

MICHIEL LEEZENBERG

Orhan Pamuks Ottomaanse verleden

125

een antihumanistische lezing

Het is verleidelijk om de romancier Orhan Pamuk als een soort Turkse Cees Nooteboom te beschouwen. Beiden worden in het buitenland tot de belangrijkste vertegenwoordigers van hun respectievelijke nationale literaturen gerekend, hoewel ze daar helemaal geen typische voorbeelden van zijn; beiden plaatsen zichzelf welbewust in een internationale literaire traditie; beiden zijn ook buitenslands meer geliefd dan in hun land van herkomst. In Turkije wordt Pamuk weliswaar goed verkocht, maar de waardering in eigen land is lauw en ambivalent, en gaat gepaard met allerlei heftige aanvallen, ondanks of misschien juist vanwege, zijn steeds grotere roem in Europa en Amerika. Turkse critici verwijten hem onder meer dat zijn vocabulaire te beperkt is, dat zijn syntaxis van de straat is, dat hij de Stem des Volks niet laat horen, dat hij een rijkeluiszontje is, dat hij joods

is, enzovoort. Inderdaad zijn zijn boeken niet bepaald typisch Turkse romans. Hij heeft weinig of niets gemeen met het realisme of de sociaal-kritische literatuur van canonieke Turkse schrijvers als Yasjar Kemal, Nazim Hikmet en Aziz Nesin, maar bouwt eerder voort op de Europese literaire canon. Met name rekent hij auteurs van fantastische literatuur, zoals Jorge Luis Borges, Italo Calvino en Umberto Eco, tot zijn grote modellen. Maar anders dan bijvoorbeeld Nooteboom valt hij niet zomaar een literair estheet, of een postmodernist of magisch realist te noemen, gezien de overduidelijke en welbewuste politieke dimensie van zijn romans. Hij creëert in zijn romans niet zomaar een fictief universum, maar schept een beeld van het reëel bestaande Turkije van vandaag en neemt daartegenover dan ook politiek stelling in.

Pamuk debuteerde in 1979 met *Cevdet Bey ve oğulları* (*Cevdet Bey en zijn zonen*), een realistische en wat Buddenbrooks-achtige familieroman. Deze wijkt zozeer van zijn latere werk af dat Pamuk hem vooralsnog niet in vertaling heeft laten publiceren. In zijn latere romans ontwikkelde hij geleidelijk aan een andere manier van schrijven. *Het huis van de stilte* (*Sessiz ev*) uit 1982 introduceerde een veelheid aan stemmen, *De witte vesting* (*Beyaz kale*, 1985) was zijn eerste experiment met de historische roman, en het eerste boek waarin cultuurcontact een centrale plaats inneemt; in *Het zwarte boek* (*Kara kitap*) en *Het nieuwe leven* (*Yeni hayat*) komt de thematiek van het schrijven en zijn invloed op het leven prominent naar voren, en zijn tot dusverre meest succesvolle roman, *Ik heet karmozijn* (*Benim adım kırmızı*) van 1999, biedt een technisch geraffineerd spel over de miniatuurschilderkunst waarin zulke onverwachte vertellers als een schilderij van een hond, en de kleur rood aan het woord komen. Daarna publiceerde hij *Sneeuw* (*Kar*, 2002), dat zijn meest controversiële boek geworden is, omdat het speelt in het hedendaagse Turkije, en niet alleen de politieke islam in zijn gewelddadiger verschijningsvormen tot onderwerp heeft, maar ook de rol van het leger ter discussie stelt, en *en passant* onder meer het veranderende karakter van de media, de Koerdische kwestie, en de teloorgang van Turkijes radicale linkse groeperingen beschrijft.

POLITIEKE WEEGSCHAAL

Wie Pamuks werk in zijn geheel wil karak-

teriseren en plaatsen ten opzichte van andere hedendaagse literatuur, heeft het lastig. De flapteksten van vertalingen, die hem enthousiast in verband brengen met Kafka, Proust en Joyce, lijken eerder pogingen hem aan te prijzen als een Heel Groot Schrijver dan serieuze positioneringen; op allerlei wezenlijke punten verschilt Pamuk juist hemelsbreed van deze modernistische auteurs. Even afgezien van *Cevdet Bey*, vallen deze boeken onmogelijk als psychologische romans te omschrijven. Karaktertekening is niet Pamuks sterkste zijde, en veel van zijn personages profileren zich minder door hun woorden en daden dan door expliciete beschrijvingen van hun uiterlijk of karakter. Ook zijn zijn evocaties van een Ottomaans verleden te speels om voor naturalistische historische romans door te kunnen gaan; veeleer zijn ze historische fantasieën of fabels. De verleiding is dan natuurlijk groot om hem in te delen bij de fantastische, postmoderne of zogenaamde 'magisch-realistische' literatuur, een genre waarvan Borges zo'n beetje de aartsvader is, en dat verder zulke uiteenlopende auteurs als Gabriel Garcia Marquez, Italo Calvino en Umberto Eco omvat. Maar al noemt Pamuk zichzelf schatplichtig aan met name Borges, Calvino en Eco, toch staat hij teveel in een politiek krachtenveld om zich de relatieve vrijblijvendheid te kunnen permitteren die het fantastische genre en algemener postmoderne posities in literatuur kenmerkt. Ik zou daarom zijn romans, bij gebrek aan een betere aanduiding, voorlopig willen karakteriseren als belichamingen van een *esthetisch-politiek fantastisch postmodernisme*. Ik geef on-

middellijk toe dat dit een monsterlijke frase is. Ze is niet bedoeld als een etiket om hem in een laatje te kunnen wegstoppen, maar als een eerste aanduiding van wat Pamuk in zijn romans drijft. De vraag hieronder is waar deze postmoderne, fantastische, politieke en esthetische dimensies van Pamuks romans op neerkomen.

