangt hier van het dichterlijk ik opnieuw de loftuitingen die haar in de gehele Osmaanse poëzie ten deel zijn gevallen, als symbool van die cultuur in zijn

<sup>131</sup> Zie deel III.1.

<sup>132</sup> Yahya Kemal is volgens Cemal Süreya. *Folklor Şiire Düşman*, 'Üç Yahya Kemal', [Drie YK's], *Folklor Şiire Düşman -Denemeler* [Folklore is de vijand van de poëzie - essays]. İstanbul 1992, 89-98, 94, de eerste dichter, die Istanbul tot een 'roman personage' maakt. In de poëzie tot dan toe vormde deze stad het 'herkenbare -weliswaar alom geliefde- landschap'.

mooiste uitingsvormen. Hoewel allerminst het enige aan Istanbul gewijde gedicht van Kemal, is dit bijzonder vanwege de historische verwijzing naar het roemruchte *Sis*.

**c** *Sonbahar*<sup>133</sup>

- 1 *Fani ömür biter, bir uzun sonbahar olur.  
Yaprak, çiçek ve kuş dağılır, tarumar olur.  
Mevsim boyunca kendini hissettirir veda;  
Artık bu dağdağayla uğuldar deniz ve dağ.*
- 5 *Yazdan kalan ne varsa olurken haşır neşir;  
Günler hazinleşir, geceler uhrevileşir;  
Teşrinlerin bu hüznü geçer ta iliklere.  
Anlar ki yolcu, yol görünür serviliklere.  
Dünyanın ufku, gözlere gittikçe tar olur,*
- 10 *Her gün sürüklenip yaşamak raha bar olur.  
İnsan duyar yerin dile gelmiş sükutunu;  
Bir başka musikiye geçiş farzeder bunu;  
Teslim olunca va'desi gelmiş zevaline,  
Benzer cihana gelmeden evvelki hâline.*
- 15 *Yaprak nasıl düşerse akıp kaybolan suya,  
Ruh öyle yollanır uyanılmaz bir uykuya,  
Duymaz bu anda taş gibi kalbinde bir sızı;  
Farketmez anne toprak ölüm maceramızı.*

(İstanbul, sayı 4, 15 Ocak 1944)

**Najaar**

- 1 *Het vergankelijke leven loopt ten einde, wordt één langdurig najaar.  
Bladeren, bloemen en vogels verstrooien zich, verwilderen met elkaar.  
Een heel seizoen lang doet het afscheid zich voelen;  
Tenslotte ruisen de zeeën en bergen door dit wilde woelen.*
- 5 *Terwijl dat wat er van de zomer rest ritselend uiteenvalt in dit  
jaargetijde,  
Worden de dagen droefgeestig, verkeren de nachten aan gene zijde,  
Laat dit lijden van de najaarsdagen de ziel niet onberoerd,  
Bemerkt de reiziger de weg die naar de cipressen voert,  
Wordt de horizon van de wereld langzaam donker voor de ogen.*
- 10 *Onder het zich elke dag voortslepen om te leven gaat de ziel gebogen.  
De mens verneemt het op de tong gekomen zwijgen van de aarde,  
Door de overgang naar andere muziek wordt hij dat gewaar;  
Als hij zich overgeeft aan het verval heeft zijn laatste uur geslagen,*

---

<sup>133</sup> KGG, 85.

15 *Dan lijkt het zoals het was voor het begin van zijn wereldse dagen.  
 Zoals het blad neervalt en in het voortstromende water geraakt,  
 Zo wordt de ziel op reis gezonden in een slaap waaruit men niet  
 ontwaakt,  
 Op dat ogenblik wordt geen enkele pijn gevoeld in het hart als van steen;  
 Van onze belevenissen bij het sterven bemerkt moeder aarde er geen.*

(Istanbul, 15 januari 1944)

### Een analyse

Als tweede vers opgenomen in de afdeling *Yol Düşüncesi* [Overpeinzing(en) onderweg], zet *Sonbahar* mede de toon voor de soort verzen die zullen volgen. Er bestaat geen direct verband meer met cultuurhistorisch bepaalde plaatsen of herinneringen, ze hebben meer het karakter van overpeinzingen op de weg die men aflegt in het leven. En hoewel hier het einde van het vergankelijke leven in zicht is, overheersen – zoals meestal bij Kemal – troostrijke gedachten. Spijt heeft de dichter nooit, bang voor de dood is hij al evenmin<sup>134</sup>, terwijl hij daarvoor de hulp van (een) God niet nodig lijkt te hebben. Al is er wel een vaag besef van de reis die de ziel onderneemt na ons aardse bestaan, nergens valt er een concrete voorstelling daaromtrent te bespeuren.

Kemal heeft in dit gedicht weer gekozen voor het rustige metrum van een *muzari*  
 - - v / - v - v / v - - v / - v -

De titel *Sonbahar* [Najaar] wordt bevestigd in het eerste woord van de eerste regel, namelijk *Fani* [Vergankelijk], een directe associatie met dat waarmee we in dit seizoen worden geconfronteerd. Maar hoewel het einde in zicht is met nog één najaar voor de boeg, lijkt de tijd zich niet te haasten, terwijl men bij vergankelijkheid toch eerder geneigd is aan het korte leven te denken. En zo zorgen *fani* [vergankelijk] en *uzun* [lang] in de eerste regel al voor een ietwat paradoxaal begin.

