



YO!

De doodsgedichten van 36
zenmonniken

vertaald, bewerkt en ingeleid
door Gert de Jager

Gaia Chapbooks

Yo!

Yo!

De doodsgedichten van 36 zenmonniken

Vertaald, bewerkt en ingeleid door Gert de Jager

Tekst © Gert de Jager

ISBN 978-1-4717-6528-5

Yo! De doodsgedichten van 36 zenmonniken is deel 17 van de Gaia
Chapbookreeks

Inhoud

Yo!	6
Een vreemde taal	9
Vreemde poëzie	14
Een bevreemdende ervaring	17
Het vreemde en het eigene	20
Bibliografische aantekening	22
Zesendertig doodsgedichten	24

Yo!

Katsu! Dat is, met of zonder uitroepetekens, de kreet van een zenboeddhistische monnik op het moment dat hij de ware aard der dingen aanschouwt of ervaart. Voor dat moment van een intuïtief inzicht doet hij het: al die onthechting van het aardse, al die spartaanse trainingen en ontberingen van het monnikenbestaan hebben een verheven doel. Katsu! is hier vertaald met Yo! en die keuze heeft een rechtvaardiging nodig – al was het alleen maar omdat het geen Bingo! is geworden. Dit boekje bevat zesendertig doodsgedichten van Japanse monniken uit de dertiende tot en met de negentiende eeuw, met het zwaartepunt in de veertiende eeuw. Geografische afstand, afstand in tijd, afstand in manier van leven en levensopvatting, afstand in taal niet te vergeten – de verschillen kunnen nauwelijks groter zijn. Minder dan tweehonderd versregels leveren die zesendertig Japanse doodsverzuchtingen op; iets meer dan duizend woorden. ‘De tienduizend dingen’ is de boeddhistische clichéformule voor het universum. Ongeveer de helft van tienduizend woorden zal nodig zijn om deze gedichten toe te lichten en waar het toe leidt? Een pleidooi voor onbegrip was de werktitel van dit essay.

Het begin ligt, zoals het hoort, in de jaren zestig. Om het zenboeddhisme te populariseren publiceerde de Japanse geleerde Furuta Shokin in 1965 *Zenso no Yuige*: een verzameling biografische schetsen van monniken waarin hij wijze uitspraken, laatste woorden en, als ze er waren, doodsgedichten citeerde. ‘Laatste woorden van zenmonniken’ zou de vertaling kunnen zijn. Zes jaar later verscheen een vervolg: *Zenso no Shoji*, Leven en dood van zenmonniken. Een Israëliische japanoloog stuitte op de boeken en raakte geïntrigeerd door de doodsgedichten die de uitvoerige, nogal hagiografische levensbeschrijvingen afsloten; op de drempel van de dood werd een monnik geacht zijn definitieve inzicht in de vorm van een gedicht onder woorden te brengen. De gedichten werden soms al lang voor het definitieve moment geschreven. Dat gebeurde overigens niet in het Japans, maar in het Kambun – een mengeling van Japans en Chinees dat voor moderne Japanners onbegrijpelijk was; in modern Japans

waren ze dan ook door Furuta vertaald. De Israëlische japanoloog, Yoel Hoffmann, las de vertaling en herinnerde zich dat ook veel haikudichters hun leven afsloten met een doodsgedicht. Vanaf dat moment begon het Japanse doodsgedicht aan een kleine successtocht door de wereld. Hoffmann vertaalde ongeveer veertig gedichten van monniken en meer dan driehonderd haiku's, eerst in het Ivriet en daarna in het Engels. In 1986 verscheen Japanese *Death Poems; Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*. Het boek is sindsdien constant in druk geweest en werd integraal vertaald in het Spaans en Duits. Op Facebook zijn fanpagina's te vinden en lezersreacties op Goodreads en bij Amazon zijn lyrisch. Hoffmanns bloemlezing had invloed tot in Japan zelf: meteen al in 1987 verscheen een herdruk van *Zenso no Yuige*.

Uit de gedichten van de monniken heb ik een eigen keuze gemaakt. Die gedichten hebben een wonderlijke weg afgelegd sinds hun notering in het Kambun; de problematiek van het vertalen en van culturele uitwisseling, van begrip en onbegrip, wordt daarin goed zichtbaar. Maar ze hebben vooral ook een eigen poëtische kracht die soms doet denken aan het werk van dichters als Pessoa en Faverey. In het existentiële moment dat wordt opgeroepen en waarin woorden moeten worden gevonden voor het beleven van een totaliteit, wordt iets op de spits gedreven: het streven van een dichter. Sommige westerse poëzie wordt nogal eens in verband gebracht met een mystieke ervaring. Die ervaring was misschien ook het doel van deze door Japan rondzwervende of in tempels en kloosters leerlingen onderwijzende asceten.

En ja, mystiek, poëzie, existentie: het zijn grote woorden om te gebruiken in een theoretische beschouwing over gedichtjes van een paar versregels. De waarheid is ook een andere: toen ik deze gedichten een jaar of vijftien geleden voor het eerst las, werd ik door ze geraakt. Ik vond ze 'mooi'. Zo 'mooi' dat ik me ging verdiepen in een cultuur waar ik niets van afwist: ik dook in naslagwerken, inleidingen voor het algemeen publiek, echte wetenschap zelfs. Wanneer ik het navolgende overlees, treft me een zekere onpersoonlijkheid – iets met de toon. Het kan misschien moeilijk anders. De weg naar het einde in een vreemde cultuur: ik zag hem van een afstand. Zelfs in een informele cultuur als

de westerse wordt wat onbegrijpelijk is en blijft zoveel mogelijk geritualiseerd.