Borges heeft ooit geschreven dat alle fantastische literatuur uiteindelijk stoelt op het gebruik van slechts vier thema's of technieken: de dubbelganger, het werk binnen het werk, het reizen door de tijd en de vermenging van droom en werkelijkheid. Alle vier zijn nadrukkelijk aanwezig in Pamuks oeuvre, met uitzondering misschien van het reizen in de tijd; maar ik zal hieronder proberen te verduidelijken dat Pamuks historische romans als een soort tijdreizen vallen op te vatten. In *De witte vesting* staat vooral het thema van de dubbelganger centraal; een centrale implicatie van dit thema, de gedachte dat het individu niet bestaat, of dat individuele identiteit slechts een illusie is, lijkt haaks te staan op een gedachte in *Ik heet karmozijn*, dat individualisme pas in de islamitische traditie wordt geïntroduceerd met de westerse portretschilderkunst en het perspectief. Veel vaker, en zelfs in vrijwel al Pamuks romans, duikt het motief van het werk binnen het werk op. Het meest expliciet gebeurt dat natuurlijk in *Het nieuwe leven*, dat handelt over een (titelloos) boek dat het leven van de hoofdpersonen steeds meer gaat beheersen; maar op andere manieren, en minder nadrukkelijk, verschijnt het ook in *Het zwarte boek*, waarin de

hoofdpersoon de feulletons van een vermiste vriend begint te schrijven en onder diens naam gaat publiceren; in *Ik heet karmozijn* spelen miniatures (of de verbale beschrijvingen daarvan) een centrale verhalende rol, en in *Sneeuw* staat een toneelstuk dat in de provinciestad Kars wordt opgevoerd model voor het politieke van Turkije als geheel. Dit thema loopt in zekere zin over in het vierde dat door Borges wordt genoemd: het zijn bij Pamuk niet zo zeer droom en werkelijkheid maar kunst en werkelijkheid die op onverwachte, en soms problematische of zelfs gevaarlijke, wijzen in elkaar overgaan. Voorzover Pamuks werk als fantastische literatuur valt te classificeren, betreft het eerder de fantastische implicaties van diverse kunstvormen dan van dromen: ze gaan vooral over de mogelijke wereldse, maatschappelijke en zelfs politieke gevolgen van kunst. De fantastische dimensie van Pamuks werk is tegelijk een esthetische dimensie.

127

Pamuk afficheert zichzelf soms als postmodernist, maar tegelijkertijd onderkent hij ten volle dat je in Turkije geen *art pour l'art* kunt bedrijven: alles wat een schrijver zegt, wordt onvermijdelijk gewogen op een politieke weegschaal. Wat hij niet zegt eveneens. Pamuk is vaak verweten dat hij niet explicieter stelling heeft genomen ten opzichte van de corruptie van de civiele politiek en de militaire ingrepen in het politieke leven, of van de radicale linkse beweging van de jaren zeventig en de gewapende Koerdische beweging van de jaren tachtig en negentig. Er is echter geen twijfel dat deze thema's, en in toenemende mate de

politieke islam, zijn werk beheersen. In recentere romans, met name *Het nieuwe leven* en *Sneeuw*, stijgt de aandacht voor het Turkse platteland, dat voor de Turkse hogere klassen uit de steden vrijwel net zo'n etnisch, religieus en moreel vreemd universum is als voor literatuurliefhebbers uit de lage landen. Sommige recensenten hebben in deze romans een ironisch-afstandelijke, maar liefdevolle, waardering voor de simpele zielen uit de Turkse provincie gezien. Maar tegelijkertijd vecht Pamuk voortdurend tegen een al te grote identificatie met de plattelandsbevolking en haar levensomstandigheden: die zou slechts tot een eendimensionale literatuur, of in het ergste geval tot politieke propaganda leiden, zei hij ooit in een interview.

