

Morgen, het geheugen

Haiku volgens Roland Barthes, weergegeven door Geert De Kockere



Woord vooraf door Geert De Kockere

Er zijn zo van die momenten in je leven dat je getroffen wordt door een bliksem, of eerder door een bliksemschicht die je hele omgeving doet oplichten en waardoor je plotseling een aantal dingen heel helder ziet. Een bliksem die ineens een klaar licht werpt op wat je voorheen wel zag, onbewust wist, maar nooit zo klaar, nooit zo helder en duidelijk beseft. Kennis, die door een zekere gebeurtenis ineens helder oplicht.

Dat is wat er mij overkwam toen ik de colleges over haiku van de Franse literatuurfilosoof Roland Barthes las. Eerder toevallig kwam ik ze op het spoor. Door de ontdekking, ook eerder toevallig, van de Cinéhaiku (genre kortfilm dat een haiku nabootst), waarbij een boeiend citaat van Roland Barthes over de haiku opdook. Barthes doceerde in de eerste plaats over de roman. Maar hij had een grote passie voor haiku en zag de haiku als een interessante introductie op de roman. Ik zou mij nu geen visie op de haiku meer kunnen voorstellen zonder die ideeën van Barthes te laten meeschijnen, sommige heel helder, andere eerder vaag, als een diffuus licht. Een bliksemflits dus, die mijn hele denken over haiku verder op een boeiende manier verlichtte, mijn Verlichting.

Die colleges van Barthes probeerde ik nu in een geschrift om te zetten dat de ideeën van Barthes over haiku of met betrekking tot haiku zo helder en samenhangend mogelijk verwoordt. Helder en ook begrijpelijk. Belangrijk daarbij is om voortdurend in gedachten te houden dat de ideeën van Barthes zich situeren in Frankrijk en wel eind de jaren 1970. Waar het relevant was, veranderde ik 'Franse' in 'onze' of 'Westerse' om het geheel meer te veralgemenen. Barthes zelf heeft zijn gedachten omtrent haiku nooit meer kunnen bijsturen of verder nuanceren. Hij overleed in 1980 aan de gevolgen van een ongeval. Ondertussen zijn we bijna een halve eeuw verder en heeft de haiku zich uiteraard ook verder ontwikkeld, zowel in Japan als bij ons. Zo is het seizoenwoord, waar Barthes het nogal uitvoerig over heeft, inmiddels verder verwaterd, zeker in de meer recente haiku's en alleszins in het Westen.

Hou ook in gedachten dat de oorspronkelijke, Franse teksten van Barthes de neerslag zijn van mondelinge colleges en geen doorwerkte en geredigeerde teksten voor een afgewerkt essay of een boek. Barthes was een goede verteller en had weleens de neiging om plots uit te weiden, gedachtesprongen te maken of citaten aan te halen of al te verwijzen naar de roman, waardoor de draad van zijn discours soms wat verloren ging. Om het geheel helder te houden, liet ik de meeste van die uitweidingen weg, alsook een aantal citaten, zonder aan de essentie van zijn betoog te raken. Waar de gedachten van Barthes als gevolg van zijn mondelinge discours wat verward werden of minder samenhangend, trachtte ik die zodanig te verwoorden dat de samenhang hersteld werd of ik herschreef de meest mondelinge en verwarde passages in een verbeterde schrijftaal. Ik deed dat steeds met het grootste respect voor de ideeën van Barthes en met wat ik van hem gaandeweg leerde of hoe ik meende zijn gedachten te mogen interpreteren of zelfs verder verduidelijken. Ik deed dat in verschillende 'etappes', opnieuw en opnieuw, zodat ik er zeker van was dat ik Barthes of wat hij precies wilde zeggen steeds beter begreep. Je kunt het zien als het werk van een redacteur, die van een hele reeks onderbroken en gesproken colleges een samenhangend en helder essay in schrijftaal tracht te maken.

Waar ik Barthes moeilijker begreep, zocht ik in diverse andere van zijn teksten naar verheldering of deed ik aan de hand van door Barthes geciteerde auteurs of filosofische begrippen wat verdere research in de hoop de juiste toon te vinden om zijn gedachten toch helder en duidelijk te kunnen formuleren. Niet de letterlijke vertaling van zijn colleges was mijn grootste zorg, wel een begrijpelijke en eerlijke neerslag van de visie van Barthes met betrekking tot de haiku. Ik probeerde mij als het ware in het hoofd van Barthes te nestelen om van daaruit zijn ideeën in een voldoende duidelijke taal en soms wat beknopter te formuleren. Steeds dus vanuit de denkwijze van Barthes zelf. Ik herschreef de colleges van Barthes, vatte ze samen waar gewenst, maar steeds op zo'n manier dat ik hoop dat Barthes zelf zou zeggen: *Geert, dat was precies zoals ik het wilde zeggen, zoals ik het bedoelde, ook al zei ik het op het moment zelf misschien anders. Dank je!*

De haiku's die Barthes als voorbeelden gebruikte, liet ik in het Frans staan, precies zoals ook hij ze aan zijn studenten liet lezen. Dat leek mij het eerlijkst met betrekking tot zijn uitleg erbij. Ik zette er wel een Nederlandse vertaling onder, die ik zelf als haikudichter vanuit de Franse versie maakte, om zo de beste link met die oorspronkelijke Franse versie te behouden en waarbij het aantal lettergrepen van geen belang is. Aan het eind van deze neerslag voegde ik nog een reeks 'geplukte' citaten van Barthes toe, die sommige van zijn mooiste bevindingen over haiku raak weergeven. Een aantal van die citaten werden ook uit andere werken of uit interviews van Barthes gehaald. En waarom deze titel? Dat ontdek je wel tijdens het lezen.

Tot zover enkele persoonlijke duidingen. Ik geef nu het woord aan Roland Barthes zelf en zwijg in de grootste eerbied.



Inleiding

'MIJN' HAIKU

De haiku is een voorbeeldige vorm van de notatie van het heden: het is een minimale uiting, een ultrakorte vorm, een soort atoom van een zin die markeert, identificeert, verheerlijkt en herkenbaar is; het is een subtiel element van het 'echte' leven, samenvallend met hij die hem schrijft.

Wat ik over haiku wil zeggen, zal niet historisch zijn, noch wetenschappelijk. Het zal gaan over 'mijn' haiku. 'Mijn' verwijst hierbij niet naar een vorm van egoïsme of narcisme, maar naar een methode, een manier van spreken: aan alles wat ik ga zeggen, geef ik de naam van haiku. Geen verklaring dus, niet eens een interpretatie, maar eerder een resonantie: hoe haiku voor mij overkomt. 'Mijn' haiku dus.

Haiku is een tercet, een groep van drie korte verzen. Wij kennen die vorm van tercet doorgaans niet in onze poëzie. Het is voor ons geen gangbare vorm van poëzie.

Het Japans is een sterk syllabische taal, die bestaat uit duidelijke, goedgeplaatste moren (tijdsduren van klank), die zelfs zouden vergeleken kunnen worden met eten. In de productie van de moren (onze lettergrepen) en in de beweging van het eten is er min of meer dezelfde handeling van de onderkaak. In werkelijkheid 'eten' wij onze woorden, we kauwen ze of bijten ze. Dat Japans een sterk syllabische taal is, blijkt uit het feit dat er een syllabisch alfabet is, *kana* genaamd, parallel met de *kanji*. *Kana* wordt er meestal gebruikt voor eigennamen en voor werkwoorden (omdat eigennamen natuurlijk niet in ideogrammen kunnen worden geschreven). Een ander bewijs van het syllabische karakter van het Japans is dat het een taal is waarin het relatief gemakkelijk is om

woorden uit te spreken en dus om begrepen te worden. Het is een uiterst moeilijke taal om te leren vanwege de syntaxis, de woordenschat en ook vanwege het ideografische schrift, maar het is een taal die fonetisch gemakkelijk te begrijpen is. Er is geen opeenstapeling van klanken zoals in het Engels, het Frans of het Nederlands. Denk maar aan het woord ‘herfst’ met die opeenstapeling van medeklinkers, die elk hun eigen, aparte klank hebben en toch samen maar één lettergreep vormen.

De haiku als tercet heeft dus een vrij rechtlijnige formule van drie regels, de eerste van vijf lettergrepen, de tweede van zeven lettergrepen en de derde van vijf lettergrepen.

VERTALING

Als ik een haiku uit een andere taal lees, ben ik volledig overgeleverd aan de vertaler en toch staat die niet in de weg. Bijgevolg is er een situatie van vertrouwdheid die nogal paradoxaal en nogal raadselachtig is. Hoe is dit mogelijk (vooral omdat ik dat gevoel van vertrouwdheid nooit heb bij andere gedichten die uit andere talen vertaald zijn)? Vertalingen vormen meestal een zeer ernstige belemmering voor mijn lectuur. Zodra het op poëzie aankomt, heb ik geen goede toegang tot vertalingen. Hoe is die vertrouwdheid bij vertaalde haiku's dan wel mogelijk?

Ik leg het mezelf als volgt uit: haiku is het samengaan van een waarheid enerzijds en anderzijds van een vorm. Valéry schreef ooit: *Het zuivere denken en de ontdekking van de waarheid op zichzelf streven naar de ontdekking of de constructie van een of andere vorm*. Men zoekt waarheid om een vorm te vinden. Ik geloof inderdaad dat vorm waarheid bewijst. Maar voor ons, westerlingen, is de haiku geen vorm, omdat wij hem niet in zijn voor het Japans zo typische metriek waarnemen. En toch is het ook voor ons een vorm. De enige verklaring voor de vertrouwdheid die ik heb met vertaalde haiku's is dan dat de beknoptheid van de uitspraak al een vorm op zich is. Die beknopte vorm is het bewijs van zijn waarheid. Dat is wat we voelen als we een haiku lezen, ondanks alle afstanden van de taal en de poëtische structuur: we krijgen de indruk van een relatie poëzie en waarheid. En misschien is dat de enige rechtvaardiging voor poëzie, heel paradoxaal: de waarheid. Het gaat dus in poëzie niet om ‘schoonheid’, maar uiteindelijk om ‘waarheid’. In de poëzie maakt de vorm dat je de waarheid aanraakt.

Een ander probleem met de vertaling van haiku is dat van de ‘poëtische’ vertaling. Sommige vertalers proberen de vijf-zeven-vijf lettergrepen over te nemen in hun vertaling. Maar in feite heeft dat geen zin. Wij kunnen een metrum, een maat, een syllabisch ritme alleen waarnemen als de metrische formule ons wordt aangeblazen door onze eigen poëtische cultuur en als de code als een bekend spoor is dat in onze hersenen is ingeprent en wordt herkend. En omdat wij in onze cultuur niet de vijf-zeven-vijf-formule kennen en we maar heel weinig vijf- en zevenlettergrepige woorden hebben, hebben we geen toegang tot de charme en de fascinatie van dat Japanse ritme. En daarom is het niet de moeite waard om te proberen het in onze taal te reproduceren. Het behoort ons niet toe.

HET WOORD EN DE BLADZIJDE LUCHTEN

Het tercet, de haiku dus, oefent op ons een fascinatie uit, niet door zijn metrum, maar eerder door zijn omvang, door zijn ijlheid, door zijn luchtigheid. De haiku is een korte vorm bij uitstek en we gaan makkelijk naar een korte vorm, omdat die luchtig is en aangenaam leest. We zien het meteen als iets dat niet verveelt. Neem bijvoorbeeld een bundel met gedichten die niets met haiku te maken hebben. Als je door de bundel bladert, zul je merken dat je snel naar de kortere gedichten gaat. Zodra je er een ziet die maar een paar regels lang is, is dat het gedicht dat je wellicht het

eerst zult lezen. Lezen is een uiterst merkwaardig verschijnsel: aan de ene kant zoekt men intens genot, maar aan de andere kant vermijdt men op een bijna chirurgische manier alles wat zou kunnen vervelen. Er is een soort wet van het lezen die je doet zoeken naar wat je niet verveelt. En de korte vorm zal je minder snel vervelen dan de lange vorm. De typografie bepaalt dus ook mee het lezen. Het feit dat je na elke regel van het tercet naar de volgende regel springt, geeft de vorm luchtigheid.

Daarom is ook het luchten van de bladzijde voor mij noodzakelijk bij het bijeenbrengen van haiku's (in de Munier-editie bijvoorbeeld zijn er meestal drie haiku's per bladzijde en dat is uitstekend om te lezen). Om haiku te kunnen proeven — zelfs en vooral in Westerse talen, waarbij het metrum is verdampt — moet je het dus geschreven zien, met de breuk in de regels: het is een klein, lichtig blokje schrift, haast als een ideogram. In feite zou men kunnen zeggen dat een haiku op zichzelf staat, in zijn totaliteit, in zijn eindigheid, in zijn eenzaamheid op de bladzijde, als een enkel ideogram, dat wil zeggen een 'woord'. Nogmaals citeer ik Valéry, die Mallarmé laat zeggen: *Ik ben gekomen om de interpunctie af te schaffen*. Het vers, de haiku is een geheel, als een nieuw woord, nooit eerder gehoord. Hij die interpunctie toepast, heeft volgens Mallarmé krukken nodig, zijn zin gaat niet uit zichzelf verder. Het grappige van zijn idee is dat zogezien de haiku als één enkel woord is. En daarom heb ik een goede relatie met haiku, omdat hij meestal helemaal vanzelf gaat tot het einde. Bij een haiku zou in feite de interpunctie mogen worden verwijderd. Maar ook dat is niet onze gewoonte.

Door zijn korte vorm is haiku verwant met de holofrase ('holos' betekent 'eenvoudig' in het Grieks). De holofrase kun je zien als een soort verbaal gebaar, dat vooral gebruikt wordt door kleine kinderen die leren spreken als zij nog geen zinnen maken, maar enkel nog maar woorden gebruiken. Als het kind zo'n woord zegt (meestal een zelfstandig naamwoord), is het de uitdrukking van een verlangen, een drang. Het is dus meer dan een woord, maar het is nog geen zin, het is een holofrase. De holofrase verdwijnt als er een onderwerp en een gezegde in de zin komen. Men zou kunnen stellen dat haiku (hoewel een haiku natuurlijk is opgebouwd met zinnen) tendentieel een holofrase is.

Men mag ook de plaatsing van een haiku op de pagina niet onderschatten. Alle Oosterse kunst is een eerbied voor de ruimte, voor de spatiëring, de leegte. En als we spreken over de Oosterse 'leegte', moet dat hier niet in boeddhistische zin worden begrepen. Die leegte verzamelt simpelweg de regels die op de witte bladzijde drijven, beroofd van hun context en hun rekwisieten, en zo een vreemde maagdelijkheid herwinnen, samen tot leven komen en een unieke, onverwachte melodie componeren, die tegelijk het lied is van één en van allen.

Een natuurkundige schreef: *Als er geen ruimte tussen de materie was, zou de hele mensheid in een vingerhoed passen*. Die metafoer is erg mooi. De haiku is dan de anti-duim, de anti-condensatie, een protest van de leegte, een redding van de verstikking, een fantasie van de zuurstof, een euforische, jubelende ademhaling.

I - Het verlangen naar Haiku

I. BETOVERING

Waarom verlang ik naar haiku's? Voor mij is er een betovering door de haiku. Met haiku bevind ik mij in wat ik het 'Soevereine Goed' van het schrijven — en van de wereld — noem. Parodiërend op een bekend gezegde, zou ik zeggen dat *een beetje schrijven de wereld scheidt, een beetje schrijven brengt hem bijeen*.



*Avec un taureau à bord,
Un petit bateau traverse la rivière,
À travers la pluie du soir.*

(SHIKI)

~

*Met een stier aan boord
steekt een kleine boot de rivier over.
En de avondregen.*



*Un jour de brume –
La grande pièce
Est déserte et calme.*

(ISSA, MUNIER)

~

*Een mistige dag;
de grote kamer
is verlaten en stil.*



Waarom betoveren die twee haiku's mij? De wetenschap van de schoonheid van haiku is onzeker. En wanneer er bewijs is van genot, bewijs dat iets behaagt, is er vaak ook dat onvermogen om te zeggen waarom. Als we zeggen dat een esthetisch object ons betovert, levert dat dus vaak ook 'geen commentaar' op (wat niet hetzelfde is als 'helemaal geen commentaar', omdat 'niets kunnen zeggen' niet hetzelfde is als 'niets te zeggen'). Er is alleen een ervaring van plezier, van passie die niet te verwoorden is, een verleiding die soms zelfs haast erotisch kan zijn.

In het geval van bovenstaande haiku's is er een soort sensatie, een trilling tussen enerzijds een vorm, een zin, met zijn werk van ascese, zijn afwezigheid van vet, en anderzijds de sensatie van die vorm met een onderwerp (namelijk de kamer, de boot). En die trilling, die aanraking is als een wellustige streling en levert een zinnelijke rust op. Men zou kunnen zeggen dat er een perversiteit in haiku zit, een perversiteit die voortkomt uit het feit dat haiku heel eenvoudig en leesbaar is: het genot van de consumptie van wat onmiddellijk leesbaar is.

Bijzonder aan haiku is ook dat men heel snel de neiging krijgt om het ook te willen doen, om ook haiku's te schrijven. Het verlangen te doen wat men liefheeft, is waarschijnlijk een doorslaggevend bewijs van liefde. Van een tekst houden, er plezier aan beleven, is min of meer verlangen om zelf te schrijven en om het steeds opnieuw te doen.

Je kunt er interessant over filosoferen: omdat er nu veel massamedia zijn, heeft het er de schijn van dat we vandaag te maken hebben met een cultuur van bestaande creaties, waarin de wil van het individu om zelf te creëren is uitgedoofd en overgelaten aan zuivere professionals. In het verleden werden de meeste esthetische werken gecreëerd én geconsumeerd door een elite, door een hogere klasse. De leden van die klasse of elite bevonden zich zowel in een positie van consumptie als in een positie van creatie. Nemen we de muziek bijvoorbeeld. De klassieke muziek die ons vandaag betovert, was een muziek die min of meer goed gespeeld kon worden door amateurs die

tegelijk ook luisterden naar die muziek. Er was een wisselwerking tussen consumptie en creatie. Er was geen duidelijke scheidingslijn tussen de amateur die graag luisterde en de amateur die graag speelde. Hetzelfde gold ook voor de poëzie.

Gedurende de hele negentiende eeuw waren de mensen die poëzie lazen in principe perfect in staat om ook zelf poëzie te schrijven. Ze maakten misschien slechte poëzie, maar ze máákten die wel. De opvoeding en het onderwijs van die tijd was een opvoeding die niet zozeer het lezen, maar wel het schrijven onderwees. Het was dan ook een grote verandering, een kentering zelfs, toen de seculiere en universele school het parool ‘leren schrijven’ verving door het parool ‘leren lezen’.

