

DIE HAIKU IN AFRIKAANS

deur

Beulah Greyling, B.A., Hons. B.A., M.A.,
H.O.D. (G) (Skoolbiblioteekkunde) .

Voorgelê ter vervulling van die vereistes
vir die graad

DOCTOR LITTERARUM

in die DEPARTEMENT AFRIKAANS
in die SKOOL VAN OPVOEDKUNDE aan die
Universiteit van Noordwes

Promotor: Prof. T. Gouws



Mmabatho
Desember 1996

"I declare that the dissertation for the degree of DOCTOR LITTERARUM at the UNIVERSITY OF NORTHWEST hereby submitted has not previously been submitted by me for a degree at this university, that it is my own work in design and excecution and that all material contained herein has been duly acknowledged."

NWU
LIBRARY



Beulah Greyling



DANKBETUIGING

Allereers aan my Skepper vir die vermoë en die krag om hierdie studie te kon voltooi.

Tweedens wil ek my promotor, prof. Tom Gouws, bedank vir sy besondere leiding, hulp, inspirasie en aanmoediging. Dit is te danke aan sy insig en begeleiding dat dié resultaat van die ondersoek daargestel kon word.

Aan die volgende persone en instansies wil ek ook my dank betuig:

- my familie en vriende, veral Francois en Annina, vir hulle aanmoediging en ondersteuning;
- Ouma Spykerman, Belleville, vir die toegang tot materiaal oor die onderwerp;
- Dr. Jan Buscop, Departementshoof Afrikaans aan die Universiteit van Noordwes, vir sy behulpsaamheid, ongelooflike geduld en voortdurende aanmoediging en die gebruik van hulle fasiliteite;
- die personeel van die volgende instansies: die Staatsbiblioteek, Pretoria; die biblioteke van Klerksdorp, Stilfontein en Potchefstroom; die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum, Bloemfontein; St. Conrad's Brothers of Charity College, Klerksdorp;
- Dr. Gielie Combrink, Klerksdorp, vir die gebruik van sy privaat biblioteek;
- Jan, Alet, Eva en Beauty vir hul hulp met die rekenaar; en
- Liz vir die vertaling.

Opgedra aan:

- Ma'i en Misha, wat die meeste hieronder moes ly;
- Oudste: dankie vir die aansporing en 'kompetisie';
- my twee optimis-vriende: Albert en Jan, dankie vir julle voortdurende aanmoediging;
- drie mense wie die pad na die haiku vir my oopgemaak het: Joey Buckle, ouma Spykerman en Retseh la Grange.

Haiku is geen gil, geen geweën, en evenmin een zucht of een geeuw. Het is meer de diepe ademhaling van het leven zelf. In poëzie zijn we doende ons leven te onderzoeken, soms juichend, soms ook zwetend. We gaan zorgvuldig met elke ervaring om en we dringen steeds dieper door, zonder ons door wat dan ook te laten afremmen. [...] Waarachtige haiku is de ziel van de poëzie. Iets dat niet actueel is en niet onmiddellijk voortvloeit uit het hart is geen haiku. Ga voorbij aan de beperkingen van de tijd. Vergeet alle voornemens en bedoelingen, en scherm jezelf af van historiesche begrenzungen ... pas dan wordt de essentie van de ware kunst gevonden, de ware religie en de ware wetenschap.

- Santoka (in Van der Molen, 1993e:20)

If you wish to write haiku find a three-foot child

- Bashō (in Hyers, 1973:165)

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1: INLEIDING

1.1	Probleemstelling en aktualiteit	1
1.2	Doelstelling van die ondersoek	10
1.3	Hipoteses	13
1.4	Afbakening van studieveld	14

HOOFSTUK 2: TEORETIESE KONSEPTE SENTRAAL IN DIE STUDIE

2.1	Inleiding	16
2.2	Intertekstualiteit - 'n poging tot definiëring	17
2.3	'intersubjektiviteit'	20
2.4	'vraisemblable'	21
2.5	Vorm en inhoud in intertekstuele perspektief	22
2.6	Vormintertekstualiteit as literêre verskynsel	24
2.7	Samevatting	27

HOOFSTUK 3: OOSTERSE VERSVORME IN RELIËF

3.1	'n Diachroniese kontekstualisering van die ontwikkeling van Oosterse poësie	28
3.2	'n Diachroniese snit deur die Oosterse letterkunde	30
3.2.1	Die Chinese poësietradisie	31
3.2.1.1	1400 - 220 v.C.	31
3.2.1.2	Ch'in- en Han-dinastieë	33
3.2.1.3	Ses dinastieë en Sui-dinastie (221 - 618 n.C.)	35
3.2.1.4	T'ang- en Vyf-dinastieë (618 - 960 n.C.)	35
3.2.1.5	Sung-dinastie (960 - 1279 n.C.)	37
3.2.1.6	Yüan-dinastie (1279 - 1368 n.C.)	37
3.2.1.7	Ming-dinastie (1368 - 1644 n.C.)	38
3.2.1.8	Ch'ing-dinastie (1644 - 1912 n.C.)	38

3.2.1.9	Moderne Chinese literatuur vanaf 1916	39
3.2.2	Die Koreaanse poësietradisie	43
3.2.2.1	Die vroegste literatuur voor 57 v.C.	44
3.2.2.2	Die drie koninkryke (57 - 668 n.C.)	44
3.2.2.3	Verenigde Silla (688 - 935 n.C.)	45
3.2.2.4	Koryŏ-tydperk (935 - 1392 n.C.)	46
3.2.2.5	Vroeë Chosŏn-tydperk (1392 - 1598 n.C.)	48
3.2.2.6	Die latere Chosŏn-tydperk (1598 - 1894 n.C.)	49
3.2.2.7	Die tydperk van 1894 - 1910	51
3.2.2.8	Die moderne poësie vanaf 1910 tot op hede	51
3.2.3	Die Japannese poësietradisie	54
3.2.3.1	Die vroegste Japannese literatuur	55
3.2.3.2	Die Nara-periode (710 - 784 n.C.)	55
3.2.3.3	Die Heian-periode (794 - 1185 n.C.)	56
3.2.3.4	Die Kamakura-periode (1192 - 1333 n.C.)	58
3.2.3.5	Die Muromachi- (1338 - 1573 n.C.) en Azuchi-Momoyama- (1574 - 1600 n.C.) periodes	59
3.2.3.6	Die vroeë Tokugawa-periode (1603 - 1770)	60
3.2.3.7	Die latere Tokugawa-periode (1770 - 1867 n.C.)	61
3.2.3.8	Die moderne poësie na 1870	61
3.2.4	Samevatting	64
3.3	Japannese versvorme tans in gebruik in die Weste	65
3.3.1	Tanka of Waka	65
3.3.2	Renga	68
3.3.3	Senryu	72
3.3.4	Samevattend	73
3.4	Die verhouding: Ooste - Weste; mistieke - realisme; intellektualiteit - emosionaliteit	73
3.5	Samevatting	77

HOOFSTUK 4: DIE HAIKU AS OOSTERSE VERSVORM IN EUROPESE EN AFRIKAKONTEKS, MET SPESIFIEKE VERWYSING NA AFRIKAANS

4.1	Inleidend	79
4.1.1	Terminologiese verkenning van die begrip 'haiku'	83
4.1.2	Die ontwikkeling van die moderne haiku	88
4.1.3	Die haiku in ander tale as Japannees	97
4.2	Karakteristieke kenmerke van die haiku	101
4.2.1	Inleidend	101
4.2.2	Voorskrifte vir die haiku	102
4.2.1.1	Inleidend	102
4.2.2.2	Oosterse voorskrifte	103
4.2.2.3	Westerse voorskrifte	106
4.2.2.4	Afgeleide teoretiese uitsprake oor die haiku	111
4.2.2.5	Egte haiku's versus varianthaiku's	112
4.2.2.6	Samevattend	117
4.2.3	Vorm	119
4.2.4	Inhoud	123
4.2.4.1	Inleidend	123
4.2.4.2	Natuur	127
4.2.4.3	Die seisoenwoord of <i>kigo</i>	134
4.2.4.4	Sintuiglike waarneming	145
4.2.4.5	Haikumoment of haiku-oomblik	150
4.2.4.6	Tweedeling: balans en ewewig	158
4.2.4.7	Snywoorde of <i>kireji</i>	156
4.2.4.8	Samevattend	156
4.2.5	Selfrefleksiewe of metahaiku's	157
4.2.6	Stylfigure	161
4.2.7	Verstegniese middele	167
4.2.7.1	Sintaksis	167
4.2.7.2	Interpunksie en tipografie	169
4.2.7.3	Ritme en metrum	176
4.2.7.4	Klank	179
4.2.7.5	Verskillende tipes haiku's	182
4.2.7.6	Samevattend	202
4.3	Die rol van die digter en die leser: 'n resepsie-estetiese beskouing van die kommu- nikasieproses in die lees en skryf van die haiku	202
4.4	Die oordrag van die haiku na die Weste	206

4.5	Die haiku in Afrikaans	208
4.5.1	Egte haiku's	208
4.5.2	Varianthaiku's	209
4.5.3	Skynbare haiku's as deel van gedig	209
4.5.4	Opsommend	211
4.6	Samevattend	212

HOOFSTUK 5:	SAMEVATTING EN SLOTSOM	213
-------------	------------------------	-----

BIBLIOGRAFIE	216
--------------	-----

SUMMARY	237
---------	-----

HOOFSTUK 1

INLEIDING

1.1 Probleemstelling en aktualiteit

'n Onderzoek na die *haiku** in Afrikaans en die poëtiese tradisie van die gedigvorm, asook die vormintertekstualiteit ten grondslag daarvan, is nog nie ekstensief in Afrikaans ondersoek nie. Geen oorkoepelende teorie oor die haiku in Afrikaans kom in die Afrikaanse literêre dokumentasie voor nie. Wanneer 'n digbundel met 'n Oosterse inslag, of waarin daar oorwegend haiku's voorkom, in Afrikaans verskyn, maak sodanige bundels selde groot opgang in die literêre wêreld. Dit hang saam met die feit dat die haiku deur die meeste mense as 'n minderwaardige versvorm beskou word.

Daar bestaan ook die wanpersepsie dat om 'n gedig soos 'n haiku te skryf, 'n maklike sameflansing van lettergrepe of woorde is, 'n berekende literêre speletjie. Opperman (1987:270), een van die mees

* Alhoewel die wisselvorm *haikoe* groter gebruiksinslag in Afrikaans gevind het, sal vir die doel van die ondersoek die term *haiku* gebruik word, in ooreenstemming met verskeie Nederlandse bronne. Verstraete (1990:22-23) verklaar dat die gebruik van die *oe*-uitgang nie in ooreenstemming met die Japannese uitgang is nie en daarom liefs nie gebruik moet word nie, want "in het Nederlands krijgt de lettergreep als hij met oe geschreven wordt veel te veelzwaarte". (Vergelyk hoofstuk vier vir verdere toeligting hiervan.)

invloedrykste digters en kritici in Afrikaans, dryf die spot met die skryf van Chinese poësie in dié sin dat dit volgens hom slegs 'n skommeling van 'n aantal lettergrepe is, soos in die volgende veelseggende gedig:

Kortste gedigte in die wêreld

X	
	U
	du
O	
	G
	t
!	
	W
	C

In 'n ander gedig (Opperman, 1987:271) word die skryf van haiku's as 't ware afgemaak as gedigte wat gekenmerk word deur 'n vaagheid, toevalligheid en lukraakheid:

Hoe om 'n bundel Chinese poësie te skryf

Skryf op snippertjies papier:
 berg, bamboes en blom,
 verder: boom en stroom en droom,
 en skommel telkens om.

Opperman vat ironies genoeg hiermee in 'n geringe mate die essensie van die Chinese of Oosterse poësie saam, maar die kulturele erfenis en die kreatiewe beginsel daaragter toon hy geen begrip voor nie. Hierdie gebrek aan kennis en insig oor die ingebedde konteks van

die haiku maak dit vir baie digters moeilik om haiku's te skryf, ten spyte van die eeuelange vaste voorskrifte wat bestaan en waarvolgens die gedig se vorm en inhoud moet voeg. Juis die feit dat die haiku 'n bepaalde struktuur of vorm het en dit volgens baie bepaalde vereistes geskryf moet word, is genoegsame bewys dat die skryf van 'n haiku net soveel vaardigheid, indien nie meer nie, vereis as wat dit verg om byvoorbeeld 'n kwatryn, sonnet of ballade te skryf. Die komapakte vorm laat die digter nie baie ruimte vir die onnodige of oorbodige nie.

Reeds in die tyd van Bashō, die grondlegger van die haiku, is die twyfel al uitgespreek of die haiku as 'n volwaardige gedig bestaansreg het, al dan nie. So skryf Anon. (1994:27) na aanleiding van Bashō se digkuns, dat die haiku in die moderne literatuur steeds moeite het om as 'n aanvaarbare gedigvorm erkenning te kry. Bashō het in die haiku nuwe moontlikhede gesien. Later word daar meer hieroor geskryf.

Ná hom het daar talle twispunte oor die aard en gebruik van die haiku ontstaan. Dit het veral verband gehou met die vraag of daar enige vernuwing in die haiku moontlik is of nie. Daar het selfs na 1914 twee aparte skole ontwikkel, waarvan een die liriese bevryding van die haiku bepleit en die ander vir die behoud van die tradisionele haiku veg (Sakanishi, 1992b:60-61). Vir eersgenoemde groep is die vernuwing nodig om aan te pas by die moderne leefwyse, terwyl die laaste groep suiwer by die meester se voorskrifte probeer hou.

Dieselfde antipatie kom ook onder moderne digters en literatore in

die Weste voor. Die meeste geskille wat in die Weste oor die haiku (hetsy die tradisionele aanhangers of die voorstanders van vernuwing) voorkom, gaan oor die oordraagbaarheid van die Japannese vorm en inhoud na die Westerse literatuur.

Sekere Nederlandse digters, waaronder De Coninck, spreek hulle byvoorbeeld uit téén die gebruik van die haiku. De Coninck (in Anon., 1994:28) sê byvoorbeeld: "Ik heb een hekel aan het genre omdat de strenge reglementering van een haiku uit het Japans komt, en ik weet niet voor taal dat is." Hy gaan verder deur te sê dat die lettergreepverskil tussen Nederlands en Japanees volgens hom te groot is om die oordrag van die haiku te regverdig.

Van der Molen (1994a:10) dui aan dat daar verskillende opinies in die Nederlandse letterkunde bestaan oor wat as 'n haiku bestempel moet en kan word. Aan die een kant sê Mesotten (in Van der Molen, 1994a:10): "We mogen haiku voorlopig niet opsluiten in te enge voorschriftjes. We moeten geduld hebben, en lange jaren wachten om te zien welke weg de haiku in het Westen is ingeslagen."

Aan die ander kant is Hellemans (in Van der Molen, 1994a: 10-11) van mening:

Met alle respect voor de oorsprong van de haiku zullen de Japanners moeten aanvaarden dat de haiku in het Westen zijn eigen gangen gaat. Elke dichter zal vanuit de vormlijke mogelijkheden en de inspiratie die de haiku hem aanraakt een eigen weg en een eigen toon moeten vinden ... Wij hebben m.i.

nog niet alle mogelijkheden van de klassieke haiku uitgeprobeerd. Verdergaande experimenten lijken me eerder een blijk van ongeduld of onvermogen dan uitingen van noodzakelijke vernieuwingsdrift.

Uit bostaande aanhaling blyk dit asof Hellemans homself weerspreek. Aan die een kant wil hy hê dat die klassieke haikukenmerke gehandhaaf moet word - die digter moet bly by die vormlike voorskrifte. Maar aan die ander kant moet daar ruimte vir vernuwing gelaat word ten opsigte van die inspirasiebron en die wyse waarop die digter aan dit uiting gee. Daar bestaan volgens hom nog talle moontlikhede in die tradisionele haiku se vorm en inhoudelike wat nié in die Weste ontgin is nie. Wanneer dit egter gaan om vernuwing ter wille van vernuwing, word die benutting van die klassieke haiku as "vernieuwingsdrift" gesien.

Mesotten (in Van der Molen, 1994a:10) is egter 'n voorstander vir die vernuwing van die haiku, maar in dié sin dat daar nie bepalings of voorskrifte moet wees vir hoe die vernuwing moet plaasvind nie. Gedagtig aan die lang ontwikkelingsfase van die Japannese haiku kan daar nie verwag word dat die haiku in die Weste in die bestek van 'n dekade of twee moet ontwikkel nie. Evolusionêre ontwikkeling, ook in die letterkunde, neem tyd, deels vir die digter self en deels vir die leser om daaraan gewoond te raak.

Nederlandse digters, wat dié Westerse nasie is wat die haiku as versvorm ontgin het, is dit eens oor die klassieke vormlike en inhoudelike voorskrifte vir die haiku, maar hulle besef dat daar noodwendig, net soos in Japan, wel verandering met die verloop van

tyd sal moet kom. Waarop dit dan neerkom, is die vraag of vernuwings ten opsigte van die haiku regverdigbaar is, al dan nie. Moet die tradisionele haiku met sy bepaalde voorskrifte behou en nagevolg word, is die vraag wat allerweë gevra word. Daar word ook die twyfel uitgespreek of 'n haiku in 'n ander taal as Japannees wel nog enigsins as 'n haiku bestempel kan word. Indien vernuwing wel toegelaat word, in welke mate sal hierdie vernuwing vir die digters aanvaarbaar wees? En watter elemente van die tradisionele haiku behoue sal bly, is 'n ope vraag.

**NWU
LIBRARY**

Ook by die Duitse haiku word dieselfde argument gevoer. Willems (1988:82) gaan so ver om te sê dat dié driereëlige gedigte in Duits nie as haiku's bestempel kan word nie, omdat dit nie voldoen aan die formele en inhoudelike kriteria wat vir eeue al vir die haiku daargestel is nie. Hy kom tot die gevolgtrekking dat 'n egte haiku in die Japanese sin van die woord nie in die Weste moontlik is nie, aangesien daar geen digters meer is wat so verbonde met die natuur leef soos die ou Japanese meesters nie. Volgens hom (p.86) hou dit ook verband met motiewe wat vreemd is aan die Westerse leefwyse, waarvan die Westerse digters nie kennis dra nie en wat nie meer in die moderne leefwêreld van die Westerlinge inpas nie.

Daar is byvoorbeeld 'n tendens om die haiku met 'n vryer inhoud te skryf, maar ook gebruik te maak van variasies op die lengte van die strofe. As gevolg hiervan word daar ook erkenning gegee aan haiku's met 17 lettergrepe wat in een of twee reëls geskryf is (Van der Molen, 1993a:15).

Die moontlikhede rondom die oordragbaarheid van die karakteristieke

kenmerke van die haiku is 'n onderwerp waaroor daar nog nie literêr-kritiese ooreenstemmigheid bestaan nie. Uit bogenoemde is dit duidelik dat sommige literatore meen dat die oordrag van 'n Oosterse denkpatroon op 'n Westerse denkpatroon moeilik aanvaar kan word, omdat daar iewers tydens die oordragproses iets van die oorspronklike verlore gaan.

'n Goeie voorbeeld van dié tipe argument in die Afrikaanse literatuur is Kannemeyer (1988:446) wat oor Petra Müller se bundel My plek se naam is Waterval die twyfel uitspreek of die Oosterse inslag in 'n bundel soos dié 'n bevredigende "osmotiese verbinding" tussen die Oosterse, die Afrikaanse en die San-elemente kan aangaan en of "die disperate wêrelde" verenigbaar is. Wat hy hiermee impliseer, is dat dit moeilik is om 'n verhouding tussen die disperate wêrelde, naamlik die Ooste en Afrika, in die bundel te verenig.

In 'n onlangse resensie oor die werk van Petra Müller sê Hambidge (1995:6) tereg dat daar wel sprake van die Oosterse tradisie in die Afrikaanse poësie voorkom, "waarvan min Afrikaanse literatore iets weet". Hierdie Oosterse inslag geld vir oeuvres, bundels en enkel gedigte. Die Oosterse versvorm wat die algemeenste in Afrikaans gebruik word, is die haiku. Dit kom voor asof die haiku vir die meeste digters óf te eenvoudig óf te ingewikkeld is om as versvorm te akkommodeer. Vrae soos dié rig die probleemstelling van hierdie studie, en dit sluit ten nouste aan by die aktualiteit van die ondersoek. Daar het byvoorbeeld tans in Japan, Europa en Amerika verskillende groepe ontstaan wat die voortbestaan van die tradisionele haikuvorm ruiterslik bevraagteken. Die ander vraag wat ook deur hierdie groepe gevra word, is of varianthaiku's dan nie ook as

haiku's bestaansreg het nie, aangesien dit in ooreenstemming is met die eis van vernuwing. Maar terselfdertyd lyk dit na 'n kontradiksie in terme om te praat van 'varianthaiku's'. In die Afrikaanse poësie moet daar dus vasgestel word of daar sulke uiteenlopende menings oor die haiku bestaan as wat daar in die Ooste, Amerika en Europa is.

In die statistieke opgeteken in onderstaande Tabel A is dit baie duidelik dat die haiku, uit 'n reseptief-estetiese oogpunt, in die Afrikaanse literêre sisteem geen hond haaraf maak nie. Die bundels wat nêr haiku's bevat, is almal deur onafhanklike/kleiner uitgewers gepubliseer en het derhalwe ook bitter weinig reaksie in die openbare media uitgelok. Waar gevestigde digters enkele haiku's in hulle bundels opneem, word dit volgens dié statistiek ook duidelik net terloops, indien enigsins, hanteer. Kritici verwys dikwels bloot in die verbygaan daarna, dikwels met die pejoratiewe ken-sketsing daarvan as 'haiku-agtige' gedigte.

Tabel A Statistiek : Aandag wat aan haiku's in resensies gegee word (* Onafhanklike uitgewers)									
Digter	Bundeltitel	Publikasiedatum	Uitgewer	Aantal haiku's in bundel en tipografiese verspreiding per bladsy	Aantal haiku's in resensie	Aantal resensente	Herkenning as haiku	Geen melding van haiku	Afmaak as haiku-agtiges
Castdyn, E.	Menslikerwys gesproke	1984	Human & Rousseau	11 oor 2 bladsye	5 in 3 genoem; geen in 7 genoem	10	3	8	1
Engelbrecht, H.	Wildeals	1980	Uitgewery Oranje *	1 - 1 per bladsy	1 in een genoem; geen in 3	4	1	3	1
Kesting, H.	Skip na die son	1975	Tafelberg	21 - 3 per bladsy	1 noem 21; 4 geen en die res 1 elk	10	7	3	0
Kesting, H. & Kesting, D.	Klein akkoord	1975	Tafelberg	100 - 3 per bladsy	0	0	0	0	0
Krog, A.	Januarie-suite	1972	Human & Rousseau	8 - 8 oor twee bladsye	2 noem 1 elk; 2 geen	4	2	2	2

La Grange, R.	Vlinderstiltes ...en winter die boom	s.j. 1990	Errel Marx * Lyra-uitgewers *	132 - 3 per bladsy 151 - 4 per bladsy	1 noem 12; 3 ge e 2 - 4 2	3 1 (Nederlands)	3 1	0	0
Lombard, T.C.C.	Papegani oor die rotaboog Woegskaal	1969 1976	Drakensbergpers * Drakensbergpers *	14 op 1 bladsy 10 - oor 2 bladsye	1 noem 14; 2 geen	1 2	0	1	2
Olivier, F.	gem uit die cipres	1971	Human & Rousseau	9 - oor 2 bladsye	1 noem 1; 2 noem geen	3	1	2	0
Plekker, F.	Menner	1972	Perskor	6 - 1 per bladsy	4 noem geen	4	0	4	0
Rail, H.	Witryp	1968	Nasionale boekhandel	8 - oor 2 bladsye	0	0	0	0	0
De Jager, T. Koen, J. Martin, W.	Druppels	1988	Rollem Drukkers *	11 - 3 en 2 per bladsy 3 - op 1 bladsy 3 - op 1 bladsy	0 in al 3 gevalle	0 in al 3 gevalle	0 in al 3 gevalle	0 in al 3 gevalle	0 in al 3 gevalle

Literatore is wel van die teenwoordigheid van Oosterse elemente in die Afrikaanse poësie bewus, onder andere by digters soos Breyten Breytenbach, Evelyn Castelyn, Phil du Plessis, Retseh la Grange en Petra Müller. Op welke wyse hierdie Oosterse inslag verantwoord kan word en hoe dit beslag gee aan die bestaan van die haiku in Afrikaans, is die gekontekstualiseerde probleem wat in hierdie studie ondersoek sal word.

Dit is interessant om daarop te let dat die meeste van dié bundels wat haiku's bevat op een na eers in die laat sestigerjare gepubliseer is, alhoewel daar wel vertalings van Japannese letterkunde in Suid-Afrika beskikbaar was. 'n Ander faktor is die feit dat rondom die jare sestig 'n grootskaalse uitwyk deur digters na die buitenland was. Hulle kontak met Japannese poësie het meegebring dat die digters blootgestel was aan die vertalings van Oosterse poësie en hulle kennis gemaak het met die werk van Ezra Pound, wat klaarblyklik die eerste Engelssprekende digter was wat van die haikuvorm

gebruik gemaak het.

Die probleemstelling vir hierdie ondersoek sou soos volg omlin kan word: In welke mate is dit moontlik om 'n Oosterse bewussyn óf deur vorm óf deur inhoud, tot 'n Westerse/Afrika-bewussyn te transponeer? Voorts: is die oorlewering en ontwikkeling van die Japanese haiku, in vorm en inhoud, 'n eksemplariese voorbeeld van 'n suksesvolle transponering in Afrikaans?

1.2 Doelstelling van die ondersoek

Daar moet in ag geneem word dat dit slegs die haiku is wat in die Weste (in Amerika, Europa en Afrika) sowel as in die Ooste gebruik word, al word daar ook ander Japannese vorme in Nederlands gebruik (vergelyk 3.3 vir 'n verdere verduideliking). Dan kan die vraag gevra word waarom dit juis net dié gedigvorm is wat aanklank in die Weste gevind het.

Daar sal na die besondere vorm- en struktuurelemente van spesifiek die haiku gekyk word ten einde 'n beskrywing te kan gee van die haiku in Afrikaans. En op die ontwikkelingsgeskiedenis van die spesifieke Japannese versvorm en -inhoud gelet word. Soms kom dit voor of 'n betrokke gedig 'n haiku ís, maar as dit aan die algemene vereistes van die haiku gemeet word, is dit duidelik dat die vers/gedig glad nie as 'n haiku beskou kan word nie - daarom moet daar tog tussen egte, varianthaiku's en haiku-agtiges onderskei word ten einde 'n basis vir ondersoekmateriaal daar te stel.

Aangesien daar nog weinig teoretiese besinning oor die Oosterse versvorme, en dan in die besonder die haiku, in Afrikaans gedoen is, is die doel van hierdie ondersoek dan om sodanige beskrywende teorie daar te stel ten einde 'n verwysingsraam te hê waaraan bestaande haiku's gemeet kan word. Die vernuwing wat moontlik in die toekoms kan ontstaan, sal sodoende ook aangedui kan word. Uit die lewendige belangstelling wat daar wêreldwyd in die haiku bestaan, is dit duidelik dat so 'n studie in Afrikaans ook nodig geword het.

Die wyse waarop 'n gedigvorm soos die haiku na 'n ander kultuur-ruimte oorgedra word, is vir hierdie ondersoek van belang. Dit behoort 'n aanduiding te kan gee van wat die haiku in Afrikaans onderskei van die tradisionele haiku's en dié in ander wêrelddele, en of daar wel enige onderskeid is, al dan nie.

Verder sou so 'n formulering dan ook kan bydra tot die literêr-teoretiese veld waar oordrag algemeen omskryf is, maar nog weinig oor die intertekstuele gebruik van 'n vorm uit een kultuur in 'n ander kultuur gesê is. Samehangend met die vorm is daar ook sekere kultuurinhoude wat oorgedra word. Hierdie oordrag geskied nie identies nie, maar soms is daar verskille wat in die inhoud of vorm voorkom. Dit word deur Mesotten (1993:58) bevestig as hy verwys na wat Sonō Uchida bedoel het met die invloed wat verskillende kulture op mekaar uitoefen en dat "de kulturele en artistieke voortbrengsels van een bepaalde kultuur die in een ander kultuur worden overgenomen onvermijdelijk aanpassing en verandering zullen ondergaan".

Die vraag kan dan gevra word wat Zen en die haiku met mekaar te

make het en of daar enige verband tussen die twee konsepte is. Die invloed van die Zen-Boeddhisme geld ook in die Weste soos wat dit in die Oosterse literatuur geld. Aangesien die Japannese kultuur deur Zen-Boeddhisme onderlê is, is dit voor die hand liggend dat dit ook deel van die letterkunde sal uitmaak. Dit kan daartoe lei dat die vraag ontstaan of 'n haiku enigsins sonder Zen kan bestaan. Vir sommige Japannese digters, wat oor die algemeen Zen-Boeddhiste is, is dit ondenkbaar dat 'n digter 'n haiku kan skryf waarin Zen nie geadem word nie. By die haiku is die hele idee van Zen in 'n neutedop saamgevat: die haiku gee 'n oomblik van 'enlightment' weer, die digter se ego is deur 'n 'Zen-like impact' versplinter, wat hom met ongehinderde weergawe van die universele natuurlike wêreld laat. Dit word dan ook in die Japannese leefwyse op talle terreine weerspieël, byvoorbeeld in hulle tuine.

In die Weste is dit veral die wysbegeerte wat die literêre denkwysse dikteer. As die wysbegeerte en Zen dan 'n invloed op die letterkunde het, sal daar ook dan uiteraard verskille aangetoon kan word. Maar dit bevestig ook dat dit hier nie nêr gaan oor die oordra van 'n bepaalde gedigvorm nie, maar ook met die hele kultuur-agtergrond wat daardeur onderskryf word. Sou daar dan in die Weste* van die haiku gepraat word, sluit dit ook noodwendig die ingebedde kultuur daaragter in.

* Afrika is strenggesproke nie deel van die Weste nie, maar wat die literatuur betref (weens die Europese verbintenis), word Afrikaans deur sommige literatore nog as 'n Westerse taal beskou. Daar het wel in die afgelope paar jaar die teorie ontstaan dat Afrikaans eerder as 'n Afrikataal beskou moet word.

Hoe transponeerbaar 'n versvorm buite die filosofiese inbedding daarvan in 'n ander kultuur is, is 'n dringende vraag om te beantwoord. Die vraag is: as daar 'n Japannese versvorm oorgedra word na Afrika sal dieselfde kulturele invloed ook in die Afrikakultuur opgespoor kan word? En sal daar enige noemenswaardige verskille na vore tree, sodat 'n mens die versvorm as 'n Afrika-versvorm kan beskou, of nie?

Dit is duidelik dat die voorkoms van Japannese versvorme in Afrikaans 'n ondersoek regverdig, aangesien daar geen uitvoerige teoretiese basis daarvoor in Afrikaans bestaan nie. Dit is die hoofdoelstelling van hierdie studie.

1.3 Hipoteses

Die hipoteses waarbinne hierdie ondersoek gedoen gaan word, sluit die volgende in:

- dat die haiku die enigste versvorm is wat uit die Japannese literatuur oorgedra is na die Afrikaanse letterkunde;
- die nut van die begrip vorminterekstualiteit word bevestig deur die diachronie van die haiku;
- daar bestaan ook in Afrikaans egte en varianthaiku's op grond van die vorm wat muteer en aanpas;
- die haiku is 'n versvorm wat nog weinig as versvorm in Afrikaans ontgin is.

1.4 Afbakening van studieveld

Ten einde by die formulering en toepassing van vormintertekstualiteit uit te kom, sal hierdie kort literêr-teoretiese situering fokus op enkele eietydse begrippe wat klem lê op die verband tussen tekste en teksvorme. Dit sal in Hoofstuk twee aan bod kom.

In Hoofstuk drie sal in reliëf na die Oosterse versvorme gekyk word om die historiese ontwikkeling daarvan aan te toon en hoe dit na die Weste oorgedra is. Die ontwikkeling van die haiku as natuurgedig sal veral onder die soeklig geplaas word. Voorts sal aangetoon word watter Japannese versvorme tans in die Weste gebruik word. Verdere belangrike aspekte waarna gekyk gaan word, is die verhouding: Ooste teenoor Weste, mistieke teenoor realisme, intellektualiteit teenoor emosionaliteit. Dit is belangrik om daarop te let dat Zen 'n groot rol in die mistisisme van die Ooste speel en dat dit as sodanig in die inhoud van die haiku vergestalt word. Daarteenoor staan die Europese denkpatroon, wat op Afrikaans oorgedra is, en wat wesenlik op realisme gebaseer is.

In Hoofstuk vier sal verder gekyk word na die definiëring van die begrip haiku aan die hand van verskeie bronne en sal daar aangetoon word wat die tendens tans wêreldwyd by die gebruik van die tradisionele haiku is. Dan sal die verskillende voorskrifte vir die skryf van die haiku sedert die tyd van Bashō aangdui word, waarna die vereistes afsonderlik bespreek sal word, met toepaslike voorbeelde uit vertaalde gedigte in Japannees en ook ander tale. In samehang daarmee sal ook van Afrikaanse haiku's gebruik gemaak word

om aan te toon hoe die haiku in Afrikaans met dié in Japannees en ander tale vergelyk.

'n Omvattende beskrywing van die haiku sal gebied word waaronder aspekte soos onder andere die Oosterse en Westerse voorskrifte vir die haiku ten opsigte van die vorm en inhoud, stylfigure en vers-tegniese middele aan die hand van toepaslike Afrikaanse voorbeelde bespreek sal word.

Deur die loop van die ondersoek is sover moontlik al die digbundels wat in Afrikaans tussen 1930 tot 1991 verskyn het, geraadpleeg om 'n register van al die haiku's en variantvorme daarvan saam te stel. Dié gedigte wat dan wel vir die studie gebruik gaan word verteenwoordig die breë spektrum van die Afrikaanse poësie.

HOOFSTUK 2

TEORETIESE KONSEPTE SENTRAAL IN DIE STUDIE

2.1 Inleiding



In sy bespreking van die haiku wys Baldick (1990:95) pertinent daarop dat dié Oosterse versvorm "has appealed to many Western, imitators since c. 1905, notably the Imagists". Binne die Modernisme waarin die Imagists (met Ezra Pound as voorloper, maar ook figure soos Amy Lowell, D.H. Lawrence en William Carlos Williams) geskryf het, sou dit voldoende wees om te kon praat van die imitasie van die versvorm, maar in die postmodernistiese gewrig dra die 'oordraging' of kopiëring van tekste swaar aan 'n nuwe literêr-teoretiese paradigma van tekstualiteit. Enkele begrippe wat derhalwe in dié studie gebruik gaan word, sal in hierdie hoofstuk binne 'n postmodernistiese 'raamwerk' gekontekstualiseer word. Daar sal nie ekstensief na elkeen gekyk word nie, maar elk sal bloot ten opsigte van die afbakening van die studieveld verder omlin word. Aangesien die ondersoek handel oor die wyse waarop 'n gedigvorm met die loop van eeue 'oorgedra' of getransponeer is, sal daar gekyk moet word na die begrip *intertekstualiteit* en deur die loop van die ondersoek gepoog word om aan die term *vormintertekstualiteit* beslag te gee. Daarmee saam hang verwante terme soos *intersubjektiviteit* en *vraisemblable*. Laastens sal die interspel tussen vorm en inhoud in die poësie onder die loep kom.

2.2 Intertekstualiteit - 'n poging tot definiëring

Oor die term *intertekstualiteit* is daar ontsettend baie in die afgelope dekade en 'n half geskryf. Dit is veral 'n term wat dikwels baie onkrities gebruik word. Selden (1984:89-90) meen dat die term *intertekstualiteit* veel meer inhou as wat Eliot se "tradition" of Tynyanov se "system" voorgehou het om die verbande tussen tekste te beskryf.

Daar moet daarop gelet word dat *intertekstualiteit* nie uitsluitlik tot een literêre stroming behoort het of daardeur benut is nie, maar dat dit deur verskillende strominge vanuit 'n eie perspektief benader word. *Intertekstualiteit* sal in die "expanded sense" of in Kristeva se "enlarged definition" bekyk word (Gosselin, 1978:29).

Goodheart (1984:37) sê tereg: "Structuralists and deconstructionists alike disintegrate the text and connects elements of it with elements of other texts to constitute an intertextuality. (The very idea of intertextuality erodes genetic distinctions among texts.)"

Na aanleiding van die opvatting van Van Boheemen (1981:122) word *intertekstualiteit* gesien as die verskynsel waar die literêre teks as 't ware tot stand kom én onherroeplik beïnvloed word deur ander tekste. Daar word verder genoem (p.129) dat die nuwe teks wat ontstaan 'n kruis deur die ouer tekste trek, maar dit word nie totaal uitgewis nie - in die palimpsest kan spore geëien word van wat geskryf was.

Hoek (1978:69) beskryf *intertekstualiteit* in terme van 'n versameling van "dialogiese relaties die een bepaalde teks onder-

houdt met ander tekst(typ)en". *Intertekstualiteit* het vir hom voorts 'n duiding na die wyse waarop die tekste met die maatskappykonteks geïntegreerd is en hoe dit veral die maatskaplike en literêre geskiedenis 'uitbeeld' en kommentaar op lewer.

Volgens Claes (1977:126) is *intertekstualiteit* 'n teorie wat aandui dat 'n teks altyd "andere tekste opslorpt en er tegelyk een antwoord op is, altijd in andere bestaan tekste ingewewen zit".

Scholes (1982:32) sê *intertekstualiteit* stel 'n hele reeks kritiese konsepte voor in 'n literêre werk, wat uiteindelik die benadering en konsepte van die literatuur sal beïnvloed en moontlik kan verander. Dit sluit aan by Zima (1981:90) wat *intertekstualiteit* sien as "intraliterair gebeuren", wat ook as "extraliteraire" gesproke, of geskrewe "teksverwerkings" beskou kan word. Hier word wel van die voorgangerteks se vorm, inhoud of taalgebruik gebruik gemaak, maar daar word 'n nuwe teks geskep wat in eie reg kan bestaan. Van Luxemburg *et al.* (1982:230) sê dat daar in die oog gehou moet word dat hierdie 'geleende' elemente in die nuwe samehang waarin dit gebruik word 'n heeltemal ander funksie kry as wat hulle oorspronklik gehad het. Dit kan soms voorkom of die gebruik van die vroeër teks afgewys word, waardeur 'n nuwe betekenis daaraan gegee word.

In Kristeva (1969:146) se verduideliking van die verskynsel *intertekstualiteit* toon sy aan dat elke teks vorm aanneem as 'n mosaïek van verskeie aanhalings, en dat elke teks ander tekste opneem en transformeer. Volgens Culler (1981:38) is die feit dat literatore saamstem dat literêre werke nie as outonome entiteite of "organic

wholes" nie, maar as "intertextual constructs" bestaan, van groot belang vir die toepassing van die intertekstuele interpretasie by sulke tekste. Hierdie verbande tussen literêre werke onderling het tot gevolg dat 'n bepaalde literêre werk 'n ander werk as 't ware 'opneem': "A text can be read only in relation to other texts, and it is made possible by the codes which animates discursive space of a culture." (Culler 1981:38)

Hieruit kan afgelei word dat die literêre teks die resultaat van dit is wat uit ouer of bestaande tekste en die 'kulturele interteks' (waarin die werk ontstaan het) opgeneem en gebruik is. Culler (1981:103) meen dat *intertekstualiteit* derhalwe altyd 'n dubbele fokus het:

On the one hand it calls our attention to the importance of prior texts, insisting that the outonomy of texts is a misleading notion and that a work has the meaning it does only because certain things have previously been written.

Hierdie uitspraak is veral van belang by die bestudering van die haiku. Die behoefte aan vernuwing aan die inhoud en vorm van die tradisionele haiku wil duidelik verruimend te werk gaan, eerder as om bloot die oorgelewerde af te wys.

Deur middel van intertekstualiteit kry die bestaande werk verskillende betekenisse in die nuwe teks: deur 'n ander teks te gebruik, word ook aan die ouer werk in die nuwe werk 'n ander betekenis gegee. Culler (1981:103) sien die studie van *intertekstua-*

liteit nie as net 'n ondersoek na bronne of invloede soos wat tradisioneel aanvaar word nie, omdat dit ook "anonymous discursive practices, codes whose origins are lost, that make possible the signifying practices of later texts" insluit. Dit maak die gebruik van die begrip in 'n studie van genre dan ook veral gepas. Hiermee kwalifiseer Cranny-Francis (1990:16-17) in ooreenstemming met Todorov se beskouing dat genre-intertekstualiteit, of soos dit in die studie genoem word: *vormintertekstualiteit*, duidelik 'n sosiohistoriese én formele entiteit is. Sy spel dit dan ook uit: "Transformations in genre must be considered in relation to social changes." Die transponering van die haiku van een literêre sisteem na 'n ander, van een tydperk na 'n ander, en van een kulturele konteks na 'n ander, moet beïnvloed word deur die veranderlike faktore. Om hierdie rede is dit ook van belang om die spesifieke konsepte van *intersubjektiviteit*, *vraisemblable* as duidende begrippe in die studie van die haiku te isoleer.

2.3 'intersubjektiviteit'

Culler (1975:139) praat van *intersubjektiviteit* as gedeelde kennis wat van toepassing word by die lees van 'n teks. Daarmee bedoel hy dan dat die leser sowel as die outeur of digter dieselfde kennis van die vorige tekste dra, wat dan in die nuwe werk opgeneem is. Hy meen verder dat 'n teks net in verband met ander tekste gelees kan word, "which provide a grid through which it is read and structured by establishing expectations" wat die leser in staat stel om kenmerke te onderskei en daaraan struktuur te gee. By die bestudering van die haiku sal dié leesbenadering veral belangrik blyk

te wees.

2.4 'vraisemblable'

Nog 'n term wat naas *intersubjektiviteit* deur Culler gebruik word, is *vraisemblable*, 'n term wat hy van Todorov ontleen het. Vir Culler (1975:139) is *vraisemblable* die basis van intertekstualiteit, 'n instrumentele konsep wat die verband tussen 'n bepaalde teks en ander tekste wil voorsien. Die beste omskrywing van *vraisemblable* sou wees om te sê dat dit die wyse is waarop die teks in verband met ander tekste gebring kan word, om sodoende verskillende manifestasies in die tekste te isoleer en te kyk hoe dit in die werk opgeneem word, maar ook hoe dit in die nuwe werk 'geneutraliseer' word.

