UNIVERSITY OF AMSTERDAM

UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Martelaarschap tussen natie en religie: politieke liefde, poëzie en zelfopoffering in Koerdisch nationalisme

Kanie, M.

Publication date
2010

Link to publication

Citation for published version (APA):
Kanie, M. (2010). *Martelaarschap tussen natie en religie: politieke liefde, poëzie en zelfopoffering in Koerdisch nationalisme*. [Thesis, fully internal, Universiteit van Amsterdam].

General rights
It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations
If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: https://uba.uva.nl/en/contact, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, P.O. Box 19185, 1000 GD Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (https://dare.uva.nl)

Download date:13 Nov 2026

Hoofdstuk drie

Martelaarschap, liefde en erotiek
Ghazal poëzie en de profanisering van het martelaarschap

1- Inleiding

In het Koerdistan van de eerste helft van de negentiende eeuw speelde de notie van het martelaarschap een belangrijke rol. Het ging daarbij echter niet om martelaren die in oorlogen sneuvelden, zoals ik dat in het vorige hoofdstuk liet zien, maar om martelaren van de erotische liefde in ghazal, de liefdespoëzie. In ghazal poëzie gaat de liefde niet alleen maar gepaard met eenzaamheid, het gevoel van verlaten te zijn en scherpe pijn, maar ook met de bereidheid om voor de liefde te sterven: martelaar van de liefde te worden. De dichter noemt zichzelf regelmatig shahidî ‘ishq, martelaar van de liefde, (Mūkiryanî 1973: 32) of ehlî shahadat, de martelaar (Mūkiryanî 1972: 80).

In dit hoofdstuk analyseer ik het martelaarschap in de ghazal poëzie en hiervoor kijk ik naar het werk van de drie Baban dichters: Nalî, Salim en Kūrdî. De belangrijkste stelling van dit hoofdstuk is dat de taal van het martelaarschap in Koerdistan zich in de eerste helft van deze eeuw heeft ontwikkeld in de ghazal poëzie en niet in de taal van de militaire confrontaties. Shahada in de eerste helft van de negentiende eeuw behoorde tot het domein van lichamelijke en mystieke liefde, en niet tot het domein van de politiek. Verder benadruk ik dat deze vorm van shahada een passief mystiek karakter heeft dat niets te maken heeft met de notie van de martelaar als een revolutionair activist die de wereld wil veranderen.

Om liefde in ghazal poëzie te analyseren en daardoor de positie van het martelaarschap in de ghazal poëzie te bestuderen, onderscheid ik drie belangrijke noties die het domein van de liefde in deze poëzie construeren: ‘ishq, liefde, ma‘shuq, geliefde, en ‘ashiq, de aanbidder die door de dichter zelf gerepresenteerd is. Dit onderscheid biedt de mogelijkheid om te zien hoe deze noties in de Koerdische ghazal poëzie geconstrueerd zijn: wat houdt de liefde die het martelaarschap voortbrengt in deze poëzie in? Voor wie offert de aanbidder zich op en waarom? Hoe verhoudt de aanbidder, de dichter, zich tot het martelaarschap en hoe is hij in deze poëzie geconstrueerd? Ik zal laten zien dat liefde in deze poëzie niet alleen maar erotisch is, maar ook dodelijk. Toegeven aan de liefde betekent bereid te zijn om het ultieme offer te brengen en martelaar van de liefde te worden. De bereidheid om offers te brengen, beargumenteer ik, is de daad waarmee de dichter zijn identiteit construeert.

De geliefde bezit in ghazal poëzie goddelijke attributen; net als God beschikt zij over de ultieme schoonheid, maar ze is ook boos en wraakzuchtig. De dichter Kūrdî aarzelt niet om zijn geliefde jallad, "beul", te noemen (Mūkiryanî 1973: 42). De constructie van de geliefde als een wreed, onverschillig en zelfs onmenselijk persoon, beargumenteer ik, is het negatieve spiegelbeeld van de dichter zelf als opofferingsgezind, altruïstisch en deugdzaam persoon. Deze altruïstische mannelijke zelf-formatie in ghazal poëzie, beargumenteer ik, gaat via de notie van martelaarschap; martelaarschap is de uiting en viering van de mannelijkheid van de dichter. Karakteristiek voor de ghazal poëzie is het feit dat in ghazal poëzie het religieuze en het seculiere door elkaar lopen, het zijn geen gescheiden sferen. Zelfs als de liefde uitsluitend werelds is, is het taalgebruik religieus-mystiek. Zowel een mystieke lezing van de wereldse liefde in deze poëzie is mogelijk als een wereldse lezing van mystieke liefde. Martelaarschap in ghazal poëzie is daardoor zowel een mystiek als een profaan fenomeen.

Dit hoofdstuk begint met een korte bespreking van de geschiedenis van ghazal poëzie en laat zien hoe dit bedoeïenengenre uit de pre-islamitische wereld van de Arabische wereld in de negentiende eeuw een universeel genre is geworden en toegang heeft gekregen tot de Europese literatuur. Vervolgens wordt de Koerdische ghazal poëzie in de eerste helft van de negentiende eeuw en de relatie tussen deze ghazal poëzie en de soefi poëzie belicht. Daarna ga ik in op de betekenissen van 'ishq, 'ashiq en ma'shuq in deze poëzie en vervolgens analyseer ik de relatie die tussen liefde en martelaarschap voorondersteld wordt. Tot slot analyseer ik deze ghazal poëzie als een manier waarmee de dichter, de man, zichzelf construeert binnen de patriarchale genderverhoudingen in de eerste helft van de negentiende eeuw. De relatie martelaarschap en mannelijkheid en de rol van de liefde onder mannen onderling worden hierin geanalyseerd.

2- Ghazal poëzie: van een bedoeïenenpoëzie naar een grenzeloos genre

Ghazal betekent letterlijk "talking to a woman about love" (Mukhia 1999: 864), het betekent ook liefdevol met een vrouw omgaan; de man van ghazal is iemand die erg in vrouwen geïnteresseerd is en praat zoals vrouwen dat graag willen horen (Shmisa 1997: 11). De liefde die de identiteit van dit genre bepaalt, is een moeilijke en onbereikbare liefde. Het beschrijven van de schoonheid van de geliefde staat voorop, maar haar ontrouw, haar wreedheid en onverschilligheid behoren tot de keerzijde van deze poëzie. De pijnlijke ervaring van de dichter, zijn gevoel van verlatenheid en pijn om van de geliefde gescheiden te zijn, vormen de andere belangrijke thema's van ghazal poëzie. Qua vorm bestaat ghazal poëzie vaak uit zeven dubbele regels die hetzelfde ritme hebben en rijmen. De dichter maakt vaak in de laatste regel van de ghazal poëzie zijn naam bekend. Vaak is deze naam een takhallus, een pseudoniem, en niet de echte naam van de dichter.

Als literair genre heeft ghazal een lange geschiedenis en ze wordt ook beschouwd als één van de meest succesvolle genres in de wereldliteratuur (Bauer & Neuwirth 2006). Dit genre gaat terug tot de pre-islamitische bedoeïenenpoëzie in de Arabische wereld. Gedurende een lange periode was ghazal bekend als Arabisch gezongen liederen bij minstrelen en gaf ze uiting aan de seculiere emotie van verlangen naar de geliefde, de uiting van erotische gevoelens, of zelfs de wens om op de geliefde wraak te nemen. In de beginfase was haar literaire en culturele waarde zo gering dat er nauwelijks een melding van het genre uit die beginperiode gemaakt is (Bruijn 1997: 55). Maar een paar eeuwen later, met name vanaf de twaalfde eeuw en zeker in de dertiende en veertiende eeuw, nadat ghazal bekendheid heeft gekregen in Perzië, was ghazal "firmly established as the most important Persian lyrical form" (De Bruijn 1997: 61) en het genre is met name in Iran en in het Perzisch tot bloei gekomen. De grote waardering voor ghazal ging gepaard met de interesse van de soefi's in de twaalfde eeuw in de liefdespoëzie en het gebruik daarvan om mystieke ervaring van liefde tussen God en de soefi aan te duiden. Daarna en "due to extensive migrations it (ghazal) is spread over a vast geographical space of multiple literary languages: from Arabic it migrated via Persian into Turkish and the languages of India, in Spain into Hebrew via Arabic and, finally, transmitted via Persian models, it even emerged in the poetic canon of German literature" (Bauer & Neuwirth 2006: 9). De invloed van ghazal poëzie is via al-Andalus op de middeleeuwse troubadour poëzie in Spanje is evident. De Arabische ghazal poëzie in al-Andalus hielp "troubadour poetry see light of day" (Bauer & Neuwirth 2006: 15).

De Koerdische ghazal poëzie maakt deel uit van dit universele literaire fenomeen en was in interactie met een groot deel hiervan, met name met de ghazal poëzie die in het Perzisch, Arabisch en het Turks werd geschreven. De klassieke Koerdische dichters beheersten deze talen en hebben zelfs in die talen ghazal poëzie geschreven. Door de verwantschap tussen het Koerdisch en het Perzisch staat de Koerdische ghazal poëzie eerder onder de invloed van Perzischtalige ghazal dan de Turkse of Arabische ghazal poëzie. Het werk van de Perzischtalige dichters, met name het werk van Nizami (1141-1203), Rumi (1207-1273), Hafiz (d.1390) Sa'di (d. 1292 of 1294) en Jami (1414-1492), vormde de inspiratiebron voor de Koerdische ghazal poëzie. Wie de Koerdische ghazal poëzie uit de negentiende eeuw leest, komt vaak die namen tegen. Deze bovengenoemde middeleeuwse Perzischtalige dichters waren de culturele iconen van de klassieke islam. De manuscripten van deze Perzische dichters waren overal binnen het Ottomaanse Rijk en daarbuiten met name in India te vinden. Het bestuderen van de poëzie van deze dichters behoorde tot de curriculum van de religieuze scholen in Koerdistan binnen het Ottomaanse Rijk en in Iran. Men kan zelfs vanaf de zestiende eeuw over het ontstaan van één literaire sfeer spreken die het Ottomaanse Rijk, Iran en India bestreek. Perzisch was de taal van

poëzie, niet alleen in het huidige Iran, Afghanistan en Tadzijkistan, maar ook in andere delen van Azië, met name op het Indiase subcontinent, in Centraal-Azië en in Turkije (De Bruijn 1997: 1). De literaire kringen binnen deze sfeer waren op de hoogte van elkaars werk en de Perzische poëzie was het voorbeeld dat overal nagevolgd werd (De Bruijn 1997: 2).

De literaire en religieuze elites die tot het einde van de eerste helft van de negentiende eeuw nauw met elkaar verbonden waren of soms zelfs identiek waren, was kosmopolitisch van karakter. Ze overstegen de grenzen van landen, talen, religies en culturen. In de negentiende eeuw verbreedde deze literaire sfeer zich zelfs tot Duitsland, waar Goethe ghazal poëzie begon te schrijven. Daarmee introduceerde hij dit genre in de Europese literatuur.[43] Ghazal poëzie werd in het Westen gebruikt om uiting te geven aan "highly personal experience" , met name aan seksuele gevoelens "which was otherwise prohibited by the repressive sexual morality of the Christian West" (Bauer & Neuwirth 2006: 20). Deze voortdurende emigratie van ghazal poëzie is een duidelijk voorbeeld van de literaire interactie tussen verschillende werelddelen in de negentiende eeuw en de eeuwen daarvoor. Ghazal poëzie kan daarom gezien worden als een belangrijke bindende factor van verschillende werelddelen tot het einde van de eerste helft van de negentiende eeuw.

Zoals ik zei, raakt ghazal poëzie vanaf de twaalfde eeuw nauw verbonden met de mystieke inhoud en taal van de soefi poëzie, met name in Iran waar ghazal poëzie prominent aanwezig is. Toen de soefi's poëzie begonnen te schrijven, adopteerden ze verschillende elementen en vormen van dit van oorsprong seculiere genre op een manier die het soms moeilijk maakt om soefi poëzie te onderscheiden van seculiere ghazal poëzie (De Bruijn 1997: 3); het seculiere en het religieuze lopen diep in deze poëzie door elkaar heen. De functie van poëzie zelf was om de spirituele ervaring een materiële vorm te geven, die ervaring tastbaar te maken in de vorm van geschreven woorden, een combinatie van poëtische composities en beelden. Poëzie werd zelfs als een tastbare weg, naar God of het goddelijke beschouwd en ze was zowel een innerlijke bespiegeling van de mystieke ervaring als het instrument voor het bereiken van die ervaring.

Net zoals in ghazal poëzie is liefde het hoofdthema uit het leven van de soefi en ook in de soefi poëzie. Liefde wordt zelfs beschouwd als de fundamentele ervaring van de soefi en door de liefde verwachtte de soefi dat zijn ziel gezuiverd werd.[44] Soefisme bevat "a body of teachings

[43] Goethe kende de literatuur uit de Oriënt via de vertaling van het werk van Hafiz in 1812-1813 in het Duits. Goethe was enthousiast over Hafiz en noemt hem a "masterful poet", en hij publiceerde als gevolg van de invloed van het werk van Hafiz zijn beroemde *West-eastern Divan* in 1819 (Birus 2005: 419-420).

