

Bernard de Coen, *Tiens - haïkus en deux langues / tweetalige haïku's, verlucht met gravures van Sam Dillemans, éditions lux (Collection à contre flot), Avin, 2001, 236 pp, ISBN 2-87408-151-5, 14 euro.*

Haiku is een in oorsprong Japanse versvorm, die zich ook in het Westen, vooral na de Tweede Wereldoorlog in een toenemend aantal beoefenaars verheugen kan. Hoewel sceptici blijven vinden dat het niet om een geslaagde transplantatie gaat, verschijnt jaarlijks een groot aantal bundels, van weliswaar ongelijke kwaliteit, in vrijwel alle Europese talen, tot zelfs in het Latijn toe. Toch hebben die sceptici niet helemaal ongelijk. De overplanting heeft inderdaad ingrijpende aanpassingen gevegd. De poëtica van de haiku is bepaald door de fonologische, syntactische en semantische eigenschappen van het Japans en die verschillen grondig van die van de Europese talen. Het gevolg daarvan is dat er slechts weinig vormelijke kenmerken transposeerbaar zijn. Inhoudelijk weerspiegelt haiku dan weer in sterke mate zijn culturele context en een eigen sensibiliteit, die niet zonder meer of in dezelfde mate in onze cultuur aanwezig is. Er dienden en dienen dus heel wat bochten genomen te worden. Oordeel zelf.

De meeste van de vroeger en ook nog tegenwoordig in Japan geschreven haiku's bevinden zich ergens op het snijpunt van enkele assen die de volgende regels uit de canon van haiku voorstellen: (1) vast ritmepatroon van resp. vijf, zeven, vijf *moren*¹; (2) het gebruik van een seizoenwoord; (3) het gebruik van een repertorium van seizoenwoorden (*saijiki*) gebaseerd op de maankalender; (4) het gebruik van een snijwoord; (5) het schrijven van de haiku in een verticale regel; (6) het gebruik van grammaticale uitgangen uit de schrijftaal en van de oude "spelling"; (7) en het lidmaatschap van haikugenootschappen, die hun eigen clubblad uitgeven. Hoewel lang niet alle Japanse haiku's aan al deze zeven criteria voldoen, voldoen de meeste wel aan een meerderheid ervan, maar in Westerse haiku's blijft niet veel van deze criteria overeind.

De meeste Westerse haiku's bedienen zich van een ritmepatroon van resp. vijf, zeven, vijf lettergrepen, dus niet *moren*. Daardoor is een Westerse haiku eigenlijk langer dan een Japanse. Toch staat er doorgaans "minder" in, omdat het Japans een meer gebalde zeggingswijze heeft. Het heeft geen lidwoorden, leent zich bijzonder makkelijk tot ellips en de poëzie heeft een traditie van suggestie, eerder dan van expliciete verwoording.

Hoewel de meeste Westerse beoefenaars van het genre met het begrip van het seizoenwoord vertrouwd zijn, wordt er eigenlijk geen systematisch gebruik van gemaakt. Onze talen hebben geen corpus van woorden dat in onze poëtica's het label "seizoenwoord" opgekleefd heeft gekregen. Japanse dichters hebben doorheen de eeuwen repertoria van zulke seizoenwoorden volgens de maankalender gecompileerd. Zonder kennis hiervan kon je geen goede haiku's schrijven. Zonder gevoel voor de seizoenen zal deze kennis je niet echt veel helpen, maar het blijft toch een stukje eruditie, iets wat sommige Westerse haikudichters die zweren bij het "spontane" en "natuurlijke" niet zal behagen.

Het snijwoord is ook al zulk typisch Japans gegeven. Het is een partikel dat een niet-logisch verband tussen wat eraan voorafgaat en wat erop volgt weet te leggen. Het is in de klassieke Japanse haiku zelfs een criterium om van een zelfstandige haiku te kunnen spreken. Hiervoor ken ik geen equivalent in onze talen. Het dichtste dat we kunnen komen, is het gebruik van een kommapunt of gedachtestreep of combinatie van de twee -maar dit zijn leestekens, geen woorden- en het gebruik van zelfstandige naamwoorden zonder predikaat. In de meeste gevallen moet het snijwoord in onze talen op het syntactische niveau gerealiseerd worden: haiku moet in twee duidelijke delen uiteenvallen. 'Een eerste PC doet plechtig zijn intrede in de kathedraal (vers 83)' is eigenlijk gewoon een statement, geen vers.