Ten opsigte van die haiku en 'n bestudering van die ontwikkeling van die haiku spesifiek, word die gebruik van dié term belangrik. Etimologies is die woord uit die Frans geleen en beteken dit letterlik "*appearing real*". Dit skakel nou met die meer bekende Engelse begrip *verisimilitude*, wat Baldick (1990:236) definieer as "*the semblance of truth or reality in literary works*" en "*the literary principle that requires a consistent illusion of truth to life*". Die getrou-bly aan die oorspronklike vorm en inhoud van die tradisionele Japannese haiku te midde van verskuiwende en insnydende sisteme, fokus die aandag op die dinamiek van genre-ontwikkeling. Die konsep wat beslag aan dié literêre prinsiep gee, is *vraisemblable*.

2.5 Vorm en inhoud in intertekstuele perspektief

Aangesien hierdie ondersoek gaan oor die Japannese vorme in Afrikaans, moet daar 'n vergelyking getref word tussen die uitgangspunte oor die vorm van die poësie soos wat dit in die Weste en die Ooste beskryf word. Later sal daar ook gekyk word op watter wyse die vorm in die poësie van Afrika gesien word.

Die oorsprong van die onderskeid tussen vorm en inhoud kom volgens Shipley (1972a:167-171) waarskynlik uit die tyd van Aristoteles en hy toon aan dat dit ewe veel in die Weste as in die Ooste toegepas word. Die vorm sluit dus in nie net die uiterlike struktuur in nie, maar ook dít wat daarin vervat is.

Daar kan aanvaar word dat 'n gedig se vorm en inhoud met mekaar verband sal hou. Grové (1975:4-5) dui aan dat daar dikwels in die poësie 'n onderskeid gemaak word tussen vorm en inhoud en dat daar gesê word dat vorm en inhoud een is. Hy waarsku dat die vorm nie "'n dooie dop" is waarbinne die inhoud geplaas is om die aanvaarbaarheid van die gedig te vergemaklik nie. Hy verklaar dit so: "Vorm en inhoud is nie twee fases in die skeppingsproses nie; hulle ontstaan en ontwikkel gelyktydig. Verder is hulle twee lewende kragte wat voortdurend op mekaar inwerk." Verder wys hy daarop dat die terme vorm en inhoud eerder deur struktuur en materiaal omskryf behoort te word.

In samehang daarmee meen Brooks en Warren (1976:17-18): "The form does more than 'contain' the stuff of poetry: it organizes it; it shapes it; it defines its meaning."

Maatje (1977:57-59) verduidelik dat die vorm in samehang met die inhoud gesien moet word, aangesien die teks deur middel van die vorm betekenis kry, of selfs simboliek verkry.

Alhoewel die vorm veel meer as die inhoud beperkend van aard is, verskaf dit tog die raster waarbinne die inhoud dan kan ontstaan. In die haiku word die digter byvoorbeeld beperk deur die sewentien lettergrepe waarin die digter 'n momentopname in die bestek van drie reëls moet weergee.

So dui Reumer (1990:149) aan dat indien daar 'n strofe is wat uit drie versreëls bestaan, die vorm alleen nie daarvan 'n haiku maak nie. Dit is die inhoud wat volgens beperkte voorskrifte daarmee saam gebruik is wat van die driereëlige strofe wel 'n haiku maak. Van der Molen (1991c, 1992b, 1992c, 1992d, 1993b) dui in 'n reeks artikels oor die verskillende vorme van haiku's aan dat dit veral die inhoud is wat bepaal watter tipe gedig spesifiek 'n haiku is.

In die Westerse poësie word die vorm en inhoud dikwels by die interpretasie daarvan as twee aparte dele van 'n gedig beskou. Alhoewel die twee aspekte apart bestudeer kan word, dra albei ewe veel by tot die betekenis van die gedig. In alle poësie is daar wel 'n uiterlike vorm te bespeur, wat 'n poëtiese vorm genoem kan word. Die dualiteit is meer vooropgestel en onderskeibaar in die Westerse poësie, omdat die vormlike kwaliteit deur kreatiewe omsetting dik-

wels 'n eie betekenis verkry.

In die geskrewe vorm van Japannees word nie van woorde gebruik gemaak nie, maar van denkbeelde of woordprente. Dit is waarskynlik so omdat die poësietradisie in Japan 'n uitvloeisel van die orale poësie is. Die afwesigheid van die digotomiese onderskeid tussen vorm en inhoud hang dus saam met die orale oorsprong van die poësie in die Ooste, en is baie minder onderskeibaar as in Westerse poësie.

2.6 Vormintertekstualiteit as literêre verskynsel

Uit voorafgaande definisies van intertekstualiteit is aangetoon dat die begrip breedweg dui op die formele generiese verbande tussen tekste, asook die oordrag of transponering van tekste uit een sisteem/kultuur/tyd/tradisie na 'n ander. By 'n formulering van wat onder vormintertekstualiteit verstaan moet word, sou gesê kon word dat dit hier gaan oor die oordrag van poësievorme (veral uit ander tale en kulture). Vormintertekstualiteit is dus die literêre verskynsel waar 'n uiterlike vorm oorgedra word na 'n ander groep gebruikers, wat dit dan aanpas en in dieselfde maar ook in verwante vorme in hul eie taal gebruik. Voorbeelde hiervan is die sonnetvorm wat deur Petrarca en Shakespeare onderskeidelik in Italiaans en Engels gebruik is. In Afrikaans kry ons byvoorbeeld 'n variant van die Italiaanse sonnetvorm by Antjie Krog (1972:44) se gedig 'Sonnet' waar die koeplet by aanvang in plaas van aan die einde van die gedig gebruik is. 'n Verdere voorbeeld is die kwartynvorm van Omar Khayyam, 'n Persiese digter, wat in talle variantvorme in Afrikaans voorkom. Hier kan na I.D. du Plessis (1980) en Ina Rousseau (1954)

se gedigte verwys word.

So ook is daar die haikuvorm wat via Ezra Pound in Engels uit die Oosterse poësie gebruik is en waarvan daar verskeie variante in Afrikaans voorkom. Dit is interessant om daarop te let dat die haiku deur middel van Engels, maar via Nederlands aan Afrikaans oorgedra is. Daar is tans in Japan, Europa en Amerika die neiging om variante van die tradisionele haiku te produseer.

Daar is 'n eietydse wegbeweeg (teoreties gesproke) van die twee deling tussen vorm en inhoud. 'n Onderskeid wat dikwels gemaak word tussen vorme soos die sonnet, kwartyn, ballade by die poësie en ander vorme in die prosa bestaan nog, maar daar word nie meer 'n verdeling gemaak tussen vorm en inhoud nie. Laasgenoemde word deurgaans as bydraende faktore tot die bestaan en verstaan van literatuur beskou. Orsini (1979:286-288) beskryf die vorm van poësie as:

the manner in which a poem is composed as distinct from what a poem is about. The latter may be called the subject or the substance of the poem, its subject matter or content as distinct from its form or matter.

Die vraag wat dan gevra kan word, is hoe vorm nog deur die eeue 'n belangrike komponent van die literatuur se "verpakking" gebly het. 'n Verdere vraag wat dan ontstaan, is hoekom sekere vorme deur die eeue oorgelewer word. Vorme, nie net in die prosa (soos met die grap, sprokie, sage, parabel, legende) nie, maar ook in die poësie (soos met die sonnet, kwatryn en haiku), wat oorgedra word na 'n

ander taal en kultuur, gedy, al word daar soms aangedring op vernuwing binne die vorm en inhoud. Daar is ook 'n ander tendens dat daar na die oervorme teruggegryp word. In Japan het daar na 1900 twee tydskrifte, naamlik Hototogisu (in 1908) en Soun (in 1911) ontstaan, waarin by die eersgenoemde die terugkeer na die oorspronklike haiku propageer word, terwyl die mededinger die vernuwing van die versvorm voorstaan.

Vanaf die begin af verklaar die redakteur van Hototogisu, Kyoshi, sy voorneme om tradisionele haiku te skryf en te bevorder. Deur middel van die tydskrif lê hy ook nadruk op eenvoud in die haiku. Seisensui, sy teenstaander, gebruik sy tydskrif, Soun, as 'n spreekbuis vir die nuwe tendense by die skryf van die haiku: die afskaffing van die vaste metrum en die seisoenwoord, die gebruik van gewone taal in plaas van die klassieke Japannees. Op 'n later stadium word Seisensui weer 'n aanhanger van die tradisionele haiku. Die persoon wat sy aanvanklike werk voortsit, Shuoshi, begin sy eie tydskrif, Ashibi, waarin hy die vernuwing in die haiku tot die uiterste voer. Hierdie vernuwing bring hoofsaaklik veranderings aan die inhoud van die haiku teweeg, terwyl die vorm basies dieselfde bly (Vande Walle, 1990a:23).

Die belangrikheid van hierdie tydskrifte onderstreep die feit dat die letterkunde nie staties is nie en dat deur vernuwing die oue in die meeste gevalle verbeter word en nuwe perspektiewe aan die tradisionele vorme gegee word.

In Afrikaans is Antjie Krog se digbundel Lady Anne (1989) 'n voorbeeld van 'n eietydse teks wat lesers noop om in 'n sterk mate terug te keer na generiese oervorme. Lemmer (1994:141) noem dat die bundel "verskeie gen(r)epermutasies" aanbied wat vra om uitgelees te word. In 'n tyd dat daar byna gestreef word na literatuur wat 'vormlos' en 'vormloos' wil wees, bly die belangrikheid van dit wat met *intertekstualiteit*, *intersubjektiviteit* en *vraisemblable* bedoel word, steeds van toepassing, naamlik dat daar verbande tussen tekste en kulture bestaan wat in nuwe literêre werke oorgedra word en sodoende in die bestaande werke nuwe betekenismoontlikhede open. Dit kan ook van nut wees in die beskrywing van die ontwikkelingsdiachronie van 'n genre of 'n subgenre. In hierdie studie wil dit spesifiek ten opsigte van die haiku gedoen word. Hierdeur kan 'n bydrae gelewer word om 'n genrespesifieke beskrywing in terme van Fowler (1990:291) se toekomsvisie vir genreteorie te maak:

Any successful genre theory of the future will have to be a good deal less remote than those of the past, less couched in terms of neat but undemonstrable classes; the next phase of genre theory is likely to be less 'pure', more subject to confirmation by the evidence of examples.

**NWU
LIBRARY**

Opsommenderwys kan gesê word dat *intertekstualiteit* die nodige verbande skep tussen tekste, vorme en die oordrag van kultuur in een taal na 'n ander, wat bewerkstellig word deur die gebruik van die oorspronklike teks of vorm. Die haiku is hiervan slegs een voorbeeld.

HOOFSTUK 3

OOSTERSE VERSVORME IN RELIËF

3.1 'n Diachroniese kontekstualisering van die ontwikkeling van Oosterse poësie

'n Diachroniese oorsig oor die Chinese, Koreaanse en Japannese letterkunde is nodig om vas te stel waarom dit slegs die haiku is wat deur die Westerse en dan ook 'n gebruikstaal in Afrika, Afrikaans, se letterkundes aanvaar is, terwyl daar talle ander versvorme in eersgenoemde tale bestaan.

Weens die feit dat daar min inligting in die Weste daaroor bekend is, is dit noodsaaklik om te gaan kyk na die ontwikkeling van die versvorme in die Oosterse poësie. Die poësie-ontwikkeling in die Ooste en die Weste het nie op dieselfde wyse plaasgevind nie, omdat die poësie in die Oosterse letterkunde vir eeue afgesonderd van dié in die Weste ontwikkel het.

Hierdie afgesonderheid het daartoe gelei dat daar ooreenkomste, maar ook beduidende verskille tussen die poësie in Chinees, Koreaans en Japanees is, veral as gevolg van die kulturele en historiese interaksie en stryd tussen die drie volke. Chinees is in al drie tale gebruik by die opteken van die poësie, wat die noue verwantskap tussen die drie tale verder bevestig. Dit is wel belangrik om daarop te let dat wedersydse beïnvloeding in al hierdie tale nog steeds plaasvind.

Keene (1974:1065) meen dat Japannees en Koreaans heel waarskynlik verwante tale is, maar dat laasgenoemde taal weinig invloed op die Japanese letterkunde gehad het. Chinees het die grootste invloed op die Japanese letterkunde gehad, aangesien die vroegste werke in Japan in Chinees geskryf was. Geskrewe Japannees het egter 'n naspeurbare Chinese oorsprong, omdat dit van die begin af Chinese ideograwe gebruik het. In The American peoples encyclopedia meld Anon. (1965:477) dat daar op die Chinese model gebou is, en dat dit aangepas is om aan die Japanese "thought patterns" uitdrukking te gee. Daar word ook verder aangedui dat die Japanese skryftaal, die *kana*, eers na die vyfde eeu n.C. ontstaan het. Die *kana* bestaan uit 48 lettergrepe, of klanke, verteenwoordigend van die belangrikste van die 75 moontlike fonetiese kombinasies van vokale en konsonante in Japannees. Basies is dit vereenvoudigde Chinese tekens wat in alfabetiese vorm gerangskik is.

Ashmead (1958:58) meen dat daar twee sisteme ontwikkel het: "one an elaborate distortion of Japanese into Chinese forms (*kambun*); the other a phonetic adoption of Chinese characters for the reproduction of Japanese sounds (*mayogama*)". In die negende eeu is 'n derde metode ontwikkel deur die kombinasie van Chinese karakters met 'n fonetiese "syllabary" (*kanamajiri*). Dit is vandag algemeen in gebruik.

Ten spyte van die betwisbare taalfamilieverband tussen Chinees en Japannees, is dit slegs die Japanese letterkunde wat 'n impak op die Westerse letterkunde gemaak het. Na baie jare se isolasie het die Ooste en die Weste eers na die aankoms van Perry se vloot in

1853 in die Ooste met mekaar in kontak gekom.

Die historiese agtergrond is hoofsaaklik volgens die periodeindelings (soos in Tabela B tot E uiteengesit) van die Encyclopedia Britannica (1974) ingedeel, aangesien hierdie bron die eras van die onderskeie betrokke kulture die breedvoerigste dek.

3.2 'n Diachroniese snit van die Oosterse letterkunde

Daar sal eerstens na die Chinese letterkunde gekyk word, aangesien dit die oudste van die drie letterkundes is en Chinees op beide Koreaans en Japannees 'n invloed gehad het.

TABEL B	Regeringstydperk		
Jaartal	Chinees	Koreaans	Japannees
1400 v.C.	Vroegste opgetekende literatuur 1400 - 220 v.C.		
400 v.C.			Skrif ontstaan
300 v.C.		Vroegste literatuur	
200 v.C.	221 - 220 n.C. Ch'in- en Han-dinastieë		
100 v.C.- 600 n.C.	221 - 618 n.C. Ses- en Sui-dinastieë	57 v.C. - 668 n.C. Drie koninkryke	
700 n.C.	618 - 960 n.C. T'ang- en Vyf-dinastieë	668 - 935 n.C. Verenigde Silla	710 - 794 n.C. Nara-periode
900 n.C.	960 - 1279 n.C. Sung-dinastie	935 - 1392 n.C. Koryo-tydperk	794 - 1185 n.C. Heian- 1192 - 1333 n.C. Kamakura-periodes
1200 n.C.	1279 -1368 n.C. Yüan-dinastie	1392 - 1598 n.C. Vroeë Choson-periode	1338 -1573 n.C. Muromachi- 1574 - 1600 n.C. Azuchi-Momoyama-periodes

1600 n.C.	1368 - 1644 n.C. Ming-dinastie	1598 - 1894 n.C. Latere Choson-periode	1603 - 1770 n.C. Vroeë Tokugawa- 1770 - 1867 n.C. Latere Tokugawa-periode
1900 n.C.	1644 - 1912 n.C. Ch'ing-dinastie Na 1916 n.C. Moderne literatuur	1894 - 1910 n.C. Hervorming Na 1910 n.C. Moderne literatuur	Na 1870 n.C. Moderne literatuur

Volgens Tabel B is die eerste Chinese literatuur al sedert 1400 v.C. bekend, terwyl die vroegste literatuur in Korea eers teen 300 v.C. ontstaan het. Die aanvangsdatum van die Japannese literatuur is vaag, maar daar kan aanvaar word dat dit ongeveer teen 700 v.C. was.

Die aanduiding van die regeringstydperke is dus nuttig, veral as daarop gelet word dat daar dikwels kontak tussen hierdie kulture plaasgevind het, hetsy op kulturele of politieke vlak (veral weens die talle oorloë wat tussen die gebiede geheers het).

In al drie kulture is dit van belang om daarop te let dat daar ongeveer in die jaar 1900 n.C. 'n onderskeid tussen die ouer en moderne poësie gemaak kan word.

3.2.1. Die Chinese poësietradisie vanaf 1400 v.C.

Die eerste opgetekende Chinese literatuur wat behoue gebly het, is al vanaf 1400 v.C. bekend. Dit sal die aanvangspunt van die oorsig wees. Na 'n kursoriese oorsig hieroor, sal die tydperke volgens die verskillende dinastieë aan bod kom.

3.2.1.1 1400 tot 220 v.C.

Daar het nie baie letterkundige werke uit dié era behoue gebly nie.

Die eerste bundel gedigte wat in hierdie periode ontstaan het, was volgens Chen (1974:1051) bekend as die Shih Ching of Classic of poetry en het hoofsaaklik liedere bevat wat in die tempels en aan die keiserlike hof gesing is, maar ook later deur die gewone bevolking gebruik is. Confucius (551-479 v.C.) het volgens oorlewing 'n definitiewe vorm daaraan gegee. Die gedigte is gewoonlik met musiekbegeleiding gesing en hou dus sterk verband met die orale poësie. 'n Belangrike kenmerk van die poësie is die feit dat elke reël uit 4 lettergrepe bestaan en dat daar baie op eindrym gesteun is vir die musikale effek. Volgens Bishop en Baxter (1979:118) is die musikale effek bereik deur die monosillabiese woorde, verteenwoordig deur 'n enkele ideogram, wat 'n basiese ritmiese eenheid in Chinees aandui. Normaalweg was die rympatroon *abcb* en daar is ook van herhaling en alliterasie gebruik gemaak en is die poësie gekenmerk deur sterk ritme en volop rym (Bishop & Baxter 1979:118).

Lattimore (1972:53) wys daarop dat daar geen epiëse werke was nie en dat die verse tussen vier en twaalf versreëls lank was. Daar is ook uitdrukking gegee aan emosie of aspirasie wat aangepas was by die Chinese musiek.

Die inhoud van hierdie liedere was oorwegend liries van aard. Chen (1974:1052) meld dat dit hoofsaaklik handel het oor feestelike geleenthede, landbou en landelike toneeltjies, liefde, sport, aspirasies en teleurstellings van die gewone mense en die verval van die aristokrasie.

Hierdie noemenswaardige vorm het vermoedelik 'n belangrike invloed op latere Chinese poësie gehad en het die gebruik van dié versvorm

tot onlangs nog, volgens Bishop en Baxter(1979:118), deel uitgemaak van die opleiding van alle opgevoede Chinese. Dit is veral as deel van die kurrikulum by die militêre akademies deur voornemende soldate of krygers as skryfoefening gebruik. Later het dit deel van die algemene skoolopleiding geword, wat vandag nog gebruik word. Dit is duidelik dat die liriese, eerder as die verhalende aspek van die poësie beklemtoon is. Daar is gebruik gemaak van "regular lines, consisting of a standard number of syllables; and utilizing of intonation inherent in the language for rhythm, instead of the alternation and unstressed syllables as in Western poetry", volgens Chen (1974:1052).

3.2.1.2 Ch'in- en Han-dinastieë (221 v.C. tot 220 n.C.)

Gedurende hierdie twee tydperke het daar vernuwing in die poësie gekom, en het 'n nuwe gedigvorm, naamlik die fu ontstaan. Dit het oorspronklik bestaan uit 'n kombinasie van rym en prosa as uitvloeisel van Ch'u se elegieë wat uit die vorige periode behoue gebly het. Chen (1974:1051) meen dat die fu op die grens tussen prosa en poësie staan, in dié sin dat dit eienskappe van beide genres bevat en wat tot die terme "poetic prose, rhyme prose, prose poem, and prose poetry" in die Weste, veral by die Engelse skrywers oor Chinese literatuur, aanleiding gegee het.

Bishop en Baxter (1979:118) beskryf die fu as 'n kort verhalende inleiding tot 'n langer prosawerk, waarin die poëtiese vorme na willekeur gebruik is. Hulle wys ook daarop dat die gedigvorm 'n sterk verband met die "shamanistic incantations" het. Tucker (1992: 81) gaan van die standpunt uit dat die shaman 'n universele, oer-

belewenis is wat in elke mens ingebed is. Dit sluit dan veral aan by die lewenswyse van die Boeddhistiese priesters wat wysheid in die afgesonderde natuur gaan soek het. Hul poësie word daardeur beïnvloed en dit suur deur na die gewone lui en die howelinge wanneer dié mense die tempels besoek. Aangesien die poësie deur die priesters tydens inkantasies gesing en later voorgedra is, word die idees van die Boeddhisme op so 'n wyse oorgedra.

In teenstelling met die *shih* het die *fu* meer op die normale speek-ritme van die taal gekonsentreer, wat meer aanpasbaar by die musikale ritme was. En waar eersgenoemde bedoel was om gesing te word, was die *fu* voorgedra. Oor die algemeen was die *fu*, volgens Lattimore (1972:54), korter as die *shih*.

Later word dit die *yüeh-fu* genoem, na aanleiding van die musikale verbintenis. Chen (1974:1053) noem dat dit onder andere ballades ingesluit het, wat bestaan het uit versreëls van onreëlmatige lengte - wisselend van 3 tot 6 lettergrepe. Ander het uit tot 53 lettergrepige versreëls bestaan. Die meeste *yüeh-fu*-liedere was opgebou uit vyflettergrepige versreëls. Hieruit het later die *ku shih* of ook bekend as "ancient style poems" (Chen, 1974:1053) ontstaan. Wat die inhoud betref, was die *fu* hoofsaaklik beskrywing van voorwerpe of die natuur.

Bishop en Baxter (1979:119) beskryf die *yüeh-fu* as kenmerkende vyfwoordreëls met balladeske lirieke in dialoog en/of monoloogvorm. Chen (1974:1053) noem dat die *fu* lang uitgebreide, beskrywende poëtiese verse was waarin die adellikes vermaak is en die ryk heerlik is. Met die ontstaan van die *yüeh-fu* word dinge uit die al-

ledaagse lewe in die ballades besing.

3.2.1.3 Ses dinastieë en die Sui-dinastie (221 tot 618 n.C.)

Na die val van die Han-dinastie was daar 'n lang periode waarin daar geen ontwikkeling op literêre gebied was nie. Daar bestaan wel belangrike faktore wat 'n invloed op die alledaagse lewe uitgeoefen het, naamlik Boeddhisme wat uit Indië oorgedra is, die inval van die Noordelike stamme en die daaropvolgende skeiding wat daar tussen die Noorde en die Suide ontstaan het. Dit het tot verskille ten opsigte van veral kultuur tussen die twee streke gelei. En dit was veral die "folk songs" en "popular love songs" wat volgens Chen (1974:1053) in hierdie tyd 'n opbloei beleef het. Ts'ao Chih, die belangrikste digter in die derde eeu n.C., het 'n definitiewe 5-lettergrypige versreël ontwikkel. 'n Ander digter in die vierde en vyfde eeu n.C., naamlik T'ao Ch'ien (ook genoem Tao Yuanming), het verskeie vorme in sy poësie gebruik, waar onder ook die *fu* en die *ku shih*.

3.2.1.4 T'ang- en Vyf-dinastieë (618 tot 960 n.C.)

Die werklike oplewing in die poësie het eers in dié periode gekom en dit het veral gelei tot nuwe vorms vir die poësie. Die belangrikste hiervan was die *lü shih*, of wat Chen (1974:1054) "regulated verse" noem, bestaande uit agt reëls van 5 of 7 lettergrepe met elke reël "set down in accordance with strict tonal patterns - calling for parallel structure in the middle, or second and third couplets". Digtters van die agtste en negende eeu het 'n gedigvorm gebruik waarin agt tot twaalf versreëls voorgekom het, tot hulle

dit later op net agt versreëls vasgestel het (Bishop & Baxter 1979: 120-1).

'n Volgende nuwe versvorm uit hierdie periode was die *chüeh chü* of "truncated verse" wat, volgens Chen (1974:1054), 'n voortvloeiende en verkorte weergawe van die *lū shih* was. In dié gedigvorm, bestaande uit vier versreëls met 5 of 7 lettergrepe, is daar gesteun op suggestie en woordekonomie. Sonder dié streng reëls van die *ku shih*-vorm het digters nou meer vryheid gehad om te skryf soos hulle wou.

Aan die einde van die T'ang-dinastie en gedurende die Vyf-dinastieë het die *tz'u* ontwikkel. Met die onreëlmatige versreëls was dit veral geskik as lirieke vir die tradisionele liedere, maar ook vir die nuwes. Die *tz'u* verskil van die *shih*-vorm (wat al bogenoemde versvorme ingesluit het) daarin dat eersgenoemde uit 'n afwisseling van 1 tot 9 en selfs 11 lettergrepe bestaan het. Hierdie formaat was nader aan die natuurlike spreekritme en was daarom makliker verstaanbaar en meer gebruik by die sing van die liedere. Daar moet egter daarop gelet word dat die meeste poësie wat tot in hierdie stadium ontstaan het, geskryf is met die doel om in die Boeddhistiese tempels gesing te word. Veral in die onstuimige politieke tye het dit die vernaamste manier van liriese ekspressie geword - eers vir die gewone lui en later deur professionele sangeresse.

Die belangrikste digters in die tydperk was Li Po en Tu Fu. Daar word van Li Po se poësie gesê dat hy in die vryer versvorme meer gevoel en verbeelding kon gebruik (Chen, 1974:121). Bishop en Baxter (1979:122) dui aan dat die digters nou makliker oor alledaagse

dinge kon skryf.

3.2.1.5 Sung-dinastie (960 tot 1279 n.C.)

Die *shih*-vorm was nog in hierdie tydperk belangrik en was algemeen gebruik, maar dit was in die aanwending van die *tz'u*-vorm dat daar veral 'n vernuwing te bespeur was. Die *tz'u* het die hoofgedigvorm van die Sung-era geword. Dit is aanvanklik deur sangeresse aan die koninklike hof in die orale vorm bekend gemaak en later in die twaalfde eeu deur die digters as vernaamste versvorm gebruik. In dié tyd het die *tz'u*-vorm 'n hoogtepunt bereik veral deur die digter Hsin Ch'-ch'i (Chen, 1974:1055), wat met die nuwe *tz'u* se eienskappe die ouer voorskrifte vir die tipe gedigvorm verbreed het sonder om die ouer vorm prys te gee. Die inhoud het hoofsaaklik te make gehad met gewone menslike belewenisse. Bishop en Baxter (1979: 122) wys op die filosofiese aard van die Sung-poësie. Volgens Latimore (1972:54) was die *tz'u* veral vir sentimentele lirieke gebruik.

3.2.1.6 Yüan-dinastie (1279 tot 1368 n.C.)

Die Sung-dinastie het in hulle vlug voor die Tartare suidwaarts getrek. Vir ongeveer een en 'n halwe eeu na die Tartaaarse oornames was daar 'n verdeling tussen die Noorde en die Suide - 'n verdeling wat tot vandag toe nog beslag in die kultuur en gewoontes van dié dele van China het. Terselfdertyd was daar in die Noorde as gevolg van die vermenging van talle kulture 'n nuwe spreektaal ontwikkel met minder klanke, wat later die basis vir die nuwe nasionale taal sou word.

Die prestige van die tradisionele kultuur het in die Noorde aansien verloor, wat 'n unieke geleentheid vir onkonvensionele literêre aktiwiteite geskep het. In hierdie tyd ontstaan daar volgens Chen (1974:1056) 'n nuwe versvorm, bekend as die *san-ch'ü* of "non-dramatic songs" waarin die taal van die volk as 'n bevryding van die tradisionele *tz'u* gebruik is. Die verslengte en toonaard is nog deur 'n melodie dikteer, maar ekstra woorde kon ingevoeg word om die lirieke te verlewendig.

Later toe die *ch'ü* losgemaak is van sy musikale verbintenis (*san*), kon die verskil tussen die *tz'u* en die *ch'u* duidelik gesien word aangesien laasgenoemde deel van die drama geword het. Dié vasgestelde versvorme was vir die digters van hierdie en latere periodes van geweldige belang, omdat 'n digter aan die koninklike hof baie bedrewe met hierdie vorms moes kon omgaan.

3.2.1.7 Ming-dinastie (1368 tot 1644 n.C.)

Nadat die Ming die bewind van die Yüan-dinastie oorgeneem het, het die meeste van die digters wat in die Suide gewoon het, die terugkeer na die tradisionele versvorme gepropageer. Alhoewel die Ming-digters van beide die *shih*- en *tz'u*-vorms gebruik gemaak het, was die werke volgens Chen (1974:1056) eerder verbeeldingryk as "freshly creative". Die digters het meestal hulle poësie op die werke van ouer digters geskoei. Om hierdie rede het daar min werke met uitstaande individuele kenmerke in hierdie tydperk ontstaan.

3.2.1.8 Ch'ing-dinastie (1644 tot 1912 n.C.)

Hierdie dinastie was gekenmerk deur geweldig baie politieke onrus.

Toe die Manchu's die Ch'ing-dinastie in die Noorde gestig het, was die algemene neiging om die tradisionele letterkunde voort te sit, nie onderbreek nie. Die belangrikste tz'u-digter was Nara Singde, ook genoem Na-lan Ch'eng-te. Hy het nog steeds die ouer digters nageboots en die ou vorme gebruik.

Die algemene aard van die poësie tot op hierdie tydstip in die Chinese literatuur was volgens Bishop en Baxter (1979:123) glad nie op dieselfde vlak as die Westerse poësie nie. Daar is bykans geen lang epiese verse geskryf nie. Selde is daar oor spoke, diere met menslike eienskappe of die bonatuurlike geskryf; dikwels het dit gehandel oor onvervulde liefde en vriendskap.

Met die begin van die negentiende eeu, en veral met die uitbreek van die Opiumoorlog (1839-42), was China se hawestede blootgestel aan buitelandse invloede. In hierdie tydperk is daar baie Westerse werke in Chinees vertaal. Dit lei daartoe dat die poësie wat lank stagnant was, uiteindelik begin wegbeweeg het van die tradisionele vorms en tot meer verskeidenheid ten opsigte van inhoud en styl - alhoewel daar geen noemenswaardige vormlike veranderings ingetree het nie.

3.2.1.9 Moderne Chinese literatuur vanaf 1916

Met die stigting van die Chinese Republiek het die literêre rewolusie eers na 1911 ontbrand. Die belangrikste figuur in die vernuwering van die Chinese letterkunde was Hu Shih wat, insiggewend genoeg, in Amerika gaan studeer het. Hy bring met hom saam al hierdie kennis van die Westerse poësie en kom dra dit aan sy landgenote

oor. Digtters voeg die nuutgevonde inligting by die tradisionele vorme, maar die vernuwing was nie baie opspraakwekkend nie. Vanaf 1937 tot 1945 was alle skrywers en digters betrokke by die nasionale stryd teen die Japannese en was daar min tyd om te eksperimenteer met die Westerse poësievorms en -tegnieke. Letterkunde is aangewend om die volk te bemoedig en om die oorlog teen Japan te help wen. Gedurende die vyftigerjare was die literêre kringe bepalend deur ideologiese veldtogte van die Kommunisme beïnvloed. Tydens die kulturele rewolusie (1966-69) het alle literêre aktiwiteite tot stilstand gekom en het baie skrywers en digters die Rooi-wag ten prooi geval. Dit was eers na 1970 dat daar meer literêre vryheid gekom het.

Alhoewel daar in die periodes wel vooruitgang in die letterkunde was, was dit beperk tot die ontstaan van enkele literêre publikasies en tydskrifte. Die onderwerpe van die letterkunde in die algemeen het verander soos die regering verander het en is hoofsaaklik vir propagandadoeleindes aangewend. Li (1974:1059) meen dat die meeste digters en skrywers in die tyd veral besig was om ou klassieke werke te herskep om aan te pas by dié of daárdie denkwyses of regeringsvorm.

**NWU
LIBRARY**

Samevattend kan daar gesê word dat dit op die oog af nie lyk of die aard en vorme van die Chinese poësie 'n beduidende invloed op die Westerse letterkunde gehad het nie, maar Bishop en Baxter (1979: 123) wys tog op die teendeel. Die gebruik van "concentrated images instead of diffuse description or exposition" is die grootste bydrae van die Chinese letterkunde op dié in die Weste. Dit sluit aan by die invloed wat die Japannese poësie op dié van die Weste gehad

het.

Voorts noem hulle dat die Westerse "imagist movement" 'n sterk invloed op die Chinese literatuur uitgeoefen het, maar dat dit met die literêre rewolusie, tesame met die klassieke versvorme en beperkende literêre taal, verwerp is. As moderne Chinese poësie beskryf moet word, sou daar weinig van die tradisionele vorme en tradisies in die betrokke Chinese literêre werke gevind word.

Van al die poëtiese vorme wat deur die eeue in Chinees gebruik is, is dit net die *shih* wat vandag nog gebruik word. 'n Ander belangrike aspek wat uit onderstaande tabel afgelei kan word, is die feit dat die natuur 'n groot inspirasiebron vir literêre uitinge was sedert 1400 v.C. tot in die Ch'ing-dinastie.

Juis omdat die gekrewe poësie 'n uitvloeisel van die orale poësie was, maak dit relevant vir hierdie ondersoek, aangesien die poësie in die Afrika-tale hoofsaaklik uit die orale tradisie voortgespruit het.

TABEL C	CHINESE POËSIE	AARD EN INHOUD	VERSTEGNIESE MIDDELE	BOU
1400 v.C.	Eerste opgetekende poësie.	Geen inligting.	Geen inligting.	Geen inligting.
1400 - 200 v.C.	<i>shih</i>	Liedere met musiekbegeleiding gesing oor: feeste, landbou, liefde, sport, aspirasies en teleurstellings; tot onlangs nog gebruik.	Rympatroon: abcb; herhaling; alliterasie; sterk metrum.	Vier tot twaalf versreëls met 4 lettergrepe per versreël

Ch'in - en Han-dinastieë 221 v.C. tot 220 n.C.	1 fu 2 ydsh-fu waaruit later die 3 ku shih/ ancient style poems ontwikkel.	Kombinasie van prosa en poësie vir voordrag. Kort verhalende inleiding tot langer prosa in tempels gebruik; beskryf voorwerpe, natuur en om adel en Ryk te verheerlik. Ballades: lirieke in monoloog en dialoogvorm; beskryf alledaagse lewe.	Poëtiese vorme na willekeur gebruik met normale spreekritme.	Korter as shih. Versreëls met onreëlmatige lengte 3 - 6 tot 53 lettergrepe, die meeste 5-lettergrepige versreëls
Ses dinastieë en Sui-dinastie 221 tot 618 n.C.	1 fu 2 ku shih	Dieselfde as by vorige era; natuur word ook hier besing.	Dieselfde as by vorige era.	Definitiewe 5-lettergrepige versreëls ontwikkel
T'ang- en Vyf-dinastieë 618 tot 960 n.C.	1 lü shih of regulated verse. 2 chüeh chü of truncated verse (verkorte weergawe van 1 hierbo. 3 ts'u en shih en al bg. vorme nog in gebruik.	Dieselfde as by vorige; natuur speel nog 'n belangrike rol. Dieselfde as by vorige vorm - die natuur is nog 'n belangrike onderwerp. Lirieke vir nuwe en tradisionele liedere in Boeddhistiese tempels gesing.	Opgebou uit streng klankmatige patrone met parallelle struktuur in middel, 2de en 3de koeplette. Suggestie en voordekonomie sonder streng reëls van die ku shih dus meer vryheid. Nader aan spreekritme.	Aanvanklik agt tot twaalf versreëls; 4 versreëls met 5-7 lettergrepe. Later vasgestel op agt versreëls van 5-7 lettergrepe. Onreëlmatige versreëls 1 - 9 en selfs 11 lettergrepe.
Sung-dinastie 960 tot 1279 n.C.	1 shih nog in gebruik. 2 ts'u hoofgedigvorm wat vernuwing toon.	Dieselfde as by vorige eras met die natuur as onderwerp. Sangeresse aan hove sing oor gewone menslike belewenisse; filosofies van aard; vir sentimentele lirieke gebruik.	Dieselfde as by vorige eras. Ouer voorskrifte is verbreed.	Dieselfde as by vorige eras. Ouer vorm word steeds behou.
Yüan-dinastie 1279 tot 1368 n.C.	1 san-ch'ü of non-dramatic songs. 2 ch'ü sonder san - musikale verbinde, word later deel van die drama. 3 ts'u	Deur digters aan hove gebruik; dieselfde as by vorige eras met natuur as belangrike onderwerp. Dieselfde as by vorige eras. Natuur word steeds besing. Net soos by bogenoemde.	Taal van die volk as bevrydende middel gebruik; ekstra woorde ingevoeg om lirik te verlewendig. Dieselfde as by vorige eras. Net soos by bogenoemde.	Verslengte deur die melodie dikteer. Dieselfde as by vorige eras. Net soos by bogenoemde.

Ming-dinastie 1368 tot 1644 n.C.	1 shih en	Verbeeldingryker as vorige poësie; op werke van ouer digters geskoei; min individuele kenmerke. Natuur word steeds besing.	Dieselfde as by vorige eras.	Terugkeer na tradisionele vorme.
	2 ts'u	Dieselfde as by vorige eras - die natuur speel 'n belangrike rol.	Net soos by bogenoemde.	Dieselfde as by bogenoemde.
Ch'ing-dinastie 1644 tot 1912 n.C.	1 ts'u algemeen gebruik.	Boots ouer digters na; geen lang epiese verse; selde oor spoke, diere met menslike eienskappe of bonatuurlike geskryf; dikwels oor onvervulde liefde en vriendskap; meer verskeidenheid t.o.v. inhoud.	Dieselfde as by vorige eras; meer verskeidenheid t.o.v. styf.	Ou vorme word gebruik; later wegbeweeg van tradisionele vorme, maar geen noemenswaardige vormlike veranderinge nie.
Moderne literatuur vanaf 1916	Literêre revolusie in diens van regering van die dag.	Betrokke by nasionale stryd, bemoedig volk en help oorlog teen Japan wen; onderwerpe aangewend vir propaganda; wissel volgens die regering van die dag.	Beperkende literêre taal; ou tradisies afwesig of baie min daarvan in betrokke werke te bespeur.	Tradisionle vorme en invloed van Westerse literatuur, veral 'imagist movement' te bespeur; later ook weinig klasieke vorme in betrokke Chinese werke.

3.2.2 Die Koreaanse poësietradisie

Al het Korea vir baie eeue sy eie taal, wat volgens Chong (1974: 1059) in die *idu*-vorm geskryf was, is Chinese karakters gebruik vir die eerste literêre werke. Die *idu* is tradisionele Chinees, wat selfs tot in die vroeë jare van die twintigste eeu vir alle skryfwerk gebruik is, al het die nasionale alfabet, die *han'gul*, reeds in die vyftiende eeu ontstaan. Tot vandag toe bestaan die meeste Koreaanse werke uit een van die drie taalvorme: tradisionele Chinees, *idu* of *han'gul*. Net soos by die Chinese poësie was die meeste gedigte bedoel om in Koreaans gesing te word. Die orale poësie was vir 'n baie lang tydperk die enigste poësievorm wat in Koreaans bestaan het.

3.2.2.1 Die vroegste literatuur voor 57 v.C.

Die vroegste literêre werke wat in Koreaans opgeteken is, het uit liedere bestaan. Hierdie liedere het meestal kollektiewe eienskappe gehad en min ideolektiese trekke vertoon (Chong, 1974:1060). Die oudste versvorm is die *tusolga* wat, volgens Viglielmo (1979: 434-5), "sounds for appeasing spirits" beteken. Ook die *kuai-che-na-ch'ing-ch'ing-na-ne* vorm deel van die oudste opgetekende poësie. Hierdie liedere vorm deel van die orale poësie wat later opgeteken is. Die inhoud was die verheerliking van die natuur en die mens se gevoelens teenoor sy omgewing. Dit is onduidelik wat die doel van hierdie liedere was, maar volgens Chong (1974:1061) was dit moontlik gebruik vir gemeenskaplike danse. Die *tusolga*, wat ook *ka-ak*, of "songs of music" (Chong, 1974:1061) genoem is, het die sekulêrpoëtiese tradisie ingelei. Chong meen ook dat die inhoud van die gedigte gewoonlik sonder religieuse elemente was en dat dit hoofsaaklik oor menslike emosies gehandel het.

3.2.2.2 Die drie koninkryke (57 v.C. tot 668 n.C.)

In teenstelling met die vroeëre poësie was dié van hierdie era meer 'n spieël van die politieke, ekonomiese en kulturele veranderings wat in die drie koninkryke voorgekom het. Veral die invloed van die Boeddhisme en die Chinese kultuur het in die tyd 'n positiewe invloed op die Koreaanse literatuur gehad. Nadat die Silla-koninkryk die ander twee, Koguryō (in die noorde) en Paekche (in die suidweste) onder hom verenig het, het die meer stabiele politieke toestande ook deurgesuur na die letterkunde. Die belangrikste gedigvorm in hierdie tydperk was die *hyangga* wat hoofsaaklik in idu

geskryf was. Volgens Viglielmo (1979:435) was dit ook "native songs" genoem en het dit gewoonlik uit vier, agt, of tien versreëls bestaan wat elk opgedeel was in twee strofes van agt en twee versreëls onderskeidelik. In elke versreël het die lettergrepe gewissel van so min as 4 tot selfs 15. Viglielmo en Chong is dit albei eens dat die *hyangga* in die beoefening van die Boeddhisme gebruik is.

Chong (1974:1059) noem ook dat die gedigte deur jong leiers uit die Silla-dinastie geskryf is tydens opleiding vir die weermag of die staatsdiens. Die adel het hierdie soort gedigte stories aangewend om hulle leefwyse uit te beeld (Chong, 1974:1061) en die poësie was ook gebaseer op die filosofie van die soeke na 'n nuwe, ideale samelewing, wat veral deur die Boeddhisme verkondig is. Viglielmo (1979:435) meld ook dat die poësie veral natuurtonele binne 'n religieuse konteks beskryf het.