[44] Liefde is een belangrijk thema in de islamitische intellectuele traditie. Bijna iedereen die zich in de islam met intellectuele arbeid bezighield, heeft uitgebreid over de liefde geschreven onder andere de orthodoxe religieuze geleerden en de auteurs van verzamelde verhalen en bijzondere encyclopedieën, de dichters, de veetelers van de mondelinge en geschreven proza en volksverhalen, de islamitische filosofen en natuurlijk de soefi's (Munsif 2007: 69-70-71)

and practices designed to help seekers of God experience the transformation of their own souls. The goal is conformity with the divine qualities that God instilled into human beings when he created them in his own image" (Chittick 2003: 424). In de literatuur over de soefi poëzie worden drie vormen van liefde van elkaar onderscheiden die van belang zijn om de relatie tussen het seculiere en het religieuze in deze poëzie verder te verduidelijken. Deze drie vormen van liefde zijn (Munsif 2007):

1- Natuurlijke, seculiere liefde. Hiermee wordt de liefde van de gewone mens bedoeld. Deze vorm van liefde is lichamelijk en behoort tot de geleefde ervaring van individuen die zich lichamelijk tot elkaar aangetrokken voelen. Deze vorm van liefde heeft een lage status en staat net boven het "dierlijke bohémienisme" (Munsif 2007: 76). De instincten, de biologische behoeften, en de drang naar lichamelijk en seksueel genot vormen de keerzijde van deze liefde. In haar essentie is deze vorm van de liefde de zelfliefde en de geliefde is een instrument voor het bereiken van genot en de vervulling van de biologische behoeftes (Munsif 2007: 76).

2- De geestelijke liefde. Deze vorm van liefde is een liefde die door khassa, de elite, wordt bedreven. Liefde hier bevat voor een deel de natuurlijke liefde, maar ze rijst boven deze natuurlijke liefde uit door een spirituele dimensie aan de liefde toe te voegen. Bij deze vorm van liefde zijn ook de geesten van de aanbidder en de geliefde, niet alleen maar hun lichamen, in contact met elkaar (Munsif 2007: 83). Liefde ontstijgt hier het instinct en de biologische drang en wordt tot een spirituele ervaring.

3- De goddelijke liefde. Deze vorm van liefde kan alleen door de soefi's, dat wil zeggen de elite van de elite, bedreven worden. Goddelijke liefde is hoger dan de eerste twee soorten liefde en de soefi zoekt in deze liefde de vereniging met God. Hier wordt het goddelijke door de soefi eigen gemaakt (Munsif 2007: 84-85). Deze vorm van liefde is een totale liefde en neemt de andere twee vormen van liefde in zich op.

Kortom, zelfs de mystieke soefi poëzie houdt een seculiere dimensie in door alle soorten van liefde op te nemen in de goddelijke liefde.

In de Koerdische ghazal poëzie die ik in dit hoofdstuk analyseer, is deze invloed van de soefi poëzie prominent aanwezig. Maar dit betekent niet dat de Koerdische ghazal poëzie een identieke herhaling van de soefi poëzie is. De drie Koerdische dichters die ik hier behandel, waren geen soefi's en wat ze over liefde hebben geschreven, is geen soefi liefde zoals die hierboven besproken is. De liefde waarover deze dichters hebben geschreven behoort tot de eerste twee soorten liefde, namelijk de biologische en geestelijke liefde. Ze zoeken in hun poëzie niet God, maar ze geven eerder de ervaring van een seculiere liefdesrelatie weer. Maar dit neemt

natuurlijk niet weg dat de taal, de metaforen, beelden en symbolen die deze dichters in hun liefdespoëzie hebben gebruikt, grotendeels afkomstig zijn uit de soefi poëzie. Dit betekent dat ghazal poëzie een sterkere seculiere dimensie heeft dan de soefi poëzie, maar een spirituele lezing van deze poëzie is altijd mogelijk. Het martelaarschap dat in deze poëzie wordt gepresenteerd is een onderdeel van dit geheel van wederzijdse interactie tussen spiritualiteit, lichamelijkheid en tussen het religieuze en het seculiere.

3- Het landschap van de Koerdische ghazal poëzie in de eerste helft van de negentiende eeuw

Nalî, Salim en Kūrdî zijn de drie dichters die het Koerdische literaire landschap van de eerste helft van de negentiende eeuw bepalen. Deze drie dichters behoren tot de aristocratische en culturele elite van het vorstendom Baban, dat ik in het vorige hoofdstuk heb behandeld. Ondanks het feit dat ze geen soefi's waren, is hun intellectuele universum gevormd door het religieuze onderwijs van hun tijd waar het bestuderen en het uit het hoofd leren van de soefi poëzie een belangrijke plaats innamen (Felah 2004; Sūcadî 1952).[45] Het feit dat deze dichters geen soefi waren is op zich een verandering. De eerdere Koerdische dichters, als Xanî, Jazirî, Mewlawî, Bêsaranî en anderen waren wel allemaal soefi's.

In het vorige hoofdstuk heb ik uitgebreid de overgang van deze dichters naar het gebruik van het lokale dialect Soranî, besproken. Het punt dat hier van belang is om te benadrukken is dat de taal waarin deze dichters hun poëzie hebben geschreven, een complexe en moeilijke taal is met veel Arabische en Perzische woorden. Het gebruiken van deze complexe taal was een teken dat de dichter een brede kennis had en intelligent was (Felah 2004: 6-7). Naast de moeilijkheid van de taal verwijst de dichter regelmatig naar passages en gebeurtenissen uit de Qur'an en de islamitische traditie, wat deze poëzie voor een lezer zonder goede kennis van de Qur'an en de traditie ontoegankelijk maakt. Zowel de complexe taal als de verwijzingen naar de Qur'an passages en de religieuze traditie waren middelen om het elitaire karakter van deze poëzie te beschermen. Ghazal poëzie behoorde tot de hoge cultuur en moest beschermd worden tegen andere vormen van culturele uitingen.

Ondanks het feit dat het moeilijk is om ghazal poëzie van de soefi poëzie te onderscheiden en dat de ambiguïteit tussen de beide soorten van de poëzie tot het essentiële

[45] Tot de introductie van het moderne onderwijs aan het einde van de negentiende eeuw was het religieuze onderwijs in de Koerdische gebieden van het Ottomaanse Rijk de enige vorm van onderwijs. Het bestuderen en vaak uit het hoofd leren van soefi poëzie van de Iraanse dichters behoorden tot de verplichte vakken (Sūcadî 1952; Felah 2004).

karakter van het genre behoort (De Bruijn 1997: 56) heeft de ghazal poëzie een eigen karakter dat op veel punten verschilt van de soefi liefdespoëzie. Ik noem hier de belangrijkste verschillen:

1- Liefde in deze ghazal poëzie heeft God niet als absoluut object.
De liefde in de Koerdische ghazal poëzie is een menselijke liefde en de geliefde is vaak, maar niet altijd, een vrouw. De liefde in soefi poëzie kan beginnen met iets anders dan God, een vrouw of een man bijvoorbeeld, maar ontwikkelt zich uiteindelijk tot de liefde voor God (Badawi 1946: 62). Terwijl de liefde in deze ghazal poëzie begint en eindigt met de liefde voor een vrouw of een man, maar geschreven in de taal van de liefde voor God.
2- Liefde in het soefisme is een poging van de soefi om zich van zijn ego te bevrijden door zich met God of het absolute te verenigen. In het soefisme consumeert de liefde de individualiteit van de soefi en verheft hem boven zijn fysiek bestaan, terwijl liefde in ghazal poëzie het ego van de dichter bevestigt door gehoor te geven aan zijn verlangens. Het is waar dat in de soefi poëzie men eenzelfde erotische beschrijving van de geliefde tegenkomt als in de ghazal poëzie, maar het verschil is dat de erotische beschrijving in soefi poëzie symbool staat voor de schoonheid van God en de erotiek in soefi poëzie volledig is gespiritualiseerd. Dat wil zeggen dat de spirituele waarde van de liefde dominant is in soefi poëzie, terwijl de ruwe fysieke manifestatie van liefde op zichzelf staat in ghazal poëzie, ze is ook verbonden met erotiek in haar profane betekenis.
3- De kern van ghazal poëzie is niet het zoeken naar mystieke transcendentie in de zin van het zoeken naar God, maar eerder het ondervinden van een pijnlijke liefdeservaring in relatie tot een geïdealiseerde, erotische en gevaarlijke geliefde. Het gaat hier om een lijdende en pijnlijke liefde tussen mensen en niet tussen mens en God.
4- Dit betekent niet dat de mystieke ervaring van liefde de ghazal poëzie vreemd is; integendeel liefde in deze poëzie heeft ook een belangrijke mystieke dimensie. Met mystiek bedoel ik de ervaring van volledig beheerst te worden door liefde of door de geliefde zoals de soefi volledig wordt beheerst door God.
5-Een ander belangrijk verschil tussen ghazal poëzie en de soefi poëzie is de positie van de individualiteit. In soefi poëzie betekent de totale overgave van het zelf aan de geliefde, God, het einde van de individualiteit. De soefi vermengt zich met God en raakt in deze mystieke ervaring zijn individualiteit kwijt, dit heet fana. Om fana te bereiken probeert de soefi zich volledig te bevrijden van alles dat hem van het absolute, God, scheidt. De grote Perzische mysticus Jalal al-Din Rumi (d. 1273) vergelijkt de individuele geest van de soefi met een blanco stuk papier onder de handen van God (Tourage 2005: 601). In dit proces bevrijdt de soefi zichzelf als eerste van zijn individualiteit. “Negeer je individualiteit,” roept de beroemde mysticus Jami (Adonis 1995:

41). Terwijl de overgave aan de geliefde in de ghazal poëzie een manier is om een specifieke vorm van individualiteit te creëren. Door de bereidheid tot martelaarschap in de ghazal poëzie creëert de dichter zichzelf als een moreel en altruïstisch individu.

Het punt dat ik hier duidelijk wil maken is dat de soefi component van de mystieke ervaring in ghazal poëzie gepaard gaat met de 'seculiere' ervaring van liefde voor een vrouw of een man. De ambivalentie tussen de hemelse en aardse liefde in ghazal poëzie geeft deze poëzie een complex veelzijdig karakter. Het religieuze in deze poëzie sluit het seculiere niet uit en het seculiere op zijn buurt leunt zwaar op het religieuze. De onderscheiding tussen het religieuze en het seculiere is in ghazal poëzie niet te vinden. Hierdoor is ghazal poëzie een hybride poëzie; mystiek en erotiek, het martelaarschap homo- en heteroliefde lopen door elkaar heen. In dit apolitieke poëtische universum werd de notie van martelaarschap benadrukt. Nu wil ik verder ingaan op de drie belangrijke componenten van de ghazal poëzie , namelijk 'ishq, 'ashiq en m'ashuq en de positie van martelaarschap daarin.

4- 'Ishq, liefde

Het woord 'ishq hangt volgens Arabische lexicografen samen met het woord al-'ashaqa, een soort slingerplant die draait en klimt rond voorwerpen die naast hem staan (Adonis 1995: 105). In de klassieke Koerdische ghazal poëzie wordt hetzelfde Arabische woord gebruikt om de liefde aan te duiden. De metafoor van klimplant voor liefde betekent dat liefde het hele lichaam of het hele bestaan van de aanbidder omringt. "De liefde omringt de 'ashiq, de aanbidder, totdat het alle delen van zijn lichaam bedekt" (Adonis 1995: 105). 'ishq in die zin is meer dan een normale liefde. Ibn al-'Arabi noemt 'ishq "ifrat al-mahabba", de extravagante of extreme liefde (Adonis 1995: 105). Om de normale liefde 'ishq te noemen moet deze zich ontwikkelen tot een liefde waarin de aanbidder volledig beheerst wordt door de liefde. Dat betekent dat de aanbidder niets meer ziet behalve de geliefde, nergens meer over praat behalve over de geliefde en niets meer hoort behalve de stem van de geliefde. Het is een extreme liefde die de wereld reduceert tot alleen maar de geliefde. Martelaarschap is het gevolg van deze specifieke reconceptualisering van de liefde. Deze extravagante liefde heeft in de Koerdische ghazal poëzie de volgende eigenschappen:

4.1- 'Ishq is een fenomeen dat niet gebonden is aan leeftijd.

'Ishq in de ghazal poëzie wordt gepresenteerd als een gevoel dat met het bestaan van de mens als mens te maken heeft en vormt het kader van het menselijke bestaan. 'Ishq is "het water van het leven" zoals Salim het formuleert (Mūkiryanî 1972: 34). Omdat 'ishq het levenswater is, is het niet beperkt tot een bepaalde leeftijd. Liefde is een wezenlijk deel van het leven van de mens,

jong en oud, man en vrouw.[46] In de ouderdom is het net zo hartstochtelijk als in de jonge jaren.[47] Tegelijkertijd is liefde een onsterfelijk fenomeen, het verstrijken van de tijd en verandering van de plaats kan het niet verzwakken of veranderen.

4. 2- 'Ishq bezet het hele bestaan van de aanbidder en is gericht op de totaliteit van de Geliefde. Alle zintuiglijke krachten van de aanbidder richten zich op zijn geliefde en de geliefde neemt de plaats van de wereld in.[48] Liefde is ook éénmalig: de dichter kan alleen maar één echte geliefde hebben en na deze geliefde is de wereld leeg of impotent zoals Salim beweert.[49] Deze liefde is gericht op de totaliteit van de geliefde. Dat betekent dat de dichter van alles van de geliefde houdt en alle aspecten van de geliefde zijn voor de liefde bestemd, zelfs de slechte en wrede eigenschappen en trekken van de geliefde. In deze vorm van liefde is bijvoorbeeld het zweet van de geliefde hem dierbaar en het werkt zelfs als een geneesmiddel voor de wonden van de dichter.[50]

4. 3- 'Ishq versus rationaliteit.