Een vreemde taal

Het boeddhisme deed zijn intrede in Japan halverwege de zesde eeuw. Niet rechtstreeks vanuit de bakermat India, maar via Korea en China – via de zijderoute en varianten daarvan. Op dat moment was China al ruim een eeuw het voornaamste venster op de wereld voor het eilandenrijk aan de rand van die wereld. Chinese technologie en confucianistische ideeën over staatsinrichting en hoe een burger zich dient te gedragen, waren verspreid door Chinese handelaars en geleerden; sommigen van hen traden in dienst van de vele feodale hoven. In de zevende eeuw, toen het boeddhisme heel bruikbaar leek voor heersers die een staatsgodsdienst en daarmee een centraal gezag wilden vestigen, gingen grote, officiële gezantschappen van de andere kant de Japanse Zee over. Op alle gebieden van kunst en cultuur, onderwijs en religie leek de eeuwenoude beschaving iets te bieden te hebben – de beschaving die tijdens de Tang-dynastie bovendien een hoogtepunt bereikte. Studenten bleven jarenlang weg om doorkneed te raken in een discipline die in hun eigen land nauwelijks ontwikkeld was. Monniken trokken soms een decennium van klooster naar klooster om teksten te bestuderen en kregen zo te maken met uiteenlopende leefregels en rites.

Veel van wat zo'n anderhalf millennium later kenmerkend lijkt voor de Japanse cultuur, valt terug te voeren op de uitwisseling met China die toen begon en lang bleef bestaan: de ideologie van het keizerschap, de overtuiging dat het individu slechts een individu is dankzij zijn ondergeschiktheid aan de groep, de verheerlijking van momentane schoonheid als die van de kersenbloesem, het zenboeddhisme, het ingewikkelde schrift. Dat schrift bestaat voor het belangrijkste gedeelte – niet het meest Japanse gedeelte – uit de karakters van het Chinees. Het Japans en het Chinees hebben weinig verwantschap; ze behoren tot verschillende taalfamilies en lopen daarmee meer uiteen dan het Nederlands en het Perzisch. Chinese, tweetalige ambtenaren aan de hoven waren de eersten die geschreven documenten vervaardigden en dat deden ze in het ideogrammschrift dat ze kenden. Toen een paar generaties later de contacten intensiever

werden en Japanners naar China trokken, was beheersing van de taal en het schrift van het gastland noodzakelijk. Alles van waarde was Chinees – inclusief de wonderbaarlijke manier waarop het waardevolle behouden kon blijven en worden overgebracht. Chinese karakters zijn tot op de dag van vandaag het belangrijkste bestanddeel van het schriftsysteem gebleven.

Dat brengt wel enige problematiek met zich mee. In al zijn dialecten en in al zijn historische verschijningsvormen is het Chinees een toontaal; het Japans is dat niet. De toonverschillen die in het Chinees tot drastische betekenisverschillen leiden, zijn in het Japans op zijn hoogst een persoonlijke eigenaardigheid – geen onderdeel van het taalsysteem. Wat de talen wel gemeen hebben en wat de overname van de exotische ideogrammen vergemakkelijkte, zijn aspecten van de zinsbouw. Beide talen kennen weinig vervoegingen of verbuigingen. Of een handeling zich in het heden of in het verleden afspeelde, of er een of meer personen bij betrokken waren, of het gaat om alles wat in andere talen wordt aangegeven door middel van naamvallen: doorgaans moeten losse woordjes het duidelijk maken, of – vooral in het Japans – de lezer of luisteraar moet het opmaken uit de context. Kenmerkend voor een ideogrammschrift is dat het teken en het ‘ding’ meer met elkaar te maken hebben dan in een alfabet waarin een klank wordt weergegeven; een ideogrammschrift berust, in ieder geval in zijn oorsprong, op iconiciteit. Een taal met veel losse woorden en weinig expliciete grammaticale relaties is een taal met verhoudingsgewijs veel ‘dingen’; wanneer werkwoorden niet worden vervoegd en zelfstandig naamwoorden niet worden verbogen, kunnen iconische tekens meer uitdrukken. Echt handig is een ideogrammschrift alleen bij homoniemen. Als woorden hetzelfde klinken maar iets anders betekenen, zijn er in het schrift onderscheidingen mogelijk die de gesproken taal mist. Het Japans kent veel homoniemen en dichters maakten er graag gebruik van. In een kort gedicht kon subtiel een nieuwe, onverwachte context worden opgeroepen.

Niet alleen het Chinese schrift werd overgenomen, ook veel woorden uit het Chinees zelf. Tot op de dag van vandaag is het merkbaar: meer dan de helft van de woorden in een modern Japans woordenboek heeft een Chinese oorsprong of is op een Chinese manier

gevormd. Een normale conversatie verloopt Japanser: dan heeft iets meer dan vijftien procent van de gebruikte woorden een band met het Chinees. Tegelijkertijd Chinees en Japans werd ook het schrift. De iconiciteit ging verloren: de meeste karakters kregen een verbinding met een klank. Dat kon de oorspronkelijke Chinese klank zijn of via een ingewikkeld proces een Japanse. Het heeft ertoe geleid dat in het huidige Japans de bijna tweeduizend courante karakters doorgaans op twee manieren kunnen worden uitgesproken: op een Japanse manier en op een Chinese manier. Voeg daarbij dat het Japans niet veel, maar wel wat vervoegingen kent en vooral veel functiewoorden waarvoor een apart lettergreepschrift nodig was en er ook nog een lettergreepschrift is ontwikkeld voor woorden uit talen als het Engels en het wordt duidelijk waarom een gemiddeld Japans schoolkind pas rond zijn vijftiende een gewone krant kan lezen.

