

De *renga*-meester

De renga-meester

Alle kettingverzen van
Matsuo Bashō

Henk Akkermans en Wim Boot

NOORDBOEK

Deze uitgave kwam mede tot stand door een subsidie van de I.A. Ailion Foundation.

© 2025 Henk Akkermans en Wim Boot | uitgeverij Noordboek

Omslagontwerp: René van der Vooren

Omslagbeeld: illustratie van Yosa Buson (1716-1784) in diens handgeschreven rol van *Oku no Hosomichi*, met permissie van het Kyoto National Museum

Boekverzorging: Crius Group

ISBN 978 94 6471 341 1

NUR 306 | 630

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van uitgeverij Noordboek, postbus 234, 8400 AE Gorredijk, Nederland – info@noordboek.nl.

De uitgeverij stelt alles in het werk om op milieuvriendelijke en duurzame wijze met natuurlijke bronnen om te gaan. Bij de productie van dit boek is gebruikgemaakt van papier dat het keurmerk van de Forest Stewardship Council (fsc) mag dragen. Bij dit papier is het zeker dat de productie niet tot bosvernietiging heeft geleid.

Noordboek is onderdeel van
20 leafdesdichten en in liet fan wanhoop bv

www.noordboek.nl

Inhoudsopgave

1	Inleiding: Het verre nabij brengen	7
2	Verdieping: Continuïteit en ontwikkeling in thematiek	27
3	<i>Fuyu no hi</i> 1: Winterstormen	50
4	<i>Fuyu no hi</i> 2: Eerste sneeuw	78
5	<i>Fuyu no hi</i> 3: Hij laat zich niet pakken	106
6	<i>Fuyu no hi</i> 4: De rietbrander	134
7	<i>Fuyu no hi</i> 5: Berijpte maan	162
8	<i>Arano</i> : Verlaten velden	194
9	<i>Hisago</i> : Kalebas	222
10	<i>Sarumino</i> 1: De veren van de wouw	248
11	<i>Sarumino</i> 2: Midden in de stad	274
12	<i>Sarumino</i> 3: De astobbe	298
13	<i>Sarumino</i> 4: Pruimen en verse sla	324
14	<i>Sumidawara</i> 1: De geur van pruimenbloesem	350
15	<i>Sumidawara</i> 2: Op bezoek in Fukagawa	376
16	<i>Sumidawara</i> 3: Maand zonder goden	402
17	<i>Zoku-sarumino</i> 1: Van vijftien, zestien meter hoog	430
18	<i>Zoku-sarumino</i> 2: Op de apencape	456
19	<i>Zoku-sarumino</i> 3: Ach, zo'n lentenacht	482
	Literatuur	510

1 Inleiding: Het verre nabij brengen

1.1 Bashō de *renga*-meester

Iedereen kent haiku. Deze Japanse dichtvorm is een al even succesvol Japans cultureel exportproduct als *karaoke*, *sushi* (*ramen* komt eraan) en *Pokémon*. Als er iets aan dichtkunst gedaan wordt op de middelbare school, dan is dat vaak via deze drieregelige dichtvorm; de oubollige limerick lijkt verdwenen uit de les Nederlands. Veel mensen schrijven ook zelf haiku. Niet zo veel als in Japan, waar het aantal haikudichters in de miljoenen loopt, maar er is bijvoorbeeld een actieve haikuvereniging in het Nederlandse taalgebied. Boekvertalingen van haiku verkopen ook goed, zoals de recente uitgave van Jos Vos' *Verzamelde haiku's van Matsuo Bashō*. Veel mensen kennen dan ook Matsuo Bashō (松尾芭蕉, 1644-1694), de beroemdste Japanse dichter hier in het Westen, maar ook in Japan, waar Bashō al eeuwen letterlijk de status van godheid heeft. De kikker springend in de oude vijver, de kraai op de kale tak, het zijn in het Nederlands beelden geworden van wat een haiku hoort te zijn.

Veel minder mensen zullen weten dat de haiku-dichtvorm voorkomt uit de *renga* 連歌, het kettinggedicht, wat op zich ook een vrij onbekende dichtvorm is. Het woord haiku bestond niet eens in de zeventiende eeuw waarin Bashō leefde, maar is twee eeuwen later bedacht door de dichter Masaoka Shiki (1867-1902). Het is een contractie van *haikai-no-hokku* 俳諧の発句: 'het beginvers van komische verzen'. De term *hokku* geeft al aan dat er in dit verband vooral gedacht werd aan *renga*, want alleen een reeks heeft een beginvers. Bij *renga* neemt dit eerste vers, de *hokku* dus, een bijzondere plaats in. Dat moet meteen prachtig, toepasselijk en 'raak' zijn en daarmee de andere mede-dichters – want *renga* zijn teamwork – uitnodigen tot al even fraaie vervolgen. Een beetje *renga*-meester, zoals Bashō dat ook was, had daarom maar beter een stel goede *hokku* op zak om daarop dan ter plekke net iets te variëren. *Hokku* schrijven was tevens een goede oefening. Gaandeweg gingen steeds meer mensen losstaande *hokku* schrijven. Het gaat ook veel sneller, en je kunt het in je eentje. De *tanka* stond als zelfstandige verwante dichtvorm al vele eeuwen in hoog aanzien. Een *tanka* is vijf regels lang, eerst 5-7-5 lettergrepen

en dan 7-7 lettergrepen. De *tanka* staat weer aan de basis van de *renga*, want in *renga* is er ook steeds die afwisseling tussen drie en twee regels, tussen 5-7-5 en 7-7 lettergrepen. Al met al is het dus heel begrijpelijk dat er gaandeweg veel en veel meer *hokku* geschreven werden dan volledige *renga*. Een nieuwe dichtvorm en een nieuwe poëtische stijl waren geboren. In deze tijd sprak men over het *haikai*-genre.

