

Södertörnshögskola

Litteraturvetenskapliga institutionen

”Det var synd att Süleyman Efendi måste dö”

- En introduktion till den turkiska litteraturhistorien och presentation av Orhan Veli Kanik.

C-uppsats HT – 05

Handledare: Jakob Staberg
Författare: Mirey Boyacioglu

Abstract

The paper directs to introduce the turkish literary tradition to an fairly unknown european audience, as well as to present a turkish poet called Orhan Veli. Since there is hardly any literature written within this subject in either swedish or english I have come to the conclusion that the europeans have not yet been subjected to a discussion of this nature. For this reason my main task has been to gather and compose all that has already been written within this matter. I have chosen not to dig deep into such an unexplored subject, but rather offer different types of entries with which further research can be pursued and built upon.

The early literature in Turkey consisted mostly of imitations of the well established arabic- and persian traditions. Because of that the turkisk modernism came, in comparison to the rest of Europe, relatively late. The quest for their own and original style first came with the modernists. For this reason I've chosen to stress turkish modernism and since Orhan Veli is given credit for it, his poetry. The modernistic breakthrough is explained through the poetic diction of Orhan Veli and the remaning members of a literary group called Garip. The reading of Velis poetry will be historically contextualized. Not only will his poetry be read in the light of his native literature history but also in comparison to other poets of his time.

Innehållsförteckning

Inledning	1
Syfte	3
Tidigare forskning	4
Avhandling	5
– Turkisk Litteraturhistoria	5
Analys	13
– Samtiden -Nazim Hikmet, Majakovskij och Nicanor Parra, Orhan Veli.	13
– Orhan Veli Kanik	16
– Manifest (Orhan Veli)	17
– ”Jag Orhan Veli”	18
– Om dikterna	19
Slutord	27
Källförteckning	30
Appendix	

Inledning

Som titeln låter förstå skall arbetet innefatta en introduktion till den turkiska litteraturhistorien. I det arbetet har jag valt att presentera en turkisk poet. Orhan Veli. Det finns väldigt lite skrivet om den turkiska litteraturen i utomturkiska kontexter och av den anledningen har min främsta uppgift bestått av att samla och sammanfatta förefintlig information. I detta avseende är, och som sig bör, min insats hantverksmässig och mitt arbete en förfiningsprocess mer än det är en riktig skapelseprocess. Öppningarna blir fler och övergripande istället för koncentrerade och djupgående. Eftersom fältet är relativt outforskat har det därför varit viktigare att ställa frågan än det har varit att besvara den. En ingående analys kan bara föras i dialog med tidigare eller förekommande forskning. Då denna, i västerländska diskurser, saknas vill jag som ersättning erbjuda olika ingångar med vilka fortsatta forskare kan närma sig ämnet.

Då källorna är få väljer jag att utgå från de påståenden som görs i den litteratur jag anger i källförteckningen. Uppsatsen är beroende av dem och jag har utgått från det hittills publicerade som grund. Vidare skiljer sig inte källornas berättelser om poeten i aspekter som skulle kunna ge upphov till ifrågasättanden och diskussioner av dylik natur. De olika berättelserna har på sin höjd skilt sig i fråga om enstaka definitioner. Dessa tar jag upp i arbetet. Skulle det i framtiden visa sig att mina antaganden bygger på felinformation får arbetet istället ses som en spegling, tillika prövning av det nutida svenska förhållandet till dåtida turkisk litteratur.

Med turkisk litteratur avses den som skrivs och har skrivits i, den idag utropade republiken, Turkiet. Turkisk litteratur har till största delen av sin undersökta historia varit en imitation av arabisk-persisk litteratur. Som det tredje ledande folket inom den islamiska världen var det viktigt för turkarna att tillerkännas kulturell status. Denna förvärvades enklast genom att ta upp så mycket som möjligt av trosfrändernas redan etablerade kultur. Ända fram till modernismen påminner därför det turkiska författandet om en förfiningsprocess mer än det liknar en skapelseprocess, och för den sakens skull har jag valt att utesluta det tidiga turkiska författandet. Istället har jag valt att undersöka det moderna författandet, därtill även den moderna poetiken.

På flera ställen runt om i Europa medförde modernismen experimenterade och dekonstruerande. En modernism utvecklad under andra premisser, och under andra förhållanden än de i Turkiet. Modernismen i Turkiet betydde krav på äkthet och originalitet. Av den orsaken har jag valt att ställa den moderna litteraturen i centrum, och Orhan Veli, som

räknas till en av de stora förnyarna, i fokus. Jämte två andra poeter kom han att bilda skola vars programförklaring sägs vara självaste grundkonstruktionen för den moderna litteraturen i Turkiet. Därför syftar jag att förklara modernismen genom Orhan Velis poetik.

Då den turkiska litteraturen från början var utvecklad i syfte att tjäna socialpolitiska syften, var det alltså aldrig lika viktigt att tillskrivas originalitet som det var viktigt att vinna kulturell likställdhet. Av den anledningen bör den turkiska litteraturen i första hand inte uppmärksammas i litterära närläsningar eller värderas utifrån västerländska ideal om individualitet. Inte för att den turkiska litteraturen inte håller måttet. Eller ens för att sådana närmanden kan vara etnocentriska. Utan mest för att vidden av poeternas arbete bäst skall kunna uppskattas. Orhan Velis insats går förlorad om den inte sätts mot hans tid och historia. Ty på flesta håll har som bekant kravet på originalitet och nyskapande nästan alltid funnits. Av samma anledning kommer poetens poetik poängteras mer än poetens poesi.

De frågor som låtit sig formuleras under arbetets gång är följaktligen följande: *Varför* denna försenade modernism? Kom det sig av en rädsla för det moderna eller fanns det andra skäl? *Kan* patriotism räknas som, en från början, progressiv hållning? *Hur* utvecklades Velis poetik? Övergav han någonsin sina forna ideal? *Fanns* det under tiden för Velis författande en homogen diktning i Europa?

Den förstnämnda frågan formulerad i syfte att relatera uppsatsens ursprungliga syfte till en bredare och än mer dagsaktuell diskussion. Det har varit många frågor om huruvida Turkiet verkligen kan räknas till ett av de mer utvecklade länderna och som C-uppsats författare bör man ta sitt samhällseliga ansvar. Jag önskar inte komma med ett slutgiltigt svar på frågan, utan vill snarare undersöka alternativa förklaringar. De andra frågorna kom av sig själva i processen av mitt skrivande.

Syfte

Det som en gång sågs som bron bort från Europa betraktas numera som en ingång, eller i värsta fall ändå den förenande länk mellan Europa och, den idag inte lika avlägsna, Orienten. Turkiets medlemskap i vår union har varit under överläggning, och av blott den anledningen kan jag ge skäl för valet av ämne. Men istället för att skriva ännu en uppsats om Strindberg och bidra med ytterligare en tolkning eller, ännu bättre, omformulera en gammal, vill jag i all enkelhet presentera, en i relation till hans verk alldeles för ouppmärksam, Orhan Veli och hans dikter. Det går inte att understryka nog att detta bäst görs mot bakgrunden av den inkonsekventa litterära utvecklingen i hans hemland. Det kulturella klimatet i Turkiet bromsade länge alla försök till nyskapande verksamhet. Genom den förståelsen framstår Orhan Velis fria och enkla diktning som avantgardistisk. Utan den förståelsen förblir diktarens insats negligerad. Poesin innan hade varit ineffektiv och sluten till en rad regler för bildspråk och form. En diktning lika fri som Velis är på så sätt radikal. Dikterna allena ger av detta inte fog för en större analys då poeten, som svar mot den tidigare poesin, utgick från en fenomenologisk språksyn. Av den anledningen kommer jag att söka utveckla Velis poetik genom en kontextuell analys. Den turklitterära kontexten ges stort utrymme i uppsatsen. Först i form av en grundlig redogörelse för den turkiska litteraturhistorien, och dess utveckling. Sedan i form av en skildring av den faktiska kontextuella verklighet Veli befann sig i. Hit räknar jag de samtida poeterna. Som följd härav kommer presentationen av Orhan Veli relativt sent i uppsatsen.

Tidigare forskning

Den turkiska litteraturen är i svensk litteraturhistoria ett jämförelsevis ungt och outforskat fält. I litteraturförteckningen har jag angivit 11 olika källor varav 9 varit renodlade diktsamlingar eller compilationer. Bonniers *Utomeuropeiska litteraturer* utgör en fristående fortsättning på Bonniers allmänna litteraturhistoria 1-6, och är den enda egentliga facklitterära texten i arbetet. Tidsskriften *Lyrikvännen* hade 1976 ett nummer tillägnat fem turkiska poeter, varav 4 var relevanta för min forskning. I slutet av numret finns en rad hänvisningar till utländska antologier i ämnet. Inga har emellertid relevans för arbetet; de flesta är diktkompilationer av diverse turkiska poeter och saknar den information uppsatsen söker reda på.

Mest har jag utgått från allt vad Anne-Marie Özkök, Lütfi Özkök, Lars Johanson och Lasse Söderberg haft att säga i ämnet då dessa, i min sökning av information, framstått som mest sakkunniga i frågan. Information har jag därför samlat ihop från olika för- och efterord, alla vilka jag namngett i källförteckningen. Orhan Veli och Nazim Hikmet är idag två väldigt folkkära poeter i Turkiet, vars bådas poesi också kommit att tonsättas. Huruvida någon värdig forskning tillägnats dem i Turkiet vet jag dock inte då jag, som icke-turkisk talande, inte hittat något översatt till svenska. På engelska har jag hittat ett par diktkompilationer. Dessa har i mycket högre grad än de svenska varit övergripande med hur flera poeter presenteras. Förordet till en av dessa har jag trots det använt mig av i analysen.

Turkisk litteraturhistoria

Med turkisk litteratur avses den som skrivs och har skrivits i den rådande republiken Turkiet, som för närvarande räknar omkring 27 miljoner turkisktalande invånare. Turkarna härstammar från den trakt i Asien där Mongoliet är och Altaibergen står, och slog sig ned i Främre Asien och Europa först under medeltiden. Det var i Högasien som det man räknar till de första turkiska samhällena uppstod. Allt efter det att de västliga turkarna omkring 1000 år efter Kristus allmänt antagit islam och rört sig ännu längre västerut har den turkiska litteraturen låtit sig påverkas av först arabiska och senare främst persiska modeller. Detta har i sin tur återverkat på de östliga turkarnas litteratur.¹

De arabiska influenserna var från början givna. Koranen är skriven på ett arabiskt högspråk och efter det att turkarna definierat sig som muslimer kom användningen och studiet av det språk, med vilket den heliga skriften författats, att bli högst angeläget. Den språkliga strukturen för det fornarabiska högspråket är så pass homogen över hela poesins geografiska område, att den endast är att förstå under förutsättning att poeterna har använt ett gemensamt högspråk i sin diktning. Islam gav således en yttre ram för vad som sen kom att bli något av en enhetskultur.