¹ cf. Van Dale : **more** (Lat.), v. (m.) (-n), eenheid van tijdsduur waarmee in de metrieke de lengte der lettergrepen gemeten wordt : een korte lettergreep wordt in principe met één more gelijkgesteld, een lange met twee.

Dat de Japanners hun haiku in één regel schrijven, meestal verticaal, zal menig een bevreemden, toch is het zo. De Westerlingen die op het einde van de negentiende eeuw voor het eerst Japanse haiku's vertaalden, hebben hun vertalingen in drie regels geschreven, om ze te doen lijken op *terzinen*. Een Japanner hoeft zijn haiku niet in drie regels te schrijven om aan de lezer het signaal te geven 'dit is een haiku'. Dat merk je meteen aan het ritme, het snijwoord, de woordkeuze, de uitgangen, het seizoenwoord.

Vrijwel alle Japanse haikudichters beginnen hun carrière door hun pennenvruchten aan het oordeel van een "meester", een groep of redactieteam te onderwerpen met het oog op publicatie in het clubblad van die meester of groep. Hoewel er in de meeste Westerse landen momenteel haikutijdschriften verschijnen, en er zelfs heel wat 'haikukernen' bestaan waarin men elkaars verzen bespreekt en bijschaaft, is het instituut 'meester' toch een vorm van literaire organisatie waar vele Westerlingen het moeilijk mee hebben. De haikugenootschappen zijn eigenlijk de geïnstitutionaliseerde vorm van een lang leerproces. Meesterschap verwerf je pas na jaren oefening, studie en veel begeleiding van een "meester".

Van de vormelijke kenmerken van de haiku blijft dus na de transpositie niet zoveel meer over. Het enige is eigenlijk het ritmepatroon van resp. vijf, zeven en vijf, en dan nog niet moren, maar lettergrepen. De Westerse receptie van de haikuvorm wordt wel eens vergeleken met de adoptie van het sonnet uit het Italiaans in de Germaanse talen. Daar lag één van de grote problemen in de versvoeten, die in het Italiaans op de lengte van de lettergrepen gebaseerd waren, terwijl ze in de Germaanse talen op de klemtoon gebaseerd zijn. Toch gaat de vergelijking met het sonnet niet echt op. Toen de Noordegroep dichters met het sonnet begonnen te experimenteren, lazen ze eerst Italiaanse sonnetten in het Italiaans. De Westerse dichters die met haiku begonnen te experimenteren deden dat op grond van lectuur van vertalingen. Het is wellicht de eerste keer in de geschiedenis dat een dichtvorm op grond van een vertaalde versie overgenomen werd. Dat is een belangrijk verschil. Als het klopt dat "poetry is what gets lost in translation", dan is de Westerse haiku van meetaf aan met een zware handicap gestart. De Westerlingen die haiku zijn gaan schrijven waren evenwel vooral gecharmeerd van de inhoud, de bondigheid, de rake formulering en de geest die de haiku uitademt. Daardoor ligt in het Westen het belangrijkste criterium voor het identificeren van het genre op het vlak van de inhoud. Dat laat uiteraard de deur wagenwijd open voor polemieken over wat nu wel en wat niet een haiku is en dat is eraan te zien: niet alleen worden talloze haiku's geschreven, er worden ook ontzettend veel essays en beschouwingen *over* haiku geschreven. Omdat er van de vormelijke criteria weinig overeen bleef, moest de haiku in het Westen als het ware opnieuw uitgevonden worden. Dat had ook zijn voordelen. Zo kon hij zijn eigen dynamiek en eigen poëtica ontwikkelen en dat heeft hij ook tot op zekere hoogte gedaan. De Westerse haiku is een apart genre geworden. Hij legt eigen accenten en volgt een andere oriëntatie. Niet zelden moeten Japanse en Westerse haikudichters vaststellen dat zij niet op dezelfde golflengte zitten.