Wat slechts weinigen zich zullen realiseren, is dat Bashō zichzelf niet zag als *haikai*-dichter, maar op de eerste plaats als *renga*-meester. Daarin zag hij zelf zijn grootste vaardigheid. Want er komt heel veel bij kijken, bij een echt geslaagde *renga*. De individuele gedichten van afwisselend drie regels en twee regels, dat is pas het begin. De overgang van het ene vers naar het andere, zowel qua vorm als qua inhoud, de sfeer, de structuur en dynamiek van de hele *renga* van zesendertig of honderd verzen, het is allemaal belangrijk. Een *renga*-meester is maar eens in de zoveel keer ‘aan de beurt’, en is alleen dan direct in de gelegenheid om zowel het hele proces op een hoger niveau te brengen als de eerstvolgende dichter in de rij te helpen met een fraaie voorzet.

Dit boek presenteert in Nederlandse vertaling alle zeventien *renga* die ons zijn overgeleverd met Bashō als *renga*-meester. Maar wat gaat er veel verloren bij zo’n vertaling ... En wat valt er veel te genieten dat eigenlijk niet te vertalen is. Natuurlijk, een kenmerk van echt grote kunst is dat men haar zonder meer kan waarderen. Zo, meteen op het eerste gezicht, zonder diepgaande kennis van waaruit het kunstwerk is ontstaan, van de levensgeschiedenis van de kunstenaar, de tijdgeest en de algemeen heersende opvattingen over kunst ten tijde van het scheppen ervan, en wat tijdgenoten vonden van het kunstwerk. Dat kan allemaal gemist worden. Het kunstwerk is eenvoudig mooi, wat o zo moeilijk is, ook al is het vaak eenvoudig. Toch zal vrijwel elke kunstliefhebber beamen dat meer begrijpen van de context van het kunstwerk het waarderen ervan verdiept. Natuurlijk, de Matthäus-Passion is prachtig, beeldschoon, maar meer begrijpen van de religieuze achtergrond, van de stilistische kunstgrepen die J.S. Bach toepast, dat maakt haar alleen maar mooier. Menig gedicht klinkt heel fraai, maar echt snappen wat de dichter ermee bedoeld heeft is de moeite waard, ook al kost dat moeite.

De behoefte aan meer begrip voor meer genot en waardering wordt groter naarmate de kunstuiting verder van ons af staat. Anno nu ziet een bevlogen middelbare scholier in de les Nederlands vast wel in dat het bij haiku niet alleen moet gaan om drie regels van 5-7-5 lettergrepen, maar ook om een bepaalde manier van naar de wereld kijken, om een in het hier-en-nu zijn, om een levensvisie wellicht. In de zeventiende eeuw was Japan geografisch even ver weg als nu, maar cultureel gezien was het veel en veel verder van ons verwijderd. Nu leven we in een *global village*, kennen Japanse dichters de westerse poëzietraditie, hebben wij ook enige kennis van de Japanse cultuur, worden Nederlandse vertalingen van Haruki Murakami bij ons stevast bestsellers. Maar ten tijde van Bashō ging het om twee volkomen gescheiden literaire tradities. Toevallig bevonden zich een paar Hollanders, vooral gezien als exotische rariteit, ver weg in het zuiden van Japan, maar cultureel was er geen enkele interactie. Veel van wat wij impliciet aannemen bij poëzie ontbreekt, veel van de *tacit knowledge* die Japanse zeventiende-eeuwse poëzieliefhebbers bezaten missen wij. Enige uitleg is vaak hard nodig.

De vraag naar duiding geldt nog veel sterker voor een zo exotisch dichtgenre als het kettinggedicht, de *renga*, eeuwenlang een uniek Japanse poëzievorm. Nog steeds geldt dat de beste *renga* ook beeldschoon zijn als ze zonder verdere toelichting gelezen worden. Want ook wij in het Nederlandse taalgebied kennen dichtbundels waar de gedichten met elkaar verbonden lijken, zonder dat ons precies duidelijk wordt waar die verbondenheid uit blijkt. *Een winter aan zee* van Adriaan Roland Holst is een voorbeeld. ‘Een roosvenster’, zo noemde onze Prins der Dichters het, zo’n cirkelvorming raam in de gevels van gotische kerken met diverse afbeeldingen in glas-in-lood, zonder begin of eind. Maar de *renga* van Bashō, dat is andere koek. We reizen naar een totaal andere plaats en tijd. En dan zijn *renga* ook nog eens niet de schepping van één kunstenaar, zoals altijd bij ons, maar een groepscreatie. Wat moeten we ons daarbij voorstellen?