De symbolen, waarmee in de Osmaanse poëzie de natuur wordt geduid, zijn hier in een reeks gezet: *yaprak, çiçek ve kuş* [blad, bloem en vogel]. Fraai en aanwezig als ze zijn in de zomer, raken ze nu verstrooid en verstrikt, waardoor het afscheid, *veda*, zich onontkoombaar voelen laat. Door al het gewoel raken de zee en de bergen tenslotte in hevige beroering, zodanig verklankt dat het de lezer om de oren waait: *dağdağayla uğuldar* [door dit wilde woelen ruist / suizen].

Ook het ritselend uiteenvallen is hoorbaar in dat wat bijna een onomatopoeie genoemd kan worden, *haşır neşir*, en wat zich voortzet in het dag- en nachtgebeuren *hazinleşir* en *uhrevileşir*, even ritselend als de herfst zelf. Bovendien wordt de

<sup>134</sup> Ofschoon daar de meningen nog al eens over verdeeld zijn: “Volgens de verhalen zou de angst voor de dood bij Kemal op ongeveer vijfenvijftig jarige leeftijd zijn ontstaan”, aldus Bek, ‘YKB’, 186. Overigens vindt ook Bek die angst niet terug in de gedichten zelf, eerder het tegendeel daarvan: berusting en troost. (Idem).

reiziger, *yolcu*, (op de levensweg) onverbiddelijk met het einde geconfronteerd door het Osmaanse symbool daarvan bij uitstek, namelijk de cipressen,<sup>135</sup> de weg die daar doorheen leidt voert immers naar het graf (de begraafplaats), nog eens bevestigd in de volgende regel 9, waar de horizon van de wereld – het aardse bestaan – langzaam donker wordt.

In de regels 13 en 14 beseft die mens dat, zodra hij zich overgeeft aan zijn verval, hij tot stof zal wederkeren, tot de toestand immers van voor de aanvang van zijn dagen op de wereld. Deze mens en dit najaar gaan dusdanig hand in hand, dat men zich als lezer nauwelijks de wisseling van perspectief realiseert, er is een intense uitwisseling, een volkomen verstaan van elkaar. De mens hoort de andere muziek, wordt daardoor opmerkzaam en verneemt dan ‘het tot taal gekomen zwijgen’ van de aarde... Muziek, taal en zwijgen, is dat niet wat de dichter beoogt? Verklankt, vertaald en verzwegen in *yerin dile gelmiş sükutunu / bir başka musikiye geçiş* [het tot taal gekomen zwijgen van de aarde / de overgang naar een andere muziek].

Vervolgens besluit dit gedicht met een vergelijking: het blad, *yaprak*, en de ziel, *rah*, begeven zich beide op reis, de één laat zich meevoeren met het voort stromende water, de ander geeft zich over aan de eeuwige slaap. Maar moeder aarde – het lichaam is immers terug in de moederschoot – wordt er niet door bewogen, zij merkt niets van ‘onze’ belevenissen. Op het allerlaatste moment, in het laatste woord, in het op één na laatste suffix (-*mız-*) van het gedicht, blijkt het over ons te gaan. Vanzelfsprekend verkeerden we in het besef dat wij ‘reiziger’ zijn en tot ‘de mens(heid)’ behoren, maar dit enige en laatste ‘ons’ brengt het allemaal wel heel dichtbij.

De Osmaanse dichters hielden al evenzeer van de seizoenen, en natuurlijk vooral van de lente en de herfst, en het symbolrijke spel daarmee, waarbij natuur en mens – c.q. dichter – nauw bij elkaar betrokken zijn. Daarin ligt wellicht een opmerkelijk verschil met de poëzie van Yahya Kemal, bij hem is de natuur namelijk indifferent, gaat het dichtelijk ik niet volledig op in die herfst en laat het zijn plaats niet vervangen door het seizoen, al spiegelt het zich daar wel aan.

## D Met het oog op synthese

### a *Hayal şehir*<sup>136</sup>

- 1 *Git bu mevsimde, gurup vakti, Cihangir'den bak!*  
*Bir zaman kendini karşıdaki rü'yaya bırak!*  
*Başkadır çünkü bu akşam bütün akşamlardan;*  
*Güneşin vehmi saraylar yaratır camlardan;*  
5 *O ilâh isteyip eğlence hayalhanesine,*  
*Çevirir camları birden peri kâşanesine.*

<sup>135</sup> Zie voor overige symboolwaarde hoofdstuk 1 van dit deel.

<sup>136</sup> KGG, 30.

- Som ateşten bu saraylarla bütün karşı yaka  
 Benzer üç bin sene evvelki mutantan şarka.  
 Mestolup içtiği altın şarabın zevkinden,  
 10 Elde bir kırmızı kâseyle ufuktan çekilen,  
 Nice yüz bin senedir şarkın ışık mi'marı  
 Böyle ma'mur eder ettikçe hayal Üsküdar'ı.  
 O ilâhın bütün ilhamı fakat ânidir;  
 Bu ateşten yaratılmış yapılar fânidir;  
 15 Kaybolur hepsi de bir anda kararmakla batı.

- Az sürer gerçi fakir Üsküdar'ın saltanatı;  
 Esef etmez güneşin şimdi neler yıktığına,  
 Serviler şehri dalar kendi iç aydınlığına,  
 Ezelî mağfiretin böyle bir ikliminde  
 20 Altının göz boyamaz kalpti kadar halisi de.  
 Halkının hilkatı her semtini bir cennet eden  
 Karşı sahilde, karanlıkta kalan her tepeden  
 Gece, birçok fikara evlerinin lambaları  
 En sahih aynadan aksettiriyor Üsküdar'ı.