Zoals gezegd waren de Westerlingen die haiku zijn gaan schrijven vooral gecharmeerd van de inhoud, de 'geest', de bondigheid. De eerste Europeaan die haiku's publiceerde was de Fransman Paul-Louis Couchoud, die in 1905 een bundel uitgaf onder de titel *Au fil de l'eau*. De cyclus is eigenlijk opgevat als een kettinggedicht, een Japans literair genre waaruit de haiku ontstaan is. Elk vers in de 'ketting' is een momentopname van zijn belevenissen tijdens een bootreis over de Franse kanalen. Daarmee was Couchoud bewust of onbewust de eerste Westerse beoefenaar van een klassiek Japans genre, het kettinggedicht. Zijn voorbeeld vond weinig navolging, want de meesten schreven en schrijven losstaande haiku's.

Voor de Tweede Wereldoorlog bleef deze dichtvorm echter tot sporadische pogingen beperkt en het is pas na de oorlog dat hij zich tot een echt genre binnen de Westerse poëzie is gaan ontpoppen. Amerika was en is hierin toonaangevend. Daar is zelfs in grote mate een consensus gegroeid over wat je de canon van de Engelstalige haiku zou kunnen noemen, die ook door de meeste dichters in de andere Europese talen gevolgd wordt. Volgens deze canon is een haiku de neerslag van een haikumoment (een begrip dat men in Japan niet kent): dit kan je definiëren als een scherp

geobserveerd moment waarin de natuur met de menselijke aard verbonden wordt. Het klinkt een beetje raadselachtig, maar het komt erop neer dat haiku over een directe waarneming dient te gaan, in het bijzonder van een gegeven in de natuur. Concreet betekent dit onder meer dat de *persona* van de dichter uit het vers afwezig blijft. De dichter verraadt zijn aanwezigheid door een expliciete verwijzing naar 'ik' of door 'commentaar' te leveren. Voor een Japans dichter is het makkelijk uit zijn vers weg te blijven al was het maar omdat het grammaticale onderwerp even vaak niet als wel uitgedrukt wordt, hetgeen in onze talen echter niet kan. Bovendien moet, nog steeds volgens de Westerse canon, een haiku metaforen, vergelijkingen en analogieën mijden. Al bij al is dit vanuit Japans perspectief een erg enge definitie, die onder meer tot gevolg heeft dat haikubloemlezingen vooral gedichten over de natuur selecteren, hoewel de meeste haikudichters en lezers in een stedelijke omgeving leven en wellicht de meerderheid van de haikupoëzie ook over het menselijke bedrijf handelt. In Japan heeft haiku nooit de mens als thema uitgesloten en in de twintigste eeuw was er zelfs een stroming die als humanistische haiku grote opgang kende. De canon van de Westerse haiku is echter gebaseerd op een verengde en selectieve definitie, die geen ruimte biedt voor dit soort haiku, omdat ze te eenzijdig op de natuur gefixeerd is.

Voor haiku die duidelijk over het 'menselijke bedrijf' handelen, bezigt de Westerse canon het woord *senryû*. In Japan heeft *senryû* weliswaar de lengte en het ritmepatroon met haiku gemeen, maar hij mist het seizoenwoord, waardoor hij dus vormelijk duidelijk geen haiku is. In westerse vertaling ziet hij er echter als een haiku uit. Inhoudelijk verschilt de Japanse *senryû* hierin van een haiku dat hij altijd satirisch, humoristisch, of relativerend bedoeld is. Dat kan alleen de mens betreffen, je kunt nu eenmaal niet de draak met een aspect van de natuur streken. Omwille van dat menselijke aspect is men in de Westerse canon het woord *senryû* gaan gebruiken om alle haiku die over de mens handelen te benoemen, eender of ze nu satirisch of ernstig zijn. Hier hebben we dus vanuit Japans perspectief gezien met een verbreding van de oorspronkelijke definitie te maken. De invulling van de twee termen haiku en *senryû* en hun onderlinge semantische verhouding verschillen dus aanzienlijk in Japan en in het Westen. De term *senryû* is echter veel minder goed ingeburgerd in het Westen en velen, onwetend of *rekkelijk*, blijven gewoon spreken van haiku zonder meer. De *preciezen* willen echter nauwgezet het onderscheid maken. Toch hebben de rekkelijken het niet helemaal bij het verkeerde eind, want in hun definitie is er ook plaats voor de op de mens betrokken haiku, wat beter bij de Japanse perceptie aansluit.