Ons voornaamste doel als vertalers is om voor u, de Nederlandse lezer, het verre nabij te brengen, of u in elk geval zo dichtbij mogelijk te transporteren naar de wereld waarin deze zeventien kettinggedichten ontstaan zijn. Dat is niet makkelijk, dat is in feite onmogelijk, maar dat is voor ons allerminst reden om dit doel niet na te streven. We

gaan daarbij degelijk te werk. Het begint ermee dat we in paragraaf 2 van deze inleiding deze werken, die geschreven zijn in een tijdbestek van tien jaar, plaatsen in hun tijd. Die tijd, dat is de Genroku-periode, van 1688 tot 1704, en dat is een heel bijzondere korte episode in de Japanse geschiedenis. De tweede helft van de zeventiende eeuw wordt vaak genoemd als de meest uitbundige artistieke bloeitijd van de Edo-periode (1603-1868), dat langdurige tijdperk waarin Japan zich grotendeels afgesloten van het buitenland ontwikkelde, en dat in allerlei aspecten van de Japanse samenleving nog altijd doorwerkt.

Daarna zoomen we in op onze hoofdpersoon, Matsuo Bashō, met bijzondere aandacht voor de tien laatste jaar van zijn leven, waarin hij dus meewerkte aan de zeventien *renga* die van hem bewaard gebleven zijn. Bashō heeft in die jaren zowel letterlijk als figuurlijk bepaald niet stilgezeten, en dat is op verschillende manieren belangrijk voor het begrijpen van zijn werk. We gaan hierin ook in op de specifieke ontstaansgeschiedenis van de zeventien *renga*. Paragraaf 4 beschrijft beknopt wat *renga* eigenlijk zijn. Natuurlijk gaan we in op de bijzondere structuur van kettngedichten en de voornaamste regels die hierbij gelden. Maar ook probeert deze paragraaf een eerste gevoel te geven voor de interactie tussen speels en ernstig, tussen verheven en alledaags, die deze dichtvorm kenmerkt, en welke technische hulpmiddelen daarbij gebruikt worden.

Tot slot mijmeren we als vertalers nog even over de technische problemen die het vertalen van deze Japanse dichtkunst naar het Nederlands met zich meebrengt. Je kunt daarbij heel veel doelen tegelijkertijd nastreven, maar je kunt ze niet allemaal realiseren. Je moet keuzes maken. Wij lichten toe welke keuzes wij gemaakt hebben, en hoe die ook mede neerkomen op een uitnodiging tot zelfwerkzaamheid van de lezer. Wij zien namelijk de specifieke vertalingen die we in dit boek presenteren nadrukkelijk als mogelijke vertalingen, en geven onze lezers graag de materialen in handen om hiermee zelf het verre dichtbij te brengen. In het volgende hoofdstuk gaan we op één aspect met u de diepte in, namelijk de thematiek die aan de orde komt in de gedichten, en vooral de ontwikkeling in deze thematiek in de luttele tien jaar tussen eerste en laatste *kasen*. Als je daar als lezer wat meer over mee hebt gekregen zie je meer en geniet je meer, zo denken wij.

Maar dan bent u, zo zijn wij overtuigd, echt klaar om de verzen zelf te gaan lezen. Of u slaat zomaar al deze inleidingen over – want ook dan valt er heel veel te genieten...

1.2 Het culturele leven in de Genroku-periode

Het culturele leven in de Genroku-periode (1689-1704), of (laten we het iets ruimer nemen) in de tweede helft van de zeventiende eeuw, speelde zich af in de drie grote steden: Kyoto, Edo en Osaka – respectievelijk de oude keizerlijke hoofdstad, de residentie van de *shōgun*, en de rijkste handelsstad. Voorwaarden voor de bloei van het culturele leven waren veiligheid en openbare orde, groei van de handel, groei van de stedelijke bevolking, en een hoger niveau van algemene ontwikkeling. Aan deze voorwaarden werd in de loop van de zeventiende eeuw steeds beter voldaan.

Voor de ontwikkeling van de *renga* en haiku was het onderwijs essentieel, en dit onderwijs was in Japan vrijwel geheel overgelaten aan de vrije markt. Alleen voor de samurai werden er, in sommige lenen, scholen (*hankō*) opgericht, maar hun aantal nam slechts geleidelijk toe; pas aan het einde van de achttiende eeuw had de meerderheid van de lenen een dergelijke school. In de zeventiende eeuw waren zowel burgers als samurai als hofedelen aangewezen op privéonderwijs. De hofedelen (*kuge*) kregen onderwijs binnen de eigen kring, want zij waren van oudsher geletterden, ze hadden geheime literaire familietradities (*hiden*), en ze beschikten over bibliotheken. Voor de overige Japanners gold dat zij voor het lagere onderwijs (lezen, schrijven, rekenen) aangewezen waren op de zogenaamde *terakoya* ('tempelhuisjes'), en voor het secundaire onderwijs op de (*shi*)*juku* (privéacademies).