Vandaag lijkt het erop dat de wens om zelf te creëren nog wel bestaat, maar eerder minimaal is. Het aantal amateurs dat liedjes of poëzie wil schrijven bestaat nog, maar is statistisch gezien zeer klein in vergelijking met de enorme massa consumenten. Ik leid daaruit af dat er vandaag bij ons geen poëzievormen bestaan die voldoende populair zijn om de wens, het vuur om te creëren aan te wakkeren. En dat in tegenstelling tot de Japanners, die (nog steeds) de haiku hebben, die zelf ook massaal creëren en op dat punt gelukkiger zijn dan wij. Ze hebben een brandend verlangen naar haiku, mooi geïllustreerd met een getuigenis van Shiki (een vrij moderne haikumeester, geboren in 1866 en gestorven in 1902):

Tegen het einde van 1891 huurde ik een huis in Komagome, waar ik alleen woonde. Ik besteedde mijn tijd aan het lezen van haiku's en romans in plaats van mijn schoolboeken. Twee dagen voor het examen ruimde ik mijn bureau op en verving ik mijn haikubundels en romans door mijn studieboeken. Aan die tafel, eens chaotisch, nu schoon, voelde ik zo'n hevig gevoel van genot dat er haiku's in mij opkwamen, die naar de oppervlakte van mijn bewustzijn borrelden. Ik opende een studieboek. Ik kon geen regel lezen: er had zich al een haiku in mij gevormd. Omdat ik elk leeg vel papier opzij had gelegd om me uitsluitend aan de voorbereiding van mijn examen te wijden, schreef ik die haiku op de lampenkap. Maar een andere was zich al aan het vormen. Dan nog een. Het duurde niet lang of de hele lampenkap was bedekt met haiku's.

In Japan is haiku een soort ‘nationale sport’ die in alle lagen van de bevolking wordt beoefend en — hoewel het een dichtvorm is die gekenmerkt wordt door een uiterst klassieke oorsprong, zoals bij ons bijvoorbeeld het geval was met de alexandrijn — nog steeds een belangrijke plaats in het dagelijks leven in Japan inneemt. Er zijn zestig haikutijdschriften, die vaak veel gelezen worden. Er zijn krantenrubrieken met haiku en elke zondag is er in een van de grootste kranten van Japan, de Asahi (wat De Dageraad betekent), een pagina over haiku met een rubriek met amateur-haiku's, gepresenteerd door drie eminente dichters.

Dat intense plezier om haiku te maken, dat vurige verlangen naar haiku, is in Japan misschien verbonden met de metrische beperking van het genre, namelijk de zeventien lettergrepen (mōrenn in het Japans), gekozen uit de vijftig medeklinker- en klinkergroepen die het Japanse fonetisme toestaat. In theorie bestaat er dus een combinatiemogelijkheid van vijftig elementen, wat veel is. Maar als die combinaties zin willen hebben, daalt het aantal mogelijkheden sterk en is er

sprake van een gereduceerd aantal mogelijkheden. Vandaar het bestaan van bundels met duizenden haiku's, zodat de dichter kan nagaan of nog niemand de haiku heeft gecomponeerd die hij aan het componeren is.

Die relatie tussen prestatie en de code (de regels) spreekt mij enorm aan. Haiku zou men in Japan daarom kunnen omschrijven als een gezelschapsspel, waarvan de inzet niet de mathematische prestatie is (zoals bij ons bijvoorbeeld bij kruiswoordraadsels of bij spelletjes als Scrabble het geval is), maar een trilling van de wereld (die wij poëzie noemen). Laten we het ons eens voorstellen: dat wij op een avond samen voor de gezelligheid gedichten schrijven. Het is bij ons nauwelijks voor te stellen.

Boeiend is ook dat er in haiku een voorouderlijke code aanwezig is, zeer oud, maar dat die voorouderlijke code toch modern materiaal kan opnemen. Hierbij een voorbeeld van het binnendringen van modern materiaal in een haiku. Het is een haiku uit Meisetsu:



*Les citadins
Rameaux d'érable dans les mains
Train du retour.*



*Stadsbewoners,
esdoorntwijgen in de handen.
De trein terug.*



Hier is de trein een absoluut technische 'binnenkomer' in de haiku.

Haiku is dus een ideale formule en wij benijden Japan of de Japanners die haiku's kunnen maken die modern en levend zijn. Of liever oud en toch levend. Dus waarom wij niet? Waarom kunnen wij geen haiku's, gedichten maken die dezelfde trans-sociale en trans-historische functie zouden hebben als de Japanse haiku?

Misschien in de eerste plaats door het ontbreken van een metrieke vorm, omdat de grote Westerse 'poëziemeters' versleten zijn en door het gebruik op school gedevalueerd. Er is gedurende de laatste honderd jaar een grote positieve invloed geweest door de seculiere en verplichte lagere school, maar er is ook een negatieve rol gespeeld door dat onderwijs, dat bepaalde poëtische vormen heeft 'versmoord', als gevolg van de beperking die dat onderwijs oplegde bij het naar voren brengen en beoefenen van poëzie. Er bestaat bijvoorbeeld een soort 'spot' met de alexandrijn, die door zijn structuur zwaar is, verhalend en vandaag niets meer is dan een voorwerp van parodie. De Franse poëzie zag zich dus genoodzaakt lichter te worden en zich in leven te houden door het metrum, de metriek of de code te laten varen.

Zelfs als we nog een poëziemeter in leven hadden, zouden we niet zonder moeite tot een equivalent van de haiku komen. Omdat de referentiewoorden (verwijzende woorden met een meeklinkende, meervoudige betekenis zoals stier, kamer, enz.) die ze in Japan wel nog kennen bij ons versleten zijn. Het zijn woorden die 'literair' zijn geworden, antiek, en niet meer poëtisch. Het lijkt erop dat er in Japan nog steeds een levende relatie is met het klassieke poëtische materiaal, met korenaren, met mussen, met bloemen, met gebladerte, met kikkers, enz.

Lees eens deze haiku:



*Dans le saké dérobé
En secret il a tremp
Une rose*

~

*In de gestolen sake
in het geheim
een roos geweekt.*



Een erg mooie haiku. Maar stel je hem nu eens in onze taalcontext voor, met onze woorden:



*Dans le Pernod dérobé,
il a tremp
une rose.*

~

*In de gestolen Pernod
heeft hij
een roos geweekt.*



We konden ook voor ‘wijn’ kiezen en niet ‘Pernod’. In Frankrijk heeft wijn een poëtische waardigheid — haast zou je ‘waarheid’ kunnen zeggen — gehad, maar deze poëtische waardigheid is al lang geleden verloren gegaan, waarschijnlijk sinds de renaissance. Want wijn wordt in Frankrijk niet meer ervaren als poëtisch, als bucolisch, als hedonistisch, maar als energiek en Gallisch. Ik denk dat het zeer interessant zou zijn om te zien in welke poëtische voorwerpen de Fransen vandaag nog kunnen ‘geloven’. Je zou het ‘poëtische mythologie’ of ‘poëtische sensibilliteit’ kunnen noemen. De Japanners hebben die nog.

En toch, voor sommigen onder ons blijft er een verlangen naar haiku, naar die taalkundige fantasie van haiku. Zelfs zonder metriek, gewoon door de notatie (in drieën) te knippen, ‘spelen’ we haiku. We proberen haiku te maken. Maar het probleem is natuurlijk dat het niet aanslaat, niet echt. Waarschijnlijk mist het de meter, de code. Een Poëet (met hoofdletter P) zou voor ons een nieuw vers moeten uitvinden, een vers met een nieuwe school. Of met La Fontaine parodiërend: *De Fransen vragen om een Poëet.*

2. VRIJ

Een ander ‘geluk’ en dus genot van de haiku is dat het gedicht beperkt is door zijn metriek, maar toch absoluut vrij is in zijn uitbreiding, zijn grootsheid. Er is slechts één interne beperking, namelijk de verwijzing naar het seizoen, de aanwezigheid van een woord dat het seizoen aanduidt. In ieder geval is haiku geen genre dat wordt gedefinieerd door een onderwerp en zijn ‘futiliteit’ maakt dat haiku zich aan classificatie onttrekt.

Voor haiku is er bijgevolg alleen een traditionele indeling mogelijk, precies volgens de vier of vijf seizoenen (in Japan is Nieuwjaar een seizoen op zich). Een bundel met haiku's kan daarom makkelijk willekeurig worden opengeslagen, in alle richtingen, zonder dat er ook maar een greintje betekenis verloren gaat. Je kunt zo'n bundel van voren naar achteren lezen of van achteren naar voren. Er is geen verband tussen twee haiku's en dus is er ook geen ordening nodig, wat het lezen van een bundel heel uitnodigend maakt. Hoe modern is die 'verstoring' van de classificatie, van het verlangen om objecten te classificeren niet!

Van de Amerikaanse muzikant John Cage zegt men dat hij een grote belangstelling heeft voor paddenstoelen en die belangstelling zou voortkomen uit het feit dat in het Amerikaanse woordenboek 'mushroom' en 'music' dicht bij elkaar staan. Dat is zeer interessant. Omdat het betekent dat mushroom en music bij elkaar aanwezig zijn en toch niet met elkaar verbonden zijn. Het is dus een wijze van co-presence die moeilijk als poëtische waarde te vatten is, maar die er wel lijkt te zijn. Het is een opeenvolging zonder logica en toch is ze logisch tegelijk. Met andere woorden: het is een neutrale opeenvolging, zoals ook een haikuverzameling is. Tussen de woorden, tussen de haiku's, is er alleen een afgesproken volgorde: volgens de letters van het alfabet, volgens de seizoenen.

3. SENSATIE VAN HET ONDERWERP

Nog een verklaring voor het verlangen om zelf haiku's te schrijven, ontleen ik aan een persoonlijke ervaring. Een vriend gaf mij een notitieboekje met handgeschreven haiku's, deels verzamelde, bestaande haiku's, deels door hem zelf geschreven haiku's. Sommige van die haiku's herkende ik, omdat ik ze al ergens had gelezen. Maar van andere wist ik niet of ze van bestaande auteurs waren of van mijn vriend zelf. En die vaststelling heeft veel indruk op mij gemaakt. Eerst was ik verontrust, omdat ik er geen naam kon op kleven. Wij zijn zo geconditioneerd door het willen benoemen, dat wij ons meteen ongemakkelijk voelen als dat niet lukt. Het is de verontrusting van het anonieme.

Ik begreep op dat moment dat de haiku voorbestemd was om eigendom te doen daveren: het wonder van de haiku is dat elke haiku van zichzelf is en niet van 'de auteur'. De haiku geeft de lezer niet de sensatie van de auteur, hij geeft de sensatie van het onderwerp. Haiku is van iedereen — voor zover iedereen het lijkt te kunnen — en het lijkt aannemelijk dat iedereen het doet. Zo werd mij door dat notitieboekje van mijn vriend aangetoond dat haiku verlangen is: dat het literaire bezit (dat in het Latijn 'auctoritas' werd genoemd, vandaar het woord 'auteur') overgaat, circuleert.

II - De seizoenen

In haiku's, vooral de oudere, is er altijd een toespeling op het seizoen: lente, zomer, herfst, winter. Die toespeling wordt meestal gemaakt door middel van een woord dat het seizoen aanduidt. Dat woord wordt *kigo* genoemd: het seizoenwoord. Het seizoen kan al letterlijk in het woord zelf zitten, bijvoorbeeld 'zomerhitte', 'herfstwind', 'lentebries' of een code zijn, bijvoorbeeld 'pruimenbloesem' of 'kikker', die dan naar de lente verwijzen. Er bestonden/bestaan zelfs dikke woordenboeken met al die seizoenwoorden en hun bijkomende betekenis naast hun woordelijke betekenis. Die *kigo* is daarom als een basisnoot, als de grondtoon van de haiku. In haiku is er altijd iets dat je vertelt waar je bent in het jaar, in de lucht, in de kou, in het licht. Het zijn maar zeventien lettergrepen, maar je bent nooit los van de kosmos, de atmosfeer, het punt van de baan van de aarde rond de zon. Altijd in een haiku voel je het seizoen, soms alleen het uur van de dag als een teken van dat seizoen.

Een voorbeeld:



Couché
Je vois passer des nuages.
Chambre d'été.
 (JAHŌ)

~

In bed
zie ik wolken voorbijkomen.
Zomerkamer.



Ik zou over deze haiku een beetje willen dromen en zeggen dat de betekenis van het seizoen, namelijk de zomer, zich als volgt ontwikkelt: ten eerste is er het woord 'zomer' zelf, al een zeer sterk woord voor mij. Zomer zeggen is al zomer zien, in de zomer zijn. De tweede overweging is dat de zomer, gevangen in de kamer, duidelijk intenser is, want hij wordt gevangen. Het kijken naar voorbijtrekkende wolken, het nietsdoen dus, versterkt dat gevoel van het seizoen nog. In die zeventien lettergrepen is er nochtans geen beschrijving van de zomer: het gevoel is een zuiver 'surrectum', iets wat opgewekt wordt, suggereert.

Een taalkundige (ik vermoed Chomsky) zei dat elk onderwerp nooit meer dan één zin bezit, omdat het principe van de Chomskyaanse taalkunde is dat we zinnen ad infinitum kunnen maken. Het is een structuur die zich oneindig vertakt, een eindeloze boom. Je kunt altijd takken toevoegen, ondergeschikten, bijnamen. Niets, absoluut niets dwingt je om een zin af te maken, niets structureels. Die taalkundige besloot dat uiteindelijk ieder van ons, eenmaal overleden, nooit meer dan één zin in zijn of haar leven heeft geleefd en dat de dood het enige was dat dit onderbrak. Dat is heel mooi. Want in feite, als we onze zinnen onderbreken, is dat om niet-structurele redenen. Het is ofwel omdat we het gewoon zijn, omdat we moe worden of omdat we denken dat we de andere persoon gaan vermoeien of vervelen. De zin zelf heeft geen reden om te eindigen. Op dezelfde manier zou men kunnen zeggen dat de intuïtieve ontwikkeling van haiku oneindig is en zou men zich een hele roman of film kunnen voorstellen die voortdurend de zomer opwekt, oproept, doet ontstaan. Zo zegt bovenstaande haiku in zeventien lettergrepen ongeveer hetzelfde als wat Proust in één of twee dicht opeengepakte bladzijden zei over de zomer vanuit de hotelkamer in Balbec. De haiku is kort, maar hij is niet af, gesloten. Nog een voorbeeld:



Le vent d'hiver souffle
Les yeux des chats
Clignotent.
 (BASHŌ)

~

De winterwind waait;
de ogen van katten
knipperen.



Ik vind deze haiku prachtig. Hij is ongelooflijk als je van literatuur houdt. De haiku laat mij persoonlijk de winter voelen en een absoluut, onmiddellijk, duidelijk, onmiskenbaar gevoel van winter. Al het gepraat op de televisie over de winter brengt bij mij veel minder een wintersensatie teweeg dan die drie kleine regels. Men zou uiteindelijk kunnen zeggen: haiku probeert met die kleine taal te doen wat taal in principe niet kan, namelijk het ding zelf opwekken. Dus haiku zou taal zijn als de uiterste grens van de macht en doelmatigheid van taal, het *sumum* dus. Haiku schrijven is weten dat taal iets niet kan doen bestaan, maar er door haiku bijna in slaagt dat toch te doen.

Voor mij (ook al heeft vertaler Coyaud de indeling van haiku's naar het seizoen opgegeven) is het seizoen fundamenteel. Het weer kan worden ervaren als een soort essentie van het leven, van de herinnering. Die interesse in het seizoen (in het weer) kan een antropologische reikwijdte krijgen. Het nogal slijmerige discours dat de media ons haast dagelijks over het weer opdringen, al die blabla, conditioneert in de eerste plaats voor sommige mensen de genoegens van vakanties, van weekends. Maar we kunnen het ook in een antropologische traditie plaatsen: de mensen interesseerden zich eerst in de seizoenen, in het weer, omdat hun voortbestaan ervan afhing, en niet in de tijd in de betekenis van chronologische voortgang. Dat wil zeggen dat zij door het aanvoelen van de seizoenen, van het weer, het verschil en de terugkeer aanvoelden. Het seizoen is een andere tijd dan de tijd van de klok, het is een tijd van verschil en van terugkeer. Het doet ook denken aan de Japanse *ma*, de filosofie van het interval, de spatiëring. Er is vandaag een mythische erosie van de seizoenen. Hoe vaak horen we niet: *Er zijn geen seizoenen meer!* De afschaffing van de seizoenen (dan meestal vervangen door het vakantie/niet-vakantie-model) is een vorm van 'vervuiling'. Er ontstond een vervuiling van de tijd, zoals er een vervuiling van de ruimte is. Literatuur uit het verleden wordt zo de getuige, het monument van de seizoenen, die we niet meer kennen of waar we steeds minder van weten. De haiku daarentegen geeft aanleiding tot openhartige seizoenen. Zo kan de haiku het seizoen nog vertellen, veel zekerder dan wij (of onze weermannen), die er ons vandaag haast schertsend over verbazen dat het in de winter koud is.

III - Het weer

Voor mij is het weer een onderschat onderwerp. Nog niet zo lang geleden was ik gefascineerd door het weer als het voorbeeld bij uitstek van wat Jakobson de 'phatic' noemt, een van de functies van de taal om het contact met de spreker of de luisteraar te openen of te onderhouden. Het gaat dus om woorden en uitdrukkingen die op zichzelf geen betekenis hebben, maar die het mogelijk maken contact te maken of te onderhouden. Het meest klassieke voorbeeld van zo'n 'phatic' is het woord 'Hallo' aan de telefoon. 'Hallo' betekent niets, maar het opent het contact.

Als we spreken, zitten er veel zulke woorden of uitdrukkingen in wat we zeggen. Soms zijn het er zelfs te veel. Dan wordt het een tic. Het weer zou je ook als een dergelijke 'uitdrukking' kunnen zien, omdat we de indruk hebben dat praten over het weer praten is om niets te zeggen, maar om contact te maken of te onderhouden met de gesprekspartner. Het is dus een zuivere 'phatic'.

In feite is het weer een soort vals onderwerp dat het mogelijk maakt te communiceren, terwijl het meestal een vraag is van personen die in veel gevallen: elkaar niet kennen (in de trein, in een winkel); het gevoel hebben dat ze niet tot dezelfde cultuur, om niet te zeggen tot dezelfde klasse behoren (het weer is een onderwerp dat de scheiding der klassen lijkt uit te wissen); niet tegen stilte kunnen (wat uiterst normaal en banaal is); met elkaar willen praten zonder te botsen; of, aan het andere uiterste, mensen kunnen zijn die zoveel van elkaar houden dat zij het doen omwille van de fijngevoeligheid van onbeduidendheid, van de leegte. Want er zijn gevallen waarin alleen onbeduidendheid delicaat is. Zo kunnen we bijvoorbeeld zeggen dat in een gezin dat van

elkaar houdt en waarvan de leden elkaar ontmoeten, het praten over het weer deel uitmaakt van een sterke affectieve relatie. Ik zou willen benadrukken dat veel van elkaar houden kan leiden tot weinig praten, tot praten over onbeduidende dingen.