Die meeste gedigte wat uit die Koguryo-streek gekom het, was epiese heldeverhale, omdat dit die naaste aan die aangrensende China geleë was en daarom die meeste deur die Chinese kultuur beïnvloed is. Daarteenoor was die gedigte uit Silla en Paekche meer liries van aard. Chong (1974:1061) meen dat alhoewel daar weinig van Paekche se poësie behoue gebly het, is daar wel duidelike spore van die Japannese poësie uit hierdie streek.

3.2.2.4 Verenigde Silla (688 tot 935 n.C.)

Na die helfte van die sewende eeu het Silla die ander twee streke finaal onder sy beheer gekry en het daar groter stabiliteit vir die hele bevolking aangebreek. Dit was in die tyd dat studente na China

vir verdere studie gestuur is. Hierdie kontak met China het daartoe gelei dat die kunste in Silla tot 'n hoogtepunt gevoer is. Die *hyangga*, wat toe die belangrikste gedigvorm was, kan as die grootste literêre ontwikkeling in die era beskou word. Chong (1974: 1061) beskryf die vorm van die *hyangga* as "a flexible, delicate, and mystical style". Die idu waarin die poësie van hierdie tyd geskryf is, is ook toe verfyn sodat die transkripsie van die Koreaans deur middel van Chinese karakters of "syllabary" baie gewild geword het. Die epiese gedigte is veral nog in Chinees geskryf, veral as gevolg van die direkte invloed van die Chinese kultuur op die Koguryō-digters vanuit die naburige China.

3.2.2.4 Koryō-tydperk (935 tot 1392 n.C.)

Met die bewindoorname van die Koryō oor die Verenigde Silla-dinastie, is ook die gebruik van die *hyangga* (ook genoem *kyonggich'aega*) deur die adel voortgesit, maar dié gedigvorm was gou uitgedien. Die nuwe versvorm wat ontstaan het, naamlik die *pyolgok* (ook *ch'angga* - of soms ook *changga*, of *yoyo* genoem), bestaande uit groepe van verskeie sesreëlige strofes, was baie gewild. Chong (1974:1062) verklaar die benaming as "special or different song". Die langer vorm van die *hyangga*, bestaande uit tien of meer versreëls of strofes met refrein (ook *ch'angga* genoem) aan die einde. Hierdie vorm is gewoonlik deur die gewone mense gebruik. Viglielmo (1979:435) noem dat die vorm wat die adel gebruik het, *kyonggich'aega* of ook die *kyonggi*-style genoem is. Aan die einde van die strofes was 'n vaste refrein: *kyonggi yoha* wat beteken "the scene, how is it?". Laasgenoemde dui reeds op 'n groeiende resepsiebewussyn.

In die Koryŏ-tydperk, volgens Chong (1974:1059), het die *hyangga* tot die kenmerkende sesreëlige strofe oorgegaan. Die inhoud het hoofsaaklik oor liefde gehandel, soos ook die langer vorm, die *ch'angga* luidens Viglielmo (1979:435). Die meeste van dié vorme is by feeste gebruik. In teenstelling met dié versvorme uit die Silla-tydperk, wat uit net een strofe bestaan het, het die nuwe vorme uit verskeie strofes bestaan.

Met verloop van tyd het ook hierdie versvorme verouderd geraak, veral as gevolg van die onstabiele politieke omstandighede met die talle Mongoolse invalle. Die invloed van die Chinese poësie en denkwyse het daartoe bygedra dat die digters na 'n nuwe gedigvorm begin soek het.

Só het die *sijo* ontstaan, wat selfs tot in die tweede helfte van die twintigste eeu nog gebruik is. Dié gedig was die belangrikste vorm wat die Koreaanse poësie opgelewer het, en volgens Viglielmo (1979:435) kan dit vergelyk word met die belangrikheid van die *tanka* in die Japannese literatuur. Viglielmo toon ook voorts aan dat dit "melody of the times" genoem is, en dat dit gewoonlik gesing of as inkantasies saam met musiekinstrumente op vasgestelde wysies gebruik is. Dit was 'n mengsel van klassieke Chinese styl met Koreaanse verbuigings aan die einde van die versreëls.

Dié gedigvorm het bestaan uit drie versreëls met elk vier groepe lettergrepe. Die eerste en middelste versreëls het elk 3-4-3 of 4-4 lettergrepe in die vier groepe gehad. Daarom het die tweede versreël 14 of 15 lettergrepe gehad en die laaste versreël 'n vasgestelde 15. Soms het die drie versreëls 14 tot 16 lettergrepe be-

vat, waarvan die totale aantal lettergrepe nooit meer as 45 was nie. Elke versreël was dan verder verdeel in kleiner groepe lettergrepe van verskillende lengte, maar waarvan die eerste groep altyd uit 3 bestaan het.

Later het die stywe klassieke vorm plek gemaak vir 'n meer elegante, eenvoudige Koreaanse styl. Daar moet op gelet word dat dit nog steeds epiese verse was, en dat daar soms van die kwatryn gebruik gemaak is, maar met vyf Chinese karakters per reël. Variantvorme van die kwatryn het ook voorgekom, waar daar soms vyf of sewe karakters per versreël geskryf was.

Die inhoud van die *sijo* het 'n breë spektrum gedek, van liefdesverse tot natuurgedigte. Mites, legendes, folklore, die geskiedenis van Boeddhisme en Boeddhistiese tempels is op hierdie wyse gedokumenteer en het behoue gebly. Van die gedigte toon 'n vermenging van Confucius se idees en die Boeddhistiese uitgangspunte, wat die kontak tussen Korea en China beklemtoon.

**NWU
LIBRARY**

3.2.2.5 Vroeë Chosŏn-periode (1392 tot 1598 n.C.)

Die Chosŏn-periode word ook die Yi-dinastie genoem. Dit was tydens dié regeringstyd dat daar 'n tweedelige verdeling in die letterkunde ontstaan het, naamlik dié voor en dié na die Japannese inval. Die eersgenoemde was bekend vir die ontwikkelings ten opsigte van poësie, terwyl laasgenoemde gekenmerk was deur die opbloei van die prosa. Die digters van die Yi-dinastie het die tradisie van die Silla- en die Koryŏ-periodes voortgesit, maar het tot nuwe hoogtepunte gelei.

In hierdie tydperk het die Koreaanse alfabet ontstaan. Tot dusver het hulle van die Chinese alfabet gebruik gemaak. Dié gebeurtenis in 1446 was dus van groot belang omdat dit die Koreaane in staat gestel het om met die gebruik van die *han'gul*, of die Koreaanse alfabet, werke in hul eie taal te produseer. Dit lei daartoe dat die kulturele afhanklikheid van die Chinese kultuur en taal al minder geword het. 'n Nuwe versvorm, naamlik die *akchang*, of soos Chong (1974:1060) dit vertaal, "words of songs" is veral gebruik om hierdie nuwe alfabet te benut. Dit is allereers aan die begin van die Yi-dinastie gebruik, maar is later deur die uitgebreide vorms van die *sijo* vervang. Die *akchang* se gebruik was beperk tot die adel en dit het nog verband met die orale poësie gehou. Aanhangers van Confucius het die vorms aangepas om by hulle sterk voorkeur vir die klassieke Chinese poësie te pas. Sodoende kon die lof van die heerser besing word. Daar bestaan nie inligting oor die eksterne vorm daarvan nie.

3.2.2.6 Die latere Chosŏn-periode (1598 tot 1894 n.C.)

Al het die klem in hierdie periode na die prosa verskuif, is daar in die poësie tog nog die bekende vorme van die vroeë Chosŏn-periode gebruik. Die klemverskuiwing het ook tot gevolg gehad dat die poësie deur sowel die adel as die gewone mense geskryf kon word. In dié stadium het 'n variante vorm van die *sijo*, naamlik die *sasol sijo* ontstaan, wat 'n verhalende vers was en na bewering 'n vermenging van die *sijo* en *kasa* was. Die *kasa*, wat volgens Viglielmo (1979:435) "song words" beteken, was op sy beurt 'n geleende vorm van die Chinese *tz'u* en *fu* en was 'n baie langer versvorm as wat

tot dusver in die Koreaanse poësie bekend was. Gewoonlik het dit bestaan uit gebalanseerde koeplette, en elke versreël van die koeplet in twee dele verdeel is met die eerste opgebou uit 3 of 4 en die tweede uit 4 lettergrepe. Viglielmo (1979:435) wys daarop dat die versreëls gewoonlik 8 lettergrepe bevat het, wat verder verdeel was in twee frases met minstens vier lettergrepe; variasies was tog toelaatbaar. Daar was geen beperking ten opsigte van die aantal versreëls wat gebruik kon word nie - sommige het selfs uit honderde reëls bestaan.

Die bekendste digter uit hierdie tyd, naamlik Yun Sŏn-do, het 'n nuwe vorm van die standaard *sijo* ontwikkel, wat die *p'yŏng sijo* genoem is. Die *sijo* is geleidelik deur die *sasŏl sijo* vervang. Dit was liriese poësie, maar meer realisties, met dialoog, asook struktureel ingewikkelder. Die begeerte om die verlede in oënskou te neem en die wêreld van die letterkunde te rekonstrueer, het daartoe gelei dat 'n nuwe soort *kasa*, naamlik die *nae-bang kasa* ontstaan het. Die vorm wat deur die gewone lui gebruik is, was die *p'yŏng-min kasa* genoem. Naas die *nae-bang kasa* het die adel ook nog twee kategorieë ontwikkel, naamlik die *kihaeng kasa* en die *yubae kasa*, wat onderskeidelik verslag gedoen het van hulle reise en lewe in ballingskap. Dit is dus duidelik dat die Yi-dinastie die produktiefste poëtiese tydperk in die Koreaanse literatuur was.

Die inhoud van die *sijo* het uit beskrywings van die etiese waardes van Confucius handel, maar ook uit liefdes- en natuurgedigte bestaan. Daarteenoor het die *sasŏl sijo* meer alledaagse sake besing en *kasa* oor vroulike skoonheid, oorlog en afsondering in die vroeë Chosŏn-periode handel, terwyl die latere tydperk meer met morele

opvoeding, reisverhale, verbanning en die digter se eie ervarings te doene gehad het.

3.2.2.7 Die tydperk van 1894 tot 1910

Met die aanbreek van die hervorming in Korea in 1894 het daar 'n onderskeid ontstaan tussen die tradisionele en moderne literatuur, maar dit sou nie lank duur voordat die moderne literatuur erkenning sou geniet nie. Die eerste nuwe vorm wat na die hervorming verskyn het, was die *ch'angga*, of soos dit deur Chong (1974:1063) verklaar word, "song", wat uit die kerkliedere en liedere wat in die skole gesing is, ontstaan het. Die vroeë vorm van die liedere het 'n lettergreppatroon gehad wat baie sterk aan die *kasa* herinner. Later het dit onder die invloed van die Japannese poësie meer van die Japannese patroon gebruik gemaak. Daar is nie meer oor die inhoud en vorm van hierdie versvorm bekend nie.

3.2.2.8 Die moderne poësie vanaf 1910 tot hede

In 1908 word 'n gedig van Ch'oe Nam-sŏn gepubliseer, 'n eerste poging om los te breek van al die tradisionele poësieforme. Al was dit nie in 'n vaste vorm geskryf nie, was dit 'n aanduiding van die vernuwende invloed wat die kontak met ander literature en denkwyses gebring het. Daar ontstaan in die tydperk baie literêre tydskrifte, wat die invloede van die Simbolisme, Romantisisme en Neo-romantisisme duidelik weerspieël. Die periode na 1930 kan beskryf word as die opbloefase in die Koreaanse literatuur, waarin baie digters met ander Westerse vorme begin eksperimenteer het. Van 'n definitiewe Koreaanse gedigvorm na 1910 is daar geen sprake nie.

TABEL D	KOREAANSE POËSIE	AARD EN INHOUD	VERSTEGNIESE MIDDELE	BOU
Vroegste literatuur voor 57 v.C.	1 <i>tusolga</i> / sounds of appeasing spirits; ook genoem <i>ka-ak</i> of songs of music. 2 <i>kuai-che-na-ch'ing-ch'ing-na-ne</i> .	Kollektiewe eienskappe; orale poësie verheerlik natuur en mense gevoel teenoor natuur; liedere gebruik by gemeenskaplike danse. Sonder religieuse elemente, handel hoofsaaklik oor menslike emosies.	Onbekend. Onbekend.	Onbekend. Onbekend.
Drie koningkryke 57 v.C. tot 668 n.C.	1 <i>hyangga</i> of native songs.	Beeld politieke, ekonomiese en kulturele veranderings, invloed van Boeddhisme en Chinese kultuur uit; aangewend vir beoefening van Boeddhisme deur jong staatsdienslui en soldate; stories oor leefwyse en natuurtonale binne religieuse konteks, epiese heldeverhale en liriese verse.	Onbekend.	Lettergrepe wissel van 4 - 15 per versreël. 4,8,12 versreëls opgedeel in twee strofes van 8 - 2 versreëls onderskeidelik.
Verenigde Silla 668 tot 935 n.C.	<i>hyangga</i> nog in gebruik.	Hoofsaaklik epiese gedigte.	Onbekend.	Bestaan net uit een strofe.
Koryo-tydperk 935 tot 1392 n.C.	1 <i>hyangga</i> deur adel gebruik / <i>kyonggich 'aega</i> of <i>kyonggi</i> -styl genoem. 2 <i>pyolgok/ch'angga/yoyo</i> of 'special or different song' met vaste refrein (<i>kyong-gi yoha</i>) genoem. 3 Langer vorm van <i>hyangga</i> , genaamd <i>ch'angga</i> . 4 <i>sijo</i> , ook genoem 'melody of times' wat vandag nog gebruik word.	Raak gou uitgedien. Hoofsaaklik deur adel gebruik. Deur gewone lui gebruik; beide handel oor liefde en veral by feesre gebruik. Gesing of as inkantasies gebruik saam met musiekbegeleiding op vasgestelde wyses vir epiese verse. Inhoud breë spektrum: liefdesverse en natuurgedigte oor mites, legendes, folklore. Beeld Boeddhistiese geskiedenis, kontak met China en idees van Confucius uit.	Onbekend. Onbekend. Onbekend. Mengsel klassieke Chinese styl met Koreaanse verbuigings aan einde van versreëls; Stywe klassieke vorm is later vervang deur elegante eenvoudige Koreaanse styl.	Die selfde as by vorige era. Groepe van verskeie strofes bestaande uit ses versreëls. Nuwe vorme bestaan uit 10 of meer versreëls en verskeie strofes met eindrefrein. 3 versreëls met 4 groepe lettergrepe, late en middelate het elk 3-4-3 of 4-4 lettergrepe, 2de versreël 14 of 15 lettergrepe en laaste versreël vasgestelde 15 lettergrepe; ook 3 versreëls met 14-16 lettergrepe, maar totale aantal nooit meer as 45 nie; elke versreël verder verdeel in kleiner groepe lettergrepe van verskillende lengtes. Eerste groep het altyd uit 3 lettergrepe bestaan. Kwatryn is soms gebruik, maar met vyf Chinese karakters per versreël; variante met vyf of sewe karakters per versreël.

Vroeëre Choson 1392 tot 1598 n.C.	<i>akchang</i> of 'words of songs' word later vervang deur uitgebreide vorm van <i>sijo</i> .	Om nuwe alfabet, <i>hangul</i> , te benut; beperkte gebruik deur adel in orale vorm van poësie; deur aanhang era van Confucius aangepas; beeld voor- keur vir klassieke Chinese verse uit om lof van koning, vroulike skoonheid en afsondering in natuur te besing.	Onbekend.	Onbekend.
Latere Choson 1598 tot 1894 n.C.	1 <i>sijo</i> nog in gebruik. 2 <i>sasol sijo</i> - variante vorm van <i>sijo</i> . 3 <i>kasa</i> of 'song words', geleen van Chinese <i>fu</i> en <i>ts'u</i> . 4 Vermenging van <i>sijo</i> en <i>kasa</i> vervang <i>sijo</i> . 5 Uit standaard <i>sijo</i> ontwikkel <i>p'yong sijo</i> . 6 Nuwe <i>kasa</i> , nl. <i>nae-bana kasa</i> . Twee soorte ontstaan: 6.1.1 <i>kihaeng kasa</i> 6.1.2 <i>yubae kasa</i> . 6.2 <i>p'yong-min kasa</i>	Beeld etiese waarde van Confucius uit. Verhalende vers wat alledaagse sake besing. Handel oor morele opvoeding, reisverhale, verbannings en digter se eie ervarings. Liriese poësie, maar meer realisties met dialoog; struktureel meer ingewikkeld. Verlede word in oënskou geneem en in letterkunde rekonstrueer. Gebruik deur adel. Verslag oor reise. Verslag oor lewe in ballingskap. Gebruik deur gewone lui.	Dieselfde as by vorige era. Onbekend. Onbekend. Onbekend. Onbekend.	Dieselfde as by vorige era. Onbekend. Langste versvorm tot op hede met gebalanseerde koeplette; elke versareël in twee verdeel, 1ste deel bestaande uit 3 en 4 lettergrepe; 2de deel uit 4 lettergrepe. Versareëls het gewoonlik 8 lettergrepe bevat in twee frases van 4 lettergrepe elk verdeel. Variasies was toelaatbaar. Geen beperking t.o.v. aantal reëls - soms tot 100de. Onbekend. Onbekend.
Hervormings- tyd 1894 tot 1910 n.C.	1 <i>ch'angga</i> of nuwe vorm van 'song' 2 <i>kasa</i> nog in gebruik	Kerkliedere en liedere wat op skool gesing word. Geen inligting oor inhoud bekend nie.	Onbekend.	Maak gebruik van letter- greppatroon wat sterk her- inner aan <i>kasa</i> . Later meer gebruik gemaak van Japannese patroon.
Moderne poësie sedert 1910.	Onbekend.	Onbekend.	Onbekend.	Losbreek van tradisionele vorme. Gebruik vrye vorm. Eksperimenteer met Westerse vorme.

Samevattend kan gesê word dat die Koreaanse literatuur aanvanklik baie op die Chinese gedigvorme gesteun het, maar dat die Japannese invloed op latere poësie ook duidelik na vore getree het, veral as gevolg van die inval en oornam van Japan in Korea.

Hieruit is dit ook duidelik dat die meeste Koreaanse poësie die natuur as onderwerp gebruik het. Eers in die hervormingstyd (1894 - 1910) het dit van minder belang geword.

3.2.3 Die Japannese poësietradisie

Die vroegste bestaande werke in Japannees dateer uit die sewentiende eeu n.C. - alhoewel daar nooit 'n periode sonder noemenswaardige poësie was nie. Die feit dat Chinees en Japannees nie verwante tale is nie, beteken nie dat daar min wedersydse beïnvloeding was nie. Japannees het veral met die kontak met Koreaans baie met Chinees en die Chinese denkwyses te doene gekry.

Dit sou miskien die rede wees waarom die poësie in Japan 'n ander rigting as dié in China ingeslaan het. Daar word ook verder deur Keene (1974:1064) genoem dat sommige Japannese style wel op die lees van die Chinese woordeskat en sinsbou geskoei is, maar ander het ontwikkel na gelang van die behoefte en in reaksie op die eiesoortige vorme wat in die Japannese poësie ontstaan het. Die Japannese taal het sommige van die verse voorgeskryf, omdat die taal sonder aksent of rym is. Verder word die poësie van die prosa onderskei daarin dat dit uit alternerende reëls van 5 en 7 lettergrepe bestaan, hoewel dit alleen nie genoeg sou wees om te verhoed dat die poësie as prosa aangesien sou word nie. Keene (1974:1065) meen: "The difficulty of maintaining a high level of poetic intensity may account for the preference for short verse forms that could be polished with perfectionist care."

3.2.3.1 Die vroegste Japannese literatuur

Miskien omdat daar geen Japannese skryftaal was nie, het eerste Japannese literêre werke duidelik 'n Chinese invloed getoon. Die Chinese skryfwyse is aangepas vir die skryf van Japannees. Die vroegste tekste was heel waarskynlik in Chinees geskryf, omdat daar ook nog nie 'n transkripsie van klanke en grammatikale vorme van Japannees bestaan het nie. Keene (1974:1065) noem dat die akkuraatste wyse van skryf in Japannees was om die Chinese karakters te gebruik vir hulle fonetiese waardes, "giving each character a pronunciation approximating that used by the Chinese themselves".

Die eerste liedere wat opgeteken is en ongeveer uit die vyfde eeu n.C. dateer, is op hierdie wyse geskryf. Die poësie wat eers in die orale vorm, soos ook in China en Korea die geval was, het 'n baie prominente rol in die religieuse inkantasies gespeel, maar het gaandeweg deel van die alledaagse volksbesit geword.

3.2.3.2 Die Nara-periode (710 tot 784 n.C.)

Lirieke wat uit hierdie tyd dateer, is nie as sodanig as poësie oorgelewer en opgeteken nie, maar eerder as liedere - al is daar van die oudste Japannese gedigvorm, die *tanka*, gebruik gemaak. Die *tanka*, wat volgens Miner (1979:423) ook *uta* of *waka* genoem word, is 'n kort vers bestaande uit vyf versreëls van 5-7-5-7-7 lettergrepe. Keene (1974:1066) noem dat die langer vorm, naamlik die *chōka*, soms tot honderd en vyftig versreëls beslaan. Dit bestaan uit alternerende versreëls van 5-7 lettergrepe gevolg deur 'n 7-lettergrepige slotversreël. In sommige gevalle (Keene, *ibid.*) dat die *chōka* afge-

sluit is deur een of meer *hanka* of "envoys". Hy noem ook dat een digter, Yamabe Akahito, hierdie versvorm só vervolmaak het dat die voorafgaande *chōka* in die meeste gevalle oorbodig was.

Hierdie liedere beskryf gewoonlik reise, waarin die riviere, berge, plekname en volksverhale besing word. Die gebruik van die *chōka* hou volgens Keene (1974:1066) verband met die feit dat die *tanka* hom nie daartoe geleen het om 'n wye verskeidenheid onderwerpe te behandel nie. Die inhoud van die *chōka* het byvoorbeeld gehandel oor die dood van iemand, die verering van die imperiale familie, die ontdekking van goud in 'n veraf provinsie, of die militêre lewe, onder andere. Keene (1974:1066) noem dat dat dit verband hou met die rites by die afsterwe van geliefdes, om sodoende die pas afgestorwene se goeie lewe in herinnering te roep en daardeur te verseker dat hy nooit vergeet sal word nie.

Dit is ook belangrik om daarop te let dat die poësie net soos in China en Korea aanvanklik aan die hof van die keiser of koning geskryf was. Dit was eers heelwat later dat dit deur gewone mense geskryf is. Miner (1979:423) noem dat dié poësie voorgekom het as "songs of praise or lament, of clan heroes, of private or social occasions, and of work and play". Hy sê ook dat die meeste van die vroegste poësie die neiging tot kort verse getoon het, waarin effektiewe uitdrukkingsvermoë van die grootste belang was.

3.2.3.3 Die Heian--periode (794 tot 1185 n.C.)

Met die stigting van Heian-kyō, die latere Kyōto, het ook die begin van die literêre hoogtepunt in die klassieke Japannese literatuur

ontstaan. Dit was ook in hierdie periode dat die taal (*kana*), die fonetiese "syllabary", sy ontstaan gehad het. Dit is aangewend vir die skryf van die tradisionele *tanka* aan die begin, maar later is die *chōka* ook daarin geskryf. Die *chōka* het in dié tyd 'n meer definitiewe vorm gekry, naamlik 5-7 lettergrepige versreëls met ekstra 7-lettergrepige reël waarby een of meer "envoys" (ook *hanka* of *kaeshiuta* genoem) in die *tanka*-vorm gevoeg is.

Al het die *chōka* gewilder geraak, het die *tanka* nie in onbruik geraak nie. Daar word beweer dat slegs 'n kenner tussen een uit die tiende en een uit die negentiende eeu sal kan onderskei. Dit is 'n bewys dat dit tot so laat as in die negentiende eeu nog as versvorm gebruik is. Die inhoud van die *chōka* het later ook uitgebrei na temas wat die liefde en persoonlike ervarings soos eensaamheid ingesluit het. Henderson (1972:242) noem dat die langer poësie, *nagauta*, wat in dié periode ontstaan het, hoofsaaklik uit versreëls van afwisselende 5-7 lettergrepe bestaan.

Ceadel (1932:958) gee 'n rede vir die voorkeur wat daar vir die gebruik van die *tanka* was: die styl het verander van "simplicity and directness" na "refinement and complexity, reflecting an advanced sensitivity which valued the aesthetic perception of subtle shades of meaning and appreciated intricate wordplay, puns, and allusions".

Ashmead (1959:58) sê dat naas die gewone poësie, die Boeddhistiese liedere, drinkliedere en die *kagura uta* ook van die 5 en 7 lettergrepige versreëls gebruik gemaak het. Dié vorm het dus in taalvariasies voorgekom en is aangepas soos wat die inhoud dit vereis

het.

3.2.3.4 Die Kamakura-periode (1192 tot 1333 n.C.)

Die tanka is nog steeds in hierdie periode gebruik, maar die meeste van die gedigte in hierdie vorm het die patroon van die vroeëre gedigte gevolg. Volgens Keene (1974:1068) was daar geen ontwikkeling ten opsigte van die vorm of inhoud nie. Daar het wel 'n verdieping in die uitkyk van die digters gekom: "These poets looked beyond the visible world for symbolic meanings." Daarmee bedoel hy dat die digters na die werklikheid gekyk het en dan probeer het om 'n dieper betekenis daarin te lees.

In aansluiting hierby meen Miner (1979:425): "The new styles are largely descriptive, and the natural elements described function symbolically to imply human responses." Volgens hom het die inhoud sterk ondertone van melankolie gehad. 'n Ander kenmerk was die gebruik van byvoeglike naamwoorde in plaas van werkwoorde en die wyse waarop die neoklassisme van die tydperk uitgedruk is in die verwysing na ouer poësie. Later het daar ook 'n onderskeid in die skryfwyse van natuur- en liefdespoësie gekom. Miner (p.426) noem dat die "seasonal poems" net beskrywend of "imagery" geword het, terwyl die liefdespoësie daarsonder was. Die invloed wat die Boeddhisme op die letterkunde gehad het, is veral in dié periode sterk te bespeur.

Ashmead (1959:59) praat ook van 'n "superficial lightness and emphasis on form" om die uiterlike vertoon van emosie te onderdruk. Dit lei daartoe dat die religieuse temas veral in die 'tanka' uit-

gedruk word. 'n Reeks tanka's wat aan mekaar verbind is, het baie gewild geraak onder die naam renga. Laasgenoemde is gewoonlik deur 'n groep digters saam geskryf, en sê Ceadel (1932:959), dat die "verse capping" of 'n opeenvolging van half-tanka, om die beurt deur 'n groep digters geskryf is.

Volgens Ceadel (ibid.) het die haiku, "a form of epigrammatical poem", bestaande uit 17 lettergrepe, eers as die eerste drie versreëls van die tanka bekend gestaan. Yamazaki Sokan en Arakida Moritake het die haiku uit die tanka ontwikkel, alhoewel dit nie baie in hierdie periode gebruik is nie.

3.2.3.5 Die Muromachi- (1338 tot 1573 n.C.) en die Azuchi-Momoyama- (1574 tot 1600 n.C.) periodes

Die renga, wat 'n uitvloeisel van die tanka was, het in die Muramachi-periode ontstaan en is veral deur die burgery gebruik. Dit het gewoonlik begin met drie versreëls deur 'n digter wat dan deur ander digters voltooi is. Miner(1979:427) sê dat die gewone renga gewoonlik uit honderd strofes bestaan het. Die eerste helfte bevat die renga, bestaande uit afwisselende versreëls van 5-7-5 lettergrepe, terwyl die tweede helfte uit 7-7 lettergrepe per versreël bestaan. Alhoewel die tanka ook gebruik is, het hierdie skakel- of kettinggedig ook in die Azuchi-Momoyama tydperk voorkeur bo die ander gedigvorme geniet.

Henderson (1972:242) meen dat die renga vroeg in die dertiende eeu ontstaan het. Hy sê verder dat dit 'n "sequence" en nie 'n enkele gedig was nie. 'n Belangrike kenmerk daarvan was dat opeenvolgende

seisoene in die reeks gebruik moes word. Volgens Ashmead (1959:59) was die inhoud van die meeste ander gedigte daarop gerig om avontuurlike verhale te vertel. Keene (1974:1069) reken dat teen die vyftiende eeu die renga al so gewild was dat daar al hoe minder van die tanka gebruik gemaak is. Iio Sōgi en sy mededigters het dit tot so 'n fyn kuns vervolmaak dat die beweging tussen die verskillende oomblikke so goed by mekaar aangepas het, dat dit voorgekom het asof die reeks deur een persoon geskryf is.

3.2.3.6 Die vroeë Tokugawa-periode (1603 tot 1770)

Die skryf van die tanka was tot dusver beperk tot die digters aan die keiserlike hof, maar gaandeweg het ander geleerdes en veral dié van die Manyō-shū-skool ook die versvorm gebruik.

Die belangrikste ontwikkeling in die poësie van hierdie periode was die ontstaan en die gebruik van die haiku (wat later in groter besonderhede bespreek sal word in hoofstuk vier). Dié kort vers, bestaande uit drie versreëls, het sy ontstaan te danke aan die openingsvers van die renga, wat hokku genoem was. Daarin is in die bestek van drie versreëls, volgens Miyauchi (1976:28), seisoen, tyd en die belangrikste kenmerke van die landskap genoem. Uit die hokku het later die haiku ontstaan, wat as 'n onafhanklike gedigvorm, met sy kenmerkende 17 lettergrepe, beoefen is. Die haiku-versvorm is deur die digter Bashō tot die fyn gedefinieerde vorm soos wat ons dit vandag ken, vervolmaak (Verity, 1996:33, Miyauchi, 1976:28).

Ashmead (1959:60) meen dat die renga as gevolg van die gewildheid

van die *haiku* later glad nie meer gebruik is nie. Ook die *tanka* se gebruik het afgeneem. Ceadel (1932:959) gee twee redes hiervoor: eerstens was die digters nie meer adellikes aan die keiserlike hof of priester nie, maar militariste, en tweedens het goedkoper gedrukte boek en opleiding vir 'n breë spektrum mense poësie aan die algemene publiek gegee. Aanvanklik was die gebruik van die *haiku* slegs vir vermaak bedoel, maar later het die digters dit as 'n volwaardige gedig beskou nadat dit vernaamlik deur Bashō gebruik is.

3.2.3.7 Die latere Tokugawa-periode (1770 tot 1867 n.C.)

Die poësie van hierdie tydperk word as minderwaardiger as die vroeëre Tokugawa-periode beskou. Die *tanka* en *haiku* was die belangrikste versvorme wat in dié tyd gebruik is. Eersgenoemde is veral aangewend om te vertel van die natuur en van onbeantwoorde liefde (Keene, 1974:1070). Ashmead (1959:60) maak melding van *kyōku* of die comic *tanka* wat soms as 'n parodie op die *haiku* gebruik is.

3.2.3.8 Die moderne poësie na 1870

Nadat Japan baie eeue lank vir die Weste ontoeganklik was, het die kontak met die Weste tydens die aankoms van Perry en sy vloot handelskepe die deure na die Ooste oopgemaak. Die kontak wat deur Marco Polo en sy geselskap met China opgebou is, was egter van korte duur; en vir baie lank was daar geen toegang tot die Ooste nie.

Vroeër was daar min tekens van beïnvloeding of effek van die Westerse letterkunde op dié van Japan (trouens Japan is die enigste Oosterse land wat later enige kontak met die Weste op letterkundige

gebied verraa). Daar word wel vertalings van werke in Europese tale gemaak, en spoedig het die Japannese digters besef dat daar ander kwaliteite in die Westerse werke was wat in hulle eie werke ontbreek het. Dit het tot die ontstaan van die vrye vers in Japannees gelei. Tog het baie digters weer na die tradisionele vorme, soos die *tanka* en die *haiku* teruggekeer. Daar het wel 'n klemverskuiwing ten opsigte van die inhoudelike en stilistiese aard van dié twee gedigvorme ontstaan.

Die onderstaande tabel gee 'n aanduiding van die ontwikkeling van die Japannese letterkunde:

NWU
LIBRARY

TABEL E	JAPANNESSE POËSIE	AARD EN INHOUD	VERSTEGNIESE MIDDELE	BOU
Vroegste opgetekende literatuur	Chinese skryfwyse is aangepas vir die skryf van Japannees.	Liedere in orale vorm vir religieuse inkantasies gebruik.	Sonder aksent en rym as gevolg van taalstruktuur.	Alternerende versreëls met 5-7 lettergrepe.
Nara-periode 710 tot 795 n.c.	1 <i>tanka</i> of ook <i>uta/waka</i> genoem. 2 <i>choka</i> 3 <i>hanka</i> of 'envoys' genoem.	Liedere beskryf reise, riviere, berge, plekname en volksverhale. Inhoud oor o.a. dood, verering van imperiale familie, ontdekking van goud, militêre lewe. Aanvanklik deur digters aan houe geskryf, later ook deur gewone lui geskryf.	Onbekend. Onbekend. Onbekend.	Vyf versreëls met 5-7-5-7-7 lettergrepe. Langer vorm tot 150 versreëls. Alternerende versreëls van 5-7 lettergrepe met 7-lettergrepige slotreël.
Heian-periode 794 tot 1185 n.c.	<i>Kana</i> - Japannese taal ontstaan. 1 Tradisionele <i>tanka</i> . 2 <i>chōka</i> kry definitiewe vorm met 'envoys' of <i>hanka</i> en <i>kaeshiuta</i> wat by <i>tanka</i> gevoeg word. 3 <i>naga-uta</i> . 4 <i>Kagura-uta</i>	Dieselfde as by vorige era, waaronder die <i>natuur</i> . Temas sluit in liefde en persoonlike ervarings. Onbekend. Boeddhistiese liedere.	Dieselfde as by vorige era. Onbekend. Onbekend. Kom in taalvariasie voor en is aangepas om by inhoud te pas.	Dieselfde as by vorige era. 5-7 lettergrepige versreëls met ekstra 7-lettergrepige versreël. Langer vorm met versreëls van afwisselende lengte met 5-7 lettergrepige versreëls.

Kamakura- periode 1192 tot 1333 n.C.	1 <i>tanka</i> . 2 Reeks <i>tanka's</i> is <i>renga</i> en "verse capping" of <i>half-tanka</i> genoem 3 <i>Haiku</i> as eerste drie reëls van <i>tanka</i>	Geen ontwikkeling t.o.v. inhoud nie, wel verdieping in uitkyk van digters; soek simboliese betekenis. Onderskeid gemaak tussen liefdespoësie met beeldspraak en dié daarsonder; natuurgedigte of 'seasonal poems'; Boeddhistiese en religieuse temas sterk aanwesig. Natuurverse waarin seisoen, plek en tyd aangedui word.	Gebruik van byvoeglike naamwoorde l.p.v. werkwoorde. Maak gebruik van seisoen- en any-woorde	Geen ontwikkeling t.o.v. bou nie. Klem val op vorm. 17 lettergrepe met 5-7-5 rangskikking
Maromachi 1338-1573 n.C. en Asuchi- Momoyama 1574-1600 n.C.	1 <i>renga</i> uitvloeiing van <i>tanka</i> ook genoem kettinggedig; 2 <i>tanka</i> raak minder gewild.	Deur burgery gebruik om op-eenvolgende seisoene te besing. Vertel ook avontuurlike verhale.	Dieselfde as by vorige eras.	100 strofes waarvan eerste 4 versreëls deur een digter begin word en die res deur ander voltooi word. 1ste helfte bevat renga bestaande uit 5-7-5 lettergrepige versreëls. 2de helfte bestaan uit 7-7 lettergrepige versreëls en word 'n "sequence" genoem.
Vroeë Tokugawa periode 1603-1770 n.C.	1 <i>tanka</i> 2 <i>hokku</i> wat later <i>haikai</i> genoem word 3 <i>haiku</i> ontstaan uit <i>hokku's</i> as onafhanklike gedig. 4 <i>renga</i> en <i>tanka</i> word minder gewild as <i>haiku</i> .	Veral deur digters aan keiserlik hof, later ook deur geleerdes geskryf. Openingsvers van <i>renga</i> bevat seisoen , tyd, <i>plek</i> en belangrikste kenmerk van natuur . Digters nie meer adellike aan keiserlike hof nie of priesters nie, maar militariste en algemene publiek. Aanvanklik vir vermaak bedoel.	Dieselfde as by vorige eras.	Eerste 3 versreëls by renga .
Latere Tokugawa 1770-1867 n.C.	1 <i>tanka</i> 2 <i>haiku</i> 3 <i>kyōku</i> of "comic <i>tanka</i> " 4 <i>senryū</i>	Handel hoofsaaklik oor die natuur en soms oor onbeantwoorde liefde. Handel meestal net oor die natuur . As parodie op <i>haiku</i> . Pittige kru spreuk, wat in die Weste as grafitti bekend is.	Dieselfde as by vorige eras.	Die selfde as by vorige eras.
Reïsie na 1870	Terugkeer na die <i>tanka</i> en <i>haiku</i> .	Kleinverskuiwing t.o.v. inhoud.	Kleinverskuiwing t.o.v. stilistiese aard.	Dieselfde as by vorige eras.

'n Deurlopende kenmerk van die Japannese letterkunde is die bewondering en beskrywing van die natuur, wat verband hou met die Boeddhistiese belewing van die kosmos. Uit Tabel E is dit duidelik dat dit sedert die vroegste Japannese literatuur se ontstaan tot op hede die geval is; veral tydens die Vroeë Tokugawa-periode, toe die haiku as 'n natuurgedig uitgesonder is.

3.2.4 Samevatting

Daar kan dus gesê word dat die poësie in Chinees, Koreaans en Japannese hoofsaaklik vir die grootste deel van die bestaan daarvan deur priesters geskryf was en as deel van die religieuse praktyke, veral in die orale vorm, gebruik is.

Later het die poësie in al drie literature eers in Chinees verskyn, voordat Japannese en Koreaans hul eie skryftale ontwikkel het. Daarom was die vroegste poësie liedere wat deel uitgemaak het van die inkantasies van veral die Boeddhistiese priesters. Die verskillende heersers van die bepaalde tye het dit aangewend as spreekbuis vir hul regering of dinastie. Dit het heelwat later eers deel van die gewone man of vrou se aktiwiteite geword. Daar kan dus aangeneem word dat die meeste poësie glad nie deur 'gewone' mense geskryf was nie, maar óf deur die priesters óf deur aangestelde digters in diens van die belangrikste Boeddhistiese tempel of heersende regeringshoof.

Dit is ook duidelik dat die haiku, bepaald die bekendste en mees

gebruikte Japanneese versvorm, 'n baie lang ontwikkelingsgeskiedenis het. 'n Mens sou die begrip vormintertekstualiteit met vrug kon gebruik om die diachroniese ontwikkeling van die haiku te beskryf.

3.3 Japanneese versvorme tans in gebruik in die Weste

Daar bestaan slegs 'n paar gedigvorme uit Japannees wat tans in die Weste gebruik word, waaronder die *tanka*, *renga* en *senryu*. Vervolgens sal die betrokke versvorme bespreek word en aangetoon word dat dit juis die besondere aard van die vorm en inhoud is wat daarvoor gesorg het dat dit in die Westerse literatuur opgeneem is.

3.3.1 Tanka of waka

Die *tanka* het sy ontstaan uit die vroegste vraag-antwoordgedigte, naamlik die *uta* uit die twaalfde eeu n.C. Dit word ook soms die *waka* genoem en was oorspronklik die basis vir liederes oor die Japanneese mitologie. Die *waka* word deur Kerlen (1990:60) beskou as natuurgedigte waarin die inhoud eenvoudig weergegee word. Verder (pp.63-64) noem hy die verskillende stylmiddele wat in die *waka* gebruik is: herhaling, vergelyking, parallellisme en neologisme (wat ook in die Westerse verse voorkom) en die *makuragotoba* ("kussenwoord" of epiteton) en die *jo* (inleidingsvers) wat hoofsaaklik in Japannees voorkom. Die verdeling in vyf versreëls het te make met die wyse waarop die kalligrafie geskryf is. Volgens Kerlen (1990: 69) bestaan daar twee style waarvolgens die *waka* geskryf kan word, naamlik die *yūgen*- en die *ushin*-styl. By die eerste styl word die

klem op misterieuse diepte gelê waarby simboliese meerduidigheid dikwels ter sprake gekom het, terwyl by die tweede styl meer nadruk op die egtheid van gevoel geplaas is.

Van der Molen (1989b:78) meld dat die digter Shiki in 1883 'n tanka met 'n klassieke inhoud geskryf het. Die digter is egter beperk deur twee vereistes: die beperkte Japannese woordeskat uit die tiende eeu en die feit dat die oorsprong daarvan nie van Chinese of vreemde aard mag wees nie. Die vorm het deur die eeue dieselfde gebly: vyf versreëls met elk 5-7-5-7-7 onji of klanklettergrepe, 'n vasgestelde 31 lettergrepe.

Die eerste drie versreëls vorm die basis of uitgangspunt wat dit in baie opsigte dieselfde as die haiku maak, waarna die laaste twee versreëls, wat die voltooiing of die eggo vorm, volg. Dit het gewoonlik 'n wending bevat wat die twee dele van die gedig in balans hou. Die digters moes by die klassieke gebruik van die tanka op hierdie voorskrifte let. Die gedigvorm word tans hoofsaaklik buite Japan (in Europa) gebruik.

Ryōkan het die tanka aangewend vir die skryf van natuur- sowel as liefdesgedigte. Hier volg een van sy liefdesgedigte:

kono yama no
momiji mo kyō wa
kagiri kana
kimi shi kaeraba
iro wa aramaji

Vos (1991a:108) se Nederlandse vertaling sien so daar uit:

Aan het herfstlover
 op deze berg komt vandaag
 voorgoed een einde,
 want hoe zou het nog glanzen,
 indien je van mij weggaat?

Mesotten (in Welkenhuysen, 1994:38) se vertaling van een van
 Bashō se tanka's lyk so:

Het is middernacht.
 de maan en de Plejaden
 zijn ondergegaan.
 De seisoenen gaan voorbij -
 ik echter, ik lig alleen.

In die eerste drie versreëls word 'n opname van die naglug gegee en
 by die laaste twee word die verhouding tussen die spreker en die
 seisoene uitgedruk. Die mens word in jukstaposisie met die natuur
 geplaas.

Vande Walle (1988:51) het 'n reeks tanka's van 31 lettergrepe deur
 Tawara, 'n moderne tankadigter, in Nederlands vertaal. Hier volg
 een strofe daarvan:

Een verjaardagskaart
 met gedrukte gelukwens
 heb ik gekocht:
 een waterval van letters
 om mijn blanco te vullen.