'Ishq in deze poëzie wordt gepresenteerd als de tegenpool van de ratio en de rationaliteit en is niet te verenigen met een rationele manier van denken. Het gelijkstellen van liefde aan *junun*, waanzin, is één van de meest voorkomende metaforen in Koerdische ghazal poëzie (Mūkiryanî 1972: 08-109).[51] De oorsprong van liefde ligt in het hart en het hart kent andere regels dan de

---

[46] In de islamitische traditie wordt 'ishq niet beperkt tot de menselijke liefde, maar ook dieren en planten kunnen vurig op elkaar verliefd worden. In zijn boeken *Masri' al-'ushshaq* presenteert Ibn Siraj de liefde als een universeel fenomeen. Hij bespreekt onder andere de liefdesrelatie tussen twee dadelbomen, of de liefde tussen een spook en een slavin, of de liefde van een vrouwelijke gans die doodgaat omdat haar geliefde mannelijke gans voor haar ogen is gedood (Ibn Siraj 1995: 31-32-33).

[47] De dichter Salim schreef in dit verband (Mūkiryanî 1972: 33):

In mijn ouderdom is nog steeds
nadenken om bij jou te zijn
Laat mijn wensen niet los
en
'ishq is een missie waar je niet mee moet ophouden.
De wreedheid van geliefde mag niet de liefde laten stoppen.
en
Wie ophoudt met 'ishq omdat de ma'shuq wreed is
moet tot het laatste oordeel in zijn graf rouwen en huilen.

[48] Salim schrijft (Mūkiryanî 1972: 28):

Het hele bestaan van Salim is aan uw 'ishq besteed
Bij het laatste oordeel moet ik me schamen
Als ik zonder jou het paradijs zou wensen

[49] Salim schrijft (Mūkiryanî 1972: 27):

Na jou 'ishq is de moeder wereld impotent geworden
De moeder van Christus heeft ook één keer gebaard.

[50] Salim schrijft (Mūkiryanî 1972: 33):

Ondanks dat ik dodelijk ziek ben
Maar ik weet dat mijn herstel dicht bij zou zijn
Als de arts je zweet sprenkelt op mijn wonden .

[51] Salim zegt (Mūkiryanî 1972: 39):

Als mijn bewustzijn even afwezig is
Is dan mijn hart al aan het werk.

ratio, namelijk dêwaneî of junun, waanzin.[52] Majnun, de held van een Arabisch liefdesverhaal, verloor zijn verstand in zijn liefde voor Layla en stierf uiteindelijk van liefde (Schimmel 1975: 292). Hij wordt martelaar van de liefde genoemd. Majnun is het prototype martelaar waarmee de Koerdische dichters zich identificeren. Kūrdî ziet zichzelf als Majnun en vergelijkt zijn liefde voor zijn geliefde met die van Majnun voor Layla (Mūkiryanî 1973: 57).[53]

Omdat liefde niet door het verstand wordt geleid, kan zij ook niet door de religie bewaakt worden. Daarom acht God de waanzinnigen niet verantwoordelijk voor hun gedrag en de daaruit voortkomende eventuele straf.[54] Dit is ook volgens de regels van de shari'a; de verplichtingen van de sharia gelden niet voor een krankzinnige en hij kan dus ook niet zondigen. In die zin creëert liefde een emotionele ruimte buiten het gezag en toezicht van religie, met name buiten het gezag van de dogmatische en letterlijke interpretatie van religie. Waanzin biedt de aanbidder mogelijkheden om de religieuze en culturele taboes van de samenleving te doorbreken**.** Salim kleineert de heiligste islamitische plaats op de aarde, de Ka'ba, door te stellen dat die alleen maar kan dienen als grond onder de voeten van zijn geliefde. Hij schrijft (Mūkiryanî 1972: 52):

Waarvoor is de Ka'ba goed
Als deze niet de grond onder je voeten wordt,
Wat moet ik met mijn ziel
Als ik hem niet opoffer voor jou

Terwijl de aanbidder de materiële aspecten van religie belachelijk maakt zoals de Ka'ba, neemt de dichter gelijktijdig zijn toevlucht tot het heilige en vraagt God om hem bij te staan in zijn moeilijke en gevaarlijke liefde. God in ghazal poëzie staat aan de kant van de aanbidder in zijn poging om de pijn en moeilijkheid te dragen en God kent zelfs de aanbidder de titel van martelaar toe als hij van liefde dood zou gaan.[55]

---

en (Mūkiryanî 1972: 31)
Als de ochtend van 'ishq schijnt
Moet de kaars van de ratio uitgaan.

en (Mūkiryanî 1972: 32)
Het verhaal van mijn'ishq is op ieders lip, in iedere steeg
Toch probeert mijn waanzinnige ratio mijn 'ishq geheim te houden.

[52] In de islamitische literatuur rond 'ishq is de link tussen 'ishq en waanzin vaak te vinden. Ibin Siraj (417-500) die zijn beroemde boek *Masari' al-'ushshaq* over 'ishq heeft geschreven definieert 'ishq als waanzin (in Ahmad 1998).

[53] Schimmel schrijft over Majnūn: "He has become one of the best-known symbols of true loving surrender, regardless of religious traditions, reputation, name, or fame" (Schimmel 1975: 305).

[54] Schimmel citeert de Iraanse dichter Jami om dit punt duidelijk te maken. Jami zegt: "God has freed them (de waanzinnigen. M.K) from order and prohibition" (in: Schimmel 1975: 19).

[55] Zie hoofdstuk één over de relatie tussen liefde en martelaarschap.

Een andere van oorsprong mystieke metafoor die in de Koerdische ghazal poëzie voor het beschrijven van het irrationele karakter van liefde wordt gebruikt, is mestî, dronkenschap. Hiermee wordt bedoeld dat het leven van de aanbidder de weg van zijn hart volgt en bevrijd is van de vele sociale, culturele en religieuze taboes. Daarom noemt Salim zijn hart het domein van kufr, ongeloof, (Mūkiryanî 1972: 6). Daarnaast wordt in deze poëzie over de wijn van liefde, "badeî 'ishq of sherabî 'ishq", gesproken die de aanbidder dronken maakt, zijn ratio stopt en zijn gevoel voor de sociale en culturele taboes verlamt. Junun, wijn en mestî zijn allemaal soefi metaforen die uitgebreid in de ghazal poëzie worden gebruikt.

4. 4- 'Iishq als pijn.

Pijn wordt in de ghazal poëzie gezien als de essentie van de liefde. Zonder pijn zou de echte aanbidder niet te onderscheiden zijn van degenen die de rol van aanbidder spelen, de valse aanbidder. Pijn is de parameter om de valse aanbidder van de echte aanbidder te onderscheiden. Het pijnlijke aspect van de liefde is noodzakelijk, omdat liefde zich door pijn kan beschermen tegen degradatie tot louter sensualiteit. De ghazal poëzie verheerlijkt de pijn en van de aanbidder wordt verwacht dat hij een lijdend persoon wordt. In de ghazal poëzie heeft pijn nog een andere functie, namelijk om de aandacht te trekken van de geliefde. De dichter hoopt dat zijn geliefde medelijden zal tonen als ze de pijn van de dichter zou zien. Eén van de problemen die de aanbidder in de ghazal poëzie heeft, is dat hij niet gezien wordt of zelfs ontkend wordt door de geliefde en de geliefde geen aandacht heeft voor de dichter. Pijn is een manier voor de dichter om zichzelf zichtbaar te maken.

4. 5- 'Ishq als gevaar.

Gezien het feit dat 'ishq de contouren van het individuele bestaan bepaalt, een irrationeel karakter heeft, alle zintuiglijke krachten van de aanbidder in beslag neemt en een pijnlijke ervaring is, is het een gevaarlijke bezigheid. Zich overgeven aan de liefde betekent een moeilijk en gevaarlijk pad betreden, een pad dat tot de dood, het martelaarschap, van de aanbidder kan leiden.[56] Liefde wordt in deze poëzie vaak als een gevaarlijke tocht vol tegenslagen en moeilijkheden gezien die alleen door moedige mensen volbracht kan worden.[57] Liefde heeft, zoals Henry Corbin het stelt,

[56] In de islamitische liefdestraditie komt de link tussen 'ishq en dood vaak voor. De historische bronnen spreken over een stam op de Arabische schiereilanden, genaamd Bani 'Azra. De hoofdoorzaak van de dood van de leden van de stam was de liefde. Het verhaal gaat: wanneer iemand van de stam verliefd wordt gaat hij/zij dood. Hun liefde was zo sterk en diep dat degene niet meer kon eten, slapen en rusten (Al Tawaili 2001: 39).

[57] Bij Salim is het gevaar van 'ishq niet minder dan het kwijtraken van het paradijs. In dit verband vergelijkt Salim zichzelf met Adam en zegt (Mūkiryanî 1972: 39):

> Door mijn 'ishq voor jou
> Ben ik zoals Adam uit het paradijs verwijderd.

"courage of love" nodig (geciteerd in Cheetham: 2003: 10). De echte aanbidder onderscheidt zich van de valse aanbidder door het ultieme gevaar van de liefde voor zijn rekening te nemen. Een valse aanbidder, degene die de rol van aanbidder speelt, is daarentegen iemand die liefde zonder pijn en gevaar zoekt, zonder bereidheid moeilijkheden te trotseren en zeker zonder het ultieme offer te brengen. Nalî noemt de valse aanbidder mudda'i, iemand die slechts beweert dat hij de aanbidder is, en zet hem neer als iemand die de liefde verraadt (Mela Kerîm 1973: 543).

Het gevaar van liefde in deze poëzie heeft niet alleen maar te maken met liefde zelf als een oncontroleerbare emotie, maar ook met het afbreken van sociale en culturele barrières en taboes die het de liefde moeilijk maken. Liefde die ervoor zorgt dat iemand zijn/ haar geloof kwijtraakt, is uiterst gevaarlijk in een samenleving waarin religie de basis is van zowel de individuele als collectieve identiteit.

4. 6- Geduld en eenzaamheid als twee aspecten van 'ishq.

Liefde in deze poëzie gaat gepaard met een mateloos geduld. De aanbidder moet uiterst geduldig zijn ten aanzien van pijn, van de misdragingen van de geliefde en van de kritiek en verwijten van anderen. Dit laatste wordt "lome", verwijt, genoemd. "Lome" kan van naaste vrienden, van de samenleving en met name van religieuze figuren komen. De voornaamste figuur die in de ghazal poëzie de aanbidder zijn intensieve liefde verwijt, wordt reqîb genoemd. Reqîb betekent letterlijk "de toezichthouder" en in ghazal poëzie is reqîb de moralist of de morele toezichthouder, hij/zij vertegenwoordigt de dominante moraliteit van de samenleving. Reqîb kan een man of een vrouw zijn die de beide geliefden in de gaten houdt om te voorkomen dat ze vrijelijk bij elkaar kunnen komen.[58] De aanbidder moet tegen de verwijten kunnen en daaraan geen gehoor geven. De echte aanbidder gaat voorbij aan de verwijten van zijn vrienden, de samenleving en de religieuze orthodoxen. "Lome" wordt in deze poëzie gepresenteerd als de uiting van oppervlakkigheid, jaloezie en egoïsme van de critici en de samenleving. Door "lome" en door de alom aanwezigheid van reqîb veroorzaakt de liefde een eenzaam bestaan, een vorm van sociale isolatie.

4. 7- 'Ishq als alchemistische kracht.

Liefde in deze poëzie is een kracht die een innerlijke metamorfose teweegbrengt. In veel gedichten wordt liefde met het woord al-ixir geduid. Al-ixir is een variatie op de oude voorwetenschappelijke verbeelding die steen, grond of andere lage materie probeerde in goud te

[58] Voor een uitgebreide rol van reqîb in de soefi liefdespoëzie zie (Al Hadad 2005). In dit boek worden verschillende vormen van reqîb van elkaar onderscheiden. Ma'shuq, het object van de liefde, man of een vrouw, is vaak heel bang voor reqîb, daarom houdt ze haar liefde geheim of doet ze er alles voor om niet ontdekt te worden. Al Hadad schrijft dat in de Arabische liefdespoëzie de vrees van Ma'shuq voor reqîb zo groot is dat Ma'shuq haar liefde "geheimhoudt zelfs voor haar eigen ik" (Al Hadad 2005: 75).

veranderen (Schimmel 1975: 5). Liefde als al-ixir betekent dat liefde de kracht is die de geest zuivert, het leven verandert in iets waardevollers en zuiverders. Liefde wordt als een kracht gezien die alles in iets beters verandert (Schimmel 1975: 293). Maar de metamorfoserende kracht van liefde kan er ook voor zorgen dat in de aanbidder een minder positieve verandering wordt teweeggebracht, bijvoorbeeld dat hij zijn geloof kwijtraakt, of van geloof verandert en zich bekeert tot het geloof of het ongeloof van de geliefde. Salim en Kūrdî benadrukken in verschillende gedichten dat ze door hun liefde van hun geloof zijn gevallen (Mūkiryanî 1972: 54-118), (Mūkiryanî 1973: 19).