Iedereen die zich daartoe geroepen voelde, kon zo'n *juku* openen. Schoolleraar was, naast arts, het enige vrije beroep. Het was ook het enige beroep waarmee je als intellectueel in je levensonderhoud kon voorzien. De kwaliteit werd gewaarborgd door de markt, dat wil zeggen door het aantal leerlingen en begunstigers die de docent wist aan te trekken. Het 'vak' dat het hoogst in aanzien stond, was klassiek Chinees. Daarna volgden geneeskunde en klassiek Japans. Klassiek Chinees was de basis van de Oost-Aziatische cultuur, zoals Latijn dat

was in het premoderne Europa. Wie erkend wilde worden als intellectueel, moest ten minste een Chinees gedicht kunnen schrijven, en verder, bij voorkeur, ook wat proza. Daarin moest hij, door verwijzingen en citaten, laten blijken dat hij de klassieke Chinese dichters en schrijvers kende.

Klassiek Chinees was niet alleen de taal waarin in proza en poëzie intellectuelen onderling communiceerden, het had ook een praktisch aspect: voor artsen en Boeddhistische monniken was deze taal zo gezegd een verplicht bijvak, want ook de medische klassieken en de Boeddhistische *sutra* waren in het Chinees gesteld. De monniken kregen hun onderwijs in de kloosters, maar de intellectuelen en artsen *in spe* waren aangewezen op de *juku*.

Niet iedereen wilde Chinees leren, en sommigen wilden ook, naast het Chinees, nog wel iets anders doen. Dit 'iets anders' was klassiek Japans, en vooral de klassieke Japanse poëzie. Aanvankelijk waren het vooral leden van de keizerlijke hofadel die vanuit hun geheime familietradities onderwezen hoe je *tanka* moest schrijven, maar in de loop van de zeventiende eeuw genoten de 'geheime tradities' steeds minder gezag, en viel ook het onderricht in de Japanse poëzie toe aan de vrije markt.

Op een vrije markt is de klant koning, maar moet de leraar wel aan zijn geld komen. De leraar wil dus veel leerlingen, en de leerlingen willen niet dat het hun te ingewikkeld wordt gemaakt. *Renga* waren dus een keurig compromis: dichten als gezelschapsspel. Dichten deed je niet in eenzaamheid, op je zolderkamertje, maar op vaste tijden, in een groep, bij iemand thuis of in een restaurant. De leraar zorgde ervoor dat het niveau gehandhaafd bleef, en de leerlingen hadden een gezellige, intellectueel stimulerende tijd. Ze konden ook nog werken aan hun sociale netwerk, en als ze echt goed waren, werd dichten misschien ook nog eens hun nieuwe vak. Bovendien kon het resultaat vrij eenvoudig gepubliceerd worden. Zeker vanaf de Kanbun-periode (1661-1673) ontstaat er, vooral in Kyoto, een levendige wereld van boekdrukkers en uitgevers.

Dit is de sociaal-culturele context waarin de eerste haikuscholen, Teimon en Danrin, ontstonden, en waarin wij ook Bashō's activiteiten moeten plaatsen. De Teimon-school ontstond in Kyoto, en gaat terug op Matsunaga Teitoku (1571-1654). Die opende in 1615 een *juku* in

Kyoto, waar hij *renga* onderwees. Hij had een flink aantal leerlingen – er zijn lijsten van de ‘zeven onsterfelijken van de haiku’ (*shichi haiken*) en ‘de vijf wijzen uit Edo’ (*Edo go-tetsu*) – en zijn school bleef bestaan tot het einde van de Edo-periode. In 1656, veertig jaar nadat Matsunaga Teitoku zijn *juku* had geopend, opende een van zijn leerlingen, Kitamura Kigin (1625-1705), de zijne, eveneens in Kyoto. In 1682 deed hij zijn school over aan zijn zoon Kitamura Koshun (1648-1697), werd priester van een Shinto-schrijn, en wijdde zich geheel aan de studie van de klassieke Japanse literatuur. De kroon op zijn carrière kwam in 1689, toen Kigin samen met zijn zoon door de *bakufu* naar Edo werd ontboden en werd aangesteld als *kagakukata* (‘Commissaris Poëzie’). Dit was een erfelijke functie, met het niet onaanzienlijke inkomen van 500 *koku* rijst per jaar. (Een *koku* is een inhoudsmaat van ongeveer 180 liter.) De benoeming zal een indicatie zijn van de belangstelling die *shōgun* Tokugawa Tsunayoshi (1646-1709, *shōgun* vanaf 1680) had voor de Japanse poëzie. Een tweede reden waarom er aan het hof van de *shōgun* belangstelling bestond voor poëzie, zal zijn geweest dat Yanagisawa Yoshiyasu (1659-1714), die onder *shōgun* Tsunayoshi uitgroeide tot een van de machtigste ambtenaren binnen de *bakufu*, een van Kigin’s leerlingen was.