In eersgenoemde tanka het dit hoofsaaklik oor die natuur en die
 mens in verhouding daarmee gegaan. In die laasgenoemde geval word
 dinge uit die moderne lewe as onderwerp vir die gedig gebruik. Die-

selfde reël vir die aard van die inhoud geld ook in laasgenoemde gedig; die eerste drie versreëls bevat die beskrywing van die onderwerp onder bespreking, naamlik die verjaarsdagkaart. Daarna word die eggo gegee wat die spreker se gebrek aan woorde suggereer. In albei gevalle is die 31 lettergrepe in die tradisionele 5-7-5-7-7 versreëls gerangskik.

In 'n artikel oor Helena Wolthers, 'n Nederlandse digteres, het Van den Berg (1992:100) aangedui dat die tanka volgens die digteres aansluit by haar 'Westerling-zijn'. Moontlik is dit een van die redes waarom die tanka in die Weste gebruik word: dit bied die digter die geleentheid om in die bestek van 31 lettergrepe, wat op 'n bepaalde wyse saamgestel is, uiting te gee aan sy bewondering vir die natuur, sy gevoel oor dinge en ander mense. Vande Walle (1990d: 73-92) wys ook daarop dat daar 'n oplewing in die belangstelling in die tanka in Japan gekom het na 1960 en dat dit ook in die Ooste nog 'n gewilde digvorm bly. Daarom miskien dat dit een van die gewildste digvorme uit Japan is wat in die Weste gebruik word.

3.3.2 Renga

Anders as die tanka, wat 'n vyfreëlige vers is, bestaan die renga, of die renka, soms uit tot 'n honderd strofes. Gewoonlik word die renga deur een digter met drie versreëls begin en dan deur verskeie ander digters voltooi. Dit het dieselfde lettergreepverdeling as die tanka gehad, naamlik 5-7-5-7-7. Die gedigte is normaalweg tydens poësieaande geskryf. Reichhold (1992:107-110) gee 'n beskrywing van hoe so 'n aand sou geskied het. Die gedigvorm het vroeg in die dertiende eeu ontstaan en is gewoonlik as 'n reeks geskryf.

Van Dijk (1988:142-145) gee 'n voorbeeld van 'n renga wat deur 'n anonieme Nederlandse digter geskryf is. Al is hierdie gedig deur slegs een digter geskryf, en al word dit as 'n eksperiment afge- maak, kry 'n mens tog 'n idee van hoe 'n tradisionele renga kon ge- lyk het.

NWU
LIBRARY

You add fields at the New field. The New field is the empty field; it doesn't have a name yet.

When List Helper is on, the New field is always to the right of the last field in the form.

Without List Helper, the New field is near the field last created.

Wat zij wil
weet ik niet
maar het klinkt als een schelle najaarsbel

fel en vittig
ze zij langharig op de grond

een haastige belastinggaarder
struikelt vel over been
alle telefoons volgen zijn bezweringen

de gebogen rug staat als een gil
stokstijf over het water heen

monniken op het dat
in ochtend gymnastiek en gele
flarden van het opgestroopte habijt

genereren zweet als regen
deze morgen is nog nauwlijks begonnen

er is wat grijs beschikbaar
voor de eerste bloemen
de zon lijkt op een waterig nachtgezicht

aan de zwaan kleeft slechts als zorg
te drijven als een verborgen gieter

in deze halve schemer
staan schalmeien open
van keel tot okselholte

geen weet van iemand
die iets weet

naast de volle paden liggen perken bloot
al waar zij gaan
roepen stemmen mij na

de luisterposten zijn bezet
tot in het hoogste nest

geen dwalingen vernemen
het commando af te breken
wat nauwgezet was ingezet

arglistige treden geven als reden
de gladheid na de regen

een nauwe priester
nog stijf in zijn ochtendlijk schaamhaar
zet de vertrekken open

verschraalde wierook dekt zich in
met dunne mist, twijfelt even

maar verhaalt dan toch van lange uren
en de kuren van de boeddha ogen
zoals ze ogenschijnlijk in de kassen zijn gezet

de nacht heeft zich daar ingebed
en spiegelt gitzwart bodemlicht;

met smalle gezichten staan de merkpalen
in het gelid; strak gewassen
baardmos hangt van de namen

gesponnen aan een draad
de eerste kleuren van de zon

schaduwen behouden het geheim
van blad dwarrelig
in raadselkringen tegen heggen afgezet

langzaam ontdooien de eerste vogels
en schudden plooien open

en ik in mijn nauwgezette houding
vol kreukels en met doorlopen ogen
krijg weer de schrik van alle duidelijkheden

de bodem in het glas
de zegels van het dwangbevel

en alle kronkelingen van het nachtelijk
rechte spoor dat een slak heeft ingezet
het zontablet staat dan weer links

en dan weer rechts, het is niet
te geloven hoe alles zich beweegt

de frivole luchtigheden van de beek
maken mij wantrouwig moe
de stilstand in een glas

is slechts het overwegen waard
van alle hebbelijkheden

en hoe meer ik er op let
hoe meer klokken worden opgezet
tegen de trage klimming van de zon

nieuwe dwalingen zetten in: de pluizen
uit het kruid, de lome afslag van de gieren

hoger in de bergen
staan twee dennen als een dunne negerin
met scheve schenen in de sneeuw

zijn reeds gapingen gezien
in de minachtende slaap van een kadaver.

In die strofebou is min of meer by die tradisionele alternerende drie- én tweereëlige strofes gehou, maar daar is egter afwykings ten opsigte van die aantal lettergrepe wat in elke reël voorkom.

3.3.3 Senryu

Naas die tanka en die renga is die senryu tans een van die gewildste tydverdrywe onder sommige van die Nederlandse digters, in dié sin dat dit aan die digter die geleentheid bied om 'n kort en bondige spreuk in gedigvorm neer te skryf.

Die gedig het sy ontstaan gehad by Bashō en sy tydgenote. Vormlik lyk dit soos die haiku met die 5-7-5 lettergreepverdeling, maar volgens Van Tooren (in gesprek met Van Hest 1990:17-18) is die inhoud nog strakker as dié van die haiku, aangesien daar geen stemmingskeppende tussenvoegsels, soos die sagte "kana" is waarop die meeste haiku's eindig nie.

Van Tooren beskryf dit ook in Zegerman (1989:123-124) as volkspoësie. Die basis vir die Japannese gedigte is die kollektiewe volks-humor. Die voorskrifte by die skryf van senryū hou in dat daar 'n skerp psigologiese insig en 'n gees van ligtheid in die gedig moet wees. Dit word ook gelyk gestel met wat ons in die Weste as grafitti ken. Ook die voorskrifte wat op die haiku van toepassing is, geld hier.

Vervolgens 'n paar voorbeelde van die senryu:

de agent hing zijn pet
aan de kapstok - en kreeg
zijn gezicht terug
(Zegerman, 1989:128)

nou, daar staan wij dan -
alle vijf stoelen bezet
door onze katten
(Zegerman, 1989:125)

3.2.4 Samevatting

Bogenoemde is die enigste gedigvorme uit Japannees wat naas die haiku in die Weste gebruik is. In die meeste gevalle word dit tans slegs in Nederland aangewend. Die haiku is die enigste gedigvorm wat algemeen ook in die Weste gebruik word.

3.4. Verhouding: Ooste - Weste; mistieke - realisme; intellektualiteit - emosionaliteit

In sy werk oor motivering as "'n universele sosiale behoefte" sê Geldenhuys (1978:59) dat iets soos die bestaan van die 'lewe na die dood' vir die Westerling baie belangriker as vir die Oosterling is. Die behoefte aan onsterflikheid is volgens hom by uitstek 'n kenmerk van die Westerse kultuur. Hy gebruik die volgende voorbeeld ter illustrasie:

Die Oosterling aanvaar die dood meer gelate. Daarom is dit miskien nie toevallig dat die embleem van die Weste die roos is nie, 'n blom wat, lank nadat dit reeds dood

en al driekwart verrot is, nog krampagtig aan die plant vashou, terwyl die embleem van die Ooste die kersie-bloeisel is - 'n blom wat, as hy op sy mooiste is, afval.

Dit is juis hierdie verskil tussen die Ooste en die Weste wat aanleiding daartoe gee dat die Westerling soek na die mistieke of misterieuse wat die Oosterse lewensbeskouing en lewenswyse inhou. Vir eeue lank is die Westerling op soek na daardie iets wat die Ooste vergestalt en wat skynbaar nie binne Westerse bereik is nie. Die Oosterling ervaar die dinge om hom (die natuur, liefde, lewe en dood) vanuit 'n ander perspektief as die Westerling.

As daar dan in die Weste 'n verdere verdeling gemaak word, sou 'n mens ook 'n beduidende verskil tussen Europa en Afrika kon maak. Wat oor die algemeen as beskaafd beskou word in die Weste, word teenoor die primitiewe van Afrika gestel. Hierdie hele kwessie hang saam met hoe kultuur gesien word. Die Westerling beskou allerweë sy kultuur as synde meer gevorderd as dié van Afrika. Maar gemeet aan die kultuur wat al sedert 1400 v.C. in China en Japan ontwikkel het, is dié van die Weste ver agter.

Wanneer dit dan kom by die oordrag van 'n kultuur of kultuurgoedere is dit belangrik om die denkwysse agter die verskillende kulture in ag te neem. Waar dit in die ondersoek gaan oor die oordrag van 'n versvorm uit Japannees na die Weste, moet daar noodwendig gekyk word na alles wat in die bepaalde vorm ingebed is.

Die Oosterse denkwysse word grootliks deur die invloed van die Zen-

Boeddhisme (wat ook die grootste invloed op die Oosterse letterkunde het), Taoïsme en Confucianisme bepaal. In verskeie bronne word die wese en aard van bogenoemde denkwyses verduidelik en toegelig: Breyrenbach (1973), Humphreys (1951, 1961), Steenberg (1975), Suzuki (1970a, 1970b, 1970c) en Watts (1976).

Hellemans (1989c:135-143) beskryf die invloed van Zen-Boeddhisme soos volg: die meeste van die groot digters in Japan was priesters verbonde aan een of ander Zen-Boeddhistiese tempel. Dit wat hulle daar geleer het, is weergegee in hul poësie. Wanneer 'n gedigvorm, soos die haiku, dan in die Weste oorgedra word, is dit noodwendig dat die hele filosofie daaragter op een of ander wyse sal deurskemer. Bogenoemde word miskien die beste uitgebeeld in die gebruik van literêre vorme soos die tanka en die haiku in die Weste, waar die vereistes vir die betrokke vorm so getrou moontlik nagekom word, maar die inhoud by die moderne Westerse leefwyse aangepas word. Daarom dan ook dat sommige literatore twyfel of Westerlinge as gevolg van kultuurverskille 'n ware haiku kan skryf. Die mistieke speel ook 'n belangrike rol in die Oosterse poësie, terwyl die realisme in die Weste en dan veral in Afrika die botoon voer.

'n Tweede aspek ter sprake by die oordrag vanuit een kultuur na 'n ander is die kwessie van intellektualiteit teenoor emosionaliteit. Dit wil voorkom asof die Westerling uitgaan van die persepsie dat die poësievorme in Westerse tale spreek van intellektualiteit, terwyl dié in die Ooste meer op emosionaliteit gebou is. Hellemans (1989c:135-136) is van mening dat die verskil nie daarin lê nie,

maar inkom by die verskille en parallele tussen Zen en die Westerse godsdienste (waaronder die Christelike geloof) en wysbegeerte.

Zegerman (1992:138) verduidelik die invloed van Zen op die letterkunde as 'n besef van verganklikheid. Die lewe is ook die dood en om daardeur te gaan is 'n proses van bewuswording dat alles deel van die kosmos is. In die alledaagse lewe is alles so verweefd: Zen en die natuur, die mens se behoeftes en hoe dit vervul word. Van der Molen (1992a:11) sien dit soos volg: Zen staan in die middel van die realiteit; daarom sluit dit ook die wyse waarop die mens oorsake om hom dink, in.

Daarteenoor kan dan gevra word of die Westerling nie ook dinge op dieselfde manier ervaar nie? Is daar 'n ander denkproses wat geld vir die Oosterling as vir die Westerling?

La Grange (s.j.:3-5) gee moontlik die duidelikste verduideliking van wat met intellektualiteit teenoor emosionaliteit bedoel word:

Alhoewel die Haiku soms sentimenteel is, vermy dit instinktief, en ook bewustelik, sterk emosionele klem en aandrang. Dit is 'n direkte en eenvoudige digvorm waarin die intellektuele totaal met die intuïtiewe en digterlike verweef is. Die intellektuele bewussyn word tussen die tweede en derde versreël deur 'n spontane gewaarwording opgehef sodat die suiwerste Haiku-oomblik 'n versmelte, gelate ervaring word - dit word 'n suiwer eenheids-belewenis. Die Haiku se intellektuele uiterlike vorm verhoog 'n abstrakte insig en gewaarwording wat van alle

intellektualiteit bevry is.

Die wese van die poësie is volgens Humphreys (1961:25) die "imagination" wat vrygestel word deur die digter se intuïsie. Hierdie verbeelding "is progressively freed to create new channels of life, to awaken in the mind the springs of joy and laughter which the drear propriety of reasoning would banish from the world." Hy sê verder (p.137) dat by die gebruik of toepassing van Zen in die poësie geen simbolisme, "simile or analogy" nodig is nie.

Die haiku wil dus nie soseer die leser se intellek aanspreek nie, maar 'n indruk maak op die emosies wat die gedig by die leser oproep. Daardeur word dit wat in die haiku gesuggereer word vrygestel om die boodskap wat die digter daarmee bedoel het, oor te dra.

3.5 Samevatting

NWU
LIBRARY

Deur 'n diachronies-vergelykende oorsig van die ontstaan en ontwikkeling van die letterkunde in China, Korea en Japan is aangetoon hoe diep die band tussen die drie letterkundes is. Hierdie wedydse beïnvloeding wat oor eeue heen ontstaan het, het tot die vorming van die moderne letterkunde in al drie kulture gelei. Een belangrike aspek wat in bogenoemde deursnit uit dié letterkundes na vore gekom het, is die voorkoms van natuurbeelding. Dit hang saam met die feit dat die vroegste mens in die orale poësie sy onmiddellike wêreld (wat dus die natuur insluit) besing het.

'n Verdere nut van so 'n oorsig oor die verskillende Oosterse

literature lê daarin dat dit 'n duidelike beeld gee van hoe hierdie letterkundes onderskeidelik, maar ook horisontaal ontwikkel het. Dit is ook verder insiggewend dat die moderne bewegings in die letterkunde eers ongeveer na 1900 ontstaan het, terwyl dit heel vroeër in die Westerse letterkunde voorgekom het. Die afsondering waarbinne die Oosterse letterkunde ontstaan het, was nie totaal negatief nie: sodoende het belangrike versvorme, wat vandag nog deur al drie tale gebruik word, behoue gebly.

Hierdie hoofstuk het duidelik getoon dat 'n eenvoudige versvorm soos die haiku 'n geweldig komplekse diachronie ten grondslag het. Die gebruik van die versvorm dra met hom sy literêre geheue saam, en die skrywer en leser van die bepaalde versvorm skryf en lees teen dié agtergrond. In die ontvouende ontwikkelingsgeskiedenis van die vormintertekstualiteit van die haiku is aangetoon dat dié oënskynlik eenvoudige driereëlige gedig 'n ryke kulturele resonansie het, en dat in reliëf met al die Oosterse versvorme toon dit 'n interne dinamiek wat dit as vorm laat transmuteer het oor kontinente en kulture heen.

Van hierdie vele versvorme word daar slegs 'n paar Japannese versvorme, en veral dan die haiku, in die Weste gebruik. Dit hang waarskynlik saam met die feit dat die kultuur agter die haiku, die aard van die vorm en die vereistes wat aan die inhoud gestel word, vir die Westerse digters 'n groot uitdaging inhou. Die voorskrifte vir die vorm en inhoud van die haiku sal in hoofstuk vier indringend bespreek word.

HOOFSTUK 4

DIE HAIKU AS OOSTERSE VERSVORM IN EUROPESE EN AFRIKAKONTEKS, MET SPESIFIEKE VERWYSING NA AFRIKAANS

4.1 Inleidend

Wat is haiku?
Haiku is religie.
Haiku is filosofie.
Haiku is Oosterse wijsheid.
Haiku is een uiting van Zen.
Haiku is een wijze van zien.
Haiku is een wijze van leven.
Haiku is poësie.

Só besing Langedijk (1989:95) die haiku. Uit bogenoemde poëtiese kensketsing kan die afleiding gemaak word dat Langedijk die haiku nie bloot net as 'n letterkundige vorm sien nie. Alhoewel hy tot die slotsom kom "haiku is poësie", dui dit ook aan dat as gevolg van die breedsnydende definisie/omskrywing daar verwarring kan ontstaan of die haiku enigsins as poësie gereken kan word. Daar is egter wyd konsensus onder die meeste literatore dat die haiku wel as poësie gekategoriseer kan word, en dit word vir die huidige as veronderstelling aangeneem; die vraag is eerder of die kort gedigvorm as volwaardig gedig beskou kan word.

Walzock (1990:143) lewer 'n belangrike uitspraak wat bevestig dat die haiku as 'n baie spesifieke versvorm beskou moet word: die uit-

gang *ku* in die woord *haiku* beteken *sin* of *vers*, daarom moet daar aanvaar word dat dit in die Japannese letterkunde wel as 'n volwaardige versvorm figureer en erken word. Daar is reeds in hoofstuk 1 aan gedui waarom die uitgang *-ku* in plaas van *-koe* verkies word. Vir verdere verduideliking kan Verstrate (1990) en Van Iersel (1992) geraadpleeg word.

'n Tweede vraag wat ontstaan is of dit nog as 'n haiku gesien kan word as dit in enige ander taal as Japannees geskryf is. Soldaat (1994:24) gaan so ver om te sê dat die egte haiku só verweef met Japannees en die Japannese kultuur is dat die versvorm in 'n ander taal as Japannees nié as 'n haiku beskou kan word nie.

Daarteenoor het die Westerse letterkunde meer vrylik ontwikkel en vind onderlinge beïnvloeding van die Westerse literatuure tans plaas. Waar die invloed van die Oosterse letterkunde miskien die duidelikste waargeneem kan word, is in Europa aangesien die kontak met die Ooste vanuit die Europese lande geïnisieer is.

Ook in Afrikaans is daar 'n Oosterse inslag in van die digters se oeuvres soos reeds in hoofstuk een aangedui is. Breyten Breytenbach is miskien dié Afrikaanse digter-skrywer wat in sy werk die grootste affiniteit vir 'n Oosterse bewussyn getoon het.

Dit is egter duidelik uit Westerse literatuurgeskiedenis dat die haiku dikwels as 'n minderwaardige gedigvorm beskou is. Selfs in die tyd van Bashō was die aanvaarding van die haiku as 'n gedigvorm nie maklik nie (Anon., 1994:27,29). Ten spyte daarvan dat dit

bykans wêreldwyd as vorm gebruik word, is daar 'n wydlopende skeptisisme teenoor die haiku. Die rede waarom die haiku hedendaags en ook in die tyd van Bashō moeilik aanvaar is, is waarskynlik dat die substansie van die kort vers betwyfel word. Dit het Bashō vyftien jaar geneem voordat die gedigvorm, wat hy as die haiku propageer het, as 'n aanvaarbare versvorm deur sy tydgenote erken sou word.

Sommige literatore sien die haiku dan ook as meer as net 'n gedigvorm. Volgens Van Gulick (1990:153, 155) is die haiku in wese nie bedoel as kuns of literatuur nie, maar eerder 'n weg na vervolmaking, verligting ("enlightenment"), aangesien kuns in Japan nie beoefen word as "kunst om de kunst" nie - eerder as middel om verligting in die Zen-sin van die woord te bereik.

Ander sien dit wel as 'n volwaardige gedigvorm, maar dan word baie spesifieke vereistes gestel waaraan die gedig se vorm en inhoud moet voldoen, alvorens dit as 'n haiku beskou kan word. So byvoorbeeld meen Van der Molen (1993e:27) dat 'n haiku wat as poësie oortuig en vir die digter aanvaarbaar is, by die leser 'n sintuiglike gewaarwording of emosie sal oproep deur die verrassende wyse waarop dit tot die leser spreek.

Keene (1974:1072) meen dat dit die digter Takahama Kyoshi was wat in die moderne tyd bewys het dat die haiku sterk genoeg was om die Japannese kritici se mening, naamlik dat die haiku nie as 'n aparte gedigvorm bestaansreg behoort te hê nie, oorbrug het. Dié kritici had die oortuiging dat die haiku nie in staat is om die problematiek van die moderne lewe aan te spreek nie. Daarom word klassieke Japannees gebruik as die haiku geskryf word, omdat die mo-

derne Japannees nie geskik is vir dit wat gesê wil word nie.

Van al die versvorme wat in die Oosterse tale geskryf is, was dit veral die haiku wat neerslag in die Westerse letterkunde gevind het. Daar is wel die renga en tanka wat in die Nederlandse letterkunde begin opgang maak en in gebruik kom, maar dit is die haiku wat verreweg die bekendste Japanese versvorm in die Weste is.

Daar kan dus met reg gevra word waarom dit spesifiek hiêrdie versvorm is wat in die Europese tale opgeneem is, en voorts ook hoe dit na Afrika oorgedra is. Die rede kan verband hou met die 'oordrag' van 'n vorm met voorgeskrewe kenmerke wat vir Westerse digters 'n nuwe uitdaging gebied het.

In die Afrikaanse letterkunde is daar nie baie aandag aan die haiku geskenk nie. Slegs 'n paar digters in Afrikaans spits hulle doelbewus daarop toe om ook haiku's te skryf. Sommiges maak soms daarvan bloot as 'n oefenlopie gebruik. Luitingh (1954) se bloemlesing oor die Afrikaanse poësie gee 'n beskrywing en voorbeeld van elke digvorm en -soort wat in Afrikaans gebruik word, maar sluit die haiku uit. In 'n ander bundel wat net natuurgedigte bevat, Groen (Marais, samest., 1990), kom daar geen haiku's voor nie. Nienaber-Luitingh en Nienaber (1974), sowel as Cloete, Botha en Malan (1985) en Cloete (1992) se rigtingduidende tekste oor literêre teorie gee geen verwysing of omskrywing van die haiku nie. Dit is 'n aanduiding van hoe onbelangrik dié vorm geag word en dui ook die gebrek aan teoretisering oor die gedigvorm aan. In die Afrikaanse sillabus vir skole word die haiku ook nie as 'n gedigvorm voorgeskryf nie. Selfs die meeste woordeboeke en die Afrikaanse Woorde-

lys en spelreëls (1991) bevat nie die woord 'haiku' nie.

In die bespreking van die haiku sal daar eers 'n terminologiese omskrywing van die haiku gegee word, waarna na die tradisie en moderne ontwikkeling van die gedigvorm gekyk sal word. Daarby sal die voorskrifte wat vir die Oosterse haiku geld met dié in die Weste vergelyk word, om sodoende uit te kom by die tiperende kenmerke waaraan 'n haiku moet voldoen. By die bespreking van die karakteristieke kenmerke sal Japannese en Nederlandse vertalings daarvan, asook Nederlandse en Afrikaanse voorbeelde van haiku's ter illustrasie gegee word. Die rol van die leser, ook hoe die haiku van die Ooste na die Weste oorgedra is, is belangrike aspekte waarop gelet sal word. Laastens sal die egte en varianthaiku's in Afrikaans kortliks bespreek word ten einde aan te toon waar Afrikaans staan ten opsigte van die vernuwing van dié poësietipering.

4.1.1 Terminologiese verkenning van die begrip 'haiku'

Oor die algemeen word daar in verskeie bronne [Anon. (1954), Anon. (1955), Anon. (1969a), Anon. (1969b), Allison (1970) en Kesting & Kesting (1979)] saamgestem dat die haiku tradisioneel 'n drie-reëlige strofe is, opgebou uit 17 lettergrepe wat soos volg oor die drie versreëls versprei is: 5-7-5. Wat daarvan 'n haiku maak, hang nie net saam met die strukturele elemente nie, maar ook met hoe die inhoudelike kenmerke in die vorm gestalte kry. Ook die tweedeling, waarvan in 4.2.4.6 meer gesê sal word, speel 'n belangrike rol by die interpretasie van die haiku.

Seymore-Smith (1986:796) meld dat die term *haiku* ook soms gebruik word vir die oorspronklike term *hokku*. In sommige Europese lande word daar ook nog verwys na die *haiku* as die *haikai*, soos wat dit in die vroeëre Japannese literatuur genoem is.

Miner (1979:430) maak daarvan melding dat dit eers in die moderne tyd was dat daar 'n duidelike onderskeid tussen versvorme soos die *haikai*, *tanka* en *haiku* gemaak is, en dat dit vroeër as integrale dele van langer reekse gebruik is. Hy (1979:428-430) dui ook aan dat die *haikai* in Japan later die *renku* genoem is en dat dit nog as deel van die *renga* beskou word. Dit was uit hierdie openingsvers van die *renga* wat die *haiku* as 'n volwaardige versvorm ontwikkel het. ('n Omvattender geskiedenis van die diachroniese ontwikkeling van die *haiku* is in hoofstuk 3 aangebied.)

'n Ander soort *haiku* het later na aanleiding van die skilderkuns ontwikkel, naamlik die *haiga*, wat bestaan uit 'n gekalligrafeerde *haiku* waarby 'n pentekening ter illustrasie van die inhoud gemaak is. Hieronder verskyn 'n paar van die *haiga*'s wat uit die tyd van Bashō dateer. Die eerste voorbeeld is 'n *haiku* van Buson:

Kiku no tsuyu
ukete suzuri no
inochi kana

Dauw op chrysanten -
op de inktsteen
komt hij tot leven.
(Hellemans, 1989b:54)

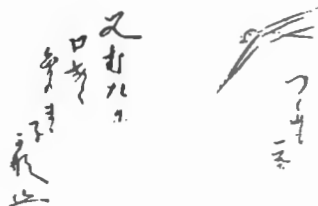


Issa het ook af en toe sy *haiku*'s met kalligrafie en rudimentêre

sketsies versier:

Mata muda ni
kuchi aku tori no
Mamako kana

Alweer tevergeefs
spert het zijn bekje open
het stief-vogeltje.
(Hellemans, 1989b:55)



Soms kan die tekening 'n onderliggende betekenis verduidelik of wys op een of ander interpretasie, soos by die volgende gedig van Bashō:

Aka aka to
hi wa tsurenaku mo
aki no kaze.

Zo rood, zo helrood
de zon kent geen meedogen -
en toch, de herfstwind.
(Hellemans, 1989b:51)



Die doel van die digter se tekening was om die gedig te verbeeld, 'n visuele supplement aan te bied van dit wat in die gedig gesê is, miskien selfs 'n visuele weergawe daarvan te gee.

Die haiku word as die hoogtepunt van die Japannese letterkunde gesien (Anon., 1969a:56). Keene (1974:1065) sê dat dié gedigvorm aanvanklik 'n ikonoklastiese populêre versvorm was, en dat dit die belangrikste gedigvorm naas die tanka in die Japannese literatuur is. Al is dit die mees erkende kortste versvorm in die wêreldli-

literatuur, is dit die inhoud daarvan wat die haiku so 'n besondere gedig maak (Miyauchi 1976:28). Riccio (1986:98) beskryf dit as 'n kort selfstandige 17-sillabiese vorm, wat daarop dui dat die gedigvorm as 'n volwaardige gedig beskou moet word, wat op sy eie meriete beoordeel moet word. Ceadel (1932:959) noem die haiku 'n epigrammatiese gedig wat uit 17 lettergrepe bestaan. Dit sluit aan by die versvorm wat *senryu* genoem word, waarin kort pittige spreuke voorkom.



La Grange (s.j.:1) maak melding daarvan dat sekere variasies op die tradisionele vorm wel deesdae aanvaarbaar is, byvoorbeeld dat die lettergrepe in die drie versreëls anders saamgestel is: die eerste uit 5 en die daaropvolgende twee versreëls uit 6 lettergrepe elk bestaan. Volgens haar bly dit hoofsaak dat die gedig slegs 17 lettergrepe in die bestek van die drie versreëls sal bevat. Dit blyk dus hieruit dat vormvariante by die Afrikaanse haiku aanvaarbaar is. In die Nederlandse haikukringe is een van die voorskrifte steeds dat die tradisionele lettergreepindeling gebruik moet word. Maar ook in dié haiku's kom daar soms variasies voor. Kesting en Kesting (1979:1) meen dat strukturele 'afwykings' veral in die Weste voorkom as gevolg van die verskille in die sinsbou van Japannees en die Europese tale. Volgens hulle geld hierdie afwykings vir die aantal lettergrepe, sowel as die versreëlverspreiding daarvan.

Allison (1970:1410) sê omdat aksent 'n belangrike rol in die Romaanse tale soos Frans en Italiaans, en in ook Japannees, speel, neig hierdie tale se poësie daartoe om sillabies van aard te wees. Dit hang ook saam met wat Higgins (1987:156) oor 'pattern poetry'

te sê het, naamlik dat die kalligrafiese tradisie só sterk is dat die visuele literêre impulse aanleiding gee tot die vorm van die poësie. In samehang daarmee reken Riccio (1986:94) dat "syllabics" 'n tegniek is wat in vroeë Hebreeuse, Oosterse, Walliese en sommige Franse gedigte gebruik word. Hy sê ook verder dat die reëls gemeet word aan die aantal lettergrepe wat dit bevat, in plaas daarvan dat dit gemeet word deur middel van metrum, klem of aksent. Dit is volgens hom (pp.94-95) makliker om gedigte wat suiwer sillabies is in 'n taal soos Japannees of Frans te skryf, omdat dié tale feitlik sonder klem of aksent is.

Humphreys (1961:140) noem dat die meeste haiku's in Chinees geskryf is en aangesien Chinees 'n monosillabiese taal is, dit ook "tense and vigorous, and therefore suited to Zen" is. Hy verklaar dat die haiku die Zen-"state of mind" probeer uitdruk. Dit is hierdie aspek wat die leser help om die sensasie te begryp as 'n middel om in die siel van die mens te kan sien.

'n Verdere kenmerk van die tradisionele haiku is die tweedeling (vergelyk 4.2.4.6) wat gewoonlik tussen die tweede en derde versreëls voorgekom het. Deur die gebruik van snywoorde (vergelyk 4.2.4.7) ontstaan daar 'n balans of ewewig tussen die skynbaar disparate voorwerpe waaraan in die haiku gestalte gegee word.

Om saam te vat sou 'n mens kon sê dat die haiku, soos wat dit uit die tradisionele tradisie blyk, die belangrikste van al die Japanese gedigvorme is wat in die Weste algemeen gebruik word. Al is daar verskille ten opsigte van vorm en inhoud te bespeur in die Westerse haiku, word daar gepoog om dieselfde voorskrifte as by die

tradisionele gedig, na te volg.

4.1.2 Die ontwikkeling van die moderne haiku

Die haiku het sy ontstaan te danke aan twee digters uit die der-tiende en veertiende eeue, naamlik Yamazaki Sokan (1465-1553) en A-rakida Moriake (1473-1549). Hulle het die eerste drie versreëls van die tanka apart gebruik as 'n selfstandige versvorm, maar dit was eers tydens die Tokugawa-periode dat die *hokku*, soos dit toe bekend gestaan het, gewild onder die Japannese digters (Ceadel, 1932:959) geraak het. Dit was die grootste ontwikkeling in die Japannese poë-sie wat tot op daardie tydstip voorgekom het (Keene, 1974:1069).

Walzock (1990:141-142) gee 'n uitgebreide beskrywing van die lite-rêr-historiese ontwikkeling van die haiku wat, interessant genoeg, vandag as 'n aparte genre in die Japannese literatuur beskou word. Gedurende 1338 tot 1573 n.C. word die kettingpoësievorm, die *renga* ontwikkel. Tussen 1603 en 1867 kom die skeiding tussen die *renga* en die *haikai*. Daarna was dit veral Bashō wat die vaste voorskrifte vir die *haikai* neergelê het. Met die aanloop tot die gewildheid van die *haikai* was Bashō (1644-94) instrumenteel om dit te verfyn tot die vorm waaruit dit tans bestaan (Keene, 1974:1070). Ongeveer teen 1880 begin Masaoka Shiki (1867-1902) met sy vernuwende werk aan die vorm en inhoud en verander die naam daarvan na die *haiku* (Van der Molen, 1994a:18-19).

Tot voor 1900 word daar hoofsaaklik klassieke haiku's in Japan ge-skryf (Hopmans, Ley, Hellemans & Van 't Land, 1993:54). Na 1900

begin die digters, onder die invloed van die Westerse literatuur, soek na maniere waarop die haiku vernuwe kan word. Hierdie soeke na vernuwing lei daartoe dat sekere karakteristieke kenmerke van die haiku vervaag of onbelangrik vir sommige digters word. Daar is selfs diegene wat sekere aspekte van die haiku heeltemal afsweer.

Die aanloop tot die vernuwing kom al van voor die Tweede Wêreldoorlog. 'n Beroemde vers van Yamaguchi Seishi (1901 -) uit 1933 lui soos volg:

Natsukusa ni
kikansha no
kite tomaru

De wielen van de stoomlocomotief
komen tot stilstand
tussen het zomergras
(Vande Walle, 1990:49).

In hierdie gedig is elke emosie en selfs elke subjektiewe waarneming uitgeskakel - al wat weergegee word, is die invloed van die industrialisasie in die stad. Die oorspronklikheid van die gedig lê in die keuse van sy moderne en onkonvensionele tematiek. Die beeld wat hier geskep word, is dat die lokomotief in die gras tot stilstand kom, wat uiteraard nie waar is nie. Die treinspore is weens die lang somergras nie vir die spreker sigbaar nie. Hier is dus duidelik sprake van indringing. Die "zomergras" kan ook hier simbolies gesien word as hoogbloei, waarna herfs en winter volg. Dit kan op twee maniere verstaan word: eerstens kan dit die einde van die stoomlokomotief se bestaan aandui; en tweedens kan dit dui op die skeiding tussen die industriële en postindustriële stadiums.

Hierdie voorbeeld dui aan hoe die haiku as vervorm aanpas om die tyd waarin dit geskryf word, te kan akkommodeer.

Rondom 1925 het daar 'n aantal kritiese werke verskyn waarin die verskil tussen die voorstanders van die tradisionele haiku en die voorstanders van die vernuwing daarvan duidelik na vore tree. Hierdie periode sou as die beginpunt van die tweespalt onder die Japannese digters en kritici beskou kan word. Een kritikus in besonder, Kuwabara, kom tot die gevolgtrekking dat daar geen objektiewe norme bestaan om die kwaliteit van haiku's te beoordeel nie. Volgens hom is die haiku nie in staat om enige betekenis aan die leser oor te dra nie. Hy baseer sy uitsprake op die feit dat daar so baie kommentare en interpretasies oor sommige haiku's bestaan. 'n Afleiding wat hieruit gemaak kan word, is dat die vertaalde Japannese haiku in die Weste, weens bogenoemde asook die kultuurverskille tussen die Ooste en die Weste, dus soms 'n heeltemal ander betekenis kry.

In 1946 ontstaan die "Shin Haikujin Renmei" oftewel 'Die nuwe verbond van haikudigters', maar hulle kon nie tot 'n konsensus oor die haiku kom nie. Gedurende dié tyd kom daar 'n nuwe soort haiku tot stand wat bekend staan as die maatskaplike of sosiale haiku. Sawaki Kin'ichi (1919-) definieer dit in 1953 as 'n haiku wat voortkom uit 'n lewenswyse, houding, bewussyn en gevoel, wat op sy beurt ontstaan uit die sosialisme.

Twee belangrike digters wat in hierdie tyd haiku's publiseer, is Sanki (1900-1962) en Murio (1919-). Uit voorbeelde van hulle poësie kan afgelei word dat die rigting wat die ontwikkeling van die haiku

ingeslaan het, baie ver van die tradisionele haikumeesters se ideale gedigvorm is. Die volgende haiku is 'n voorbeeld van wat Saishi die 'nuwe haiku' noem:

Aki no kure
taigyo no hone wo
umi ga hiku

Einde van de herfst;
de zee trekt bij eb
de graten van een grote vis mee
(Vande Walle, 1990b:6)

In die Japannese gedig word die 17 lettergrepe nog gehandhaaf, maar die inhoud toon die vernuwende invloed van die Westerse vrye vers. Die beeld van die golfies in die vlak water word ook metafores deur die grate van die vis voorgestel. Die seisoenwoord is steeds prominent, maar soos uit die vertaling daarvan blyk, word die klimaks of haiku-oomblik aan die begin gebruik. Hier ontbreek die balans soos wat dit in die tradisionele haiku bestaan: eers is 'n beeld geskets en daarna is 'n kort samevattende slotsom gegee. Die slotsom in dié gedig word voorop geplaas en daarna volg 'n verduideliking van wat dit is wat die herfs inlui, naamlik die ebgety. Die tradisionele vorm het dus in hierdie geval transformasie ondergaan.

Murio se haiku's toon ten opsigte van die tematiek miskien die meeste tekens van die vernuwing :

Wakai gyofu
sake to benpi no
hanashi de chiru

Jonge vissers;
 kletsend over alcohol
 en constipatie gaan ze uit elkaar
 (Vande Walle, 1990b:57)

Wat hierdie gedig tematies nuut maak, is die feit dat dit hier oor 'n alledaagse gesprekssituasie tussen jong vissers gaan. 'n Mens sou op grond daarvan die haiku as 'n 'maatskaplike' haiku kon beskou. Die tradisionele haiku word gekenmerk deur die afwesigheid van die mens/digter. Die tradisionele vorm word ook versaak vir 'n meer vrye vorm waar die 17 lettergrepe as 5-6-6 gerangskik is.

Volgens Vande Walle (1990b:58-59) is Kin'ichi die belangrikste verteenwoordiger van die maatskaplike haiku. Hy skryf hoofsaaklik oor dinge wat rondom hom gebeur; dit is dus nie vreemd dat hy oor die oorlogssituasie die volgende haiku skryf nie:

Kokujin ga
 taiya moyaseri
 doyo-nami

Een swarte soldaat
 brandt autobanden; -
 de hogen golven van de hondsdagen
 (Vande Walle, 1990b:61)

In teenstelling met bogenoemde gedig word hier nie net na die mens verwys nie, maar ook na die gevolg van sy daad, wat as slotsom aan die einde van die gedig gegee word. Japan word dikwels geteister deur tifone wat hoë golwe neebring. Hierdie verskynsel - "die hondsdagen"- het aanleiding tot die gedig gegee. Die swart rook van die brandende buitebande in die lug word 'n metaforiese eggo van

die onstuimige see. Dit is ook belangrik om daarop te let dat hier ook van die tradisionele vorm afgewyk word en dat 'n lettergreepverdeling van 4-6-4 gebruik word. Hier word dus net van 14 lettergrepe in plaas van die gebruikelike 17 gebruik gemaak.

Tydens die sewentigerjare verskyn daar van Mori Sumio(1919-) se gedigte, waaruit dit duidelik blyk dat hy aan die klassieke definisie van tradisionele haiku vashou, en dat hy hom nie laat lei deur die eksperimentele of die sosiale haiku's nie. Vande Walle (1990c:131) meen Sumio is die grootste voorstander vir die terugkeer na die tradisionele haiku. Uit die volgende haiku is dit duidelik hoe sy werk van dié vorige digters s'n verskil:

Yama no hikigaeru
futatsu tsuyu no me
ryoya kana

Een pad op de berg
twee ogen in de dauw:
maanlichte nacht
(Vande Walle, 1990c:130)

By hierdie gedig is die tradisionele tweedeling duidelik: die maan se weerkaatsing op die nat pad lyk vir die spreker soos twee oë. Die verwysing na die maanverligte nag kan as 'n seisoenwoord gesien word. Hier word die helder insig van die haiku-oomblik in die slotreël soos by die tradisionele haiku weergegee. Dit is inhoudelik direk in teenstelling met sy tydgenote se gedigte waar talle variasies voorkom (onder andere die slotsom by aanvang van die gedig). Alhoewel die tradisionele lettergreepverdeling nie gebruik is nie, is die gedig tematies nader aan wat oorspronklik vir die haiku

voorgeskryf was.

Die naoorlogse poësie lewer ook die werk van die digter, Kaneko Tota (ongeveer 1920 -), op. Hy lewer belangrike kommentaar oor die moderne haiku as hy sê dat die maatskaplike inslag van die haiku 'n probleem van *houding* is. Die kunstenaar word voortdurend gekonfronteer met sy lewenshouding en dié konfrontasie bepaal sy *houding*. As hy dus maatskaplike haiku's skryf, is dit 'n refleksie van sy lewenshouding en hoe hy homself in die maatskaplike konteks sien en oplossings vir vraagstukke daarin probeer vind. Dit wyk heeltemal af van hoe die tradisionele haikudigters gedink het: die digter moes hom distansieer van wat hy waarneem, bloot weergee wat hy sintuiglik ervaar het.

NWU
LIBRARY

In die laat veertigerjare word 'n nuwe rigting in die literatuur ingeslaan, naamlik die esteties-surrealisme waarvan Takayanagi Shigenobu (1923-1983) die belangrikste verteenwoordiger is. Hy verwerp nie net die seisoenwoord (vergelyk 4.2.4.3 vir vollediger verduideliking) nie, maar ook is sy woordkeuse kenmerkend van die moderne poësie se Westerse styl, of wat in Japan bekend is as *gendaishi*. Tematies wyk hy af van die natuurtematiek, maar as hy dit wel gebruik, gaan dit weliswaar nie om die skoonheid daarvan nie, soos wat uit een van sy gedigte blyk:

Gunkan ga shizunda umi no
oitaru kamome

Een oude zeemeeuw boven
de zee waar een oorlogsbodem zonk
(Vande Walle, 1990c:135)

Die Japannese gedig se vorm wyk af van die tradisionele haikuvorm, want eerstens strek dit slegs oor twee reëls, en tweedens word die tradidionele 5-7-5-lettergreepverdeling nie gehandhaaf nie. By die vertaling is die twee versreëls behou, maar die lettergreepverdeling verskil totaal. In die oorspronklike gedig is 9 en 7 lettergrepe gebruik, terwyl by die vertaling van 7 en 8 lettergrepe gebruik gemaak is. Op grond hiervan sou dit as 'n varianthaiku beskou kon word. Die hooftema wat uit hierdie haiku spreek, is die oorlogsruimte, nie die seemeeu nie.