Er is dat citaat van La Bruyère: *Dicht bij de mensen zijn die men liefheeft, met hen spreken, niet met hen spreken, alles is gelijk*. Dat wil zeggen: het is hetzelfde om met hen te spreken of niet met hen te spreken als men van hen houdt. Daarom is het gemeenschappelijk waarnemen van het weer en erover praten gelijk aan het wel/niet spreken van de liefde.

Absolute affecties, die door de dood een gruwelijke verscheuring ondergaan, kunnen bewegen, leven, ademen in de zachte onbeduidendheid van woorden: het weer drukt in die gevallen een soort ondertaal uit die een affectieve relatie aantoont. Ik denk aan de pijn om nooit meer met een geliefde over het weer te kunnen praten als hij of zij overleden is. Bijvoorbeeld de eerste sneeuwval van het jaar zien en niet in staat zijn tegen hem of haar verrukt te zeggen: *Het sneeuwt!* En dan verplicht zijn die eerste sneeuw voor jezelf te houden.

Maar ook vanuit het oogpunt van communicatie is het weer geen onschuldig thema: het is vaak een alibi voor de overheid om te rechtvaardigen wat niet goed gaat in de maatschappij en een stijging van de prijzen te rechtvaardigen. Elk jaar is er wel iets mis met het weer, de voedsel-economie lijkt overgeleverd aan regen of zonneschijn. Hoewel zulke rampen voortdurend de kop opsteken, worden zij nooit in een regeerprogramma opgenomen: het weer bestaat pas achteraf, als een verantwoording waarom men niet verantwoordelijk is.

Terug naar de haiku. Vroeger dacht ik dat het weer slechts een phatische en dus lege functie had. Later vond ik dat het een uiterst sterke affectie kon vertalen. En nu denk ik dat het weer niet alleen een phatische functie heeft, maar ook een existentiële lading: het brengt het gevoelig zijn van het onderwerp in het spel, de pure en mysterieuze gewaarwording van het leven.

Het weer is een taal. Want aan de ene kant is er de oude code van het seizoen, een kosmisch-anthropologische code die het individuele feit duizenden, miljoenen, zelfs een paar miljard jaren overstijgt. En anderzijds is er de concrete voorstelling, een woord, een uitdrukking, die het weer van dat moment, tijdens die dag, gedurende dat uur schetst en de oude, algemene code bevestigt of tegensprekt. Het weer van het moment doorkruist de oude code van het seizoen. In ons variabel klimaat, heel subtiel, heel complex, kan een seizoen worden 'tegensproken' door het weer van het moment. Elk jaar zijn we wel eens extatisch omdat we nooit het seizoen hebben dat we vanuit de oude code verwachten: het is te warm in de winter, het is te koud in augustus, enz. En het lijkt erop dat we daar ook van houden. Dat merk je als men spreekt van 'wisselvallig' weer. Dat is een teleurstellend woord. Wanneer men ons 'wisselvallig weer' voorspelt, zijn we ontgoocheld, want dat is absoluut niet interessant, niet spannend, stelt niets voor.

Uitzonderingen op de code van het seizoen worden door de media vaak ook uitvergroot, gedramatiseerd. We horen of lezen dan over een seizoen dat wordt tegengesproken door het weer: een tegenstelling tussen de code en de taal dus. En een tegenstelling die ook wordt bevestigd door wat groeit en bloeit, de bloemen en het fruit van het seizoen en de dan tegenvallende oogst als gevolg van de tegenspraak tussen de verwachte code van het seizoen en het eigenlijke weer van het moment. Het is een boeiende dialectiek tussen de code en de voorstelling, de taal. Aan de ene kant kan ik het koud hebben in juni (dat zegt mijn gevoel), maar aan de andere kant zie ik dat er pioenrozen zijn op de markt, de typische bloemen van juni. Er is dus een soort tegenstrijdigheid en die tegenstrijdigheid hangt af van hoe ik mij voel en frustrereert mij: ik zou het graag warm hebben als er pioenrozen zijn.

De haiku zal zich vaak trachten te plaatsen op de discreet verrassende grens van de code van het seizoen en de taal van het weer. Er is in haiku vaak een lichte, subtiel verrassende wrijving tussen de code en de taal. Zo zal haiku zeer geïnteresseerd zijn in het vroege ontwaken van een seizoen of het uitgestelde eindigen van een seizoen. In alle momenten van het seizoen dus die valse indrukken opleveren.

De romantische schilderkunst kan vaak gelezen worden als een schilderij van het weer waarin het het werd gemaakt. Als kunst die het weer probeerde vast te leggen. Ik denk in het bijzonder aan Corot en zijn *Chemin de Sèvres*. Je kunt in die *Chemin de Sèvres* heel goed het weer van dat moment zien. Aan de lucht, aan de schaduwen en aan de figuren. Alsof het schilderij tegen je zegt: *Het weer was die dag op dat uur absoluut intens. En toch is het voor altijd voorbij*. Het is onherhaalbaar en toch is het verstaanbaar. Zelfs als we er in de tegenwoordige tijd over spreken, is het de tijd die het is geweest en voorgoed voorbij is. Het weer is dus van de orde van de herinnering. Dat geldt zeker ook voor de Franse impressionisten en hun werken die ze *en plein air* maakten.

Een voorbeeld van Buson, een groot haikudichter, maar ook een beroemd schilder in zijn tijd:



La rivière d'été
Passée à gué, quel bonheur
Savates à la main.

(BUSON, COYAUD)



De zomerrivier.
Wat een vreugde hem te doorwaden,
sandalen in de hand.



Persoonlijk ben ik er zeker van dat ik het tafereel zelf heb meegemaakt, dat ik op een bepaald moment in mijn leven in de zomer een rivier, een beek of een plas heb doorwaad met mijn schoenen in de hand. Haiku zou dus kunnen voortkomen uit de verblinding van een onwillekeurig persoonlijk geheugen, die het weer zichtbaar en dus herkenbaar maakt.

Haiku's beschrijven vaak een onverwachte, totale, verblindende, gelukkige herinnering. Want er is niets gelukkiger dan zich te herinneren dat men met de schoenen in de hand door een zomerrivier heeft gewaad. Het is een soort onmiddellijk, puur geluk dat ons overvalt, als gevolg van de herinnering. Als dat waar is, heeft haiku een voor de hand liggend verband met het onwillekeurige geheugen van Proust. Maar er is een verschil: de haiku komt dicht bij een kleine *satori*, een kleine mentale schok. Die *satori* brengt een sterke trilling voort. Het is als een geestelijk ontluiken.

Bij Proust komt het hele zoeken naar verloren tijd uit de madeleine (het koekje) voort. Of zoals Proust het zelf zegt: *als de Japanse bloem in het water*. Het is dus een ontluiken vergelijkbaar met de Japanse bloem die, dicht opeengepakt en ondergedompeld in het water, uitzet en uitdijt, om steeds meer volume aan te nemen in zijn oneindige ontvouwing en uiteindelijk de hele vijver bedekt. Zoals bij Proust ook de herinnering via de madeleine in de thee steeds verder uitdijt en eerst aan tante Leonie herinnert, dan aan Combray en ten slotte aan alle kamers waar de verteller heeft gewoond.

In een haiku wordt de Japanse bloem, paradoxaal genoeg, echter niet ontvouwd. Het is een knop die een knop blijft, maar die een parfum heeft dat des te intenser is en veelbelovend. Het woord (het hologram van de haiku) is als een steen in het water. Maar men blijft niet staan om naar de kringen of de golven te kijken, men ontvangt het geluid (de plons) en dat is alles. Men gaat voort en neemt al de rest in gedachten mee.

IV - Individualisering van uren

Haiku streeft naar een intense individualisering zonder compromissen te sluiten met algemeenheid. Ondanks of net door het gebruik van de oude code van de seizoenen produceert haiku een doorleefd moment, een herinnerd moment dat op intense wijze via het onderwerp van de haiku wordt doorgegeven.

Een paar opmerkingen daarover.

1. *De lichten om vier uur aan, de tapijten bij de open haarden warm, een mooie hand die thee serveert, de luiken dicht, het gordijn dik vallend op de vloer, terwijl buiten de regen en de wind razen en ritselen.* Deze beschrijving door Thomas de Quincey van een theeceremonie noem ik een 'seizoensgebonden effect'. Het seizoen is volledig herwerkt vanuit het standpunt van het onderwerp en het effect dat het op hem heeft.

Of zoals dit dramatisch effect van het seizoen, dat ik opnieuw van Quincey overneem: *Een groot ongeluk, een onherstelbaar ongeluk dat ons treft in het mooie seizoen van het jaar, heeft, zou men zeggen, een rampzaliger, een sinisterder karakter.*

De dood lijkt ons dieper te treffen in de hitte van de zomer. Ik citeer verder Quincey: *Er is dan een verschrikkelijke tegenstelling tussen de tropische overvloed van het uiterlijke leven en de zwarte steriliteit van het graf. Onze ogen zien de zomer en onze gedachten spoken door het graf. De glorierijke helderheid is om ons heen en in ons is duisternis.* Die twee beelden die botsen, geven elkaar een overdreven en versterkend kracht. En voets: *Het was dus in een prachtige zomer die wreed overliep in de mortuariumkamer, dat hij voor de laatste keer kwam, om de gelaatstreken van de geliefde overledene te aanschouwen.*

Ik wil er niets aan toevoegen, behalve dit: wie een dierbare verloren heeft, herinnert zich intens het seizoen waarin die dood plaatsvond. Hij herinnert zich precies het licht, de bloemen, de geuren, de overeenkomst of het contrast tussen het verdriet en het seizoen. En als zo'n sterfgeval in de zomer plaatsvindt, zoals bij Quincey het geval was, zou ik zeggen: wat kan men lijden in de zon!

2. Als het mooi weer is en het is zondag hebben we de indruk van een soort superlatief mooi weer. De ene intensiteit versterkt de andere. En de haiku voelt heel goed die subtiele intensiteiten aan en geeft ze ook weer.

3. Vandaar de gevoeligheid van haiku voor de uren (van de dag). Het gaat niet alleen om de dag van de week, maar ook om de uren van die dag. De uren zijn geen wiskundige, chronologische eenheden, het zijn semantische dozen, 'sloten', 'niveaus', 'schakeringen' van gevoeligheid.

Enkele voorbeelden, te beginnen met de dageraad:



*L'aube du jour :
Sur la pointe de la feuille d'orge,
La gelée du printemps.*

(Issa)



*De dageraad;
aan de punt van het gerstebblad
de voorjaarsvorst.*



Het woord 'vorst' is hier uiterst belangrijk. Het is de individualisering die de intensiteit van de dageraad versterkt. Dageraad kan iets vaags zijn, triest, gereduceerd tot een fenomeen van alleen maar licht. Maar hier wordt er een soort scherpte van koude aan toegevoegd en daarom is het mooi.

De middag:



*Liserons éclatants de midi
Flammes
Parmi les cailloux.*

(Issa, COYAUD)



*Middag,
schitterende winde,
vlammen tussen de rotsen.*



De avond:



*Les prairies sont brumeuses
Les eaux font silence
C'est le soir.*

(BUSON, MUNIER)



*De weiden zijn mistig,
de plassen zijn stil.
Het is avond.*



Het zijn duidelijk zeer gecodeerde momenten (omdat de code deel is van de taal van haiku). De Westerse poëzie is minder gecodeerd en moet meestal meer tot in het detail gaan om iets duidelijk te maken en te beschrijven. Claudel schreef bijvoorbeeld iets dat bijna een haiku is toen hij zei (ik verkort tot drie regels):



*La pluie
Tombe
Sur les forêts de six heures*
(SHEHADEH)

~

*De regen
valt
op de bossen van zes uur.*



Ik vind het erg haiku, vooral door ‘de bossen van zes uur’. Vooral, omdat het voor mij het slechte uur is. Het is het uur waar ik niet van hou, waarin ik niet weet wat ik moet doen, waarin ik lui ben zonder ontspanning, lui en tegelijkertijd onbereikbaar. De bossen van zes uur zijn dus voor mij een code. In haiku zitten de affecten van de uren vaak al vervat in de code. Wij hebben er geen woord voor. En het is juist omdat we er geen woord voor hebben dat de haiku noodzakelijk is.

V - Individualisering als nuance

I. HET INDIVIDU TEGEN HET SYSTEEM

Wie over individualisering spreekt, botst meteen op een klassiek, ideologisch, politiek en sociaal probleem: de verhouding tussen het individu en het systeem (staatkundig, ideologisch, religieus, enz.). Op dit ogenblik is het individualisme filosofisch en gevoelsmatig in diskrediet gebracht: eerst was er de Sartreaanse kritiek op de burgerlijke democratie als een verzameling individuen als erwten in een blikje. Dan was er natuurlijk de marxistische kritiek. En thans is er, in de aller-ruimste zin van het woord, een linkse kritiek op het individualisme. Tegen het individualisme is er dus een soort samenzwering. Hoe heffen we die op? Een paar ideeën.

1. In de alchemie heeft Paracelsus (16de eeuw) een belangrijk begrip naar voren gebracht door te zeggen dat elk wezen zijn eigen bijzonder ordeningsprincipe heeft: de archea. Zeggen dat elk wezen zijn eigen archea heeft, betekent dat er een definitieve grens is en iets unieks aan elk wezen.
2. Michelet zegt in zijn voorwoord van de *Geschiedenis van Frankrijk*: *Elke ziel is zodanig speciaal en individueel, dat nooit dezelfde terugkeert en pas opgemerkt wordt wanneer ze overgaat naar de onbekende wereld.* Een mooier gedicht tegen het systeem kun je je niet voorstellen. In feite zou deze zin het hele motto van de haiku kunnen zijn. Want er is het woord ‘zodanig’ (wat een zen-woord is: het is zo, zonder commentaar, zonder uitleg); er is het idee van niet-terugkeer, van dingen die voorbijgaan en die weggaan naar de onbekende wereld; er is het feit van het noteren, het opmerken, wat ook erg haiku is; en er is het vervagen in het onbekende van het moment.
3. Er is de existentiële stem met Kierkegaard en zijn standpunten tegen het systeem, tegen Hegel, vaak getypeerd als filosoof die al het menselijk handelen wil vatten in een star systeem.

4. En er is Proust natuurlijk, die een theoreticus is in dienst van de individuele intensiteit. Ik zou een zin willen citeren uit *Contre Sainte-Beuve*: *Voor mij is de werkelijkheid individueel. Het is niet het genot met een vrouw dat ik zoek, het is van dié vrouw. Het is geen mooie kathedraal, het is de kathedraal van Amiens.* En deze zeer mooie uitdrukking in een brief aan Daniel Halévy: *Het is op de top van het bijzondere dat het algemene uitbarst.* De top van het bijzondere: ook dat zou het embleem van de haiku kunnen zijn. De metafoor is mooi, omdat hij de banalere metafoor van de punt vermijdt, die een agressieve metafoor is. En vooral omdat alles zich volgens zijn metafoor afspeelt in de overgang van het individu naar het algemene.

2. VAN HET INDIVIDU NAAR INDIVIDUALISERING

Individualisering is een notie die erin bestaat het unieke, de nuance, het zulk, het bijzondere van het individu aan te duiden als zo en zo een moment of eigenschap van dat individu. De individualisering dus aanduiden als het weer, als een kleur, als een verschijnsel — of zoals Michelet zei — als de ziel voor zover zij voorbijgaat en niet meer terugkeert. En ik zou zeggen dat het voldoende is om van de metafoor van het weer naar de letter over te gaan om dat te begrijpen. Baudelaire schrijft bijvoorbeeld: *Zij die zichzelf weten te observeren, hebben soms, in het observatorium van hun gedachten, mooie seizoenen, gelukkige dagen, heerlijke minuten mogen noteren.* Het is nog steeds een metafoor, die seizoenen en minuten, maar in zekere zin is het ook letterlijk te nemen: jij zult het seizoen zijn, jij zult de dag zijn, jij zult de minuut zijn. En het onderwerp (het onderwerp dat je bent of dat je vormt) zal erdoor vervuld en voldaan worden. Dat wil zeggen, op dat moment word je, tijdelijk, een barometer.

Of zoals Rousseau bevestigde als verzet tegen het (psychologische) systeem als hij in de eerste Promenade zegt: *Ik zal op mijzelf de metingen uitvoeren die natuurkundigen op de lucht uitvoeren om de dagelijkse toestand ervan te kennen. Maar ik zal tevreden zijn met het bijhouden van het register van die metingen, zonder te proberen ze te herleiden tot een systeem.* Dat is een mooie definitie van individualisering.

3. DE NUANCE

Ik beschouw nuance als de praktijk van de individualisering. Nuance moet worden opgevat als een soort autonome taal. De evolutie van de massamedia wordt in mijn ogen bepaald door de (agressieve) afwijzing van nuance. Walter Benjamin schreef: *De dingen zijn, zoals we weten, vertechniseerd, gerationaliseerd, en het bijzondere is nu alleen nog te vinden in de nuances.*

Meteen een voorbeeld:



*Si rudement tombe
Sur les œillets
L'averse d'été.*
(SAMPŪ, MUNIER)

~

*Zo ruw valt
op de tuinanjers
de zomerse bui.*



Het bijwoord 'ruw' is de beslissende nuance. Zonder dat ruwe zou er geen zomer of lawaai zijn geweest. Het is dat ruwe dat de individualisering maakt van het moment én van de haiku, van de zomerbui dus. Zonder dat ruwe zouden we platitude hebben, kortom onverschilligheid, die Nietzsche gelijkstelde met de taal van de wetenschap en waartegen hij tekeeringing. Nuance kun je dus een leerschool in subtiliteit noemen. Zoals bijvoorbeeld in deze haiku:



*Premier lever de soleil
Il y a un nuage
Comme un nuage dans un tableau.*

(SHUSAI, MUNIER)



*Prille zonsopgang.
Er is een wolk
als een wolk in een schilderij.*



Waarom is dat subtiel? Omdat er in de haiku een omkering is van de werkelijkheid en het schilderij. Meestal bekijken we het immers andersom: vanuit een schilderij naar de werkelijkheid. Daaruit kunnen we misschien begrijpen dat vooral poëzie de praktijk van subtiliteit is in een barbaarse wereld. Vandaar de noodzaak om vandaag voor de poëzie te strijden: de poëzie zou deel moeten uitmaken van de Rechten van de Mens. Zij is niet decadent, zij is wel ondermijnd. Zij is opstandig en strijdlustig, omdat juist zij het doelwit is van de kudde, van de kuddegeest, die de nuances, de bijzonderheden, de individualisering probeert te weren.