Het verhaal van Sheikh San'an, met wie Salim zich identificeert (Mūkiryanî 1972: 107), is het hoofdverhaal van deze innerlijke veranderingen. Sheikh San'an was een zeer gelovige sheikh die op een christelijke vrouw verliefd werd. Door zijn liefde voor haar deed hij alles wat de vrouw hem vroeg: zich bekeren tot het christendom en jarenlang vernederende taken uitvoeren die regelrecht tegen zijn islamitische geloof ingingen. Bijvoorbeeld het jarenlang hoeden van de varkens van de vrouw. Het verhaal van Sheikh San'an is een verhaal over de macht van liefde die iemand ertoe brengt dingen te doen die hij normaal niet doet (Najmabadi 2005: 42-45). Het is ook het verhaal dat de mystieke idee van de liefde als het ware geloof bevestigt.[59]

4. 8- De sensualiteit van 'ishq: schoonheid, wijn en erotiek.

De bovengenoemde aspecten van liefde kunnen als de spirituele aspecten van liefde beschouwd worden; ze behoren min of meer tot het domein van ruh, geest. De liefde zuivert het innerlijk van de mens en verandert de persoon in een beter mens. De pijn, het ondermijnen van het ego en het tonen van geduld, de overschrijding van de grenzen van de rationaliteit en het leiden van een eenzaam bestaan zijn allemaal belangrijke aspecten van het spirituele leven. Maar dit is niet het enige aspect van de liefde in deze ghazal poëzie, want liefde is in deze poëzie niet te reduceren tot deze spirituele dimensie. Deze ghazal poëzie bevat een sterke lichamelijke en erotische dimensie die op genot georiënteerd is, een wettig en onwettig genot dat liefde voor een belangrijk deel tot het domein van het lichaam maakt. Fysieke passie voor de geliefde is prominent aanwezig in deze poëzie en het martelaarschap van de dichter is aan deze fysieke erotische passie verbonden. Het lichaam van de geliefde wordt in ghazal poëzie gedetailleerd op erotische wijze beschreven: de

[59] Het klassieke soefi verhaal van Sheikh San'an werd in de negentiende eeuw in Qajar Iran erg populair. De popularisering van dit verhaal heeft te maken met de intensieve contacten tussen Iran en Europa en de fascinatie van Iraanse mannen voor Europa in de negentiende eeuw. In die periode werd het verhaal van Sheikh San'an "reimagined as a tale of Iranian men falling in love with European women and of Iran falling in love with Europe as woman" (Najmabadi 2005: 42). Net zoals de liefde voor de christelijke vrouw de soefi Sheikh San'an heeft veranderd, zou deze liefde tussen Iran en Europa Iran veranderen. Het verhaal van Sheikh San'an maakt de aantrekkelijkheid en de bedreiging van Europa duidelijk. De Iraanse mannen die in de negentiende eeuw naar Europa reizen, hebben metaforen uit het verhaal van Sheikh San'an gebruikt om over de Europese cultuur te schrijven. Er werd zelfs een komisch theater gemaakt over de reis van Sheikh San'an naar Europa " (Najmabadi 2005: 44).

ogen, wenkbrauwen, lippen, mond, borsten, heupen, haar, handen, buik et cetera. De lippen van de geliefde van Salim zijn zoet als suiker, haar ogen smaken naar wijn en haar borsten, waar hij naar verlangt, zijn uiterst wild (Mūkiryanî 1972: 28-29-36). Nalî noemt de tepels van de borsten van zijn geliefde een "zoete knop' en haar borsten de "paarse granaatappel" (Mella Kerîm 1973: 538-544-546). En ook de manier van lopen, lachen en bewegen van de geliefde zijn allemaal het object van de erotische passie. Het verlangen om alleen te zijn met de geliefde, haar/hem te kussen en een nacht met haar/hem door te brengen behoren tot de typerende verlangens van de aanbidder.[60]

Deze lichamelijke en erotische dimensie van liefde is niet alleen maar verbonden met de erotische schoonheid van de geliefde, het is ook verbonden met de omstandigheid waarin aanbidder en geliefde zich bevinden. De dichter, 'ashiq, ontmoet zijn geliefde vaak in een meîxane, een wijnhuis, waar muziek, drank en dansen een erotische sfeer creëren. De geliefde is in deze context degene die in de meîxane de wijn schenkt, door de ghilman, de jonge knapen, rondgedeeld. De dichter combineert zijn liefde voor de geliefde en de bereidheid om hiervoor te sterven met het drinken van wijn en erotisch verlangen. Ook jonge knapen kunnen object van de erotische verlangens zijn en er is een sterke traditie van liefde voor jonge knapen in ghazal poëzie. Deze erotische sfeer weerspiegelt de seculiere hoffelijke sfeer waarin ghazal poëzie zich oorspronkelijk ontwikkeld heeft. Bij het adopteren van ghazal poëzie door de soefis bleef deze traditie intact, maar ze werd dan gespiritualiseerd. In soefi poëzie spelen de wijn en de knapen een belangrijke rol en ze verwijzen naar de goddelijke liefde en schoonheid (Schimmel 1975: 289, 290).

Deze erotische dimensie in deze ghazal poëzie gaat gepaard met een aanval op vier religieuze figuren: de wa'iz, de raadgever, zahîd, asceet, wishkesofî, harteloze asceet, en reqîb, de morele toezichthouder. De eerste drie vertegenwoordigen de dogmatische religieuze macht die de rol van beschermer van het 'ware' geloof spelen en de vierde vertegenwoordigt de moralist die de dominante moraal van de samenleving beschermt. Al deze figuren worden in de ghazal poëzie als oppervlakkige personen gepresenteerd, hard bekritiseerd en belachelijk gemaakt. Ze worden geconstrueerd als figuren die noch de liefde noch de religie begrijpen. Nalî vergelijkt reqîb met een ezel (Mella Kerîm 1973: 585). De aanval op wa'iz, zahîd, wishkesofi en reqîb vertegenwoordigt de tegenpool van de puriteinse religieuze moraal, de erotiek.

[60] Salim schrijft (Mūkiryanî 1972: 22):

> Als ik een keer een kus van je mond zou krijgen
> De zoetigheid zou tot het laatste oordeel in mijn mond blijven

Door deze erotische dimensie verandert de ghazal poëzie in een instrument om de orthodoxe visie op de religie te bekritiseren. Aan de ene kant door het plaatsen van 'ishq boven het geloof en de aanval op religieuze figuren en aan de andere kant door de gedetailleerde beschrijving van vrouwenlichamen, wijn en vurige erotische verlangen naar een vrouw of man. Salim wil niets liever dan met zijn handen de borsten van zijn geliefde aanraken (Mūkiryanî 1972: 36). In dezelfde trant schrijft Nalî (Mella Kerîm 1973: 457):

> Hoe smacht de dorstige soefi naar
> Het water, melk en de honing van het paradijs
> Tweevoudig zuchten de lippen van Nalî
> Naar de rode lippen van mijn geliefde

Vanuit dit perspectief kan ghazal poëzie gezien worden als een protest tegen de dominante morele en religieuze schaamte. Men kan zelfs concluderen dat kritiek op de orthodoxe vorm van religie in de eerste helft van de negentiende eeuw binnen ghazal poëzie werd geuit en deze kritiek kreeg vorm via het verdedigen van de liefde als het ware geloof en via een seculiere nadruk op lichamelijkheid. De kritiek op religie komt uit naam van het ware geloof zelf dat een sterke seculiere dimensie kent. Ook hier vormen het religieuze en het seculiere een coherent geheel, ze zijn nog niet van elkaar onderscheiden. Het lichamelijke in ghazal poëzie is niet iets om zich voor te schamen, ze weerspiegelt een eerbetoon aan erotiek en de seculiere vleselijke liefde. In ghazal poëzie is liefde altijd in het stadium van verliefdheid, een stadium van radicale gevoelens waarin men voortdurend aan de geliefde in haar/zijn totaliteit denkt. De erotische neigingen van de dichter worden niet als onfatsoenlijk, walgelijk of zondig gezien. De God van ghazal poëzie staat vriendelijk tegenover deze vurige vorm van liefde en accepteert zelfs degene die van de liefde doodgaat als shahid.[61] In de tweede helft van de negentiende eeuw vindt een radicale verandering hierin plaats; de aanval op ghazal poëzie begint in die tijd en de nadruk op erotiek en lichamelijkheid wordt enorm verzwakt. De conservatieve seksuele moraal, die gepaard ging met het ontstaan van nationalisme binnen het Ottomaanse Rijk en de intensievere contacten met de victoriaanse moraliteit in het Westen, domineert het morele besef van de negentiende eeuw binnen het Ottomaanse Rijk en Iran (Najmabadi 2005; Massad 2007).[62] In het volgende hoofdstuk bespreek ik de aanval van de dichter Hacî Qadir op de ghazal poëzie uitgebreid, met name zijn aanval op het erotische aspect van deze poëzie.

[61] Zie hoofdstuk één van dit onderzoek.
[62] Zie voetnoot 34.

Liefde, zoals hier gepresenteerd is, is een heldendaad en is bestemd voor moedige mensen. Ondanks het feit dat de notie van held in deze poëzie niet wordt gebruikt, zijn alle eigenschappen die de echte liefde mogelijk maken eigenschappen van helden. Maar deze helden zijn passief, hun heldendom bestaat uit hun geduld en de acceptatie van pijn, moeilijkheden en het onrecht dat ze ondergaan, is het gevolg van hun liefde. Deze specifieke vorm van heldendom is duidelijk niet verbonden met welk collectief of politiek project dan ook. De martelaren van de liefde in de ghazal poëzie zijn in die zin de *passieve martelaren* van een onmogelijke en gevaarlijke liefde. Kūrdî schrijft (Mūkiryanî 1973: 14):

> Als zij me onterecht wil doden,
> Mag niemand haar tegenhouden.
> Als een heerser kafir, ongelovig, is
> Zal dit onrecht zijn manier van rechtvaardigheid zijn

Kūrdî geeft zich volledig over aan de onrechtvaardige behandeling van zijn geliefde, als een passieve ontvanger accepteert hij het onrechtvaardige gedrag van de geliefde en vraagt de mensen om haar niet tegen te houden. Hij noemt de geliefde kafir en van kafir als heerser kan geen rechtvaardigheid worden verwacht. Martelaarschap in de ghazal poëzie is het gevolg van de passieve acceptatie van de geïdealiseerde geliefde. Om de eigenschappen van deze passieve held/martelaar te begrijpen dienen wij te kijken hoe ‘ashiq, de aanbidder, in de ghazal poëzie wordt geconstrueerd.

5- ‘Ashiq, de aanbidder

De aanbidder in de ghazal poëzie is vaak, zo niet altijd, een man en is degene die praat, verliefd wordt, en wenst en de gevaarlijke en lijdende ervaring ondergaat. Hij is ook de morele persoon die bereid is offers te brengen: hij is de martelaar. De aanbidder is het subject van ghazal poëzie en in wezen draait alles om hem. Hieronder zijn de belangrijkste kenmerken van ‘ashiq, de aanbidder, in deze poëzie vermeld.

5. 1- Een totale identificatie met de geliefde.

Als actief subject, dat wil zeggen als degene die spreekt, wenst en handelt, identificeert de aanbidder zich met zijn geliefde. Hij creëert een beeld van zichzelf waaruit blijkt dat alles wat hij voor zichzelf wenst en wil, dat hij dat in feite wil en wenst voor de geliefde. Hij houdt meer van

zijn geliefde dan van zichzelf en haar wensen dicteren zijn wensen. De aanbidder offert zijn geloof en zijn leven voor de geliefde op (Mūkiryanî 1973: 71):

> Ik zei dat je het geloof en het hart van Kūrdî
> Niet afpakt, dat heb je toch gedaan.
> Vanaf nu neem alles wat je maar nemen kunt

5. 2- De aanbidder construeert zichzelf als iemand met een zuiver hart, eerlijk in alles wat hij doet, zegt en wenst, trouw aan zijn geliefde onder alle omstandigheden. De aanbidder is iemand die zowel van het goede als van het slechte, van trouw en ontrouw, van het schone en het lelijke, van de hardheid en de zachtheid van de geliefde houdt. De aanbidder heeft geen of weinig materiële wensen en behoeftes; wat hij wil is samen zijn met de geliefde. Hij is zelfs bereid om in het hiernamaals de hemel in te ruilen voor de hel als hij daarmee aan de wil en wens van de geliefde tegemoet zou komen. Ondanks dat de aanbidder zijn erotische verlangen bekend maakt, presenteert hij zichzelf niet als een man die slechts op lust uit is. In dit verband presenteert Kūrdî zichzelf in deze dramatische beelden (Mūkiryanî: 1973: 54):

> Verlaten in de hoek van eenzaamheid ben ik, vandaag.
> Vernederd, ziek en zonder iemabd die mee voelt ben ik, vandaag.
> Mijn rode tranen en mijn gelig gezicht
> Zijn getuigen van mijn liefde, vandaag

5. 3- De aanbidder aanbidt letterlijk zijn geliefde en is bereid op haar bevel zelfs een einde aan zijn leven te maken. De aanbidder offert geloof, vermogen, naam en reputatie, rust, ratio, wil en zelfs zijn leven op voor zijn geliefde. Deze bereidheid om zoveel offers te brengen is eigenlijk het belangrijkste kenmerk van de aanbidder en daardoor ook de essentie van deze ghazal poëzie. Door het offer construeert de aanbidder zichzelf als een martelaar van de liefde. De aanbidder is verheugd als hij zijn leven voor zijn geliefde op kan offeren en soms wil hij zijn leven inruilen voor een kus, een blik op of een woord van zijn geliefde. Kūrdî schrijft (Mūkiryanî 1973: 34):

> Behalve een kus op je ogen
> Als ik meer zou wensen
> God zal me verbranden zonder genade
> Door het vuur van zijn woede

In deze poëzie identificeert de aanbidder zich met een aantal historische figuren die door hun hartstocht de dood hebben gevonden of hun leven op hebben geofferd voor hun geliefde. De beroemde Arabische Majnun, de Perzische Farhad en de beroemde soefi al-Hallaj zijn de belangrijkste figuren waarmee de aanbidder zich identificeert.[63] Door deze identificatie construeert de aanbidder zijn identiteit als een moreel en altruïstisch persoon.