Deze afstand speelt Pamuk enigszins parten wanneer hij het heikele thema aansnijdt van de politieke islam, die een van de hoofdthema's van *Karmozijn* en *Sneeuw* vormt. Met name *Sneeuw* straalt een bijna neerbuigend ironische houding uit tegenover de lager opgeleide en provinciale personages. De verschillende islamisten van Kars mogen in deze roman als aandoenlijk oprecht, of als gevaarlijk gedreven worden voorgesteld, op een of andere manier blijven ze allemaal poppen in een spel dat door Pamuk, of op mijn minst door de verteller van *Sneeuw*, wordt geregisseerd. Het gaat me er hier echter niet om de vraag of deze distantie een esthetisch manco of juist een positieve kwaliteit is; het gaat me eerder om de vraag welke maatschappelijke en politieke visie erin tot uiting komt. En die visie is onmiskenbaar kemalistisch: ze is de houding van de modernistische,

doorgaans westerse geschoolde en georiënteerde elites van de grote steden van de republiek Turkije zoals die is gevormd door en onder haar eerste president Mustafa Kemal, ofwel Atatürk. Deze secularistische en modernistische visie is niet alleen kenmerkend voor Turkijes kemalistische elites, maar ook voor het humanisme dat tot uiting komt in Pamuks opvattingen over kunst en literatuur. Kunst geldt bij hem als een autonome, zo niet heilige sfeer, die voortdurend, om niet te zeggen per definitie, door politieke machthebbers en nog sterker door religie wordt bedreigd.¹ Deze visie op de positie van de kunsten in het heden komt, opmerkelijk genoeg, het duidelijkst naar voren in zijn twee historische romans.

HET OTTOMAANSE VERLEDEN HEROVERD

De witte vesting en *Ik heet karmozijn* zijn niet alleen maar historische fantasieën; ze vormen tegelijkertijd een cultuurkritiek van het modernistische, nationalistische Turkije dat zijn voormoderne, multinationale verleden ontkent of wegmoffelt, en ook een poging om Turkijes Ottomaanse achtergrond te heroveren op religieus en nationalistisch rechts. De kemalisten die de republiek Turkije vanaf de jaren twintig hebben vormgegeven, namen juist strikt afstand van het recente en verder verwijderde Ottomaanse verleden, ten gunste van een, grotendeels mythologische, millennia oude Turkse geschiedenis. Overigens vallen soortgelijke pogingen om de geschiedenis in meer nationale termen te herschrijven

ook waar te nemen in andere erfgenamen van het Ottomaanse rijk, zoals de hedendaagse Arabische staten en Griekenland. Deze veronachtzaming van het Ottomaanse verleden is niet alleen kenmerkend voor enkele jonge staten buiten de Europese Unie. Ook op Nederlandse en andere Europese scholen en universiteiten wordt de Ottomaanse geschiedenis nog altijd stiefmoederlijk behandeld, ondanks de toenemende aantallen scholieren en studenten afkomstig uit de Balkan, Turkije en het Midden-Oosten. In recente politiek-theoretische literatuur duikt het Ottomaanse rijk opeens op als een voormodern en niet-liberaal voorbeeld van een multireligieus, multi-etnisch en multicultureel rijk.²

Pamuks aandacht voor het Ottomaanse verleden van Turkije komt niet simpelweg neer op, zoals het cliché wil, de herontdekking van zijn eigen cultuur via de omweg van het westen. De Ottomaanse (laat staan de bredere islamitische) literaire en culturele traditie, kan namelijk niet op enige onproblematische manier als Pamuks eigen culturele achtergrond worden gekenmerkt. Pamuk is aantoonbaar meer gevormd door de Europese literaire en visuele canon dan door enige Turkse, laat staan islamitische traditie. Het zijn vooral Latijns-Amerikaanse en Italiaanse postmoderne en fantastische auteurs die een blijvend stempel op zijn werk gedrukt hebben. Pas later, als voorbereiding op zijn eigen historische romans, lijkt hij zich meer te zijn gaan verdiepen in de Ottomaanse literatuur, zoals de geschiedenis van Na'ima en reisverhalen als Evliya Çelebi's beroemde *Seyahatname* (Reisboek). Hetzelfde geldt voor de beel-

dende kunst. Pamuk groeide op met de ambitie om kunstschilder te worden. Hij spiegelde zich echter minder aan Behzad en de andere miniaturisten uit de islamitische traditie die de uiteindelijke helden vormen van *Ik heet karmozijn*; maar veeleer aan Europese kunstschilders als Monet.

Maar niet alleen voor Pamuk zelf is het onmogelijk om te spreken van een onproblematische, continue Turkse, islamitische of oriëntaalse erfenis. Algemener vertoont het hedendaagse Turkije in cultureel en intellectueel opzicht belangrijke breuken of discontinuïteiten met het Ottomaanse rijk. De 'Turkse cultuur' die kinderen thuis, via de media en op de scholen wordt doorgegeven is geen vanzelfsprekende en organisch gegroeide 'traditie', maar een zorgvuldig en moeizaam geconstrueerd hedendaags complex van opvattingen, beelden en begrippen dat onherleidbaar met de staat samenhangt. Zelfs het hedendaagse Turks is het resultaat van een doelbewuste en radicale taalpolitiek, waarin de banden met het verleden zijn doorgesneden. In de jaren twintig liet Atatürk het tot dan toe gehanteerde Arabische alfabet vervangen door een aangepast Latijns stelsel, zodat grote delen van de Ottomaanse en islamitische schriftcultuur voor de inwoners van de nieuwe republiek Turkije letterlijk een gesloten boek werden. Ook werden talloze Arabische en Perzische leenwoorden verwijderd en vervangen door met name Franse leenwoorden, door de herdefiniëring van Turkse uitdrukkingen, of door neologismen.³ Tegelijkertijd werden islamitische of Ottomaanse manieren van kleden, zoals de fez voor mannen en de hoofddoek of sluier voor

vrouwen, bij wet verboden; Koranscholen en soeficonventen werden gesloten, en vervangen door een religie onder strikte staatscontrole. Deze, soms met geweld doorgevoerde, kemalistische cultuurpolitiek was vooral gebaseerd op de Franse positivistische sociologie, met haar geloof in radicale *social engineering*. Pamuks belangstelling voor het Ottomaanse verleden lijkt minstens zozeer door politieke overwegingen als door een zuiver individuele, zuiver literaire inspiratie te zijn ingegeven. Hij zoekt overduidelijk naar een tegenwicht voor zowel de ontkenning van dat verleden door de kemalisten, als de *schwärmerische* verheerlijking ervan door religieus en nationalistisch rechts.