Den arabiska litteraturen har i högre grad än de andra litteraturerna varit beroende av den högre byråkratins och det förmögna borgerskapets aktiva kulturintresse. De fornarabiska poeternas lovkväden och satirer inspirerades av shejksfamiljernas vederlag, och islams kulturella och intellektuella elit uppmuntrades av mecenater. Detta märks tydligt i diktningen, som på den tiden räknades till det finaste av författanden. Den fornarabiska poesin består av en, med västerländska kriterier, överflödigt ordrikedom och bygger på ett tiotal strängt regelbundna, kvantiterande metra. Formen var rytmisk; den enskilda versen är ett distikon utgjort av två metriskt lika hälften. Andra halvan rimmar alltid med andra hälften i följande distikon, och samma rim går således genom hela dikten.

År 1055 etablerades en turkisk hegemoni i Västasien varpå den statsordning och det ekonomiska välståndet perserna och araberna grundlade luckrades upp. Litteratörerna anlidade det egna språket i sitt författande och gynnade därmed inte längre det arabiska författarskapet. Det är egentligen här som nedräkningen för den turkiskalitteraturen kan inledas då de flesta verk författade på arabiska kom att bli del av den arabiska historien. Den islamiska kulturens uppblomstring kom emellertid av detta att bli explosionsartad. Men den

¹ *Utomeuropeiska litteraturer*, red. Daniel Andreae (Stockholm, 1966), s. 279. *Utomeuropeiska litteraturer* används i fortsättningen som huvudkälla om inte annat anges.

islamiska traditionalismen bromsade nyskapande verksamhet inom vetenskap och litteratur och höll främmande influenser på avstånd. Istället inriktade sig de lärda på att sammanfatta tidigare generationers arbete i kompilationer.

Från år 900 och 1000 år räknade framåt har den persiska litteraturen haft en ovanligt likformig utformning. Den persiska poesin har utformats i enlighet med fyra olika diktformer; qasidan, ghaselen, mathnavin och fyrradingen rubaiyat. Metern är olika för respektive form men räknas alltid kvantitativt och även innehållsmässigt fanns det vissa ramar inom vilka man höll sig och teman till vilka man förhöll sig. Det författades hyllningsdikter till sultaner och kronprinsar där krig förhärligades och platonisk kärlek upphöjdes. Fosterlandet lovsjöngs och därtill skildrades också naturen, paradiset efter döden, kvinnor och vin i exalterade formuleringar.²

Den turkiska litteraturens statiska karaktär och homogena inramning kom sig alltså av två anledningar. Den första är ju av att turkarna, i egenskap av det tredje ledande folket inom den islamiska världen, också skulle etableras som ett kultiverat folk varpå de utifrån samma förutsättningar som araberna och perserna, skulle visa på hur de också kunde skapa nya såväl som återskapa gamla alster. Den andra anledningen kom sig av att idéläran om att bevara det gamla redan fanns fast förankrad i den kulturella sfären. Runt 1800-talet kom flera försök att förändra och förnya de vedertagna litterära idealen. Under 1700-talet hade det första tryckeriet inrättats i Istanbul samtidigt som de första osmanska ambassaderna ordnades i Europas huvudstäder. Med detta kom därför en realistisk stil att introduceras i den turkiska bokvärlden. Det skulle dock visa sig att den inhemska litteraturen bara går från att ha imiterat arabisk-persisk diktning till att istället imitera den franska. Konsten och tillämpandet av härmning var ett faktum. De politiska omvälvningarna i Turkiet vid 1800-talets mitt resulterade i att turkarna sökte lösa de sociala och kulturella problemen i landet genom en 180 graders helomvändning. För litteraturen innebar denna omorientering att man ville ersätta det orientaliska inflytandet med ett västerländskt, och då i första hand franskt. Antagligen av samma anledning som turkarna från början anammade de arabisk-persiska diktarnas motiv; för att enklast hävda sin plats, tillika visa på sin tillhörighet i de finkulturella rummen. Den högstämnda och ibland erotiska diktningen avvecklades så till fördel för vad som sen kom att kallas för det ”nyenkla”.

Den nya generationen började likväl bara kort härefter tröttna på vad de upplevde som alltför enkelt, och den abrupta omställningen skulle visa sig behöva mera tid.

² Orhan Veli, *Jag lyssnar till Istanbul*, övers. Anne-Marie Özkök och Lasse Söderberg/Lütfi Özkök (Lund, 1991), s. 5.

Den nya litteraturen kom att uppfattas som pedagogiskt inställd i syfte att främja och inetsa västerländska ideal i Turkiet. Mötet med den franska symbolismen gav förvisso upphov till en något allvarligare konstdiktning och förnyad estetisk hållning men den grekisk-turkiska kollisionen framkallade en våg av intensiv nationalism i Turkiet. Varför också alla främmande influenser kom att upplevas som ett hot mot den nationella självbilden, och traditionen framstod som än viktigare att bevara. Så kom det nyenkla att bli synonymt med väst varmed nationens intresse tog överhand de litterära ambitionerna. Det finns dock prov på krigsdikter med en folksligare ton från den här tiden, och ytterligare ett par exempel på modernism men dessa förkläddes alltid i den osmanska diktens konventionella form. Den litterära reformen fick under sådana förhållanden vänta, och diktarna på den i litteraturen nyvunna marken göra reträtt.

Modernismen i turkisk dikt bör alltså ses i ljuset av fyra med- och motverkande krafter: den osmanska poesitraditionens begränsande ramar för form och innehåll, den för det turkiska språket opassande arabisk-persiska metern, den ostadiga samhällsutvecklingen efter att Turkiet utropats som republik samt den språkgallring som därmed påbörjades där persiska och arabiska lånord skulle utsorteras.³

Nazim Hikmet Ran (1902-1963) räknas som en av de stora förnyarna av den turkiska lyriken. Han debuterade före frihetskriget med konventionella dikter på traditionella versmått om kärleken och fosterlandet. Under påverkan av sin mors nationalistiska idéer lämnade han det på 20-talet det ockuperade Turkiet för att bosätta sig under en period av fyra år i Ryssland. Moskva var vid denna tid en tillflyktsort för många turkiska konstnärer och intellektuella.⁴ Moskvavistelsen kom att för alltid förändra hans poetik. Han utvecklade en egen stil och bröt helt och hållet med den poetiska traditionen som fanns. Påverkad av främst Majakovskij förde han in moderna europeiska element i den turkiska litteraturen. Han skrev på fri vers men lyckades genom de musikaliska elementen i sin diktning ändå balansera det gamla med det nya. Det var dock inte med formen för sina dikter som han gjorde sig ett världserkänt namn, utan med det innehållsliga. Hikmet skildrade den socialt utsatta och förtryckta människan och hans sociala engagemang jämte politiska övertygelser kom att kosta honom, liksom åtskilliga andra, många år av hans frihet. 1938 dömdes han av militärdomstolar till att avtjäna 35 år för spridandet av kommunistisk propaganda inom den

³ Lars Johanson, "Fem turkiska poeter", *Lyrikvännen* 3/76 (1976), s. 33. Hädanefter används istället *Lyrikvännen* som huvudkälla om inte annat anges.

⁴ Nazim Hikmet, *Moskvasympfonin*, övers. Göran Tunström (Stockholm 1974), s. 5.

turkiska armén.⁵ Straffet ändrades emellertid till 25 år och fyra månader varav han satt 16. Han beviljades en allmän amnesti 1951 och lämnade så Turkiet för alltid. Det utfärdades ett publiceringsförbud mot Hikmet 1936 som varade i nästan hela 30 år; först 1965 upphävdes det. Detta förtog givetvis verkan av det nya formexperimentet och oskadliggjorde därtill också det program Hikmet förde. Trots att Hikmet var väldigt produktiv kom hans poesi ändå inte att, under hans livstid, förändra eller påverka den turkiska dikten i någon särskild riktning. Inga i den yngre generationen ville fortsätta med eller ansluta till vad han startat. Exil och publiceringsförbud till trots skrivs Hikmets dikter med ovanligt mod och medvetande. Redan 1923 skrev han en dikt tillägnande medpoeter av år 2000. I dikten, ”Till konstnärerna av år 2000”, publicerad i *Lyrikvännen* 1976 vänder han sig till alla poeter, regissörer och skådespelare i det kollektiva skapandet. Hikmet ville berätta om hur proletärpoeterna av hans tid arbetade med sina dikter. Hikmet räknar sig alltså som en framtidens poet och kan av den anledningen räkna med framtida intresse. En beräkning han sannolikt grundade på den litterära utvecklingen i övriga Europa. När Hikmet skriver till en ofödd publik får han sagt att han är före sin tid, och av det blir hans plats i litteraturen given. Det är en övning av ordets makt där det som uttalas och upprepas med tiden accepteras som sanning. På så sätt skriver han in sig själv i litteraturhistorien.

Nazim Hikmet räknas allmänt som den störste turkiske diktaren av modern tid. I förordet till Orhan Velis *Jag lyssnar till Istanbul* står det formulerat så här: ”Veli hade föregångare i modern tid som också brutit ned de stränga reglerna; den främste var den av de ryska futuristerna starkt påverkade poeten Nazim Hikmet, som anses vara den störste diktaren i modern tid.”⁶ I förordet till Hikmets *Moskvasymfoni* skriver Göran Tunström: ”Hikmet räknas allmänt som den störste turkiske poeten.”⁷ Vidare har jag läst i de första sidorna på *De mångfärgade kaprifolerna* att ”han [Nazim Hikmet] är den främste grundaren av den moderna turkiska poesin”.⁸ Det är också värt att konstatera att överallt där Orhan Veli nämns i svenska sammanhang omnämns också Hikmet. Om Hikmet kan man dock läsa oberoende av Orhan Veli. Överallt på de få ställen där det redogörs för turkisk litteratur i svenska kontexter värderas Nazim Hikmet högre än Orhan Veli. Detta till trots har jag valt att låta Orhan Veli stå som det bästa exempel på vad turkisk litteratur är. Motiveringen är följande: Nazim Hikmet var uttalat under påverkan av europeiska författare. Orhan Veli skrev ”turkiskt”. Arbetet har som syfte att presentera en turkisk modell för skrivande och inte en ”europeisk”

⁵ Ibid., s. 5.

⁶ Orhan Veli, 1991, s. 6.

⁷ Nazim Hikmet, 1974, s. 5.

⁸ Nazim Hikmet, *De mångfärgade kaprifolerna*, övers. Sebüktay Kaan (Stockholm, 2002), s. 9.

för den västerländska publiken. Inte heller önskar jag diskutera vem som var den störste och skickligaste diktaren, utan bara ge exempel på vad den turkiska poesin till slut landade i. Orhan Veli var den förste att försöka skapa en turkisk litterär identitet. Den turkiska modernismen är således aktuell i det avseendet att den innebar en ideologisk förändring, och nyskapandet väsentligt genom att det utvecklade en turkisk stil.