Kortom de aanbidder construeert zichzelf als een moedig, eerlijk en altruïstisch persoon. Hij is een held, maar zoals al gezegd een passieve held, een held die niet actief naar heldendom streeft. In dit verband schrijft Kūrdî (Mūkiryanî 1973: 16):

> O vrienden, kom en dood mij met een zwaard
> Zodat ik me bevrijden kan van de ontrouwe geliefde

Deze passieve martelaar wordt vanaf het einde van de negentiende eeuw, met name in het eerste kwart van de twintigste eeuw, radicaal getransformeerd naar een actieve martelaar die zijn leven als politiek activist in dienst stelt van een nationaal project. Deze actieve martelaar creëert door zijn heldendaden een nieuwe wereld. In de komende hoofdstukken wordt deze transformatie uitgebreid geanalyseerd.

6- Ma‘shuq, de geliefde

Ma‘shuq is een belangrijke notie in zowel de ghazal poëzie als de mystieke soefi poëzie . In de mystieke poëzie, waar ma‘shuq en mahbūb (God) identiek zijn, is ma‘shuq in ghazal poëzie zeker geen God, het is zelfs moeilijk om in veel gedichten het geslacht van de ma‘shuq duidelijk vast te stellen. De ma‘shuq is in de ghazal poëzie vaak een vrouw, maar het kan ook een jongeman zijn.[64] Er is dus een gender ambiguïteit wat het object van de liefde in de ghazal poëzie betreft. De geliefde in deze poëzie is als regel altijd afwezig, hij/zij blijft vaak anoniem en in de vorm van de tweede of derde persoon aanwezig (De Bruijn 1997: 66). De belangrijkste kenmerken van de geliefde in de ghazal poëzie zijn als volgt te benoemen:

[63] Kūrdî identificeert zich met al-Hallaj in drie gedichten (Mūkiryanî 1973: 28-36-59). Hij identificeert zich ook één keer met Majnūn (Mūkiryanî 1973: 57). Al-Hallaj komt in de poëzie van Kūrdî voort als de ‘ashiq die de kenner van alle bestaande geheimen is. Deze kennis heeft hij te danken aan zijn liefde voor God (Mūkiryanî 1973: 28).

[64] In de gedichten van de dichter Kūrdî is zijn geliefde een man, Qadir. Kūrdî was verliefd op deze jongeman en hij heeft een aantal mooie gedichten over hem geschreven (Sūcadî 1952: 302). Dit duidt aan dat op grond van de seksuele moraal van die tijd de liefde tussen dezelfde seksen geen taboe was.

6. 1- De geliefde wordt in deze poëzie geconstrueerd als horî, maagdelijke vrouwelijke paradijsbewoonsters, en ook als ghilman, jonge knapen. Dit bevestigt nogmaals het ambigue geslacht van de geliefde. Liefde voor ghilman komt uit de soefi traditie en in deze traditie wordt de liefde voor een mooie jongeling gelijkgesteld aan de liefde voor de schoonheid zelf. De schoonheid van een ghilman getuigt van de schoonheid van God en de heilige perfectie (Najmabadi 2005: 39).[65] De geliefde beschikt over een absolute schoonheid en verleidelijke erotiek, de dichter prijst beide hoog. Haar/zijn ogen, tanden, benen, wangen, borsten, mond, vingers, nagels en de andere lichaamsdelen zijn allemaal voorbeelden van de ultieme schoonheid en erotiek (Mūkiryanî 1972: 32, 57). Kūrdî beschrijft de smaak van de lippen van zijn geliefde als zoeter dan de suiker (Mūkiryanî 1973: 18). Het is niet alleen maar haar/zijn lichaam dat erotisch is, maar haar glimlach, stem en bewegingen getuigen van erotiek en kunnen de dichter verleiden. Zelfs de manier waarop de geliefde zit, loopt, lacht en boos wordt, weerspiegelen zowel haar/zijn schoonheid als haar/zijn erotische kracht.

De liefde voor een knappe jongeman in de ghazal poëzie betekent niet de liefde voor de heilige perfectie zoals dat in het soefisme gesuggereerd wordt. In het geval van de dichter Kūrdî weerspiegelen zijn gedichten zijn liefde voor Qadir en dat is een op een specifieke man georiënteerde liefde. Ik behandel de liefde van Kūrdî voor Qadir in de rest van dit hoofdstuk.

6. 2- Maar onder deze lichamelijke schoonheid ligt een continent van wreedheid, onbarmhartigheid, ontrouw, wraakzucht en een sterke neiging tot sadisme van de geliefde. Ze is iemand zonder Insaf.[66] Het beeld van de geliefde als moordenaar van de aanbidder is vaak terug te vinden in deze ghazal. De dichter beschrijft de vingers van zijn geliefde vaak als rood, het bloed van de dichter waarmee de geliefde haar vingers heeft geverfd. Salim schrijft (Mūkiryanî 1972: 52):

> De kleur van henna is te donker rood
> Gebruik het niet om je vingers mee te kleuren
> Gebruik het bloed van mijn hart,
> Dat is een mooi rood

[65] Najmabadi bespreekt de soefi wortels van dit fenomeen in het islamitische soefisme als volgt: "In Sufi practices, the figure of the young adolescent man as an object of desire was linked with the practice of gazing "nazar". As Rowson has summarized, the practice of gazing (and consequently falling in love with) was directed at young adolescent males: "From a relatively early period-probably the mid-ninth century-some Muslim mystics claimed to see in the beauty of adolescent boys a 'testimony' to the beauty and goodness of God, and initiated the practice of gazing at such a boy as a form of spiritual exercise. The boy was thus known in Sufi parlance as a 'witness' (shahid)" (in Najmabadi 2005: 17). De schoonheid van de jongen getuigt van de schoonheid van God, het staat symbool voor transcendente schoonheid.

[66] Voor de betekenis van insaf zie hoofdstuk één.

Het gelijkstellen van het bloed van de dichter aan henna waarmee de geliefde haar handen verft, is een dominant beeld en een terugkerend thema in de ghazal poëzie. Ook het beeld van de geliefde met een mes in haar bloedige hand is vaak in ghazal poëzie te vinden. Kūrdî spreekt tot zijn geliefde aldus: "Je hebt een mes in je hand, je vingers zijn rood van bloed en jouw hart is dood." (Mūkiryanî 1973: 61). Of dit nog bloediger beeld van de geliefde (Mūkiryanî 1973: 62):

Ik ben vandaag de martelaar van Krbala van je liefde
Kijk hoe rood zijn je vingers met mijn bloed

6. 3- De geliefde is maghrur, heel arrogant, en heeft geen aandacht voor de pijn en moeilijkheden van de aanbidder. Bêwefaî, ontrouw, is de dominante karaktertrek van de geliefde.
Kūrdî schrijft (Mūkiryanî 1973: 16):

Ik heb een geliefde die onbetrouwbaar en leugenachtig is,
Ze kwam en nam mijn hart mee
Nu ontkent ze dat ze mij kent en zegt:
O, schaamteloze, ik heb je nooit gezien

Salim smeekt zijn geliefde om hem niet te verlaten, anders gaat hij dood en wordt zij in het hiernamaals verantwoordelijk gesteld voor de dood van een onschuldige dichter. Salim schrijft (Mūkiryanî 1972: 23):

Verlaat me niet alstublieft
Je weggaan zal me doden
Ik wil niet dat mijn onschuldig en gesmoord bloed,
Tegen jou getuigt in het hiernamaals

6. 4- De geliefde is een manipulator.
De geliefde manipuleert de aanbidder en door haar/zijn magische uitstraling laat zij/hij de aanbidder radicale beslissingen nemen, zoals van zijn geloof af te vallen of zich op te offeren.
Kūrdî schrijft (Mūkiryanî 1973: 14):

Omdat er geen getuige aanwezig was

Toen ik voor het eerst haar zag
Ik heb mijn ratio en mijn geloof bij haar achtergelaten
Nu ontkent ze dat

Uit de boven beschreven kenmerken kunnen in de Koerdische ghazal poëzie twee verschillende soorten geliefden van elkaar worden onderscheiden. De ene is de denkbeeldige en abstracte geliefde die in het overgrote deel van deze poëzie voorkomt. Deze geliefde is niet te concretiseren tot een concrete specifieke geliefde. Deze abstracte geliefde, vaak een vrouw, is een mooie maar wrede vrouw overwie in het openbaar gesproken kan worden. Dat betekent dat deze vrouw onherkenbaar is en de vrouw van niemand is. De tweede is de concrete geliefde, een reële vrouw of man van wie de dichter houdt. Deze concrete geliefde komt weinig voor, in honderden gedichten van Nalî, Salim en Kūrdî komt de reële geliefde niet meer dan een paar keer voor.[67]

Kūrdî noemt de naam van zijn geliefde jongeman, Qadir , en Nalî noemt ook meerdere malen de naam van zijn geliefde vrouw, namelijk Mehbube*,* beminde. Maar in het geval van Nalî is het onduidelijk of deze Mehbube een echte vrouw is of een symbool voor zijn geliefde vrouw. Eigenlijk beschikken beide vormen van de geliefde buiten haar schoonheid nauwelijks over concrete deugden of enige wijsheid. In de woorden van Zizek vertegenwoordigt de op die manier geportretteerde vrouw de "radical Otherness", iemand met wie een empathische relatie onmogelijk is (Zizek 1993: 2). Sterven voor zo'n vrouw of geliefde maakt de bereidheid tot zelfopoffering ongeloofwaardig. De vraag is wat houdt deze vorm van martelaarschap in? Dit aspect van martelaarschap wordt in de komende bladzijden behandeld.

7- 'Ishq en het literaire martelaarschap

Uit het voorgaande wordt duidelijk dat de noties liefde en shahada in de ghazal poëzie sterk aan elkaar verbonden zijn. Het woord shahid of shahada wordt vaak in de ghazal poëzie gebruikt. De dichters van dit genre noemen zichzelf shahid, de martelaar.[68] In dit verband schrijft Salim (Mūkiryanî 1972: 80):

[67] In zijn commentaar op de Urdu ghazal poëzie benadrukt Aijaz Ahmad dit punt, hij schrijft: "Urdu poetry... never contemplates the experience of love in terms of a specific relation" (geciteerd in Mukhia 1999: 868). Maar in de Koerdische ghazal poëzie komt deze specifieke ervaring van liefde wel voor, zij het uiterst zelden.

[68] Salim schrijft (Mūkiryanî 1972: 36):

Ik ben de heimelijke, de martelaar van haar dronken ogen.
Er groeit bijna een narcis in mijn ziel

En (Mūkiryanî 1972: 49)

Laat mijn doodskleed mijn bloedige kleren zijn,
Maak alstublieft mijn wonden niet schoon.
De bloedige lichamen van de martelaren
Zijn in het hiernamaals vrij.

Als je me zonder enig medelijden doodt
Dat is zelf de echte genade
Door de wonden van je mes
Behoor ik tot de martelaren

In veel andere gedichten waar de notie van shahid niet direct wordt gebruikt, worden andere beelden van de liefde geconstrueerd die met de dood of met zelfopoffering te maken hebben. Salim schrijft (Mūkiryanî 1972: 52):

Waarvoor is de qibla goed
Als het niet de grond onder je voeten wordt,
Wat moet ik met mijn ziel
Als ik hem niet opoffer voor jou

Ergens anders schrijft Salim (Mūkiryanî 1972: 49):

U kunt weten wie mijn hart heeft gedood
Als u alleen maar naar je wimpers kijkt.
Mijn bloedige hemd moet mijn doodskleed zijn
Mijn wond moet ongewassen blijven, het is mijn testament in het hiernamaals.
Iemand die voor de liefde zijn bloed vergiet en sterft.
Wordt in het laatste oordeel vrijgesproken, hij is een martelaar

Men kan eindeloze voorbeelden vinden van een dergelijke zelfpresentatie van dichters als martelaar van de liefde van een onbetrouwbare geliefde. Het punt dat hier benadrukt moet worden is: dit martelaarschap is een literaire constructie. Het is een *literair martelaarschap,* een vorm van martelaarschap dat in fictieve literaire liefdesrelaties wordt geconstrueerd. Het offer in het literaire martelaarschap is een retorisch offer waarin de dichter zijn leven retorisch opoffert voor een geïdealiseerde fictieve mooie, erotische en wrede geliefde; vrouw of jongeman.