In het westen heeft haiku dus de neiging om louter als een natuurbetrokken gedicht gedefinieerd te worden, terwijl *senryû* dan als een *haikuvariant* gezien wordt die zich meer op de menselijke natuur en de dichter in het bijzonder richt, 'vaak grappig of satirisch' voegt men daar dan uit eerbied voor de Japanse definitie doorgaans aan toe. Je kunt als japanoloog kritiek hebben op deze verdraaiing van de oorspronkelijke definities, maar dat verandert niets aan de realiteit. Ik ga dus uit van de vaststelling van de werkelijkheid zoals ze is. Haiku in westerse talen is nu eenmaal duidelijk anders dan Japanse haiku en moet op zijn eigen merites beoordeeld worden. Sommigen zijn geneigd zeer sterk die autonomie te benadrukken. Anderen, waaronder ikzelf, vinden dat het niettemin nuttig en leerrijk is om ons regelmatig bij de Japanse haikupoëzie te gaan herbronnen. Wie zowel de eigenheid van de Westerse haiku als het belang van herbronnen huldigt begeeft zich op het slappe koord. Toch is dat bewust of onbewust de dubbele invalshoek die ik hanteer wanneer ik een recensie over een bundel haiku's (en of *senryû*'s) in een Westerse taal moet schrijven.

Tiens luidt de eenvoudige titel van de bundel tweetalige haiku's die Bernard de Coen in het licht gegeven heeft. Het zijn inderdaad *tweetalige haiku's* eerder dan *haikus en deux langues*. De dichter heeft er namelijk 210 verzen in een tweetalige redactie in samengebracht, gedichten die duidelijk uit dezelfde inspiratie, hetzelfde haikumoment voortspruiten, maar anders verwoord zijn, mede bepaald door de *contraintes* en het *genie* van de twee gebezigde talen. Aan het eind van de bundel vindt de lezer een tweetalig postscriptum, dat illustreert dat het niet volstaat om een zin in drie regels van resp. vijf, zeven en vijf lettergrepen onder elkaar te schrijven om van een haiku te kunnen spreken. Er moet ook een inhoudelijk criterium zijn. Dat PS luidt namelijk: *ideale plek voor dit boekje: het toilet, niet het boekenrek*. Als je de drie regels gewoon achter

elkaar schrijft zoals ik net gedaan heb, zal het lang niet bij iedereen dadelijk opkomen dat hij/zij hier met een haiku te maken hebben. Het gaat hier gewoon om een stukje illocutief taalgebruik, meer niet, maar toch heeft de auteur de pretentie gehad er een haiku mee geschreven te hebben, want hij ordent deze gewone zin in drie regels van resp. vijf, zeven en vijf lettergrepen.

Gelukkig zijn niet alle verzen zo. Er zitten ook echte haiku's tussen, en vooral *senryû* als we de definitie van de preciezen willen volgen, want de meeste verzen handelen over het menselijke bedrijf, over de kleine gebeurtenissen in het dagelijkse leven, de zwakten, hebbelijkheden en kleine kanten van de mensen. Bovendien vind je in een groot aantal verzen een ironische of humoristische ondertoon, hetgeen ze ook weer meer met de *senryû* verwant maakt. In vele verzen speelt de dichter op de een of andere manier met woorden, soms strekt de woordspeling zich over beide versies uit. De Coen blijkt echter het onderscheid tussen haiku en *senryû* niet te willen maken.

De klassieke Japanse haiku stamt uit een cultuur waar de boeddhistische levensvisie een belangrijke component van is. Centraal daarin staat de vergankelijkheid. Een voorbeeld van een geslaagd vers dat de idee van onbestendigheid en vergankelijkheid in een moderne context weet te plaatsen is:

bosfit-o-meter
overwoekerd door klimop
archeologie. (94)

Het ironisch gebruik van dure woorden zoals 'bosfit-o-meter' (als je het mij vraagt geen voorbeeld van verbeeldingrijke woordvorming) en 'archeologie' versterkt het effect van het futiele streven van de mens naar gezondheid en slanke lijn en het lot van 'fads', 'vogues' en 'trends'.