En utveckling kan aldrig studeras bortkopplad från sitt ursprung eller sin upprinnelse, och fastän Hikmets bidrag till den litterära scenen lika gärna kan ha varit, eller med största sannolikhet var, förutsättningen för Orhan Velis skapande låter jag hans insats i det här sammanhanget förringas till just det. All konst skapas i relation till den tid man lever i och därtill också till tiden innan. Ty ingen står utanför samhället och alla är vi verk av tidigare förhållanden. Skulle jag vidareutveckla förhållandet mellan Orhan Velis och Nazim Hikmets poetik vill jag införa ytterligare två namn i dialogen: först den chilenske poeten Nicanor Parra sen Vladimir Majakovskij. Majakovskij såtillvida att han var Nazim Hikmets stora inspirationskälla och Nicanor Parra för det fall att han, liksom Orhan Veli, försökte skapa en litterärstil i motsatsförhållande till den ”europeiska” formen. Vad som kännetecknar den, slarvigt formulerat, ”utomeuropeiska stilen” är att den skrivs med utgångspunkt i att det skulle finnas en enhetlig europeisk kultur som bildar något av en modell för hur skrivande skall företas. Om detta kommer jag att skriva mer om under, den medvetet något luddigt formulerade, rubriken ”Tiden - Nazim Hikmet, Majakovskij och Nicanor Parra”.

Den turkiska 30-tals poesin lät ersätta den klassiska metern med stavelseräknande versmått men verkade fortfarande inom ramarna för det stereotypa. Med ett försiktigt och välanpassat språk fortsatte de turkiska poeterna, med vissa undantag, imitera de franska symbolisterna i deras fortsatta skildringar det högtidlika. Nazim Hikmet må så vara den förste att räknas till de turkiska modernisterna men modernismens egentliga genombrott kom inte förrän på 40-talet med Garip-gruppen. Modernismens genombrott definieras alltså genom dess verkan och slagkraftighet hos den stora massan.

”Garip” är ett arabiskt lånord som har översatts till svenskans ”sällsamt”.⁹ En benämning som i det arabiska språket har många betydelser. Garip kan ge uttryck för det som är främmande men i förlängningen också fungera som en alternativ benämning för gäster snarare än obekanta. Garip-gruppen bestod av ett sällskap på tre poeter och kollegor: Orhan Veli Kanik, Oktay Rifat Horozcu och Melih Cevdet Anday. 1941 utkom diktsamlingen *Garip* med undertiteln *Tankar om poesin och valda dikter av Melih Cevdet, Oktay Rifat och Orhan*

⁹ Orhan Veli, 1991, s. 8.

Veli i vilken samtliga poeters, för tiden uppseendeväckande, alster för första gången presenteras. I förordet till diktsamlingen publicerade de ett manifest vari Orhan Veli tar avstånd från den tidigare poesins versmått, rim och välljud, från sentimentaliteten och det typiska bildspråket. Manifestet gav sig på regeltvånget i tidens diktning och förespråkade förnyelse av poetiskt innehåll och diktens form. Det var dock inte lika mycket en uppgörelse med den klassiska osmanska traditionen, som med den nya europeiska strömningen som kommit i början av 1900-talet.¹⁰ Mot allt vad poesin varit satte de en enkelhet, talspråklig ledighet och spontanitet, och vad språkbruk anbelangade förkunnade de en fenomenologisk språksyn. De förklarade att eftersom metaforer innebär tvånget att se på saker ur ett avståndsförhållande bör man använda orden i deras konkreta och ”faktiska” betydelser. Poesin utropades som folklig hellre än aristokratisk och demokratisk snarare än politisk. De ville inte använda poesin i syfte att främja politiska ändamål och distanserade sig som följd därav från föregångaren Nazim Hikmet. Garip-manifestet sägs i viss mån vara inspirerat av André Breton surrealistiska manifest.¹¹ För många kom manifestet att ses som ett förnekande av poesin och diktsamlingen som en följd därav opoetisk. Garip-gruppen hånades för detta men lyckades ändå med bragden att i dåvarande läge bilda skola och i ett par decennier framöver att påverka och forma de inhemska litterära riktningarna.

En andra upplaga av *Garip* gavs ut 1945, samma år som Orhan Velis *Vad jag inte kan avstå från* kom. I den nya upplagan fanns bara Orhan Velis dikter tryckta och i förordet till diktsamlingen syntes en förändring. Det går att läsa i *Lyrikvännen* 3/76 att Veli i *Vad jag inte kan avstå från* i viss mån återvände till den lyriska stil han 1941 avvisat och tagit avstånd från i Garip-manifestet. Här är det dock värt att påminna om att det var de västerländska idealen som hårdast attackerades i det första förordet till *Garip* och inte de persisk-arabiska. Även de andra medlemmarna i gruppen visade prov på en mera moderat hållning till det första manifestet i det fortsatta skrivandet. Oktay Rifats senare diktning kom till exempel att gå i surrealismens tecken. Till saken hör att manifestet var författat av Orhan Veli allena och hans kollegor hade inte varit helt införstådda med vad som skulle gå i tryck. Oktay Rifat övergav egentligen aldrig den lyriska stilen utan fortsatte de efterföljande åren att elaborera och utveckla den. Melih Cevdet Anday avvisade denna sorts abstrakta diktning som ett försök att efterapa svårtillgängligheten i den västerländska modernismen. Melih Cevdet

¹⁰ Melih Anday Cevdet, *På nomadhavet*, övers. Anne-Marie Özkök och Lasse Söderberg/Lütfi Özkök (Lund, 1995), s. 5.

¹¹ Orhan Veli, 1991, s. 8.

blev istället med tiden än mer socialt engagerad och kom att, på samma sätt som Nazim Hikmet, anklagas för att offra den konstnärliga integriteten för sin politiska övertygelses skull.

Garips litterära bidrag är dock av obestridbar litteraturhistorisk vikt. Den turkiska modernismen kom, stod och vilade på de litterära ideal som i tryckt form först presenterades i *Garip*, 1941. Omformuleringen av dessa bör vidare tolkas som en uppdatering av Garips ursprungliga ideal, snarare än som ett förnekande av dem. Poeten förnyar idealen istället för att hålla fast vid vad som inte längre var av deras tid, helt i enlighet med den lära de först förkunnade. Vad som tolkats som en återgång kan så också ses som ett framåtskridande. Orhan Veli översätter det gamla manifestet till relevant terminologi, hellre än att överge det. Vidare bör man minnas den ideologiska förändringen som ägde rum i Turkiet. På 50-talet tillhörde Garip-gruppens poesi det senaste modet och redan på mitten av 40-talet hade många lama försök att efterbilda deras poesi gjorts. Garip-gruppens dikter kom av litterära bundsförvanter att kopieras istället för att tolkas. Istället för att göra grundprinciperna för Garip-manifestet till sina egna, gjorde Garip-anhängarna regelverk av dem. Det dröjde inte länge förrän den nya generationens diktning var lika stereotyp som den gamla varit. Den turkiska poesin blev återigen den form av imitationskonst Garip-gruppen från början vänt sig mot. Detta framkallade efter hand en ny våg av motreaktioner och en ”andra modernism” kom att påbörjas. Med denna kom Oktay Rifat att förknippas. ”Den andra modernismen” ansågs vara inspirerad av surrealismen och fastän Rifat framhöll att surrealismen och det samhälleliga engagemanget, enligt hans mening, var fullt förenliga var hans poesi i första hand ”rationalistisk”, och inte surrealistisk.

Garip-gruppen fick alltså nya frågor att förhålla sig till, och av den anledningen göra avkall på principer formulerade i, och i förhållande till, förgången tid. De hade till exempel tidigare vägrat använda poesin för politiska ändamål men blev alla tre i början av 50-talet tvungna att bryta mot denna regel, då tiden ställde nya krav. Melih Cevdet och Orhan Veli var emellertid de som trognast följde Garips ursprungliga formideal.¹²

1960 var det dags för ännu en uppgörelse med litteraturen. Denna gång opponerade poeterna sig mot ”den andra modernismen”. En positivare samhällsutveckling hade tagit fart och därmed införlivades en ny tro på framtiden. Den abstrakta, svårbegripliga och formellt obegränsade dikten passade inte längre utan en formvilja, därtill också krav på socialt och historiskt engagemang gjorde sig gällande igen. Och så gick författarna tillbaka till att leka leken för lekens skull. Poesin var ännu en gång en färdighet med vilken man skulle

¹² Orhan Veli, 1991, s. 8.

hävda sin beläsenhet och språkliga behändighet snarare än ett medel med vilket man gav ord åt upplevda tankar och känslor. Den klassiska formen utvecklades inte längre och diktkonsten var återigen en förfiningsprocess mer än en skapelseprocess.

Mot den bakgrunden och med en förståelse för den turiska litteraturens inkonsekventa utveckling vill jag ge en djupare redogörelse för, den jag tycker var en av de mer drivna modernisterna i Garip-gruppen, nämligen Orhan Veli Kanik. Först vill jag dock motivera Orhan Veli som förstahandsval ytterligare under rubriken ”Tiden - Nazim Hikmet, Majakovskij och Nicanor Parra, Orhan Veli”.

Samtiden

- Nazim Hikmet, Majakovskij och Nicanor Parra, Orhan Veli

Nazim Hikmet beskrivs ju, som ovan demonstrerat, i alla sammanhang där han nämns som en milstolpe i den turkiska litteraturhistorien. Det vore således inte rimligt att utesluta honom i en c-uppsats. Poeten som står i fokus är dock Orhan Veli och det valda ämnet är den turkiska poesins utmärkande drag. Poesin var den mest upphöjda konstformen, samtidigt som det var den mest uppskattade. Ideologiska ändringar gör sig därför gällande som tydligast i poesin, på samma gång som de i det formatet också framstår som mest dramatiska. Tänk att en form som från början helt dominerades av, och uteslutande verkade för överklassen, skulle göras folklig. Nazim Hikmet inryms inte som mer än en parentes i den frågeställningen. Enda sättet att göra namnet rättvisa, och därtill också arbetet, är genom att relatera det till någon diskussion. Nazim Hikmet valdes bort till fördel för Orhan Veli av två anledningar. Dels för att han stod under påverkan från ”europeisk” litteratur och dels för att han, kanske också just därför, blivit mer uppmärksammas än de andra turkiska poeterna.

När Lars Johanson, professor i turkologi vid universitetet i Mainz, skriver att Nazim Hikmet är den ende av de turkiska poeterna som lyckats vinna världsrykte följs påståendet inte upp av en förklaring. Istället fortsätter han med följande: ”Påverkad av Majakovskij, Jesenin, Meyerhold och andra företrädare för den fräscha avantgardismen – futurismen, dadaismen, konstruktivismen – hade han börjat utveckla en egen lyrisk stil som radikalt bröt med den poetiska traditionen i hans främreorientaliska hemland Turkiet.”¹³ Det går inte att låta bli att undra om de två påståendena har med varandra att göra. Var Nazim Hikmet den ende att vinna världsrykte tack vare att hans poesi var påverkad av den ”europeiska” mallen, och står Orhan Veli litet grann i skuggan av honom på grund av att hans poesi var närmare något som sen skulle komma att kallas turkiskt? Är i sådana fall den ”europeiska stilen”, med kommersiella mått mätta, mest gångbar? En sådan fråga är dock inte relevant att ställa i förhållande till arbetets formulerade syfte. Istället vill jag lägga fram den chilenske poeten Nicanor Parras ”Manifest” och visa på de slående likheterna mellan hans och Orhan Velis första manifest. Frågan formuleras således enligt följande: Är Europa navet från vilket resterande världslitteratur, under den tidpunkten, antingen måste forma sin litteratur i enlighet med eller mot? Vidare kan jag redan här tala om att en fullbordad sådan diskussion

¹³ Citatet hämtat från tidsskriften *Lyrikvännen* 3/76.

skulle mynna ut i en mer eller mindre arketypisk analys. Jag låter exemplet fungera mer som en tidsmarkör.