Literair martelaarschap houdt in dat de dichter niet actief pijn, gevaar of de dood zoekt maar dat hij lijdt aan retorische pijn en gevaar. Dit betekent dat het offer van de dichter in de ghazal poëzie ook een literair of een fictief offer is. Een offer dat niet verder gaat dan de grenzen

van de geschreven woorden van de dichter, een offer dat een onlosmakelijk deel is van het literaire genre en niet van het leven van de schrijver van het genre. In de ghazal poëzie is zelfs dit fictieve offer van de dichter niet zonder winstoogmerk.[69] Het literaire martelaarschap levert de dichter verschillende beloningen op, namelijk:

- de verheerlijking van zijn daad als een moedige en heldhaftige daad.
- het construeren van een zelfbeeld van een eerlijk en deugdzaam man die bereid is het ultieme offer te brengen en shahid te worden.
- het creëren van een verheerlijkte en een altruïstische vorm van mannelijkheid.

De laatste functie van het literaire martelaarschap brengt ons op de vraag: wat voor gender politiek schuilt erachter dit *literaire martelaarschap*? Wat is de verhouding tussen het literaire martelaarschap en de notie van mannelijkheid? De volgende paragraaf behandelt deze vragen.

8- Shahada en de mannelijke zelfformatie

Aan het begin van dit hoofdstuk heb ik de definitie van ghazal gebruikt die stelt dat ghazal betekent "het praten over de liefde met vrouwen" of ghazal stelt de liefde centraal voor de geliefde. Nu wil ik een stap verder gaan om te benadrukken dat ghazal poëzie in essentie niet zo zeer over de liefde met vrouwen en jongemannen gaat, maar meer over de vorming van een specifieke mannelijke identiteit, de identiteit van de dichter of de aanbidder als een moedig, deugdzaam en altruïstisch man. Shahada, hoe retorisch dat ook mag zijn in deze poëzie, is het instrument in deze strategie van mannelijke zelfformatie.

Ik heb al gezegd dat de vrouw in ghazal poëzie vaak een onherkenbare abstracte constructie is. Achter dit abstraheren van de vrouw in de ghazal poëzie, staat een patriarchale mannelijke strategie die de vrouw portretteert als iemand die niet tot een echte partner gemaakt kan worden. Zizek benadrukt dit punt in zijn analyse van de hoofse liefdespoëzie die naar mijn mening ook van toepassing is op de ghazal poëzie. Volgens Zizek heeft het creëren van een vrouw als een abstract ideaal niets te maken met de spirituele purificatie, maar "it rather points towards the abstraction that pertains to a cold, distanced, inhuman partner-the Lady is in no way a warm, compassionate, understanding fellow-creature" (Zizek 1993: 2). Dit abstraheren van de vrouwelijke geliefde versterkt het gevoel alsof alle dichters over dezelfde geliefde schrijven, over een abstracte vrouw die door alle mannelijke dichters op dezelfde manier geconstrueerd wordt.

[69] Voor de economie van het martelaarschap als een specifieke vorm van het offer zie hoofdstuk één van dit onderzoek. Dit gaat tegen de logica van het offer in zoals dat door Derrida voorgesteld is. Derrida beschrijft het offer als een daad zonder verwachtingen of "a gift with no economy". Om het offer als offer te zien mag er niets voor terug verwacht worden. Het wezen van het offer ligt volgens Derrida buiten de "economy of exchange" (geciteerd in Gaunt 2001: 488).

Deze abstracte vrouw wordt in de ghazal poëzie tegelijkertijd als de reden van het leven van de aanbidder en als oorzaak van zijn dood gepresenteerd. In deze poëzie speelt de vrouw, zoals Freud het typeert, tegelijkertijd de rol van de godin van het leven en van de dood (Clack 2002: 77). Volgens Freud heeft de representatie van een vrouw als oorzaak van zowel het leven als van de dood te maken met de wens van de man om macht over de dood te hebben en de dood onder controle te brengen Ook. hier is een mannelijke strategie aanwezig die via de specifieke constructie van vrouw-zijn werkt. "For Freud", schrijft Clack, "the explanation for making his connection between death and woman is simple: man is overcoming death by force of will, turning the uncontrollable reality of death into the controllable person of a beautiful woman" (Clack 2002: 77).

Of Freud in deze interpretatie gelijk heeft of niet, is minder van belang dan het feit dat de man degene is die de vrouw als godin van het leven en van de dood portretteert. In relatie tot de ghazal poëzie betekent dit dat de identiteit van de geliefde in deze poëzie geconstrueerd wordt zoals de mannelijke aanbidder dat wenst. De dichter dicteert de identiteit van de vrouw in deze poëzie als een zwijgzaam object, iemand zonder stem en zonder macht van zelfrepresentatie. Deze ongelijke machtsverhouding in de vorm van het dicteren van de identiteit van de geliefde laat zien dat de wil tot domineren van de geliefde als uiting van de mannelijkheid van de dichter de wet van deze poëzie is. Als sprekend subject bepaalt de dichter de identiteit van de geliefde zodanig dat het zijn eigen zelfbeeld als een moedig, deugdzaam en altruïstisch man ten goede komt. In het kort: de vrouw, de geliefde, in deze poëzie bestaat uit een aantal verzamelde karaktertrekken zonder eigen subjectiviteit. Dit betekent dat niet alleen de representatie van de liefde, maar alle andere representaties in deze poëzie vanuit het mannelijke standpunt worden geconstrueerd. De emoties die worden beschreven, zijn alleen de emoties van de mannelijke dichters. De bereidheid om shahid van de liefde te worden is die van de man en het beeld van de geliefde als een harteloos en wreed persoon is het beeld dat de dichter, de man, heeft geconstrueerd.

De geliefde, de vrouw, wordt in deze poëzie gepresenteerd als de verrader van de liefde, als een niet loyaal en niet betrouwbaar persoon. Daartegenover construeert de dichter zichzelf in deze poëzie als een moedig, loyaal en altruïstisch persoon die niet aarzelt pijn te lijden en zelfs zijn leven op te offeren voor zijn geliefde. De dichter zet zichzelf in deze poëzie neer als een moreel persoon, terwijl hij de vrouw ten tonele voert als een oneerlijk en onbetrouwbaar persoon. Achter deze tegenstrijdige beelden van man/vrouw ligt de bepalende rol van het offer en het martelaarschap. Sered schrijft dat het offer meestal een mannelijke daad is of "a male enterprise" (Sered 2002: 21) en volgens Sered is het offer "the most "perfect" form of life-taking, and as

such, particulary valorizes men and men's roles" (Sered 2002: 21). Het martelaarschap als het ultieme offer in deze ghazal poëzie is de uiting van een gegenderde praktijk die de dominante positie van de dichter als man garandeert. In die zin gaat deze poëzie niet zo zeer over de liefde voor een vrouw, maar eerder over de hoog geprezen mannelijke rol als een *literaire shahid*. Martelaarschap in de ghazal poëzie is een kracht die een ethische mannelijke agency creëert.

Een ander punt dat in dit verband de relatie tussen ghazal poëzie en mannelijkheid duidelijk maakt is het publiek van deze poëzie. Wie was het publiek van deze poëzie in de eerste helft van de negentiende eeuw in Koerdistan? Eén punt is duidelijk, het publiek van ghazal poëzie bestond niet uit vrouwen, maar uit mannen. De Bruijn bevestigt dit punt als hij over het sociale en conceptuele milieu van ghazal spreekt: "The environment alluded to is, both socially and conceptually, the atmosphere of male entertainment in gatherings to which the general term of majlis (literally 'a place where one sits together') was applied" (De Bruijn 1997: 67). Ik heb al gezegd dat de drie Koerdische dichters die ik in dit hoofdstuk heb behandeld, tot de aristocraten van het vorstendom Baban behoorden. Gezien het kleine aantal geletterden in het Koerdistan van de eerste helft van de negentiende eeuw en gezien de moeilijke en complexe taal waarmee deze gedichten waren geschreven, was het publiek van deze poëzie gering in aantal. Die minderheid bestond uit leden van de aristocratische families en de geleerden van de religieuze scholen. Beide groepen bestonden voornamelijk uit mannen. Gezien deze sociale omgeving en de mannelijke gender van het publiek kan gezegd worden dat ghazal poëzie een poëzie is die door mannen voor mannen geschreven is. Deze poëzie werd zelden door vrouwen geschreven en gelezen. Dit betekent dat ghazal niet zo zeer een uiting van de liefde voor een vrouw is, maar meer de representatie van het zelfbeeld van de dichter als een moreel en moedig man, gericht op een publiek dat uit mannen bestaat. Het *literaire martelaarschap* presenteert in deze poëzie de mannelijkheid van de dichter in eerste instantie voor de gemeenschap van andere mannen. De nadruk op shahada in deze context is de nadruk op een morele categorie die de dichter een moedig en deugdzaam mannelijk zelfbeeld schenkt. De dichter wil door zijn bereidheid om zichzelf op te offeren en shahid te worden zijn morele kwaliteit als man tonen.

Kortom, het *literaire martelaarschap* is het middel van de dichter-martelaar om zijn morele kwaliteit te tonen in een gemeenschap van andere mannen. Daarom is niet zo zeer de liefde voor de vrouw in deze poëzie belangrijk, als wel de symbolische daad van opoffering die de dichter retorisch uitvoert. De geliefde in deze poëzie is de weg tot de literaire vorm van shahada en die is het instrument voor de vorming van een zelfbeeld van de dichter als een moedig, moreel en altruïstisch man. Deze poëzie biedt de dichter de mogelijkheid om zijn gewenste identiteit als altruïstisch man neer te zetten. De dichter definieert en reguleert zijn

identiteit door het schrijven van deze poëzie; het *literaire martelaarschap* is daardoor een techniek voor zelfcreatie.

9- Liefde tussen mannen: Kūrdî, de 'homoseksuele' shahid

Het thema van mannelijkheid in de ghazal poëzie heeft nog een andere dimensie, namelijk de liefde tussen mannen onderling. De liefde van man tot man is een belangrijk thema in de ghazal poëzie en het is ook een belangrijk thema in de soefi poëzie. Maar zoals ik al eerder liet zien is deze liefde in de soefi poëzie volledig gespiritualiseerd, terwijl liefde voor de mannelijke geliefde in de soefi poëzie symbool staat voor de liefde voor God. In ghazal poëzie is deze liefde een seculiere liefde tussen twee mensen die tot hetzelfde geslacht behoren, soms waren de beide geliefdes bekende persoonlijkheden, zoals de liefde van Kūrdî voor Qadir.[70]

Opvallend aan deze *same sex* liefde is dat ze geen gevolgen heeft voor het discours van literair martelaarschap. De dichter die op een andere man verliefd wordt en deze liefde tot het thema van zijn ghazal poëzie maakt, ziet zichzelf als martelaar van de liefde. Hij verbindt zijn liefde met martelaarschap. Het geval van Kūrdî en Qadir is een voorbeeld hiervan. In acht van zijn ghazal gedichten maakt Kūrdî zijn gevoelens bekend en noemt hij de naam van zijn geliefde Qadir (Mūkiryanî 1973: 32-39-40-78-80-85-87-89). In die acht gedichten gebruikt Kūrdî de notie van martelaarschap vier keer, alle keren in de context van zijn vurige liefde voor Qadir (Kūrdî 1971: 39-43-62-47). In één van zijn beroemde gedichten verbindt Kūrdî zijn liefde voor Qadir met de notie martelaarschap op deze manier (Mūkiryanî 1973: 39):

> Martelaar van de liefde ben ik, Vrienden,
> Ik heb geen doodskleed, "kifin", nodig.[71]
> Voor God getuigt mijn bloedige kleding van mijn martelaarschap.[72]
> Tevergeefs komen de engelen vragen naar mijn religie
> Qadir weet welk geloof ik belijd

In een ander gedicht schrijft Kūrdî (Mūkiryanî 1973: 62):

[70] De verklaring van homoseksuele liefde in de soefi poëzie is nog altijd een complex onderwerp. De traditionele verklaring is dat de schoonheid van de jeugd of de andere man de schoonheid van God weerspiegelt en daarmee de liefde voor de jeugd en de andere man in essentie de liefde voor God is. Een andere verklaring is dat de homoseksuele liefde in de soefi poëzie een gevolg is van het feit dat het soefisme voornamelijk een bezigheid van mannen is. De soefi samenkomsten en ontmoetingen waren bijna volledig een zaak van mannen en dat heeft geleid tot het ontstaan van de homoseksuele beelden in de soefi poëzie. Een andere verklaring is dat de homoseksualiteit, met name liefde voor jonge jongens, bestond in de hofcultuur waarvan de soefi poëzie afgeleid is. Zie: Davis 1999: 156-157.

[71] Kifin is de witte kleding waarmee de overledene in de islamitische wereld wordt gekleed. Doden mogen niet in hun eigen kleren begraven worden.

[72] Volgens de wetten van de islamitische begrafenis mogen martelaren met hun bebloede kleding begraven worden, hun lichaam mag niet gewassen worden. De bebloede kleding en lichaam getuigen bij God van hun martelaarschap. Zie de inleiding van dit onderzoek.

Als er naar mijn geloof en mijn gids gevraagd zal worden
Ali is mijn heer, Qadir is mijn gids en Mahmud is mijn sultan.

Ergens anders schrijft Kūrdî (Mūkiryanî 1973: 36):

Zelfs als ik zoals Mansur word verbrand
Mijn as zal blijven zeggen: ik ben Qadir[73]

In het eerste gedicht verwijst Qadir zowel naar God als naar zijn geliefde Qadir.[74] In het tweede gedicht wordt de naam van Qadir gebruikt naast de naam van imam Ali, de vierde kalief van de islam, en naast de naam van de Ottomaanse sultan Mahmud de tweede (1808-1839), het symbool van de wereldse macht van het Ottomaanse Rijk. In de derde gedicht wordt de naam van Qadir in relatie gebracht met het martelaarschap van de beroemde soefi al-Hallaj (c. 858-922).