### **Stad der verbeelding**

- 1 Ga in dit seizoen, tegen zonsondergang, naar Cihangir en kijk!  
 Geef jezelf eens even over aan de droom daar aan de overzij!  
 Anders dan al die andere avonden zal deze avond immers zijn;  
 De beeldingskracht der zon herschept de ramen tot paleizen;  
 5 Die god wenst vermaak voor zijn huis der verbeelding,  
 Ineens verandert hij de ramen in een sprookjeskasteel.  
 De paleizen van vuren gloed doen nu de ganse overzijde  
 Op het luisterrijke oosten van drieduizend jaar geleden lijken.  
 Hoeveel honderdduizend jaren al laat de lichtbouwmeester van het  
 oosten,  
 10 Die zich met een rode bokaal in de hand, verrukt en dronken  
 Van de genoten gouden wijn, terugtrekt aan de horizon,  
 Dit Üsküdar der verbeelding zó ontluiken.  
 Van korte duur is echter de openbaring van die god;  
 Vergankelijk de bouwsels geschapen uit deze gloed;  
 15 In een oogwenk is alles voorbij zodra het in het westen donker wordt.

Het sultanaat van het arme Üsküdar duurt werkelijk maar kort;  
 Zonder al wat de zon nu neerhaalt te betreuren,  
 Verzinkt de stad der cipressen in haar eigen innerlijk licht.  
 In dit klimaat doordrongen van eeuwige genade

- 20 *Verschilt geen goud van klatergoud.  
Op de overoever, waar het vaardige volk van elke wijk  
Een paradijs maakt, weerkaatsen in de nacht de vele lampen  
In de huizen der armen, van iedere in duister gehulde heuvel,  
Üsküdar in de meest waarachtige spiegel.*

### Een analyse

*Hayal Şehir* [Stad der verbeelding] is een vers over een plekje in Istanbul, vanwaar men op de Europese zijde (het westen) over de Bosporus naar de Aziatische zijde (het oosten) kan uitkijken. Istanbul is door de eeuwen heen, zowel bij de Osmaanse als bij de latere Turkse dichters, een buitengewoon geliefd onderwerp geweest om alle mogelijke vormen van gevoelens tot uitdrukking te brengen. De stad heeft zich tot symbool ontwikkeld van liefde, geluk en verlangen, van de islam en het Osmaanse sultanaat. Zij is een smeltkroes van culturen, van rijkdom en armoede, zij is overwegend geprezen, en slechts éénmaal vervloekt, en wel in het lange door Tefvik Fikret in 1902 onder het verstikkende regime van Abdülhamid II geschreven gedicht: *Sis* [Mist].<sup>137</sup>

Afwisselend worden in *Hayal Şehir* de mogelijke variaties van het metrum *remel II* -een van de veelgebruikte *aruz* vormen- toegepast:

*Git bu mevsimde, gurub vakti, Cihangir'den bak*

~ v ~ ~ /v v ~ ~ /v v ~ ~ / ~ ~

De eerste voet kan van patroon wisselen:

*Güneşin vehmi saraylar yaratır camlardan*

v v ~ ~ /v v ~ ~ /v v ~ ~ / ~ ~

En in de laatste voet is eveneens een verandering van patroon mogelijk:

*Som ateşten bu saraylarla bütün karşı yaka*

~ v ~ ~ /v v ~ ~ /v v ~ ~ /v v ~

De ritmische levendigheid, waarvan bepaald sprake is, zoals nog zal blijken, bereikt de dichter ondermeer doordat hij de soepele inversiemogelijkheden van het Turks grondig weet uit te buiten, waardoor per regel accentverschuivingen optreden.

Het eindrijm is paarsgewijs en doorlopend: aa, bb, cc, t/m ll. De klassieke eenheid van het distichon wordt door enjambementen regelmatig doorbroken. Bovendien trekt het rijm zich van de strofenbouw al evenmin iets aan, die scheiding kan echter op semantisch niveau, waarover later, worden gemotiveerd. Voor een deel is het rijm 'homoioteleuton', namelijk ontstaan door de morfologische verschijnselen van het agglutinerende, vocaalharmonische en – in declinatie, conjugatie en overige suffigering – gelijkvormige Turks. Dat dit eindrijm nergens eentonig klinkt is te danken aan de *artisanen*-hand van de dichter die, behalve dat hij accentwisseling, alliteratie, assonantie en acconsonantie binnen de regels toepast, vanaf de woordstam

<sup>137</sup> Zie deel II.1.

glijdend rijm weet te realiseren, zoals bijvoorbeeld in regel 5 en 6 *hayalhane-si-n-e* en *kâşne-si-n-e*. De morfologische regels die hier tot dezelfde suffixen leiden zijn: de possessief 3<sup>e</sup> pers.ev: *-(s)İ(n)* + de datief: *-(y)E*.

Overigens zorgen de vijf meer en minder sterke enjambementen (de regels 7/8, 11/12, 17/18, 19/20 en van 21 t/m 24) mede voor het doorbreken van een mogelijk eentonig accent aan het eind van de regels, het Turks kent immers een eindaccent.

Wat opvalt in het taalgebruik van dit vers is de afwezigheid van de Perzische *izafet*-constructie.<sup>138</sup> De hier gebruikte Arabische en Perzische woorden behoren tot het gangbare Istanbul Turks, de maatstaf voor het spreken en schrijven van Algemeen Beschaafd Turks (ABT)<sup>139</sup>, waarvoor Yahya Kemal dus zeer bewust had gekozen nadat hij het bijzondere belang ervan had onderkend, ondermeer dankzij zijn Franse voorbeelden.