De vraag is hier natuurlijk niet in hoeverre de Ottomaanse geschiedenis een organisch thema voor Pamuk vormt. Ik zou niet graag in de hoek gedrongen willen worden van de *Blut und Boden*-argumenten over behoud en verlies van 'eigen cultuur'. Het gaat me veeleer om het beeld dat hij van dat Ottomaanse verleden presenteert. In Pamuks romans valt een humanistische kritiek op de meer destructieve kanten van het kemalisme te herkennen, maar tegelijkertijd worden andere aspecten van dit kemalistische modernisme bevestigd. Die betreffen met name de verhouding tussen kunst, wetenschap en religie, en de verhouding tussen hoge stads- en lage plattelandscultuur.

IK HEET KARMOZIJN

Pamuks eerste exercitie in het genre van de historisch-fantastische roman is *De wit-*

te vesting. In een belangrijk nawoord tot dit boek, dat helaas in de vertalingen ontbreekt, geeft Pamuk een beeld van zijn inspiratiebronnen. Hij zegt niet alleen te zijn geïnspireerd door fantastische literatuur zoals het verhaal van dr. Jekyll en Mr. Hyde, maar maakt duidelijk dat zijn beeld van de Ottomaanse wetenschappen gevormd is door zulke wetenschapshistorische studies als Arthur Koestlers *The Sleepwalkers* en Adnan Adivars *Osmanlı Türklerinde İlim (Wetenschap onder de Ottomaanse Turken)*.⁴ Dit beeld omvat onder meer een door en door modernistische tegenstelling tussen rede en religie, of tussen de rationele wetenschapper en de dogmatische kerk. Archetypische literaire verbeelding van een botsing tussen wetenschap en religie is wellicht Brechts *Leben des Galilei*, een toneelstuk dat niet bepaald een wonder van genuanceerdheid is. Blijkbaar is hij niet in aanraking gekomen met recentere en genuanceerdere vormen van wetenschapsgeschiedenis, zoals Thomas Kuhns *The Copernican Revolution* (1957), om maar te zwijgen van recentere oefeningen in revisionistische geschiedschrijving als Shapin & Scheffers *Leviathan and the air-pump* (1985).

Tegen het einde van *Ik heet Karmozijn* zegt Sjeküre over haar zoontje Orhan (een alter ego van de auteur) dat hoe beter je liegt, hoe overtuigender je verhaal is. Ook in interviews heeft Pamuk ondubbelzinnig verkondigd dat hij geen realistische reconstructies heeft willen maken, maar veeleer historische fabels of fantasieën over het Ottomaanse verleden. Het is zonder meer zijn goed recht om zijn eigen, deels fictieve

geschiedenis te schrijven. Je kunt van een romancier natuurlijk niet eisen dat hij de recentere wetenschappelijke literatuur gelezen heeft, laat staan dat zijn ficties historisch adequaat zijn; maar Pamuk reproduceert duidelijk de visies op een extreme en onverzoenlijke tegenstelling tussen wetenschap en religie. Maar ook fabels creëren sociale werkelijkheden, en – zeker bij lezers die die historische achtergrond niet kennen – specifieke beelden van het verleden die als historische realiteit kunnen gaan fungeren.

Leerzaam hier het contrast tussen Pamuk en zijn grote voorbeeld Italo Calvino, die decennia lang een van de meest gelezen Italiaanse schrijvers was dankzij zijn omvangrijke verzameling Italiaanse fabels, gepubliceerd in 1956. Ten dele probeerde Calvino met deze verzameling een soort nationaal Italiaans equivalent te vormen van de gebroeders Grimm in het Duitse taalgebied; maar in de jaren vijftig waarin hij deze fabels verzamelde bestond er een duidelijk, en zeker in linkse kringen acuut ervaren contrast tussen de burgerlijke nationale Italiaanse cultuur die zich vanaf de negentiende eeuw aan het vormen was en de meer lokale volkscultuur of *cultura popolare* van Italiaanse boeren, als onderscheiden van, en onderdrukt door, de hegemone culture van de hogere en stadse klassen. Overigens heeft Calvino later weer geschreven dat zijn belangstelling voor de fabel niets te maken heeft met het achterhalen of koesteren van een voormoderne lokale ziel in een moderne en kosmopolitische wereld of met het bewaren of construeren van een nationale cultuur; veeleer be-