Jag utgår från två texter, varav en är författad av Orhan Veli och en av Nicanor Parra. Med dessa vill jag alltså peka på likheterna mellan poesi och poetik poeterna emellan. På samma gång vill jag också redan här etablera och underbygga de principer på vilka huvudanalysen är byggda.

Nicanor Parra, född i Chile 1914, var en fysiker, matematiker och från 1954 och framåt känd antipoet.¹⁴ Hans antagna identitet som antipoet var i högre grad ett ställningstagande mot en särskild sorts poesi, än det var mot poesin som formredskap. Hans poesi är trots detta i allra högsta grad poetisk. Det handlade sålunda om att bryta upp med den tidigare traditionen – och då främst med den retoriken, än vad det var en uppgörelse med självaste poesin. Chiles ”Nazim Hikmet” går under namnet Pablo Neruda. Liksom Orhan Veli distanserade sig från Hikmet, tog Parra avstånd från Neruda. I likhet med Nazim Hikmet är Pablo Neruda den som får personifiera den inhemska litteraturen.

Inledningen till Parras ”Manifest” (dikten i fullängd bifogas i appendix) avslutas med den dramatiska passagen: ”Poeterna steg ner från Olympen”. Med denna får han sagt mycket. Poesins födelseort förläggs till det storslagna antika Grekland, de samtida poeterna till en plats utanför Olympen. Med en sådan rad kan han inte bara anspela på, samt blottlägga, de föreställningar vi har om poesin, utan genom ironin också tydliggöra spelet om poesin. En analys baserad på denna enda rad kan te sig långsökt, men får sin förklaring i följande rader: ”För våra förfäder/var poesin en lyxartikel/men för oss/är den en nödvändighetsvara /.../.” I förenklade termer får han alltså sagt att poesin är snobbig, och han förklarar snobbismen genom föreställningarna om poesins ”fosterland”. Han ger dessutom uttryck för en poetik. Poesin bör inte formuleras i enighet med en tid och en plats som inte längre finns och som aldrig varit deras. Han definierar sig själv och sina likar som poeter vilka ”samtalar på vardagens språk” och fördömer de poeter som ”ordnar ord på slump efter senaste mode i Paris”. Längre in i dikten uttalar Parra sin ideologiska hållning. Han adresserar poesins förfäder ännu en gång och då för att fastslå att de som levde länge nog att passera ”genom kristallprismat”, och ta ställning politiskt ändå aldrig blev, vad han tycker de borde ha blivit: folkliga poeter. Istället blev de antingen kommunister eller ”uppburna borgerliga poeter”. Några rader som till synes inte alls är av värde för uppsatsen om det inte vore för att Orhan Veli uttryckt sina politiska utgångspunkter i nästintill identiska ordalag. De är båda rörande

¹⁴ Nicanor Parra, *Fläckar på väggen*, övers. Leif Duprez (Stockholm 2003), förordet.

överens om att den politiska hållningen är avgörande för poesin. De borgerliga poeternas poesi beskriver Parra som katastrofal; ”surrealism i andra hand/dekadens i tredje hand/gammalt vrakgods återvunnet ur havet”. I följande rader förklarar han att denna sortens poesi aldrig kan vara mer än blek kopia av det förut författade. Dessa poeter upprätthåller också en ordning han identifierar som uppsatt av och ”för ett halvduzin utvalda”. Ironiskt följer han upp med ”absolut yttrandefrihet” som även han sätter inom citattecken. Denna snobbism kom han att identifiera som ”molnens poesi”, och mot den satte han ”den fasta markens poesi”. Som Parra väljer att distansera sig från kommunistiska föregångare höll Veli Nazim Hikmet, som ju var yttrad kommunist, på avstånd. I Velis manifest står att: ”[d]et innebär inget konstnärligt steg framåt att pressa in ideologiska utsagor i välkända schabloner.”¹⁵ I denna rad pekar han på Nazim Hikmet. Orhan Veli var inte vid livet länge nog att fälla domar som Parra men Melih Cevdet Anday –som av de tre Garip-poeterna var förtroligast med Orhan Velis poesi och Garip-gruppens forna ideal, yttrade liknande åsikter om kollegan Oktay Rifats surrealistiska diktning. Huruvida Rifats diktning verkligen var surrealistisk vet jag inte men det relevanta är att man både i det turkiska såväl som i det chilenska exemplet kunde använda surrealism som tillmål.

Det som förenade Parra och Veli var således det sökta inhemska uttrycket; de verkade utifrån olika förutsättningar men lyckades ändå få till stånd en poetik som var dem gemensam. Båda opponerade de sig mot det som för dem tedde sig som en universalistisk estetik, och mot denna satte de en estetisk minimalism. Kärnan i bådars poetik kom ur ett äkthetsbegrepp. Den inhemska konventionen angreps aldrig lika hårt som den europeiska modernismen ansattes. Den efterfrågade litterära hållningen bör därför betraktas som en fråga om vad som var dem, i egenskap av nationalstatsborgare, genuint och inte en om nyskapande och modernitet.

Deras gemensamma poetik vittnar om inte för en alltigenom likartad modernism i Europa, så om en utbredd uppfattning om den europeiska modernismen som likformig. En uppfattning så bred att de försöken att formulera en poetik i motsatsförhållande till denna kom att se likartade ut. Så ter sig alltså modernismen i dessa två utomeuropeiska exempel som sprungen ur något så förgånget som patriotism. Frågan detta väcker är: kan patriotism betraktas som en, från början, progressiv hållning? Ty i båda dessa exempel resulterade just denna i progression. Om inte får exemplet i värsta fall ändå fungera som en tidsmarkör, varpå tiden är den som sätts som bakgrund för Velis poetik. Låt oss jämföra de två.

¹⁵ Citatet hämtat från tidsskriften *Lyrikvännen* 3/76.

Orhan Veli Kanik

Orhan Veli föddes 1914 i Istanbul, Turkiet. Velis första skolår tillbragte han i den mycket aktade Galatasaray-skolan. Där hölls undervisningen på franska och det var alltså där han lärde sig det språk han senare skulle komma att översätta till modersmålet.¹⁶ Han fick sin gymnasiala skolning i Ankara och gick på universitet i Istanbul.¹⁷ Till Ankara - den av Kemal Atatürk 1923 utropade nya huvudstaden, flyttade de för att fadern, klarinettist och dirigent, skulle leda presidentens musikkår. Det var också här Orhan Veli träffade de båda andra medlemmarna i Garip-gruppen; Oktay Rifat och Melih Cevdet.

På universitetet i Istanbul studerade Orhan Veli vid den filosofiska fakulteten. Där stannade han i några år men flyttade sedan tillbaka till Ankara där han fick jobb inom postverkets administration och på utbildningsdepartementets översättningsbyrå. Åren mellan 1942-1944 tjänstgjorde han som reservofficer. Tre år senare, 1947 lämnade Orhan Veli Ankara och flyttade till Istanbul igen; tre år längre fram dog han. Under de tre sista åren i livet gav han ut en tvåsidig litterär tidskrift han kallade för *Yaprak*. På svenska blir det blad, alternativt löv.¹⁸ Den 15 juni 1950 gavs det sista numret ut. Många av Velis senare verk publicerades för första gången i den tillsynes oansenliga tidningen.¹⁹

Orhan Velis allra första dikter skrevs i konventionell anda men det dröjde inte länge innan han bröt med de traditionella mönstren.²⁰ 1941 kom ju, som berättat, den berömda diktsamlingen *Garip*. 1945 gavs *Vad jag inte kan avstå från* ut. Året efter kommer *Som ett epos* och ytterligare ett år senare, 1947 kom *Det nya* (det finns de som översatt ”Garip” till ”det nya” eller ”en ny början”²¹). 1949 kom diktsamlingen *Mot* och därefter har bara samlade dikter getts ut. 1952 trycks Orhan Velis dikter för första gången på svenska. I stencilhäftet *Brödet och kärleken* (Metamorfos) satte Lasse Söderberg och Lütfi Özkök ihop en antologi av fem turkiska poeter. 1976 gavs en ny version av antologin ut (med samma titel som föregående antologi gått under) av FIB:s lyrikklubb. Hela 15 år senare, 1991 kommer diktsamlingen *Jag lyssnar till Istanbul* ut på ellerströms förlag. För första gången presenteras ett fylligt urval av Orhan Velis dikter på svenska. Urvalet har Anne-Marie Özkök verkställt och tillsammans med Lütfi Özkök och Lasse Söderberg har hon tolkat dikterna. Lütfi Özkök

¹⁶ Orhan Veli, 1991, s. 7.

¹⁷ *Brödet och kärleken – Fem turkiska poeter*, övers. Lütfi Özkök, Artur Lundkvist, Lasse Söderberg & Anne-Marie Özkök, utg. FIB:s lyrikklubb (Stockholm, 1976), s. 45.

¹⁸ Min övers.

¹⁹ Orhan Veli, 1991, s. 7.

²⁰ *Ibid.*, s. 7.

²¹ I texten på utsidan till boken *Modern Turkish Poetry*, red. Feyyaz Kayacan Fergar (Rockingham, 1992).

har översatt dikterna från turkiska till franska, varpå Anne-Marie Özkök fortsatt från franska till svenska.

Orhan Veli hann under sitt korta liv med att också översätta ett antal franska författare samt versifiera berättelserna om den mycket kända folksagefiguren, Nasreddin Hodja. Bland de franska författare han översatt finns namn som Molière, de Musset, Sartre, Anouilh, Villon och Charles Cros, dessutom har hans översättning av La Fontaines fabler från 1948 blivit berömd. Veli tolkade även äldre poesi.²²

I recensionerna som skrevs i anslutning till publiceringen av boken *Jag lyssnar till Istanbul* 1991 accentueras hans häftiga död och alkoholberoende, och flertalet av dem liknar mer en övning i exotism. Vidare lämnas redogörelsen för den dikt Lasse Söderberg i slutet av diktsamlingen skrivit till minne av Orhan Veli mycket större utrymme än nöden kräver i samtliga recensioner. På andra ställen skrivs annars om hans manifest. Bäst beskriver dock poeten sig själv i det brev han skriver till en vän som bett om hans biografiska uppgifter till en antologi. Hans sammantagna liv (till 1942) beskriver han såhär:

1914 föddes jag. Vid ett års ålder var jag rädd för grodor. Vid sju började jag skolan. Jag blev intresserad av att läsa när jag var nio år, och av att skriva när jag var tio. Jag var tretton år, när jag lärde känna Oktay Rifat, och sexton när jag träffade Melih Cevdet. I sjuttonårsåldern besökte jag barer. Vid arton började jag dricka raki. När jag fyllt nitton år började mitt bohemliv. Efter tjugo lärde jag mig att tjäna pengar och lärde känna misären. När jag var tjugofem år var jag med om en bilolycka. Jag har ofta varit förälskad men aldrig gift mig. Nu ligger jag i lumpen.