De verbale tijd is, met uitzondering van de drie imperatieven in de eerste twee regels, tot en met regel 23 de aoristus *geniş zaman* [brede tijd] *-(İ)r*, in het Turks in het bijzonder gebruikt om algemeen geldende uitspraken te doen, regels te beschrijven, of om telkens terugkerende gebeurtenissen en vaste gewoonten te vermelden, de dingen die duren. Dat wat we ‘daar aan de overzijde’ zullen zien speelt zich reeds duizenden jaren af en behoort dus niet tot het specifieke heden, al zijn we weliswaar afhankelijk van een bepaald tijdstip op de dag om het schouwspel überhaupt te kunnen waarnemen. Pas in de laatste regel komt de presens *-(İ)yor* tevoorschijn, de werkwoordsvorm die aangeeft wat er op dit moment aan het gebeuren is: *En sahih aynadan aksettiriyor Üsküdar’ı* [weerspiegelen Üsküdar in de meest waarachtige spiegel]: daar staan we op die andere oever en zien de werkelijkheid van vandaag!

De eerste regel bestaat uit een oproep gevormd door twee imperatieven, de één opent de regel, de ander sluit hem af. Een aansporing om zich ‘in dit seizoen, op het tijdstip van zonsondergang’ naar Cihangir te begeven (als gezegd, een wijk aan Europese zijde ten noorden van de *Haliç* [Gouden Hoorn] – waar zich overigens ook het *Park Otel* bevindt waar Kemal jarenlang een kamer bewoonde – en vandaar te gaan kijken. Door de assonanties worden de drie delen van deze regel nauw met elkaar verbonden: de eerste persoonsvorm *Git*, het seizoen *mevsim(de)*, de tijd (*gurup*) *vakti* en de plaats *Cihangir’(den)* worden door de *i*’s naar elkaar toegehaald; het aanwijzend voornaamwoord *bu* bij het seizoen lijkt door de *u*’s in *gurup* tevens voor de tijd van zonsondergang te gelden. Met andere woorden: Ga, niet alleen in dit speciale seizoen maar tevens op dit specifieke tijdstip, tegen zonsondergang, naar Cihangir. Eenmaal daar aangekomen ‘kijk’ dan: *bak!* B, a, k: de drie letters die de lezer naar de volgende regel leiden, waarin hij bovendien nog eens door hen begeleid zal worden: die begint immers met de *B*, eindigt met de *k!* en daartussen tieren welig de *a*’s.

---

<sup>138</sup> Een uit het Perzisch overgenomen naamwoordconstructie, die adjectieven en samenstellingen kan produceren; een rijke bron voor het toepassen van synoniemen in de Osmaanse klassieke poëzie.

<sup>139</sup> Met dank aan Dick Koopman (TCIMO – Turks, Universiteit Leiden).

In deze tweede regel wordt men aangespoord om zich eens helemaal over te geven aan die droom daar aan de overzijde. Dankzij de acconsonantie worden nu *kendini* [jenzelf] en *karşındaki* [aan de overzijde] naar elkaar toegebracht, jij lezer, zult deel worden van de droom. Geen oproep dus voor het vierde gebed van de dag, voor zonsondergang, maar een aansporing om ‘in droom te gaan’. En waarom dan wel, vraagt men zich opnieuw af?

Met een vol accent krijgt die nieuwsgierige lezer direct antwoord: *Başkadır!* [Het is anders] (in een volgens de gangbare syntactische regels geformuleerde zin zou *başkadır* aan het eind staan, en zonder bijzondere accentuering (-*dır*) zou het bovendien bij *başka* gebleven zijn), deze avond is anders dan alle andere avonden. Blijkbaar gaat het niet alleen om dit seizoen, het gaat zelfs om deze ene avond, besef wel dat je bent uitverkoren, lezer, kijk maar naar het nadrukkelijke *bu* [deze] in tegenstelling tot *bütün* [alle].

Zie dan wat er voor je ogen gebeurt: De *vehm* [beeldingskracht] van de zon schept paleizen *saraylar*, daar staan ze, voor je ogen, midden in de regel, met accent. De in deze regel 4 gepersonifieerde zon wordt in regel 5 zelfs ‘gedeïficeerd’: Immers waar geschapen wordt verschijnt (een) god, niet God, *Allah*, maar *ilah* [een god, uit de mythologie bijvoorbeeld]. Die ene God schiep uit de chaos, ex nihilo, deze god echter doet het klaarblijkelijk uit ‘stof’, in dit geval glas. En op klankniveau lijkt het wel of *a* uit *a* wordt geschapen, terwijl ook dat scheppen nog eens door de *a* wordt geleid: *saraylar yaratır camlardan*. We mogen wel concluderen dat we hier te maken hebben met de zonnegod zelve, nu hij op parallelle hoogte staat met de zon in de voorafgaande regel, terwijl hij bovendien als diens gelijkwaardige en gelijktijdige actor optreedt.