Kitamura Kigin was ook degene die Bashō had onderwezen, toen hij in 1662 samen met zijn heer, Tōdō Yoshitada (Sengin; 1642-1666), naar Kyoto kwam. Yoshitada kreeg les in haiku en Bashō ging mee. Zijn oudste haiku dateert uit dit jaar: ‘De lente is gekomen / het jaar loopt op zijn eind / morgen is ’t nieuwjaar.’ (*Haru ya koshi / toshi ya yukiken / kotsugomori*.) De oudste *renga* waar hij aan meedeed dateert uit 1666, en werd geschreven bij de herdenking van het overlijden van Teitoku, dertien jaar daarvoor. In 1674 schonk Kigin hem zijn *Haikai umoregi* (1673), wat inhield dat hij was afgestudeerd en als zelfstandige leraar kon beginnen. (*Haikai umoregi* is een verhandeling over het maken van *haikai*, maar de schenking was nog toepasselijker, omdat *umoregi* weliswaar ‘een boom die lang in het veen gelegen heeft’ betekent, maar iedere Japanner ook de hoopvolle uitdrukking ‘aan een veenboom groeit een bloem’ kende.) Bashō vertrekt daarna naar Edo, waar hij in 1678 eindelijk zijn eigen school opent. Die duurde trouwens maar twee jaar; in 1680 verhuisde hij naar een soort kluizenaarsverblijf in Fukagawa. Daarna schrijft hij

zijn eigen haiku, neemt hij deel aan *renga*-sessies en maakt hij zijn lange reizen door het land.

Een andere leerling van Kigin was Yamaguchi Sodō (1642-1716). Rond 1662 was hij naar Edo gegaan om Chinees te studeren in de *juku* van Hayashi Gahō (1618-1680), maar zijn eerste haiku verscheen in 1668. In 1674 verbleef hij enige tijd in Kyoto en ontmoette hij Kitamura Kigin. In 1675 is hij weer in Edo en ontmoet hij bij een *haikai*-sessie Matsuo Bashō. Ze bleven vrienden en collegae. Zijn beroemdste haiku schreef hij op een lentedag in Kamakura: ‘In mijn ogen de groene blaadjes / [in mijn oren] de berg-koekoek / [in mijn mond] de eerste bonito.’ (*Me ni aoba / yama-hototogisu / hatsu-katsuo.*)

Niet alleen naar Edo, maar ook naar Osaka breidden de *renga* en haiku zich uit. De eerste stap werd gezet door Matsue Shigeyori (1602-1680). Hij had in Kyoto *renga* gestudeerd bij Satomura Shōtaku (1574-1636). In 1629 was hij samen met Teitoku begonnen aan de compilatie van een bloemlezing van haiku, maar de heren kregen ruzie. Shigeyori voltooide daarop de bundel, de *Enoko-shū*, in zijn eentje, en bracht hem in 1633 naar de drukker. Vervolgens vertrok hij naar Osaka, waar hij rond 1635 een *juku* opende. Kenmerkend voor zijn stijl was dat zijn haiku vaak parodieën waren op bestaande *waka*, Chinese gedichten en *nō*-teksten.

De volgende die van Kyoto naar Osaka vertrok en daar een *juku* opende, in 1647, was Nishiyama Sōin (1605-1682) – eveneens een leerling van Satomura Shōtaku. Zijn *renga*-school staat bekend als de Danrin-school. Bashō heeft Sōin pas in 1675 in Edo ontmoet, maar hij waardeerde hem zeer. In de *Kyorai-shō* (van Bashō's leerling Mukai Kyorai, 1651-1704) worden de volgende woorden van hem geciteerd: ‘Als voor ons Sōin er niet geweest zou zijn, dan hadden wij voor onze *renga* thans [nog steeds] het speeksel van Teitoku moeten likken. Sōin is degene die deze weg [van de *renga*] hernieuwd, ja, gesticht heeft.’ De Danrin-school zou ingezet hebben op humor, op het onverwachte en verwarrende, terwijl de Teimon-school de *waka* als de norm en decorum als belangrijk bleef beschouwen. *Renga* en haiku hebben altijd tussen deze twee polen gewalkt. Aan de ene kant wil de dichter zich natuurlijk een echte dichter tonen, die staat in een traditie en zijn klassieken kent, maar aan de andere kant wil hij iets nieuws en origineels doen, en natuurlijk ook iets leuks voor zijn leerlingen. Verwijzen

naar *waka*, Chinese gedichten of *nō*-teksten is een mogelijkheid, maar ook het gebruik van woorden uit de spreektaal of de introductie van elementen uit het dagelijkse leven kan daaraan bijdragen.

We zien hoe de *renga* en haiku zich van Kyoto naar Edo en Osaka verspreidden, maar wat we ook zien, is hoe ze verknoopt raakten met nieuwe genres. Een goed voorbeeld is een van Sōin beroemde leerlingen, Ibara Saikaku (1642-1693). Zijn eerste drie haiku, die verschenen in de bundel *Ochikochi-shū* ('Van ver weg en dichtbij'; 1666) van ene Nishimura Chōaishi, waren in de stijl van de Teimon-school, maar vanaf 1670 begon hij in de stijl van de Danrin-school te schrijven. De relatie tussen deze beide scholen was nogal gespannen. Een volgelinge van de Teimon-school omschreef Sōin ooit als 'de leider van de Hollandse school', en Saikaku, als 'Saikaku van de Hollandse school' (*Oranda-ryū*). Het was niet als compliment bedoeld, de Hollanders waren immers barbaren, maar Saikaku maakte er het beste van: 'De *haikai* van de Hollandse school zijn uiterst voornaam van vorm, diep van gevoelens, en vernieuwend in hun woordkeus.' Tot 1684 publiceerde Saikaku een flink aantal bundels met haiku, maar ondertussen, in 1682, was ook zijn eerste prozawerk, *Kōshoku ichidai otoko* ('De man die van liefde hield'), verschenen. Dit werk werd door vele andere werken in het genre *ukiyo zōshi* ('verhalen van de vlietende wereld') gevolgd. Sommige teksten werden ook gebruikt voor het poppenspel, als *jōruri*.