Wat wel belangrik is van Takayanagi Shigenobu se bydrae tot die letterkunde is die stigting van een van die noemenswaardige avantgarde tydskrifte in Japan, naamlik Bara (wat 'rose' beteken). Hy het hom daarvoor beywer om die vernuwende haiku in Westerse styl tot moderne poësie te laat ontwikkel (Vande Walle, 1990c:138). In 1972 skryf hy by sy bundel versamelde werke die volgende: "Haiku is iets dat zich voor eeuwig verborgen houdt, en toch iets onmiskenbaars dat diep in de duisternis zich steeds laat gevoelen." (Vande Walle, 1990c:138). Daarmee word dan bedoel dat die inhoud van die haiku weens sy talle interpretasiemoontlikhede altyd iets verberg.

Vande Walle (pp. 138-139) is verder van mening dat die moderne neiging om die haiku te vernuwe dalk vir die uitsterf van die genre verantwoordelik gehou kan word. Deur die tradisionele voorskrifte goedsmoeds af te skryf, word die kwaliteite wat die tradisionele haiku gekenmerk het, afgeskaal. Ten spyte daarvan word Takayanagi as een van die grootste vernuwers van die naoorlogse haiku beskou.

Daar is reeds in hoofstuk 3 melding gemaak van die tweestryd tussen

die twee tydskrifte, Hototogisu en Soun, en dat die gebruik van die seisoenwoord deur ondersteuners van laasgenoemde tydskrif afgeskaf is. Veral een van die digters, Ogiwara Seisensui (1884-1976), word die vaandeldraer van die moderne vrye haiku of *jiyu-ritsu haiku*. Hy was van mening dat die haiku die enigste digvorm is wat in staat is om momentane waarnemings suiwer en intens vas te lê en dat die natuur en die digter se hele wese daardeur opgeroep behoort te word. Seisensui se vrye haiku was onreëlmatig: hy het hom nie gesteur aan die aantal lettergrepe, of by die driereëlige vorm gebly nie. Dit was vir hom belangriker dat die haiku trefkrag moet hê - soos wat uit die volgende gedig spreek:

sora wo ayumu
 roro to tsuki hitori

Zij schrijdt over de hemel
 helder, de maan, alleen
 (Vande Walle, 1990a:20)

Die rede vir die gebruik van die twee versreëls is volgens hom nie doelbewus gedoen nie, maar is deur die ritme van die gedig dikteer. Die 'nuwe haiku' moet volgens hom dinamiet wees, en om dit reg te kry, hoef daar nie presies 17 lettergrepe of drie versreëls te wees nie (Vande Walle, 1990a:20), daarom dan dat net 14 lettergrepe gebruik is.

Ook die afskaffing van die seisoenwoord word deur die omstandighede voorgeskryf, aangesien die moderne haikudigters in die stad leef waar hulle baie min in kontak met die natuur kom. Die verlies van die seisoenwoord is volgens die moderne digters noodwendig (Vande

Walle, 1990a:23). Dit is 'n aanduiding van die duidelike ontwikkeling van idees wat hier plaasvind.

Die vernuwing in die haiku is veral in Amerika op die spits gedryf. 'n Vrye haiku word gepropageer, waar daar geen ag geslaan word op óf lengte óf lettergreepgebruik nie. Die eksperimentele, waarvan Marlene Mountain se haiku getuig, staan ook voorop en grens miskien eerder aan visuele poësie - streng gesproke is daar weinig van die haiku oor, soos wat uit onderstaande voorbeeld blyk:

in	onder
de	grafaarde
bossen een	steen
plotseling	kille
doorschemen	steen
blad	

(Van der Molen, 1987b:122)

Ook die eenreëlige haiku, wat veral in Amerika opgang maak, word wel as 'n haiku aanvaar, solank die ander distinktiwe kenmerke van die tradisionele haiku behoue bly. Uit bogenoemde bespreking is dit duidelik dat daar nog baie met die haiku in die toekoms kan en gaan gebeur. Die vraag is net of haiku's soos bostaande dan nog as haiku's beskou kan word. Meer lig sal op dié vraag in 4.2.2.5 gewerp word.

4.1.3 Die haiku in ander tale as Japannees

Dit is veral na aanleiding van die nuwe benadering ten opsigte van die haiku in Japan dat die versvorm in die Weste ook ná 1960 ver-

nuwende eienskappe begin vertoon het. Soldaat (1994:25) konstateer dat daar niks is wat 'n mens verbied om haiku's in 'n ander taal as Japannees te skryf nie, maar dat die kenmerke van die Japanese haiku steeds die raamwerk is waarbinne elke digter sy eie weg moet vind. Hierdie stelling kan ook van toepassing gemaak word op die variantvorme van die haiku wat veral in die Weste beoefen is.

Daar is reeds genoem dat daar in Nederland haikukringe bestaan met gereelde publikasies, onder andere Vuursteen en Kortheidshalve. In van dié kringe se publikasies word daar melding gemaak van die gebruik van die haikuvorm in onder andere Spanje, Frankryk, Amerika en Duitsland. Benewens die haiku word daar ook van die tanka, senryu en die renga in Nederland gebruik gemaak. Van al die lande waar die Oosterse poësievorme in dié betrokke tale voorkom, is dit net in Nederlands waar ons hierdie ander versvorme aantref. Tot dusver is daar geen verklaring vir dié tendens nie.

Die haiku in die Weste kom hoofsaaklik in Europa in Nederlands, Duits, Fries, Frans, Spaans en Engels voor. Daar word ook melding gemaak van haiku's in ander Europese tale, maar vir hierdie ondersoek kon daar egter nie voorbeelde daarvan opgespoor word nie. In die Verenigde State van Amerika is dit ook wel in Engels bekend. Die haiku in Afrika word, so ver vasgestel kon word, slegs in Afrikaans en Engels geskryf.

Vervolgens word slegs enkele voorbeelde ter illustrasie (sonder bespreking) van haiku's in bogenoemde tale gegee. Die volgende haiku, alhoewel dit in die moderne idioom geskryf is, is in een van die oudste tale in Europa, naamlik Latyn, geskryf:

raeda asportor
et picta pellicula
foris transvolat

knus in mijn auto,
en buiten rolt het landschap
als een kleurenfilm.
(Welkenhuysen, 1994:41)

Dié haiku deur Willemien Pietersen-Nauta is in Fries (Anon., 1992: 27):

De tiid is ferrûn
mei myn dreamen en fragen
en wer stjert in jier

De tiid is verstreken
en mijn dromen en vragen
en weer sterft een jaar

Een van die bekendste Duitse haikudigters, Imma von Bodmershof, skryf die volgende:

Eis löst sich vom Bach
klar aus der Tiefe leuchten
braungold die Steine

IJs raakt los van de beek
helder glanzen uit de diepte
goudbruin de keien.
(Sakanishi, 1992a:16)

In die laaste dekade van die vorige eeu is daar baie Japannese werke in Spaans en Frans vertaal. Dit het aanleiding daartoe gegee dat digters wat laasgenoemde tale gebruik, self ook begin haiku's

skryf het, soos wat uit onderstaande gedigte blyk. Die eerste haiku is dié van die Colombiaanse haikupionier Victor Sanchez Montenegro (1903-):

El arbol lleno
de pájaros que cantan
cree tener alas

De boom
vol met zingende vogels
meent vleugels te hebben
(Hellemans, 1992a:7)

Digters in Frankryk het al sedert 1896 aan hul lesers 'n voorsmaak van die haiku gegee (Blanche, 1993a:101). In 1905 verskyn die eerste bundel, waarin haikai, soos wat die haiku toe bekend was in Frankryk, Au fil de l'eau, (wat beteken 'Langs die water') onder redaksie van Couchoud. Die volgende haiku van Paul Claudel dateer uit 1927:

Dans la forêt
sur une tombe abandonnée
une lanterne blanche

In het woud
op een vergeten grafsteen
een witte lantaarn
(Blanche, 1993a:109)

Uit Engels is hier 'n voorbeeld, een van die bekendste haiku's in die Weste, wat deur Ezra Pound (Allison, 1970:1410) geskryf is. Dit wil voorkom asof hy moontlik die eerste digter in die Weste is wat haiku's in Engels geskryf het.

In a Station of the Metro
 The apparition of these faces in the croud
 Petals on a wet, black bough.
 (in Brooks & Warren, reds., 1976:71)

Die belangrikheid van bogenoemde voorbeelde lê daarin dat dit 'n moontlike verklaring kan bied waarom dit net die haiku is wat sy weg na Europa, Amerika en Afrika gevind het, terwyl daar tog ook ander Japannese versvorme in gebruik is in Nederlands. Deur die loop van die ondersoek na die oordrag van die haiku van die Ooste na die Weste, sal gepoog word om 'n antwoord op hierdie vrae te gee.

4.2 Karakteristieke kenmerke van die haiku

4.2.1 Inleidend

Soos reeds vroeër vermeld, was Bashō die eerste digter wat aan die gebruik van die haiku as afsondelike digvorm beslag gegee het. Dit was dan ook hy wat die eerste riglyne vir die vorm en inhoud van die gedigvorm neergelê het. Na hom het ook ander Japannese digters, soos Yosa Buson (1716-1783) en Shiki, in navolging van die meester, hierop voortgebou. Deur die eeue is die karakteristieke kenmerke en voorskrifte deur verskeie digters bevestig en verder omskryf. Hierdie voorskrifte stel duidelik hoe die vorm en inhoud daar moet uit-sien en watter stylfigure en verstegniese middele gebruik en watter vermy moet word.

Die hele kultureel-filosofiese agtergrond en geskiedkundig-literêre

lading van die haiku in Japan moet nie uit die oog verloor word as die haiku in die Weste omskryf word nie, omdat dieselfde nuanses nie altyd in die Westerse kultuur en geskiedenis voorkom nie (Van den Berg & Groenendal, 1992a:56).

Dit is ook wat Walzock (1990:141), aangaande die Duitse haiku, met 'n bepaalde geestelike "houding" bedoel. Volgens hom kan daar om twee redes geen egte haiku in die Japannese sin in Duits wees nie: eerstens op grond van die metaforiese uitdrukkingswyse wat uit die tradisionele Europese liriek ontstaan het en tweedens die ontbrekende jaargetytematiek.

Soldaat (1994:25-26) gee miskien die raakste omskrywing as hy aandui dat elke raamwerk (voorskrif) die moontlikhede van 'n volmaakte (egte) haiku verklein.

Daar sal in die volgende afdeling veral na die voorskrifte vir die aard van die vorm en inhoud gekyk word, en hóé die inhoud die uit-erlike vorm kompleteer, asook aangetoon word hoe die riglyne vir die haiku in die Ooste en die Weste ooreenkom en verskil.

4.2.2 Voorskrifte vir die haiku



4.2.2.1 Inleidend

Alhoewel die voorskrifte in die Weste grootliks ooreenkom met dié in die Ooste, is dit tog nodig om op verskille te dui, aangesien in die Weste meer ruimte vir variante gelaat word.

Tot op hede is die tradisionele Japannese haiku as model vir die skryf van alle haiku's gebruik. Wanneer die Japannese vormlike en inhoudelike voorskrifte in die Weste nagevolg word, is die resultaat wel 'n haiku, maar dan in die Westerse sin van die woord (Messotten, 1992b:149). Dit hang saam met wat Van der Molen (1993e:28) gesê het, naamlik dat Westerlinge daarvan hou om berge te verower, terwyl die Oosterlinge voorkeur aan die bewondering daarvan gee.

Dit weerspieël ook die verskil van die Westerling en die Oosterling in hul benadering tot die letterkunde. Die Westerse geesteshouding is heeltemal anders as dié van die Ooste. Soms is die verskil net te groot om te oorbrug. Daarom sal 'n haiku wat aan die Oosterse vereistes voldoen, altyd as 'n goeie eksemplariese haiku beskou word. Soldaat (1994:25) meen 'n mens moet dan wel begryp dat die Westerse haiku's tog op 'n vreemde kultuur, 'n ander taal, 'n totaal anderse denkwysse én religie/godsdiens gebou word. Al wat die Westerling dus luidens Claudel (in Hellemans, 1987:131) dan kan doen, is om so getrou moontlik die voorskrifte vir die Japannese haiku na te streef en die vorm en inhoud in ooreenstemming met die Westerse digterlike tradisie te bring.

4.2.2.2 Oosterse voorskrifte

Riccio (1980:98-99) gee die basis waarvolgens die tradisionele haiku beoordeel is. Dit sal dus hier as grondslag vir die toetsing van die egte haikuvorme gebruik word. Kortliks kom dit op die volgende neer:

- * Die haiku bestaan uit drie versreëls waarin daar in die eerste versreël 5, in die tweede 7 en in die laaste 5 lettergrepe voorkom.
- * Die gedig sentreer om een sentrale gedagte.
- * Die beelding hou verband met die natuur, wat aangedui word deur implisiete of direkte verwysings na die seisoen of die tyd van die jaar. Verkieslik moet 'n seisoenwoord, soos 'n aanduiding van herfs, lente, en so meer, gebruik word.
- * Die eerste 12 lettergrepe (gewoonlik die eerste twee reëls) bevat detail wat die sentrale gedagte omskryf.
- * Die laaste reël is die belangrikste en bevat die insig, of wat Riccio (1980:98-99) "intent and meaning" en "insight line" noem.

In samehang daarmee moet daar gekyk word wat die meester, Bashō, oor die haiku te sê gehad het. Hy het geleer dat die haiku nie bloot ontstaan uit gevoelens of uit sintuiglike waarnemings nie, maar vanuit die *makoto* - die menslike kern, ons diepste punt - waar die universele lê. Daarvoor gebruik ons wel sintuie om die onderwerpe uit die omgewing te besing (Van Gulick, 1990:154). Die wyse waarop die digter sy *makoto* inspan, is deur 'n presiese of egte weergawe van die werklikheid te gee soos wat hy dit met sy sintuie waarneem.

Naas die *makoto* moet die digter ook gebruik maak van *sabi* (of ook *wabi* genoem), wat neerkom op sobere eenvoud. Gekoppel daaraan is daar ook die *karumi*, wat 'n ligtheid en skynbare onbekommerdheid aandui. Deur gebruik te maak van *fueki*, wat onveranderlikheid (die misterieuse, immateriële en onnoembare) beteken, en *ryuko* wat ver-

andering (die veranderende en oneindig vernuwende) verteenwoordig, word die balans of ewewig in die gedig behou (Anon., 1994:27-32). Daarmee saam het Bashō voorkeur gegee aan helder en verrassende woordgebruik.

Verder was hy nie 'n voorstaander vir die gebruik van metafore en vergelykings nie: die uitbeelding wat die digter in die haiku representeer, moes voldoende krag hê om tot die leser te kan spreek. Wat Hellemans, Van den Berg en Mesotten (1993:68) "gezochte formulering en het effectbejag" noem, was ook van die dinge wat volgens Bashō ingedruis het teen die aard van die haiku. Dit is belangrik om daarop te let dat daar by die vertaling van die Japanese haiku's beelde en metafore insluip wat nie in die oorspronklike gedig voorkom nie.

Naas Bashō, was ook Santoka 'n belangrike haikudigter. Albei sien die haiku as 'n gedigvorm in eie reg en as 'n oefening in Zen. Ná hulle was Shiki die belangrikste teoretikus oor die haiku en leier van sy generasie. Hy het die volgende uitsprake oor die haiku gemaak:

- * die haiku is allereers literatuur;
- * die haiku is geënt op verbeelding, dus is verbeelding en die werklikheid ewe belangrik in die haiku;
- * in Bashō se tyd was die haiku so eenvoudig dat almal dit kon verstaan, maar dit kon net deur enkelinge geskryf word; en
- * leermeesters, in die tradisionele sin, gaan verdwyn, omdat die haiku meer en meer funksioneer as 'n soort religieuse opleiding. (Van der Molen, 1992e:30-31).

As in ag geneem word dat Shiki tussen 1867 en 1902 gelewe het, is die laaste twee uitsprake belangrik vir die rigting wat die haiku in die moderne tyd ingeslaan het: dit dui op 'n behoefte aan vernuwing.

Wat die taalgebruik in die haiku betref, wys Van der Molen (1991a: 2-3) daarop dat dit 'n poësie van grotendeels selfstandige naamwoorde is omdat Japannees geen lidwoorde en voornaamwoorde soos die Westerse tale het nie. In plaas daarvan het Japannees eerder af-snywoorde, wat woordekonomie bevorder, "scharnier- en kussenwoorden" en honderde seisoenwoorde. Voorts eindig elke woord op 'n klinker of 'n -n, en die lettergrepe is gelykwaardig ten opsigte van toonsterkte en -duur. Al bogenoemde aspekte ontbreek in die Westerse tale. Daarom is die skryf van 'n haiku in hierdie tale juis so 'n uitdaging.

Samevattend kan daar dan gesê word dat die haiku nie so eenvoudige en maklike gedigvorm is as wat waarskynlik in die Weste gedink word nie. Die voorskrifte wat deur die meesters voorgehou is, was nie bedoel as beperkings nie, maar eerder riglyne waarvolgens die leermeesters hul leerlinge onderrig het in die skryf van haiku's.

4.2.2.3 Westerse voorskrifte

In die Weste word algemeen aanvaar dat 'n haiku uit drie versreëls van 17 lettergrepe bestaan en dat die tradisionele rangskikking van die lettergrepe per versreël 5-7-5 is. Dit is onmoontlik om ooreenstemming in die Weste te kry oor die inhoudelike kenmerke vir 'n

suiwer of egte haiku, maar daar is wel belangrike kriteria waaraan die inhoud moet voldoen. Alhoewel dit nie veel van dié in die Ooste verskil nie, is daar wel 'n verandering in die voorskrifte te bespeur in die sin dat daar meer ruimte gelaat word vir verandering en vernuwing ten opsigte van die inhoud én vorm.

'n Goeie haiku sal volgens Hopman (1993:142) die volgende bevat:

- 'n seisoenwoord;
- 'n suggestie van die verbondenheid met die natuur;
- 'n sterk suggestiewe krag;
- konkrete tyd en sfeer;
- eenvoud en suiwerheid;
- simboliese waarde (byvoorbeeld die son wat lewenskrag simboliseer);
- skoonheid, sonder om dit na te jaag; en
- in sommige gevalle gevatheid en humor (soos by die *senryu*).

In aansluiting hierby noem Van den Berg (1994:44) 'n aantal kriteria waaraan die inhoud moet voldoen om van die gedig 'n "egte" haiku te maak. Volgens hom sluit dit die volgende in:

- die haiku ontstaan uit 'n werklike ervaring, nie uit intellektuele aktiwiteite of 'bedenksels' nie;
- die onderwerp van die haiku is die wêreld van die natuur en die mens se emosies (aanvaarding, meelewing, gevoel van verganklikheid, kalmte, eensaamheid, verwondering, droefgeestigheid);
- dit is 'n produk van verbeelding op die voorwaarde dat die

haiku berus op werklike ervaring van die digter se eie lewe of wetmatighede in die natuur;

- daar word gesteun op spanning tussen beelde, maar vergelykings en metafore word vermy, aangesien dit die leser dwing om dinge soos die digter te sien;
- en personifikasie behoort nie gebruik te word nie;
- die teenwoordige tyd word gebruik om die hier en die nou van die haikumoment uit te druk;
- die haiku is nooit moralisties of beoordelend nie;
- dinge uit die natuur mag as simbole gebruik word; en
- alledaagse taal word gebruik.

Daarbenewens gee Van den Berg ook voorskrifte vir die gebruik van verstegniese en stilistiese middele:

- die haiku moet 'n musikale, ritmiese aard hê wat maklik gelees kan word;
- enjambement moet doeltreffend gebruik word;
- sinvolle alliterasie en onomatopée, goeie woordspel is aanvaarbaar; en
- seisoenwoorde moet gebruik word - al het dit nie dieselfde geladenheid as wat die Japannese seisoenwoord het nie.

Laastens noem hy dat die vorm uit drie versreëls met 17 lettergrepe moet bestaan. Die indeling van die lettergrepe kan 5-7-5 wees, maar variasies is toelaatbaar. Die 2-3-2 lettergropige haiku is byvoorbeeld 'n uitsondering, asook haiku's wat uit een, twee of vier versreëls bestaan.

Blyth, wat volgens Van der Molen (1993e:28) as kenner van die Zen-Boeddhisme en ook die haiku in die Weste beskou word, sluit by bo genoemde kriteria aan, maar voeg ook nog daarby dat daar geen refleksie van die digter in die gedig moet wees nie. Walzock (1990:144-145) meen dat dit ook by die haiku gaan oor die innerlike houding van die digter en die geestelike houding van die leser. Later sal meer oor hierdie twee aspekte in 4.4 genoem word.

By die Nederlandse haiku het daar in die laaste paar dekades 'n aantal voorskrifte na vore getree wat die veranderende tendens in die siening oor die haiku weerspieël. Van Hest (1990:16, 18-19) lê klem op die suiwerheid van die haiku deur middel van eenvoudige taal. Hy keur veral die gebruik van adjektiewe af. Van Tooren, wat as dié kenner van die haiku in Nederland beskou word, meen volgens Van der Molen (1993a:4) dat daar so na as moontlik by die Japannese voorbeelde gehou moet word en dat die oervorm (5-7-5) 'n verpligte vereiste is.

NWU
LIBRARY

In 1982 is daar 'n belydenisskrif deur drie vooraanstaande haikudigters in Nederland uitgereik, waarin hulle uiteengesit het hoe die haiku moet lyk as dit as 'n egte haiku aanvaar wil word. Ten opsigte van baie dinge wat alreeds hier genoem is, kom hulle ooreen, maar daar is 'n paar aspekte wat bykomend genoem word. Hierdie voorskrifte is algemeen by skryfskole en seminare oor die haiku aangebied. M.T. Balm, F. van Faassen en J. van Hest se uitgangspunte* kom op die volgende neer:

* Vergelyk Hellemans (1990b:133-143), Van den Berg (1994:45-58) en Van der Molen (1992e:24-31).

- die haiku in die Weste word vanuit die eie leefwêreld geskryf, sodat die digter op sy eie manier kan omgaan met waarneming en belewing;
- daar moet meer klem geplaas word op die oefening van sintuiglike waarneming;
- alle mooi woorde en beeldspraak moet afgewys word;
- die ervarings waaruit die haiku spruit, moet reël wees sodat die leser 'n konkrete sintuiglike voorstelling kan oproep wat sigbaar, hoorbaar en voelbaar is;
- die haiku sê meer as wat daar op die oog af staan, want by die lees daarvan moet dit by die leser belewinge oproep wat nie noodwendig eksplisiet in die gedig uitgespel word nie. Suggestie is dus baie noodsaaklik in die haiku; en
- die haiku is eerder 'n weg, of proses as 'n produk.

Van Faassen het in 1992 'n verkorte weergawe saamgestel wat sy as basis vir onderrig in die skryf van die haiku aan haar leerlinge voorgehou het. Daarin noem sy die haiku 'n moment van geraaktheid, wat nie versin is nie en ook nie 'n mooigemaakte werklikheid is nie. Sy benadruk nog wel die feit dat die tradisionele vorm gebruik moet word en dat die haiku in eenvoudige taal geskryf moet word.

Dieselfde kriteria geld ook vir die Engelse, Duitse en Franse haiku's. In Amerika is daar meer sprake van die vrye haiku met eksperimentele inhoud, variasies op die vorm in die gebruik van een, twee of drie versreëls. Met die beoefening van die haiku in Afrikaans streef die digters oor die algemeen die tradisionele vorm se voorskrifte na, maar in die inhoud kom daar wel variasies voor. In daardie opsig word daar aangesluit by die vernuwing van die haiku

soos wat die tendens wêreldwyd is.

4.2.2.4 Afgeleide teoretiese uitsprake oor die haiku

Couchond, 'n Franse digter, sê in sy boek Wijzen en dichters uit Azië (1916) dat dit maklik lyk om 'n haiku te skryf, maar dat dit juis in dié bedrieglike eenvoud is wat die gevaar lê. Hy noem dit ook 'n noodsaaklikheid dat die digter vooraf 'n sterk belewenis of sensasie ondervind, alvorens hy 'n goeie haiku kan skryf. Vir hom is die haiku 'n "naakte sensasie", gestroop van alle mooiheid, versiersels in die taalgebruik - net 'n suiwer ervaring uitgedruk in die minimum woorde (Blanche, 1993a:105).

Hellemans, Van den Berg en Mesotten (1993:66) dui aan dat dit nie net die vorm is wat 'n haiku definieer nie, maar ook die bepaalde wyse waarop daar na die werklikheid gekyk word. Op 'n ander plek sê Van der Molen (1991b:22) dat die haiku in die Weste gesien kan word as 'n vorm van beweging, waarin die digter iets van sy omgewing en van homself laat deurskemer. Laasgenoemde strook nie heeltemal met die Japannese siening, naamlik dat die digter afwesig in die gedig moet wees, nie.

Daar word deur Meyer (in Van der Molen, 1992b:17) in 'n artikel oor Rilke (1875-1926) se haiku's aangetoon dat sy haiku's nie van hoë geestelike aard is nie, maar dat die dinge bedoel en gesê word soos wat hulle in hulle konkrete staat voorkom. Dit is trouens wat van alle haiku's verwag word - om 'n beeld van die werklikheid by die leser op te roep, sodat hy daarmee kan identifiseer en dieselfde

belewenis daarby oproep as wat die digter ervaar het.

Van den Berg en Groenendal (1992a:47) sluit hierby aan as hulle sê dat om 'n haiku te skryf, moet die digter sy eie persoonlikheid buite rekening laat en selfs van sy eie ego ontslae raak om vir een oomblik net te konsentreer op dit wat hy waargeneem het.

4.2.2.5 Egte haiku's versus varianthaiku's

Daar kan aanvaar word dat die definisie wat in 4.1.1 gegee word, naamlik 'n haiku wat uit drie versreëls van 17 lettergrepe bestaan met 'n 5-7-5-verspreiding per reël, deurgaans as norm vir die egte haiku se vorm beskou kan word. Verder moet die egte haiku se inhoud ook volgens die tradisionele voorskrifte opgebou wees (vergelyk 4.2.2.2). Enige afwyking hiérvan word as variant gesien.

Dit is veral die na-oorlogse digters in Japan wat begin aandring het op vernuwing van die inhoud en vorm van die haiku. Die resultaat daarvan is variasies in die lettergreepsamestelling, die aantal versreëls en die afwyking van die tradisionele inhoud en soms die weglaat van die seisoenwoorde. Die vernuwing bring byvoorbeeld mee dat by die Amerikaanse haiku een-, twee- of drie-reëlige haiku's aanvaarbaar is, solank die ander kenmerke nagekom word. Van der Molen (1987b:118; 1992b:22) toon aan dat in baie gevalle die 5-7-5 vorm gehandhaaf word, maar dat die inhoud afwyk en dat nuwe 'emosies' en situasiebeeldings (wat nog nie vantevore beskryf is nie) as onderwerp van die haiku gebruik word. Maar daar kan soms variasies ten opsigte van die aantal lettergrepe voorkom

en ook die hoeveelheid lettergrepe wat per versreël versprei is. La Grange (s.j.:1) maak in die voorwoord tot haar bundel melding daarvan dat sekere variasies op die tradisionele vorm wel aanvaarbaar is, maar die hoofsaak bly dat die gedig 'n totale aantal van net 17 lettergrepe sal bevat.

As uitgangspunt vir hierdie ondersoek sal die tradisionele haiku se vorm en voorskrifte vir die aard en inhoud gebruik word soos wat dit hierbo uiteengesit is. Die ondersoekmateriaal sal deurgaans daaraan gemeet word. Waar verskille te bespeur is, sal dit aange-
toon word ten einde te onderskei tussen egte en varianthaiku's.

Vir dié doel moet daar eers na varianthaiku's gekyk word om so-
danige verskille makliker te kan uitken. By 4.1.3 is reeds na voorbeelde van sulke haiku's verwys. Hier sal slegs 'n aanduiding gegee word van hoe die variante daaruit sien. Aangesien daar by 4.5 spesifiek na die variante in Afrikaans verwys sal word, sal hier van Nederlandse vertalings uit Japannees en Engels en haiku's in Nederlands gebruik gemaak word.

Daar moet onthou word dat die aanvaarding van varianthaiku's eers na 1900 begin posvat het. Hierdie vernuwing het hoofsaaklik in Ja-
pan ontstaan na aanleiding van die Westerse letterkunde se invloed op die werk van Japanse digters. Dit was veral die impak van die Surrealisme wat hiertoe bygedra het. Die gevolg: vrye, avant-garde en vernuwende haiku's word geskryf.

By varianthaiku's moet daar 'n onderskeid gemaak word tussen die volgende variasies:

- haiku's waarvan die aantal lettergrepe minder of meer as die tradisionele 17 is;
- haiku's wat afwyk van die inhoudelike voorskrifte vir die tradisionele haiku; en
- haiku's waar die vorm (met ander woorde die aantal versreëls en 5-7-5 lettergreepverspreiding) alle tradisionele voorskrifte verontagsaam.

Vervolgens sal na voorbeelde uit hierdie drie kategorieë gekyk word en aangedui word waarom dié gedigte nie kwalifiseer om as egte haiku's beskou te kan word nie.

By die eerste groep kom daar lettergreepafwykings voor. Die norm van 5-7-5 lettergrepe word in die volgende gedig van Anita Virgil verbreek deur die gebruikmaking van 'n 4-5-2 lettergreepverdeling (dus 11 lettergrepe):

Heet en rozig
uit hen huid barsten -
hieten!
(Van de Molen, 1987a:77)

In 'n gedig van Takayanagi kom 'n 7-7-7 lettergreepverdeling voor, maar in die vertaling verskil dit totaal:

Tomishi o sasagu
awareyuruse to
yuki furu yami ni

Ik offer een kaars
biddend: heb erbarmen
tot de duisternis waarin de sneeuw valt

(Vande Walle, 1990c:138)

Die tweede groep het 'n ontradisionele inhoud in die verwysing na menslike leefwyses en aktiwiteite - wat volgens tradisionele voor-skrifte as onvanpas beskou word:

Paspoortcontrole:
mijn schaduw wacht al
over de grens.
(George Swede in Van der Molen, 1987a:80)

tsuma no tsuioko no
suppai mikan wo
suute iru

Ik zit te zuigen
op de zure sinaasappel
van herinneringen aan mijn vrouw
(Seisensui in Vande Walle, 1990a:20)

Die laaste groep wat onderskei word, is dié met 'n afwykende vorm. Die onderstaande haiku van Seisensui word as 'n vrye haiku beskou:

sora wo ayumu
roro to tsuki hitori

zij schrijdt over de hemel
helder, de maan, alleen
(Vande Walle, 1990a:20)

Die volgende eksperimentele haiku van Takayanagi (in Vande Walle, 1990c:137) dui die ekstremistiese afwyking van die tradisionele vorm aan:

sammyaku no
hida ni
ki-
ki-
su-
mi

umo
re-
ru
mimi
ra

Verstilt
luisteren ze
naar
de plooien
van het
gebergte

de oren
die
begraven
worden

NWU
LIBRARY

Uit die Amerikaanse haikutradisie uit die tyd na die sewentigerjare kom daar voorbeelde van een-, twee-, drie- en vierreëlige haiku's voor (vergelyk Van der Molen, 1987a:84-85), wat heeltemal afwyk van die tradisionele voorskrifte wat vir die skryf van haiku's voorgelê word.

Samevattend kan die onderstaande voorbeeld as 'n vernuwende haiku beskou word. Daar word van die digter, Marlene Mountain, gesê dat sy visuele poësie skryf. 'n Mens sou dan die vraag kan vra of 'n gedig soos die volgende dan wel nog as haiku's gesien kan word:

FROG - kikker - vijver - water - Basho. Ja natuurlijk!
 frog f r o g

of die volgende weergawe daarvan:

o g
 r
 f frog.
 (Van der Molen, 1987b:122)

Wanneer die tradisionele voorkrifte ten opsigte van die lettergreepverdeling, vorm en inhoud verontagsaam word, bestaan die haiku nie meer in die tradisionele sin nie. Dan gaan die vernuwing slegs om vernuwing, nie om die haiku se talle fasette op 'n moderne, sinvolle wyse toe te pas nie. Daar sal dus 'n besluit geneem moet word oor waar die streep tussen visuele poësie en egte haiku's getrek moet word.

4.2.2.6 Samevattend

Die rede waarom die klassieke Japannese poësie 'n voorkeur vir versreëls van 5-7-5 lettergrepe het, is nie duidelik nie (Kerlen, 1990:65), maar dat die vorm veral vir die haiku gebruik moet word, word in die Ooste sowel as in die Weste aanvaar. Verity (1996:31) meen egter dat die bepaalde 5-7-5 lettergreepverdeling ontstaan het, omdat die meeste woorde in Japannees op een van die vyf klinkers eindig. Dit is moeilik om van rym gebruik te maak, omdat dit later eentonigheid meebring. Deur 5- en 7-lettergrepige versreëls af te wissel, is hierdie probleme oorkom en was rym onnodig om die poësie interessant te maak of te verryk.

Daar is ook tans 'n neiging om van die tradisionele vorm af te sien en dit lei daartoe dat daar varianthaiku's ontstaan. Die tendens het ook op die inhoudelike kenmerke betrekking. Volgens Lodder (*in* Anon., 1994:28) is dit hierdie vormlike en inhoudelike voorskrifte wat maak dat die haiku in die Weste as 'n nuwe poësietipering beskou word.

Teenoor hierdie inklusiewe uitsprake oor die haiku in die Weste is daar ook literatore, soos Erwin Jahn byvoorbeeld, wat weier om die driereëlige Westerse gedig bestaande uit 17 lettergrepe as 'n haiku te sien as dit nie aan die formele en inhoudelike kriteria voldoen soos wat eeue terug vir die haiku daargestel is nie. Hy beweer dan dat 'n egte haiku in die Weste glad nie geskryf kan word nie, omdat die digters tans nie dieselfde leefwyse as dié in die ontstaanstyd van die haiku het nie. Verder kan die haiku net tot stand kom uit die diepe verweefdheid met die Zen-kultuur en 'n ware Zen-inge-steldheid, aspekte wat vir die meeste Westerlinge vreemd is (Wil- lems, 1988:82-83).

Aan die ander kant meen Makota Ueda, iemand wat hom besig hou met die ontwikkeling van die haiku in Japan, dat die sogenaamde moderne leermeesters hulle eie reëls neerlê en dit streng toepas. Volgens Ueda versuim mense soos Balm, Van Faassen en Van Hest (vergelyk voetnoot in 4.2.2.3) om hul leerlinge daarop te wys dat die riglyne bedoel was om hulpmiddels te wees by die skryf van die poësie (Van der Molen, 1992e:31).

Dit blyk dus dat die haarklowery oor egte en varianthaiku's nog lank nie afgehandel is nie. Wat miskien die belangrikste is, is die

feit dat dit nie saak maak of die haiku se vorm of inhoud afwyk van die tradisionele voorskrifte nie. Van der Molen (1987a:78-79) sien dit as 'n onbenullige debat. Die hoofsaak is dat die Westerling die moontlikhede van die gedigvorm raaksien en aanpas by sy eie omstandighede. Daardeur kom die digter uit by vernuwing, soos wat dit in alle literêre genres voorkom. In wese is dit wat met vormin-tertekstualiteit veronderstel word: dat 'n vorm oorgedra word en aangepas word om aan die nuwe gebruiker se behoeftes te voldoen in sy eie taal en teen die agtergrond van sy eie kultuur.

Die hoek waaruit hierdie ondersoek dan verder gedoen sal word, kom daarop neer dat enige gedig wat na 'n haiku lyk, eerstens aan die tradisionele haikuvorm getoets sal word. Daarna sal na die inhoudelik kenmerke gekyk word.

4.2.3 Vorm

Daar is ooreenstemming in beide die Ooste en die Weste dat die tradisionele haiku uit drie versreëls bestaan, met 'n vasgestelde 17 lettergrepe wat in 5-7-5 lettergrepe per versreël verdeel is. Ter illustrasie word Bashō se bekendste haiku in Japannees met die Nederlandse vertaling daarby gegee:

furuike ya
kawazu tobikomu
mizu no oto

een oude vijver -
een kikvors springt erin:
het geluid van het water.
(Vos, 1991a:109)

In die oorspronklike gedig kom daar in die eerste versreël 5 lettergrepe voor: fu-ru-i-ke ya; in die tweede 7 lettergrepe: ka-wa-zu to-bi-ko-mu; en in die derde weer 5 lettergrepe: mi-zu no o-to. By die Nederlandse vertaling daarvan is dieselfde aantal lettergrepe in die eerste versreël gebruik, terwyl daar in die tweede en derde versreëls onderskeidelik 6 en 7 lettergrepe gebruik is. Dit gebeur uiteraard by die vertaling van haiku's uit Japannees dat die aantal lettergrepe meer of minder is, aangesien die Japannese lettergrepe of *onji* korter is as die Westerse lettergrepe. Dieselfde lettergreepverdeling kom by Ryōkan (1758 - 1831) se parodie op Bashō se gedig voor:

araike ya
kawaza tobikomu
oto mo nashi

By die Nederlandse vertaling van Ryōkan se gedig is daar 'n afwyking van die tradisionele indeling, naamlik 5-6-5 lettergrepe:

Een nieuwe vijver -
een kikvors springt erin;
een doodse stilte.
(Vos, 1991a:100)

In die Afrikaans kry ons ook 'n weergawe van Bashō se haiku by Hambridge (1989:29):

Haiku
'n Padda se plons
nietig in die vywer vol
reeds gedoende slyk

By die Hambidge-weergawe word die oervorm van die haiku in jukstaposisie geplaas met 'n moderne lewenshouding van *deja vu*. Dit blyk duidelik uit die digterse inbring van die sinies-gelaaide woorde "nietig" en "slyk". Deur die klassieke haiku as basiese interteks te gebruik, en dit te 'kantel' met siniese toespelings, word snydende kommentaar gelewer op die irrelevantheid van die digvorm. Die maak van nóg 'n gedig op dieselfde stramien word gelykgestel aan nóg 'n "nietige" plons van nóg 'n padda. Die feit dat dié bydrae tot die letterkundige tradisie (= rivier) met slyk vergelyk word, toon die relatiwistiese houding van die digter ten opsigte van hierdie prosodiebeoefening aan. Interessant genoeg: die feit dat die digter enigsins die moeite doen om teen die tradisie in te skryf en poëtiese kommentaar te lewer, bevestig in 'n groot mate juis die tradisie. In die woordjie "gedoende", wat semanties vreemd opval, word dié bevestiging geaksentueer: dit wat reeds gedoen is, word hier opvallend anders gedoen, en dít wys ironies genoeg nie die tradisie af nie (al is die bedoeling so!), maar bevestig dit juis. Dit word voorts ook bevestig deur die klassieke lettergreepverdeling van 5-7-5 presies te herhaal.

In die Afrikaanse poësie praat een van die bekendste haikudigters in Afrikaans, Retseh la Grange (s.j.:52), ook met die tortels van die modder mee:

Nagklein paddatjies
 hakkel-borrel-klappertaal
 eggolose klank

Hierin word die inspraak op en inspeel in die tradisionele digters

se verse nog eens bevestig, en ook die tradisionele 5-7-5 lettergreepverdeling kom hier voor.

Breytenbach (1967:78) gee in die volgende vers uiting aan die bewondering vir die natuur. Hierdie strofe vorm deel van 'n langer gedig, en al word dit nie as 'n haiku per se beskou nie, is die digter se aanvoeling vir dié Japannese versvorm duidelik:

Die padda spring in die water
 maar drie sneeue hang reeds
 aan die tak

Die lettergreepverdeling in hierdie gedig is 8-6-3 wat weliswaar 17 lettergrepe gee, maar die balans van die gedig versteur. Die teenstelling word verskerp deur die verwysing na "drie sneeue": die leser verwag dat die water gevries sal wees as daar al drie keer sneeu geval het, maar tog spring die padda in die water - 'n aanduiding dat die sneeuval nie so erg kon gewees het nie.

Ten opsigte van die kort vorm noem Lodder (1990:4-6) dat daar in die klassieke Nederlandse letterkunde wel 'n kort digvorm, naamlik die epigram of puntdig*, voorkom. Dit het al bestaan voordat die Nederlandse digters die haikuvorm begin gebruik het.

* In Afrikaans is die epigram veral deur A. G. Visser beoefen, maar volgens Luitingh (1954:107-108) is dit gewoonlik in die kwatrynvorm geskryf.

Van Schagen (in Van der Molen, 1993a:9-10) en ook Reumer (1990:145-146) noem die 5-7-5 lettergreepverspreiding die gelukkige maksimum en ideale vorm. Enige ander verspreiding moet dus as variasies op die tradisionele vorm gesien word, alhoewel dit ook toelaatbaar is.

4.2.4 Inhoud

Onder inhoud sal gelet word op aspekte soos natuurbeelding, die seisoenwoord, sintuiglike waarneming, die haikumoment of -oomblik, die tweedeling (wat die balans en ewewig in die haiku aandui) en die sogenaamde snywoorde - wat alles bydra tot die inhoudelike kohesie van die haiku.

4.2.4.1 Inleidend

Die aard van die inhoud van die haiku was aan die begin beperk deur die streng voorskrifte wat daar vir dié versvorm bestaan het. So het Bashō byvoorbeeld 'n gelade, maar gestroopte inhoud van sy leerlinge verwag (Anon., 1969b:45). Die wese van die inhoud sluit ook die tweedeling, wat in die haiku voorkom, in - dit skep die balans of ewewig tussen die eerste twee versreëls en die slotreël. Henderson (1972:243) vat die aard van die haiku saam as hy verwys na Bashō se eenvoudige tekening van tonele uit die werklikheid, waarin daar ook 'n element van "effect of temporary mood, but also a companionship with a true and noble spirit" voorgekom het.

Daar moet in ag geneem word dat die meeste literatuur wat die haiku

voorafgegaan het, deel van die uitdrukking van die Boeddhistiese denkwyse uitgemaak het, aangesien die meeste digters in tempeldiens gestaan het. Daarmee saam het die idees van Confucius, wat in samehang met Zen-Boeddhisme verkondig is (Humphreys, 1961:140), 'n belangrike rol gespeel. Die invloed van Zen op die haiku is veral dringend voorop, omdat dit die eenheid van die mens met die kosmos aksentueer. Dit is hierdie eenheid wat deur die natuurbeelding in die haiku uitgedruk word (Helleman, 1989c:135). Vir die Zen-digters word die haiku 'n weg tot verligting of *satori*, waardeur die digter tot die kern of essensie van die oomblik kan deurdring. In hierdie studie word nie ingegaan op die betekeniswydte van Zen nie, omdat dit baie omvattend in 'n verskeidenheid studies gedek is. Vergelyk in hierdie verband Ferreira (1985), Gouws (1988) en Buscop (1993), ook vir 'n deeglike bibliografie oor die onderwerp.