Die god (regel 5) heeft vermoedelijk het goede voor met zijn wereld, want hij wil *eğlence* [vermaak] voor zijn *hayalhanesi* [huis der verbeelding]. Bij deze woordkeuze zal, behalve het metrum, de semantiek zeker een rol hebben gespeeld. De verbeelding uit de titel wordt nu verbonden met die goddelijke creatie. Door het gebruik van *isteyip* [wil ‘en’] weet de lezer dat met behulp van *-ip* het suffix van de persoonsvorm even is uitgesteld en dat hij vooral moet doorlezen via een enjambement naar regel 6 om te weten te komen wat dat vermaak dan wel zal zijn. *Çevirir* : Hij verandert die ramen plotseling in een sprookjeskasteel. We zijn dus wel even in een andere wereld geraakt, hoewel... sprookjes behoren tot de oudst overgeleverde producten van de menselijke verbeelding. En wat gebeurt er door deze paleizen van ivoren gloed – zo ziet dat sprookjeskasteel er blijkbaar uit – met *bütün karşı yaka* [de ganse overzijde]? Die lijkt nu op het schitterende (*mutantan*) oosten van drieduizend jaar geleden, mooi gevisualiseerd door de dichter in het rijm, waarin: *karşı yaka* letterlijk wordt versmolten tot *Şark(a)* [het oosten], een betoverend staaltje van iconisering. Wat de keuze voor *peri* [feeëriek/sprookjesachtig] betreft, is er mogelijk nog een diepere motivatie dan alleen de zichtbare assonantie met omringende woorden, *ilham perisi* betekent namelijk ‘Muze van de dichtkunst’, *ilham* [(goddelijke) inspiratie]. Een expliciet eerbetoon van de dichter aan zijn Muze door wie hij zich geïnspireerd voelt?

Die paleizen worden hier niet vergeleken met de sultanspaleizen uit de hoogtijdagen van het Osmaanse Rijk, – geen nostalgie naar gouden oude tijden van zijn eigen ‘natie’<sup>140</sup>–, maar met het schitterende oosten van drieduizend jaar geleden, ver voordat de Turken rond 500 AD in de Altai neerstreken en daarmee in de geschiedenis werden opgenomen.

Kennelijk neemt die god – die in deze regel 9 toch verdacht veel weg heeft van Bacchus – zelf evenzeer deel aan het feest dat hij ons voortvoert: *Mest* en *zevk* [dronken / bedwelmd van het smaakgenot (is hij)] worden als openings- en afsluitingswoorden van deze regel naar elkaar toegehaald door de *e*-assonantie en ook daardoor direct op elkaar betrokken. Zoals het goden betaamt drinkt hij niet zomaar een glas wijn, maar een gouden wijn *altın şarap* uit een rode bokaal *kırmızı kase*. Welhaast onvermijdelijk roept de dichter hiermee de sfeer op van de *divan*-poëzie, waar in de *gazel*'s vaak de (goddelijk) mooie wijnschenker wordt aangeropen, ‘*Ey saki*’, om nog eens wat uit te schenken van die kostelijke rode wijn in de bokaal in de hand van ‘de dichter’, het lyrisch subject. Kortom, die wereld daar is een en al schittering, die de gewone mens alleen van ‘horen vertellen’ kent.

In de regels 11 en 12 wordt de lezer nog eens een soort conclusie van het voorgaande geboden: Dit alles wordt al honderdduizenden jaren, een eeuwigheid in menselijk opzicht, teweeggebracht door de god die vanwege zijn verrichtingen met recht de lichtbouwmeester, *ışık mi'marı*, genoemd mag worden. En wel die van het oosten, *şarkın*, omdat hij daar telkens weer tevoorschijn komt, omdat juist hij die schittering van dat oude oosten creëert. Dat de architect voor Kemal een bijzondere betekenis heeft als vakbroeder in het streven naar harmonie, is al in zijn biografie aan de orde gesteld. Wat laat die lichtbouwmeester dan wel zo stralen? ‘Het Üsküdar der verbeelding’, hier ontvangt de stad uit de titel haar naam, in *hayal* krijgt de verwijzing gestalte.

Maar helaas, ondanks al die duizenden jaren, waarop de lezer in de twee voorafgaande regels nog even geattendeerd is, blijkt in regel 13 de openbaring van die god slechts van zeer korte duur *âni*. De uit dit vuur geschapen gebouwen *yapılar* – nu geen paleizen of sprookjeskastelen meer – zijn vergankelijk *fâni*, door het eindrijm zijn de korte duur en de vergankelijkheid direct met elkaar verbonden. Welk een paradox zou men zeggen: goddelijke openbaring en vergankelijkheid, terwijl tegelijkertijd dankzij de intense klankrelaties van *ilâh - ilham - âni - fâni* deze begrippen zodanig op elkaar betrokken raken, dat ze als het ware synoniem worden en de gebruikelijke paradox lijken op te heffen.

Het vervolg luidt dan ook: Als het donker wordt in het westen, *batı*, verdwijnt alles in een oogwenk: *Kaybolur ... kararmakla*. Ook hier wordt dat wat er op

---

<sup>140</sup> Mogelijk is dit een verwijzing naar de Hittieten, die zich van 1700-700 v. Chr. in Anatolië bevonden en daarom eveneens, gestimuleerd door Atatürk c.s., als erflaters van de huidige Turkije-Turken worden beschouwd. Tijdens Hittitische opgravingen zijn namelijk ook bokalen, *kaseler*, (zie *kırmızı kase* [rode bokaal]) gevonden.

semantisch niveau gebeurt geïconiseerd door de klinkende en in het oog springende klankovereenkomsten.

Daar wordt men stil van, alles verloren, alles donker.