I dikten ”Jag Orhan Veli”(övers. Anne-Marie Özkök), författad samma år, 1942 födjupar han svaret på frågan om vem han är. Han skriver om sig själv i egenskap av poet och kan av den orsaken också visa på hur hans litterära hållning mer liknar en livsstil än det gör en åsikt. Inledningsvis förklarar han dikten genom frågan ställd om hans privatliv och riktar sig alltså mot anmänt allmänt intresse. Han avslutar sedan med den sorts insikt som till exempel finns i Nazim Hikmets dikter. Han skriver om en kvinna han håller kär, vars namn han hemlighåller för att han ser det som litteraturforskarnas uppgift att leta reda på kuriosa av sån karaktär.

²² Ibid., s. 9.

Jag Orhan Veli

Jag är Orhan Veli
författare till den berömda raden
”Det var synd att Süleyman Efendi måste dö”
Jag har hört att ni är nyfikna på
mitt privatliv
så ska jag berätta
Till att börja med är jag en man
och alltså inte något cirkusdjur
Jag har en näsa och två öron
även om de inte är särskilt välskapta
Jag bor i ett hus
Jag har ett jobb
Jag svävar inte ovan molnen
och tror inte jag är märkvärdigare än andra
Jag är varken så ödmjuk som den engelske kungen
eller lika aristokratisk som presidentens förre stalldräng
Jag är mycket förtjust i spenat
och ännu mera i puffpiroger
Pengar och egendom ger jag tusan i
det ska gudarna veta
Oktay Rifat och Melih Cevdet
är mina närmaste vänner
Jag har också en verkligt ärlig käresta
Hennes namn säger jag inte
Det får litteraturforskarna leta rätt på
Och så sysslar jag en hel del med oviktiga ting
Vad vet jag
kanske har jag tusen andra särdrag
Men vad är det för mening med att räkna upp dem alla?

De ena är de andra lika

Med dessa texter vill jag lämna hans liv och istället presentera samt diskutera de dikter han åstadkom under livstiden. Detta genom att först kommentera det manifest han författade 1941 i förordet till *Garip*, på svenska publicerat i FIB:s tidsskrift *Lyrikvännen* 3/76. Dikterna presenteras och diskuteras i samma brödtext; de är någorlunda ordnade efter tematik. De två första texterna får således beskriva hans liv medan följande får berätta om hans poetik:

En ny smak når man bara på nya vägar och med nya medel. Det innebär inget konstnärligt steg framåt att pressa in ideologiska utsagor i välkända schabloner. Man måste kunna förändra strukturen från grunden. För att kunna bli kvitt det besvärande och bedövande inflytandet från litteraturströmningar som i årtal behärskat, bestämt och format vår smak och vår vilje inriktning är vi tvungna att kasta.

Om dikterna

Dikterna jag valt ut är lakoniska. Det finns längre, mer utsmyckade dikter i samlingsvolymen men med hänsyn till arbetets omfång, och för att bäst skildra vad hans poetik innebar har jag valt att koncentrera mig på den komprimerade varianten. Eftersom poeten inte hann leva länge nog för att fullt ut modifiera sin poetik fungerar nästan varje dikt som exempel på det nya formexperimentet. Det är denna som bäst representerar hans skrivande, medan de längre dikterna mer fungerar som bevis på att han behärskade även den konstformen. En form av skryt, helt i enlighet med den inhemska litterära traditionen.

I de tre första raderna av dikten ”Jag Orhan Veli” presenterar sig Veli som författaren till den berömda raden: ”Det var synd att Süleyman Efendi måste dö”.²³ Om Süleyman Efendi var en viss vän eller om han står som symbol för en viss typ är inte helt säkert. ”Efendi” är ett arabiskt låneord med många betydelser. Inga av vilka man kan ge en rättvis direkt översättning. Slarvigt formulerat ger det uttryck åt en rättrogen, alternativt respekterad man; det vill säga någon man tycker bra om. Det kan dock i all sin enkelhet fungera som ett mellan- eller efternamn. Men det är mer till namnet än bara så.

Henrik Nordbrandt bjuder på en intressant tolkning av skrivningen i efterordet till en dansk-översatt diktsamling av Orhan Veli.²⁴ Murat Alpar har i samarbete med Asgar Schnack sammanställt denna, och översatt dikterna från turkiska till danska. Nordbrandt, som ju levt och lärt tillsammans med turkarna under många år, menar att ”Süleyman Efendi” är en term för det Ottomanska riket. En formulering som den ovan är alltså en klagan, tillika ett farväl av det forna riket. Denna tolkning stödjer min om Veli som patriot. Eftersom Nordbrandt spenderat den större delen av sitt vuxna liv i Turkiet är det motiverat att använda sig av hans tolkning av verket. Hans tolkningar har med största sannolikhet sitt stöd i empiriska efterforskningar, snarare än de ger uttryck för Nordbrandts egna estetiska visioner. Vidare finns det fler skäl att använda den tolkningen, mer än att den stödjer min tes. Vid piken för det Ottomanska rikets glansdagar hade turkarna såväl Grekland, Baltikum och stora delar av Serbien och Ungern under sitt våld. Det Ottomanska rikets härskare vid den tiden gick under namnet Süleyman den magnifike.²⁵ Den självutnämnde kalifen Süleyman lär ha författat en hel del själv under namnet Muhibbi. Denna term har inte sin motsvarighet i det

²³ Citat hämtat ursprungligen från dikten ”Epitafium I”, översättningen av det arabiska lånordet ”efendi” är i fortsättningen min egen då alla källor jag konsulterat har gett olika översättningar.

²⁴ *Denne jord, dette trae, disse stjerner: digte = Bu dünya, bu agac, bu yıldızlar: şiirler/Orhan Veli; på dansk ved Murat Alpar; i samarbejde med Asgar Schnack* (Brøndum, 1989), efterordet.

²⁵ *Modern Turkish Poetry*, red. Feyyaz.Kayacan Fergar (Rockingham, 1992), s. 32 f.

svenska språket men i en försumlig formulering kan den översättas till ”min älskade”. ”Mu” som i min eller mitt, och ”hibbi” –även denna i bestämd form; det jag älskar. Han hänsyftar, med största sannolikhet, på poesin. Denne man skall, enligt legenden, ha främjat alla former av konstutövande. Süleyman den rättrogne och respekterade kan så vara densamme som den magnifike. Ty ”efendi” ger också uttryck för en sorts kärlek. Varför jag vill porträttera Veli som patriot, eller snarare framhäva just de sidorna av honom är ett led i processen att bredda denna diskurs. På så sätt kan vi om inte förkasta, så i alla händelser gå runt föreställningarna om turkarna som fientligt inställda mot väst som svar på den försenade modernismen. Om vi då låter Veli stå som modell för den genomsnittlige turken en stund, kan vi konstatera att den försenade modernismen hade att göra med fler faktorer än en enda. De socialhistoriska faktorerna spelade givetvis en avgörande roll i dramat, men jag vill också påstå att det är troligast att anta att förseningen mest hade med kärleken till det egna att göra. Istället har det lästs som en rädsla för det, eller ”de andra”, alternativt ”det nya”. Det bör inte tydas, som det ju görs och gjorts många gånger, i klyschiga termer om ett outvecklat orientaliskt land i rädsla för västerländska influenser. Ty det chilenska exemplet Nicanor Parra utgör ett bra motargument till den förklaringsmodellen. Istället kan vi kosta på oss en förklaring av motsatt karaktär. Om vi innan lekt med tanken om nationalism som en från början progressiv hållning, kan vi nu med rätt hävda att det var just tvärtom.

Om vi nu låter den tolkningen vara en stund och reflekterar kring ordet ”efendi” istället, kan vi smidigt lämna den patriotiska aspekten av Veli för att istället undersöka hans politiska jag. När han använder sig av det ordet ”efendi” tar han faktiskt ställning politiskt. Det gjordes ju under Orhan Velis livstid försök att utplåna arabiska och persiska låneord från det turkiska språket. Eftersom dikterna är översatta är det svårt att se hur han förhöll sig till det i övrigt men just i det här fallet kan man se att han inte drar sig för att infoga arabiska låneord i den turkiska litteraturen. De två dikterna under rubriken ”Epitafium” (Epitafium I-II) har jag med i appendix av åtskilliga skäl. Den första för att det var i denna som ”Det var synd att Süleyman Efendi måste dö” för första gången kom till uttryck, och den andra dikten på grund av referensen till Shakespeare. Citatet han lånar av Shakespeare är vårt allas: ”To be or not to be.” Det är dessa två dikter som Nordbrandt kallat för Velis avsked till det Turkiet som en gång varit. Om man tittar närmare på inledande rader till den första dikten kan man ana en välformulerad samhällskritik. Det står: ”Av ingenting i hela världen led han så/som av sin egen liktorn/Hans egen anskrämliga nuna/störde honom inte ens hälften så mycket/Guds namn kom inte över hans läppar/om inte skorna klämde för hårt/.../.” Det är ganska lockande att tolka det som en kritik riktad mot fåfängan i staten. Om man ska tro på historien som är

skrivna prioriterade den turkiska staten många gånger utländska förbindelser på bekostnad av det egna folkets välmående. En klagan över en liktorn kan så vara lika banal som fåfång i förhållande till de andra problem som kan tänkas fanns. Det gamla Turkiet är alltså dött, och Veli tar sitt avsked. Detta får han konstaterat i inledning och rubrik. Han tar fasta på Süleymans givna förnamn men ersätter efternamnet; det självproklamerade ”magnifika”, med ”den omtyckte” (efendi). Detta för att göra en distinktion mellan Süleymans vara som fältherre gentemot hans vara som poet. Det är således det progressiva Turkiet han saknar och sörjer och inte (!) det krigiska. Ty Süleyman den magnifike hade låtit konst och kultur flöda.²⁶ Han bidrog även själv till den litterära scenen och vi kan därför anta att han lät poesin vara och gå dit diktaren förde den. Vad som då kan tolkas som den värsta formen av konservatism, är så motsatsen. Veli ger uttryck för en önskan om en friare form för konstutövandet. Även om detta skulle vara en sorts tillbakagång, är det ju till framåtskridandet han vill återvända till. Vidare kan med viss rätt konstatera att hans val av referens låter samtida styret istället få sig en känga. Om den gamle fältherren redan på sin tid förstod vad som var gångbart och inte nutida överhuvuden kan det ju vara just deras konservatism och traditionalism han går åt. Allt är dock inte bara kritiskt. Det kunde likaväl ha varit taktiskt. Veli bjuder ju faktiskt på en annan definition av vad ”turkiskt” är. En definition hämtad från det forna rikets glansdagar. På så sätt kan dikten vara ett sätt att stryka dem medhårs i hopp om att detta skulle frambringa den fria versen. Det som kommit istället för vad som var och, enligt Veli, borde vara skildrar han i fortsättningen.