Directe verbanden tussen Bashō's *renga* en haiku en het theater (*Nō*, *Kabuki* en *Bunraku*) zijn er niet, maar zij bestonden of ontstonden wel in dezelfde tijd. Voor de volledigheid moet hier toch iets over deze vormen van literatuur worden gezegd. *Nō* was de oudste toneelvorm, maar was in deze tijd veeleer een hobby voor amateurs geworden. Er waren beroemde *nō*-acteurs, die zelf optraden, maar velen beperkten zich ook tot het onderwijzen en begeleiden van hun leerlingen. *Shōgun* Tsunayoshi was ook een liefhebber, en schroomde niet af en toe een uitvoering te geven. Osaka was belangrijk op het gebied van het toneel. In de tweede helft van de zeventiende eeuw werd daar een nieuwe vorm van het poppenspel (*bunraku*) ontwikkeld, met teksten (*jōruri*) die literair gezien tot de hoogtepunten van de Japanse literatuur behoren. Het was het product van de samenwerking tussen Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) en de Takemoto Gidayū (1651-

3 *Fuyu no hi* 1: Winterstormen

Dit is de eerste van vijf achtereenvolgende *renga* onder leiding van Bashō in één dichtbundel, de langste reeks die ons is overgeleverd: *Fuyu no hi*. Deze verzameling dateert van 1684. Bashō is dan veertig jaar oud. Hij zou uiteindelijk vijftig jaar worden. Hij introduceert zichzelf hier als een bezoeker, een vreemdeling, een reiziger, een pelgrim, als een dichter die op zijn minst een beetje excentriek is want gek op gedichten. Hij stelt zich voor aan deze groep uit Nagoya als iemand die een lange reis heeft afgelegd om hier te komen. Deze groep wordt geleid door zijn generatiegenoot Kakei (1648-1716, dus hier achtendertig jaar oud), een arts uit een samurai-familie, en de latere hoofdsamensteller van de bundel *Fuyu no hi*. De overige deelnemers komen uit een jongere generatie. Het zijn goedopgeleide, welvarende stedelijke kooplieden, die de tijd en de opleiding hadden om zich te wijden aan traditionele kunsten als theeceremonie en, natuurlijk, de dichtkunst. Yasui (1658-1843, hier dus zesentwintig) handelde in goederen, Jūgo (1654-1717, toentertijd dertig) en Tōkoku (?-1690). Ook notulist Shōhei dicht één vers, wellicht om bij vijf personen die elk zeven verzen dichten netjes op zesendertig uit te komen?

Deze eerste *kasen* bevat, naast uitnodigingen om mee te gaan in zijn *fūkyō*, zijn dichterlijke excentriciteit, veel klassieke verwijzingen naar het verleden en naar verre streken: naar de liefdesaffaires uit de *Genji Monogatari*, de gevechten uit de *Heike Monogatari*, naar streken in China en Korea. Hij begint met een inleiding in proza:

笠は長途の	<i>kasa / wa / chōdo / no</i>	bamboehoed / wat betreft
雨にはころび、	<i>/ ame / ni / horokobi /</i>	/ lange-weg / van / regen /
紙子とはまり	<i>kamiko / wa / tomari-</i>	in / uiteenvallen / papieren
とまりのあらしに	<i>tomari / no / arashi / ni</i>	kledingstuk / wat betreft /
もめたり。	<i>/ mome-tari.</i>	stop-stop / van / stormen / in /
芭蕉		stukgaan-vt.

Mijn bamboehoed was door de vele regen op mijn lange tocht uit elkaar gevallen, mijn papieren jas door de herhaaldelijke stormbuien stukgegaan.

侘つくしたる	<i>wabi-tsukushi-taru /</i>	beroerd voelen-tot het eind gaan-
わび人、我さへ	<i>wabi-bito /, ware / sae /</i>	vt / nutteloze-persoon, / ik / zelfs /
あはれにおぼえ	<i>aware / ni / oboe-keru.</i>	meelijwekkend / zich herinneren,
ける。		beschouwen- vt

Een nutteloze persoon, die zich volstrekt overbodig voelde –
zelfs ik vond mijzelf meelijwekkend.