Opvallend aan de manier waarop Kūrdî zijn geliefde Qadir presenteert, is de religieuze taal en het inzetten van de belangrijke religieuze figuren in deze gedichten. Door het gebruik van deze religieuze iconen probeert Kūrdî zijn liefde te spiritualiseren of beter gezegd in de spirituele traditie van soefi's mannenliefde te plaatsen. Hiermee probeert hij de eventuele ethische kritiek die hij verwacht van de bewakers van de traditionele religieuze moraal te voorkomen. In het soefisme zetten de soefi's als goudzoekers alle emoties, wensen en krachten in om God te vinden. Liefde tussen mannen was één van de beproefde manieren in die zoektocht. In de soefi poëzie werd liefde voor mannen moeiteloos ingezet om de spirituele mystieke ervaring mogelijk te maken. De vaste vorm van de ghazal poëzie als een genre met een lange geschiedenis en de tot standaard geworden taal en beelden van dat genre boden ook de nodige bescherming.[75] De norm in de ghazal poëzie is niet een seksloze liefde en wettig verlangen, maar een eerlijke liefde en de bereidheid om zich voor die liefde op te offeren. Dit maakt ieder verlangen en de aanspraak op de vervulling daarvan legitiem. Abu-Lughod beschrijft hoe bedoeïenenvrouwen die liefdespoëzie hebben geschreven, de vaste vorm en normen van dit genre gebruikt hebben om zich tegen de eventuele kritiek te beschermen en hun gevoelens als vrouw te uiten. Abu-Lughod benadrukt dat

[73] Kūrdî verwijst hier naar het verhaal van de beroemde soefi al-Hallaj. Al-Hallaj werd beschuldigd van ketterij en verbrand. Maar zelfs na zijn dood bleef zijn as roepen "ik ben de waarheid" .
[74] In de islam heeft God of Allah vele namen, één daarvan is Qadir.
[75] De homo-erotische liefde in ghazal poëzie gaat ver in de geschiedenis terug. De Arabische dichter Abu Nawas (d. 814 of 815) wordt als de vertegenwoordiger hiervan beschouwd. Deze dichter had een enorme invloed op het merendeel van de dichters die na hem kwamen. Hij wordt zelfs gezien als degene die "formatively shape Arabic love poetry for entire millennium to follow" (Bauer & Neuwirth 2005: 24).

het gebruik van de standaardtaal van de liefde in de liefdespoëzie de vrouwen de ruimte gaf om zonder probleem aan hun eigen individuele gevoelens uiting te geven. Volgens haar gaven de rigide vorm van de dominante liefdespoëzie en haar conventionele structuur "a certain amount of protection for the individual in expressing the 'deviant' sentiments of dishonor and immodesty" (Abu-Lughod 1986: 239).

Dezelfde strategie is misschien aan het werk in de ghazal poëzie van Kūrdî. Maar ondanks al deze pogingen om een uitweg in de tekst te brengen is de liefde voor Qadir in de poëzie van Kūrdî niet dezelfde liefde van een man voor een man als die in de soefi poëzie. In het geval van Kūrdî is er geen sprake van een soefi ervaring. Kūrdî zelf was geen soefi en Qadir was geen denkbeeldige geliefde, maar een jongeman op wie hij werkelijk verliefd was. Deze liefde was zelfs zo sterk dat Kūrdî op een gegeven moment zijn vrouw en kinderen verliet om Qadir te volgen, die inmiddels was verhuisd naar Iran (Sūcadî 1952: 297). Een andere interpretatie voor het veelvuldig gebruik van de religieuze taal en beelden in de gedichten van Kūrdî om over zijn seculiere liefde te spreken heeft te maken met het feit dat het religieuze en het seculiere niet van elkaar te onderscheiden zijn. Beide aspecten van het leven bestaan naast elkaar en in een diepe relatie tot elkaar.

In zijn liefde voor Qadir beschouwt Kūrdî zichzelf als de martelaar van de liefde. Hiermee koppelt Kūrdî de notie van shahada aan een niet heteroseksuele liefde. Liefde als liefde, ontstegen aan de vorm van een hetero- of homoliefde, is het object van martelaarschap. Dit verband tussen de werkelijke mannenliefde voor elkaar en de religieuze notie van shahada laat de seksuele moraal van de omgeving zien waarin Kūrdî zich bevond, namelijk de omgeving van de aristocratische elite van de eerste helft van de negentiende eeuw. Het feit dat Kūrdî zijn liefde voor Qadir niet geheimhield of als iets zag om zich voor te schamen, getuigt van een seksuele moraal die de mannenliefde tolereerde. De verdere analyse van deze man tot man liefde gaat de grenzen van dit onderzoek te buiten. Het punt dat ik hier benadrukken wil, is dat het seksuele gedrag in die periode niet de identiteit bepaalt en de seksuele relatie is niet volledig geheteroseksualiseerd. Omdat het religieuze en het seculiere niet van elkaar onderscheiden zijn en het wereldlijke verlangen en de mystieke liefde elkaar kruisen, ontstaat er een morele ruimte voor de liefde tussen mannen onderling en tussen mannen en jonge knapen. In ieder geval is er sprake van het bestaan van een morele ruimte voor een rijk discours over seksualiteit die de seksuele praktijken de nodige ambiguïteit geeft. In deze context kan men spreken van het bestaan van homoseksueel gedrag zonder homoseksueel discours, homoseksuele daden zonder de homoseksualiteit.Wanneer aan het einde van de negentiende eeuw het religieuze en het seculiere worden gescheiden, wanneer het nationalisme meer en meer grond krijgt en wanneer de invloed

van de victoriaanse moraliteit sterker wordt, verdwijnt de ambiguïtiteit van het seksuele gedrag en moraal en verdwijnt de morele ruimte die deze ambiguïteit mogelijk heeft gemaakt. Het nieuwe, moderne, concept van seksualiteit dat aan het einde van de negentiende eeuw in het werk van de dichter Hacî Qadir ontstaat, getuigt hiervan.[76]

De schoonheid van Qadir wordt in de gedichten van Kūrdî met dezelfde taal en metaforen beschreven als welke hij gebruikt voor het beschrijven van de schoonheid van een vrouwelijke geliefde. Er is geen verschil te vinden in zijn poëzie tussen de mannelijke en vrouwelijke schoonheid.[77] Dit is niet alleen maar het geval bij Kūrdî, het was een breed fenomeen in de poëzie van die periode. Nalî, bijvoorbeeld, beschrijft de mannelijke soldaten van het Baban leger in dezelfde terminologie als die van Kūrdî.[78] Nalî schrijft een panegyrisch gedicht over dit leger, waarin het grootste deel wordt besteed aan het beschrijven van de schoonheid van de soldaten die als ghilman, jonge knapen, werden neergezet. Nalî beschrijft de schoonheid van de jonge soldaten alsof hij over de schoonheid van zijn vrouwelijke geliefde spreekt. Hij vergelijkt het gezicht van de soldaten met de maan en met de verschillende soorten bloemen: roos, narcis, tulp, dahlia en jasmijn. Hij vergelijkt het lichaam van de soldaten met de tulp, een zachte roosachtige bloem, of met een bloementuin die lekker ruikt en schoonheid uitstraalt. Verder vergelijkt hij de schoonheid van de soldaten met die van een "pauw" en de "gazelle", twee metaforen die in de ghazal poëzie voor het beschrijven van de schoonheid van vrouwen worden gebruikt. Als hij de soldaten collectief beschrijft, vergelijkt hij ze met "een bos bloemen". Hij verwijst ook naar de xet, het dons boven de lippen, van de soldaten dat zowel bij jongemannen als bij vrouwen groeit. Over die jonge soldaten schrijft Nalî (Mella Kerîm 1973: 342-343):

> Hun ogen lijken op een narcis, hun lichaam is zo wit als zilver,
> Hun xet, het dons boven de lippen, is zacht, hun wangen zijn rooskleurig
> Ze zijn de rozen in de wildernis, ghilman uit het paradijs.[79]

---

[76] Voor een goede weergave van de ontwikkeling van de seksualiteit en de seksuele moraal in het Ottomaanse Rijk en Iran zie (Massad 2007) en (Najmabadi 2005). Het problematische punt in de analyse van beide auteurs is dat ze deze verandering in de seksualiteit en de seksuele moraal in het Ottomaanse Rijk en Iran, de overgang van een open en een veelzijdige vorm van seksualiteit en seksuele moraal naar een rigide heteroseksualiteit, reduceren tot de invloed van het oriëntalistische discours en de contacten tussen Iran, het Ottomaanse Rijk en het Europa van de victoriaanse periode. Hierdoor kennen beide auteurs niet alleen een overdreven kracht aan het oriëntalistische discours en de kracht van Europa in de negentiende eeuw toe, ze ontnemen ook de lokale actoren iedere vorm van agentschap. Verder negeren de beide auteurs de rol die het ontstaan van nationalisme speelt in de verandering in de representatie van mannelijkheid en vrouwelijkheid langs het seksuele gedrag. In het volgende hoofdstuk wordt dit uitgebreider behandeld.

[77] Voor een uitstekende analyse van deze kwestie in de Iraanse ghazal poëzie en kunst van hetzelfde tijdperk zie: Najmabadi 2005: 11-25.

[78] De Baban vorst Ehmed Pasha die in 1838 de troon overnaam probeerde zijn leger te moderniseren. Hij heeft "vier brigades gevormd, ieder van 1000 mensen en hij heeft hun wapens, speciale uniformen en een vast salaris verschaft" (Emîn 1998: 159). Het gedicht van Nalî over het Baban leger beschrijft waarschijnlijk dit leger van Ehmed Pasha.

[79] Deze manier van beschrijving van het leger wordt later volledig verlaten en het leger werd in termen van moed, discipline en krachtige uitvoering van de nationale opdrachten gepresenteerd. In de jaren twintig van de twintigste eeuw beschrijft Nūrî (1896-1958) het leger van de Koerdische politieke leider Sheikh Mahmud in geheel andere taal en beelden. Nūrî gebruikt de noties van held,

Opvallend is dat Nalî het woord ghilman gebruikt om de soldaten te beschrijven. Ghilman, zoals ik eerder schreef, zijn de jonge knapen die in het paradijs wijn schenken en in de ghazal poëzie is de ghilman net als de vrouwelijke geliefde het object van erotisch verlangen van de dichter. In de ghazal poëzie schenkt de ghilman ook in de geërotiseerde sfeer van meîxane, wijnhuizen, wijn. De ghilman is het symbool van paradijselijk plezier "and generally are understood to refer to eternally young male and female beauties" (Najmabadi 2005: 13). Het is duidelijk dat Nalî de mannelijkheid van de soldaten niet presenteert in de termen van een apart soort van mannelijke schoonheid en seksualiteit. Verder zijn noch de schoonheid noch de seksualiteit van de mannen geheteroseksualiseerd. Het geslacht van de soldaten wordt minder benadrukt dan de rol die ze spelen als soldaat. Nalî beschrijft de mannelijkheid van de soldaten met drie rollen die ze vertegenwoordigen, namelijk atesh, vuur, shu'la, licht en dwdî siah, donkere rook. Nalî schrijft: (Mella Kerîm 1973: 343).

> Als de soldaten boos zouden worden
> Dan lijken ze op vuur, licht en rook.

Nalî wil zeggen dat de soldaten gevaarlijk kunnen zijn als vuur, duidelijk en verhelderend in hun opdracht als licht en dodelijk als rook. Mannelijkheid is dus verbonden met het tonen van kracht, duidelijk of helder zijn en bereidheid om te doden. Deze normen van de mannelijkheid zijn de normen van de conflictueuze samenleving van de stammen en feodale heersers van de eerste helft van de negentiende eeuw in de Koerdische gebieden van het Ottomaanse Rijk.

Kortom, Nalî presenteert de soldaten als agressieve en gevaarlijke maar ook als mooie jonge mannen in de erotische betekenis daarvan. In die zin beschikken de soldaten over hetzelfde karakter als die van de geliefde in deze ghazal poëzie: aantrekkelijk, mooi, erotisch, gevaarlijk en dodelijk tegelijkertijd. De mannelijkheid hier heeft minder met hun geslacht als man te maken, maar meer met de nodige rollen in de samenleving die ze spelen. De vraag is hoe deze representatie van mannelijkheid zich verhoudt met het martelaarschap? De verbinding die Kūrdî maakt tussen zijn 'homoseksuele' liefde en martelaarschap bevestigt weer dat de mannelijkheid minder met de seksualiteit verbonden is of de seksualiteit wordt niet beschouwd als een onderdeel van de identiteit. Kūrdî offert zijn leven voor Qadir en hierdoor is hij een echte man ondanks het feit dat hij 'homoseksuele' liefde bedrijft. Dit betekent dat in de ghazal poëzie martelaarschap als

---

broederschap, actiegerichtheid, verdedigers van het vaderland en vooruitgang om dit leger te beschrijven ('Abd al-Wahid 1989: 100-102).

de daad van zelfoffer de mannelijkheid construeert ongeacht de seksueel moraal. Martelaarschap als de bereidheid om offers te brengen en als de uiting van een eerlijke en loyale liefde zijn belangrijke componenten van de mannelijkheid in de ghazal poëzie. Het maakt niet uit voor welke geliefde de man zich opoffert en shahid wordt, de daad van shahada zelf bepaalt of een man de juiste vorm van mannelijkheid hanteert of niet.