I den andra dikten kommer som första rader: ”Han hade inga som helst problem/när det gällde *To be or not to be*/.../.” Ännu en gång upplevs Veli i dikten ta parti för hemlandet. Att ha med en referens till Shakespeare betydde inte bara att de var lika belästa som alla andra, utan också att de var lika utvecklade. Det var följaktligen inte de essentiella eller existentiella frågorna turkarna hade problem med, utan med andra frågor. Om vi i detta ögonblick går tillbaka till dikten ”Jag Orhan Veli” kan vi tydligt se hur hans politiska och poetiska övertygelser hör samman. I dikten kan han inte uttryckligare markera sin ställning till poesin. Han betonar i flera formuleringar att han är en man som alla andra, och han vill inte förknippas med de stora anslagens poesi. Veli ringade in sig som en folklig poet och ville ha poesin poetisk, inte politisk. Han lyckades alltid med att förmedla sin världsåskådning, och detta utan att någon gång använda politiska slagord. Med torr ironi skriver han: ”Jag är varken så ödmjuk som den engelske kungen/eller lika aristokratisk som presidentens förre

²⁶ *Modern Turkish Poetry*, 1992, s. 33.

stalldräng.” Här är han tillbaka igen i resonemanget om fåfänga, och vill visa på hur han varken är det ena eller det andra. Stora frågor adresserar han genom att ta ner dem och relatera dem till kontexter igenkännliga för folket. På detta sätt vill han göra poesin folklig. Inte genom att låta bli vissa ämnen, som man ju skulle kunna tro inte gör sig i det formatet, utan genom att skriva om dem i ordalag som majoriteten kunde känna igen sig i. ”Dikt med pincett” (finns att hitta i appendix) är ett bra exempel. Han berättar om en kvinna som, lika oberörd av Londonkonferensen som av atombomben, står och noppar ögonbrynen. En företeelse som egentligen i allra högsta grad handlar om just yta och fåfänga. Men vad jag tror han menar och vill få fram är att det finns andra sätt att ta sig an världen än genom de av nyheterna tillhandahållna. Det finns sådant som berör dem och det finns sådant som berör dem mindre. Han talar utifrån hans vara som turk och sådan var hans poesi. Politisk, samtidigt patriotisk. På samma sätt som Nicanor Parra var samhällskritisk, men inte desto mindre nationalistisk för det. Detta tog sig i uttryck på två sätt. I hans politiska dikter riktar han alltid kritik mot två håll, samtidigt som han alltid värjer sig mot båda fronter. I ”Dikt med pincett” menar han att nyheter av den storleken har med stormakternas (västlandets) intressen att göra, varför det fångar den lilla människans intresse föga. De kommer sig inte på grund av arbetaren och de påverkar inte turken. Denna kvinna kan man därför omöjligt förstå som ytlig. Inte heller framstår hon som underutvecklad eller osofistikerad. Här gör han skillnad på fåfänga och fåfänga, där den ena har med storhetsvansinne att göra och den andra med ointresse att göra. Ett ointresse som han i andra dikter förklarar genom statlig intervention och manipulation. Han försvarar sig och sina egna mot eventuella invändningar från båda hållen. Mot den egna staten i hans sätt att beröra och omdefiniera fåfänga, och mot väst när han på nytt vill försvara sig mot fördomar om deras vara som osofistikerade och eftersatta.

Hans politiska dikter är hårda och, om möjligt, än mer raka än hans andra verk. ”Varför” är en öppet politisk och tydligare ställningstagande dikt. Med de fyra första raderna visar han på hur vissa ord ger upphov till så pass självklara associationskedjor att frågan varför blir honom överflödig. Ordet hamn associerar han med master, havsband med seglare och månaden mars får honom att tänka på katter. Ordet rättvisa för omedelbart hans tankar till arbetaren. Hans hållning är socialistisk. Den gamle mjölnaren tror på Gud utan att reflektera av samma anledning som regnet faller snett när vinden blåser uttrycker han längre ner i dikten. Det är ordnat så menar han, av natur och stat. Den utbildade ställer inga sådana frågor, bekväm i hans rutin, i tron om att han hittat sin plats. Klassamhället bygger bokstavligen på den formen av arbete och arbetare. Dikten förhåller sig således till klassbegreppet. Han är lagom retoriskt repetitiv och närmar sig sakfrågorna metonymiskt. En

gammal mjölnare får symbolisera den hederlige arbetaren och statens grepp om folket liknas med vindens om regnet. Detta, kan man argumentera, strider mot de principer han först formulerade i förhållande till språket. Veli hade ju förespråkat att ett led i processen att göra poesin folkligare skulle vara att man skrev ut exakt vad man menar. Metaforer och symboler och därtill även andra förskjutningar i mening och språk sade han gjorde poesin otillgänglig för den stora skaran. Man bör dock hålla i minnet att ideologi och praktik alltid ser olika ut, och till en början låg poetens främsta intresse i att förändra en mycket lång och väldigt inbiten tradition. Eftersom reglerna för den äldre poesin hade varit många och strikta måste även Veli bidra med egna radikala regler. Inte heller skulle jag kalla det för regler lika mycket som jag vill kalla det för riktlinjer. Den turkiska utvecklingen var motsägelsefull och tog många oväntade riktningar; en poetik som då formuleras hela tiden i förhållande till tid och kontext är alltså tvungen att förändras. Vidare vill jag få berättat att varje gång Veli förklarat sig som motståndare till en viss form, kunde han anklagas för att i avund förkasta det han inte förmår. Av den anledningen var det därför inte helt utan komplikationer som han kunde döma ut det gamla. Hela den traditionella poetiken gick ut på att just påvisa att man kunde vad andra kan. Som följd härav kan man se att vissa dikter endast är författade i syfte att ge exempel på hur han kan göra det redan gjorda bättre. På så vis kunde han skydda sig mot varje form av anklagelser. Därmed inte sagt att denna dikt skulle vara en sådan. Ovanstående resonemang fördes enbart i anslutning till den allmänna diskussionen om Velis vara eller icke-vara som konsekvent. I det här fallet kan man till och med se det som ett annat slags utövande av just den enda principen. Klassbegreppen var inte ännu etablerade överallt. Att då skriva om mjölnaren istället för om arbetaren tjänade samma syfte. På så sätt kunde han göra sig förstådd av dem han ville skulle förstå. Veli kunde skriva de mest politiska av dikter, utan att fördenskull anlita utslitna schabloner.

I "Fosterlandet" skriver han om allas intresse i nationen. De med mest intresse i att bevara nationalstaten har hållit tal. Andra människor har dött i strid skriver han. Hans mest innehållsrika dikter är oftast de som till storleken ger intrycket av att vara de mest anspråkslösa. I en återhållsam dikt som "Fosterlandet" visar han tydligt hur ibland mindre ger upphov till, och smak för mer; hur det osagda ibland säger mer. Fåordigheten leder till att läsaren själv får fylla i vad författaren bedömer som alltför förutsägbart för att uttrycka i ord. Detta vittnar om en seriös och utarbetad poetik, då dikten måste vara väl genomarbetad om den på bara 4 rader skall vara verkningsfull och slagkraftig. Hans poetik får ännu en gång stöd i hans poesi; det är ordet, och inte som innan innehållet, som gör dikt till poesi. Inte ens i kärleksdikten, som jag ju under rubriken "Turkisk litteratur" visat har en historia av att till

innehållet vara hyllande och i formen utdragen, drog han på sig fler ord än vad han tyckte ämnet fodrade. Kanske visar kärleksdikterna bäst vad han inte kunde göra avkall på. Kärleksdikten uttrycker som ofast en sorglig och olycklig hållning till kärleksobjektet. Den politiska dikten var relativt ung och oetablerad, varför formen var fri för diktaren att själv bestämma och elaborera fram. Kärleksdikten däremot hade en lång historia och därtill också en fast form och estetik för utförandet.

I dikten ”Bedrövelse” är tonen bittersöt och revanschistisk; allt vad kärleksdikten aldrig varit innan. Han menar att ville han fanns det skäl för honom att bli ond på dem han älskat. Hans förhållande till kärleken, som fenomen, tillåter dock inte detta. Hans olyckliga kärlek gör honom istället till en sorgsen - ett ord som i textomgivningen också kan fungera synonymt med drickande, poet. Han bekräftar myten om sitt drickande bohemliv och han konstaterar att han har älskat flera kvinnor. Dessförinnan var det bara den enda sanna kärleken som tilläts utrymme i poesin men Veli ville ha verkligheten som den var, skildrad i dikten. I de tidiga kärleksdikterna skrev man, nästan uteslutande, bara om en sorts kärlek, och denna alltid riktad till ett specifikt kärleksobjekt. I hundra ord kunde man beskriva en och samma sorts skönhet, och ju fler namn poeten kunde ge åt sin kärlek desto skickligare skulle han betitlas. En form som för oss västerlänningar av idag skulle betraktas som högst ineffektiv. Veli skrev dock om kärleken som fenomen, och objektet för hans kärlek lyser många gånger med sin frånvaro i hans dikter. Föremålet för hans förälskelse förunnas nästintill aldrig vare sig med kropp eller ansikte i hans dikter. Det är snarare den olyckliga kärleken han väljer att ge ett ansikte åt.

”Kvantitativt” är en dikt på fyra rader som poeten Henrik Nordbrandt gjort en tolkning av i sin diktsamling *Handens skälvning i november* (utgiven i Sverige 1998 på ellerströms förlag). Nordbrandts tolkning av Velis verk ter sig följande: ”Jag älskar fräcka flickor./Jag älskar också naturen./De fräcka flickor som föraktar naturen/älskar jag möjligen mest av allt.” Till formen är dikterna i Nordbrandts diktsamling en friversvariant av den persiske 1100-talspoeten Omar Khayyams rubaiyat (fyrrading). Innehållet är om även ömsom modernt, många gånger –inte gammalt, men traditionellt. Diktsamlingen utgör ett ganska bra exempel på vad poesi var innan Orhan Veli. I sviten finns alltifrån referenser till sultaner som det finns hyllningar till den vackra naturen. Orhan Veli var ganska mycket en storstadspoet, och hans naturbeskrivningar är av asfalt snarare än av himlakroppar. Hans val att beskriva samhället och hylla staden, istället för att som innan skildra naturen i ordrika formuleringar, var en del av hans poetik. Den här gången utformad i motsats till den inhemska traditionen. Staden blev ett av många uttryck för de nya tiderna, för ”det moderna”. Velis ”Kvantitativt” är

en hyllning till den vackra arbetarkvinnan. Här förhåller han sig till klassbegreppen igen och denna gång väljer han att använda sig av den politiskt korrekta termen. I dikten står det: ”Vackra kvinnor tycker jag om/Arbetarkvinnor tycker jag också om/Men vackra arbetarkvinnor/tycker jag ännu mera om.” Men även de gånger han så till synes uppenbarligen gett med sig finns en hake. Ty arbetarna talade man bara om i termer av manligt genus. När då Veli äntligen väljer att ta begreppet i anspråk och föga sig under det, gör han det i anslutning till ett feminint objekt. Och då i vad som skulle karakteriseras som en kärleksdikt, och inte en i första hand politisk dikt.