Om wat verder te gaan in deze notie van nuance of verschil, zou ik willen herinneren aan een paradox die Blanchot formuleert: *Elke kunstenaar is verbonden met een fout waarmee hij een bepaalde intimiteitsrelatie heeft. Alle kunst ontleent haar oorsprong aan een uitzonderlijk gebrek, alle werk is de uitvoering van dit oorspronkelijke gebrek, dat ons door de bedreigde benadering van de volmaaktheid nieuwe inzichten verschaft.*

De nuance is datgene waarmee de kunstenaar begint, maar door de publieke opinie vanuit het oogpunt van het gezond verstand wordt ervaren als iets dat een mislukking is, een fout, een gebrek (als in 'gebreken'). We kunnen hier een mooie vergelijking maken: de mooiste keramiek is vaak die keramiek die op een of andere manier mislukt is op het moment van het bakken en die een defect, ongewilde nuances van kleur of onverwachte en voluptueuze lijnen of vervormingen oplevert.

4. DE LEEGTE, HET LEVEN

Dit is wat Joubert zegt en zie achter al die formuleringen een zeker idee van haiku: *Deze wereldbol is een waterdruppel. De wereld is een luchtdruppel. Het marmer is verdikte lucht. Ja, de wereld is van gaas en zelfs van een helder gaas. Newton veronderstelde dat de diamant x keer zoveel holten als 'volten' heeft en de diamant is nochtans het meest compacte lichaam. Met zijn gravitatie, zijn ondoordringbaarheid, zijn aantrekkingskracht, zijn impulsen en al die blinde krachten waarover de geleerden zoveel ophef maken, wat is alle materie anders dan een uitgeholde metaalkorrel, een hol gemaakte glaskorrel, een goed opgeblazen waterbel waarin het helder-obscure zijn spel speelt?*

Men zou inderdaad kunnen denken dat de haiku als een diamant is, maar dan met Joubert (en dus met Newton) als een verdichte leegte. De nuance, de leegte, het idee van leegte, is een acuut thema als het gaat over schrijven, over creëren. Denk aan de beroemde tekst van Mallarmé: *Ik heb mijn werk slechts door eliminatie tot stand gebracht en elke verworven waarheid is geboren uit het verlies van een indruk die, na te hebben geprikkeld, was verteerd en mij in staat stelde, dankzij zijn heldere timbres, dieper door te dringen in de sensatie van de absolute duisternis. Destruction was mijn Beatrice.* Je kunt je voorstellen hoezeer dit bij haiku past!

Scheppen (poëtisch) volgens het idee van haiku is leegmaken, uitputten, geluid laten sterven ten gunste van klankkleur. Haiku is de poëzie van de klankkleur, net zoals er een grote doorbraak was in de hedendaagse muziek toen met Webern de mogelijkheid werd geopend dat de klankkleur zelf een element kon zijn van de muzikale taal en niet alleen van de klank of de toon. Dus haiku zou een poëzie van timbre zijn.

In zekere zin zou ik zeggen dat haiku, zoals elke korte vorm, kan worden gedefinieerd als gebrek aan inspiratie. Zo begrijpen we beter de poëtica van het weer: het hebben, het schrijven over het weer zou ook een soort gebrek aan inspiratie kunnen genoemd worden, gebrek aan creatie.

Wat is er dan aan het einde van dit pad van nuance? Leven, er is het levensgevoel, het gevoel van bestaan! En wij weten uit bepaalde formuleringen van schrijvers van alle tijden, en in het bijzonder van Rousseau, dat dat levensgevoel, dat gevoel van bestaan, om zuiver, intens, glorieus en volmaakt te zijn, vanuit een zekere leegte moet worden verwezenlijkt. Wanneer de jubel (van liefde) bijvoorbeeld het hevigst is, komt dat omdat er een leegte van taal is. Wanneer de taal zwijgt, wanneer er geen commentaar, interpretatie is, is de intensiteit het grootst.

Het zwijgen is fundamenteel ambivalent. Want enerzijds verwijst het naar twee extreme toestanden: ofwel verwijst het naar de absolute ellende van de 'verlorene' (degene die niet meer kan spreken omdat hij geen taal tot zijn beschikking heeft en dus verloren is), ofwel verwijst het naar de vurige jubelstemming van de 'levenden'. Nuance, als we het niet tegenhouden, is dus leven. En de vernietigers van nuances (onze huidige cultuur, onze grote journalistiek) zie ik als doden die, vanuit de schoot van hun dood, wraak nemen door nuances te doden.

Om hiermee te eindigen, lees ik een citaat van mezelf voor, dat ik op een ochtend in juli 1977 heb opgeschreven. Het was op het platteland en het ging over het weer op 16 juli 1977: *Opnieuw, na een paar bewolkte dagen, een ochtend met mooi weer, de helderheid en subtiliteit van de atmosfeer: een frisse en lichtende zijde. Dat lege moment brengt een vanzelfsprekendheid voort: dat het de moeite waard is om te leven. Mijn ochtendwandeling (naar de kruidenier, de bakker) als het dorp nog bijna leeg is, zou ik voor geen goud willen missen.* Welnu, als ik zo vrij ben geweest om mezelf te citeren, is het om aan te geven dat als ik een haikuschrijver was, als ik wist hoe ik haiku moest maken, dat het precies dat zou zijn wat ik geprobeerd zou hebben die ochtend te zeggen.

VI - Dialectiek van de tijd

Ik kom nu aan een thema, eigen aan haiku, dat een aantal opmerkingen samenbrengt over wat 'een fijne dialectiek van de tijd' zou kunnen worden genoemd. Tijd in de zin van 'time' in het Engels of 'tempus' in het Latijn, 'chronos' in het Grieks. Want telkens wordt in drie regels (van vijf-zeven-vijf lettergrepen) een tegenstelling tussen twee noties gepresenteerd: een korte, bliksemsnelle tegenstelling, een soort logische flits, waarvan de snelheid geen tijd heeft om pijn te doen. Ik zal drie noties geven die in de haiku met elkaar in tegenspraak zijn en die daarom een soort fijne dialectiek in het gedicht vormen.

I. HET NU VERSUS HERINNERING

De eerste tegenstrijdigheid is de tegenstelling — maar men zou ook kunnen zeggen de samen-trekking — van het onmiddellijke en het geheugen: enerzijds is het duidelijk dat haiku geen schrijfdaad à la Proust is, bestemd om de (verloren) tijd achteraf te ‘vinden’. In de haiku daarentegen gaat het erom de tijd onmiddellijk en ter plaatse te vinden (en niet ‘opnieuw’ te vinden). Alsof er een samenvallen is van de aansporing én de nood om te schrijven; alsof er een onmiddellijke bloei is van de zintuiglijke waarneming én van het schrijven. Het ene geniet van het andere dankzij de haikuvorm. In de haiku is er dus een schrijven van het ogenblik. Bijvoorbeeld:



*Un chien aboie
Contre un colporteur
Pêchers en fleurs.*
(BUSON, COYAUD)



*Een hond blaft
tegen een marskramer.
Perzikkbomen in bloei.*



Ik citeer die haiku, omdat hij suggereert dat de bevoorrechte kunst van het moment klank is, geluid. Vandaar deze metafoor: haiku is iets dat een buzz geeft, zoals we zeggen als we in cafés op flipperkasten spelen. Haiku is een klik, een belletje, een buzz. Het is een geluid, het geluid van de kanteling. Het is een geluid dat ik persoonlijk beschouw als een van de vijf of zes essentiële geluiden van mijn beschaving: het geluid van de flipperkast als de bal iets raakt en een kanteling maakt. Het is een buzz, een soort belletje, een heel kort, uniek en kristalhelder belletje dat zegt: ik ben zojuist door iets geraakt. Dat is wat haiku betekent.

En aan de andere kant zegt dat zuivere ogenblikje — dat een absoluut vers ogenblikje is, alsof men het genoteerde eet aan de boom zelf, als een dier dat graast op het levende gras van de gewaarwording — tegelijk: het is zo dat je mij zult herinneren. Dat is de tweede kant van de tegenstelling: het is een moment dat de roeping van een schat heeft. Een onmiddellijk moment, dat onmiddellijk wordt geconsumeerd, maar het dan al in zich draagt om een herinnering te zijn.

Mochten deze colleges ooit een boek worden, zou de titel kunnen zijn: *Morgen, het geheugen*. Het zou één van de twee sporen van haiku kunnen zijn. De haiku is onmiddellijk, maar tegelijkertijd denkt hij al aan morgen, dat het onmiddellijke morgen al een herinnering zal zijn. En die tegenstelling tussen het onmiddellijke moment en het geheugen, de herinnering, zou van haiku een nieuwe en paradoxale vorm van poëzie kunnen maaken, die ‘onmiddellijk geheugen’ zou kunnen worden genoemd. Alsof het feit van het noteren het mogelijk maakt het zich al ter plaatse te herinneren. Dat onmiddellijke geheugen staat dan tegenover het onwillekeurige geheugen van Proust: een geheugen dat woekert door een oneindige explosie van beeldrijke associaties, terwijl het onmiddellijke geheugen niet woekert, het blijft op zichzelf staan in al zijn eenvoud.

Ik geloof dat dat de functie is van poëzie, waarvan haiku een radicale vorm is. Japan presenteert in mijn ogen altijd die mengeling van subtiliteit en radicaliteit. En men zou in het geval van bepaalde Aziatische uitdrukkingen bijna kunnen spreken van radicale nuance. Het is in de zin van

een transformatie van de gebeurtenis van het moment in herinnering, maar ook van een onmiddellijke consumptie van deze herinnering, dat ik deze regels van Edgar Poe lees en die ik toepas op het haikumoment: *Nu, terwijl het noodlot nadert en de uren nauwelijks ademen, wordt het zand van de tijd veranderd in goudkorrels.* Welnu, haiku is echt een korrel goud, gemaakt van wat anders (als het niet werd opgeschreven) gewoon het zand van de tijd zou blijven.

2. BEWEGING VERSUS RUST

Een tweede tegenstelling, maar ook samentrekking, is die van beweging en onbeweeglijkheid. Haiku is de verrassing van een gebaar, het meest vluchtige, het meest onwaarschijnlijke en het meest waarachtige moment van een handeling. Het 'dat is het!' (de kanteling na de buzz, na het belletje), maar waaraan men niet gedacht zou hebben om naar te kijken. Bijvoorbeeld dit gebaar, vastgelegd door de haiku:



*Le petit chat
Un moment plaque au sol
La feuille entraînée par le vent.*

(ISSA, MUNIER)



*De kleine kat,
ze houdt het één moment aan de grond,
het blad in de wind.*



Het is als een visioen, maar tegelijk zien we hier hoe het al een herinnering is. In de Japanse traditie is het gebaar opschorting, het is onbeweeglijk. Je zou kunnen zeggen dat het gebaar overeenkomt met het sprookje van Doornroosje, waar alles is opgeschort, maar waar alles weer zal herleven. Het gebaar is een soort kleine tuin die slaapt en die wakker zal worden. Mimespeler Jacques Lecoq zei over gebaren: *In een gebaar, een houding, een beweging, moet je zoeken naar hun onbeweeglijkheid.* En Jaques-Dalcroze zei dit: *Een gebaar is niet alleen de lichamelijke beweging, maar ook het ophouden van die beweging.*

De haiku als een gebaar dat doet denken aan dat figuurtje dat een ludion wordt genoemd, een figuurtje, een voorwerp dat in het water hangt, dat stijgt en daalt, dat beweegt en tegelijk de indruk wekt van onbeweeglijkheid. Het beweegt, het gaat op en neer, maar het doel is om onbeweeglijk te lijken.

3. TOEVAL VERSUS OMSTANDIGHEID

De derde tegenstelling en samentrekking is die van toevalligheid en omstandigheid (omstandigheid als iets dat een handeling, voorval, toestand vergezelt, iets algemeen dat die handeling uitlokt en ook bepaalt). Waar de haiku over schrijft (het onderwerp) is altijd het bijzondere. Geen haiku neemt een algemeenheid aan, reduceert niet tot het algemene. Hij laat alles in zijn bijzonderheid.

Sinds de Grieken is er in het Westen een verzet tegen het bijzondere en een neiging tot het algemene. Er is een voorliefde voor wetmatigheden, een voorliefde voor algemeenheden, een voor-

liefde voor het herleidbare, een plezier in het gelijkschakelen van verschijnselen in plaats van ze te differentiëren. Het bijzondere, als waarde in onze beschaving, lijkt gewillig naar de marge te zijn verdrongen.

Het is de empiricus Bacon die de tegenstelling goed formuleert als hij zegt: *De menselijke geest is van nature geneigd tot abstracties en beschouwt datgene als stabiel wat voortdurend in verandering is.* Dat omschrijft de haiku perfect: het stabiliseert de beweging niet, het verdeelt de natuur en abstraheert haar nooit.

Haiku is een kunst van het toeval. Het is de kunst van de toevallige ontmoeting. En om te begrijpen dat toeval het fundament is van haiku — zijn bijzondere kenmerk — is het voldoende om enkele fragmenten van Franse gedichten te nemen die op de rand van haiku balanceren en te zien dat juist het ontbreken van dat toeval door een verlangen naar algemeenheid hen de aard van haiku afnemen. De veralgemening ontnemt hen met andere woorden de ziel van haiku, los van de andere formele en metrische kenmerken van haiku.

Bijvoorbeeld Verlaine's drie zeer charmante en bekende regels:



*Les sanglots longs
Des violons
De l'automne*



*De lange snikken,
de violen
van de herfst.*



Het zou een haiku kunnen zijn. Maar voor mij is hij te metaforisch. Het is een gebaar van veralgemening. Het is niet iets dat één keer op het onderwerp is gevallen (als in toeval).

Op dezelfde manier schrijft Apollinaire:



*En admirant la neige
Semblable aux femmes nues*



*De sneeuw bewonderend;
vergelijkbaar met naakte vrouwen.*



Het is heel mooi, maar het blijft een vergelijking die verzandt in een metafoor en dus van een algemene aard is. Een ander voorbeeld van algemeenheid, deze keer door 'moraal', is bijvoorbeeld dit aforisme van Vigny: *De ongelovigheid zelf was vol van u.* Het is vrij goed gezegd. Het is bijna een haiku, omdat het een korte, specifieke vorm is. Maar het is niet zinnelijk, het is een moreel idee en dat is altijd algemeen.

Ik zet nu twee haiku's tegenover elkaar:



*L'enfant
Promène le chien
Sous la lune d'été.*
(SHŌHA, MUNIER)



*Het kind
laat de hond uit
onder de zomermaan.*



Ik twijfel er niet aan dat dit kind heeft bestaan. Ik zie dus dat de haiku niet fictief is, hij verzint niets, hij beschikt in zichzelf, door een specifieke chemie van de korte vorm, over de zekerheid dat het heeft plaatsgevonden. Toeval versterkt in feite de zekerheid van de werkelijkheid. Als je goed wilt liegen, moet je toevalligheden verzinnen, omdat ze de indruk van de werkelijkheid versterken: hoe toevalliger het is, hoe authentieker het overkomt. De haiku is een getuigenis en de paradox is dat de authenticiteit van die getuigenis berust op de 'subjectiviteit' van de uitdrukking.



« *Ah, puisse-je vivre toujours !* »
*Voix de femme
Cri de cigale.*
(KUSATAO, COYAUD)



*Ach, moge ik eeuwig leven!
Vrouwenstem,
cicadekreet.*



Deze haiku is nogal slinks, want hij begint in algemeenheid: 'Ach, moge ik eeuwig leven!' Maar de algemeenheid voegt onmiddellijk weer het toeval toe: wat in een uniek moment, op het subject is gevallen, een kreet, een geluid.

Ik wilde het ook over toeval hebben, omdat toeval beantwoordt aan de definitie van de grootste Japanse haikuschrijver Bashō, die zei dat een haiku *eenvoudigweg is wat er gebeurt op zo en zo een plaats, op zo en zo een tijd*. Als ik Bashō mag corrigeren, zou ik zeggen dat dat niet voldoende is. En ik zou een nuance willen aanbrengen: haiku is wat er gebeurt (toeval), maar voor zover dat toeval het onderwerp omringt en dat alleen als onderwerp in de haiku bestaat door die vluchtige en beweeglijke omgeving. In plaats van aan 'toeval' zou men daarom misschien beter aan 'omstandigheid' denken: het is wat er staat, er is wat er is. En hier is de derde dialectiek (tegenstelling) waarop ik wil wijzen na 'het nu/herinnering' en 'beweging/rust': een haiku legt de zekerheid van een onderwerp op, terwijl hij uitnodigt om te spreken over omstandigheden. Extreem gesteld, zijn er geen onderwerpen in haiku. Men poneert alleen omgevingen, omstandigheden en het onderwerp verdampt, wordt in een flits opgenomen in die omstandigheid die het omringt.

Ik denk dat je die nuance zult begrijpen als je een haiku vergelijkt met de notatie van de kreten van Parijs in *La Recherche du temps perdu*. Er is gezegd dat Prousts kreten over Parijs bijna haiku's zijn. Bijvoorbeeld:



*A la bonne crevette,
J'ai la raie tout en vie*



*Op de goede garnalen,
de scheiding is gelukt.*



Of:



*A la romaine
On ne la vend pas
On la promène !*



*De Romeinse stijl;
we verkopen die niet,
we wandelen erop!*



Vergelijk met deze haiku:



*Sieste, réveil,
J'entends passer
Le rémouleur.*

(BAKUNAN, COYAUD)



*Gewekt uit mijn middagdutje;
ik hoorde
de slijper voorbijkomen.*



Je merkt meteen de nuance: Prousts notatie is een realistische notatie. Het is een verklaring, het is een catalogus. De haiku daarentegen is subjectief: het is het subject dat dommelt, bijna slaapt, dat spreekt door wat hem omringt, door de geluiden die hem omringen (de slijpmachine), de omstandigheden dus, heel anders dan de notatie van Proust. In het werk van Proust is er een heel verhaal nodig (de slaap van Albertine, de slaapkamer, enz.) om de kreten van Parijs weer in de geschiedenis van het onderwerp te plaatsen. Maar in de haiku is absoluut geen verhaal nodig. Het is gezegd — en alles is gezegd — in drie korte regels.

Het indirecte karakter van haiku blijkt uit zijn oorsprong. Het tercet, de haiku als drie korte verzen, werd in de 17de eeuw — en met name bij Bashō, de grootste haiku-meester — ingeleid en geaccentueerd door enkele prozazinnen, die samen een zogenaamde haibun vormden. Het is poëtisch proza dat heel vaak een reisverslag is in een zeer gebeiteld, poëtisch en literair proza, aangevuld met bepaalde gewaarwordingen of indrukken in de vorm van een tercet. Tijdens de reis, van tijd tot tijd, springt er iets naar de taal dat een kleine *satori* is, een haiku.

Eén van de vertalers van haiku, Coyaud, heeft dat heel goed gezien: in een bundel vult hij de haiku's die hij vertaalt aan met een persoonlijk dagboek. Het is een goed idee, want de normale en functionele ontwikkeling van haiku is om hem te integreren in een persoonlijk dagboek. Maak een autobiografisch dagboek en verwerk daar van tijd tot tijd een haiku in. De haiku is dan als een reliëf van het individuele, dagelijkse weefsel.