Een leuk woordenspel rond de woorden 'dief', 'ziek' en 'helen' vindt men in het volgende vers (87):

de oprechte dief
heelt snel waar de leugenaar
zich ziek blijft melden

le voleur sincère
recèle où le menteur pieux
se prétend malade

Vers 21 goochelt op plezierige wijze met woorden die op water wijzen:

pletsende regen
als de roman in mijn jas
maar niet verwatert.

Torrentielle pluie
Pourvu que le roman-fleuve
dans mon trench émerge.

Een woordenspel uit de wereld van het kaartspel komt in vers 82 aan bod:

klaveren ruiten
begeven als vlegels in
hun harten schoppen

les carreaux en trèfle
sont fort vulnérables quand
on les pique au cœur

De Franse versie overtuigt hier meer dan de Nederlandse. Hoewel je ‘iemand een geweten kunt schoppen’ weet ik niet of ‘iemand in het hart schoppen’ een gangbare uitdrukking in het Nederlands is.

Uit de reeds geciteerde voorbeelden blijkt in elk geval dat de dichter een groot gevoel heeft voor het woord en de betekenisverwantschap van woorden en er graag mee speelt. Zijn verzen zijn daardoor vaker speelse verkenningen van de taal dan rake observaties van de werkelijkheid, hetgeen toch soms een beetje afbreuk aan hun haikugehalte doet.

In vers 149 bijvoorbeeld:

flashback. en hij proest
het theekoekje uit en zo
de verloren tijd

flash-back. il morcelle
la madeleine et ainsi
fuit le temps perdu.

Naar mijn gevoel is de toespeling op de bekende Proustiaanse ervaring te nadrukkelijk, te veel ‘uitgemolken’.

Een echte *senryû* lees ik in vers 17:

un cercueil ovale
plus aérodynamique
dit le croque-mort

De dichter is een opmerkelijk observator en aandachtig luisteraar. Bezig zijn met haiku is voor hem in de eerste plaats observeren en dat observeren breed opgevat. Het gaat dan niet alleen om woorden maar ook om wat achter de woorden schuil gaat. Toch zijn niet alle verzen geslaagd. Sommige zijn in feite algemene opmerkingen, geen concrete waarnemingen, of een soort commentaar.

zij had haar web in
de closetpot geweven
wat een domme spin

‘Wat een domme spin’ is het commentaar van de waarnemer. Dit staat haaks op het principe dat de dichter zichzelf moet wegcijferen. Dat ‘wegcijferen’ is uiteraard alleen van toepassing op het talige niveau, want het is altijd een dichter die de observatie maakt.

De scheiding in drie regels is niet altijd even gelukkig. Dit is duidelijk in vers 156:

En éternuant, le
Babouin choit du baobab
Son morveux pleurniche

In het Nederlandse taalgebied geldt het als een ongeschreven (sic) regel dat het lidwoord geïsoleerd op het eind van een regel een schoonheidsfout is. Het is onnatuurlijk en een soort van metrische dwang.

Een leuke vondst is vers 148:

spiegels in de lift
links en rechts van mij groeten
mijn klonen elkaar

glaces d'ascenseur
à ma gauche et à ma droite
se saluant, mes clones.

Een van de gaafste verzen in de bundel is vers 169:

achter de wimpers
van het meiklokje schuilen
ijdele geuren

derrière les cils
du muguet sont abritées
de vaines essences

Niet alle haiku's zijn van hetzelfde niveau, maar de gehele bundel getuigt van een vermogen tot rake formulering en een grote gevoeligheid voor taal. De gravures van Sam Dillemans ademen een bijzondere sfeer uit en geven de bundel een intimistische toets. Dat bepaalde afgebeelde personages qua fysiognomie aan elkaar verwant schijnen te zijn, versterkt die indruk nog: deze bundel is ook een beetje dagboek.

Willy Vande Walle