I ”Illusion” är skönheten, freden, värmen av våren och ljuset av solen alla bidragande faktorer till att Veli luras till lyckorus. Förståelsen dikten lämnar en med är att upplevd lycka många gånger är en inbillad känslokombination. Med säkerhet menar han i sådana fall att vi alla skulle låta oss luras, vilket i sin tur då gör det till en allmängiltig sanning (eller lögn). Ändå märks hans förhållande till misären som det enda fullt medvetna tillståndet. Detta får han fram som tydligast i titeln: ”Illusion.” Häre blir dikten ideologisk; den realistiska hållningen ytterligare styrkt. Vidare är skönheten, värmen och naturen alla konventionella topos i den äldre diktningen och i förlängningen fungerar alltså dikten som en kritik riktad mot de som söker försköna verkligheten istället för att skildra det som är. Den äldre poesin såväl som hans samtida idealiserade poesi är, i motsats till vad han praktiserar, illusorisk och falsk. Velis poesi är äkta. Han avslutar dikten med orden: ”Jag går ut på gatan och folk mår bra/det gör jag med.” Han visar alltså hur även han kan välja att tro på lyckan, när han är på humör att luras. Han visar därmed att han medvetet väljer att leva i sanningens misär. Med detta får han sagt två saker, där båda två handlar om val. Hans poesi är som sådan för han valt det; det är hans ideologiska förutsättningar som står som grund för denna och inte hans bristfälliga ordförråd. Tonen är något defensiv och ännu en gång upplevs han i dikten ta sin poetik och livsstil i försvar. Vidare visar han att han hellre är sanningsenlig och olycklig, än lycklig i lögn. Denna dikt är det bästa exemplet på vad hur rättframhet kombinerat med sorg alltid blir till poesi i händerna på Veli. I de flesta av hans kärleksdikter får han fram bilden av sig själv som en enkel, därtill också olycklig man; han är som mest bohem när han skriver om kärlek. Detta kan lika mycket vara resultatet av hans förhållande till konventionen som det kan vara av hans otur i kärlek

På tredje raden i, den något kryptiska dikten, ”Söndagskvällar” reser Orhan Veli ett frågetecken när han skriver ut ett ”kanske”. Nästa rad inleder han med samma undran. Första gången frågar han sig om han kommer fixa till sig, tillika fixa det för sig när skulderna betalts. Andra gången konstaterar han mer än han undrar om hon kommer älska honom lika

lite ändå. I en så uppenbart bitter dikt kan han med talspråkliga uttryck om vardagliga ting göra poesi av hur han placerar vilka ord. Med hans första "kanske" skapar han en undrande stämning för att med sitt andra "kanske" utan vidare bryta av den tillsynes mysiga stämningen. Det är så han bygger stämningar, så han gör sin poesi. Med två egentligen opoetiska ord som i sin placering och ordning blir stämningsfulla. I andra stycket går han tillbaka till bilden av honom som uppstyrd och frågar för att få konstaterat att han i det skicket nog inte älskar henne heller. Orhan Veli skulle inte använda metaforer. Det var handlingsplanen. Men om han någon gång lät sitt undermedvetna få spelrum var detta en sådan gång. I andra stycket kan hans beskrivna kärleksobjekt lika gärna vara hans plunta med alkohol som det kan hans hjärtas vän. Enda gången han älskar det som tar udden av hans misär är när han är bedrövad. Titeln "Söndagskvällar" ger ytterligare stöd åt denna tolkning. En förälskelse gör sig påmind oftare än om söndagskvällen medan bakfyllan som oftast gör sig gällande just då. Han använder sig dessutom av ett målande bildspråk i denna dikt. Veli ville arbeta sig bort från de målande och konventionella bilderna i den äldre poesin. Till en början tog detta sig uttryck i ett par relativt färglösa –ändock inte desto mindre intressanta, dikter. Efterhand släppte han dock till och förstod att skapa ett fortfarande oupphunnet bildspråk. Varför jag väljer att tolka dikten som kryptisk när den lika gärna kan handla om just det han beskriver är för att göra öppningar för tolkningar av honom som inkonsekvent. Detta för att själv få chansen att förklara dem. Istället för att stöta bort det han inte gillat, menar jag att han, återuppfann det på nytt. Ty vad han inte gillat var stereotypa bilderna, och inte bildspråk i sig. Genom denna förståelse kan därför denna dikt omöjligen förstås som ett brott mot de först formulerade principerna. Dikterna kan man ta på orden utan att det någon gång bjuder emot. Hans poetik bör dock alltid tolkas snarare än läsas. Ty det var just detta han ville. Att formuleringar och ideal hela tiden skall utformas i enlighet med tiden och den egna kulturen.

Slutord

Den turkiska litteraturen föddes med turkarnas vilja att skapa en nationell identitet. Av det och efter det har den turkiska litteraturen alltid varit tätt sammanflätad med nationalstatens intressen. När turkarna från början antog den arabisk-persiska traditionen var det i egenskap av, i första hand, muslimer. I den övergången var därför det övergivna aldrig jämförbart med det tillkomna. Ty den turkiska tillhörigheten var underordnad den religiösa samhörigheten. Identitet, självständighet och originalitet bör således förstås utifrån de premisserna. När förutsättningarna för Turkiet ändrades var det i litteraturen, som under alla omständigheter tills dess främjat nationens intressen, som det först märktes. På socialpolitiska grundvalar kom turkarna att vända näsan mot Europa istället. Förutsättningarna för att ta efter andra sätt fanns ju redan. Som anseendet i den islamiska världen var vunnen ville man vinna det europeiska. När sen den politiska agendan genomgick ännu en förändring fick de litterära ambitionerna än en gång omformuleras. När den turkgrekiska konflikten intensifierades upplevdes förlusten av det egna som större än det erhållna. Det europeiska blev synonymt med det grekiska och som följd därav kom den nationella självbilden att känna sig hotad. Vid varje förlust är dock något vunnet, och de litterära mötena passerade aldrig obemärkta. Efter mötet med den franska diktningen syntes till exempel tendenser till strängare poetiska ambitioner. Men den turkiska utvecklingen kom av detta att gå i fler mönster än de av araberna, perserna, fransmännen och ryssarna försedda. Den ombytliga politiken resulterade i ett litterärt mönster som efter varje steg i riktning framåt tog två i retur. Eftersom den litterära förkovran alltid varit underordnad såväl religion som politik var litteraturen också det främsta uttrycket för just det dagsaktuella. Litteraturen vittnade i alla händelser om vad som skulle hända. Ett ställningstagande och därtill även en emotionell laddning fanns alltid, redan från början, i-broderad litteraturen.

Att överge traditionella motiv i en tid av ostabil politik var därför vanskligt. De konventionella motiven kom i en sådan tid att bli speciellt kära. På samma sätt som de nya idealen övergick till att vara fientliga verkade de gamla försäkrande, och återgången som en upprättelse. Den försenade modernismen i den Turkiska litteraturen bör emellertid inte tolkas enbart utifrån detta. Modernismen blev synonym med Europa som i sin tur kom att associeras med det krig som hade utspelats. På samma sätt som det nya kom att förknippas med väst, var det gamla synonymt med islam. Den regression som syntes i litteraturen var således inte en aktion lika mycket som det var en reaktion, och då i första hand mot väst och inte mot modernitet, framåtskridande eller förnyelse som självständiga fenomen.

Den inkonsekventa utvecklingen av litteraturen i Turkiet kan således förklaras genom två element. Det andra kom som följd av det första. Litteraturen var en del av den kollektiva folksjälens mer än den var ett uttryck för det individuella. När litteraturen från början kom av de högtstående trosfrändernas kultur var den ett tillkännagivande av tillhörighet. Av detta var litteraturen ett medel lika mycket som en konstform. Den yttre ramen islam gav åt staten kom så att ersättas med en politisk agenda. Den motvilja som så kom mot det nya hade alltså mer med vad det nya stod för, än vad det hade mot att det var nytt. Det finns det fler exempel på. Ty Nicanor Parra reagerade på samma sätt; i form av likartad hållning, mot de europeiska influenserna. Av den anledningen har den chilenske poeten tillåtits det utrymme han har i denna uppsats.

Orhan Veli sökte sig bort från europeiska ideal samtidigt som han förhöll sig till inhemska redan vedertagna normer. Detta resulterade i en många gånger –aldrig försiktig poesi, men förklarande poesi. I dikten ansatte han de *nya* västerländska idealen, samtidigt som han ville avskaffa de *gamla* inhemska konventionerna. Hans poesi skulle så inte likna någon av dessa. I motsats till den inhemska traditionen skrev han på fri vers. Ordkargt och orimmat. I motsats till vad han identifierade som västerländskt skrev han så talspråkligt och direkt.

I dikten kunde han inte göra avkall på några litterära ambitioner till fördel för politiken förkunnade han. Detta tillhörde det förflutna, på samma gång en annan kultur. Han lät för den sakens skull inte bli att ta sitt samhälls ansvar. Eftersom han valt att vara verkligheten trogen i sin diktning måste han jobba med uttryck för klass. Ändå lät han aldrig klichéerna komma till tals. Samma var det med hans relation till språket. Han ville inte kosta på sig fler ord än vad nöden krävde. Dikten blev av detta kort men aldrig abrupt. Som alternativ valde han att effektivisera språket. Veli motarbetade alltså de inhemska idealen genom att erbjuda alternativ som stod i motsättning till vad de stött för; de tidiga dikterna var långa och komplicerade, Velis dikter korta och koncentrerade. Så generös var han inte mot de västerländska idealen ty där formulerades i princip varje princip i direkt motsättning till vad som var. Nicanor Parra är given utrymme i uppsatsen för att han lät formulera sin poetik efter samma sorts principer. Med detta vill jag inte bara visa på det under denna tid fanns likadana uppfattningar om den ”europeiska” modernismen, på helt skilda håll. Dessa gav upphov till likartade litterära ambitioner. Referensen till Majakovskij är inte lika självklar. Den har jag låtit ligga i bakgrunden, till fördel för de andra resonemang som förts. Avslutningsvis önskar jag dock knyta samman trådarna yttermera; detta genom att återvända till dikten som fick inleda arbetet om poeten: ”Jag Orhan Veli.”

När Veli vill definiera sig som en folkslig poet väljer han att ge uttryck för detta i följande formulering: ”Jag svävar inte ovan molnen/och tror inte jag är märkvärdigare än andra.” En formulering som fränklippt sin kontext till en början förefaller förutsägbar. Han vill inte förväntas vara mer än vad han är helt enkelt. Hittills har dock inget varit just så enkelt med Veli. Detta mestadels för att premisserna för hans skapande var allt annat än enkla. Vetskapen om Hikmets stora böjelse för Majakovskij, och Velis uttalade opposition gentemot Hikmet ligger till grund för den här –om även ganska korta inte desto mindre relevanta, utvecklingen.