Wat staat ons te wachten? Inderdaad duurt het sultanaat van het arme Üsküdar maar kort.<sup>141</sup> De zon, die het moest afleggen tegen de duisternis, heeft met zijn eigen nederlaag alles neergehaald, het sultanaat is veroverd en geruïneerd door de duisternis. De zon heeft zijn ‘creatief’ vermogen verloren en is overgegaan tot destructie. De kortstondige illusie, hier samenvattend *saltanat* genoemd, is verbroken, bovendien wordt het werkelijke karakter van die stad der verbeelding onthuld: *fakir* arm. We zijn terug in de werkelijkheid, de droom is voorbij, wat nu? Als in spiegeleffect komt die werkelijkheid op ons af, hoe ziet die eruit, wat heeft die ons na die schitterende droom nog te bieden? We volgen het spoor van de dichter:

Met *esef etmez* [(hij) treurt niet], de door de plaatsing en accentuering haast op een imperatief lijkende (*esef etme*) opening van regel 17, wordt de lezer direct opgebeurd en naar een nieuw perspectief geleid. Die stad treurt immers ook niet om wat de zon heeft doen verdwijnen, want wat blijkt: die armenstad heeft wel degelijk iets in haar mars. Regel 18 opent met haar andere naam *Serviler Şehri* [Stad der cipressen], Üsküdar is van verre herkenbaar vanwege het lint van cipressen waaronder de doden beschutting vinden op de begraafplaats *Karacaahmet*. En rijmend op de ‘ruïnes’, *yıktığı(na)* komt haar eigen innerlijk licht *iç aydınlığı(na)* tevoorschijn, licht in elke betekenis. Een woord dat in het Turks associaties oproept met ‘De Verlichting’, met opleiding en volksverheffing, met ontwikkeling.

Terug in de werkelijkheid worden we opnieuw verrast door regel 19: In een dergelijk klimaat van ‘eeuwige genade’ *Ezelî mağfiret*. Weliswaar blijven cipressen<sup>142</sup> ‘eeuwig’ groen, maar door de connotatie – immers vanwege hun welhaast onvermijdelijke aanwezigheid op begraafplaatsen – doen deze bomen ons denken aan de dood. Welnu, eeuwig groen, leven, dood en innerlijk licht creëren dat klimaat van eeuwig genade, en in het licht van de eeuwigheid wordt alles relatief, daar verdwijnen verschillen, zoals die tussen goud en klatergoud in regel 20. Niet na de dood, maar in de werkelijkheid van het heden moeten we van het leven iets zien te maken; dat vermogen heeft het volk blijkbaar: zij kan met haar ‘creativiteit’ van elke wijk een paradijs maken. *Hilka* betekent zowel ‘creatie’ als ‘het vermogen daartoe / talent’, het volk als schepper, als kunstenaar van het ‘werelds’ paradijs, *cennet*. Een wel heel frappante tegenstelling met de vergankelijk gebleken openbaring *ilham* van de god uit de eerste strofe.

De slotregels 22, 23 en 24 enjamberen en vormen zo tezamen de apotheose: alle substantiële concepten van het vers worden in de dichtheid van deze laatste drie regels aangeboden, samengevat ziet dat er als volgt uit: op de overoever in de duisternis van

---

<sup>141</sup> Volgens Tanpınar, in *Edebiyat*, ‘Hayal Şehir’, 327-331, 328, is dit een van de vier regels uit dit gedicht, die onder vrienden tot een begrip, een ‘gezegde’, werd: *Az sürer gerçi fakir Üsküdar’ın saltanatı*.

<sup>142</sup> Zie hoofdstuk 2.

de nacht weerspiegelen de lichtjes van de huizen van de armen van Üsküdar in de meest waarachtige spiegel. Bij nadere beschouwing krijgen we dan het volgende beeld:

*Karşı sahil(de)* – het equivalent heeft de dichter in de eerste strofe gebruikt waar het zo mooi versmolt met het (schitterende) oosten: *karşı yaka* en *şarka* – op die overzijde speelt het zich allemaal af.

*Karanlıkta .... gece*, in de donkerte (van) de nacht... vlak voor zonsondergang moesten we ons aan de droom overgeven, nu de nachtelijke duisternis is ingetreden ziet die overzijde er nogal anders uit.

*Fukara evlerinin lambaları*, geen sprookjespaleizen of kastelen van ivoren gloed, maar lichtjes van de huizen van de armen, het getalenteerde volk.

*En sahih aynadan aks ettiriyor Üsküdar'ı*, het armenlicht – en niet de stralende ‘zonnegod’ – weerspiegelt – (weer)spiegeling is immers wat de waan, de droom, de verbeelding in de eerste strofe veroorzaakt heeft – Üsküdar – nu in de onopgesmukte eigenlijke naam – in de meest waarachtige spiegel. Het spiegeleffect wordt door de weerspiegeling van beide strofen bovendien krachtig geïconiseerd:

*het licht van de bouwmeester van het oosten <> het licht van de stad der cipressen zelf  
het vuur van de zon <> de lampen van de huizen*

*de vergankelijke openbaring van de god <> het eeuwige paradijs van het volk*

Als de verbeeldingskracht van de mens hem in staat stelt om hier in deze wereld er nog wat van te maken, ja zelfs een paradijs(je) te creëren, dan moeten we die vergankelijke goddelijke waan maar aan de droomwereld overlaten. De geestelijke rijkdom biedt hier op aarde tenslotte de grootste troost.