むかし狂歌の	<i>mukashi / kyō-uta</i>	vroeger / gekke-verzen, haiku /
才士、此国に	<i>kyōka / no / saishi,</i>	van / meester, / dit / land / in /
たどりしことを、不	<i>/ kono / kuni / ni /</i>	weg volgen / zaak / lv / plotseling /
図をもひ出て	<i>tadorishi / koto / wo, /</i>	te binnen schieten / spreken-hww
申侍る。	<i>futo / omoi-idete /</i>	van nederigheid
	<i>mōshi-haberu.</i>	

Plotseling schoot mij het geval te binnen van de haiku-
meester die vroeger deze provincie had bereikt, en zo dichtte
ik respectvol:

1/1

狂句	<i>kyōku</i>	‘gek-vers’, hier haiku
----	--------------	------------------------

こがらしの	<i>kogarashi / no</i>	stormen / van
身は竹済に	<i>mi / wa / Chikusai / ni</i>	lijf / wat betreft / Chikusai / op
似たる哉	<i>ni-taru kana</i>	gelijken-vt / nadruk
芭蕉	<i>Bashō</i>	Bashō

Bashō presenteert zich hier aan het gezelschap in Nagoya als een excentrieke dichter in de stijl van Chikusai. Dit was een antiheld uit een populaire zeventiende-eeuwse roman, *Chikusai Monogatari*, waarin een arme excentrieke kwakzalver uit Kyoto op weg gaat naar Edo, onderwijl komische *waka* schrijvend, en uiteindelijk aankomt in Nagoya, met zijn kleren in flarden, net als Bashō hier suggereert.

2/2

たそやとばしる	<i>ta so ya tobashiru</i>	wie / vraagwoord / rondvliegen
かさの山茶花	<i>kasa no Sazanka</i>	regenhoed / van / Sasanqua
野水	<i>Yasui</i>	Yasui

Sazanka, letterlijk ‘berg-thee-bloem’, dan wel *Camelia Sasanqua* of kerst-camelia, is een altijdgroene struik met witte tot donkerroze bloemen die tot vijf meter hoog kan worden. De witte bloemen bloeien vaak zo vroeg als Kerstmis, dus in de Japanse winter, die ongeveer samenvalt met de periode van november tot januari.

Yasui suggereert in dit Bashō erende vers dat de vreemde gast geen versleten hoed draagt, maar juist een die besprenkeld is met fraaie bloemblaadjes van de *Camelia*, die ook wit kunnen bloeien in dit jaargetijde.

3/3

有明の	<i>ariake / no</i>	dageraad / van /
主水に酒屋	<i>mondo / ni / sakaya</i>	directeur waterwerken / door /
つくらせて	<i>tsukura-sete</i>	sake-zaak
荷兮/	<i>Kakei</i>	bouwen – laten doen
		Kakei

1/1

Getikt gedicht

Door de winterstorm
is mijn lijf gaan lijken op
dat van Chikusai

Bashō

2/2

Wie daar? Ze vliegen in 't rond
de bloemen op zijn reishoed

Yasui

3/3

Laat de hofmeester
van de Dageraad maar eens
sake gaan bouwen

Kakei

Een gedicht met vele lagen. *Mondo* (主水, 'baas-water') is de titel van de functionaris van het keizerlijk hof die verantwoordelijk is voor de ijskamer en de watervoorziening. Hier verwijst het woord evenwel naar een ster, die verschijnt bij de dageraad. Dat zal dan de planeet Mercurius zijn, die in het Japans letterlijk 'water-ster' 水星 heet. Het feit dat Mercurius 's ochtends vroeg te zien is, duidt erop dat het herfst is, en ook al gaat het om een ster, het is de dag en dat is bij uitstek de tijd om sake te gaan brouwen. Dus, zet hem aan het werk, die man!

4/4

かしらの露を	<i>kashira / no / tsuyu / wo</i>	Manen / van / dauw / lv
ふるふあかむま	<i>furuu / aka-muma</i>	Schudden, sidderen / rood-paard
重五	<i>Jūgo</i>	<i>Jūgo</i>

Dauw, *tsuyu*, is een seizoenswoord voor de herfst. Misschien staat deze vos 's ochtends vroeg wel afgezadeld voor de brouwerij, en heeft zich de dauw op hem afgezet.

5/5

朝鮮の	<i>Chōsen / no /</i>	Korea / van /
ほそりすすきの	<i>hosori-susuki / no / nioi</i>	Mager, schraal-pampasgras / van
にほひなき	<i>naki</i>	kleur, geur / er niet zijn
杜国	<i>Tōkoku</i>	Tōkoku

Het paard staat niet langer meer voor de brouwerij annex herberg, maar in het hoge gras. *Susuki* is Japans pampasgras, *Miscanthus sinensis*, ook wel zilvergras, dat volgens de dichter overgewaaid is vanaf het vasteland, vanuit Korea. Na de witte camelia's en de rode hengst zijn we nu wel klaar met kleuren, zo lijkt het.

6/6

日のちりぢりに	<i>hi / no / chirijiri / ni</i>	dag, zon / van / verstrooid / in
野に米を刈る	<i>no / ni / kome / wo /</i>	veld / in / rijst / lv / snijden
正平	<i>karu</i>	Shōhei
	<i>Shōhei</i>	

Zo tegen de avond wordt het licht dun en vaal, net als de halmen. Met schemerig licht schijnt de avondzon over de velden. Dit zesde vers is het einde van het voorste vel, van de ouverture. Shōhei was de notulist en dit is zijn enige vers.