Sta mij een persoonlijke anekdote toe, waarvan ik geen haiku heb gemaakt, maar die ik heel goed had kunnen maken: vele jaren geleden was ik in Nederland, in een stad die Groningen heet. En ik moest in allerijl 's avonds laat met de auto terug naar Parijs. We sloten het huis ordelijk af, maar toen rees er een probleem dat absoluut niet op te lossen was: het vuilnis? Wat doe je met vuilnis om elf uur 's avonds in Holland? Je kunt er niets mee doen. We moesten het in een zak doen en er de hele nacht mee rondrijden, ons om de vijf minuten afvragend of er ergens een minder schone plek was waar we het konden achterlaten. Maar er was geen plek om het te gooien, want de grachten zelf zijn zo schoon dat je er niets in zou durven gooien.

De reden waarom ik dat vertel, is omdat ik dit vond in een moderne haiku:



*Brillante lune.
Pas de coin sombre
Où vider le cendrier.*
(FUGYOKU, MUNIER)



*Helder de maan,
nergens een donkere hoek.
Waar gooi ik mijn as?*



Uit wat voorafging blijkt dat haiku — discreet, gracieus, snel — het 'koord van de tijd' bewandelt. Uiteraard is een dergelijk spel met de tijd, met het moment (dat zowel onbeweeglijk als bewegend is, denk aan de tegenstrijdigheden die ik noemde), alleen mogelijk omdat het wordt bepaald door een specifiek Japans concept, dat ik al verschillende keren heb vermeld en wat we in het Japans *ma* noemen. Wij hebben een categorie van tijd en een categorie van ruimte, maar die categorieën schijnen niet goed te bestaan in de Japanse mentaliteit. In plaats daarvan is er een subtielere categorie, namelijk het interval, de spatiëring, de tussenruimte — hetzij van tijd, hetzij van ruimte — en het is die categorie, die tussenruimte die *ma* wordt genoemd. Onder de variaties van *ma*, zijn er twee in het bijzonder die de haiku voortdurend voeden.

De eerste is wat men in het Japans *yami* noemt. *Yami* is wat verwijst naar alles wat knippert (er is een notie van afstand, van interval, er knippert iets). Bijvoorbeeld alles wat even uit de duisternis komt en er dan weer in verdwijnt. Die *yami* kan worden toegepast op een episode in het beroem-

de Japanse theater Noh. In Noh komen de acteurs uit de wereld van de Doden (het achtertoneel in de schaduw) via een brug en spelen op het toneel van de Levenden vóór ons dat verlicht is. Daarna keren zij via dezelfde brug terug in de schaduw. *Yami* zou de beste definitie van schoonheid kunnen zijn: een flikkeren tussen twee schaduwen. *Yami* tekent ook de tijdelijkheid van haiku.

Het tweede begrip dat ook deel uitmaakt van *ma* en dat zeer sterk aanwezig is in haiku, is het begrip dat wij aanduiden met het woord *utsuroi*. Het zou het uiterst breekbare moment zijn dat twee toestanden van een ding scheidt en weer verbindt. Bijvoorbeeld het zeer korte ogenblik waarop de ziel iets heeft verlaten en in de leegte blijft hangen alvorens iets anders weer op te nemen. Of het ogenblik waarop iets zich tussen twee namen bevindt. De ziel verlaat een naam, maar voordat zij een andere vindt, is er een moment van opschorting dat de *utsuroi* is. Een mooi voorbeeld: voor de Japanners is het strikt genomen niet de kersenbloesem die mooi is, het is het moment waarop zij, nog volmaakt mooi en bloeiend, gaat verwelken, zich tussen uiterste bloei en verval bevindt. Dus de schoonheid zit in de perceptie, ik zou bijna zeggen sensueel, van een op handen zijnde toekomst. Dat alles zegt hoezeer de haiku een actie is (een daad van schrijven) tussen leven en dood.

VII - Pathos

Ik wil het nu over de ‘pathos’ in haiku hebben. Pathos zonder een bepaalde connotatie en in de Griekse betekenis: alles wat van de orde van het affect is. Men kan niet zeggen ‘passie’, omdat het woord te veel verkeerde beelden oproept. Pathos dus als dat wat men ondergaat en we afspreken om het ‘affect’ te noemen.

I. PERCEPTIE

Haiku zou je kunnen zien als het schrijven over een waarneming. Helaas, bij ons heeft dit woord een geur van filosofieles. Ik zou er dus de voorkeur aan geven dat waarnemingsfenomeen een zen-stijl te geven. In het zen-boeddhisme zijn er strofen van gedichten die *ge* of *gatha* worden genoemd en die tot taak hebben te zeggen wat het onderwerp waarnam of ervaarde op het moment dat het mentale oog zich opende (dat is het verschijnsel dat ik vaak de *satori*, het ontwaken, de mentale schok noem). Op het moment dat een *satori* plaatsvindt, is er een mogelijke definitie van de waarneming, van wat we op dat moment waarnemen, iets ultra-simpels, bijvoorbeeld de bamboes die wiegen, een verfrissende bries, een kabbelend riviertje, een eend die kwaakt, meer niet. *Gatha* is daarmee verbonden. Het is het zogenaamde haikumoment: er valt iets! Dat en niets anders.

Haikuperceptie is dus datgene wat valt, wat zich ontvouwt. Dat en niet iets anders. Wij hebben een woord in het Frans, of althans in de Romaanse taal, dat betekent ‘wat valt’: incident. Een incident, etymologisch, is wat valt, wat opvalt.

Tangibilia

Zelf ben ik al heel lang gevoelig voor de aanwezigheid in teksten van voorwerpen die men zou kunnen aanraken, zinnelijke voorwerpen. Ik wil ze benoemen met een Latijnse naam: ‘tangibilia’, dingen dus die kunnen worden aangeraakt. Sensuele objecten komen pas in teksten voor vanaf de romantiek. En persoonlijk, als ik zou schrijven zoals ik zou willen schrijven, zou ik heel vaak zinnelijke voorwerpen gebruiken. Welnu, in elke goede haiku zit er voor mij altijd minstens één zintuiglijk object, een tangibile.

Een voorbeeld:



*Les fleurs de verveine blanches,
Aussi en pleine nuit
La voie lactée.*

(GONSUI, COYAUD)



*Witte verbenabloemen;
en in het midden van de nacht
de melkweg.*



De witte verbena is hier een tangibile, een zinnelijk voorwerp en een voorwerp van een zeer mooie zinnelijkheid: het is een bloem, het heeft een geur en het heeft een kleur.

Bij toeval vond ik een aantekening van Proust over Albertines smaak voor damesmode en de geschenken die de verteller haar wil geven. Er is een extra noot die het concept van de tangibilia heel goed naar voren brengt: *Nota bene. Capitalissimo. Telkens wanneer ik zeg 'afleiding, rijkdom, genoegens', zet ik er iets concreets bij: glimmende schoenen zoals voor Mme de Guermantes, een sjaal zoals voor M. de Guermantes, een plan voor een auto, voor een jacht.* Proust had dus ook die grote behoefte om tangibilia, zinnelijke voorwerpen die men kan aanraken, in zijn beschrijvingen te gebruiken.

Om het effect van tangibilia in haiku te begrijpen, zou men opnieuw een soort vergelijkende proef moeten maken met Westerse, poëtische formuleringen die dicht bij haiku staan, maar het juist niet zijn, omdat dat zinnelijke object ontbreekt.

Als Lamartine bijvoorbeeld schrijft *Herinnering die terugkeert tijdens peinzende nachten*, is dat heel mooi. Er is een soort haikugevoel hier. Het staat heel dicht bij een haiku, bij wat we in het Japans het *sabi*-gevoel noemen, de bedachtzaamheid van wat voorbijgaat. Maar het mist een tangibile en de formulering blijft daarom eerder psychologisch.

Wanneer Malherbe schrijft *Hoeveel doornen, liefde, vergezellen je rozen!* zul je me vertellen dat er twee opmerkelijke tangibilia zijn: doornen en rozen. Maar in feite niet, want het is in de eerste plaats een formulering die eerder een spreuk is, een regel, en de rozen en doornen zijn er alleen als een soort embleem. Ze zijn er niet concreet en dus tastbaar aanwezig. Het zijn dus geen tangibilia. Bovendien zijn de twee emblemen hier ook uiterst stereotiep, afgezaagd, en is de concreetheid van de roos, de concreetheid van de doornen verdampt. In haiku geven tangibilia over het algemeen een indruk van frisheid en dus van kracht: witte verbena is nog altijd beter dan rozen en doornen.

Het wordt haiku als de tangibile een soort flits van het onderwerp is, als hij meteen en goed herkenbaar oplicht, zichtbaar is en de functie heeft van het poëtische woord dat de 'afwezige bloem van elk boeket' doet zien. Enerzijds is de witte verbena gemaakt om gezien te worden, maar anderzijds is hij afwezig, omdat hij aan de orde van de taal is toevertrouwd. Het is altijd enigszins gerelateerd aan *ma*, ruimte-tijd, de *utsuroi*, het knippen. Het is het feit dat de witte verbena overgaat in ons zintuiglijk bewustzijn, in ons lichamelijk gevoel dat kan ruiken en zien, maar

tegelijktijd flitst de bloem, gaat weg en keert terug. Het is een heel moeilijk te vatten fenomeen, het is eerder een kwestie van voelen, van aanvoelen dan van begrijpen. Het is een fenomeen dat als het ware ongrijpbaar is.

In de klassieke retorica was er een stijlfiguur die alle tekstgedeelten aangaf of karakteriseerde waarin de schrijver ons iets laat zien: de hypotypose. Het is een stijlfiguur, een manier van weer-geven, waarmee de auteur iets scherp, heftig, duidelijk laat verschijnen, in scène zet. Het klassieke voorbeeld van zo'n hypotyposis in de klassieke literatuur is de passage in Racines *Andromache*, waarin Andromache zegt: *Droom, Cephis, droom!* En hem dan Pyrrhus laat zien in het vuur van Troje. Wel, de tangibilia van haiku zijn een soort micro-hypotyposis die ons iets willen laten zien, ons iets aanwijzen, in een scène zetten.

Verder zou men kunnen zeggen dat er in de haiku, als in een kiem, een uiterst discreet en subtiel beginsel van de fantasie zit. Fantasie als een mentaal proces waarbij ik mezelf in een toestand van verlangen en geprojecteerd genot breng. Haiku bevat voor mij vaak een aantal van zulke kleine fantasieën.

Bijvoorbeeld:



*Lune d'automne,
Alors j'ouvrirai, sur le pupitre,
Des textes anciens.*

(BUSON, KIKOU YAMATA)



*De herfstmaan;
en op mijn schrijftafel
nu oude teksten.*



Het is een fantasie die ik goed ken, namelijk werken aan klassieke teksten in de warmte van de winter. Er is ook een andere fantasie van dezelfde orde, namelijk de fantasie van de rustieke re-traite, iets wat ik heel vaak meemaak:



*Petite porte en treillage,
Fleurs dans un pot,
Cabane de la paix.*



*Kleine deur van traliewerk,
bloemen in een pot,
hut vol rust.*



Uiterst eenvoudig, maar er zijn momenten waarop men heftig kan verlangen naar dat soort kleine scènes, kleine scenario's. In de haiku's zelf zijn er dus duidelijk kwaliteitsverschillen die vaak

te maken hebben met de sterkte of het gebrek aan hypotyposis (de aanwijzende scènes die de tangibilia voorstellen). Ik zal er bijvoorbeeld twee geven, te beginnen met een moderne haiku:



*Jour du Nouvel An –
Le bureau et les papiers
Sont tels que l'an passé.*

(MATSUO, MUNIER)



*Nieuwjaarsdag.
Het kantoor en de papieren
zijn nog als vorig jaar.*



Ik let altijd goed op alle verjaardagen, het is wat ik noem een kleine symbolische activiteit. Ik zou bijvoorbeeld niet Oudejaarsdag of zelfs de middernachtelijke overgang van 31 december naar 1 januari kunnen doorbrengen zonder heel sterk te denken dat ik tussen twee jaren zit. En dus kon ik me heel goed voorstellen iets als in bovenstaande haiku te noteren toen ik opstond op de ochtend van 1 januari. En ik kon mezelf heel goed zien (door de hypotyposis, de scène in de haiku), hoe ik me vrij vroeg naar mijn werktafel begaf en mijn papieren bekeek. De haiku zou voor mij dan echt een existentiële betekenis hebben.

In tegenstelling tot deze haiku:



*Aube du Nouvel An,
Le jour d'hier,
Comme il est loin.*

(ICHIKU, MUNIER)



*Oudejaarsavond.
Hoever is al niet
de dag van gisteren.*



Hij blijft uiterst banaal, de haiku bijt me niet. Waarom niet? Omdat er geen tangibile is. Er is geen object, er is geen bureau, er zijn geen papieren. En daarom denk ik dat de haiku een mislukking is bij gebrek aan dat kleine, mentale microvuur dat de hypotyposis is, de voorstelling van een scène met tangibilia.

Gedempt geluid

De haiku heeft in principe een kracht van visie (van een beeld), het is een hypotyposis op zich die ons iets laat zien. En men zou daarbij kunnen denken aan korte gefilmde sequenties. Maar soms is er een extra en verrassende charme, als men het gevoel heeft dat het een gefilmde scène is, maar dat het geluid is gedempt en er iets vreemds is gewist, onderbroken en onvolledig is.

In de volgende haiku bijvoorbeeld hoor ik een weggelaten geluid en daarom is de haiku zo mooi en spreekt hij mij aan, ook al spreekt hij niet:



*Route sur la lande d'automne,
Quelqu'un vient
Derrière moi.*
(BUSON, MUNIER)



*Weg op de herfstheide.
Er komt iemand
achter mij.*



Ik voel een soort stilte. Persoonlijk hoor ik de haiku alsof er een globale waarneming is, maar dan zonder geluid, een scène uit een stomme film, een soort mysterieuze doofheid van het beeld, dat mat, gedempt wordt weergegeven.

En in deze:



*Poussant leur charrette,
L'homme et la femme
Se disent quelque chose.*
(ITTO, COYAUD)



*Hun kar voortduwend
zeggen de man en de vrouw
iets tegen elkaar.*



Daarin wordt het gedempte geluid zelfs genoteerd en aangewezen.

Wat ging er niet allemaal verloren toen de stomme film werd opgegeven! De charme van het gedempte geluid is iets dat geen stilte is, maar toch geen lawaai maakt. Het is iets dat er is onder de gom, onhoorbaar zonder dat het voor verwarring of een gevoel van gemis zorgt. Het is het onhoorbare dat gehoord wordt.

De ene kunst uit de andere

Het is een klassiek patroon dat een bepaalde waarneming door een zintuig leidt tot een typische, andere gewaarwording: een klank leidt bijvoorbeeld tot het horen van muziek. Een schilderij zien, kan leiden tot iets ruiken of voelen. Haiku kan op dezelfde manier omwegen maken en 'foute' verbindingen tot stand brengen. Een geluid kan een gevoel van aanraking, van warmte of koude teweegbrengen. Het is een soort afwijkende vorm van de klassieke, normale beeldspraak.

Bijvoorbeeld in deze klassieker:



*Le bruit d'un rat
Griffant une assiette –
Que c'est froid !*

(BUSON, MUNIER)



*Het krassen van een rat
op het ijzeren bord.
Hoe koud is het niet!*



Of een geur kan iets laten zien:



*Soir d'été,
Poussière des chemins,
Feu doré d'herbes sèches.*



*Zomeravond,
stof van de wegen,
gouden vuur van droog gras.*



Synesthesie

Tot slot zijn er in haiku verschijnselen van synesthesie: het feit dat men verschillende dingen tegelijk voelt, verschillende waarnemingen, verschillende zintuigen tegelijk, de ene zintuiglijke waarneming roept een andere op. Paradoxaal genoeg geeft de haiku, die toch een subtiele kunst is, geen details en isoleert zij de overeenkomsten van de gewaarwording niet, maakt geen analyse van de gewaarwordingen. Haiku heeft dus eerder een euforisch dan een analytisch doel. Bijvoorbeeld in deze haiku:



*Sentiers sur la montagne,
Crépuscule sur les cèdres roses,
Cloches lointaines.*

(BASHŌ)



*Paden op de berg,
schemering op de roze ceders,
klokken in de verte.*



Er is hier een soort diffuus geluk van algemene wellust, die misschien dicht ligt bij wat Charles Fourier het zesde zintuig noemde: het erotische zintuig. Die euforie, dat synesthetisch geluk, het tegelijk voelen van verschillende sensaties, houdt voor mij verband met twee thema's.

Het eerste is wat ik noem de 'overdeterminatie van genoegens'. Wat mij betreft, treedt die soort synesthetische euforie op wanneer verschillende genoegens (kleine, eenvoudige) tegelijkertijd worden samengevoegd en op die manier een soort van overdreven genot veroorzaken. Op zo'n moment krijg ik dan zin om zelf te schrijven.

Een tweede thema dat met dat synesthetisch geluk verbonden is, is de vermenigvuldiging, de mogelijkheid om de zinnelijke nuance te vermenigvuldigen en verder te verdiepen. En hier citeer ik weer een persoonlijke ervaring: *Ik viel een beetje in slaap rond 6 uur 's middags (het waren zomerdagen, dat moeten we niet vergeten, nietwaar?) op mijn bed (ik had na de lunch boodschappen gedaan in de volgende stad en was een beetje moe), met het raam wijd open op het zonnige einde van een grijze dag. En ik had op dat moment, toen ik wakker werd natuurlijk, een soort euforie van zweven, een soort euforie van verdunning, die ik me heel goed herinner en het duurde niet lang, maar het was heerlijk en zonder amfetamines was alles vloeibaar, luchtig, en toen vond ik het woord dat voor mij de sensatie gewonnen had (want als je een woord vindt, is het gewonnen): alles was drinkbaar (dat wil zeggen, ik dronk de lucht, ik dronk het weer, ik dronk de tuin). Alles was drinkbaar geworden en aangezien ik net een zen-auteur aan het lezen was, kwam het me voor dat dat soort gevoel in de buurt kwam van wat in het Japans *sabi* wordt genoemd.*

2. AFFECT

Het tweede onderdeel in het deel van de pathos, is affect of emotie. Jules Renard schreef korte, zeer metaforische notaties in en over de natuur (dat wil zeggen op het platteland) met name in de *Histoires naturelles*, waarvan sommige notaties dan door Ravel op muziek zijn gezet. In die tijd, in 1896, schreef een journalist: *Jules Renard is een Japanner, maar hij is nog beter, hij is een emotionele Japanner.* Jules Renards antwoordt: *Dank u. Ik accepteer. Dat klopt en het zal de Japanners beledigen.*

Die opmerking van de journalist lijkt mij twee keer onjuist. Ten eerste omdat Jules Renard absoluut niets Japans heeft. De korte vorm die Renard gebruikt, is gebaseerd op treffend en treffend is precies het tegenovergestelde van haiku. De haiku is nooit treffend. Hij is juist het tegenovergestelde. En ten tweede lijkt het me nogal riskant om te spreken van een Japanner die ontroerd is, want de Japanner is altijd ontroerd. Maar door een specifieke emotie die alleen bij hem hoort. Als je Japanners ziet vergaderen, elkaar ziet groeten, naar elkaar ziet luisteren, dan zul je altijd merken dat in de sociale en affectieve band altijd, hoe gecodeerd en gereserveerd die ook moge zijn, hoe onbewogen die ook moge lijken, een soort verpulverde emotie te lezen is. Dus subtiliteit van emotie in de Japanse uitdrukking. Valéry, die lang geleden een voorwoord schreef voor een haikubundel van een Japanse vrouw, zei in dat kleine voorwoord: *De dichters van het Verre Oosten schijnen meesters te zijn in de kunst om het oneindige plezier van het ontroerd zijn tot zijn essentie terug te brengen.* Dat is heel mooi.