Dit was Matsunaga Teitoku (1571-1653) wat die streng reëls, waarvolgens die verse gewoonlik na die een of ander seisoen moes verwys het, geformuleer het. Binne die bestek van die drie versreëls moes melding gemaak word van die seisoen, die tyd van die dag en die belangrikste kenmerke van die landskap (Ashmead, 1959:60).

Keene (1974:1070) wys daarop dat Bashō daarop aangedring het dat sy studente se haiku's 'n aanduiding van 'n ewige waarheid, maar ook tekens van eietydsheid, moes bevat. Hy (1974:1072) sê voorts dat die funksie van die haiku, volgens Kyōshi, moes wees om 'n intuitiewe bewondering vir die skoonheid van die natuur uit te druk. Daar was wel ander digters wat die gedigvorm vir onkonvensionele temas gebruik het, maar dan is dié gedigte as minderwaardige verse beskou.

Die beste haiku's, volgens Miyauchi (1976:28), is daartoe in staat om die diepste betekenis in die 17 lettergrepe weg te steek, waarmee hy dan bedoel dat *suggestie* een van die belangrikste kenmerke van die haiku is. 'n Ander eienskap is die beelding of "imagery" - die wyse waarop 'n beeld met woorde geskep is.

Vir Hyers (1973:28) is die haiku egter "a literary oddity in itself", waarin, onder Zen-inspirasie, allerhande dinge uit die natuur verhef word tot estetiese en religieuse objekte. Verder sê hy (1973:72-73): "The haiku is sublime in its very aversion to the sublime, and magnificent in its insistence upon being completely bereft of adornment."

Daar word alledaagse elemente as onderwerp vir die haiku gebruik. Die natuur het gewoonlik die hooftema van die haiku's gevorm, daarom was liefde selde die onderwerp en humor was as swak smaak beskou (daar was egter enkele humoristiese gedigte). Die hoofsaak is dat die haiku's gekenmerk word deur eenvoud en minimale ekspressie, wat 'n aanduiding is van "experiences which words unending could never grasp or exhaust" (Hyers, 1973:91). Die belangrikste voorskrif vir die Japannese haiku is die feit dat die inhoud oor die natuur moes handel soos dit veral deur Bashō, Issa en Buson voorgehou is.

Kesting en Kesting (1979:1) meen dat haiku's in harmonie met die seisoene geskryf moet word, sodat daar elemente uit die natuur vir die tematiese inhoud gebruik kan word. Daar ontstaan 'n haiku-belevens wat op eenwording met die natuur dui en waarin sin aan elke vorm van lewe gegee word. So word die mens se hele bestaan in die gedig se inhoud betrek (Suzuki, 1970c:359).

In die Weste is dit veral in Nederland waar die tradisionele konsep van die inhoudelike nagevolg word, terwyl daar in die moderne Japannese literatuur 'n wegbeweeg van hierdie streng voorskrifte is en daar ook oor ander dinge, byvoorbeeld die liefde en oorlog, gedig word. In ander lande in die Weste, veral Amerika, waar die vrye haiku as merendeels gebruik word, is dit nie so noodsaaklik dat die haiku se inhoud uitsluitlik net oor die natuur moet handel nie.

Ook in Japannees waar die seisoenwoord as onlosmaaklik deel van die inhoud van die haiku beskou is, word dit tans nie meer as so belangrik geag nie en word dit selfs in sommige gevalle weggelaat. By baie haikudigters bly dit nog steeds 'n vereiste wat navolgingswaardig is, aangesien dit die digter se verbintenis met die natuur bevestig. Die gebruik van die sintuiglike waarneming waardeur die haiku-oomblik hoofsaaklik in die gedig uitgebeeld of tot stand gebring word, is steeds belangrik.

WWW
LIBRARY

Dit is die formele en inhoudelike kenmerke van die haikuvorm wat meegebring het dat dit vir die digters in die Weste so 'n navolgingswaardige uitdaging gemaak het.

Vervolgens sal na hierdie aspekte, wat die haiku se inhoud so spesifiek determineer, gekyk word ten einde aan te dui hoe dit in die Japannese (waar moontlik), Nederlandse en ander tale na vore kom. Daar sal ook so ver moontlik Afrikaanse voorbeelde ter illustrasie van die karakteristieke kenmerke gegee word.

4.2.4.2 Natuur

Deur die eeue word die natuur as die oermoeder gesien. Die Japanne- se verbondenheid met die natuur spruit nie net uit hul bewondering en gevoeligheid vir die natuur nie, maar vorm 'n integrale deel van hul kultuur (Van den Berg, 1988:56). Die Westerse siening van die natuur is grotendeels deur die Christelike siening beïnvloed, naam- lik dié van 'n Godgegewe tuin waarin die mens mag heers en ekploi- teer. Hopman (1991:158) noem dat die Westerse denke min of meer ge- reduseer is tot 'n stukkie vegetasie waarop 'n aantal lewensvorme nog voorkom.

By Bashō en sy tydgenote het die rol van die natuur 'n belangrike deel van hul lewensfilosofie uitgemaak. Hulle het ook nader aan die natuur geleef as die moderne mens. So het die priester-digters van daardie tyd van plek tot plek gereis, van aalmoese geleef en gedig- te geskryf oor dit wat hulle waargeneem het. Bashō het volgens Hop- man (1993:147) ongeveer 12000 km te voet in sy lewe afgelê. As die digter 'n plek aangedoen het, het hy byvoorbeeld 'n haiku geskryf, wat daardie spesifieke plek deur middel van seisoenassosiasies oproep (Hopman, 1991:158). 'n Voorbeeld hiervan is die dorp Sara- shina, by die berg Obasute, wat bekend was vir die wonderlike hel- der maanligtonele in die herfs. In een van Bashō se haiku's word dié toneel in Hopman (1991:158) se vertaling só beskryf:

Te Sarashina
zag ik de maan drie nachten
zonder één wolkje.

Klaarblyklik is dit 'n welbekende toneel en slegs deur die verwysing na die dorp is genoeg om die skoon maanlignagte op te roep. So ook hou sekere blomme en plante, wat net op bepaalde plekke voorkom, vasgestelde assosiasies vir die Japannese digters en lesers van hul poësie in.

Daarteenoor het die Weste nie dieselfde tipe vasgestelde assosiasies as wat daar in die Japannese literatuur bestaan nie. Om dié rede probeer digters veral by die haiku hul eie assosiasies vanuit hul eie onmiddellike omgewing skep. 'n Nederlandse voorbeeld hiervan is 'n haiku van Dick Krijnders waarin oor 'n doodgewone mossie en 'n stukkie brood gepraat word:

laag over de grond
vliegt een halve boterham
geduwd door een mus
(Hopman, 1993:146)

In die Afrikaanse literatuur kom daar talle voorbeelde van dié verskynsel voor, naamlik dat dinge uit die eie omgewing as verwysing gebruik word, soos sake wat nie met die tradisionele Japannese milieu in verband gebring kan word nie. In Afrikaans word onder andere voorwerpe uit die ruimte-eeu, byvoorbeeld satelliete, en plekke eie aan die Suid-Afrikaanse ruimte gebruik. Dit maak veral die inhoud van die haiku kontemporêr, soos wat uit die volgende gedigte spreek:

Branderplankryers
hurk in borrels bottelgom
Venesiaanse glas
(Castelyn, 1990:64)

Hier word 'n Venesiaanse glasvoorwerp beskryf. Die branderplankryers wat in die boog van die golf hurk, lyk asof hulle in borrels vasgevang is, soos die lugborrels wat in Venesiaanse glas voorkom. Die verband tussen die branderplankryers en die glasborrel word hier metafories gelê. Die verwysing na die branderplankryers plaas die gedig in 'n ander konteks as die natuurbeelde in Japan tydens die ontstaan van die haiku.

In 'n ander gedig van Castelyn (1990:18) word die ruimte-eeuse tegnologie opgeroep:

Vreemde satelliet
sien ons doen-en-late van
verskroeide aarde

Die oog van die satelliet word hier die gepersonifieerde waarnemer van wat op die aarde gedoen word. Die resultaat van die mens se "doen-en-late" is 'n "verskroeide aarde". Net soos by van die nuwer Japannese haiku's word die natuur hier bysaak: die satelliet gee 'n objektiewe waarneming van die aarde. Dit gaan dus nie hier om die skoonheid van die natuur nie. In hierdie gedig sou 'n mens kon praat van 'n perspektiefverskuiwing van die natuur na die mens - en dan in besonder die gevolge van sy daad. Hier word 18 lettergrepe gebruik om vormlik so na as moontlik by die tradisionele haikuvorm te bly, terwyl die inhoud aangepas word by die huidige tyd. Ook in 'n gedig soos die onderstaande word 'n beeld uit die moderne tyd gebruik om die natuur te beskryf:

Al sy fut is uit:
 die see is
 'n afgeblaasde beesblaasvoetbal
 (Kesting & Kesting, 1979:15)

Die vergelyking van die see met 'n afgeblaasde voetbal is in die gebruik van die vergelyking al vreemd aan die haiku. Verder is daar nie gebruik gemaak van die tradisionle lettergreepverdeling nie, aangesien dit in 'n gevarieerde wyse, naamlik 5-3-9, aangebied word wat weliswaar nog op die tradisionele aantal lettergrepe neerkom. Die slotsom word aan die begin gegee, waarna dit verduidelik word.

Alhoewel die volgende gedig van Krog (1972:48) eerder as 'n varianthaiku gesien moet word, word dit hier gebruik weens die ongewone tematiek - wat nie volgens die tradisionele voorskrifte vir die haiku gebruik kon word nie. 'n Tema vreemd aan die haiku, naamlik die liefde, word gebruik. Dan word daar ook nog van 'n moderne begrip, ryloop, gebruik gemaak:

ek salueer jou my liefeling
 want jy ryloop vanaand
 oor my hele bestaan

Die gedig word deur die digter in die titel as 'n haiku tipeer. As dit streng aan die tradisionele haiku gemeet word, het ons hier eerder met 'n variant te make, aangesien daar 20 lettergrepe (8-6-6) in plaas van die normale 17 gebruik is. Verder is die persoonlike spreker aan die woord, wat ook volgens die voorskrifte 'ontoelaatbaar' is.

Waterblommegies, wat sinoniem aan die Kaap is, word in die volgen-

de haiku van La Grange (1990a:27) gebruik. Dis 'n goeie voorbeeld van hoe die Westerse digters voorwerpe uit die natuur in hul eie omgewing of leefwêreld by die gedig geïnkorporeer word. Dit is duidelik dat, in teenstelling met die Japannese voorskrifte, die Westerse (maar veral Afrikaanse) haiku's van vergelykings en metafore gebruik het. Dit hang saam met die literêre agtergrond waaruit die Westerlinge hul haiku's skryf.

waterblommetjies
spieël vroeg-oggend sonpuntjies
in die koue dam

Die blomme van dié waterplant word metafories as "sonpuntjies" in die oggend gesien. Daar kan miskien net hier genoem word dat La Grange een van die min digters in Afrikaans is wat so ver moontlik by die tradisionele haikuvereistes hou. Daar is baie min variante ten opsigte van vorm en inhoud by haar werk te bespeur.

Net so word die Transkeise eiesoortige omgewing van Lusikisiki in Lombard (1969:43) se gedig opgeroep:

Die reëntjie kwitsa,
Lusikisiki-wêreld:
Wyd en pêreldof!

Die dans van die reën word deur middel van die nuutskepping "kwitsa" beskryf. Die wyse waarop die reën val, word metafories gedoen in die woord "pêreldof". Die ruimtebeskrywing geskied hier deur middel van natuurwetmatigheid, dié van die reën. Hierdie natuurwet-

matigheid word in die slotreël met "wyd" (wat dus oor 'n groot area val) en "pêreldof" (verwysend na die kleur van die vallende reën) uitgebeeld. Die gebruik van die nuutskepping is ook 'n voorbeeld van onomatopée. Die normale 5-7-5 lettergreepverdeling is gebruik. Hierdie is een van die min haiku's in Afrikaans waar veelvuldige leestekengebruik voorkom. In hierdie opsig verskil dit van die tradisionele haiku. Die inhoud het gewoonlik uit een of hoogstens twee gedagte(s) - in aansluiting by die tweedeling - bestaan. Die verdeling tussen die twee gedagtes kon dan deur middel van leestekens aangedui word.

By die Afrikaanse haiku kom daar ook soms haiku's met opskrifte voor, wat ook verskil van die Japannese haiku. Van dié gedigte gee duidelike plekaanwysings, soos in die volgende gedig van Theo de Jager (*in* Anon., 1988:37) waar die plek as 'Pretoria' geïdentifiseer word:

Haikoe vir Pretoria

Met winter se dood
hou ons in pers roubeklag
'n Oktoberfees

Hier word spesifiek na Pretoria tydens Oktober verwys wanneer die jakarandas pers in die blom staan. In 'n ander gedig van De Jager (*in* Anon., 1988:37), wat ook van 'n opskrif voorsien is, word daar twee spesifieke plekaanduiders (in die titel en in die gedig self) gegee:

Haikoe vir die Kaap

Koue misreën rol
 lang trane teen 'n hang af
 oor sy Distrik Ses

Dit plaas die gedig inhoudelik in die Suid-Afrikaanse omgewing. Die "Kaap" in die opskrif word in die gedig eerstens gepersonifieer deur die persoonlike voornaamwoord "sy"; tweedens word die plek-verwysing versterk deur die "koue misreën" wat metafories deur die "lang trane" voorgestel word. Die gevoel van verlies en hartseer oor wat met Distrik Ses gebeur het, word deur die reën teen die berg geaksentueer. Die leser lei af uit die gedig dat dit die Kaap is wat die handelende agens is. Buiten die gebruik van die titel kom die gedig vormlik ook nie met die tradisionele voorskrifte ooreen nie. Die haiku-oomblik ontbreek: hier word net 'n waarneming weergegee. Die spesifieke assosiasies met plekke, plante en diere in die Weste sluit by die Westerse omstandighede aan. Die belangrikste kenmerk van die haiku, naamlik die beskrywing van 'n moment waarby die natuur as inspirasiebron gebruik is, ontbreek egter by De Jager se gedigte.

Al twee bogenoemde gedigte beskik wel oor die seisoensaanwysing soos wat by die tradisionele haiku verwag word. In die eerste gedig word die einde van die "winter" deur die "pers" van jakarandablomme in Oktober aangekondig. By die tweede gedig is die seisoensverwysing meer subtiel gebruik en word daar van die leser 'n voorkennis van die gebruiklike Kaapse weer verwag, naamlik dat dit gewoonlik gedurende die winter daar reën. Die winter word deur "koue" aangedui.

Dit wil dus voorkom asof in die Westerse - en dan veral die Afrikaanse - haiku die seisoenwoord deur ander woorde of omskrywings vervang word.

4.2.4.3 Die seisoenwoord of *kigo*

Samehangend met die natuurbeelding, wat die belangrikste inspirasiebron vir die haiku is, is die voorkoms van die seisoenwoorde of *kigo* (Hopman, 1991:158).

Vir eeue lank was dit 'n vereiste dat 'n egte haiku gekenmerk moes word deur die seisoenwoord. Sedert die ontstaan van die Chinese en Japannese literatuur het die natuur 'n belangrike deel uitgemaak van die inhoudelike kenmerke daarvan (Van den Berg, 1988:55). Dit was eers in die twaalfde eeu n.C. dat daar simboliese waarde aan seisoenwoorde geheg is. Toe was die gebruik van 'n seisoenwoord al by die voorskrifte vir die *renga* verpligtend. Die feit dat die openingsvers van die *renga*, die *hokku*, die voorloper van die haiku was, het dus daartoe aanleiding gegee dat een van die haiku se vereistes die gebruik van 'n seisoenwoord was.

Vanaf 1100 n.C. ontstaan daar vyf kategorieë waarin seisoenwoorde verdeel is: die vier jaargetye plus die Nuwejaar. In Japan val die Nuwejaar ongeveer twee maande na die Westerse Nuwejaar - dit kondig die lente in Japan aan. Uitvoerige lysste met voorskrifte vir die aanwending daarvan is met verloop van tyd in Japan saamgestel. Daar is selfs 'n aanduiding vir elke dag en maand opgestel. Daarvolgens, byvoorbeeld, verteenwoordig die iris 5 Mei. Wanneer 'n digter dus

in 'n gedig na die iris verwys, dien dit as 'n spesifieke tyds-aanduiding.

Later is die betekenis van die woorde en uitdrukkings verfyn, sodat digters baie sorgvuldig met die seisoenwoorde, as 'teken van waarheid' kon omgaan. Langsamerhand word hierdie lyste saamgevoeg tot 'n seisoenwoordeboek of *saijiki*, wat volgens Isaacson (1992:129) 'notisie van die gebeurtenisse gedurende die jaar' beteken. Hierdie seisoenwoordeboek bevat feite en informasie wat deur die eeue heen bewaar is en betrekking het op die alledaagse lewe en dinge wat met die seisoene verband hou. 'n Verdere onderverdeling volgens elke seisoen kom in die seisoenwoordeboek, in 'n aantal kategorieë, voor. Dit het die volgende ingesluit:

<i>jikō</i>	- algemene klimatologiese kenmerke van die seisoene;
<i>tenmon</i>	- sake rakende die hemelruim;
<i>chiri</i>	- sake rakende die aarde;
<i>jinji</i>	- menslike aktiwiteite;
<i>shōkyō</i>	- Shintoïstiese en Boeddhistiese sake;
<i>shokobutso</i>	- plante, en
<i>dōbutsu</i>	- diere.

Uit die volgende gedig spreek die feit dat die natuur as inspirasiebron vir Seishi gedien het:

Karikari to
toro hachi no
kao wo hamu

Met knappend geluid
 peuzelt de bidsprinkhaan
 de kop van de bij op
 (Vande Walle, 1990:49).

Vande Walle (1990:50 e.v.) dui dan aan dat die seisoenwoord een van die aspekte was waarvan Seishi afstand gedoen het. Soos in bogenoemde voorbeeld te siene is, word hier geen aanduiding van die seisoen of plek gegee nie - bloot net 'n waarneming. Hy maak wel hier deur die verwysing na die "bidsprinkhaan" en die "bij" van die *dōbutsu* gebruik.

Tota daarteenoor se werk het wel nog raakpunte met die tradisionele haiku, soos wat uit die volgende gedig duidelik blyk:

Dore mo kuchi
 utsukushi banka no
 jazu ichidan

Allen hebben ze
 een mooie mond: de jazzband
 in de late zomer
 (Vande Walle, 1990c:133).

Hierdie gedig, wat een van sy bekendste haiku's is, bevat wel 'n seisoenwoord, naamlik *banka*, wat 'laatsomer' beteken. Die keuse was nie 'n gedwonge een nie, soos wat 'n mens byvoorbeeld by rymdwang sou kry. Tota (in Vande Walle, 1990c:133) wys self daarop dat hy die woord eenvoudig gekies het, omdat dit volmaak in die konteks gepas het. Die rooi lippe van die sangeres was opvallend en die laat-somerson "scheen daar het gedroomde decor voor". As hy 'n ander of beter woord kon kry, sou hy dit gebruik het - al was dit nie

'n seisoenwoord nie. Die gebruiklike lettergreepverdeling kom hier voor. Die gebruik van die seisoenwoordeboek se indeling, *jinji*, word hier geïmplimenteer, sonder om direk na die natuur te verwys.

Die kuiflewerik (soos in die volgende gedig) kom beide in Japan en Nederland voor en is in die somer meer sigbaar en hoorbaar. Bashō beskryf die voël se gefluit soos volg:

Dag na dag na dag
wordt het koren bruiner en
fluit de leeuwerik.
(Hopman, 1991:160)

Die tyd wanneer die leeurik fluit, word bepaal deur die eerste twee versreëls: dit geskied eerstens daaglik - "dag na dag"; en tweedens gebeur dit wanneer die koring bruiner, met ander woorde ryp, word.

Deur die gebruik van die seisoenwoord of plaasvervangers daarvan word die haiku 'n uitdrukkingswyse van die nuwe verhouding tussen die mens en sy hele omgewing (*in* Anon., 1994:29), hetsy in die tradisionele sin of in die moderner Westerse sin. In aansluiting hierby is Oda (1991:68) van mening dat die haikudigkuns tydloos is in die sin dat dit natuurbeelde gebruik om permanente en universele menslike ervarings en gevoelens op te roep. Daarsonder sou die haiku nie sy besondere aard gehad het nie, en sou dit maar net 'n doodgewone digvorm gewees het. Dit is juis hierdie natuurbeelding wat daarvan so 'n unieke gedig maak.

Hier volg voorbeelde van hierdie onderverdeling uit die Afrikaanse haikuskat:

Lente-somer-dag
 'n vlinderblaar blaar-vlinder
 - te vinnig verby!
 (La Grange, 1990a:15)

Die vlinders, wat gewoonlik in die lente verskyn, dui hier die *jikō* aan. Daar is 'n dubbele verwysing na die seisoene in die woordkoppeling "lente-somer-dag".

Die herfs word ook in een van Rall (1968:34) se haiku's aangekondig deur die driedubbele verwysing na herfs in die eksplisiete woord "herfs", maar ook in die herfswoorde: "roesgroen" en "bruin":

V (HERFS)

Laas herfs was vir ons
 roesgroen riet in 'n bruin tyd
 vol wilde-eenddots.

Wanneer daar na die *tenmon* verwys word, het dit gewoonlik te make met die son, maan en sterre. In een van Hélène Kesting (1975:28) se gedigte word daar só na die *môrester* en son verwys:

Die koeie herkou
 die *môrester* blom,
 sonop sloer in die wolke

Die beeld van die oggendster, die son en die wolke verteenwoordig die *tenmon*, terwyl die koeie die *dōbutso* aandui. Op hierdie wyse word die hemel en die aarde saam in die gedig betrek. Die rus-

tigheid word deur die woorde "herkou" en "sloer" uitgebeeld.

In 'n ander gedig van Castelyn (1984:66) word die *chiri* aangewend om die aarde en die hemel met mekaar te verbind:

in chloorblou poele
lapislazuli glasuur
skitter die hemel

Die kleur van die lug word in die "lapislazuli" (lasuursteen met 'n baie helder blou kleur) en "chloorblou" herhaal. In 'n ander gedig gebruik Castelyn (1984:65) die *dōbutso* by die beskrywing van die mossie na sy bad:

die wêreld se wee
afgeskud in 'n voëlbad,
vlieg die mossie weg.

Olivier (1971:37) maak gebruik van die *shokubutsu* in sy haiku as hy 'n beskrywing van die ou peperbome gee:

ou peperbome
verloor alles wat groen is
behalwe hul smaak

Shokobutsu, *tenmon* en *jinji* word betrek in die volgende gedig van Engelbrecht (1980:44). Hier word 'n volmaakte harmonie tussen hemel, aarde, die mens en dier gesuggereer.

Haikoe
Mense stap strate
en die voëls vlieg die lug
die hemel is blou

In dié haiku van Gouws (1995:25) word *chiri*, *tenmon*, *jiko* én *dōbutsu* in een gedig aangetref:

vuurvlieg

ligsinnig maklik
laat los vuurvlieg en val
stikswart somernag

Die vuurvlieg (*dōbutso*) skep die optiese illusie dat hy die hemelruim (*tenmon*) 'los' en dat dié terugval na die aarde (*chiri*). Die ikoniese woordjie "val" teen die einde van versreël 2 laat 'val' ook versreël 3, wat 'n duidelike (ook apokoiniese) spanning tussen die twee versreëls meebring. Enersyds kan "somernag" dan as *jiko* gelees word, 'n blote seisoenaanduiding (waartydens die vuurvlieg gewoonlik sigbaar is), maar andersyds kan dit ook kommentaar lewer op die natuurverskynsel waaraan in die eerste twee versreëls beslag gegee is. Dié kommentaar sou dan beskou kan word as ideologiese kommentaar op lig ("ligsinnig") en donker ("swart"), wat die derde versreël ook dan 'n oomblik van insig, die haiku-oomblik, maak. Dit word 'n insig van hoe lig deur duisternis verswelg kan word. In dié opsig kan lig simbolies gelees word as insig, godsdiens, waarheid, en so meer, wat dan in duidelike negatiewe jukstaposisie staan teenoor die teenpool daarvan.

Een van die onderverdelings van die seisoenwoordeboek, die *shōkyō*, kom nie dikwels in Afrikaans voor nie, aangesien die Shintoïsme en Boeddhisme nie algemeen 'n invloed op die Afrikaanse digters (veral haikudigters) het nie. Daar is wel 'n voorbeeld uit die werk van

Kesting en Kesting (1979:30) waarin na die priesters en hul werk aan die ou tempels verwys word:

Priester-kunstenaars
werk nog steeds aan grys tempels
van verweerde steen

Die priesters waarna hier verwys word, is waarskynlik Boeddhistiese priesters wat verantwoordelik was vir die bou en herstel van die tempels.

In Plekker (1972:51) se haiku word daar verwys na 'n Torii:

Grashalms-wolke roep maan
dig soos versteende woude
swyg donker Torii.

Die Torii is die kenmerkende rooi houtkonstruksies wat gewoonlik by belangrike tempels voorkom. Bogenoemde haiku's is die enigste twee uit al die haiku's in Afrikaans, wat as ondersoekmateriaal gebruik is, waarby *shōkyō* ter sprake is.

Ten opsigte van die seisoenwoord het Bashō in die tweede helfte van 1600 n.C. dit duidelik gemaak dat die seisoenwoord die inhoud van die haiku kan dateer as dit ooreenkom met die tyd waarin dit geskryf is (Van den Berg, 1988:56-57). Omdat die Westerse haiku nie 'n vasgestelde seisoenwoordeboek het nie, is dit moeilik om byvoorbeeld in die Afrikaanse poësie 'n presiese aanduiding van tyd te kan gee.

Tweehonderd jaar na Bashō pleit Shiki ook vir die behoud van die seisoenwoord - volgens hom maak dit vinnige assosiasies by die leser moontlik. Omdat die haiku so 'n kort versvorm is, is woord-ekonomie van die uiterste belang en moet die woordgebruik so doeltreffend as moontlik wees. Van den Berg (1988:57) meen dat die gesuggereerde seisoen meer trefkrag as 'n eksplisiete verwysing daarna het. Dit is waar die seisoenwoord van nut kan wees. So word die leser onmiddellik in die konkrete tyd geplaas, soos in die volgende gedig van Issa:

In alle eenvoud
is de lente gekomen
een lichtgele lucht
(Van den Berg, 1988:58)

Die lente word hier aangekondig deur die geel kleur van die lug, wat kenmerkend is vir daardie tyd van die jaar in Japan. Sato wys ook na streke waar daar net in die somer blomme bloei, waar winterseisoenwoorde dus nie van toepassing kan wees nie (Van den Berg, 1987:99). Dit hang ook nou saam met die Japannese 'gevoeligheid' by die oproep van emosies deur die gang van die seisoene, wat omskryf kan word as *seisoensgevoel*.

Baie van die moderne haikudigters bepleit egter die afskaffing van die seisoenwoord. As gevolg van die vernuwende idees in die literatuur uit die Weste word die seisoenwoord of die *kigo* nie meer noodsaaklik geag nie.

Hopman, Ley, Hellenans en Van 't Land (1993:53-54) gaan so ver om te sê dat die klassieke haiku nooit sonder 'n seisoenwoord as 'n

haiku kon bestaan het nie, en boonop dat alles in die ou Japan afhanklik was van die seisoene. Hierdie afhanklikheid is dan in die gedig gereflekteer deur die moment - wat in die konteks van die seisoen beleef is - vas te vang. Daar bestaan tog van Buson se gedigte wat sonder 'n seisoenwoord geskryf is, maar dan het dit meer te make met wat vandag bekend staan as *senryū* (kort, kragtige spreuke, wat in die Weste benoem word as grafitti). Een voorbeeld daarvan by die digter, Buson, is:

Een pan onder as
na een poosje, ongemerkt
is hij gaan koken

(Hopman, Ley, Hellemans & Van 't Land, 1993:54).

UWU
LIBRARY

Die meerderheid tradisionele haiku's bevat wel seisoenwoorde en die rede vir die vervaging daarvan hang moontlik daarmee saam dat min dinge vandag as gevolg van moderne tegnologie nog seisoengebonde is.

'n Ander rede waarom die seisoenwoord gebruik is, word deur Reumer (1990:147) gestel as dat dit 'n soort versnelling in die verstaansproses by die leser bewerkstellig. Deur die seisoen bloot te suggereer, kan 'n hele seisoen en landskap in een oomblik opgeroep word (Blanche, 1993b:125). Uit 'n Nederlandse voorbeeld is dit duidelik:

Zon in december -
meterslange schaduwen
vóór ons het strand.

(Hetty Rietveld in Van den Berg, 1988:59).

Vir die Nederlanders suggereer "december" 'n helder koue wintersdag. Die verwysing na die lang skaduwees roep die tyd van die dag op. Verder word die inhoud gesitueer deur die verwysing na die strand. Dit illustreer wat Van den Berg (1988:59) meen as hy sê dat 'n seisoenwoord goed gekies moet word sodat die betekenis daaragter die regte assosiasies by die leser kan skep. Dán is lang verduidelikings daarvan onnodig. Volgens hom moet daar wel gewaak word teen niksseggende seisoenwoorde, soos in die volgende gedig:

Een bloem en een bij
ze strelen zacht elkander
na is het weer mei.
(Anne Erbrink in Van den Berg, 1988:60).

Die woord "mei" dui die gety aan, maar suggereer weinig meer as rymdwang. Die atmosfeer wat deur die *kigo* geskep word, is baie belangriker as die blote noem van die gety.

Samevattend kan gesê word dat die huidige polemieë oor die gebruik, al dan nie, van die seisoenwoord, nog voortduur. Van den Berg (1998: 61) is egter van mening dat die gebruik daarvan wel sal bly voortbestaan, aangesien dit saamhang met 'n fundamentele houding teenoor die natuur en die lewe self.

Aangaande die *saijiki*, meen Isaacson (1992:130), dat die Japannese gebruik daarvan vir die Westerlinge as voorbeeld kan dien waarvolgens hulle hul eie seisoenwoordeboek kan opstel wat by hulle eie klimaat en kultuur aangepas is..

4.2.4.4 Sintuiglike waarneming

Die mens kan nie die natuur ervaar of seisoensveranderinge raaksien sonder om gebruik te maak van sy sintuie nie. Haiku's is by uitstek sintuiglike poësie: die digter neem die natuur waar, word getref deur 'n ervaring, situasie of 'n beeld, dink daaroor na en daaruit formuleer hy die gedig. Hellemans (1992b:89-90) meen dat hierdie sintuiglike indruk 'n eggo het in die gevoel wat die digter ervaar. 'n Gedig is dan nie net 'n impressie of 'n indruk nie - die digter se besondere gewaarwording wat hy deur middel van sintuiglike waarneming ervaar het, word daarby gevoeg. Die uitdaging aan die digter is om hierdie gevoel binne die bestek van 17 lettergrepe weer te gee. Soms kan die sintuiglike waarneming soms duideliker spreek as die seisoenwoord (p.96). Hierdie sintuiglike waarneming word die werklikheid of poëtiese waarheid (p.92) genoem.

'n Mens sou kon sê dat die sintuiglike waarneming sonder die seisoenwoord of natuurbeelding in die haiku uitgedruk kan word, maar gemeet aan die tradisionele voorskrifte is die *kigo* 'n belangrike deel van dit wat die inhoud van die haiku so besonder maak.

In die Afrikaanse haiku, net soos in die tradisionele haiku, tref ons talle eksplisiete voorbeelde van die gebruik van sintuie aan. Soms word net een sintuig, soos die gehoor of sig, in 'n gedig gemeld, maar in sommige gevalle is die oomblik so oorweldigend dat daar meer as een van die sintuie ingespan word. Volgens Nienaber-Luitingh en Nienaber (1974:97-98) gebeur dit dan dat die sinestetiese beeld 'n "hewige emosionaliteit" suggereer. Dit word gevind

in die impressionistiese beskrywing wat soms by die haiku voorkom. Vervolgens sal na enkele voorbeelde van sintuiglike waarneming by die Afrikaanse haiku gekyk word.

In La Grange (1990) se gedigte kom sintuiglike waarneming die sterkste voor. Die sintuie wat benoem word lei tot die totstandkoming van die waarneming of wat dan bekend staan as die gedig. In een van haar gedigte (p.20) word die see, wind en voëls hoofsaaklik met die oë waargeneem:

wit stormwindgolwe
swart seevoëls vlieg verbete
stadig agteruit

Die wit golwe en swart seevoëls se weerstand teen die stormwind is duidelik sigbaar, maar die gevoel en die geluid van die stormwind en die geraas van die see word slegs gesuggereer. In die volgende gedig (p.20) staan die reuksintuig egter voorop:

vars na-reën geure
van grond en baie blare
...die korter lentes

In 'n ander haiku (p.25) word die reuk, gehoor en sig ingespan om 'n visuele beeld tot stand gebring. Die uil word gehoor as hy roep, die berg, wat heel waarskynlik naby die see geleë is, ruik na die see en moontlik as gevolg van die windstilte is daar geen beweging in die kroondenne sigbaar of hoorbaar nie. Dit word saamgetrek in die ikoniese woord "swye":

vreemde naguïlvraag
 teen die seegeurige berg ...
 kroondenne-swye

Ook by Olivier (1971:37) word daar in sommige van die haiku's van meer as een sintuig gebruik gemaak:

die water kabbel
 saam met die springende vis.
 'n blou voël seek lig

Die geluid van die water wat "kabbel" en moontlik ook dié van die springende vis is hoorbaar, terwyl die vis en die voël gesien word.

By een van Plekker (1972:48) se haiku's word die sig en gehoor gebruik om 'n wandeling onder bome uit te beeld:

Tak betig die lug
 ek knars op verlate gruis
 onder koel gode.

'n Ander sintuig wat minder in haiku's gevind word, is die tassintuig. Lombard (1969:43) gebruik die tassintuig om die byt van die herfs te metaforiseer:

II (NAJAAR)

Groen aan oker bind
 in blare herfs aan ys; gee
 tandjies aan die wind!

Die koue wind veroorsaak dat daar ys op die blare vorm en dit is

hierdie wind wat tot die tasbare "tandjies" van die wind aanleiding gee.

Die haiku's van La Grange (s.j. en 1990) is die enigstes van die ondersoekmateriaal waarin van sinestesie gebruik gemaak word. Kleurverwysings of -beskrywings word ook dikwels in dié verband gebruik, soos die woordjie "grys" in die volgende twee gedigte:

Die grys seegeruis
rus in 'n hangmatstilte
in my strandkombuis
(La Grange, s.j.:14)

die grys slaapasem
van die vierde oggenduur
in veldgeluide
(La Grange, 1990:41)

In die eerste gedig word die "seegeruis" as "grys" gekwalifiseer, waardeur die gehoor en sig op mekaar betrek word. Dit word verder versterk deur "'n hangmatstilte", waar stilte ('n abstrakte begrip) gekonkretiseer word deur dit 'sigbaar' voor te stel as 'n hangmat. Die betekenis van "grys" kan by albei die haiku's as 'n teken van somberheid of kleurloosheid gesien word.

In die tweede gedig word "grys" saam met "slaapasem" gebruik, wat impliseer dat die "veldgeluide" hoorbaar is, maar ook sigbaar gemaak word deur die kleurverwysing. Die verwysing na grys kan moontlik ook aansluit by die tyd van die dag, naamlik as dit begin lig word.

Die beskrywing van die "voëlgeluide" in die volgende gedig as "klankvol" én "blou" dui op die sinestetiese verband tussen dit wat ouditief en opties waargeneem word:

streel die koue lug
klankvol blou voëlgeluide
deur ou boomblare
(La Grange, 1990:56)

Daar is ook hier sprake van inversie in die laaste twee versreëls. Deur die woorde te herrangskik sou 'n meer logiese sinskonstruksie bewerkstellig kon word: streel die koue lug/ - klankvol voëlgeluide - blou/ deur ou boomblare. Die ouditiewe sou dan hier 'n parentese vorm. Die digter gebruik die inversie hier om die tweede reël wat die meeste lettergrepe moet bevat, uit te hef.

Anders as in die vorige haiku's waar kleur sintuiglik voorgestel is deur middel van sinestesie, word dit in die volgende gedig in 'n samestellende afleiding, "deurskynkranke", bereik:

ná die windgeruis
nou papierfyn strandbranders
se deurskynkranke
(La Grange, 1990:29)

Kranke wat hoorbaar is (die wind en die see) word deursigtig gemaak, wat onderstreep word deur die "papierfyn strandbranders". 'n Kontras word ook tussen die "windgeruis" en "deurskynkranke" gesuggereer.

Opsommenderwys kan gesê word dat die sintuie baie belangrik is by

dit wat die digter waarneem en dan deur middel van sy poësie weer-gee. Naas die gebruik van die seisoenwoord (*kigo*), is die uitbeelding van die sintuiglik waarneembare baie belangrik in die inhoud van die haiku. Die kompakte formaat van die haiku leen hom ideaal tot 'n impressionistiese uitbeelding van die sintuie. Hierdie uitbeelding word ook deur sinsetesie ondersteun. Die sintuiglike waarneming staan by die haiku voorop, aangesien dit oor 'n gewaarwording of belewing van die oomblik gaan. Dit is hierdie oomblik wat in die volgende afdeling verder omskryf gaan word.

4.2.4.5 Haikumoment of -oomblik

Die term *haikumoment* (waaronder ook verstaan word *satori*, inspirasie, besieling, ingewing of 'n mistieke ervaring) is volgens Reumer (1990:144-145) deur Yasuda omskryf. Reumer beskou dit as die hoogste ervaring wat 'n mens kan beleef. Maslow, 'n Amerikaanse psigoloog, omskryf dit só: 'n moment van groot intensiteit, waarin daar slegs op die waargenome objek gekonsentreer word, in so 'n mate dat die waarnemer en die objek as 't ware saamsmelt tot 'n nuwe gehaal. Op dié stadium verloor die waarnemer besef van dimensies, die ervaring (soos in die haiku-moment se geval), gee 'n skok waarop liggaam en gees reageer soos wat die situasie dit vereis.

Vir daardie effek maak die digter byvoorbeeld van sintuiglike waarneming (wat moontlik by die leser se eie ervaringswêreld aansluit) gebruik om die moment of belewing uit te beeld. Daarmee saam word punktuasie of die afwesigheid daarvan (enjambemente wat die lees van die gedig versnel) gebruik om die verwondering of besieling aan

te dui.

Ter illustrasie kan na die volgende haiku gekyk word, waar die leesaktiwiteit van die aparte versreëls deur die gebrek aan leestekens versnel word. Só word die bewondering in die gedig uitgedruk:

In de avondwind
gaan alle rozen
zachtjes bewegen.
(Shiki in Reumer, 1990:145)

Hier teenoor dui die leestekens in die volgende haiku belangrike rusposes aan:

Oh! Morgenglories!
- mijn emmer is gevangen;
ik vraag om water.
(Chiyo-Ni in Reumer, 1990:145)

NWU
LIBRARY

In die eerste twee versreëls word die spreker se bewondering vir blomme aangedui: hy slaag nie daarin om sy taak, waarvoor hy gekom het, uit te voer nie. Dan volg daarop die verrassende slot wat nie op die voorafgaande belewenisse volg nie, maar 'n wyer en dieper betekenis inhou. Dit veroorsaak ekstra spanning in die vers en onderstreep volgens Reumer (1990:146) die "plotselinge van die haikumoment".

Hierdie haikumoment ontstaan dus uit 'n spesifieke waarneming, daarom behoort die woordkeuse ongewoon te wees om die onverwagte by die leser op te roep. Reumer (p.147) meen dat die gedig skielik en op 'n onverwagte oomblik 'n waarneming in die buitewêreld met 'n

emosie by die leser verbind. Dan wanneer so 'n haiku-oomblik onverwags, onvoorbereid, hom voordoën, word die ervaring iets van 'n inkyk in 'n reedsbestaande menslike waarheid. Die digter en die leser ervaar dikwels die na binnekyk deur middel van die impulse uit die natuur (Mesotten, 1990:154).

La Grange (1971:3-4) sien ook 'n verband tussen die haiku-oomblik en wat sy noem "'n suiwer eenheidsbelewenis". Die haiku is dan 'n direkte eenvoudige digvorm waarin die intellektuele met die intuïtiewe en digterlike verweef is. Die intellektuele bewussyn word na die tweede versreël van die haiku opgehef deur 'n spontane gewaarwording. Hierdie gewaarwording is die haiku-oomblik: 'n versmelte, gelate ervaring waarin die digter 'n eenheid met die kosmiese tydloosheid ervaar. Wanneer die leser dié eenheidsbelewenis lees en herroep, ontstaan die haiku-oomblik ook by die leser.

Die vele moontlikhede van die taal en die vorm van die haiku dra by tot die uitbeeld van 'n oomblik in die konkrete oomblik van die voltooide gedig (Van der Molen, 1993b:19-20).

By een van Castelyn (1990:69) se haiku's word hierdie verwondering in die slotreël weergegee. In hierdie beeld word 'n satellietfoto met een van Chagall se vensters vergelyk:

Satelliet-foto
koue blou en infrarooi
vensters van Chagall

Die oomblik wat hier vasgevang word, roep die skoonheid van een van

Chagall se loodglasvensters op. In 'n ander gedig van Castelyn (1984:66) word die lug na 'n bui reën beskryf as "glinsterende skulp". Die verrassende oomblik word deur herhaling en deur die verwysing na "perlemoen" aangedui:

VII

perlemoen hemel
skoongewas deur die reën,
glinsterende skulp

Die verwondering is nie altyd aangenaam nie, soos wat uit die volgende gedig van Lombard (1969:43) duidelik word:

III (AFSKEID)

Afskeid pleit uit ons,
ademende siele-dons:
Seepbel-woorde los!

Wanneer die skeiding daar is, besef die twee partye dat die woorde wat hulle aan mekaar te sê het, broos en breekbaar soos seepbelle is. Daar bestaan 'n mate van verwondering, maar ook verwonding wanneer die finaliteit van die afskeid besef word.

Die haiku-oomblik is dus 'n baie belangrike faset van die inhoud waarin die digter die belewenis wat hy ervaar het aan die leser oordra. Gewoonlik was dit in die tradisionele haiku in die slot oorgedra, maar tans word daar nie meer so baie klem gelê op die spesifieke plek waar dit moet voorkom nie.