Några av Hikmets tidiga verk var direkta imitationer av Majakovskijs - för tiden revolutionerade, stil.²⁷ Imitationen var den sortens poesi som stod i intensivast motsättning till Velis poetik. Detta faktum till trots tycker sig ändå Feyyaz Kayacan Fergar se fler likheter mellan Nerudas och Hikmets poetik, än han ser mellan Hikmet och Majakovskij.²⁸ Även Göran Tunström berättar att Hikmet jämförts med både Lorca och Neruda i förordet till *Moskvasympfonin*.²⁹ Det är därför väldigt lockande att vidareutveckla parallellen mellan Veli och Parra. Ty även Parra väljer att definiera sin poesi i motsatsförhållande till vad han kallade för ”molnens poesi”.³⁰ Då Veli också i andra dikter skrivit om moln i kryptiska ordalag har denna har därför tolkats som en anspelning på Majakovskijs dikt ”Ett moln i byxor”. Detta med stöd i den litterära förbindelsen mellan Hikmet, Majakovskij och Neruda. Molnen eller molnet fick som oftast symbolisera, det som tolkades såsom, ”svårtillgängligheten i den europeiska modernismen”.³¹ Sålunda verkar det som om den ”europeiska modernismen” definierades utifrån Majakovskij. Härmed inte sagt att Parra eller Veli går till angrepp på hela det europeiska författandet, eller ens på poeten i fråga. Snarare då på de inhemska försöken att efterlikna något som inte är utvecklat i symbios med dem själva. Majakovskij blev medlet med vilket Parra och Veli kunde kritisera Neruda och Hikmet, och tillika utkristallisera sig dem. Det intressanta i Parras dikt (”Manifest”) är att han förutsätter förekomsten av en enhetlig europeisk kultur. Veli har uttryckt närbesläktat betraktelsesätt i sitt bidrag till, vad som då blir, den ”utomeuropeiska” scenen. Som svar på frågan om huruvida det verkligen fanns en enhetlig europeisk kultur vill jag hävda att en upplevd sådan i varje fall gör sig verklig i deras dikter. Denna utomeuropeiska scen skulle så kännetecknas av ordkarga och realistiska dikter. Den utomeuropeiska modernismen präglas på samma sätt av patriotism och

²⁷ *Modern Turkish Poetry*, 1992, s. 35.

²⁸ Ibid.

²⁹ Nazim Hikmet, 1974, s. 5.

³⁰ Citat hämtat från dikten ”Manifest”.

³¹ Citatet hämtat från förordet till Melih Cevdet Andays *På nomadhavet* (s. 7). Anday lär ha uttalat detta som dom mot ”den andra modernismen”.

progression. Vad Orhan Veli beträffar vill jag som sista påstående tillstå detta; poeten är konsekvent. Det har aldrig varit fråga om tillbakagångar, utan alltid uppdateringar. Den lilla människan är alltid i centrum för hans poesi, samtidigt som hans poesi alltid görs tillgänglig för den stora skaran.

Källförteckning

Brödet och kärleken – Fem turkiska poeter, övers. Lütfi Özkök, Artur Lundkvist, Lasse Söderberg & Anne-Marie Özkök, Utg. FIB:s Lyrikklubb (FIB:s *Lyrikvännen*, Stockholm, 1976).

Cevdet, Melih Anday, *På nomadhavet*, övers. Anne-Marie Özkök och Lasse Söderberg/Lütfi Özkök (Ellerströms, Lund, 1995).

Denne jord, dette trae, disse stjerner: digte = Bu dünya, bu agac, bu yıldızlar: şiirler/Orhan Veli; på dansk ved Murat Alper; i samarbejde med Asgar Schnack (Bröndum, 1989).

Hikmet, Nazim, *Moskvasymfonin*, övers. Göran Tunström (FIB:s lyrikklubb, Stockholm 1974).

De mångfärgade kaprifolerna, övers. Sebüktay Kaan (Författarens Bokmaskin, Stockholm, 2002).

Johanson, Lars, ”Fem turkiska poeter”, *Lyrikvännen* 3/76 (FIB, 1976).

Modern Turkish Poetry, red. Fergar, Kayacan Feyyaz (The Rockingham Press, Rockingham, 1992).

Nordbrandt, Henrik, *Handens skälkning i november* (Ellerströms, Lund, 1998).

Parra, Nicanor, *Fläckar på väggen*, övers. Leif Duprez (Tranan, Stockholm 2003).

Utomeuropeiska litteraturer, red. Andreae, Daniel (Bonniers, Stockholm, 1966).

Veli, Orhan, *Jag lyssnar till Istanbul*, övers. Anne-Marie Özkök och Lasse Söderberg/Lütfi Özkök (Ellerströms, Lund, 1991).

Appendix

Manifest³²

Mina damer och herrar
detta är vårt sista ord
– vårt första och sista ord –
Poeterna steg ner från Olympen

För våra förfäder
var poesin en lyxartikel
men för oss
är den en nödvändighetsvara:
vi kan inte leva utan poesi.

Till skillnad från våra förfäder
– och detta säger jag med all respekt –
hävdar vi
att poeten inte är någon alkemist
poeten är en man som alla andra
en murare som bygger sin vägg:
en byggare av dörrar och fönster.

Vi samtalar
på vardagens språk
vi tror inte på kabbalistiska tecken.

En sak till:
poeten finns här
för att trädet inte skall växa snett.

Detta är vårt budskap.
Vi fördömer poeten som demiurg
poeten som Silverfisk
poeten som Biblioteksråtta.
Alla dessa herrar
- och detta säger jag med all respekt –
bör åtalas och dömas
för att de bygger luftslott
för att de slösar med rum och tid
på att redigera sonetter till månen
för att de ordnar ord på slump efter senaste mode i Paris.
Inte så för oss:
tanken föds inte i munnen
den föds i hjärtats hjärta.

Vi tar avstånd från
en poesi med mörka glasögon
en poesi med mantel och värja
en poesi med vidbrättad hatt.
Vi främjar däremot
en poesi med blottat öga
en poesi med bart bröst

³² Nicanor Parra, *Fläckar på väggen*, övers. Leif Duprez (Stockholm 2003), s. 155 ff.

en poesi med blottat huvud.

Vi tror varken på nymfer eller tritoner.
Poesin måste vara detta:
en flicka i sädesfältet
eller inte vara något alls.

Nåväl, på det politiska planet
splittrade de sig, våra närmaste förfäder,
våra fina närmaste förfäder!
och delade sig
då de passerade genom kristallprismat.
Några få blev kommunister.
Jag vet inte om de verkligen blev det.
Vi antar att de blev kommunister,
jag vet bara ett:
att de inte blev folkiga poeter,
utan uppburna borgerliga poeter.

Man måste säga som det är:
bara det ena eller det andra
lyckades nå folkets hjärta.
Varje gång de kunde
förklarade de sig i ord och handling
vara emot den styrda poesin
mot nuets poesi
mot den proletära poesin.

Vi godtar att de blev kommunister
men poesin blev katastrofal
surrealism i andra hand
dekadens i tredje hand,
gammalt vrakgods återvunnet ur havet.
Adjektivisk poesi
nasal och guttural poesi
godtycklig poesi
poesi kopierad ur böcker
poesi grundad
i ordets revolution
i omständigheter som bör bygga
på idéernas revolution.
Den onda cirkelns poesi
för ett halvdussin utvalda:
”absolut yttrandefrihet”.

Idag gör vi korstecknet och frågar
varför de skulle skriva dessa saker
för att skrämma småborgaren?
Tid bortkastad till ingen nytta!
Småborgaren reagerar inte förrän
det handlar om magen.

Hur skulle de kunna skrämma honom med poesi!

Situationen är denna:
medan de ville ha
en skymningens poesi
en nattens poesi
främjar vi
gryningens poesi.

Detta är vårt budskap,
poesins skimmer
bör nå alla lika
poesin räcker till för alla.

Inget mera, kamrater
vi fördömer
– och detta säger jag med all respekt –
den lilla gudens poesi
den heliga kons poesi
den rasande tjurens poesi.

Mot molnens poesi
ställer vi
den fasta markens poesi
– kallt huvud, varmt hjärta
vi är övertygade fastmarkister –
mot kafépoesin
naturens poesi
mot salongspoensin
det öppna torgets poesi
den sociala protestens poesi.

Poeterna steg ner från Olympen.

Bedrövelse³³

Jag skulle kunna bli ond
på dem jag älskar
om inte kärleken
hade lärt mig
att vara en sorgsen poet

³³ Orhan Veli, *Jag lyssnar till Istanbul*, övers. Anne-Marie Özkök och Lasse Söderberg/Lütfi Özkök (Lund, 1991), s. 24.

Kvantitativt³⁴

Vackra kvinnor tycker jag om
Arbetarkvinnor tycker jag också om
Men vackra arbetarkvinnor
tycker jag ännu mera om

Illusion³⁵

Jag har just gjort mig fri från
en gammal kärlek
så nu är alla kvinnor vackra
Min skjorta är ny
jag har tagit ett bad
och rakat mig
Freden har kommit
våren är här
och solen lyser
Jag går ut på gatan och folk mår bra
det gör jag med

Söndagskvällar³⁶

Nu ser jag ju sjaskig ut
Men när skulderna betalats
blir det kanske nya kläder och ny våning
Kanske du
inte älskar mig då heller

Hur som helst
På söndagskvällen
när jag går genom kvarteret
i min eleganta svid
tror du att jag bryr mig om dig
lika mycket då som nu?

Fosterlandet³⁷

Vad har vi inte gjort
för fosterlandet
En del av oss har dött
andra har hållit tal

³⁴ Orhan Veli, 1991, s. 32 (övers. Anne-Marie Özkök).

³⁵ Orhan Veli, 1991, s. 51 (övers. Anne-Marie Özkök).

³⁶ Orhan Veli, 1991, s. 23 (övers. Anne-Marie Özkök).

³⁷ Orhan Veli, 1991, s. 56 (övers. Anne-Marie Özkök).

Varför ³⁸

Varför får ordet hamn
mig att tänka på master
ordet havsband på seglare
och månaden mars på katter?
När man talar om rättvisa
tänker jag på arbetaren.
Varför tror den gamle mjölnaren
på Gud utan att reflektera?
Varför faller regnet snett
när vinden blåser?

Epitafium I ³⁹

Av ingenting i hela världen led han så
som av sin egen liktorn
Hans egen anskrämliga nuna
störde honom inte ens hälften så mycket
Guds namn kom inte över hans läppar
om inte skorna klämde för hårt
Ändå kunde han inte räknas till syndarna
Det var synd att Süleyman Efendi måste dö

Epitafium II ⁴⁰

Han hade inga som helst problem
när det gällde *To be or not to be*
Han bara somnade in en kväll
och vaknade aldrig mera upp
De förde bort honom
tvättade honom, bad bönerna och begravde honom
När fordringsägarna hör om hans död
blir skulderna efterskänkta förstås
Beträffande hans egna fordringar...
Sådana hade den salige inga

Dikt med pincett ⁴¹

Varken atombomben
eller Londonkonferensen

Med en pincett i ena handen
och en spegel i den andra
är hon oberörd av världen

³⁸ Orhan Veli, 1991, s. 33 (övers. Lasse Söderberg och Lutfi Özkök).

³⁹ Orhan Veli, 1991, s. 35 (övers. Anne-Marie Özkök).

⁴⁰ Orhan Veli, 1991, s. 36 (övers. Anne-Marie Özkök).

⁴¹ Orhan Veli, 1991, s. 58 (övers. Lasse Söderberg och Lutfi Özkök).