De essentie, de zuiverheid van het affect, dat is haiku. En hier doet zich een soort paradox voor, namelijk dat het meest menselijke zich aansluit bij wat als het minst menselijke wordt beschouwd: het plantaardige en vooral het dierlijke. Bepaalde dieren — zoals honden — geven soms blijk van puur affect. Het is een affect zonder reden, zonder overbodigheid, zonder masker. In hen wordt het affect gezien in zijn absolute onmiddellijkheid en beweeglijkheid. Observeer de staart van een hond: zijn agitatie volgt zijn affect met een snelheid van nuances waarvan geen

menselijk gezicht, hoe beweeglijk ook, de subtiliteit kan benaderen. Je zou je een mens moeten voorstellen die het uitdrukingsvermogen van affect van een hond heeft, een nieuwe mens wiens affect totaal en onmiddellijk is en dat dan nog elke seconde. Wat een delirium op de gezichten! Wat een communicatiewaanzin!

3. KIREJI

De haiku is dus doordrongen van een affect, een subtiele emotie. En die emotie uit zich in haiku ook op grammaticale wijze, door een bijzondere, gecodeerde markering in de haiku. In haiku wordt immers vaak gebruik gemaakt van een uitroepende lettergreep: de *kireji* of het snijwoord. Het is een soort poëtische interpunctie, zoals in een muziekpartituur: forte, crescendo, piano, enz. De *kireji* is een uitroep die in de verzen wordt geplaatst en die een gedrag of de uitdrukking van de emotie van het moment aangeeft. Het is een teken waarmee de haikucomponist zinspeelt op zijn gemoedstoestand.

In de klassieke periode van haiku, rond de zeventiende eeuw, schijnen er achttien *kireji* te zijn geweest, zoals bijvoorbeeld: de *kireji* 'ya', die losjes vertaald kan worden als 'Ah! Oh!' en die een zekere bewondering, twijfel of vraag aangeeft; de *kireji* 'keri', die aangaf dat de tijd verstreken is, dat iets voltooid is en de emotie of bewondering is afgenomen (die *keri* diende dus om het gedicht te verzwaren, om het gewicht van de sneeuw te laten horen, bijvoorbeeld op een landschap); de *kireji* 'kana', een zeer veel voorkomende *kireji*, zonder precieze betekenis, die de emotie benadrukte van het woord dat voorafging.

Wat ik erg mooi vind in de kunst van haiku is dat ze, ook al is ze erg gecodeerd, toch de nodige emotionele impact kan hebben. Een van de haikuvertalers die ik veel heb gebruikt, Coyaud, zei dat hij tegen de vertaling 'Oh! Ah!' was omdat hij die leeg en dom vond. Persoonlijk denk ik van niet. Ik hou van die zeer literaire tussenwerpsels. En het lijkt me dat de zinsbouw erdoor onderbroken wordt, waardoor men de logische structuur van de zin wat vergeet. 'Oh! Ah!' maakt het op die manier mogelijk om de zin te verzachten, te verlichten. De vertaalde *kireji* verwijst dan naar een soort korte snik of korte zucht in het gedicht. Er is bijvoorbeeld een zeer beroemde haiku van Bashō, misschien wel de beroemdste haiku in de hele literatuur:



*Un vieux marécage,
Une grenouille y saute –
Oh ! le bruit de l'eau.*

(BASHO)



*De oude vijver,
een kikker springt erin.
Oh! Het geluid van water.*



Er wordt gezegd dat deze haiku een verslag kan zijn van een *satori*, van een mentale schok, van een mentaal ontwaken. En hier zou de *kireji* ('Oh! Het geluid van water.') het moment van de *satori* zijn. Voor zover de *kireji* leeg is van betekenis, is het alsof wij daar en dan de taal leegmaken. Het dichtst bij de *kireji* in haiku zijn bij ons bepaalde poëtische verbuigingen. Bijvoorbeeld bij Verlaine: 'Oh, het geluid van de regen ...' Ik vind het prachtig en het komt het dichtst bij *kireji*.

Ik zou graag een zin van Proust aanhalen: *Jij denkt dat het om subtiliteiten gaat. Oh, nee, dat verzeker ik u, maar werkelijkheden integendeel.* Die ‘Oh, nee’ is voor mij een zeer goede *kireji*, omdat hij een emotioneel protest in het betoog introduceert: het is het hele lichaam dat op dat moment protesteert en het subtiele pijnlijk en echt maakt.

VIII - Het egoïsme van haiku

Vooreerst een kleine geschiedenis van haiku. Oorspronkelijk (bij de Japanse hogere klasse) was er het samengestelde gedicht dat bestond uit eenendertig lettergrepen in twee delen: vijf-zeven-vijf, gevolgd door zeven-zeven. Dat samengestelde gedicht werd een sociaal tijdverdrijf onder de naam *renga*. Het was een wedstrijd tussen twee groepen, een gezelschapsspel met een door een spelleider opgegeven thema. Een wedstrijd ook met woordspelingen en taalangels om de tegenstander in verlegenheid te brengen. Wie begon gaf de eerste drie regels en de gesprekspartner (of de gespreksgroep) moest de volgende twee regels bedenken, waarna er weer drie regels werden geschreven, enz. Het was dus een spel dat eindeloos kon duren, want iedereen kon meedoen. Zo ontstonden er in die tijd, tegen het einde van de middeleeuwen, lange kettinggedichten. Als een haast oneindig gedicht. In de veertiende eeuw werd de *renga* ook ijverig beoefend in de kloosters.

Rond 1650 ontstond er een dubbele wijziging van de *renga*: ten eerste ontwikkelde zich naast de ‘edele’ *renga* een vrije en meer volkse *renga* (vaak lyrischer), die *haikai-renga* werd genoemd. En de tweede wijziging was dat de dichters het begin van de *renga* (het openingsvers van vijf-zeven-vijf strofen) losmaakten door er bundels mee uit te geven. Die openingsverzen van de *renga* werden *hokku* genoemd. Zo ontstonden *haikai-hokkus* (poëtische *hokkus*) of haiku’s. Maar het woord ‘haiku’ werd pas in de 19de eeuw door Shiki bedacht, die het genre een nieuwe elan gaf.

In de evolutie van deze dichtvorm is in het spel tussen twee de dialoog dus weggefallen. Wat in de haiku is gebleven, is de individuele notatie van de eerste drie regels. De andere die telkens reageerde en probeerde de voorgaande te overtreffen, werd geëlimineerd. Zo heeft het gedicht zijn ‘strijdvaardigheid’ verloren. Er is geen poëzie meer van het gevecht. Men zou kunnen zeggen dat de huidige vorm van haiku voortkwam uit een beweging van egoïsme: men stuurde de andere partners weg, die uiteindelijk de narcissus in de weg stonden en men speelde voortaan alleen. Het maken van een ketting (*renga*) werd gestopt: zodra ik iets heb genoteerd, leg ik al een knoop voor dat iemand anders er zich mee bemoeit. Het onderwerp werd geïsoleerd, het conflict afgeschaft, de concurrentie gestopt. Het ego werd tot rust gebracht en stond (en staat) voortaan in de haiku alleen en wellustig midden in de schepping. ‘Ik’ is inderdaad altijd aanwezig in de haiku, die een zuiver gedicht van uitspraak is. Zeggen dat het ‘ik’ aanwezig is, is zelfs nog een understatement. Het is ook het hele lichaam dat ik ben dat aanwezig is in de haiku. Drie voorbeelden:



*Fraîcheur,
J'appuie mon front
Contre la natte verte.*
(SONOJŌ, COYAUD)



*Verkoeling;
ik buig mijn voorhoofd
tegen de groene mat.*





*Fraîcheur,
Au mur la plante de mes pieds nus,
Sieste.*

(BASHŌ, COYAUD)



*Verkoeling;
tegen de muur mijn blote voeten,
middagdutje.*



*Je vis la première neige
Ce matin- là,
J'oubliai de laver mon visage.*

(BASHO, YAMATA)



*Ik zag de eerste sneeuw.
Mijn gezicht vergat ik
die ochtend te wassen.*



Individualisering dus: het ik gaat over in het lichaam, het lichaam in de gewaarwording en de gewaarwording in het moment. En vaak plaatst de 'ik' van de haiku zichzelf in het beeld. Nog:



*Nettoyant une casserole,
Rides sur l'eau,
Un goéland solitaire.*

(BUSON, COYAUD)



*Een pan schoonmakend,
rimpels op het water,
een eenzame meeuw.*



*Saison des pluies. Nous regardons la pluie,
Moi et derrière moi, debout,
Ma femme.*

(RINKA, COYAUD)



*Het regenseizoen;
we kijken naar de regen,
ik en mijn vrouw staand achter mij.*



In beide gevallen is er een scène die je heel goed kunt zien. Met een acteur erin. En tegelijkertijd ben ik die acteur. In de tweede haiku kan ik de hele scène zien, alsook de gelaagdheid ervan: de regen, ik en mijn vrouw. Het is dus in zekere zin een stereofonische of stereoscopische gewaarwording. Van de eerste haiku kunnen we zeggen dat het lichaam er is zonder dat er 'ik' hoeft te staan. Want het kan altijd alleen maar mijn lichaam zijn. Nog een voorbeeld:



*Sieste,
La main cesse
De mouvoir l'éventail.*

(TAIGI, COYAUD)



*Siesta;
de hand stopt even
om de waaier te wisselen.*



Bij dit thema van het egoïsme van haiku moet worden opgemerkt dat haiku nooit erotisch is. De zeer zeldzame keren dat er op een verlangen gewezen wordt, maakt de subtiliteit van de uiting de uitdrukking van dit verlangen uiterst complex. Omdat er verschillende beperkingen door elkaar lopen: de beperking van het ik, de beperking van de korte vorm, de beperking van de discretie en de algemene beperking van wat ik het specifieke van het begeerlijke zal noemen. Bijvoorbeeld:



*Le foulard de la fillette,
Trop bas sur les yeux,
Un charme fou.*

(BUSON, COYAUD)



*De sjaal van het meisje,
bijna voor de ogen.
Een gekke charme.*



Het wezen van het verlangen (de relatie van het onderwerp tot het ik) is zo bijzonder dat deze relatie vaak een paradox is. Dat is een van de grote raadsels die tot op zekere hoogte door de psychoanalyse is opgehelderd: hoe komt het dat uit duizenden en duizenden lichamen dat ene lichaam mij plotseling begeestert om zich dan precies aan mijn verlangen aan te passen? Waarom deze en niet die? Een groot antropologisch raadsel. De sensuele haiku, in de zeldzame voorbeelden die we ervan hebben, zal heel goed wijzen op deze paradox die maakt dat ik dit verlang en niet dat. Het is het werk van de literaire vorm of de poëtische vorm om deze paradox te ontdekken en te uiten. In de haiku die ik citeerde, is de paradox van verlangen duidelijk in die 'bijna' (in het Frans 'trop bas'), het is die 'bijna' voor de ogen die me doet verlangen.

Het teken van de ik in die haiku is het bijwoord 'trop'. Inderdaad, de betrokkenheid wordt niet alleen gevat door het persoonlijk voornaamwoord 'ik', maar ook door woorden als 'te' of 'bijna'.

Het zijn tekenen van betrokkenheid, omdat ze een norm impliceren. Zelfs als ik niet 'ik' zeg, is er een norm en ik situeer mij in relatie tot die norm. En dus is de haiku, als hij zich ermee bemoeit, zeer goed in het aanwijzen van de specificiteit van het verlangen, dat wil zeggen de individuele, zeldzame overeenkomst tussen ik en het onderwerp, één uit de duizend.

Die manier van schrijven is volledig anders dan de klassieke Westerse beschrijvingen van het begerlijke. Als je bijvoorbeeld een auteur neemt die op zijn zachtst gezegd heftig erotisch is, zoals Sade, dan zijn er in Sade veel beschrijvingen van begerlijke voorwerpen, maar die beschrijvingen zeggen nooit iets over het bijzondere van het verlangen. Er zijn categorieën: heel mooi, heel lelijk, enz., maar er wordt nooit geprobeerd de bijzonderheid te beschrijven van de overeenkomst tussen een persoon en een ik. Bij Sade zul je nooit de sjaal 'te laag' of 'bijna voor de ogen' vinden. Nooit. Het blijft algemeen.

Boeiend is alweer de vergelijking tussen gelijkaardige gedichten uit onze cultuur die bijna haiku zouden kunnen zijn, maar het net niet zijn door het ontbreken van die 'ik' die de uitspraak doet. Bijvoorbeeld in deze overigens prachtige regels van Apollinaire:



*L'anémone et l'ancolie
Ont poussé dans le jardin
Ou dort la mélancoliet*

~

*Anemoon en akelei
zijn gegroeid in de tuin
waar melancholie slaapt.*



Het is heel mooi, maar er is geen ik, er is geen lichaam dat meespeelt.

IX - Discretie

Elke haiku lijkt me een daad van discretie. En juist dat is goed te zien in de afwezigheid in haiku van het thema liefde: de haiku is een lyriek, maar die lyriek zwijgt over de liefde. Coyaud noemt een paar haiku's waarin koppels worden getoond, maar van zo'n afstand (zo'n discretie) dat het slechts kleine plaatjes zijn en dan nog meestal in het waas van een vleugje humor. Bijvoorbeeld:



*Pluie de printemps.
Faisant causette, s'en vont
Manteau de paille et parapluie.*
(BUSON, COYAUD)

~

*Lenteregen.
Babbelend gaan ze heen,
strojas en paraplu.*



En ook hier slechts een plaatje vanop afstand:



*Le bonze un peu gris
Caresse la tête d'un ami,
Véranda sous la lune.*

(BŌSHA I, COYAUD)



*De grijzende monnik
streelt het hoofd van een vriend.
Veranda onder de maan.*



In beide gevallen is het niet de ik die verliefd is. Dus het lijkt erop dat er een onverenigbaarheid is tussen de liefde van de schrijver en haiku. Liefde dwingt tot een massaal spreken over zichzelf. En dat behoort niet de haiku toe. Het is die paradox waarop ik reeds gewezen heb: de tegenstelling tussen individualisering en het individu. En de liefde staat aan de kant van het individu, zij staat niet aan de kant van de individualisering.

Zo bestaat er in haiku ook geen gebiedende wijs, haiku richt zich nooit tot de ander. Verzen zoals die van Ronsard zouden in haiku onmogelijk zijn: *Stotteren terwijl je me kust, met half gesloten lippen*. Het is een mooi thema (praten terwijl je zoent), maar het zou ondenkbaar zijn in haiku omdat er een imperatief is. Dus in haiku: geen erotiek of beroep op de ander. Zelfs het noemen van een jij zou al bijna te veel zijn in haiku.

En deze paar woorden van Milosz, die bijna een haiku zouden kunnen zijn, zijn het niet omdat jij er bent:



*Toi, triste,
Triste bruit de la pluie
Sur la pluie*



*Jij, triest.
Droevig geluid van regen
op de regen.*



Jij introduceert inderdaad opnieuw een denkbeeld van een relatie, die niet verenigbaar is met de discretie van haiku.

Haiku is de strenge wereld van het indirecte, dat we ook bescheidenheid kunnen noemen. Hoewel sterk gecodeerd, schuwt haiku het stereotype, datgene waarover men wel móét praten omdat het mythisch belangrijk is. Haiku probeert er niet over te praten, is in die zin bescheiden. Zo is er bijvoorbeeld voor de Japanners een mythisch object dat min of meer onvermijdelijk is in het hele Japanse leven, dat zelfs geografisch haast onvermijdelijk is: de berg Fuji.

Welnu, Bashō heeft het in al zijn werken slechts één keer over die Fuji . En dan nog, zie hoe hij erover spreekt!



*Brume et pluie.
Fuji caché. Mais cependant je vais
Content.*

(BASHŌ, COYAUD)



*Nevel en regen.
Fuji verborgen.
Toch een tevreden man.*



De enige keer dus dat hij over de Fuji praat, is om te zeggen dat hij de berg niet kan zien. En dat is wat schrijven is: een kracht die uiteindelijk heel zacht is, maar een verschrikkelijke en moedige kracht van bedrog. Ik denk dat de schrijver iemand is die constant werkt op het koord van de teleurstelling.

In haiku is er ook de onthouding van het ideologische. Ongetwijfeld is veel hiervan te wijten aan het effect van de beknopte vorm, maar niet alleen daaraan. Wij weten bijvoorbeeld heel goed dat de spreuk, ook een korte vorm, een vorm is die sterk ideologisch kan zijn. De haiku is heel weinig zo:



*Lune éblouissante,
Pour reposer l'œil,
Deux ou trois nuages, de temps en temps.*



*Verblindende maan;
om het oog te laten rusten,
van tijd tot tijd wat wolken.*



Ik voel en hoor in deze haiku een soort ijzheid die bijna bedwelmend is, zo euforisch en pacifice-rend. Zij die met taal een relatie hebben van zowel verlangen naar genot als pijn, die van taal houden en die eronder lijden, zij kunnen zich geen grotere rust voorstellen dan in de vorm van een onthouding van ideologie. Wat de taal doet lijden is ideologie. In een haiku zoals die van Bashō van daarnet voel ik een soort euforie door het ontbreken van ideologie. Omdat de waarneming hier zo zuiver is dat er geen trilling is van arrogantie, geen trilling van waarde, geen trilling van betekenis op welke manier dan ook. En zelfs niet van religie.

De haiku is in feite een instemming met wat is. En misschien moeten we hier nog onderscheid maken tussen instemming enerzijds en goedkeuring, berusting anderzijds. Ik zou zeggen dat de weg van haiku altijd de weg van de instemming is, de weg van de werkelijkheid en niet de weg

van de waarheid, die ideologisch is. Haiku is een kunst die gemaakt is om de werkelijkheid ‘af te romen’ van haar ideologische trilling, dat wil zeggen van haar commentaar. Misschien zijn de mooiste haiku’s die welke een spoor, een parfum van deze strijd tegen de betekenis bewaren.