trof zijn interesse de verteltechniek die hij in Italiaanse en andere fabels aantrof, met name de economie van stijl en de logica van de vertellingen. Ongetwijfeld weerspiegelt deze herdefinitie zijn eigen ontwikkeling als schrijver.⁵ Niets van dit alles zie je bij Pamuk. Zijn inspiratiebronnen zijn niet aan enige volkscultuur ontleend maar vrijwel uitsluitend aan de stadse schrift- en boekcultuur. Centraal in *Karmozijn* staan Perzische geschreven romances als Nizami's *Chosrow en Sjirien*, met name de scène waarin Sjirien verliefd wordt op Chosrow doordat ze een schilderij van hem ziet, en epische teksten als de *Sjahnaame* ofwel het Boek der Koningen. Voorzover een voormoderne cultuur hem dient als inspiratie, is dat de Perzische hofcultuur, en niet de Turkse volkscultuur. In zijn werk geen spoor van Karagöz, Dede Korkoet of Nasreddin Hodja, de grote helden van de Turkse orale volksliteratuur, laat staan enige concrete verwijzing naar de hedendaagse Turkse populaire cultuur, of je die nu ziet in de Arabesk-muziek van Ibrahim Tatlıses, de komedies van Kemal Sunal (een soort Turkse André van Duin) of in de nogal ranzige stripverhalen die je in veel Turkse weekbladen tegenkomt.

De vraag is hier dus welk beeld Pamuk van het Ottomaanse verleden oproept en overdraagt. Dat beeld is niet alleen het beeld van de stadse, seculiere kemalistische elite; het wordt ook overduidelijk bepaald en gevormd door hedendaagse politieke overwegingen. De auteur heeft dat zelf ook volmondig erkend ten aanzien van *Ik heet karmozijn*. In een interview in de Balie in april

2002 zei Pamuk met zoveel woorden dat deze roman onder meer als een vorm van cultureel protest of verzet tegen de opkomst van het islamisme in zijn land was bedoeld; maar, voegde hij lachend eraan toe, het Turkse leger heeft de islamisten effectiever bestreden dan hijzelf ooit had kunnen doen, doordat ze in de zomer van 1997, terwijl hij nog aan zijn roman werkte, de islamitische regering van premier Erbakan een halt toeriepen. De Nederlandse vertaling verscheen kort na de aanslagen van 11 september. Je kunt Pamuk vanzelfsprekend niet verantwoordelijk houden voor de gebeurtenissen van zijn tijd of zelfs maar voor de manieren waarop zijn werk wordt ontvangen; maar wel lijken zijn romans bij uitstek voorbestemd voor een dergelijke ontvangst, juist door hun visie op de Ottomaanse geschiedenis en op het algemenere verschijnsel van cultuurcontact.

Deze visie behelst met name de projectie van hedendaagse hete hangijzers (of, onvriendelijker uitgedrukt, modeonderwerpen) zoals de botsing tussen culturen (of, nog erger, beschavingen), het conflict tussen traditie en vooruitgang, kunst en wetenschap tegenover religie, of dat tot de draad versleten cliché van de 'ontmoeting tussen oost en west'. Multicultureel mag dit thema zijn, postmodern of relativistisch is Pamuks invulling ervan niet te noemen. De op het eerste gezicht postmoderne polyfonie of veelheid aan stemmen is meer een verteltechniek dan een substantieel element van de roman. De karakters komen door hun uitingen en andere handelingen maar nauwelijks uit de verf; de diverse stemmen die spreken zijn grotendeels

inwisselbaar. Ten dele is dat natuurlijk ook de bedoeling, voorzover het er bijvoorbeeld om gaat om de identiteit van de moordenaar van twee miniaturisten te maskeren. Zelfs de moord op Kara's oom, een dramatische climax halverwege het boek, wordt op een opmerkelijk ondramatische en analyserende manier beschreven.

Maar duidelijker dan uit de verteltechnieken blijkt het modernistische karakter van *Ik heet karmozijn* uit de erin gepresenteerde visie op de beeldende kunst. Centraal thema erin is de gedachte dat de invoering van de nieuwe stijl van het perspectief door de religieuze groeperingen van het Ottomaanse rijk als een gevaarlijke en ketterse vorm van import en nieuwlichterij wordt afgeschilderd. Een dergelijke vorm van protest is a priori tamelijk implausibel, zeker voor de zestiende eeuw. Veel waarschijnlijker als grond voor afwijzing van beeldende kunst, maar ook lang niet zo wijdverbreid als soms wordt aangenomen, was het algemene islamitische beeldverbod. Religieus protest zou zich eerder op visuele afbeeldingen überhaupt hebben gericht dan op een specifieke stijl van afbeelden. Overigens werd en wordt dit verbod in de praktijk door gelovigen en schriftgeleerden maar zeer ten dele, of helemaal niet, in stand gehouden. Het is overigens niet eens specifiek islamitisch: ook in de joodse en Byzantijns-christelijke tradities vallen tendensen waar te nemen die het transcendente karakter van de Schepper willen benadrukken door het reproduceren, en dus als het ware het overdoen van zijn schepping, te verbieden. Met name het Byzantijnse rijk had een sterke iconoclastische be-

weging in de achtste en negende eeuw. Maar in het klassieke Ottomaanse rijk was hiervan nauwelijks sprake.