4.2.4.6 Tweedeling: ewewig en balans

Die haiku is hoofsaaklik op jukstaponerende elemente gebaseer. Van der Molen (1993d:28) noem dit innerlike spanning. Hierdie tweedeling by die tradisionele haiku ontstaan gewoonlik tussen die tweede en derde versreëls. In die derde reël word ook 'n verrassende haiku-oomblik vasgevang. Van Gulick (1990:153) sien hierdie jukstaposisie van die tweedeling soos volg: die woorde word in 'n sekere bepaalde volgorde geplaas sodat 'n polariteit van kragte, soos wat altyd in die heelal aanwesig is, opgeroep word. Waar hierdie twee kragte mekaar ontmoet, word dit moontlik om die onbewoorde werklikheid te begryp.

In die klassieke haiku word die tweedeling *fueki* (nieveranderende) en *ryuko* (vervlietende, verbygaande) genoem. Soms word daar ook van 'n ander vorm van tweedeling gebruik gemaak, naamlik die *kyo* (vormlose, tydlose, ruimte, leegte of immateriële en *jitsu* (vorm, aktuele, konkrete, gemanifesteerde). Een wyse waarop hierdie digotomie bewerkstellig word, is deur middel van die snywoorde (wat in 4.2.4.7 bespreek sal word) *ya* en *kana*. *Ya* verteenwoordig die harde, uitgaande krag, terwyl *kana* die sagte, samebindende krag aandui - dit kan ook vergelyk word met die meer bekende *yin* en *yang*.

Prakties kan dit by die haiku soos volg voorgestel word: die laaste versreël van die haiku mag nooit swaarder weeg as die eerste twee versreëls saam nie. Van der Molen (1993e:25) verduidelik die tweedeling as materiële sake van die buitewêreld wat verander in ge-
waarwordinge van die gees. Dus is dit 'n beeld uit die realiteit/

werklikheid word deur die digter verbind met die betekenis van die belewenis tot 'n gewaarwording van bewondering of ekstase. Die veelvoudige elemente waaruit die haiku opgebou is, is noodsaaklik om die ewewig te behou; dit is juis die jukstaponerende aspekte wat die onverwagte teenstellings in die haiku tot stand bring.

By die Afrikaanse haiku's is daar nie baie voorbeelde van hierdie jukstaposisies nie. Een daarvan is die volgende gedig van Rall (1968:33):

II (WINTER)

Jy het klein gebeur
in my lyf se winterkiem:
'n silwer klokke.

Die spreker se verwondering van die liefde vir iemand anders het onverwags sy "lyf se winterkiem" aangeraak. Die woord "winterkiem" dui op 'n laat-liefde, of onverwagse liefde waarop die spreker nie voorbereid was nie. Dit is ook 'n liefde wat aanvanklik 'klein' gebeur het. Die "kleingebeur" het tot 'n estetiese objek gegroei - iets waarna met goedkeuring en waardering gekyk word, iets wat vir die besitter daarvan kosbaar is. Daar word metafores na die liefde as "'n silwer klokke" verwys. Die beskrywing van die liefde is volgens die tradisionele voorskrifte vir die haiku nie moontlik nie, maar Rall wys in hierdie gedig dat die verwondering oor 'n nuutgevonde liefde net so 'effektief' as dié verwondering oor die natuur kan wees.

In 'n gedig van Martin (in Anon., 1988:39) kry ons soortgelyke

ekstase, maar oor 'n belewing in die natuur. Die waarnemer sien die sagte reën en dit vul hom met soveel verwondering dat dit vir hom klink of die blare besig is om hande te klap:

Sagte reën sif neer
onhoorbaar in die vroegdag:
blare klap hande

Samevattend kan gesê word dat hierdie tweedeling en balans wat binne die struktuur van die haiku en in die inhoud daarvan voorkom, in geen ander poësievorm aangetref word nie. Daarom maak dit van die haiku so 'n uitsonderlike gedig.

4.2.4.7 Snywoorde of *kireji*

Daar is 'n aantal snywoorde of *kireji* in Japannees, waarvan *ya* en *kana* die meeste gebruik word. By die vorige afdeling is reeds aangetoon wat elk verteenwoordig. Hierdie snywoorde is uitgange wat aan die einde van 'n versreël gebruik word saam met die ander elemente wat die tweeledigheid in die haiku aandui. Dit kom slegs in Japannees voor. Die afwesigheid daarvan skep vir die Westerse digters 'n des te groter uitdaging om op soortgelyke wyse gevoel/ atmosfeer/gewaarwording in hul poësie weer te gee.

4.2.4.8 Samevattend

Wanneer daar na die haiku se inhoud verwys word, sluit dit dus meer in as net die betekenis wat uit die woorde afgelei kan word. Opsommenderwys kan gesê word dat die inhoud die wese van die haiku saam-

vat: 'n stukkies of fragment uit die werklikheid of natuur wat deur middel van sintuiglike waarneming en verwysing na die seisoen (tyd, jaargety, plek, plante, hemelliggame) transponeer tot daardie volmaakte haiku-oomblik. Hierdie haikumoment word op 'n verrassende wyse aan die leser oorgedra deur die gebruik van die tweedeling tussen versreëls twee en drie waar die balans of ewewig van die haiku bewerkstellig word deur jukstaponerende elemente. Dit is wat die haiku so 'n besondere, maar ook komplekse gedig maak.

4.2.5. Selfrefleksiewe of metahaiku's

Die postmodernistiese tydsgewrig het veral die aandag gevestig op die belangrike rol van metataal en metatekstualiteit. Kortweg gedefinieer sou dit neerkom op tekste wat oor hul eie aard kommentaar lewer, selfkommentariënde tekste. Dit impliseer veral 'n posisie van selfobservasie en 'n 'spel met die spel' (Hawthorn, 1994:175).

In 'n gedig waarin die woorde 'haiku' of 'haiku-oomblik' dan byvoorbeeld genoem word, word die inhoud dus 'n ikoon, 'afbeelding' of transponering van die gedigvorm. In Afrikaans is daar egter min voorbeelde hiervan. Wanneer daar dan in 'n gedig soos die volgende van Kesting en Kesting (1979:20) na 'haiku' verwys word, sou dit as 'n ikonies beskryf kan word. Die skryf van die haiku word hier ikoon of metahaiku vir die haiku waarin dit voorkom.

Net 'n klein strepie maanlig
oor op my bed
om nog haikoes te skryf

Hier is sprake van die kreatiewe proses wat in die maanlig geskied. Die maan kan as 'n inspirerende lig gesien word, maar dit kan ook as insig geïnterpreteer word. Insig van iets buite die geslote, donker ruimte vanwaar die waarnemer die moment ervaar wat lei tot die skryf van gedigte. Alhoewel daar slegs sprake van "net 'n klein strepie" lig is, is dit genoeg om die oomblikke vas te vang. Die gang van die maan word beklemtoon deur die klein bietjie lig wat oor die spreker se bed val: by implikasie word hier gesê dat die tyd besig is om aan te stap, dat die maanlig gaan verdwyn. Hierdeur word daar ook tydsverloop in die gedig aangedui.

La Grange (1990:54) praat in een van haar haiku's oor die leesaktiwiteit:

haikoeleesmiddag
die heel laaste sonstrale
verblink my oë

Die spreker verwyf 'n middag deur haiku's te lees. Die aktiwiteit duur tot "die heel laaste sonstrale" - met ander woorde tot laat in die middag as die son begin sak. Anders as wat die leser verwag, gebruik die digter "verblink" en nie 'verblind' nie. Verblind beteken om vir 'n oomblik nie meer te kan sien nie, terwyl die implikasie van "verblink" die teenoorgestelde aandui. Die oë verhelder, vonkel en word blink soos wat die spreker ander digters se haiku-oomblikke saam met hulle ervaar deur die lees van hul gedigte.

In hierdie twee voorbeelde word die kreatiewe skryf- en leesproses van haiku's ook onderwerp van die gedig. Dit is twee interessante

inhoudsvorme wat toon hoe die haiku ook ten opsigte van tydsgewrig (en letterkundige metabeskouinge) kan aanpas en evolueer.

In die voorbeeld van La Grange (1990:42) word in die teks na 'n ander haiku, 'n "Engelse haikoe", verwys, en word dit gejuksaponeer met 'n visuele impuls uit die natuur; en dié saambestaan lei tot die haiku-oomblik van insig in die derde versreël:

vlinderspel in groen
en jou Engelse haikoe
stiller veldstilte

Die driedubbele konsentrasie van 'stil' in die slotreël word in die vergrotende trap as kontrastering aangebied. Die "vlinderspel" wat onhoorbaar is, suggereer die stilte in die eerste versreël. Die stilte word verder uitgebeeld in die spel van die vlinders in die groen veld, wat by die digter 'n ander digter se haiku oproep - waarby die vergelykende trap voorgestel word. In die laaste versreël lê die twee pole van hierdie vergelyking in "vlinderspel" teenoor "veldstilte".

Stilte vorm 'n essensiële deel van die Zen-Boeddhistiese meditasie. Dieselfde handeling word in bogenoemde gedig uitgebeeld: die spreker sien die vlinders, mediteer daaroor en bring dan daardeur 'n ander haiku in herinnering. Die vlugtigheid van die vlinders se bewegings hou ook verband met die moment wat in die haiku vasgevang word. Die insensiewe progressie van stil word in die gedig 'n pragtige voorbeeld van ikonisiteit.

Die kortstondigheid, vlugtigheid, selfs 'verloorbaarheid' van die haiku-oomblik word weerspieël in 'n ander haiku van La Grange (1990:53):

namiddagstilte
 en onverwagte gaste
 - 'n haikoe raak weg

Die inspirasie om 'n haiku te skep, word deur die onverwagte besoek ontnem. Die geleentheid neem die wyk voor ander wêreldlike dinge wat die digter se onmiddellike aandag verg. Die "stilte" word omgesit in 'onstilte' deur die "onverwagte kuiergaste".

'n Ander wyse waarop die haiku geïkoniseer word, is deur middel van die oomblik, aangesien die haiku die vasvang van 'n oomblik of moment impliseer. In twee van La Grange se haiku's is daar eksplisiete verwysing na die oomblik. By die eerste gedig (1990:16) word die oomblik seisoenaal gekoppel en verder deur die plekverwysing gesitueer:

Kaapse somer-oomblik
 blink reëndruppeltakke -
 en drie wit bloeisels

NWU
 LIBRARY

Hierdie 'oomblik' korreleer met die vlugtige kalligrafiesketse waarin die oomblik 'gestol' word en dus geïkoniseer is. By die tweede gedig (1990:17) is die verwondering verbeeld in die byvoeglike beskrywing van die oomblik:

asemstil oomblik
 net voor die kameel se voet
 sagte sand ontmoet

Die moment wat hier vasgevang word, is feitlik onhoorbaar en onsigbaar, sodat 'n mens amper jou asem moet inhou om dit te kan waarneem. Die "asemstil" oomblik wat beskryf word, is 'n ikoniese verbeelding van die haiku-oomblik.

Ikonisiteit by die tradisionele haiku kom glad nie voor nie en by die moderne haiku is dit baie raar.

4.2.6 Stylfigure

Wanneer stylfigure in die literatuur aangewend word, is dit om woorde groter beeldingskrag te gee en sodoende die dramatisiteit van die teks te verhoog. Die verskillende stylfigure (soos onder andere vergelykings, metafore, personifikasie, allegorie, metonymia) kom algemeen in die Weste voor. In die Oosterse literatuur het die gebruik van stylfigure eers na die 1900's in 'n toenemende mate posgevat, dit is egter in 'n mindere mate in die vroeëre literatuur sporadies gebruik. Die tradisionele poësie, en dan veral die haiku, word daaraan gekenmerk dat die seggingskrag van die woordgebruik so ekonomies moontlik daaruit moet sien. Veral by die haiku is daar van die digter verwag om met so min as moontlik woorde 'n beeld te skep, wat eerder impliseer en suggereer, eerder as wat dit byvoorbeeld op 'n stylfiguurbasis verbande tussen twee objekte lê.

Vervolgens sal gelet word op die gebruik van die stylfigure in die

haiku. Onder die voorskrifte vir die Oosterse poësie (vergelyk 4.2.2.1) is reeds aangetoon dat Bashō die gebruik van metafore en vergelykings afgekeur het, omdat die direkte beeld wat die digter skep volgens hom voldoende krag moet hê om die leser aan te spreek.

Die Westerse vereistes (vergelyk 4.2.2.2) wat aan die haiku gestel word, sluit hierby aan, want indien metafore en vergelykings gebruik word, dwing dit die leser om dinge soos die digter te sien en dit verhoed hom om sy eie beeld op te roep. Die krag van die haiku lê egter juis daarin dat die leser uit dit wat deur die digter aan hom voorgehou word, hy sy eie interpretasie kan maak op grond van die emosie wat deur die gedig by hom opgeroep word.

Die algemeen aanvaarde siening in die Japannese literatuur is dat die haiku veronderstel is om 'n beeld op sigself te wees en daarom geen verdere beeld nodig het om te verduidelik wat in die vers 'geformuleer' word nie, meen Hellemans (1989a:9). Hy verklaar die voorkoms van byvoorbeeld die vergelykings by Bashō met die term *interne vergelyking*, waarmee dan bedoel word dat die interne vergelyking niks wegneem van die konkreetheid wat so kenmerkend van die haiku is nie. Die gebruik van vergelykings en metafore is volgens hom beperkend vir die vermoë van die leser om hom in die konkrete situasie in te leef.

Sommige literatore meen wel dat daar, sonder dat die digter dit noodwendig so wil hê, wel van vergelyking en metafore in die haiku gebruik gemaak word. Hellemans (1989a:6-12) dui aan dat daar talle vorme van stylfigure in die Japannese literatuur voorkom, al word dit nie as paslik vir die haiku beskou nie. Hy bevestig voorts dat

stylfigure in die klassieke en die moderne haiku in beperkte mate gebruik word. In die volgende vertaling van 'n gedig van Bashō (p.9) kom daar egter wel dié vergelyking voor:

Eerst herfstdagen:
de zee is als een rijstveld,
dat diepe blaugroen.

Becks (1993:137) noem dat die beeld wat by die leser opgeroep word, hom raak en emosie oproep, asook 'n hele reeks bewuste en onbewuste assosiasies. As voorbeeld ter illustrasie gebruik hy die volgende gedig van Bashō:

Hierlangs wonen de
armen, nergens een zilver-
boonvormige munt.

Die feit dat die verwagting by die haikuleser bestaan om natuur-gegewe in hierdie tipe vers te kry, dwing 'n metaforiese betekenisrelasie af tussen die munt se vorm en kleur, wat dan duidelik die sekelmaan as metaforiese komplement oproep. Dié haiku stam oorspronklik uit 'n renga, wat spesifiek oor armoede handel. Hier word by implikasie gesê dat die armes veronderstel is om ryk te wees, omdat hulle die natuur om hulle het. Maar hulle het ook selfs nie die maan nie: die woord "nergens" beklemtoon die feit dat hulle weens die armoede nie geld ("munt") het nie en derhalwe kan hulle ook nie dit wat die natuur gratis bied, geniet nie.

In 'n haiku van Bashō word die storm gepersonifiseer asof dit die bome in sy krag 'omhels':

De maanloze nacht,
 duizendjarige seders
 omhelsd door de storm.
 (Becks, 1993:138)

Die inhoud van die gedig dui daarop dat hier iets spesifiek in die stormnag gebeur het, al kan dit nie gesien word nie as gevolg van die 'maanlose nag'. Die seders se ouderdom getuig van standvastigheid, 'n onaantasbaarheid van die stormweer. Deur die personifikasie word die potensieel destruktiewe aksie van die stormweer gepositiveer in die woordjie 'omhels'. Binne die tydruimtelike konteks van "maanloze nacht", hou die omhelsing duidelik 'erotiese' element in. Die gebruik van stylfigure maak duidelik die betekenisstruktuur digter.

In die Afrikaanse haiku kom daar egter oorvloedig baie voorbeelde van die gebruik van stylfigure voor, en telkens het dit 'n ryker betekenis-skakeling tot gevolg. Die flaminke in die volgende gedig van Castelyn (1990:72) word metafories met melkskommels gelykgestel:

Flaminke: aarbei-
 pienk melkskommels staan eenbeen
 strooitjies in 'n glas

Al is dit 'n verrassende gelykstelling, is die jukstaponerings tog hinderlik, want die twee metaforiese pole korreleer nouliks oortuigend as gevolg van min korresponderende semene. Personifikasie is immers, in die woorde van John Ruskin (in Van Gorp *et al.* 1986: 308), "te sterk gekleurde deur emotie en ongebonden fantasie", aspekte wat die tradisionele haiku juis wil vermy. Volgens Brooke

(in Saayman, red., 1990:89) is dit wat oor die funksie van 'n metafoor gesê word, veral op die haiku van toepassing:

... a metaphor opens up to the world and at the same time situates the imagination. It is important to understand that what might seem like two processes is in actuality one.

In een van Kesting (1975:27) se haiku's word 'n eksplisiete vergelyking gebruik. Die Grieks "metaphora" beteken die 'oordra van betekenis'. Hier word die sagtheid van die hasie met die middag se atmosfeer vergelyk. Die alliterende s-klanke in die eerste twee reëls aksentueer die "lou, betrokke namiddag"-atmosfeer.

Snoesig soos 'n hasie
oortjies plat,
die lou, betrokke namiddag

In Van Gorp et al. (1986:249) word voorts gepraat van die spanning tussen die gemeenskaplike en die niegemeenskaplike semene. By genoemde gedig word die gemeenskaplike (hasie) teenoor die niegemeenskaplike (middag) gestel - twee dinge wat eintlik nie met mekaar verband hou nie. Dit wil dus voorkom asof die haiku spesifiek vra vir minder referensiële gemeenskaplikhede ten einde die haiku-oomblik te kan bewerkstellig.

Die volgende gedig van Kesting en Kesting (1979:13) gebruik 'n gepaste metafoor om die glimlag van die vrugteverkoper te beskryf:

Vrugteverkoper wat lag -
 sy mond
 'n groot geel piesang

Dié metafoor is gepas ook omdat die inhoud tematies ikonies word.

As dit dan gaan om die gebruik van stylfigure by die haiku, dan moet daar - soos by alle goeie letterkunde - gewaak word teen die gebruik van afgesaagde beelde en eerder gepoog word om oorspronklikheid aan die dag te lê. 'n Haiku van Germonpré (Hellemans, 1989a: 11) kan hier ter illustrasie gebruik word:

Op het minnespel
 van zon en water tekent
 een swaan haar vrijheid

Die oorspronklike metaforiese verwysing na die "minnespel" van die son en water word deur die 'dubbelbeeld' van die swaan in die water beklemtoon. Die swaan bly egter deur hierdie 'dubbelbeeld' gebonde totdat dit die water verlaat en die vryheid waarna die swaan verlang bly ontwykend.

Die rede waarom tradisioneel gemeen word dat stylfigure by die haiku vermy moet word, lê in die aard van die haiku self: die haiku wil aan die leser die wesenlike van die natuur, die essensie van dinge regstreeks uitlig of uitwys. Die beste manier om hierdie direktheid te bewerkstellig, sou dan wees om die werklikheid nie met iets anders te vergelyk of deur middel van personifikasie aan te dui nie.

Uit bostaande is dit duidelik dat die gebruik van stylmiddels wel aanwendbaar is by die haiku. Al word dit deur die tradisionele haikumeesters as onwenslik beskou, is die gebruik daarvan tog onlosmaaklik van die wese van die poësie. Hellemans (1990a:139) sien die gebruik van stylfigure as noodsaaklik in die lig daarvan dat dit 'n belangrike rol by die musikaliteit in die haiku vervul. Die feit dat stylfigure wel in die Japannese literatuur voorkom en dat dit wel ook in die haiku aangewend word, maak dié versvorm meer toeganklik vir die Westerse gebruiker. 'n Verdere voordeel is dat dit die betekenisstruktuur van die gedig uitbrei en meer interpretasies moontlik maak.

4.2.7 Verstegniese middele

Die aanwending en gebruik van verstegniese middele is 'n karakteristieke kenmerk van die poësie. Die wyse waarop woorde ingespan word in sintaktiese verband, die gebruik of afwesigheid van interpunksie, hoe die vers tipografies daar uitsien, die gebruik van enjambement en die noodwendige aanwesigheid van metrum en klank is enkele verstegniese en taalelemente wat in die haiku om verdere begronding vra.

4.2.7.1 Sintaksis

Sintaktiese konstruksies is daarop ingestel om kommunikasie te werkstellig en leidrade te verskaf wat die toeganklikheid van die gedig bevorder (Gräbe, 1984:1-2). Wanneer die opeenvolging van woorde so verander word dat daar meer as een betekenis af te lees

is uit die gedig, word die kommunikasiemoontlikhede vergroot.

By die haiku staan woordekonomie voorop, daarom sal die digter in die bestek van die 17 lettergrepe probeer om met die minimum woorde die haikugegewe op te roep op 'n verstaanbare, maar verrassende wyse. Dit kan dus gebeur dat die spesifieke sintaktiese struktuur die implikasiemoontlikhede van die haiku kan verhoog. Omdat ons hier met poësie te make het, sou daar wel afwykings van die normale sintaktiese struktuur verwag kan word.

Hierdie afwykings geskied gewoonlik deur middel van woordomkering of inversie, vooroplasing en deur woorde in die beklemtoningsposisies te plaas en die weglaat van onnodige woorde, verskuiwing, delesie en seleksionele afwyking (vergelyk Gräbe, 1984:3-7).

'n Goeie voorbeeld van inversie kom voor by Lombard (1969:43) in die volgende haiku:

II (Najaar)

Groen aan oker bind
in blare herfs aan ys; gee
tandjies aan die wind!

Die "groen" en "oker" van die herfsblare word deur middel van die verwysing na die ys beklemtoon. Die woord "herfs" word metries in 'n beklemtoningsposisie geplaas deur die woordomkering, sodat 'n jambiese versmaat (-v)* in die laaste twee versreëls bewerkstellig word. Meer word in 4.2.7.3 oor metrum en ritme gesê.

* Elke lettergreep verteenwoordig 'n teken: - vir heffings en v vir dalings.

4.2.7.2 Interpunksie en tipografie

Daar bestaan tradisioneel geen vaste voorskrifte vir die gebruik, van leestekens in die haiku nie, alhoewel die Japannese haiku nooit met 'n punt afgerond word nie. Die rede hiervoor is dat dit by die haiku gaan om die vasvang van 'n moment of oomblik. In die vroegste haiku's ontbreek interpunksie geheel en al. In die plek daarvan word ander elemente soos snywoorde gebruik. Hierdie gekompliseerde stylmiddel kan nie in die Weste met leestekens vervang word nie, aangesien die snywoorde in staat is om emosie aan te dui, wat in enige Westerse taal nie in 'n paar woorde uitgedruk kan word nie. 'n Ander funksie van die snywoord in Japannees is om 'n ruspunt aan te dui (Van der Molen, 1994:18). In die Westerse poësie maak 'n Duitse digter, Bodmershof, byvoorbeeld gebruik van leestekens as snywoorde:

Sonnenuhr

Zog die Lade auf -
die Farben sind vertrocknet
der Pinsel ist steif.

Trok de la open -
de verven zijn uitgedroogd
het penseel is stijf.
(Willems, 1988:84)

NWU
LIBRARY

Die aandagstreep aan die einde van die eerste versreël vervul hier die funksie wat 'n Japannese snywoord sou vervul.

Westerse literatore meen in die algemeen dat dit elke digter se vrye keuse is om die gedig met of sonder interpunksie te skryf. Me-

sotten (1992b:151) noem die voorbeeld van die Franse haikudigter, Kervern, wat geen leestekens gebruik nie, maar wel elke versreël met 'n hoofletter begin. Van der Molen (1994:10-28) wys daarop dat die Nederlandse haiku merendeels met 'n hoofletter begin en met 'n punt eindig. Daar is wel sekere literatore wat dit bepalend vir die haiku wil maak. Haikudigters voel baie sterk oor die gebruik van hoofletters en leestekens en sou graag riglyne vir die toepassing daarvan wou opstel, maar Van der Molen meen dat daarvoor nooit 'n vaste voorskrif behoort te geld nie, net soos wat daar geen beperking vir die lettergreepverspreiding by die moderne haiku mag wees nie. So word daar byvoorbeeld in 1982 bepaal dat haiku's wat ingestuur word na die tydskrif, Vuursteen, aan dié voorskrif moet voldoen, maar 'n jaar later word daar aangedui dat die digters maar mag skryf soos wat hulle wil.

'n Tweede aspek waaroor daar blykbaar nie ooreenstemming is nie, is die gebruik van hoofletters of onderkasletters aan die begin van die gedig en aan die begin van elke versreël. Sommige digters verkies om die gedig met 'n hoofletter te begin, terwyl ander geen hoofletters gebruik nie.

In die Afrikaanse digkuns is daar geen uitsprake oor die gebruik van hoofletters of onderkasletters en leestekens in die algemeen nie. Die gebruik daarvan verskil van digter tot digter en selfs van bundel tot bundel binne een oevre, soos by La Grange (s.j. en 1990) die geval is.

So byvoorbeeld gebruik Castelyn (1984) net onderkasletters, enkele kommas en 'n dubbelpunt. In haar ander bundel (1990) begin elke

haiku met 'n hoofletter, daar word van baie koppeltekens gebruik gemaak, maar punte en kommas is totaal afwesig.

Kesting (1975) is een van die bekende haikudigters wat elke haiku met 'n hoofletter begin en waar daar 'n nuwe sin in die gedig voorkom, word dit ook met 'n hoofletter begin. Sy maak wel geredelik van kommas en soms van 'n uitroepteken en dubbelpunt gebruik. In hulle gesamentlike bundel gebruik die Kestings (1979) deurgaans hoofletters ten aanvang van elke gedig, maar die meeste gedigte word deur die afwesigheid van enige leestekens gekenmerk. Hier en daar kom daar wel 'n aandagstreep, komma of dubbelpunt voor.

Die ander groot haikudigter in Afrikaans, La Grange, maak dikwels in al twee haar bundels (s.j., 1990) gebruik van aandagstrepe, ellips, af en toe 'n komma, maar nooit 'n punt nie. Die hoofsaak by die meeste Afrikaanse haikudigters bly die vorm en hoe die inhoud die vorm inkleef. Deur die gebruik van interpunksie kan die digter uitdrukking gee aan hoe hy die haiku-oomblik ervaar en sy verwondering vir dit wat hy waargeneem het, uitbeeld.

Van der Molen (1994b:20-28) gee 'n aantal leestekens wat algemeen gebruik word in samehang met hoofletters of onderkasletters. Hy noem dat daar haiku's is wat begin met hoofletters, interpunksie kry waar nodig en eindig met 'n punt. Die volgende gedig van Issa is 'n goeie voorbeeld daarvan:

De herfstwind is koud.
Een bedelaar kijkt me aan
en vergelijkt.
(Van der Molen, 1994b:21)

'n Soortgelyke voorbeeld in Afrikaans sou die volgende haiku van Martin (in Anon., 1988:39) wees:

'n Geel voëltjie wip
op 'n eikeblaar en sing.
Die lug tril van klank.

Elke sin word hier met 'n punt afgesluit.

'n Volgende haiku's begin wel met 'n hoofletter, soos in dié voorbeeld van Issa en die daaropvolgende Afrikaanse gedig wat albei hierdie afwesigheid van leestekens weerspieël:

Het jonge hertje
huivert een vlinder weg
en slaapt weer in
(Van der Molen, 1994b:22)

Die see krul sy geluid
onder hom in soos 'n stert
en spin saggies
(Kesting & Kesting, 1979:5)

Die meeste haiku's maak gebruik van bogenoemde interpunksie. 'n Groep wat minder voorkom, is dié wat sonder hoofletter begin en verder geen leestekens gebruik nie, soos in die volgende een van Issa en 'n soortgelyke voorbeeld in Afrikaans:

de kersebloesems
dwingen zelfs de buzaar
van zijn hoge paard
(Van der Molen, 1994b:23)

die maan hang 'n skil
 nartjiegeel in die nag se
 sitrusgroen boorde
 (Castelyn, 1984:66)

Daar is ook 'n groep waarin elke versreël met 'n hoofletter begin, elke versreël sy eie identiteit of beeld het en van geen interpunksie gebruik gemaak word nie. Die volgende haiku van Issa dui hierdie tipe aan:

Een glimp wit maanlicht
 Heel even de nachtegaal
 En het is weer dag
 (Van der Molen, 1994b:24)

In Afrikaans kom hierdie tipe glad nie voor nie. Die meerderheid digters verkies om die haiku met 'n hoofletter en die daaropvolgende versreëls met kleinletters te begin, of om glad geen hoofletters te gebruik nie.

Onder 4.2.7.1 is reeds verwys na die tipe haiku waar die gebruik van 'n leesteken in die middel van die haiku aanleiding gee tot die ontstaan van enjambement. Verder word daar geen ander leestekens in die gedig gebruik nie. Hierdie tipe haiku het dan 'n duidelike tweedeling waarna onder 4.2.4.6 verwys is.

Daar bestaan ook 'n ander soort haiku waar van die aandagstreep gebruik gemaak word, gewoonlik aan die einde van die eerste versreël of aan die einde van die tweede. Soms volg daar ook 'n punt aan die einde van die gedig. Hier volg voorbeelde van een met 'n punt en een daarsonder:

Ach, pioenroos -
 als vanzelf buigt zich mijn hoofd
 voor uw aanwezigheid.
 (Issa in Van der Molen, 1994b:25)

De sterren van nu -
 miljoenen jaren verder
 rolt een kinderbal
 (Van der Molen, 1994b:26)

'n Afrikaanse voorbeeld wat met 'n punt eindig, is dié een van Rall (1968:34), waarin die leesteken die finale stempel op die ontken-nende vorm in die eerste versreël lê:

Dan sal ons niks sê -
 net liefde in goud en blou
 op kristal inlê.

La Grange (s.j.:15) maak die meeste van die soort sonder die punt aan die einde by haar haiku's gebruik:

Somermiddagstorm -
 soos rye druipnat wasgoed
 gedempte swaeltjies

Van der Molen (1994:26-28) maak ook nog melding van 'n laaste groep wat van uitroeptekens aan die einde van die aanvang- of slotreël gebruik maak. Die gebruik van die uitroeptekens word aangewend om iets onwerkliks aan te dui, oordrywing uit te beeld of as teken van beklemtoning of verwondering. Die volgende voorbeeld van Issa illustreer bogenoemde:

De nachtegalen!
 hoog boven de huizen uit
 rook van rijst koken.
 (Van der Molen, 1994b:27)

De kleine voortuin
 een ziek blad dwarrelt
 en hoe groot is het!
 (Ozaki Hasai in Van der Molen, 1994b:26)

In Afrikaans word die uitroepteken wel ook gebruik, by onder andere Lombard en La Grange se haiku's. In die volgende gedig van Lombard (1967:76) word die uitroepteken aan die einde van die tweede versreël gebruik om die verwondering vir die skouspel van wit en pienk bloeiesels uit te druk:

Die lente lê pienk,
 wit van perske en appel!
 Langs die leivore.

By La Grange (s.j.:24) word dit aan die einde van die haiku gebruik om die waarnemer se geamuseerdheid uit te beeld:

Gryskol hoenderhen
 die strompelkonsentrasie
 van jou vlinderjag!

Klaarblyklik kom die aanwending van die ellips in Japannees en Nederlands nie dikwels voor nie. Dit is veral La Grange (s.j.:25) wat in Afrikaans die ellips gebruik, soos in die volgende voorbeeld:

Teen die herfse lug
 soos duisende sonvlinders ...
 kosmos namiddag

'n Ander verstegniese middel wat soms ingespan word by die skryf van 'n haiku is die tipografie. Soms word die haiku alleen op 'n bladsy gedruk, sodat daardeur meer seggingskrag bereik kan word. Die tipografiese wit kan byvoorbeeld die atmosfeer in die haiku ondersteun.

By die moderne haiku is die tipografiese plasing veral van belang as in ag geneem word dat daar nie meer uitsluitlik van die drie-reëlige strofe gebruik gemaak word nie. In Afrikaans word daar nie veel met die tipografie geëksperimenteer nie. Die rede waarom die meeste uitgewers meer as een haiku op 'n bladsy plaas, hang ook saam met die idee dat dit 'klein' gediggies is wat nie elk 'n eie bladsy verdien nie. Die haiku se trefkrag gaan as gevolg hiervan verlore.

4.2.7.3 Ritme en metrum

In die tradisionele haiku is gewoonlik gepoog om so na as moontlik aan die natuurlike spreekritme te hou. Vanweë die poëtiese aard van die haiku is ritme wel altyd aanwesig, of dit nou in die Weste of in die Ooste gebruik word. Die 5-7-5 onji-verdeling is van oudsher die versmaat van die Japannese digkuns en kom in van die vroegste liedere en gedigte voor (vergelyk Tabel E in hoofstuk 3). Dit gaan nie soseer net om die vorm van die haiku nie, maar oor die innerlike houding wat daardeur uitgedra word. Een manier waarop dit bewerkstellig word, is deur 'n versritme te gebruik wat so na as moontlik aan die natuurlike spreekritme is (Walzock, 1990:141, 143).

In 'n interessante artikel trek Welkenhuysen (1994:37-42) verbande tussen die Japannese haiku en die vroegste Griekse en Romeinse digkuns ten opsigte van die metrum. Welkenhuysen gee 'n vrye vertaling van Sappho se gedig wat begin met *'Deduke men a selanna'*:

De maan is onder,
middernacht, de tijd verglijdt,
en ik lig alleen.

Welkenhuysen dui dan aan (p.38) dat as die gedig in hierdie vorm geskryf word, daar formeel met 'n haiku te make is. Alhoewel hier nie van die normale sinskonstruksie gebruik gemaak is nie, kan die Oosterse impressieliriek wel waargeneem word. Dieselfde 5-7-5 patroon as by die tradisionele haiku, kom hier voor. Die Latynse heksameter, wat een van die bekendste versvorme uit die klassieke poësie is, bestaan uit ses versvoete wat in sy suiwer daktiliese vorm uit 17 lettergrepe bestaan: waarvan elk uit 'n daktilus (-vv)* en die laaste lettergreep 'n tweelettergripige spondee of trogee is. Hy meen dat dit maklik is, wat klankmatige patrone betref, om die tradisionele Latynse verse om te skakel in die Japannese vorm. Hy gee dan (p.38) 'n vertaling van 'n gedeelte uit Vergilius se *'Aeneis'* (8,596):

quadripedumque
putrem sonitu gaudit
ingula campun

In het rulle zand
het ritmische geroffel
van paardenhoeven.

* Vergelyk voetnoot op p.168.

Verder word daar aangedui (p.39) dat die heksameter deel uitgemaak het van 'n groter geheel (byvoorbeeld die satire, herderslied, heldesang). So óók was die haiku oorspronklik deel van 'n groter geheel, naamlik die renga. Dit is miskien vergesog om 'n klankmatige verband tussen die klassieke Japannese en Romeinse letterkunde te gaan soek, maar as in ag geneem word dat die oorsprong van alle literatuur die orale poësie is, is dit dalk nie so vergesog nie.

Dit is makliker om in Japannees 'n metriese vers op te spoor, aangesien dit 'n sillabiese taal is (Riccio, 1986:94-95). Otterloo (1990:166-169) noem die haiku 'n metriese vers wat vergelyk kan word met die heksameter of pentameter in die Griekse of Latynse poësie. Wat in Japannees gebruik word vir die aanduiding van hierdie metrum, word volgens hom, *haku* of *more* (na aanleiding van die Latynse woord *mora* wat 'lettergreep' beteken) genoem. Die Japannese metriese patroon is 5-7-5 *haku* (*more*).

NWU
LIBRARY

In die Westerse letterkunde word die metriese patrone uit die klassieke werke gebruik. In Japannees kan dit glad nie toegepas word nie, want die taal beskik oor min lang lettergrepe en dit staan ook nie op vasgestelde plekke in woorde nie. In byvoorbeeld Nederlands is dit ook onmoontlik om 'n gedig met 17 onbeklemtoonde lettergrepe te skryf. Daarom moet daar in ag geneem word dat die Japannese lettergrepe eintlik korter as die Westerse lettergrepe is en daar eintlik minder as 17 lettergrepe in die Westerse tale gebruik moet word as 'n tipiese Japannese haiku geskryf wil word. Die Westerse haikudigter maak dus van ander middele (soos alliterasie, assonansie) gebruik om te kompenseer vir hierdie tekortkoming in die Wes-

terse tale.

'n Vertaling van een van Bashō se gedigte word vervolgens gebruik om die metriese patroon aan te toon:

Kijk toch eens aan:	-vvv	*
een herderstasje bloeit	v-vvvv	
onder de heg.	vvv-	
(Otterloo, 1990:169)		

Dit kom neer op 'n onreëlmatige metriese patroon wat glad nie toegepas kan word op enige ander gedig nie, in watter taal ook al.

By die Afrikaanse haiku kan die volgende afleidings aan die hand van die haiku's, wat in hierdie ondersoek gebruik is, gemaak word: Daar bestaan geen vasgestelde metriese patroon by hierdie haiku's nie. Digters kompenseer hiervoor deur van alliterasie en assonansie gebruik te maak ten einde klankmatige digtheid te bereik. Herhaling van woorde word ook dikwels gebruik om dieselfde effek te verkry.

4.2.7.4 Klank

Van Hest (1990:19) dui ook aan dat in Japannees geen adjektiewe gebruik word nie en dat daar ook geen onbetoonde woorde bestaan nie, terwyl die haiku's in die Weste meer op klankryke woorde staatmaak.

* Vergelyk voetnoot op p.168.

In die Japannese haiku vorm elke reël 'n eenheid - 'n beginsel wat soms belangriker is as die lettergreepverdeling (5-7-5) is (Vos, 1990:50).

By die Westerse gedigte kan die klankmatige bou van woorde patroonmatig van aard wees. Deur 'n bepaalde klank herhaaldelik te gebruik, word dit wat deur die inhoud daarvan gesê word, versterk. Daar moet in ag geneem word dat daar in Japannees minder as in Westerse gedigte van klankwaarde gebruik gemaak word (Mesotten, 1993: 60). Die klankwaarde in haiku's verskil nie van dié in ander gedigte nie en word hier bloot illustratief aangebied, nié as spesifiek behorende tot die subgenre van die haiku nie.

Klank manifesteer in alliterasie, assonansie, herhaling en onomatopée. Daarvan is daar talle voorbeelde in Afrikaans. Die herhaling van woorde word dikwels in poësie aangewend om iets te beklemtoon, soos in die volgende gedig waar die aanhoudende sang van die voëls uitgebeeld word deur die herhaling van die woord "sing":

Poeletjies goud
in die bome die voëls
sing en sing in die reën
(Kesting, 1975:29)

Alliterasie en assonansie word soms aangewend om 'n klankmatige binding oor die drie versreëls te verkry, soos in die volgende gedig waar die assonerende a- en allitererende r-klanke gebruik word:

teen branderlyne
 bladmusiekpatrone -
 ronde strandloperjies
 (La Grange, 1990:46)

Hier word die herhaalde voorkoms van die a- en r-klanke as draad deur die haiku gebruik en ook om die eb en vloed van die branders uit te beeld.

In Lombard (1969:43) se haiku word die afwagting waarvan daar in die titel gepraat word, klankmatig deur die herhaling van die r-, s- en p-klanke aangetoon. Die assonerende eu-klank en die kort a-klank help ook om die afwagting te verskerp:

I (BLYE AFWAGTING)

Doepa en paljas;
 en geur en kleur gebeur my
 hart-in bly verras!

In die volgende gedig van La Grange (1990:59) is die klankbinding oor die drie versreëls opvallend in die herhaling van die kort a-klank, wat in die tweede versreël gekonsentreer word. Dit versterk die aanduiding van parentese wat deur die voorafgaande aandagstreep en daaropvolgende komma geskep word. Daarbenewens bevat die eerste en derde versreëls elk net een a-klank, terwyl die konsentraat r-klanke daar opvallend is. Daar kan dus gesê word dat die assonansie en alliterasie vir die balans in die haiku sorg:

kerkorrelklanke -
 rooi Japonikas wat val,
 val in winterreën

Die blomme wat val word deur die herhaling van die woord "val", sowel as deur die assonerende a-klank geïkoniseer.

4.2.7.5 Verskillende tipes haiku's

Van der Molen onderskei 'n aantal tipes haiku's op grond van die verstegnieste middele wat daarin aangewend word en hoe dit aangewend word. By elke tipe word die kenmerke gegee wat dit dan van die ander onderskei. Vervolgens sal na hierdie tipes gekyk word en aangetoon word hoedanig dit in Afrikaans voorkom. Daar sal van dieselfde numering as by Van der Molen gebruik gemaak word. Hy het 'n analise van 'n aantal haiku's gemaak en toe die klassifikasiestelsel daaruit afgelei. Dit kan ook met vrug op die Afrikaanse haiku van toepassing gemaak word. Daar sal telkens by elke tipe voorbeelde van 'n tradisionele en 'n Nederlandse digter se haiku's ter illustrasie gegee word, waarna verduidelik sal word hoe elke tipe daaruit sien. 'n Aantal haiku's sal dan gebruik word om die kenmerke in Afrikaans te illustreer.

Tipe A

Die diepe stilte!
 het sjierpen van de krekels
 doorklieft de rotsen
 (Bashō in Van der Molen, 1991b:23)

De prunusbloesem -
 iedere morgen zegt zij
 dat sneeuw rose is.
 (Vos in Van der Molen, 1991b:23)

Hierdie vorm het 'n eenvoudige, maklik herkenbare en duidelike inhoud. Die eerste versreël bevat 'n selfstandige gedagte, wat 'n situasie skets sonder enige interpretasie van die digter. Die tweede en derde versreëls vorm 'n ononderbroke eenheid, waarin voorafgaande gedagte verder uitgebrei en verklaar word. Hier gee die digter sy persoonlike toeligting. Deur 'n universele beeld rig die digter homself en die leser vanuit die objektiewe waarneming na 'n assosiatiewe voorstelling van die haiku-oomblik. In die volgende Afrikaanse voorbeelde kan dieselfde waargeneem word:

Onverwagse minnespel -
 lentewind.
 besprinkel my met soene
 (Kesting & Kesting, 1979:11)

'n Onverwagse minnespel word in die eerste versreël gekonstateer, waarna die digter dan in die tweede en derde versreëls verduidelik hoe hierdie minnespel beslag kry. Die wind word hier gepersonifiseer as die leidende figuur in die minnespel (ook uitgehef as die enigste woord in die versreël) en die spreker in die gedig word besprinkel met "soene": lentebloeisels, of blare of fyn reëndruppeltjies, of miskien bloot velsensasie.