Ghazal in de eerste helft van de negentiende eeuw behoorde tot de hoge cultuur van de elite van de samenleving. Deze representatie van mannelijkheid dient daarom als de representatie van de mannelijkheid bij deze specifieke sociale groep gezien te worden. Of de rest van de samenleving dezelfde seksuele moraliteit had, is zeer de vraag. De invloed van de traditionele 'ulama over de rest van de samenleving was groot en de rigide seksuele moraal van deze 'ulama is evident in de ghazal poëzie van die periode. De aanval opwa'iz, de raadgever, zahîd, asceet, wishkesofî, harteloze asceet, en reqîb, de morele toezichthouder, in de ghazal poëzie is hiervan het bewijs. Daarom zou het mogelijk zijn dat de rest van de samenleving een ander beeld van de mannelijkheid in relatie tot de liefde en seksualiteit heeft gehad, namelijk een vorm van mannelijkheid waarin het geslacht en de manier waarop de seksualiteit worden bedreven, een belangrijke rol spelen.

10- Conclusie

Zoals ik al in het vorige hoofdstuk heb laten zien, werden de slachtoffers van de oorlogen van de negentiende eeuw geen martelaar genoemd, maar mazlums. De notie van shahid werd gereserveerd voor het beschrijven van de slachtoffers van de liefde die in de ghazal poëzie vielen. De slachtoffers van de oorlogen, de mazlums, vonden werkelijk de dood, terwijl de slachtoffers van de liefde in de ghazal poëzie *literaire martelaren* zijn. *Het literaire martelaarschap* is een passieve vorm van martelaarschap, de aanbidder zoekt het martelaarschap niet, het is niet iets dat de aanbidder graag wil, het is juist iets dat de aanbidder overkomt. Dit passieve karakter van het martelaarschap van de aanbidder doet hem in mazlum veranderen, in iemand die zonder rechtvaardiging door de geliefde is gedood.[80] Martelaarschap is hier sterk verbonden met geduld en de passieve acceptatie van de wrede eisen en wensen van de geliefde, het is een manier om de aandacht van de geliefde te trekken, of om gezien te worden terwijl aan de eisen van de geliefde wordt voldaan. Martelaarschap is het teken van een onvoorwaardelijke en onbegrensde loyaliteit van de aanbidder jegens de geliefde. De liefde die het martelaarschap als gevolg heeft, is radicaal, het gaat gepaard met pijn, eenzaamheid en offer. Deze liefde wordt als de kracht gepresenteerd

[80] Voor de betekenis van mazlum zie het eerste hoofdstuk.

die de mens bevrijdt van het egoïsme en het narcisme en versterkt de bereidheid tot offer. Liefde eist en produceert martelaren. Nogmaals dient benadrukt te worden dat dit altruïsme van de dichter in de ghazal poëzie retorisch is, de dichter is eerder aan zichzelf en zijn mannelijkheid loyaal dan aan een geliefde, die geconstrueerd is als een wrede en harteloze vrouw. Vanuit deze hoek gezien wordt de vrouw in de ghazal poëzie radicaal ontmenselijkt op het moment dat de dichter zichzelf als altruïstisch persoon presenteert. Zichzelf portretteren als lijdend persoon is een manier waardoor de dichter zichzelf presenteert als iemand met een superieure moraal en spiritualiteit. In die zin viert de ghazal poëzie de mannelijkheid van de aanbidder en presenteert hem als een moreel superieur persoon ten opzichte van de geliefde. Martelaarschap is het instrument waarmee de dichter zijn morele superioriteit bevestigt.

Net zoals de ghazal poëzie zelf een elitaire vorm van de geschreven poëzie was, die in een ingewikkelde taal geschreven was vol met Arabische en Perzische woorden en moeilijke verwijzingen naar passages, gebeurtenissen en figuren uit de Qur'an en de islamitische traditie, was dat ook het karakter van de liefde in de ghazal poëzie. Liefde zoals die in de ghazal poëzie was geconstrueerd als een gevaarlijke bezigheid eist geduld, bereidheid tot het brengen van een offer, het accepteren van sociale isolatie en verwijten van de samenleving. Deze elitaire vorm van liefde was slechts bestemd voor de mannen die tot de top van de sociale hiërarchie behoorden. De drie Koerdische dichters die ik in dit hoofdstuk geanalyseerd heb, behoorden tot de machtige elite van het Baban vorstendom. Het *literaire martelaarschap* dat de kern van de ghazal poëzie bepaalt, is dus een elitaire vorm van martelaarschap en alleen maar bestemd voor degene die voldoet aan de eisen van de liefde zoals dat in de ghazal poëzie geconstrueerd is. Maar ondanks haar elitaire karakter heeft de ghazal poëzie toch een belangrijke rol gespeeld in de profanisering van de notie van martelaarschap. Martelaarschap in de ghazal poëzie is niet verbonden met een strijd voor God of geloof; ze is een daad die gerelateerd is aan de liefde voor een geliefde, die zowel een man als een vrouw kan zijn, in een hetero- of homo-erotische liefdesrelatie. Ondanks het elitaire karakter van de ghazal poëzie staat deze poëzie in principe ter beschikking van iedereen die geschoold is. Met het ontstaan van de moderne drukpers, het onderwijs, de media en de verspreiding van het alfabetisme vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw zullen de profanisering en democratisering van de notie van martelaarschap zich verder ontwikkelen. Via het lezen van ghazal poëzie stond deze specifieke vorm van martelaarschap open voor eenieder die deze poëzie kon lezen. De eerste gedrukte versie van Koerdische ghazal poëzie verscheen aan het einde van de negentiende eeuw; de dichtbundels van Nalî, Salim en Kūrdî werden in de eerste decennia van de twintigste eeuw uitgegeven en het proces van profanisering van het martelaarschap verder uitbreidde.

Ghazal poëzie vormde ook een intellectuele ruimte waarbinnen het bekritiseren van de dominante religieuze orthodoxie die op een letterlijke interpretatie van de shari'a en de orthodoxe leer steunt, mogelijk werd. Deze kritiek was een morele kritiek op bepaalde vormen van religiositeit zonder politieke doelen en gevolgen. De orthodoxen worden in deze poëzie gepresenteerd als bekrompen verdedigers van een rigide religieuze moraal, waarin geen of weinig ruimte is voor erotiek, lichamelijkheid en genot. Deze kritiek is geenszins een seculiere kritiek, de kritiek op de orthodoxie wordt uit naam van het ware geloof uitgevoerd, namelijk de liefde. En die liefde behelst een sterke lichamelijke en wereldse dimensie. Het onderscheid tussen de echte en de valse aanbidder werkt hier als scheidslijn tussen de gelovige en eervolle persoon en de lustzoeker.

Aan het einde van de negentiende eeuw komt de ghazal poëzie onder vuur, met name in het werk van de dichter Hacî Qadir, dat ik in het volgende hoofdstuk uitgebreid behandel. Andere elementen van de ghazal poëzie ondergaan ook in de twintigste eeuw een radicale transformatie. De echte en valse aanbidder bijvoorbeeld krijgen een politieke betekenis en zij worden als patriot en verrader gepresenteerd. Reqîb die als de oppervlakkige morele toezichthouder wordt gepresenteerd in ghazal poëzie, wordt dan als de vijand, vaak de externe vijand, van de natie geportretteerd. Verder krijgt de kritiek opwa'iz, zahîd, wishkesofi en reqîb aan het einde van de negentiende eeuw ook een politieke en nationalistische betekenis. Deze figuren worden in de ghazal poëzie afgeschilderd als oppervlakkige mensen die noch de liefde noch de religie begrijpen. In de nationalistische en modernistische kritiek van Hacî Qadir worden ze juist gepresenteerd als degenen die de moderne wereld niet kunnen begrijpen en als de kracht die de vooruitgang van de natie zullen belemmeren en ervoor zorgen dat er geen modernisering tot stand kan worden gebracht. Liefde wordt in de Koerdische poëzie sterk gepolitiseerd; de politieke liefde voor het vaderland en de natie neemt de centrale plek in de Koerdische poëzie in. Op het moment dat de ghazal poëzie onder vuur komt te liggen, wordt een nieuwe vorm van poëzie geschreven in een simpele taal en gericht op een nieuw publiek dat in de tweede helft van de negentiende eeuw als het gevolg van het intensieve gebruik van de moderne media en de modernisering van het onderwijs, ontstaat. Deze veranderingen worden in de komende hoofdstukken uitgebreid geanalyseerd.

Bronnen:

'Abd al-Wahid, Azad (1989). *Dîwanî Shêx Nūrî Shêx Salîh*. Bagdad, Dezgaî Roshnbirî ū blawkerdnawaî Kūrdî.

Abu-Lughod, Lila (1986). *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in Bedouin Society*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Adonis (1995). *Al-sufiya wa al-suryaliya*. Dar al-Saqi, Lebanon.

Ahmad, Adnan Muhamed (1998). *"Nazrat fi kitab masar' al-'ushshaq li Ibn al Siraj"*. Mujala al-Turath al-'Arabi. Dimashq. Online: www.awu-dam.org/trath/73/turath73-007.htm

Al Hadad, Abas (2005). *Al-'azl al-dini wa-l-ma'rifi fi al-shi'r al-sufi*. Suriya, Dar al-Hiwar.

Al Tawaili, Ahmad (2001). *Kūtb al-hubb 'inda al-'Arab*. Beirut, Lebanon, Riadh El-Rayyes Books.

Andrews, W. G. (1976). *An introduction to Ottoman poetry*. Minneapolis, Bibliotheca Islamica.

Badawi, 'Abd al-Rahman (1946). *Shakhsiyyat Qaliqa fi al-Islam*. Al-Qahira, Maktaba al-Nahdha al-Misriyya.

Bauer, Thomas and Neuwirth, Angelika (2005). *Ghazal as World Literature*. Würzburg. Ergon Verlag in Kommission

Birus, Hendrik (2005). "Goethe's Approximation of the Ghazal and its Consequences". In: (ed) Thomas Bauer & Angelika Neuwirth (2005). *Ghazal as world literature* 1. Beirut, Orient-Institute.

De Bruijn, J.T.P (1997). *Persian Sufi Poetry. An Introduction to the Mystical Use of Classical Persian Poems*. Curzon Press. Richmond.

Clack, Beverley (2002). *Sex and Death*. USA, Blackwell Publishers.

Cheetham, Tom (2003). *The World Turned Inside Out, Henry Corbin and Islamic Mysticism*. Spring Journal. Canada.

Chittick, William C. (2003). "The Pluralistic Vision of Persian Sufi Poetry". *Islam and Christian-Muslim Relations*, vol. 14, no. 4, Oktober 2003.

Davis, Dick (1999). "Review of J.T.P. de Bruijn, Persian Sufi Poetry: An Introduction to the Mystical Use of Classical Poems". *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 31, No. 1 (Feb., 1999), pp. 156-157.

Emîn, N. (1998). *Mîretî Baban la nêwan berdashî Rom ū 'Ejemda*. Ewedanî e.V. Berlijn.

Felah, Kakaî (2004). *Dîwanî Narî*. Intisharat, Iran.

Gaunt, Simon (2001). "A Martyr to Love: Sacrificing Desire in the Poetry of Bernart de Venadorn". *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 31:3, 2001.

Ibn al-Siraj (1995). *Masari' al 'ushshaq*. Beirut, Dar al-Sadr.

Massad, Joseph A. (2007). *Desiring Arabs*. University of Chicago Press.

Mella Kerîm, Muhammad (1973). *Dîwanî Nalî*. Bagdad, Korî Zanyarî Kurd.

Mūkiryanî, Giw (1972). *Dîwanî Salim*. Hewlêr, Chapxanî Kurdistan.

Mūkiryanî, Giw (1973). *Dîwanî Kūrdî*. Hewlêr, Chapxanî Kurdistan.

Mukhia, Harbans (1999). "The Celebration of Failure as Dissent in Urdi Ghazal*"*. *Modern Asian Studies* 33, 4 pp 861-881. Cambridge University Press.

Munsif, 'Abd al-Haq (2007). *Ab'ad al-tajriba al-sūfiyya*. Afriqa, al-sharq Maghrib.

Najmabadi, Afsaneh (2005).*Women with Mustaches and Men without Beards. Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity*. University of California Press. London, Engeland.

Sawady, Jonathan (1995). *The Body Emblazoned: Dissection and Human Body in Renaissance Culture.* London: Routledge.

Schimmel, A. (1975). *Mystical Dimensions of Islam*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.

Sered, Susan (2002). Towards a Genderd Typology of Sacrifice: Women & Feasting, Men & Death in an Okinawan Village. In: Baumgarten, Albert l (2002). (ed) *Sacrifice in Religious experience*. Koninklijke Brill NV, Leiden, Nederland.

Shmisa, Sirus (1997). *Sair ghazal dar shi'ri Farsi*. Teheran, Chapxana Ramin.

Sūcadî, 'Eladîn (1952). *Mejwî Edebî Kūrdî*. Bagdad.

Tourage, Mahdi (2005). "The Hermeneutics of Eroticism in The Poetry of Rumi". *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 25, no. 3.

Zizek, Slavoj (1993). "From Courtly Love to The Crying Game". *New Left Review* 1/202, November-December. Online: www.newleftreview.org/?view=1740.