De beelden van dit gedicht zijn alle te begrijpen in de Turkse cultuurhistorische context. De oproep om ergens te gaan kijken, heen te wandelen of aan deel te nemen, is bepaald geen zeldzaamheid in de Osmaanse poëzie. Twee strofen uit een Lied, *Şarki*, van de achttiende eeuwse Nedim, mogen dit illustreren; daarin keren bovendien de inmiddels bekende Osmaanse symbolen terug:

1

*Gülzara salın mevsimidir geşt ü güzarin  
Ver hükmünü ey serv-i revan köhne baharın  
Dök zülfünü sammur giyinsin ko izarın  
Ver hükmünü ey serv-i revan köhne baharın*

2

*Bülbüllerin ister seni ey gonce-dehen gel  
Gül gittiğini anmayalım gülşene sen gel  
Pamal-i şita olmadan iklim-i çemen gel  
Ver hükmünü ey serv-i revan köhne baharın*

1  
*Begeef je naar de rozentuin, het seizoen dient zich aan  
O ranke cipres proef en weeg het najaar  
Ontdoe je van je bladertooi, trek je rouwjasje aan  
O ranke cipres proef en weeg het najaar*

2  
*Je nachtegale roepen je o rozenmond, komaan  
Roos, denk nu niet aan je vertrek, naar het rozenperk, komaan  
Groen land voordat de winter zijn verwoestend werk doet, komaan  
O ranke cipres proef en weeg het najaar*

De beeldingskracht van *Hayal Şehir*, de evocatie van wat er voor onze ogen gebeurt, wekt echter tenminste associaties op met dat wat de Parnassiers trachtten te bereiken in hun verzen. Hoewel de door Kemal om zijn muzikaliteit bewonderde Verlaine, zichzelf slechts een korte periode als lid van deze dichtersclub beschouwde, valt er onder zijn stadsgedichten wel iets van dien aard te vinden. Bovendien verwijzen de vaak betoverende ‘beschrijvingen’ van deze dichter, van een landschap of van de lichtval tijdens de verschillende uren van de dag en nacht, onmiddellijk en expliciet naar de gemoedstoestand van het dichterlijk subject; de ziel weet zich weerspiegeld in de natuur. Ofschoon dus de Franse dichter zijn beelden geheel anders gebruikt, heeft Kemal zich door de beeldende kracht ervan zeker laten inspireren.

Bij wijze van voorbeeld volgt hierna een fragment uit het lange *Nocturne Parisien*<sup>143</sup>:

.....  
*Et, s'accoudant au pont de la Cité, devant  
Notre-Dame, songer, cœur et cheveux au vent!  
Les nuages, chassés par la brise nocturne,  
Courent, cuivreux et roux, dans l'azur taciturne.  
Sur la tête d'un roi du portail, le soleil,  
Au moment de mourir, pose un baiser vermeil.*

.....  
*– Puis, tout à coup, ainsi qu'un ténor effaré  
Lançant dans l'air bruni son cri désespéré,  
Son cri qui se lamente et se prolonge, et crie,  
Éclate en quelque coin l'orgue de Barbarie:*

De taal tovert hier, haast als een schilderij, de stad, Parijs, bij het vallen van de nacht. Kemal was betoverd door die beeldende kracht en heeft die tot de zijne proberen te maken. Met die verworvenheid is hij tenslotte in staat gebleken Turkse verzen te maken in een Turkse context, verstaanbaar en herkenbaar voor iedere Turk.

---

<sup>143</sup> Verlaine, uit zijn bundel *Poèmes Saturniens*.

**b** *Büyü şiir*<sup>144</sup>

1 *Paris 'de genç iken koyu Baudelaire-perest idim.  
Balkon 'la, Yolculuk 'la, Güzellik 'le mest idim.*

*Sinmişti şiiri ruhuma ulvî kader gibi;  
Absent 'e damla damla sızan bir şeker gibi.*

5 *Hulyasının yarattığı iklim o başka yer!  
Gür defnelerle çevrili, afyonlu bahçeler...*

*Her zevki bir haram olan efsunlu cennetin  
Koyununda vardı lezzeti bin türlü nimetin.*

10 *Bir gün veda edip o diyarın hayatına,  
Döndüm bütün bütün vatanın kainatına.*

*Lâkin o bahçelerde geçen devre 'den beri  
Kalbimde solmamıştır o şiirin çiçekleri.*

**Betoverende poëzie**

1 *Bezeten was ik van Baudelaire, toen ik jong was, in Parijs.  
Dronken was ik van Het Balkon, De Schoonheid en De Reis.*

*Zijn poëzie doordrong mijn ziel als diepe smart;  
Zoals suiker in absint zich kristal na kristal onthardt.*

5 *Die andere wereld, zo geschapen door zijn verbeelding!  
De opiumtuinen met laurieren, die weelderige omgeving ...*

*In het hart van het betoverend paradijs, waarvan elk genot  
Een verbod was, lag de smaak van een duizendsoortig geluk.*

10 *Op een dag nam ik toen afscheid van die wereld en dat leven  
Keerde naar het universum van mijn land met heel mijn wezen.*

*Sedert de in die tuinen doorgebrachte jaren evenwel  
Zijn de bloemen van die poëzie in mijn hart niet verwelkt.*

---

<sup>144</sup> K GK, 163. (Zie ook deel III.1).

### Een analyse

Een *gazel* volgens de strofenbouw, maar met parend rijm. Wel is het distichon als inhoudelijke en syntactische eenheid bewaard in dit gedicht en is het metrum vanzelfsprekend een van de *aruz*-vormen, namelijk een *muzari* - - v / - v - v / v - - v / - v - v. Bovendien gaat het over liefde, genot, bedwelming en dronkenschap, over paradijs, tuinen en bloemen. Zo bezien lijkt dit vers zelfs ietwat overladen met de lyrische beeldtaal van de *divan*-poëzie.