Volgens Hodgson (*Venture*, dl. 2, p. 507) heeft het beeldverbod voor de islamitische kunst ook constructieve gevolgen gehad: die is daardoor volgens hem relatief vrij van emblematische en symbolische functies, en maakt zodoende ruimte voor een seculiere en abstracte, dat wil zeggen zuiver esthetische waarneming van kunst, die losstaat van religieuze en/of politieke symboliek. Deze visie is niet onomstreden;⁶ maar ze suggereert wel dat er in de voormoderne islamitische wereld een zuiver esthetische waardering van kunst mogelijk was. Minder controversieel is de globale ontwikkeling van de islamitische miniatuurkunst. Deze maakte een eerste bloeiperiode door in de twaalfde en dertiende eeuw, met name in Iraakse steden als Baghdad en Mosoel. Na de verwoesting van deze centra door de Mongolen valt een nieuwe opbloei waar te nemen onder de Timoerieden, met name in het Centraal-aziatische Herat. Hodgson vergelijkt deze periode qua rijkdom en vernieuwing met, *of all things*, de Italiaanse Renaissance-schilderkunst. De Timoeridische traditie werd voortgezet en verder ontwikkeld in de verschillende centra van miniatuurproductie onder de daaropvolgende dynastieën van de Ottomanen in het Nabije Oosten, de Safawieden in Iran en Afghanistan, en de Moghuls in India. Het is niet duidelijk in hoeverre de miniaturisten in deze rijken onderlinge contacten onderhielden; maar het bestaan ervan is zeker niet bij voorbaat uit te sluiten, aangezien ook onder hande-

laars, soefi's en wetenschappers sprake was van dergelijke lange afstands-netwerken. De Islamitische miniatuurkunst was kosmopolitischer en dynamischer, en stond hoogstwaarschijnlijk veel meer open voor invloeden van buitenaf, dan Pamuk doet voorkomen.

VOORUITGANG VERSUS ISLAM

Ongeacht hoe belangrijk het verzet tegen het perspectief, als ketterse want westerse nieuwlichterij, historisch geweest mag zijn; het thema staat om literaire en hedendaags-politieke redenen centraal in *Karmozijn*. Het literaire model hiervoor is natuurlijk de blinde monnik Jorge van Burgos in Umberto Eco's *De naam van de roos*, die het tweede boek van Aristoteles' *Poetica*, over komedie, verborgen wil houden, omdat de filosofische sanctionering van het lachen elke angst voor de schepper en daarmee de macht van het geloof dreigt te ondermijnen.⁷ William van Baskerville antwoordt Burgos dat de duivel niet het principe van de materie is, maar de arrogantie van de geest, het geloof zonder glimlach en de waarheid die nooit door twijfel wordt bevangen. Pamuk komt dicht in de buurt van dat humanistische standpunt. Maar er zijn hemelsbrede verschillen tussen het humanisme van *De naam van de roos* en dat van *Ik heet karmozijn*. Om te beginnen staat in het laatste boek de moordenaar juist niet, of niet ondubbelzinnig, aan de kant van de religieuze fanaten. Zijn precieze motieven blijven uiterst ambivalent: vermoordt hij de priegelaar om te voorkomen dat die de geheimen van de nieuwe stijl van boekver-

luchting verraadt aan de volgelingen van de intolerante prediker Noesret? Of probeert hij juist de culturele of stilistische zuiverheid van de klassieke miniatuurstijl te bewaren? Het antwoord erop blijft ongewis. Niet voor niets zegt de moordenaar ergens van zichzelf dat hij het werk van de duivel verricht.

Er is nog een ander, en wellicht belangrijker verschil tussen Eco en Pamuk. Eco's monniken spreken en denken in grotendeels geloofwaardige scholastische en aristotelische termen. Pamuks boekverluchters doen dat veel minder, hoewel het Ottomaanse begrippenkader grote overeenkomsten vertoonde met dat van de christelijke Middeleeuwen.⁸ Ze projecteren integendeel allerlei hedendaagse noties en onderscheidingen op een periode waarin die strikt genomen nog niet bestonden. Ook hier is de belangrijkste vraag niet of dat esthetisch te rechtvaardigen valt (je zou integendeel de historische roman kunnen omschrijven als een per definitie anachronistisch genre), maar veeleer welke betekenissen er door deze projecties worden gegenereerd.

Om te beginnen presenteert *Karmozijn* een suggestieve tegenstelling door de gedachte dat de Europese portretschilderkunst een uitdrukking van of zelfs een vormende invloed op een gevoel van individuele en moderne identiteit zou zijn dat in de islamitische cultuur zou ontbreken, of waar de islam vijandig tegenover zou staan. De islamitische religieuze dogma's, met name de Koranische visie dat alle gelovigen gelijk zijn tegenover god, sluiten individualisme allerminst uit; maar recent is ook betoogd

dat er in het Ottomaanse rijk een omvangrijke traditie bestond van autobiografische en confessionele soefi-literatuur, die uiting gaf van een sterker voormodern en islamitisch individualisme dan lange tijd is aangenomen.⁹

Typisch modernistisch is voorts de opvatting in beide romans dat de schilderkunst van het perspectief, en de moderne natuurwetenschappen van Copernicus en Galilei, verbonden zouden zijn geweest met een algemeen gevoel van, en streven naar, culturele vooruitgang: ook deze visie is een projectie van een negentiende-eeuws idee van vooruitgang en groei, kortom de veranderlijkheid, van wetenschappelijke kennis, dat in de zestiende en zeventiende eeuw domweg nog niet bestond. Pamuk stelt zodoende de zestiende-eeuwse Europese schilderkunst en de zeventiende-eeuwse natuurwetenschappen als veel dynamischer, seculiere en autonomer voor dan ze in werkelijkheid waren.