En dan is er het Kambun, de taal waarin deze gedichten zijn geschreven. Het streven om van Japan een eenheidsstaat te maken slaagde in de achtste eeuw, de Naraperiode. In Nara, waar het keizerlijk hof gevestigd was, genoot alles wat Chinees was een groot prestige. De bovenlaag van wat nog steeds een agrarische samenleving was, sprak Chinees, kleepte zich Chinees en ging over tot een ‘Chinees’ geloof: het boeddhisme. Anders dan het animistische shintoïsme met zijn verering van natuurgeesten was het boeddhisme een religie die heilige schriften kende, een hiërarchische structuur met te eerbiedigen monniken en een ethisch ideaal: verlichting. De eerste grote tempelcomplexen werden gesticht. De natuur werd geordend in wat de traditie van de Japanse tuin zou worden. Ook het Kambun is een vorm van Chinees – heel klassiek, literair Chinees waarvan het nog maar de vraag is of het ooit in China zelf zo is gesproken. Maar om leesbaar te worden, werd het aangepast aan het Japans. Het meest opvallend is de aanpassing aan de Japanse woordvolgorde, die principieel verschilt van de Chinese. Leestekens en diakritische tekens moesten ervoor zorgen dat het klassieke Chinees via Japanse grammaticale structuren in een Japans bewustzijn terechtkwam. Door die tekens wist de lezer hoe hij de karakters in een vertrouwde, Japanse volgorde kon zetten. In het Kambun werden tot diep in de twintigste eeuw teksten geschreven - volgens geleerden die de productie van meer dan een millennium

overzien, meer literaire teksten zelfs dan in het ‘echte’ Japans. Pas de laatste jaren begint er wetenschappelijke belangstelling te ontstaan voor een traditie die zoveel intellectuele en creatieve energie heeft gevergd.

Yoel Hoffmann, de samensteller van *Japanese Death Poems*, beschouwt de meer dan veertig gedichten van zenmonniken die hij heeft vertaald, als gedichten in het Chinees. Daar is kritiek op gekomen: ze hebben alle kenmerken van het Kambun. Hoe dan ook had hij een tussentaal nodig om ze te vertalen: het moderne Japans dat hij zich als japanoloog eigen had gemaakt. In het Japans zijn de meer dan driehonderd haiku's geschreven die hij ook heeft vertaald. Om zijn lezers te wijzen op herhalingen en klankeffecten heeft hij de haiku's fonetisch weergegeven, bij de gedichten in het ‘Chinees’ deed hij dat nadrukkelijk niet. Hij erkent dat er een lange traditie bestond om gedichten in klassiek Chinees te schrijven, maar merkt tegelijkertijd op: ‘very few Japanese poets really mastered Chinese.’ Of dat waar is kan ik niet beoordelen, maar de merkwaardige status van het Kambun roept wel een andere vraag op: wat gebeurde er in het hoofd van lezers die een Chinees gedicht met een Japanse grammatica onder ogen kregen? Herformuleerden ze het gedicht automatisch tot een Japans gedicht? Het Kambun gaf daar een eerste aanzet toe. Maar wat doen klankeffecten en andere poëtische kenmerken dan nog - klankeffecten en poëtische kenmerken in het Chinees? Blevten die iets exotisch, een vorm van welluidendheid buiten de eigen taal? En wat gebeurde er in het hoofd van luisteraars? De meeste doodsgedichten werden door monniken gedichteerd aan hun leerlingen. Het zullen niet allemaal topintellectuelen geweest zijn. Wat zij hoorden, waren Japanse zinnen met een Chinees vocabulaire. Wat begrepen ze? Wat moesten ze nog decoderen? Of herformuleerden ze alles automatisch in hun eigen, boerse Japans en was in het eigen, boerse Japans dat de inhoud tot hen doordrong? Deden ze meteen al wat Yoel Hoffmann eeuwen later met al zijn geleerdheid zou doen in het Ivriet en het Engels en wat nu zelfs gebeurd is in het Nederlands? Eén ding is duidelijk: wanneer we een tekst in een taal tot ons nemen waarvan zelfs de meest elementaire structuren fundamenteel verschillen van de taal die we als kind hebben aangeleerd, gebeurt er iets ingewikkelds in ons bewustzijn. We voltrekken complexe mentale operaties en hebben tot op de dag van

vandaag geen idee hoe die eruitzien. Dankzij het Kambun was voor deze monniken en hun publiek het ergste leed geleden.

Vreemde poëzie

‘Maak zelf een Chinees gedicht’. Het is de montere titel van het korte slothoofdstuk van *Chinese dichters; drieduizend jaar Chinese poëzie* uit 1994 waarin Daan Bronkhorst vertalingen van de belangrijkste dichters vergezeld liet gaan van een aantal essays. Met jaloezie kijkt hij naar de haiku’s die westerlingen massaal aan het dichten kregen. Zoiets zou ook kunnen gebeuren met korte, vierregelige Chinese gedichten: ze kennen een patroon van parallelismen en wendingen; een concrete situatie wordt in een volgende regel veralgemeniseerd en dan eindigt het met een emotie. Vijf of zeven karakters per regel telt zo’n kort, vierregelig gedicht; het zouden in het Nederlands vijf of zeven beklemtoonde lettergrepen kunnen worden. Wie dat wil, kan het gedicht vervolgens een strak metrum meegeven.