Bijvoorbeeld:



*Les fleurs tombent ;
Il ferme la grande porte du temple
Et s'en va.*

(BASHŌ)



*De bloemen vallen
Hij sluit de grote deur van de tempel
en gaat.*



We voelen dat we in deze haiku worden tegengehouden op de rand van het effect. Hier zijn we in het quasi, in het bijna, en door het schrijven werkt er wel iets, maar het is geen effect. Schrijven, in absoluut gelukkige en zeldzame momenten zoals bepaalde haiku’s, heeft een kracht van werking. Het bedient iets, maar het gaat niet door het effect, door het theater, door de hysterie.

Deze spanning van haiku in relatie tot betekenis en ideologie heeft te maken met zen. Ik beschouw de haiku als een uitweg uit het incident. Ik stelde het eerder al: de haiku is een soort incident, een vouw. Iets wat valt, een onbeduidende barst in een groot leeg oppervlak. Het grote lege oppervlak van het leven vertoont soms onbeduidende barstjes. Dat zijn haiku’s of *satori*.

Van Bodhidharma (de min of meer mythische invoerder van zen in China rond 520) wordt gezegd dat hij zich op een bepaald moment in zijn leven terugtrok in een klooster en negen jaar in een cel doorbracht ‘kijkend naar de muur’, wat betekent dat hij zich uit zijn denken en elk verlangen om te grijpen uitsloot. Haiku is geen absoluut zen-gedrag is, het is geen monnikengedrag, het is een gedrag dat in de wereld is en dat in de zinnelijkheid van de wereld vertoeft, maar dan als een licht krasje op de muur waar Bodhidharma al negen jaar naar kijkt, een licht krasje op de muur van het niet willen vastgrijpen. In de haiku wil ik niets vastgrijpen, maar toch is er een soort zinnelijke plooi, een gelukkige instemming met barstjes van de werkelijkheid, met affectieve verbuigingen. Dat noem ik discretie. De man van de haiku is ongetwijfeld een onvolmaakte, lakse, misschien sluwe boeddhist, een boeddhist gekruist met Tao.

X - Effect van de werkelijkheid

Het ‘effect van de werkelijkheid’ ontstaat als we in een tekst plotseling het gevoel hebben dat de taal verdwijnt ten gunste van een zekerheid. Alsof op bepaalde momenten de taal zichzelf begraaft en als taal verdwijnt, waardoor alleen wat zij zegt overblijft. We zouden in zekere zin kunnen zeggen dat die effecten van de werkelijkheid, dat wil zeggen het moment waarop de taal lijkt te verdwijnen ten gunste van wat er staat, de leesbaarheid van een tekst bepalen. Geen tierlantijntjes dus, geen taalfranjes, want dan treedt de taal prominent op de voorgrond als taal en verduistert de inhoud. Het extreme moment, het ultieme punt van leesbaarheid van een tekst is precies het moment waarop de taal lijkt te verdwijnen. En wat is die leesbaarheid van haiku?

I. FOTOGRAFIE

Om tot die leesbaarheid van haiku te komen, maak ik een omweg: de ene kunst binnengaan via een andere. En ik bedacht dat de kunstvorm die het misschien mogelijk zou maken haiku te bekijken vanuit een andere kunstvorm, de fotografie is.

Fotografie als een historisch en cultureel concept zit vol paradoxen. De eerste is dat de huidige wereld vol is, verzadigd is van foto's. Er zijn foto's op alle niveaus van kennis, van het sociale leven (openbaar en privé), van informatie, van wetenschap. Er zijn foto's van atomen en er zijn foto's van sterrenstelsels. Maar het is net door die grote verscheidenheid, die heterogeniteit dat er bij mijn weten geen 'Theorie van de Fotografie' bestaat. Men kan zeggen dat de fotografie niet is opgenomen in het heelal van de grote cultuur, wellicht door zijn permanente aanwezigheid en zijn heterogeniteit. Er is als het ware geen beginnen aan.

De tweede paradox is dat fotografie in het algemeen niet als een 'kunst' wordt beschouwd, maar we toch voortdurend van 'kunstfoto's' spreken. Die taalkundige samentrekking is tegelijk een ontkenning van fotografie als kunst. Het woord 'kunst' lijkt er immers aan toegevoegd te moeten worden om er kunst van te maken.

Ten slotte: zowel voor de fotografie als voor de film lijkt men er nog niet in geslaagd te zijn de specificiteit van het fotografische beeld te definiëren, het effect dat het uit zichzelf bezit ten opzichte van andere kunsten. Met andere woorden, we hebben de 'noeme' van de fotografie nog niet kunnen formuleren, het fenomeen fotografie nog niet echt gedefinieerd.

Het zijn de schilders die de fotografie hebben uitgevonden (niet technisch natuurlijk, maar als fenomeen), want de camera obscura reproduceert de perspectiefgeometrie van de renaissance. Fotografie zou gekenmerkt kunnen worden door het vermogen om oneindig gereproduceerd te worden. Maar men kan zeggen dat de tekst ook oneindig reproduceerbaar is. Het heeft ook niet te maken met wat men het 'gezichtspunt' noemt, waarbij elke filmcamera en elke fotocamera over zeer rijke mogelijkheden beschikt om het gezichtspunt van de opname te variëren en altijd anders te maken. Want dat gezichtspunt bestaat ook in de literaire tekst.

Mijn hypothese van het ontbreken van die 'noeme' is dat het unieke kenmerk van de foto moet gezocht worden aan de kant van 'het is geweest'. Dat wil zeggen dat alle fotografie haar specificiteit zou hebben in die 'het is geweest'. Het verband met haiku is dan dat de haiku de indruk wekt dat wat er staat absoluut heeft plaatsgevonden: het is geweest. Een zeer beroemde haiku van Basho:



Brise printanière :
Le batelier
Mâche sa pipette.
(BASHŌ, YAMATA)



Lentebries;
de bootman
kauwt op zijn pijp.



Het is de individualisering van een moment en een actie van het heden. En het is paradoxaal genoeg een sterk heden hier dat garant staat voor die 'het is geweest'. Maar tegelijk rijst uit de pure toevalligheid, via de taal, een soort transcendentie op. Dat wil zeggen dat alle lente, alle nostalgie ervan die nooit meer terug zal komen, in die 'het is geweest' zit. Dat doet me denken aan oude foto's, niet de glanzende foto's van Paris Match of van het tijdschrift Photo, nee, het is de verouderde foto, de vergeelde foto. Dat is de échte foto en dat is ook een beetje wat haiku is.



*Le chaton
Flaire
L'escargot.*
(SAIMARO, COYAUD)



*Het jonge poesje
ruikt
aan de slak.*



Dat is iets wat we vaak zien: de verbazing van een kleine kat voor een voorwerp dat ze niet kent. En opnieuw die paradox: iets herkennen wat maar één keer gebeurd lijkt te zijn. Maar om het te herkennen, moet het herhaald worden. Het moet een teken zijn. En de haiku functioneert als een teken: hij omvat de herkenning van een herhaling en tegelijk functioneert hij als een zeer levendige en onherhaalbare gewaarwording, een 'het is geweest'.

Haiku is een teken (want er is herkenning en het teken is wat herkend kan worden) en toch is hij tegelijk 'verbazingwekkend' en in die zin tegenovergesteld aan wat herkend wordt. Dat wekt immers geen verbazing (meer). Misschien zou dat de definitie van het schrift kunnen zijn en iets goddelijks hebben. Haiku zou dan functioneren als een openbaring, een manifestatie van iets goddelijks, dat tegelijk herkenbaar en toch verrassend is.

Nog een voorbeeld:



*Pas d'autre bruit
Que l'averse d'été
Dans le soir.*
(ISSA, MUNIER)



*Geen ander geluid
dan de zomerbui
bij avond.*



Het wordt door mij herkend als vaak te hebben plaatsgevonden, maar tegelijk wordt het waargenomen in 'de glorie' van het 'het heeft één keer plaatsgevonden'. Glorie heeft een uiterst precieze en filosofische betekenis: het is de openbaring van het wezen, geen decorum. In deze haiku zien

we het wezen van die regen, je kunt hem niet interpreteren. Met andere woorden: de haiku kan een zuiver teken zijn, een teken dat geen betekenis heeft.

Hetzelfde effect treedt op in deze haiku:



*Dormant sur le toit
Un chat perdu
Sous la pluie printanière*
(TAIGI, COYAUD)



*Slapen op het dak.
Een verloren kat
in de lenteregen.*



Al deze effecten van de werkelijkheid kunnen dus ruwweg effecten van de fotografie zijn, ook al zijn het effecten van gewaarwordingen, van beweging, tactiele of geluidseffecten. Ik zou zeggen dat het verschil tussen fotografie en haiku het volgende is: fotografie is verplicht om alles te zeggen. Als de fotografie bijvoorbeeld de bootsman uit de bovenstaande haiku zou fotograferen, de bootsman die op zijn pijp kauwt, zou de foto ‘verplicht’ zijn ook zijn kleding, zijn leeftijd, zijn slordigheid te tonen. In de fotografie kan er geen nul graad van detail zijn. En dus maakt dit zeker ook deel uit van de noeme van de fotografie. Want de tekst, dat is zijn kracht, kan hier niets van zeggen. De tekst zegt wat hij wil, is tot niets verplicht.

Dat betekent dat de fotografie betekenisverschuivingen teweegbrengt, omdat zij verplicht is een zeer grote hoeveelheid details te verstrekken. De haiku is daar niet toe verplicht. De haiku beschikt over een absoluut abstract en toch zeer levendig effect. Toch blijft de gelijkenis tussen de foto en de haiku groot. Zeker, de foto is vol, verzadigd met onvermijdelijke details en de haiku is dat niet. Maar in de beide wordt alles in één keer gegeven. De haiku kan zich niet verder ontwikkelen, evenmin als de foto. Je kunt niets toevoegen aan een foto, je kunt hem niet voortzetten. Bij een foto en ook bij een haiku kan de blik aandringen (je kunt blijven kijken of herlezen zolang je wilt), maar hij kan niet voortwerken. Haiku en fotografie zouden we daarom zuivere autoriteiten kunnen noemen, beelden of verbale producties die zich door niets hoeven te legitimeren en waar maar één wet geldt: het is geweest. En misschien komt deze kracht voort uit de korte vorm. Het zou een hypothese zijn de fotografie eveneens als een korte vorm te beschouwen (in tegenstelling tot de film).

Boeiend is ook om nog even aan te halen dat een werkwoordsvorm in de tegenwoordige tijd heel goed kan verwijzen naar een werkelijk verleden (zoals bijvoorbeeld in wat men het historisch heden noemt). Die ‘het is geweest’ van de haiku blijft dus logisch en mogelijk, ook al is de haiku geschreven in de tegenwoordige tijd. De meeste haiku’s staan trouwens in de tegenwoordige tijd. En zelfs als er geen tijdsaanduiding is, is het duidelijk dat elke haiku op een of andere manier verwijst naar het verleden. De impliciete tijd van haiku is de tijd van de evocatie, van de affectieve band tussen wat heeft plaatsgevonden en wat ik in herinnering breng. Daarom is de tijd van de haiku, de diepe tijd, de volmaakte tijd. En er is een levende band tussen het heden dat ik ben en het verleden van mijn herinnering, precies zoals het bestond in de oorspronkelijke vormen van de Franse voltooid toekomstige tijd.

XI - De verdeling van de werkelijkheid

Twee haiku's om te beginnen:



*Pelant une poire –
De tendres gouttes
Glissent au long du couteau.*

(SHIKI, MUNIER)



*Een peer schillend –
dikke druppels
glijden langs het mes.*



De peer is een belangrijke vrucht, ook voor de Japanners, maar hier is het mooie dat zij geabstraheerd is tot druppels op een mes.



*Jeux de mouches
Sur le bâton d'encre. Printemps,
Rayons de soleil.*

(MEISETSU, COYAUD)



*Vliegjes spelen
boven de inktstaaf.
Stralen zonlicht.*



Het zichtbare kan oneindig verdeeld worden (natuurkundigen verdelen de materie ad infinitum of bijna ad infinitum). Door verder woorden te combineren, kan ik verder gaan dan de vlieg, verder nog zelfs dan de poten van de vlieg. Ik zou het bijvoorbeeld over de haartjes op die poten kunnen hebben. Daaruit volgt dat de stop in de notatie (als de haiku bijvoorbeeld stopt bij de poten van de vlieg) iets heeft dat altijd willekeurig is en aantoonbaar dat de taal haar wet oplegt aan de natuur. De haiku, in haar uiterste finesse, zegt ons op een bepaald moment, in deze afdaling van de verdeling van de notatie: ik heb de taal neergezet, ik heb de taal gestopt, ik heb de taal gedeponeerd. Toen ik bij de druppels van de peer kwam, liet ik de taal vallen. Toen ik aan de poten van de vlieg kwam, legde ik de taal neer.

Op welk punt in die afdaling (naar het oneindig subtiele) besluit ik de taal neer te leggen? Misschien komt het besluit (dat bij het lezen een soort kleine mentale *satori* teweegbrengt) voor de schrijver om de deling van de werkelijkheid te stoppen voort uit het feit dat de metriek in de haiku zo'n stukje werkelijkheid tegenkomt, er haast vanzelf een knoop in legt en dus doet stoppen. Het is het moment waarop de 'werkelijkheid' door de metriek vijf-zeven-vijf wordt opgeheven. Het zou de definitie kunnen zijn van poëzie: de taal van het werkelijke. En wel in die zin dat zij zichzelf niet langer verdeelt of er niet in 'geïnteresseerd is' zichzelf verder te verdelen.

Het is de ‘metrische opstand’, de *satori* van een ontdekte vorm, die de werkelijkheid schept door te stoppen met het verdelen ervan. Dat moment waarop de taal ophoudt omdat zij erin geslaagd is de werkelijkheid te formuleren, wordt door Claudel goed uitgedrukt in enkele treffende metaforen. Hij spreekt van *de aanraking van de moeder* of van *de lichtende focus die het spel van waarden, lijnen, volumes om zich heen dirigeert*. Of van *de vonk die de hele constructie van het levende wezen in beweging zet*. En alleen de dichter heeft het geheim van dat heilige moment.

XII - Co-présence

Vanuit syntactisch standpunt is haiku over het algemeen gebouwd op de co-aanwezigheid, de aanwezigheid samen, van twee elementen. Haiku beoefent deze co-présence van twee elementen zelfs zonder dat ze ondergeschikt zijn aan elkaar. Bij wijze van test deze haiku, waarin ik de co-présence niet goed vind:



*Dans l'ombre des frondaisons
Les yeux du chat noir,
Dorés, féroces.*

(KAWABATA BŌSHA, COYAUD)



*In de schaduw van het gebladerte
de ogen van de zwarte kat,
van goud, woest.*



Ik voel hier geen *satori*. Het is een beschrijving, maar ze wekt geen haikusensatie op, omdat de eerste term (het gebladerte) saai en banaal is en slechts een zuivere, indirecte aanvulling. Er is geen mentale buzz, geen belletje, geen *satori*, geen kanteling, geen verrukking. Men zou het anders kunnen zeggen: het zwakke element (het gebladerte) is hier slechts een accessoire van de beschrijving. Maar uiteindelijk is de haiku niet beschrijvend. De haiku zou heel goed een banale beschrijving van een traditionele roman kunnen zijn: ‘Hij liep het bos in en zag tussen het gebladerte de gouden en woeste ogen van een kat.’

Hier is een andere haiku, die goed laat zien dat als de haiku bij de loutere beschrijving blijft en er geen co-présence is van twee elementen, het geen goede haiku is.



La voix du rossignol

Lisse

Ronde, longue

(TŌKŌ, COYAUD)



*De stem van de nachtegaal.
Glad,
rond, lang.*



Hier is er een ‘dat is het’ van de taal, maar er is geen mentale ‘dat is het’. Geen *satori* dus, geen mentale schok, geen buzz, geen belletje. Want er is maar één element, er is geen co-présence.

Hier zijn wel twee goede haiku’s volgens het criterium van de co-présence:



*Êtres sans mémoire,
Neige fraîche,
Écureuils bondissants.*
(KUSATAO, COYAUD)

~

*Wezens zonder geheugen,
verse sneeuw,
springende eekhoorns.*



Ik hou van deze haiku, omdat er een onmiddellijke verbinding is tussen het geheugenloze en de sneeuw en wel met een scheutje lichtheid: het is als een heel subtiele, lichte cocktail. Nog een:



*Un oiseau chanta –
Tomba au sol
Une baie rouge.*
(SHIKI, MUNIER)

~

*Een vogel zong –
een rode bes
viel op de grond.*



De co-présence speelt hier door twee handelingen: zingen en vallen. Het is een pure co-présence, want er is geen verband tussen de twee handelingen en juist daarom lijkt de voorwaarde, de noeme van de haiku, gerealiseerd te worden. Een minder sterke co-présence ten slotte, omdat ze een toestand en een proces naast elkaar plaatst:



*Convalescence –
Mes yeux se fatiguèrent
À contempler les roses.*

~

*Herstellende –
mijn ogen werden moe,
kijkend naar de rozen.*



De co-présence is minder sterk, want het lijkt mij dat we hier een beetje op de grens van haiku zitten en dat we in de richting gaan van iets dat meer ‘psychologisch’ is en dat dichterbij een gemoedstoestand komt dan bij een *satori* (die kleine mentale schok).

XIII - Kantelen

Ik heb haiku verschillende malen vergeleken met een mentale schok, die in het zen-boeddhisme bekend is en *satori* wordt genoemd. Een (goede) haiku is voor mij zo’n *satori* of wat mijn geest doet tikken, de buzz van een flipperkast. Een goede haiku triggert mij met als enige mogelijke commentaar: ‘Dat is het!’ Het is wat ik ‘het kantelen’ van haiku noem. Dat gevoel van kanteling wordt in ons uitgelokt door elke haiku die wij als geslaagd beschouwen.

Bijvoorbeeld deze vrij beroemde haiku van Bashō:



J'arrive par le sentier de la montagne.

Ah ! Ceci est exquis !

Une violette !

(BASHŌ)



Wandelend langs het bergpad.

Ah! Dit is prachtig!

Een viooltje.



En een nog zuiverder kanteling, want de *kireji* (Ah!) gaat over het uiterlijk van het voorwerp, niet over het effect dat het teweegbrengt:



La cueillir, quel dommage !

La laisser, quel dommage !

Ah, cette violette !



Zonde om het te plukken!

Zonde om het te laten staan!

Ah, dit viooltje!