4 / 4

Dauwdruppels op zijn manen
schudt hij af, de rode hengst

Jūgo

5/5

De dunne halmen
pampasgras uit Korea
kleurloos in de herfst

Tōkoku

6/6

In de avondschemering
snijden zij rijst op het veld

Shōhei

7/7

わがいはほ	<i>waga / io / wa</i>	mijn / hut / wat betreft
鷺にやどかす	<i>sagi / ni / yado / kasu</i>	reiger / aan / onderdak / (ver-)lenen
あたりにて	<i>atari / nite</i>	buurt, omgeving / in, op
野水	<i>Yasui</i>	<i>Yasui</i>

Het is avond en de dichter zit voor zijn kluizenaarshut. In de avondlucht meldt zich een reiger. Reigers, dat waren in Japan schuwe beesten – wat ze bij ons inmiddels niet meer zijn. Dit roept het beeld op van een kluizenaar die zo afgelegen woont dat zelfs een schuwe reiger er graag op het dak wil uitrusten, en desnoods wel een nest wil maken.

8/8

髪はやすまを	<i>kami / hayasu / ma / wo</i>	haren / groeien / tijdsperiode / lv
しのぶ身のほど	<i>shinobu / mi / no / hodo</i>	zich verbergen, terugverlangen /
芭蕉	<i>Bashō</i>	lijf, van / in de mate van <i>Bashō</i>

Het wordt ineens spannend, dankzij dit vers van Bashō. Spannend, dat past ook bij de fase van intensivering die veelal volgt na vers zes. Vragen alom: waarom verbergt iemand zich om de haren terug te laten groeien? Gaat het hier om een voormalige monnik of non? Is er liefde in het spel? Dit doet het woord *shinobu*, ‘zich verbergen’, maar ook ‘verlangen naar’ namelijk wel vermoeden...

9/9

いつはりの	<i>itsuwari / no</i>	leugen, verzinsel / van /
つらしと乳を	<i>tsurashi / to / chichi /</i>	pijnlijk / aldus / borsten / lv
しばりすて	<i>wo shibori-sute</i>	uitwringen-weggooien
重五	<i>Jūgo</i>	<i>Jūgo</i>

Geen monnik maar een non in de problemen blijkt de persoon uit vers 8 nu te zijn, want blijkbaar is zij zogende, of het is in elk geval kort na de bevaling. Ze is waarschijnlijk zwanger gemaakt door de man die haar inmiddels verlaten heeft en over wie zij bepaalde illusies koesterde. Pijnlijk is de situatie op meerdere manieren: het afkolven is bepaald niet pijnloos, het verlaten zijn ook niet en blijkbaar heeft de ongelukkige ook nog haar kind moeten afstaan, want het kolven heeft geen nut.

7/7

Mijn kluizenaarshut
in een buurt waar we reigers
onderdak bieden

Yasui

8/8

De tijd dat mijn haar aangroeit
zit ik maar gelaten uit

Bashō

9/9

Zo'n desillusie
pijnlijk peinst zij en kolft haar
borsten zonder zin

Jūgo

10/10

きえぬそとばに	<i>kie-nu / sotoba / ni</i>	vervagen-niet doen / stupa / bij
すござごとなく	<i>sugo-sugo / to / naku</i>	met zwaar gemoed / aldus / huilen
荷兮	<i>Kakei</i>	Kakei

Nog steeds de recent bevallen vrouw. Maar wiens as ligt er onder de stupa? Die van het kind, of van de vader? Of van allebei? En dan *kienu*, dat betekent ‘niet uitgedoofd’. Maar *kieru* betekent ook ‘vervagen’. Dit slaat op de verf waarmee de karakters van de naam van de overledene op de grafsteen geschilderd zijn, die is nog vers.

11/11

影法の	<i>kagebō / no</i>	schaduw / onderwerp
あかつきさむく	<i>akatsuki / samuku</i>	ochtendgloren / kou
火を焼て	<i>hi / wo / takite</i>	vuur / lv / aansteken
芭蕉	<i>Bashō</i>	Bashō

We zijn weer in de winter, getuige het seizoenswoord *samuku*, ‘kou’. Na een doorwaakte nacht, biddend bij het graf van een overledene, krijgt de wakende het koud en maakt een vuur. Net als in het Japans is het in deze Nederlandse vertaling niet duidelijk of het om een man of een vrouw gaat.

12/12

あるじはひんに	<i>aruji / wa / hin / ni</i>	eigenaar / wat betreft / armoe / in
たえし虚家	<i>tae-shi / kara-ie</i>	verdwijnen-vt/ leeg-huis
杜国	<i>Tōkoku</i>	Tōkoku

De handeling heeft zich verplaatst van een grafsteen naar een leegstaand huis. Leeft deze persoon in een woning die eerder door een ander verlaten was?

13/13

田中なる	<i>tanaka / naru</i>	rijstveld / zijn, zich bevinden in
こまんが柳	<i>Koman / ga / yanagi</i>	Koman / van / wilg
落つころ	<i>otsuru / koro</i>	vallen / tijd
荷兮	<i>Kakei</i>	Kakei

10/10

Een vers geverfde grafsteen
luid snikkend ligt zij er voor

Kakei

11/11

De schaduw verkilt
tegen het ochtendglorien
steekt een vuurtje aan

Bashō

12/12

De eigenaar verliet ooit
uit armoe dit lege huis

Tōkoku

13/13

De bladeren van
Koman's-wilgen in het veld
vallen deze tijd

Kakei