Maar ondanks alle goede bedoelingen: zo’n Chinees, vierregelig gedicht is nog minder een Chinees gedicht dan een polderhaiku een Japans gedicht. Een haiku is ook in het Japans een gedicht van zeventien lettergrepen – formeel niet veel meer. Ze rijmen niet, volgen geen metrisch patroon, ze bevatten een beeld dat gekoppeld is aan het hier en nu van een van de seizoenen en een gewaarwording oproept die verder niet wordt geëxpliciteerd. Het is de zeventiende-eeuwse haiku van Basho, de beroemdste dichter in het genre. In de strakke, hiërarchische samenleving was een derde stand opgekomen, een klasse van ambachtslieden en handelaars die zich uitte zich in een Japans dat dicht bij de omgangstaal stond en zich vermaakte met geestige, korte verzen. Basho gaf het genre een serieuze wending, vestigde zich als haikuleraar in Edo, het huidige Tokio en toen de grootste stad van de wereld, en werd bij zijn zwerftochten door het land overal met open armen ontvangen.

Hoe anders was de status van Chinese poëzie – in Japan, maar ook in China. De dichters uit de Tangdynastie die tot op de dag van vandaag over de hele wereld worden gelezen en ogenschijnlijk eenvoudige landschapspoëzie schreven, deden dat in een hoogst artificieel Chinees. ‘Waarschijnlijk heeft die taal feitelijk nooit bestaan,’ schrijft Bronkhorst. ‘In elk geval was het niet de spreektaal van de

achtste eeuw. De taal van de klassieke poëzie is overbeknopt, lapidair, onspecifiek en kunstmatig.’ Niet alleen formeel was het een poëzie voor goede verstanders: de gedichten zaten vol toespelingen op de literaire traditie en verhulde verwijzingen naar de actualiteit. Wie in China carrière wilde maken, moest ambtelijke examens afleggen. Het schrijven van poëzie was een belangrijk onderdeel van de examens en alleen al daarom moest de poëzie voldoen aan voorschriften: voorschriften voor de tonen, voorschriften voor het rijm, voorschriften voor inhoudelijke parallelie en antitheses. De afwijking van het natuurlijke bereikte een hoogtepunt wanneer de poëzie werd voorgedragen: ‘Bij het voorlezen van poëzie krijgen die tonen een gestileerde zangerigheid, zelfs een soort hysterische gillettjes’; ‘aanstellerig’ noemt Bronkhorst de dictie even later.

Dat zijn niet direct de kwaliteiten van Chinese poëzie die westerse lezers aanspraken en ook niet de kwaliteiten die Bronkhorst aspirant-dichters in het Nederlands wil meegeven. Westerse lezers maakten inderdaad hun eigen Chinese gedicht: van Goethe tot Mahler, van Slauerhoff tot Pound, van Schierbeek tot Rexroth. Wat vertalers doorgaans gemeen hebben, tot en met de sinologen van nu met hun academisch geweten, is in ieder geval geen taalgebruik dat overbeknopt is, lapidair, onspecifiek en kunstmatig. In zijn grote *Spiegel van de klassieke Chinese poëzie* uit 1991 heeft het Nederlands van W.L. Idema bewust iets negentiende-eeuws, maar het is niet helemaal duidelijk wie daar gelukkig van wordt. Doorgaans gaan vertalingen in de richting van de omgangstaal met soms, niet altijd, een toevoeging van rijm of een metrisch patroon. Wat overgenomen wordt, is een exotische, poëtische inhoud die juist in alledaags Engels, Frans, Duits of Nederlands glans krijgt. Wat bewaard blijft, zijn de parallelismen en de antitheses; de situaties, de veralgemeningen en de emoties.

Wie ook hun eigen Chinese gedichten schreven, waren Japanse monniken vanaf het begin van de dertiende eeuw. Hun gedichten waren, afgezien van de zinsbouw, ook écht Chinees, en alleen al daarom overbeknopt, lapidair en kunstmatig. Zo kunstmatig als de monnikspij en het monastieke leven zelf: het afscheid van het gewone leven betekende een intrede in een talige ordening die het intredende personage vreemd was en die het zich eigen moest maken. Beheersten

novicen na enige tijd het Kambun zoals Erasmus en Aquino het Latijn? Bleven ze vertalen of gingen ze in het Kambun denken? Zelfs als dat zo was: het schrijven van een doodsgedicht, dat afscheid van het leven zelf, was een sterk geritualiseerde handeling en leidde tot een gedicht in een taal waarin poëzie per definitie kunstmatig was. Kunstmatigheid op kunstmatigheid; decoding op decoding op decoding. Hysterische gilletjes zijn niet overgeleverd, maar wat hadden de heren in hun doodsgedichten eigenlijk mee te delen?