Die weelderige wereld der verbeelding werd weliswaar met behulp van genotsmiddelen bereikt, maar leverde dan ook paradijselijke genoegens op. En hoewel het afscheid onvermijdelijk was, zoals de volwassenheid tenminste voor een deel het afscheid van de jeugd betekent, bleef het hart van de dichter jong, en staan die bloemen nog altijd in bloei.

Zo klassiek-Osmaans als dit vers is wat de vorm en de beeldtaal betreft, zo ondubbelzinnig verwijst het tevens naar de Franse invloed die Yahya Kemal onderging. Het lijkt een aanwijzing van de dichter zelf, dat juist dit gedicht als een van de allerlaatste een plekje kreeg toebedeeld in de derde afdeling van de bundel, *Vuslat* [Eenwording]. De synthese die hij nastreefde, heeft hij hierin uitdrukkelijk vormgegeven op alle niveaus van het gedicht.

Baudelaire<sup>145</sup> wordt niet alleen geëerd met de expliciete vermelding van zijn naam en drie titels van bekende gedichten van hem (*Le Balcon*, *Le Voyage*, *La Beauté*), maar tevens met een synesthesie – Baudelairejaans metaforisch taalgebruik bij uitstek –: ‘de smaak van een duizendsoortig geluk’. Bovendien laten woorden als bezeten, smart, absint, opium, verbod, afscheid van het leven, en die bloemen geen enkel misverstand bestaan: zij associëren ons met het leven van de grote Franse dichter, die vooral beroemd werd dankzij zijn *Les fleurs du mal*.

Dat Yahya Kemal voor een klassieke, Osmaanse, vorm koos, sluit zonder twijfel bij dit eerbetoon voor de Franse dichter aan. Baudelaire gaf immers de voorkeur aan het klassieke sonnet voor zijn nieuwe taal en inhoud. Het is een van de vele voorbeelden van de in de praktijk van de eigen taal en cultuur toegepaste theorie van de Franse school: voor Kemal betekende de keuze voor de klassieke vorm niet het Franse sonnet, maar vanzelfsprekend het Osmaanse *gazel*, zoals hiervoor reeds is aangetoond.

De verbeelding die de mens naar een andere wereld kan voeren, de reis die hem weer terug naar het eigen vaderland kan brengen, een universum – voor Kemal geladen met de gehele Turkse cultuur, waarin de Osmaanse periode onlosmakelijk is opgenomen –, waar die mens met heel zijn wezen verder kan groeien en bloeien. Van dit alles was de Turkse dichter zich in het bijzonder dankzij de lessen van de Franse dichters bewust geworden, terwijl hij deze concepten in zijn volwassen jaren tot zijn persoonlijke motieven heeft ontwikkeld. *Muhacir - hicranlı - göçmen* [de vluchteling,

---

<sup>145</sup> Baudelaire is de eerste de eerste Franse grote-stadsdichter, die in zijn gedichten de stad als personage opvoerde, en als plaats van bandeloosheid en anonimiteit. Die laatste twee kenmerken stond Kemal overigens verre van, waar het Istanbul betrof.

hij die afscheid moet nemen, de migrant], zoals de Turken al sinds hun vroegste geschiedenis en zoals Kemal zelf: vaak onderweg, nergens echt thuis, of juist overal. Het middel bij uitstek om grenzen te overschrijden is de verbeelding of de droom, *muhayyile* - *hayal* - *hulya* - *kuruntu* of *rü'ya*. Vooral dankzij zijn Franse dichters begon Kemal zich de kracht hiervan te realiseren, raakte hij in haar ban en is zij vervolgens tot een van zijn belangrijkste individuele concepten geworden. Bovendien was dit fenomeen niet vreemd aan zijn eigen cultuur, daar kende men immers het al eeuwen bestaande schimmenspel of schaduwtheater van Karagöz (de Turkse Jan Klaassen), ook wel *hayal perdesi* [verbeeldingsgordijn] geheten.<sup>146</sup>

Nergens gebruikt de dichter de natuur als abstract fenomeen, vrijwel altijd brengt hij haar in verband met Istanbul of met een concreet heden of verleden; evenals zijn *hayal* ontstaan naar aanleiding van een tastbare en voor hem veelzeggende situatie, gebeurtenis of persoon.

De kleurschakeringen in de bundel zijn opvallend beperkt. Alleen de volgende kleuren worden bij name genoemd: *siyah* / *simsiyah* [zwart / gitzwart], *beyaz* / *bembeyaz* [wit / spierwit], *mavi(lik)* [blauw]. Voor het overige prefereert Kemal de naam van een bepaalde steensoort, *zümürüt* [smaragd = groen], een bloem, *gül* [roos = rood], een *yaprak* [(boom)blad = (afhankelijk van het seizoen) groen / (goud)bruin], of bloed, *kan rengi* [bloedkleur], wanneer hij bepaalde kleuren wil oproepen.

Deze in de gehele bundel, *Kendi Gök Kubbemiz*, regelmatig terugkerende woorden en hun afgeleiden kunnen worden beschouwd als de symbolen die Yahya Kemal specifiek tot de zijne maakte, waaraan ondermeer zijn poëzie te herkennen valt, waarmee zijn wereld van een onverbloemde synthese zich opent.

---

<sup>146</sup> Pala, 'Gazel', 15.