Een ander modernistisch anachronisme betreft de autonomie van de boekverluchting als kunstvorm. De islamitische miniatuurkunst hing nauw samen met de kalligrafie, en liep er soms zelfs in over. Er zijn met name mystieke en vooral sjij'itische kalligrafieën die een leeuw of het gezicht van imam 'Ali verbeelden. Er was echter een belangrijk verschil in sociale status tussen kalligrafen en boekverluchters: de eersten moesten natuurlijk kunnen lezen en schrijven, en hadden daarom doorgaans de status van schriftgeleerde of '*aalim*'; miniatuurschilders daarentegen gingen door voor handwerkslieden, niet voor wetenschappers, laat staan kunstenaars in de heden-

daagse post-romantische zin van het woord.¹⁰ Wanneer de miniaturisten in *Kar-mozijn* zich uitlaten over de al dan niet bedreigde autonomie van de miniatuurkunst, spreken ze in ondubbelzinnig moderne termen: niet alleen doordat ze hun bedrijf als een autonome sfeer en als een sfeer van hoge kunst voorstellen, maar ook doordat ze zichzelf ermee presenteren als kunstenaar in plaats van ambachtsman.

Ook Noesret de prediker doet nogal anachronistisch aan. De populistische en deels zelfs revolutionaire vorm van islam die hij uitdraagt is geen traditionele vorm van religie maar een volstrekt nieuwe ontwikkeling. Eerdere oppositionele vormen van islam waren veeleer verbonden met mystiek en volksgeloof op het platteland dan met de meer wetsgerichte islam van stadse predikers. De confrontatie tussen religie, kunst en machthebbers is minder een historisch adequate beschrijving van ontwikkelingen in het Ottomaanse rijk dan een projectie van hedendaagse Turkse en voormoderne Europese toestanden. Het duidelijkste voorbeeld hiervan is de herhaalde vermelding dat de aanhangers van de prediker Noesret van Erzurum het op zich nemen de koffiehuisen van Istanbul kort en klein te slaan of in brand te steken, omdat ze koffie als een verderfelijke Europese import beschouwen. Afgezien van het feit dat koffie natuurlijk geen Europese uitvinding maar een inheems of beter gezegd Arabisch product was, wordt hier in eerste instantie een vergelijkbaar protest in het christelijke Engeland van de zeventiende eeuw op het Ottomaanse rijk geprojecteerd. Algemeener zijn dergelijke vormen van

populistisch en op culturele zuiverheid gericht protest een kenmerk van de moderne, postromantische wereld. Cultuur en culturele authenticiteit waren in de voormoderne islamitische wereld domweg geen noties van belang. Nergens in de voormoderne islamitische wereld heeft cultuurcontact ooit simpelweg de vorm aangenomen van een confrontatie tussen authentieke eigen en buitenlandse en daardoor per definitie ongewenste of bedreigende cultuurelementen. Volgens Hillenbrand liet de islamitische kalligrafie zich vanaf het begin inspireren door Byzantijnse en Perzische, en later ook door Chinese, voorbeelden. Ook in de wetenschappen had men nooit grote problemen met het zich toeëigenen van kennis die afkomstig was uit niet-islamitische bronnen, indachtig de aan de profeet toegeschreven uitspraak “zoek kennis, tot in China als het moet”.¹¹

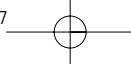
De stereotiepe tegenstelling tussen de vooruitgang van kunst en wetenschap tegenover een inerte islamitische traditie is niet alleen voor hedendaagse lezers verleidelijk. Ze sluit ook aan op de gemeenplaats van stagnatie en verval die ook in de Ottomaanse literatuur van die tijd veelvuldig voorkomt. De lange heerschappij van Süleyman de Wetgever (gestorven in 1566) werd al gauw na zijn dood als een soort Gouden Eeuw beschouwd, en de daaropvolgende relatieve stagnatie van het rijk werd al gauw tot een thema van diverse geschriften vol advies aan de heersers over de noodzaak van bestuurlijke hervormingen. Deze werden ook daadwerkelijk, en in belangrijke mate succesvol, uitgevoerd door de groot-

vizier Mohammed Köprülü vanaf het midden van de zeventiende eeuw. Overigens werden deze gevoelens van verval en pogingen tot hervorming niet of nauwelijks ingegeven door enige reële of waargenomen Europese superioriteit, maar veeleer door het gevoel dat de voorheen pijlsnelle veroveringen steeds moeizamer gingen, en doordat er zich als resultaat van het Ottomaanse religieuze beleid een erfelijke en in toenemende mate conservatieve en corrupte kaste van religieuze geleerden of 'oelamaa onder staatsgezag aan het vormen was. Voorts werden de hervormers gedreven door bange voorgevoelens over de nadering van het islamitische millennium, en door Ibn Chaldoens cyclische theorie over de opkomst en onvermijdelijke ondergang van dynastieën en beschavingen. Een werkelijk Europees overwicht op technologisch, wetenschappelijk, cultureel en vooral militair gebied werd pas bijna twee volle eeuwen later, in de loop van de achttiende eeuw, merkbaar.