Een bevreedende ervaring

Onthechting, een streven naar radicale onthechting: dat is vooral wat er spreekt uit deze zesendertig korte tot ultrakorte gedichten. Een onthechting van al het aardse, soms inclusief de doctrines van het zenboeddhisme zelf. Op het moment suprême verdwijnt het ‘ik’, verdwijnen menselijke en eventueel niet-menselijke concepten. Alle tegenstellingen die in concepten vervat zijn en waarvan het denken afhankelijk is, worden opgeheven. En dan blijkt zelfs de tegenstelling tussen leven en dood een illusie: ‘Tussen de boeddha van het begin en de boeddha van het eind/ word ik niet geboren en sterf ik niet,’ zijn de laatste woorden van Ungo Kiyō in 1659. Het enige wat de sterveling overblijft, is een uitroep: ‘Yo!’

In alle gedichten zijn elementen van deze voorstellingswereld terug te vinden. Soms direct gekoppeld aan het stervensmoment zelf, soms ligt de nadruk op het tekortschieten van alle wijsheid – natuurlijke en bovennatuurlijke wijsheid. In andere gedichten gaat, na het verdwijnen van ‘ik’ en alle tegenstellingen, het bestaan onverstoort door: ‘De wereld zoals hij is/ alles op zijn plek,’ aldus Taigen Sofu. In een klein aantal gedichten is vooral de uitroep te horen, met vier woorden van Kogetsu Sodan als het meest pregnante voorbeeld. Van sommige monniken melden de levensbeschrijvingen dat zij ook het schrijven van een doodsgedicht als een illusie doorzagen; hun werk is hier denkbeeldig aanwezig.

Het doorzien van het aardse als een illusie maakt deze gedichten echt boeddhistisch, maar de boeddhistische traditie met al zijn geloofsinhouden lijkt nauwelijks een rol te spelen bij de beeldtaal. Wat we vooral tegenkomen, zijn natuurbeelden: wolken, de maan, bergtoppen, de oceaan, de wind in de dennen. Hoe conventioneel die beelden misschien ook zijn, ze zetten de lezer een tot op de dag van vandaag herkenbare natuurscène voor. De enige uitzondering is een bijzondere combinatie van vuur en water: ‘Drie en zeventig jaar lang/ haalde ik water uit het vuur. Nu ben ik minder dan een luis,’ schijft Ingo in 1281. Giun, ruim een halve eeuw later: ‘En nu: de hemel splijt, de aarde splijt/ Middenin het vuur ligt een verborgen bron.’ Het

boeddhisme onderscheidde vier oerelementen; de symbolische lading die ze gaandeweg hadden gekregen, heeft hier de overhand.

Onthechting, of vanuit een levenslustiger perspectief: acute vervreemding – het is een ervaring die bekend is uit de westerse poëzie. In een lange, lange traditie van mystieke poëzie ervaart een lyrisch ‘ik’ niets anders dan duisternis in zijn afgescheidenheid van de godheid; een overweldigende mystieke ervaring is nodig om de afgescheidenheid op te heffen. Overweldigende ervaringen kenden ook meer profane dichters: de aanblik van Beatrice voor Dante, de aanblik van Laura voor Petrarca op Goede Vrijdag, de donkerste dag uit de menselijke geschiedenis, waren ervaringen die de categorieën van het dagelijks leven te niet deden. In een hier en nu beleefde een ‘ik’ ‘An absence in reality/ Things as they are’. Het zijn regels uit een lang gedicht van Wallace Stevens uit 1937 en daarin ging het niet om de gemoedsbewegingen van Dante of Petrarca, maar over die van een man met een blauwe gitaar. In de meest recente lyriektheorieën wordt het overdragen aan de lezer van een ervaring in een hier en nu aangewezen als de belangrijkste eigenschap van het genre. Binnen die heel grote lyrische traditie bestaat een aparte traditie waarin de ervaring van vervreemding, onthechting, depersonalisatie, voor de creatieve impuls zorgt en waarin het erom gaat om juist die ervaring zo direct en intens mogelijk over te brengen – in al zijn complexiteit. Dat zoiets mogelijk is in poëzie, vormt misschien wel de laatste rechtvaardiging voor het genre.

De zesendertig monniken schreven geen liefdesgedichten, en ook geen gedichten waarin de onthechting actief werd nagestreefd. Aan de vooravond van hun finale depersonalisatie bleek al het menselijke een illusie: wie men was, wat men zag, wat men dacht. Wat de dood zou brengen: niets daarvan was zeker – misschien was het wel niets. Die illusieloosheid is niet erg prominent aanwezig in het westen: niet in de filosofie en niet in de poëzie. Zelfs het filosofische materialisme leek op de een of andere manier altijd geïmpregneerd met ‘geest’ – al was het maar in de vorm van een vooruitgangsgeloof waarvan latere geslachten zouden profiteren. In de poëzie is het pas een dichter als Pessoa die regels schreef die aan die van deze monniken doen denken: ‘Ik ben niets, kan niets, hang niets aan. Dat ik een wezen heb is louter

schijn.’ Het zenboeddhisme beïnvloedde vanaf de jaren vijftig Amerikaanse *Beat Poets* en dichters uit die omgeving, maar dan wordt er gemediteerd en beleeft men een vreugdevolle opgang in natuurlijke processen. Als ‘onthechtingsoefeningen’ karakteriseerde Hans Faverey zijn gedichten; op de verwantschap van zijn werk met aspecten van het zenboeddhisme is vaak gewezen. In zijn poëzie cirkelt Faverey om een leegte en daarmee staat hij in een traditie waarvan Mallarmé en Stevens belangrijke vertegenwoordigers zijn. Faverey noemde zelf Stevens als een belangrijke invloed. Het is een traditie waarin juist aan poëzie een belangrijke rol wordt toegekend: poëzie is het vehikel waarmee ‘An absence in reality/ Things as they are’ kan worden ervaren. ‘Poetry is the subject of the poem’ luidt de beroemde beginregel van het gedicht. Wie zijn poëzie als onthechtingsoefeningen ziet, oefent met een doel.