Zeggen ‘Ah, dit viooltje!’ betekent dat er eigenlijk niets te zeggen valt over het viooltje, dat het wezen van het viooltje elk bijvoeglijk naamwoord afstoot. Dat verschijnsel lijkt mij zeer onhebbelijk voor de Westerse mentaliteit die altijd maar wil interpreteren, met meer of minder geluk. Zo werd de vorige haiku becommentarieerd door een Westerse auteur:

Een heerlijke en geurige verrassing. Bevat deze haiku een metaforische betekenis? Sommigen beweren dat: op een dag, wandelend in de bergen, zou Bashō een boeddhistische kluzenaar ontmoet hebben, een bloem van de deugd.

Natuurlijk is dat een vergissing. En die is ingegeven door de korte vorm. Alsof die korte vorm altijd een betekenis nodig heeft om 'af', volledig te zijn! En hoe meer een vorm als vorm wordt ontvangen (en dat is zeker het geval met de korte vorm), des te meer wordt ons gevraagd, ten onrechte natuurlijk, er een betekenis voor te vinden.

In de haiku is er geen sprake van waarheid, een haiku wil niet iets bewijzen. De haiku vergroot niet, de haiku heeft een exacte grootte. De haiku springt niet in het symbool, het is geen springplank en er zijn geen sterren aan de haikuhemel. Ik wil een haiku citeren die absoluut in tegenspraak lijkt te zijn met wat ik zeg:



*Et qu'est- ce que ma vie ?
Rien de plus que le roseau futile
Croissant au chaume d'une hutte.*
(BASHŌ, YAMATA)



*En wat is dan mijn leven?
Niets meer dan het nutteloze riet
van het dak van mijn hut.*



Het is duidelijk dat hier expliciet een metafoor wordt gemaakt: riet staat gelijk aan leven.

Eerlijk gezegd komt deze haiku mij zeer raadselachtig, zelfs wat onbegrijpelijk voor, zozeer zelfs dat hij in strijd is met de geest van haiku en bovendien in tegenspraak met een andere haiku van diezelfde Bashō:



*Comme il est admirable,
Celui qui ne pense pas « La vie est éphémère »
En voyant un éclair !*
(BASHŌ)



*Hoe bewonderenswaardig,
hij die niet denkt dat het leven vergankelijk is.
Een bliksemschicht gezien.*



Dat is de eigenlijke verklaring van anti-symbolisme en drukt perfect de doctrine, het wezen van haiku uit. Als een korte vorm als de haiku een snaar raakt, een belletje laat rinkelen, een buzz veroorzaakt, iets doet kantelen, betekent dat dat de schrijver of de lezer onmiddellijk wordt gegrepen door het ding zelf en niet zozeer door de manier waarop het in de taal is beschreven, want taal is symboliek.

En voor mij persoonlijk is een onmiddellijk criterium voor het succes van een haiku dat er geen betekenis is, geen symboliek.

Nog drie expliciete voorbeelden van de kanteling, het ‘dat is het!’:



*Dans ma coupe de saké
Nage une puce,
Absolument.*
(ISSA, COYAUD)

*In mijn beker sake
zwem een vlo,
absoluut.*



Het is een gedurfde vertaling van Coyaud, opmerkelijk omdat het gebruikte woord ‘absoluut’ onduidelijk verwijst naar het onderwerp, dat wil zeggen dat de vlo zwemt met een energie zonder weerga, de overgave van de vlo is totaal, hij zwemt absoluut. En dat verwijst ook naar de haiku zelf: er is geen interpretatie mogelijk, er is niets te zeggen over deze vlo die zwemt. ‘Absoluut’ zou dus het woord van de haiku zijn, in zoverre dat absoluut alle interpretatie tegenhoudt.

Evenzo in deze haiku:



*Dans la jarre d'eau flotte
Une fourmi
Sans ombre.*
(SEISHI, COYAUD)

*In de waterkruik
drijft een mier
zonder schaduw.*



Zonder schaduw is gelijk aan absoluut. En nog deze:



*Ça, ça,
C'est tout ce que j'ai pu dire
Devant les fleurs du mont Yoshino.*
(TEISHITSU, COYAUD)

*Deze, deze!
Dat is alles wat ik kon zeggen
bij de bloemen van de berg Yoshino.*



De haiku zegt het hier zelf: geen interpretatie mogelijk, geen betekenis. De bloemen zijn hier absoluut. En daar hebben wij het in het Westen soms moeilijk mee, omdat we altijd betekenis willen ten koste van alles. We zouden kunnen zeggen dat wij om betekenis vragen zoals kikkers om een koning vragen: wij vragen om een betekenis om hem dan koning te kunnen maken. Ik zou die postulering van het absolute willen uitbreiden naar alle literatuur of naar alle schrijven, omdat het schrijven, in zijn volmaakte momenten de neiging heeft, zou moeten hebben, om te zeggen: 'Dat is het!'

Het 'dat is het!' van de haiku (het kantelen, die buzz wanneer de bal in de flipperkast precies raakt wat hij moet raken) heeft dus duidelijk een relatie met zen, niet alleen door de *satori* (de mentale schok), maar ook door een zen-gedachte, een begrip dat ons het 'dat is het!' van de haiku kan doen begrijpen: *wu-shi*, wat kan worden vertaald als 'niets bijzonders'. Die visie op de dingen in hun natuurlijkheid wordt *sono-mana* genoemd, wat 'zoals het is' betekent. En dat is het woord dat de geest van haiku aanduidt: 'Het is zo, het is dat, niets bijzonders, het ding in zijn natuurlijkheid, zo, precies zo.' *Wu-shi, sono-mana*, zoals het nu eenmaal is, is precies het tegenovergestelde van het realisme, dat onder het mom van nauwkeurigheid altijd betekenis wil geven. De haiku wijst slechts aan en dan is het stil.

Dat ontbreken van interpretatie van de haiku is natuurlijk geen naïviteit, het is eerder wat ik een derde draai aan de moer van de taal zou willen noemen. En ik verklaar mij met behulp van een zen-parabel, die zegt dat in een eerste tijd de bergen bergen zijn; in een tweede tijd dat de bergen geen bergen meer zijn; maar in een derde tijd de bergen weer bergen worden. Het betekent dat iets terugkeert, maar in een spiraal, op dezelfde plaats maar niet op hetzelfde niveau, er is onderweg, in de tussentijd, iets gebeurd.

Het eerste moment, wanneer de bergen bergen zijn, zouden we het moment van de domheid kunnen noemen. Het is het moment van de arrogante, anti-intellectualistische tautologie, een cent is een cent en de bergen zijn bergen, punt. Iets als: *Waar heb je het toch over? De bergen zijn bergen, er is niets aan te doen.* Het tweede moment is uiteraard het moment van de interpretatie: de bergen zijn geen bergen en om dat aan te tonen kunnen we onze toevlucht nemen tot diverse interpretatiesystemen: geologische systemen, maar ook psychoanalytische systemen. En het derde moment ten slotte is het moment van natuurlijkheid, van *wu-shi*, van haiku. En tegelijk ook het moment en het bereiken van instemming.

Dat proces zou men in zekere zin de terugkeer 'naar de letter' kunnen noemen: de haiku is het einde van een reis en een soort aanname naar de letter. Dat derde moment, het moment van de terugkeer naar de letter, is iets heel moeilijks en duurt soms erg lang voor men het beheerst. Als ik een zeer persoonlijke aantekening mag maken: pas na een paar maanden na de dood van een geliefde was ik in staat om eenvoudig, of zoals de haiku zou aangeven, 'absoluut', te zeggen: *Ik lijd onder de dood van dit wezen.* Ik denk dat ik daar dan in die derde toestand was, in de *wu-shi*, de natuurlijkheid van de dood, de terugkeer naar de letter, de instemming. En die derde toestand (naar de letter) is alleen mogelijk als men de interpretatie heeft doorgemaakt. Men moet eerst door de interpretatie heen om tot de letter terug te kunnen keren, vooral in het geval van een overlijden. Een sterfgeval, de dood van iemand die we liefhebben, die we hebben liefgehad, is in zekere zin het doorkruisen van een hele 'cultuur' van rouw. Want rouw is een cultuur, een rituele cultuur, met eigen 'wetten' en vooral gewoonten, eigen aan de cultuur waarin men is opgegroeid. Zodra we rouwen, wordt die rouw gevormd en bepaald door de cultuur die we van die rouw hebben. En die cultuur, wat we gewoon zijn te doen, is er altijd het eerst, komt spontaan. De eerste letter is zonder nadenken, een soort dwaze zekerheid zo je wil. Maar de tweede letter, de letter die terugkeert, is een 'wijsheid'.

We kunnen ook zeggen dat *wu-shi* — het uitsluiten van de metafoor, het vatten van de natuurlijkheid van iets — de toetreding is tot het universum van verschil. Het is het vatten van alle dingen in die zin dat elk ding verschilt van het andere. En hier geloven we de haikumeester Bashō die zei: *Je kunt naar alle dingen kijken, maar niets is zoals de halve maan.* Daarom is er in haiku geen metafoor mogelijk, want niets is als iets anders. De ‘waarheid’ zit in het verschil, niet in de vergelijking. Er kan geen algemene waarheid zijn en dat is wat haiku zegt, haiku na haiku na haiku.

XIV - De helderheid van haiku

In het algemeen wordt een korte vorm altijd ervaren als een verkorting en schept hij daardoor onduidelijkheid. Wat zit er nog meer achter dat verborgen blijft? vragen we ons af. Nu is de haiku per definitie altijd erg kort, maar toch is hij ook altijd uiterst helder: hij is volkomen leesbaar. Er is een soort onmiddellijke overeenstemming tussen wat gezegd wordt en het gezegde. Ik denk aan uitdrukkingen, ik denk van Virginia Woolf, die het over *kleine dagelijkse wonderen* hebben. Of deze, nóg mooier en zo goed geschikt voor haiku: *lucifers onverwacht aangestoken in het donker.* Ja, dat is wat haiku voor mij is: een lucifer die onverwacht in het donker wordt aangestoken.

De vergankelijkheid van haiku is dus de vergankelijkheid van het zeggen, niet de vergankelijkheid van de wereld. Haiku verwijst niet naar een ‘pluk de dag die voorbijgaat’, *carpe diem*, enz. Haiku toont veeleer een eeuwigheid die plotseling wordt waargenomen. Die helderheid van de haiku is ongetwijfeld een kwaliteit van de emotie in de haiku. Ik breng de Amerikaanse muzikant Cage nog eens in herinnering, die zegt: *Ik heb ontdekt dat zij die slechts korte tijd met hun emoties bezig zijn, veel beter dan anderen weten wat een emotie is.*

Men mag niet vergeten dat er bij de boeddhistische indelingen, onder de emoties, lijsten zijn van emoties. Net zoals er bij Aristoteles lijsten waren van passies. En wat heel mooi is, is dat de belangrijkste emotie en wat voor zen als een emotie op zichzelf wordt beschouwd, rust is. Rust is een emotie en het is de emotie van haiku.

Haiku is iets dat zich inhoudt om niet om te vallen, of dat bezig is om te vallen in het niets van het zeggen. Er is een zeer subtiele dialectiek hier. Denk aan dat Japanse begrip *utsuroi*. Ik gaf als voorbeeld dat kersenbloesems absoluut mooi zijn wanneer zij op het punt staan te verwelken. Het is bijna onvoorstelbaar, dat moment, en toch zijn ze dan het mooist. In haiku is er ook een soort oefening van *utsuroi*. De haiku is altijd het moment waarop iets dat gezegd wordt, dreigt om te slaan in het niets. Want het lot van ‘dat is het!’, is ‘Ah!’ En dat is alles wat het is, er is alleen dat. Men zou bijna elke goede haiku kunnen geven als voorbeeld van dat lot, maar ook van die schoonheid, van die *utsuroi*:



*Dans la rivière hivernale,
Arraché, puis jeté là,
Un navet rouge.*
(BUSON, MUNIER)



*In de winterrivier,
uitgetrokken en erin gegooid,
een rode raap.*



Was het het echt waard? Ik zeg ja ... Ja, het was het waard!

Of deze:



*C'est le soir, l'automne ;
Je pense seulement
À mes parents.*
(BUSON)

~

*Herfst, avond;
ik denk alleen
aan mijn ouders.*



Ook hier is er een gebeurtenis. Als een krop in de keel die wordt uitgebeeld, die wordt weergegeven (droefheid, nostalgie, liefde), daar, in mijn keel, waardoor het misschien wel de ultieme transformatie is van het 'dat is het!' van de haiku. 'Dat is het!' als een emotie, als een krop die daar in de keel zit.

De haiku is zich ook zeer bewust van de limiet van de taal en kan deze limiet toegeven, het zelfs bijna letterlijk schrijven:



*Rien d'autre aujourd'hui,
Que d'aller dans le printemps,
Rien de plus.*
(BUSON, MUNIER)

~

*Niets anders vandaag
dan om te wandelen in de lente,
niets meer.*



Voor mij is het meestal onmogelijk om te zeggen waarom een bepaalde haiku mij bevalt, waarom hij 'past', waarom hij 'werkt', waarom hij 'klikt' en tegelijkertijd heb ik het gevoel dat de haiku die mij bevalt, niet noodzakelijk ook de anderen bevalt.

Ik heb zelfs ervaren dat als ik af en toe een goede haiku lees en ik hem meerdere keren na elkaar hardop lees, ik hem minder leuk ga vinden. Alsof de kracht er met het lezen langzaam uit verdwijnt. Er treedt dan een soort deflatie van zijn schoonheid op tijdens het herhaald lezen. Haiku is iets uiterst breekbaars. Hij is misschien zo vluchtig dat je hem onmiddellijk en voor altijd moet wegnemen.

Ik wil hieronder afsluiten met een haiku waar ik van hou en die — zo je wil — een beetje de samenvatting van alles is.



*Tout le monde dort,
Rien entre
La lune et moi.*
(SEIFUGO, COYAUD)



*Iedereen slaapt,
niets tussen
de maan en ik.*



Waarom vind ik hem mooi? De betovering, de persoonlijke ‘waarheid’ van deze haiku: als ik iets weet over mijn psychologische ziel of zelfs neurotische structuur, mijn persoonlijke gewoonten van waarnemen, enz., kan ik begrijpen waarom deze haiku mij bevalt. En wel eenvoudigweg omdat het een haiku is die gekoppeld is aan een gesteldheid van hyperbewustzijn, van overbewustzijn.

Ik denk dus dat als het moeilijk is om te zeggen waarom een haiku mooi is voor mij, dat niet omwille van mijn onmacht is om dat te zeggen, maar omdat haiku aan het eind bij wijze van spreken om stilte vraagt. Ik hóéf het niet te zeggen. Het ligt in zijn aard om stilte op te leggen, uiteindelijk, aan elke vorm van taal. Misschien is dat de autoriteit van haiku, om een soort perfecte overeenkomst te bereiken tussen het woord en mijzelf. Ik ben datgene wat niet gezegd kan worden. Op het moment dat ik mijzelf waarneem, weet ik dat ik aan geen enkele algemeenheid onderworpen kan worden. En zo is ook haiku.

Roland Barthes over haiku - citaten



Haiku is niet een rijke gedachte teruggebracht tot een korte vorm, maar een korte gebeurtenis die plotseling de juiste vorm vindt.

~

De haiku is niet fictief, hij verzint niets, hij beschikt in zichzelf, door een bijzondere chemie van de korte vorm, over de zekerheid dat het gebeurd is.

~

De haiku is de korte vorm die het best het heden weergeeft. Hij is tastbaar, bijzonder. Hij creëert het effect van het reële: taal die naar de achtergrond verdwijnt om te worden verdrongen door een zekerheid van de werkelijkheid.

~

De haiku is als het aanwijzende gebaar van het kind dat naar iets wijst en alleen maar zegt: 'Dat!'

~

De haiku wekt voor Westerse lezers het verlangen om schrijver te zijn, omdat het hen bevrijdt van de breedspakkerige arbeid van de Westerse literatuur.

~

De haiku kan schrijven over elk toevallig en onbeduidend onderwerp. De haiku toont geen partijdigheid voor het onderwerp.

~

Haiku is slechts een accent, een lichte plooi waaruit met een snelle beweging de bladzijde van het leven wordt geplooid. Geschreven in één enkele strek is de haiku een soort licht litteken dat in de tijd wordt getraceerd, een barstje in een voor de rest gaaf oppervlak.

~

Dat snelle schrijven is geenszins het werk van gehaaste mensen: de dichter cultiveert vrijheid, beschikbaarheid en een zwevende aandacht die hem in staat stelt het subtiele, het onbeduidende te zien en weer te geven.

~

Haiku schrijven is een manier van leven die aansluit bij het zen-boeddhisme en het besef van vergankelijkheid.

~

Haiku wijst op datgene wat slechts één keer heeft plaatsgevonden, die ene tel, en wat wij toch herkennen, omdat het iets is dat herhaald kan worden.

~

Bij gebrek aan nieuwe haiku's zullen wij dezelfde steeds opnieuw lezen. Het lezen van haiku is even ogenblikkelijk als het schrijven ervan: als het lukt, ervaart de lezer of de schrijver een satori, een kleine mentale schok, een vuurtje, rinkelt er een belletje, heel zuiver van klank.

~

De haiku plaatst ons voor iets dat voor de hand ligt, maar waar we niet aan gedacht zouden hebben: wat we lezen lijkt zo echt, dat we alleen maar kunnen uitroepen, zoals we doen bij bepaalde foto's: 'Dat is het!'

~

De nauwkeurigheid van haiku heeft iets muzikaals: de haiku heeft de zuiverheid van een muzieknoot.

~

Een haiku wordt doorgaans twee keer na elkaar gezegd, als een echo. Het is suggereren dat de betekenis moet worden ontdekt, het is diepte laten vermoeden.

~

Terwijl een haiku begrijpelijk is, betekent hij niets en het is door die dubbelzinnigheid dat haiku zijn waarde en betekenis krijgt, op een bijzonder beschikbare, behulpzame manier, als een beleefde gastheer die je toelaat je thuis te voelen, met je maniertjes, je waarden, je symbolen.

~

In haiku kost het symbool, de metafoor, de les bijna niets: nauwelijks een paar woorden, een beeld, een gevoel.

~

Haiku lijkt het Westen rechten te geven die het door zijn eigen literatuur wordt ontzegd. Je hebt het recht, zegt haiku, om futiel, kort, gewoon te zijn. Ontsluit wat je ziet, wat je voelt in een dunne horizon van woorden en je zult interessant zijn.

~

Het aantal haiku's en de versnippering lijken de wereld te verdelen, te classificeren tot in het oneindige en een ruimte te vormen van zuivere fragmenten, een stof van gebeurtenissen die door niets moeten worden verenigd.

~

De collectieve verzameling van haiku's is als een netwerk van juwelen is, waarin elk juweel alle andere weerspiegelt, tot in het oneindige, zonder dat er ooit een centrum is om vast te grijpen.

~

Wordt haiku niet geschreven 'gewoon om te schrijven'?

~

De flits van haiku verlicht niet, onthult niets. Het is als een foto die men heel voorzichtig zou nemen (op de Japanse manier), maar zonder een film in de camera.

~