Het is op zijn minst opmerkelijk dat noch

Köprülü's hervormingen noch Ibn Chaldoens geschiedopvatting ook maar ergens in Pamuks historische romans opduiken. Het Ottomaanse rijk dreigt zo in zekere zin te worden ontdaan van elke dynamiek, en zelfs van elke geschiedenis, en gereduceerd tot een starre voormoderne 'traditie' of 'cultuur'. Geen wonder dat zijn historische romans zo geliefd zijn bij Nederlandse critici en lezers met een voorliefde van de thematiek van 'tussen twee culturen'. En zoals de Turkse seculiere elites in de politieke islam een ernstige uitdaging zien van hun eigen legitimiteit, zo neigt Pamuk ertoe de religie af te schilderen als per definitie een bedreiging van de autonome en beschermde status die hij voor de kunst op eist. In laatste instantie zijn Pamuks romans daardoor eerder modernistisch dan postmodern: ze delen het politieke modernisme van Turkijes kemalistische elites. Alleen verkondigen ze niet zozeer de civiele religie van de Turkse staat en natie, maar veeleer een civiele religie van de kunst.

- ¹ Salman Rushdie claimt expliciet een dergelijke status van seculier heiligdom voor de literatuur, in essays als 'Outside the whale' en 'Is nothing sacred?', herdrukt in *Imaginary Homelands* (1991). Voor enkele kritische kanttekeningen bij deze visie op literatuur als een seculiere maar heilige sfeer, zie de essays die Talal Asad in *Genealogies of Religion* (199..) aan Rushdie heft gewijd.
- ² Met name het beroemde Ottomaanse milletsysteem, dat een institutionalisering vormde van klassiek-islamitische ideeën over religieuze minderheden, is een populair thema. Dit populaire beeld doet echter weinig recht aan de politieke, laat staan de culturele complexiteiten van het rijk, en nog minder aan de enorme veranderingen die dit systeem heeft doorgemaakt.
- ³ Een bizarre en licht paradoxale status binnen deze taalpolitiek heeft de roemruchte 'zonnetaalhypothese'. Deze verkondigt dat alle talen (inclusief bijvoorbeeld het Perzisch, Arabisch en het Soemerisch, de oudste geschreven taal ter wereld) etymologisch van het Turks afstammen. Ze schraagt niet alleen de millennia oude geschiedenis van de Turkse natie taalkundig, maar tegelijkertijd ondermijnt ze de noodzaak van radicale zuiveringen van het vocabulaire, aangezien ze alle schijnbare leenwoorden herdefinieert als in werkelijkheid Turkse uitdrukkingen. Deze hypothese was Atatürk dierbaar, maar is door Turkse taalkundigen al spoedig opgegeven.
- ⁴ A. Adnan Adivar, *Osmanlı Türklerinde İlim*, verschenen in diverse, steeds uitgebreidere edities sinds 19...; in 1939 verscheen een Franse vertaling, *La science chez les turcs ottomans*.



- ⁴ Voor de ontwikkeling van Calvino's opvattingen over de fabel, zie de verschillende essays in de posthume collectie *Sulla fiaba* (Milaan 1996).
- ⁵ Ze staat bijvoorbeeld haaks op de aandacht die Aziz al-Azmeh in *Muslim Kingship* (I.B. Tauris 1997) geeft aan onder andere diverse thema's in de islamitische beeldende kunst en literatuur als emblemen van de macht van de heerser, een macht die absolutistisch en in belangrijke mate seculier is.
- ⁶ Op soortgelijke wijze valt in het zoeken naar betekenissen en het dolgedraaide samenzweringsdenken dat in *Het nieuwe leven* en *Sneeuw* wordt beschreven een echo van Eco, en met name die van *De slinger van Foucault*, te horen.
- ⁷ De grondstructuren van de klassiek-islamitische wetenschappelijke kennis worden op fascinerende wijze achterhaald in Aziz al-Azmeh (1986), *Arabic Thought and Islamic Societies*. London: Croom Helm.
- ⁸ Zie met name hoofdstuk 10 van Suraiya Faroqhi 1995 *Kultur und Alltag im Osmanischen Reich* (München: Beck).
- ⁹ Voor meer over islamitische miniaturen, zie bv. Robert Hillenbrand, *Islamic Art* (Thames & Hudson 1999), of de even gepassioneerde als erudiete passage over schilderkunst in deel 2 van Marshall Hodgson, *The Venture of Islam* (Chicago 1974).
- ¹⁰ In heb meer van de filosofische en religieuze dimensies van dergelijk contact, en de schaarse episodes van vijandigheid en confrontatie, beschreven in de meer cultuurhistorische paragrafen van mijn *Islamitische filosofie* (Amsterdam 2001).