Dat oefenen was de zesendertig dichters die in dit boekje zijn opgenomen, bepaald niet vreemd – hun monnikenleven lang. In hun doodsgedichten beschreven ze zichzelf of projecteerden ze een beeld van zichzelf in een verre of nabije toekomst waarin de onthechting een feit was. En dan blijft er niets over: hun monnikenleven niet, het ‘ik’ niet, de leer van Boeddha niet, zen niet en voor wie consequent is ook het gedicht zelf niet. Het is deze totale ervaring van niet-weten die een lezer van nu aan zou kunnen spreken.

Het vreemde en het eigene

Maar wat leest die lezer? De lezer van een gedicht in Japans Chinees van eeuwen geleden dat geen Japanner begrijpt en een Chinees evenmin? In het Nederlands bereiken ze de lezer via een omweg van twee tussentalen: het moderne Japans van Furuta en het Engels van Hoffmann. Wat blijft er van een tekst over, wat van een ervaringswereld? Welke mate van vervreemding doet zo'n lezer zich aan?

Hij of zij heeft niet zelden een zekere hang naar authenticiteit. Een eerbiedwaardige filologische traditie wil ons doen geloven dat optimaal kunstgenot zich alleen kan voltrekken wanneer een tekst wordt gelezen in het oorspronkelijke Sanskriet, in het oorspronkelijke Grieks of Latijn. Maar op geleerde uitzonderingen uit de middeleeuwen of de renaissance na: een lezer is, zeker als de grammaticale structuren erg verschillend zijn, onophoudelijk bezig met vertalen - misschien niet woord voor woord, maar wel zin voor zin. Wat er ook wordt beleefd: iets authentieks is het niet. In het ideaal van de authenticiteit schuilt het verlangen naar vreemdheid. Het is het ideaal van de toerist die pure natuurvolkeren wil aanschouwen en thuis wegkruipt achter de centrale verwarming.

Ik heb de zesendertig doodsgedichten in zo alledaags mogelijk Nederlands vertaald. Japanse luisteraars en lezers werden geconfronteerd met een uiterst gestileerd, ritualistisch taalgebruik. Het was poëzie, het was Chinees en het werd gepresenteerd in een bijzondere context. Een monnik, zo willen nogal wat verhalen, stampte met zijn stok op de grond en reciteerde de regels waarover hij misschien wel jaren had nagedacht. Te bewijzen valt het niet, maar ik vermoed dat elke luisteraar op dat moment deed wat ik heb gedaan: sacraal taalgebruik omvormen tot een mededeling die kan neerdalen in het bewustzijn. En dat lukt het best in een taal die het bewustzijn als 'eigen' ervaart. Een andere mogelijkheid is er bovendien niet: ik zou de gedichten moeten vertalen in het Latijn en dan met de grammatica van Vondel.

De poëtische patronen van het origineel: klanken, tonen, rijm - ze zijn in deze vertaling allemaal afwezig. De poëtische middelen blijven beperkt tot parallelismen en de suggestieve werking van het wit. Vooral door het laatste worden het heel andere gedichten – als ze dat niet al waren. Ook omdat bij vertalen via twee tussentalen vergissingen of vervormingen onvermijdelijk zijn: mijn Engels is misschien niet beter dan het Japans van Hoffmann, is misschien niet beter dan de kennis van het Kambun van Furuta. Door die driedubbele lens blijven het gedichten van Japanse monniken die een bijzondere ervaring onder woorden probeerden te brengen, maar ze zijn ook dingen op zichzelf geworden. Hoffmann heeft van sommige japanologen het verwijt gekregen dat hij al die monniken en haikudichters wel heel erg in een mal heeft gegoten – zijn eigen mal. Sommige ‘gedichten’, de fraaie regels van Bassui Tokosho bijvoorbeeld, waren naar alle waarschijnlijkheid zelfs geen gedichten, maar plechtig uitgesproken laatste woorden. Hoffmanns mal is de mal van de verbeelding. Niet voor niets is hij na dit boek een van de belangrijkste moderne Israëliische prozaschrijvers geworden. Het is door de verbeelding van schrijvers en lezers dat een cultuur blijft voortleven, niet door academisch handwerk. Dat zou zelfs kunnen gelden voor een cultuur van doodsgedichten.

Die gedichten zijn hierna te lezen in een enigszins geforceerde, door mij aangebrachte thematische ordening. Eerst, in dertien gedichten, valt het licht op het stervensmoment zelf, in de veertien gedichten daarna wordt vooral geconstateerd dat de wijsheid tekortschiet, in de zes gedichten die volgen verdwijnen de tegenstellingen en gaat alles door, in de drie gedichten aan het slot wordt er iets geroepen. Binnen die ordening worden de gedichten gepresenteerd op het sterfjaar van de dichter. Wat er geroepen wordt, is ‘Yo!’ – mijn vertaling van de kreet op het moment van de ultieme verlichting; Hoffmann houdt het bij ‘Ketsu!’ Eigenlijk denk ik dat ‘Bingo!’ nog beter is, maar dan zie ik te veel een bepaald soort zaaltjes en een bepaald soort dames voor me. Daarom: Yo! Yo! Yo!

Bibliografische aantekening

Furuta Shokin, *Zenso no Yuige*, Tokyo 1965.

Furuta Shokin, *Zenso no Shoji*, Tokyo 1971.

Japanese Death Poems; written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death, compiled and with an Introduction by Yoel Hoffmann, Tokyo etc. 1986. De laatste herdruk verscheen in 2018.

Achtergrondinformatie en een bespreking van reacties in Janine Beichman, ‘Yoel Hoffmann as Japanologist: Japanese Death Poems’, in: Ada Taggar-Cohen & Doron B. Cohen (ed), *The ninth CISMOR annual conference on Jewish studies; Judaism and Japanese Culture: Studies in Honor of Yoel Hoffmann*, Doshisha University 2016.

Daan Bronkhorst, *Chinese dichters; drieduizend jaar Chinese poëzie*, Baarn 1994.

Spiegel van de klassieke Chinese poëzie; van het boek der Oden tot de Qing-Dynastie, gekozen, vertaald en toegelicht door W.L. Idema, Amsterdam 1991. In 2022 verscheen een herziene uitgave onder de titel *Dertig eeuwen Chinese poëzie; van ‘Het boek der Oden’ tot het einde van het keizerrijk*.

Haiku; een jonge maan, keuze, inleiding en vertaling door J. van Tooren, Amsterdam 1973.

Matsuo Basho, *De herfstwind dringt door merg en been*, gekozen, vertaald, geannoteerd en ingeleid door Jos Vos, Amsterdam 2001.

Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge Mass. etc. 2015.

Fernando Pessoa, ‘Ik ben niets (...)’ (1923), in: *Een spoor van mezelf; een keuze uit de orthonieme gedichten*, samengesteld, vertaald en van een nawoord voorzien door Harrie Lemmens, Amsterdam etc. 2019.

Gedicht XXII in Wallace Stevens, ‘The Man with the Blue Guitar’ (1937), in *Collected Poetry and Prose*, The Library of America 1996.

Tom van Deel in gesprek met Hans Faverey, 'Onthechtingsoefeningen',
in: *De Revisor* jrg. 5 1978, nr. 6, p. 35 e.v.

Martin Reints, 'Au pays de la métaphore, Hans Faverey en Wallace
Stevens', in: Hans Groenewegen (ed.),*die zo rijk zijn aan zichzelf;*
over Hans Faverey, z.pl. 1997.

Zesendertig doodsgedichten

Rankei Doryu (1278)

Dertig jaar, nee, langer zelfs
probeerde ik mijn 'ik' uit te wissen.
De sprong van de dood ligt voor me.
De grond wordt omgewoeld,
de hemel draait rond.

Ingo (1281)

Drieënzeventig jaar lang
haalde ik zuiver water uit het vuur.
Nu ben ik minder dan een luis.
Ik hoef mijn lichaam maar even te bewegen
en alle werelden verdwijnen.

Zosan Junku (1308)

Het wijsje van niet-zijn moet je zelf spelen,
de negen bergtoppen storten in,
de acht oceanen vallen droog.

Koho Kennichi (1316)

Of je nu zittend of staand gaat, het is allemaal hetzelfde.
Een stapeltje beenderen is wat er overblijft.
Draaien en wentelen in een lege ruimte,
een daverende klap en ik kom neer in zee.

Daido Ichi (1370)

Een wijsje van niet-zijn
vult de leegte.
Er is lentezon,
het witte van sneeuw,
heldere wolken,
een beetje wind.

Bassui Tokosho (1387)

Kijk recht voor je uit. Wat zie je?

Als je het ziet zoals het is

zie je het zoals het is.

Tsugen Jakurei (1391)

Zeventig jaar zijn verstreken sinds de dag dat ik hier kwam.

Mijn twee benen brachten me overal.

Nu ga ik over een pad in de lucht.

Kaso Sodon (1428)

Kijk: de waterdruppel bevriest meteen.

Zevenenzeventig ben ik

en alles verandert.

Er stroomt helder water uit het vuur.

Toyo Eicho (1504)

In een mum verkrummen de vier zuilen van het nirwana.
Kijk dan! Kijk dan!
Even schijnt het maanlicht op het kleurige koraalrif,
daarna wordt alles duister:
een onderaards paleis in de klauwen van de duivel.
Yo!

Kogaku Soko (1548)

Mijn laatste woorden?

Als ik val, werp ik alles op een hoge bergtop.

De schepping valt uiteen:

zo vernietig ik wat we zen noemen.

Kokei Sochin (1597)

Meer dan zestig jaar riep ik heel vaak 'yo'.

Het leidde nergens toe.

Nu sterf ik en roep ik nog één keer 'yo'

en ook dat leidt nergens toe.

Shun'oku Soen (1611)

Ik drijf tussen aarde en lucht,
het oosten hoorde me, het westen hoort me nu.
Zwaaiend met mijn stok keer ik terug naar de bron.
Yo!

Tosui Unkei (1683)

Meer dan zeventig jaar leefde ik het volledige leven.

Pisvlekken tot op mijn botten.

Wat maakt het uit?

Wat is de plek waarnaar ik terugkeer?

Kijk, boven de hoge bergtop wordt de maan steeds lichter.

Ik voel een beetje wind.

Doyu (1256)

In de vijfenzestig jaar die ik hier doorbracht
gebeurden er geen wonderen.

Voor de Boeddha en de ware meesters heb ik
nog heel wat vragen.

Als ik zeg: ‘Vandaag verdwijnt ik zo en zo laat
van deze wereld,’

betekent het niets.

Dag na dag gaat de zon toch op in het oosten?

Goku Kyonen (1272)

Alle waarheid die belichaamd wordt in boeddha's
van vroeger, nu en de toekomst;
alle wijsheid van eerbiedwaardige leermeesters -
het kan op het puntje van mijn stok.

Hosshin (13e eeuw)

Wanneer we hier komen is alles duidelijk – geen twijfel aan.

Wanneer we gaan is alles duidelijk – ook geen twijfel aan.

Maar alles – wat is dat dan?

Nampo Jomyo (1308)

Lazer op met je wind!
Loop naar de hel met je regen!
Ik erken geen boeddha.
Eén bliksemflits
en de wereld draait in zijn scharnieren.

Giun (1333)

Alle doctrines vallen in stukken.

De zen die ik leerde, werp ik van me af.

Ik ben eenentachtig jaar.

En nu: de hemel splijt, de aarde splijt.

Middenin het vuur ligt een verborgen bron.

Tetto Giko (1369)

Nu zie ik het echt.

Zelfs de boeddha weet niets meer te zeggen.

Alles draait.

Ik kom aan op de vlakte van het niets.

Mumon Gensen (1390)

Het leven: een mistflard
die tevoorschijn komt uit een bergspleet.

De dood: een maan
die zijn baan gaat langs de hemel.

Wanneer je nadenkt over wat het betekent:
als een ezel blijf je in de tredmolen.

Ikkyu Sojun (1481)

In die hele gelovige wereld, van de berg in het centrum
tot het allerdiepste zuiden: wie begrijpt mijn zen?
Zelfs vadtje Kido zou, als hij nu opdook,
geen oude stuiver waard zijn.

Shumpo Soki (1496)

Mijn zwaard stut de hemel.

Met het glimmende blad onthoofd ik boeddha
en al zijn heiligen.

Laat nu die bliksemflits maar komen!

Seigan Soi (1661)

Het ware leven, de ware vreugde:
de leer van zen is niets.
Voor ik sterf zal ik alles onthullen.
Wat nu komt is het grote geheim,
mijn stok is het ermee eens.
Yo!

Tetsogen Doko (1682)

Drieënvijftig jaar leef ik en er veranderde veel.
Ik las de heilige boeken en schreef commentaren.
De hemel weet van die zware zonde!
Op het meer vol lotusbloemen zeil ik nu weg,
spiegel van de hemel waar ik blijf.

Dokyo Etan (1721)

Hier in de schaduw van de dood
komt mijn laatste woord niet vanzelf.
Dus ik hou het maar bij ‘vanzelfsprekend’
en verder helemaal niets.

Sengai Gibon (1837)

Wie komt, kent het komen;
wie gaat, kent het gaan.
Aan de diepte wil je ontsnappen,
maar waarom klamp je je vast aan de klif?
Wolken die laag hangen
weten niet waar de wind hen voert.

Gizan Zenrai (1878)

Ik kwam hier bij mijn geboorte,
ik vertrek bij mijn dood.
Naar duizenden plekken
droegen mijn benen me,
overal voelde ik me thuis.
Wat stelt het voor?
Het schijnsel van maanlicht op het water,
een bloem die wegdrijft in de wind.
Yo!

Zoso Royo (1276)

Meer dan vierentachtig jaar dacht ik na over de leer.

Alle toegangspoorten gaan nu op slot.

Hier was nooit iemand.

Wie is het dan die sterven gaat,

waarom treuren om niets?

Vaarwel!

De nacht is helder en kalm schijnt de maan,

De wind in de dennen is als een welluidend lied.

Er is geen 'ik' - wie hoort het?

Er is geen ander – wie hoort het?

Kozan Ichikyo (1360)

Met lege handen kwam ik op deze wereld,
barrevoets vertrek ik.

Mijn komen en mijn gaan:
twee gewone gebeurtenissen
die met elkaar verstrengeld zijn geraakt.

Taigen Sofu (1555)

Ik kijk in de spiegel,
zestig ben ik: een leven.
Nu draai ik de spiegel,
mijn hoofd verdwijnt.
De wereld zoals hij is,
alles op zijn plek.

Ungo Kiyo (1659)

Na boeddha Gautama kwam ik op deze wereld,
vóór boeddha Miroku zal ik gaan.
Tussen de boeddha van het begin en de boeddha van het eind
word ik niet geboren en sterf ik niet.

Gesshu Soko (1696)

Inademen of uitademen, naar voren gaan of teruggaan,
leven of sterven.

Pijlen, aan twee overzijden afgeschoten, raken elkaar halverwege
en doorklieven de leegte in een eindeloze vlucht.

Zo keer ik terug naar de bron.

Musho Josho (1306)

Wanneer je komt – zo is dat!

Wanneer je gaat – zo is dat!

Komen en gaan: het gebeurt elke dag.

Wat ik nu zeg – zo is dat!

Yoso Soi (1458)

Yo! Op het doodsbed, yo!
Wie ogen heeft, zal het zien.
Yo! Yo! Yo!
En nog een keer, yo!
Yo!

Kogetsu Sodan (1643)

Yo!

Yo!

Yo!

Yo!

Gert de Jager

Sterk zeil 2009

Een ernstig gezicht 2015

Dieren op schaal 2019

Schitterende, labiele knooppunten 2019

Het grote roeren 2020

Abakadabra; over Boerentijger van Tonnus Oosterhoff 2021

Naakt en bewogen 2022