Die maan sekel skerp!
 Melkweg confetti helder
 soos kosmos-blomme.
 (Lombard, 1967:76)

In die eerste versreël word die sekelmaan as handelende agens aangedui. Die gebruiksvoorwerp (sekel) is so skerp dat die "(m)elkweg" soos "confetti" afgesny word in die tweede versreël.

Hierdie afgesnyde sterre word in die laaste versreël met 'n bos kosmos vergelyk.

Tipe A1

In de avondwind
gaan alle witte rozen
zachtjies bewegen
(Shiki in Van der Molen, 1991b:25)

Een vierkantje zon
ligt op versleten stoelen
in de wachtkamer
(Van den Berg, 1991b:25)

By hierdie tipe haiku word een aaneenlopende sin oor drie versreëls versprei. Die onderwerp van die sin val gewoonlik in die eerste reël. Die lettergrepe word meestal in die tradisionele lettergreepverdeling gegee en daar is geen plek vir asemskep, as gevolg van die enjambement nie. Die gevaar by hierdie tipe haiku is die groot moontlikheid van vervlakking en spanningloosheid.

Die onderstaande Afrikaanse haiku's bestaan almal uit een deurlopende sin, waarin die onderwerp telkens in die eerste versreël gegee word, waarna die gesegde en die voorwerp in die oorblywende twee versreëls gegee word.

die eerste mossies
spartel in die fonteintjie
tussen die rose
(Olivier, 1971:37)

Vlermuis web skemer
 onderstebo bedags in
 solders aan balke!
 (Lombard, 1967:76)

Die ongewone woordorde wat hier gebruik word, is 'n verdere omskrywing van die onderwerp, vlermuise, se handeling. Die normale sinskonstruksie sou so kon lyk: 'Vlermuise web bedags onderstebo in skemer solders aan balke'. Die implikasie van die inversie is dat "skemer" 'n bywoordelike funksie in plaas van sy normale byvoeglike funksie verkry. 'n Verdere semantiese betekenis wat af te lei is, is dat die handeling, "web", veroorsaak dat dit skemer 'word' in die solder, en nie dat die solder vanself skemer is nie.

Die herfsblare in die volgende gedig word met "uitgelate kinders" vergelyk. Verder word 'n gepersonifieerde handeling, "laat spat", gebruik. Die voorwerp, "die dwarrel", wat vir die handeling verantwoordelik is, word ook klankmatig met die vorige twee versreëls verbind in die herhaling van die a-klank in "herfsblare", "laat spat" en "uitgelate".

Die herfsblare
 laat spat soos uitgelate kinders
 voor die dwarrel
 (Kesting & Kesting, 1979:16)

NWU
 LIBRARY

Tipe B

Voorjaarswateren,
 door een land zonder bergen
 stromend en stromend
 (Buson in Van der Molen, 1991b:27)

laag over het water
 het trekken van vogels naar de nacht
 het noorden slaapt al
 (Van Schagen in Van der Molen, 1991b:28)

Haiku Tipe B bevat in die eerste versreël die onderwerp waarin daar 'n konkrete situering of 'n kort plekaanduiding gegee word. Daarna word 'n verdere waarneming in die laaste twee versreëls aangebied. By die voorbeeld van Buson word die die ruimtelike verwysing kortliks geskets. Van Schagen se voorbeeld gee 'n plekaanduiding. Daar word van suggestie met oop assosiasiemoontlikhede gebruik gemaak. Die aard van dié versreël is gewoonlik 'n selfstandige naamwoord, met moontlik 'n byvoeglike naamwoord daarby, of 'n sametrekking van woorde of woorde wat 'n werkwoordelike funksie vervul. Die daaropvolgende twee versreëls hou sintakties geen verband met die eerste nie. Beide staan ook verder los van mekaar en vorm elk op hul eie 'n skakel met die eerste. Daar is wel direkte assosiasies tussen versreëls een en twee, en tussen een en drie moontlik. Hierdie vorm word meestal deur haikudigters in Nederlands gebruik.

Die konkrete situering in die haiku hieronder gee 'n omskrywing van 'n hibuskus, naamlik "windstil" of passief. In versreël twee word hierdie passiwiteit opgehef deur 'n rukwind, wat veroorsaak dat die plant begin lewe. Die lewe word vergestalt in die slotreël se "waker" "ogies". Na die dubbelpunt word aangedui waarom daar van lewe sprake is. Die leser moet sy eie afleidings maak van wat met die slotreël bedoel word. Hier kan dit moontlik verwys na die wit stampers en stuifmeeldrade van die hibiskusblomme, wat met die rukwind heen en weer beweeg en dan die illusie van bewegende oë skep.

Windstil hibiskus
 kry met 'n rukwind lewe:
 wakker wit-ogies
 (Kesting & Kesting, 1979:33)

Die "Sondag" in die onderstaande gedig word gekenmerk deur donder-
 weer, maar die duif se gekoer wat aanvanklik hoorbaar was, word
 deur die harde reën uitgedoof of tot "'n stilte" ge-"stuif". Die
 woord "stuif" verwys ook hier na die geluid wat die reën maak.

Sondag-donderweer
 reën waai in die duif se koer
 en stuif 'n stilte
 (La Grange, 1990:32)

Die onderwerp in die eerste reël word as 'n samestelling tussen 'n
 eienaam en 'n selfstandige naamwoord gegee. Sintakties het die
 daaropvolgende versreël niks te make met die eerste nie, maar dit
 verklaar wel die semantiese inhoud daarvan.

Tipe C

Boven de witte
 wolken gaat een licht zingen:
 leeuwrikenstemmen
 (Kyoroku in Van der Molen, 1991b:24)

Een knappende twijg
 in de verstarde stilte.
 Een vogel vliegt op.
 (Hey-de Herder in Van der Molen, 1991b:24)

Die C-vorm kan as die omgekeerde van die A-vorm beskou word en is
 net so maklik herkenbaar as laasgenoemde. Dit is 'n eenvoudige tipe

haiku om te skryf, hoewel dit 'n groter taalgevoeligheid en oorspronklikheid van die digter vereis. Anders as by die A-tipe word die subjektiewe in die eerste twee versreëls gegee, waarna die digter die objektiewe versreël moet gee. Na die suggestiewe twee versreëls volg iets konkreet, 'n samevattende of verrassende element wat eintlik die onderwerp vorm.

Silwer stiebeueltjies
hang aan al die blare -
Augustus-dagbreekreën
(Kesting & Kesting, 1979:8)

In die eerste twee versreëls word 'n subjektiewe observasie gegee. Reën word metafories beskryf as "silwer stiebeueltjies" - met die "silwer" as verwysing na die kleur van die druppels en "stiebeueltjies" as omskrywing van die vorm van die druppels soos wat dit aan die blare hang. Die laaste versreël gee dan die samevatting of die rede vir die eerste twee versreëls: dit is Augustus en teen dagbreek was daar 'n reënbus. Die skeiding word hier deur middel van die aandagstreep aan die einde van versreël twee gemaak. Die onderwerp is 'n samevoeging van 'n eienaam en 'n selfstandige naamwoord wat met 'n koppelteken verbind is.

Swaeltjies sit note
op die telefoondrade,
ritme ... melodie!
(Lombard, 1967:76)

Die swaeltjies wat op die telefoondrade sit, word 'n metaforiese verwysing na 'n musiekbalk. Die musiektema word verder versterk in die slotreël met die noem van musiek komponente: "ritme" en "melo-

die". Die musikaliteit word verder uitgewerk in die assonerende o-
kranke en allitererende t- en d-kranke.

Tipe C1

Hoe staan in stilte
voordat de gasten komen,
de pioenrozen
(Buson in Van der Molen, 1991b:26)

Schaduw en werpend
over beschreven zerken
bloeit de kastanje.
(Buurmans in Van der Molen, 1991b:26)

Soos wat tipe C die spieëlbeeld van tipe A is, is C1 dít van C. By C is die onderwerp van die haiku uitgestel tot in die slotreël, waardeur daar spanning in die gedig opgebou word. So word ook die naam van die konkrete onderwerp eers in die laaste versreël by Tipe C1 genoem. Dit gee daartoe aanleiding dat dit voorkom asof die haiku langer is as wat dit werklik is: die uitsteltegniek verleng die aandagspan van die leser.

Roosblare bêre
hartvormig in diep laaie
die as van liefde
(Castelyn, 1990:66)

Die uitsteltegniek waarvan hierbo gepraat word, word in bostaande gedig goed geïllustreer. Verder word die slotreël deur woordomkering of inversie beklemtoon. Die normale sinskonstruksie van die eerste twee versreëls sou so kon lyk: Hartvormige roosblare/ bêre in diep laaie. Saam met die slotreël sou die sinskonstruksie as volg kon lyk: Hartvormige roosblare/ bêre die as van liefde/ in

diep laaie. Deur die laaste versreël uit te sluit van die twee voorafgaande versreëls, word die slotreël beklemtoon.

Heeldag in die kloof
 deur die nat hout en blare
 Piet-my-Piet-my-vrou
 (Kesting, 1975:26)

Die gebruikmaking van onomatopoeë in die slotversreël van die gedig word ook in die herhalende vorm gebruik. Dit bevestig die aanduiding wat reeds in die eerste woord van die gedig voorspel word, naamlik dat die geluid "(h)eeldag" aanhou. Die geluid word wel gedemp deur die "nat hout en blare", maar dis onmiskenbaar dié van die Piet-my-vrou. Alhoewel die slotreël sintakties niks met die voorafgaande te make het nie, word dit wel deur die klanknabootsing by die eerste deel van die gedig betrek. Die afwesigheid van die gesegde in die haiku word ook deur die klanknabootsing gesuggereer.

seemistige strand
 dof oor die skilderlandskap
 kwasstrepies mense
 (La Grange, 1990:44)

Dié toneeltjie wat hier geskets word, is dié van 'n skildery van 'n mistige strand waarop die mense net soos kwasstrepies lyk. Die opstapeling van beelde is opvallend in dié haiku: eerstens is daar die seebeelde ("see" + "strand") en tweedens die skilderbeelde ("skilder" + "kwasstrepies") en derdens 'n verwysing na die sigkwaliteit ("mistig" + "dof"). Sodoende word die agtergrond vir die onderwerp hierdeur vasgelê op die skilderdoek. Deur hierdie woord

"mense" boonop aan die einde van die laaste versreël te plaas, word dit ook beklemtoon deur die uitsteltegniek wat hier gebruik word. Verder word die mistigheid deur die allitererende s-klank in "seemistige strand", "skilderlandskap" en "kwasstrepies mense" benadruk.

Gróén sing groen bamboes
 ek pluk hulle handvol lof
 bloed sweet my hande.
 (Plekker, 1972:50)

'n Personale spreker of die "ek" in die haiku is besig om bamboes te pluk, maar is met dieselfde proses ook besig om homself te beseer. Die herhaling van die groen word ook in die woord "lof" verbeeld en "lof" waarvan hier gepraat word, kan ook verwys na "loof" wat hierdie beeld versterk. Herhaling kom ook voor in die woorde "handvol" en "hande". By implikasie word hier gesê dat daar nie net een bamboestak gepluk word nie, maar dat daar meer as een handvol takke gepluk word. Met die gevolg: die plukker se hande in plaas van sweet afskei, bloed sweet.

Tipe D

In het bergdorpje
 De dansers blijven lang uit
 De prunus bloeit al
 (Bashō in Van der Molen, 1992b:18)

Een zwijgen zo stil -
 de morgen wacht op het licht
 de eerste vogel
 (Lievaart in Van der Molen, 1992b:19)

Spesifieke beeldvorming en vergelyking kenmerk hierdie tipe haiku. Hier is daar sprake van meervoudige vergelyking, waarby twee, of soms drie, neweskikkende beeldelemente in die gedig gestel word. Die een beeld staan vir die ander, of ter ondersteuning, aksentuering of verduideliking van die ander. Albei beelde dra ewe veel gewig, sodat die ooreenkomste en verskille mekaar kanselleer. Die moeilikheidsgraad van die haiku word daardeur bepaal: twee dinge uit dieselfde werklikheidsontstaansvlak kan net deur die skepende leser opgeroep en verklaar word. Daardeur kry dié tipe haiku "een extra extra dimensie", wat dit laat uitstyg bo die gewone gangbare haiku (Van der Molen, 1992b:16).

Die Tipe D-haiku onderskei hom van A en C in hierdie opsig dat daar in elke versreël verrassende elemente na vore tree. Vervolgens word voorbeelde gegee waar twee of drie beelde gebruik word:

Tipe D: 2 beelde

De hele dag was ik stil.
En bij de zee staande
kwam de vloed op.
(Santoka in Van de Molen, 1992b:16)

wat achter ons ligt
gaat in nevels verloren -
rood breekt de zon door
(Gerits in Van der Molen, 1992b:16)

In die eerste gedig word die twee beelde deur middel van die punt van mekaar geskei. Die spreker het die hele dag stil gesit en later toe hy see toe gaan, was dit hooggety. By die tweede gedig word

die onderskeid tussen die twee beelde deur die aandagstreep aan die einde van die tweede versreël aangedui.

Tipe D: 3 beelde

Er stond een cactus
Een late krab haastte zich weg
Ik werd geboren
(Kusatao in Van der Molen, 1992b:16)

de zon is onder
de toestand is zeer ernstig
we zijn paarsig grijs
(Van Schagen in Van der Molen, 1992b:17)

In die volgende gedigte word daar telkens van twee beelde gebruik gemaak. Die twee beelde is afhanklik van mekaar of ondersteun of verduidelik mekaar, maar die een is nooit belangriker as die ander een nie. Daar word altyd 'n perfekte ewewig gehandhaaf.

die lang waterriet
buig onder die wind en son.
die geelvink is klein
(Olivier, 1971:37)

In Olivier se haiku word die nietigheid van die waterriet onder die krag van die elemente, "wind en son", versterk deur die verwysing na die tipering van die geelvink as "klein". Die verhoudingsgrootte in albei beelde korreleer en verkeer derhalwe in ewewig.

Blare pak geel koffers
die vermoeide reisiger
trek sy skoene uit

(Plekker, 1972:47)

Die blare kry 'n gepersonifieerde handeling deurdat hulle "koffers inpak". Die tweede beeld is dié van die vermoeide reisiger wat sy skoene uittrek. Die reisbeelding word versterk deur woorde soos "pak", "koffers" en "vermoeide reisiger". By implikasie word hier gesê dat die blare nou eers hul reis begin, terwyl die reisiger in die tweede versreël vermoeid van 'n reis terugkeer. Verder dui dit ook die siklus en die gang van tyd aan waaraan mens en natuur uitgelewer is.

Die onderstaande haiku's word gekenmerk deur drie afsonderlike beelde, wat ondersteunend ten opsigte van mekaar optree. Net soos in die voorafgaande sowel as in die volgende voorbeeld is daar nie een beeld wat die ander oorskadu nie.

Mense stap strate
 en die voëls vlieg die lug
 die hemel is blou
 (Engelbrecht, 1980:44)

Die drie losstaande beelde word wel tog 'n eenheid as die leser die semantiese betekenis by elke versreël uitlees. Die mens is gebonde aan die aarde, terwyl die voëls die lug oorheers. Dit dui op perfekte harmonie tussen hemel en aarde en daarom is die logiese afleiding wat daaruit gemaak kan word die feit dat die hemel blou is. Die logiese van die eerste twee waarnemings resulteer in die insig van die derde beeld. Terselfdertyd word die geykte deur dié drievoudige beeldjuketapponering ontyk.

Tipe E

Diep in de dalen
 omhuld door avondnevel,
 nog nachtegale.
 (Shuoshi in Van der Molen, 1992b:20)

Veraf de velden.
 In het oosten rijst de zon
 rood boven laaghout.
 (Barbiers in Van der Molen, 1992b:21)

Versreël een bevat die konkrete beeld of beskrywing van 'n plek, ding of omstandigheid. In versreël drie word hierdie beeld beklemtoon en word die voorafgaande besonders gemaak. Hierdie versreël gee soms 'n nuwe element of 'n gelykenis of kontras aan die haiku. Versreël twee staan letterlik en figuurlik tussen een en drie en kan beskou word as 'n bindende faktor in die gedig. Dit kan raakpunte met die voorafgaande sowel as die daaropvolgende versreëls hê. Hierdie middelste versreël dui soms op 'n handeling, 'n werkwoordvorm, en soms is dit die direkte onderwerp. 'n Ander belangrike aspek van hierdie tipe is dat versreëls een en drie omgeruil kan word sonder dat daar sintaktiese of semantiese verskille in die haiku ontstaan.

By die volgende haiku's kan die eerste en derde versreëls telkens omgeruil word, sonder dat dit enige verskil aan die sintaktiese of semantiese bou van die gedigte maak.

Kelke eendag-mooi
 blom in die nag leliewit
 maagdelike dood
 (Castelyn, 1990:67)

By die eerste haiku word die kortstondigheid van die blom onderskryf deur woorde soos "eendag-mooi" en "dood", daarby blom dit net in die nag. Die skoonheid van die blom word as maagdelik gesien ("leliewit"). Dit sou geen verskil gemaak het as versreëls een en drie soos volg was nie: maagdelike dood/ blom in die nag leliewit/ kelke eendag-mooi. Die leser sou nog steeds dieselfde semantiese dekodering maak.

Semanties gesien kon dieselfde omruiling by die volgende haiku gebruik word, sonder dat daar aan die betekenis van die gedig verander word.

bo die hoogste krans
lek 'n dassie sy pootjies
in die lang gras
(Olivier, 1971:37)



By die laaste gedig kan die omruiling ook gebeur sonder dat daar enige verskil in die betekenis van die haiku tot stand kom.

Tipe F

Des zomers een stroom
doorwaden; in het midden
nog een keer omzien.
(Shiki in Van der Molen, 1992b:22)

De boomen dragen
geen blad meer, de kilte trekt
nu ook naar binnen.
(Van Iersel in Van der Molen, 1992b:23)

Deur van enjambemente tussen of die eerste en die tweede, of die

tweede en die derde versreëls gebruik te maak, ontstaan 'n pouse of ruspunt min of meer in die middel van die haiku. Ritmies gesien bestaan so 'n haiku dan uit twee reëls wat nou verbonde aan mekaar is. In die meeste gevalle word daar by die 5-7-5-vorm gehou, maar die enjambement is bepalend vir die ruspunkte, nie die lettergreepverdeling nie. Dikwels word hierdie vorm gebruik om die skynbare monotonie van die vorm te varieer. Enjambement en ruspunkte is bepalend vir die haiku, maar dit gebeur soms dat die lengte van die versreëls (met ander woorde die aantal lettergrepe) forseer word deur dit te laat aanpas by die 5-7-5-skema.

Die lettergreepverdeling van die volgende gedig is volgens die tradisionele 5-7-5-vorm gedoen. Deur middel van die enjambement aan die einde van versreëls een en twee kom daar in die middel van die gedig 'n ruspouse deur die komma tot stand.

Die tulpkelkblare
val geskulp, byna hoorbaar
in die skemeraand ...
(La Grange, s.j.:36)

Ook in die volgende gedig, wat vir 'n Nederlandse haikukompetisie ingeskryf is, is die ruspunt in die middel van versreël twee bepalend:

Die skemerverkeer
kom tot 'n stilstand: oor die teer
strompel 'n grijsmol
(Kesting, 1993:22)

In hierdie geval word bogenoemde ruspouse met behulp van die dub-

belpunt bewerkstellig. In albei gedigte word die beweging/val gestu deur die enjambement.

Tipe G

Heel zacht raken
de staatveren van een fazant
aan een bosviooltje.
(Shushiki in Van der Molen, 1992c:31)

Geruisloos schuiven
schimmen van wilde zwanen
voor de volle maan.
(Timmermans in Van der Molen, 1992c:31)

Hierdie tipe haiku is nou verwant aan 'n deurlopende sin soos by Tipe A1. Hier dikteer die vorm feitlik nooit hoe die haiku moet wees nie. Alles aan hierdie haiku is en lyk toevallig: die abstrakte gedagte waaruit die vers ontstaan en ook die woorde wat gebruik word om dit mee te skep. Daar is geen opvallendhede nie, beeldspraak word selde gebruik, maar daar is eerder sprake van 'n goedgekose onopgesmukke beeld en eenvoudige bewoording daarvan. Uit dié haiku het die leser niks nuuts te lere nie, hy herken slegs die beeld en sal dit beaam as gevolg van die raak, objektiewe bewoording daarvan. Geen dubbele betekenis is hieruit af te lei nie en daar is ook geen dieper assosiasie daaruit af te lees nie.

Die beeld wat by die volgende haiku geskets word, is dié van sandsteenformasies of fossiele waartussen tekens van lentegroei sigbaar is. Daar is wel 'n opvallende klankspel van die allitererende s-, r- en g-klanke en assonerende oe- en ee-klanke in die gedig, maar die gedig het 'n sintaktiese en semantiese direktheid wat die or-

ganiese groeibestaan/lewe van die natuur in enkele helder versreëls afteken:

Tussen oeroue
sandsteenbeendere
swel geel-groen lentegroei
(Kesting & Kesting, 1979:41)

Dieselfde ongekompliseerde vers wat in dié kategorie tuishoort, is die haiku van Olivier (1971:37):

bosluisvoëls is wit
in die sagte gras en grys
as die aandreën val

Tipe H

Men moet vertrouwen!
ook de bloesems verwelken,
elk op zijn manier.
(Bashō, Kerlen, vert. in Van de Molen, 1992d:17)

als sneeuw de tuin
in de watte legt lijden
planten gezichtverliest
(Hiddema in Van der Molen, 1992d:17)

Die haiku as aforisme kom redelik baie in die Nederlandse poësie voor. Aforisme is ook bekend as 'n epigrammatiese, spreukagtige vers. Die hoofkenmerk daarvan is beeldvorming: die persoonlike ervaring word deur middel van 'n konkrete beeld oorgedra, wat die leser in staat stel om dit wat geskets word, visueel maar ook gevoelsmatig, op te neem. Daarom word daar hoofsaaklik konkrete beel-

de uit die natuur gebruik. Die inhoud styg uit bo die insidentele beeld, sodat die leser die universele bedoeling of betekenis daaragter raak kan sien. In alle gevalle probeer die digter die beeld so na as moontlik aan die menslike situasie bring.

Uit al die beskikbare voorbeelde van haiku's in Afrikaans is daar net die volgende paar wat as werklike aforismes kwalifiseer. So 'n wysheid of lewenswaarheid word aan die leser in die volgende haiku voorgehou:

Sterk wees vriend en weet
wie vir hom 'n reënboog soek
moet eers 'n storm staan
(De Jager in Anon., 1988:35)

Die beginsel dat elke wolk 'n silwer randjie het, word hier deur middel van 'n omkering tuisgebring: as jy 'n reënboog wil hê, moet jy eers 'n storm deurleef. Die onderstaande haiku-aforisme is nie so sterk as die vorige Nederlandse een nie, maar dit gee 'n aanduiding van die spreukagtige aard van dié haikuvorm.

III (LENTE)

Flenters grasblomme
in wit op sandsteenrantjies
maak 'n hart 'n tuin.
(Rall, 1986:33)

Die leser moet hieruit aflei dat dit die klein dingetjies is wat van die hart 'n tuin maak. Die mens het nie noodwendig monumentale dinge nodig om hom te verbly nie.

Tipe I

De zon is smoorheet
 Op het water geen rimpel
 Roerloos de bomen
 (Bashō in Van der Molen, 1993b23)

Gisteren water
 vandaag een vlies verstillling
 morgen doodstil ijs
 (Lievaart in Van der Molen, 1993b:25)

Die hoofkenmerk van Tipe I-haiku's is dat die drie versreëls 'n eenheid sal vorm. Die haiku is opgebou uit drie elemente wat organisatories, assosiatief en natuurlik of eenvoudig van aard is. Bashō se bekende haiku oor die padder (vergelyk 4.2.3) is 'n tipiese voorbeeld van hierdie tipe haiku. By die meester se gedig spreek die haiku van eenvoud en die taalgebruik is maklik verstaanbaar. Tipe I is ook baie geskik om beweging of vooruitgang mee uit te druk. Die kort losstaande reëls belig telkens 'n ander situasie, en kan dus by uitstek gebruik word om 'n verandering uit te beeld. Die middelste versreël vorm die spil of skarnier van die gedig.

Vlerkies kortgeknip
 onder 'n verekombers
 slaap twee engeltjies
 (Castelyn, 1990:71)

NWU
 LIBRARY

Die drie elemente in hierdie gedig is die verwysing na die "engeltjies" met "vlerkies" wat onder 'n "verekombers" slaap. Hier word bepaald nie na regte engeltjies verwys nie, maar na twee klein kindertjies wat vir die spreker soos engeltjies lyk as hulle slaap.

Tematies wyk hierdie gedig van die tradisionele haiku se inhoud af.

By die volgende haiku word daar verwys na reëndruppels wat in die holte van 'n blaar val en as die holte vol is, kantel dit om om van die water ontslae te raak:

Druppels reën val swaar
piering blaar-hartholte oop,
kantel oorloopvol
(La Grange, s.j.:45)

4.2.7.6 Samevattend

Soos by enige ander poësievorm, waar verstegniëse middele 'n baie belangrike rol speel, is dit by die haiku des te meer van belang. Weens die gekonsentreerde aard daarvan, steun die haiku op die vormmatigheid en verstegniëse middele om die moment, wat in die gedig gekonkretiseer is, uit te beeld.

4.3 Die rol van die digter en die leser: 'n resepsie-estetiese beskouing van die kommunikasieproses in die lees en skryf van die haiku

Sekere beperkings of beperkende norme word aan die digter en die leser by die skryf en lees van die haiku gestel. Daar word van die digter verwag om 'n sintuiglike waarneming uit sy eie omgewing en verwysingsraamwerk deur middel van sy eie woordeskat en taalgebruik, teen die agtergrond van sy eie persoonlike norme, poëtiese strewes en persoonlike kennis daar te stel. Hierdie beperkings geld

ook by die leser, maar hy moet met die minimale informasie van die haiku 'n emosie en begrip oproep. Dit word bemoeilik as die leser moontlik in 'n totaal ander eie omgewing leef, met 'n totaal ander eie waarneming na die haiku kyk en 'n eie verwysingsraam het. Die dinge wat beide die lees van die haiku en die leser ook nog beïnvloed, is die tyd, plek, kultuur en omstandighede wat beperkend kan inwerk op die verstaan/begryp van die haiku.

Hieruit mag dit blyk dat dit bykans onmoontlik vir 'n leser is om 'n haiku te verstaan. In werklikheid is daar drie tipes lesers:

- dié wat presies dieselfde beeld sien en aanvoel as die digter;
- dié wat 'n ander beeld oproep en aanvoel as die digter; en
- dié wat geen beeld kry en geen gevoel betreffende die betrokke haiku ervaar nie.

Wat wel hier van belang is, is dat die leser en digter ooreen sal stem in strekking en gevoel wanneer hulle besig is met die haiku en dat daar dan 'n eenheid of verbondenheid tussen die natuur (wat die hoofsaaklike tema in die haiku is), die digter en die leser sal ontstaan (Hopman, 1993:142-144).

Die digter is voortdurend bewus van sy omgewing, maar die gedig word die medium waardeur hy hierdie waarnemings en ervarings aan die leser oordra. Die digter neem die leser mee in hierdie skeppingsproses, daarom skryf hy in die onvoltooide teenwoordige tyd (Zegerman, 1992:138-139). Daarby reageer die leser op sekere tegniese aspekte van die gedig wat dan 'n rol speel by hoe hy die gedig interpreteer (Van der Molen, 1994b:15).

Kesting en Kesting (1979:1) sien die haiku as 'n belewenis waarin die digter (en by implikasie die leser) een word met die natuur en met God en daar word sin gegee aan elke manifestasie van die lewe. Volgens hulle (1979:2) is die haiku impressionisties en moet die leser intuïtief daarop uitbrei met eggo's uit eie ervaring en herinnering. Die leser moet met skerp insig op die verwantskap tussen die oënskynlik nieverwante reageer, om die mistieke eenheid aan te voel waarin die verskynsels van die skepping staan. Sodoende word hy medemaker van die vers. Volkome oorgawe en vereenselwiging word vereis. Daarsonder is egte belewenis nie moontlik nie. 'n Mens sou kon sê dat die "kosmiese onbewuste" wat in die digter aan die werk is, dan ook in die leser geaktiveer word.

La Grange (s.j.:5) meen dat daar nie in die haiku van die digter verwag word om voltooide of selfs helder verstaanbare stellings te maak nie. Dit word van die leser verwag om uit sy eie bewussyn en ervaring medeskepper van die gedig te word. Die digter is die medium waarbinne die haiku-oomblik homself voltrek. Wanneer die haiku dan gelees en die "herroeping van dié eenheidsbelewenis" ervaar word, "ontstaan die oomblik" by die leser. Sy sê ook dat die haiku nie eintlik vertaal kan word nie, aangesien die lesers nooit eintlik kan peil wat die digter wil sê nie. Juis hierin lê die haiku se krag - die gedig eis dat "die leser hom innerlik bevry en poëties, skeppend by die digter aansluiting moet vind". Die leser maak dus sy eie afleidings na aanleiding van dit wat in die gedig gesugereer word. La Grange (s.j.:6) dui ook aan dat die leser se mede-ervaring déúr die gedig dikwels ontstaan met 'n aanduiding van byvoorbeeld die jaargety, wat lei tot die eenheidsgevoel tussen twee jukstaponerende elemente.

'n Ander aspek van die haiku, wat deur La Grange (s.j.:1-5) uitgelig word, is die innerlike dissipline wat lei tot geestelike groei. Dit geskied deur middel van die eenheidsbelewenis van 'n oomblik. Die eenvoudigste dinge word as deel van die kosmiese geheel beleef, terwyl die groot en oorweldigende afwesig is in die gedig. Die digter ervaar die eenheidsbelewenis deur middel van die haikumoment of -oomblik en word dan daardeur deel van die kosmiese tydloosheid. Die belangrikste kenmerk van die haiku is nie dat dit skoonheid wil skets nie, maar dat daar 'n "gees van skoonheid" uitgebeeld word.

Martin en Borton (1964:457) dui aan dat die gedigte wat in die tradisionele versvorm geskryf word, beskrywings is: die digter verwag dat die leser die toneel wat hy in die gedig oproep self moet ervaar. Dit is hierdie gevoel wat die leser ervaar by die lees van die haiku, wat die kommunikasie tussen die teks, die digter en die leser moontlik maak.

Daar word van die haiku gesê (Anon., 1955: 39) dat die leser interaktief met die teks om moet gaan. Die leser vul dus die leemtes wat deur die beperkte woorde in die gedig geskep word.

Die meeste Japannese poësie is volgens Keene (1974:1070) daarop ingestel om die illusie te skep eerder as om die hele prentjie te skilder. So sê hy oor die poësie van Bashō dat ten spyte van die kortheid daarvan, dit gewoonlik die wêreld, waaruit dit inspirasie put, deur middel van 'n paar essensiële elemente suggereer. Die leser moet dus self ook deelneem aan die skep van die gedig deur dit wat geskets word, te visualiseer.

Humphreys (1961:127) verduidelik dat Yone Nogushi (een van die skrywers oor die Japannese poësie) die hoofdoel van die haikudigters sien as om die leser te beïndruk met die hoë standaard of sfeer waarin hy leef. Hierdie atmosfeer is meer as net 'n kulturele afgerondheid: "it must include the element of wabi, or of yungen, that 'poverty' of soul in which the intuition can have full display". Dit is dan hierdie "'poverty' of soul" wat aan die leser oorgedra word.

Die Japannese poësie is direk én letterlik. Metafore word gesuggerer deur 'n stilistiese en intuïtiewe hantering. Die waardevolle ruimte wat die vers beslaan, word nie gevul met onnodige dinge soos voorsetsels of voornaamwoorde nie - die leser moet hierdie dinge uit die teks vir homself inlees.

Omdat die Japannese versvorm, die haiku, so kort en kompak is, is die deelname van die leser dus hier van kardinale belang, want dit is dít wat die leser ervaar en in sy gedagtes byvoeg wat die geheelbeeld op die ou einde tot stand bring. Die haikudigter suggereer slegs dié dinge wat hy in die natuur ervaar en dra dan daardie gevoel aan die leser oor, wat dit weer op sy beurt aanvul met sy eie interpretasie vanuit sy eie omgewing en ervaringswêreld.

4.4 Die oordrag van die haiku na die Weste

As daar na al die Oosterse versvorme (wat in hoofstuk 2 bespreek is) gekyk word, ontstaan die vrae waarom dit juis net die haiku is wat sy pad na die Weste gevind het en op watter wyse dit geskied

het. Ten eerste sal daar na laasgenoemde vraag gekyk word.

Hellemans (1990a:63) noem dat die Japannese literatuur na 1853, toe Japan sy grense na die Weste begin oopmaak het, sy pad na Europa - en veral dan via Parys - gevind het. Die verwondering vir die Japannese kuns het aanleiding gegee tot talle vertalings van die literatuur. Die eerste bekende vertalings uit Japannees verskyn in 1902 in Frans. Later volg daar vertalings van die klassieke Japannese werke ook in Amerika, Spanje en Nederland.

Na die begin van die kontak met die Weste het Westerse werke ook 'n invloed op die Japannese letterkunde begin uitoefen. Die vertaling van Westerse werke het volgens Keene (1974:1071) die lesers bewus gemaak daarvan dat baie dinge in die tanka en die haiku nie aangespreek is nie. Juis dié onaangespreekte dinge in die haikuvorm is die basis vir die variante wat daar vandag voorkom.

Daar is reeds vroeër genoem dat dit eers met die aankoms van Perry se vloot na 1870 was dat die Japannese literatuur vir die Weste toeganklik geword het. Baie Japannese studente is na die Weste gestuur om daar verder te gaan studeer en hulle het op hul beurt met die Westerse letterkunde kennis gemaak. Op dié wyse het daar wêreldsydse uitruiling op letterkundige gebied plaasgevind. Die oordrag het geskied as gevolg van die groeiende belangstelling van akademici en digters wat meegebring het dat die kultuur en artistieke produkte van 'n bepaalde kultuur in 'n ander oorgeneem en onvermydelik aangepas is. Daar het dan ook na aanleiding van die invloed van die haiku talle haikukringe wêreldwyd ontstaan (Mesotten 1993:57-58).

Waarom dit juis die haiku is wat die Westerlinge aangetrek het, hang daarmee saam dat dit 'n kort versvorm met vasgestelde vereistes is wat moontlik aan die digters nuwe uitdagingsmoontlikhede gebied het. In 'n tydperk wat die bekende sonnet- en kwatrynvorm seker redelik uitgeput was, het hierdie eiesoortige versvorm nuwe moontlikhede vir die letterkundige wêreld oopgemaak.

4.5 Haiku in Afrikaans

Nadat daar na die verskillende aspekte rakende die haiku onder 4.2 gekyk is, is dit ook nodig om te gaan aantoon hoe die egte haiku in Afrikaans daar uitsien. Daarby moet ook 'n onderskeid gemaak word tussen egte en varianthaiku's asook skynbare haiku's en haiku's as deel van 'n ander gedig.

4.5.1 Egte haiku's

Onder egte haiku's, ook in Afrikaans, word tradisioneel verstaan die gedigte wat voldoen aan die tradisionele vereistes: met 'n lettergreepverdeling van 5-7-5 per versreël en wat uit drie versreëls bestaan. Inhoudelik moet daar iets oor die natuur gesê word met behulp van een of ander seisoenaanduiding. Die digter moet die emosie wat hy oordra op so 'n wyse doen, dat die leser dieselfde ervaring kan oproep as wat die digter by die skryf van die haiku ervaar het. Daarby moet daar iewers in die haiku een of ander verrassende element of insig voorkom, wat die haiku-oomblik of haikumoment genoem word.

Dit kom nie altyd by die moderne haiku voor dat die gedig heeltemal aan bogenoemde vereistes voldoen nie, maar Westerse digters probeer waar moontlik om hierdie voorskrifte vir die haiku na te kom. By die bepreking van die vorm en inhoud van die haiku is reeds voorbeelde van egte haiku's in Afrikaans gegee (vergelyk 4.2.3 - 4.2.7.6). Wanneer daar in 'n groot mate van dié voorskrifte afgewyk word, het 'n mens met varianthaiku's te make.

4.5.2 Varianthaiku's

Varianthaiku's word as variante beskou, indien dit enigsins afwyk van die vereistes wat by 4.5.1 gegee is. As daar byvoorbeeld meer as 17 lettergrepe oor die drie versreëls versprei is, of as dit uit minder as drie versreëls bestaan, word dit as variante beskou. Verder kom daar ook by die moderne haiku tematiese variante voor, wat byvoorbeeld nie net suiwer oor die natuur handel nie.

Alhoewel daar talle variante voor kan kom, sou dié wat tematies afwyk, nie noodwendig as ontradisionele haiku's beskou kan word nie. Daar is tans 'n tendens, wat sy ontstaan in Amerika gehad het en ook in Japan posgevat het, om te skryf oor die onmiddellike omgewing. Terselfdertyd word daar ook veral in Amerika een-, twee- en soms vierreëlige haiku's geskryf.

4.5.2 Skynbare haiku's as deel van 'n gedig

As in ag geneem word dat die haiku oorspronklik deel van 'n langer gedig uitgemaak het, sou die voorkoms daarvan in Afrikaans moontlik

kon wees. Dit is egter nie die geval nie. Verse wat as skynbare haiku's of haiku-agtiges beskou kan word, bevat van die kenmerke van die tradisionele haiku, maar is wel deel van 'n langer gedig. Die skynbare haiku's is op grond van dieselfde kriteria getoets as die egte of varianthaiku's. Eerstens moet dit uit drie versreëls bestaan, waarin 17 lettergrepe versprei is volgens die tradisionele 5-7-5 verdeling. Dan moet dit oor die natuur handel. Verder moet daar 'n stollingspunt of 'n moment van insig van die haiku-oomblik in hierdie strofe wees.

In die gedig 'Nag' van Du Toit (s.j.:83) word die eerste strofe van die gedig in drie reëls gegee. Die lettergreepverspreiding kom in 'n variantvorm voor, naamlik 5-5-7:

Nag oor die hemel.
Nag oor die aarde.
Nag daal oor die meergebied.

NWU
LIBRARY

Die verwysing na die natuur kom voor in die aanduiding dat dit "nag" is oor die "hemel" en die "aarde" en dat die nag oor die "meergebied" neerdaal. Hier ontbreek daardie verrassende haikumoment egter, wat die strofe diskwalifiseer as haiku. Dieselfde variasie ten opsigte van die lettergreepverdeling kom voor by strofe een van Hammond (1980:7) se gedig 'Herfs', naamlik 5-5-7:

Ek lê op my rug
en kyk na wolke
in 'n Maggie Laubser-lug.

Die spreker in die gedig lê en kyk na die wolke wat lyk asof dit in een van Maggie Laubser se skilderye kon voorkom. Daar is geen dui-

delike moment van verrassende insig nie, en ook geen seisoenaanduiding nie. Op grond hiervan sou die strofe dus nie kwalifiseer om as 'n haiku beskou te kan word nie.

Van Heerden (1961:7) se gedig 'Hawe van vertrek' begin met 'n strofe waarin die lettergreepverdeling 5-7-5 is. Tematies sou hierdie strofe onder die moderne haiku's ressorteer waarin die moderne mens sy omgewing beskryf:

Skoorstene blaas vuur,
baggers ontvou rookdundek,
stook oranje naggloed;

Die beeld wat hier geskets word, is dié van 'n stad se industriële gebied in die aand. Dit sluit nou aan by wat in die moderne Japannese haikudigters se verse beskryf word, maar net in 'n moderne konteks. Die vers gaan egter mank aan daardie insiggewende haiku-oomblik.

4.5.4 Opsommend

Daar is verskeie verse as deel van 'n gedig wat op 'n totaal van 17 lettergrepe uitloop, maar waarvan die verdeling nie volgens die 5-7-5 beginsel gedoen is nie. Na aanleiding van die huidige tendens om minder gespanne voorskrifte vir die haiku te hê, sou dit hier uitgewys kon word as varianthaiku's, maar sal weinig tot die verstaan van dié onderwerp kan bydra. Dit word om die rede dan ook nie ingesluit nie.

4.8 Samevattend

Uit die diachroniese ondersoek na die Oosterse poësie, en dan veral dié van Japan, is dit duidelik dat dié letterkunde 'n lang geskiedenis het en toegang tot dié letterkundes vir eeue lank beperk was. Die feit dat die Oosterse poësie aanvanklik ook orale poësie was, moet nie uit die oog verloor word nie. Daarteenoor het die Westerse letterkunde 'n veel korter geskiedenis.

Die belangrikste poësievorm wat van die Oosterse letterkunde oorgedra is, is die haiku. Daar word in beide die Ooste en Weste sekere voorskrifte vir 'n egte haiku gestel; wanneer daar egter van hierdie vereistes afgewyk word, is daar sprake van variant- of skynbare haiku's.

Die haiku in Afrikaans is 'n versvorm waaroor tot op hede weinig gesê is, ten spyte van die feit dat daar 'n onontdekte rykdom beskikbaar is. Die voorafgaande bespreking dui daarop dat die haiku net so goed in Afrikaans as in Japannees of enige ander Westerse taal geskryf kan word.

HOOFSTUK 5

SAMEVATTING EN SLOTSOM

In Afrikaans is enkele genrespesifieke studies al met vrug geloods, byvoorbeeld Belcher (1969) oor die sonnet en Bekker (1974) oor die kwatryn. Hierdie studie was gerig daarop om, soos voorgenoemde beskrywende navorsing, 'n wetenskaplike verslag te lewer oor 'n poësietipering wat eweneens 'n lang ontwikkelingsgeskiedenis het: die haiku. Hierdie spesifieke versvorm wat uit die Ooste getransponeer is, het 'n taamlik hoë gebruiksfrekwensie in die Afrikaanse en Nederlandse letterkunde, maar het tot dusver verbasend min aandag in die literêre sisteem geniet. Met die nuwe kyk na genre in 'n post-modernistiese perspektief het die proses van teksoorlewering, literêre konstantes en tekstuele transponering 'n nuwe teoretiese en literêr-kritiese belangstelling gewek.

Die probleemstelling ten grondslag van die studie is soos volg voorgehou: In welke mate is dit moontlik om in die letterkunde 'n Oosterse bewussyn, hetsy deur vorm of deur inhoud, tot 'n Westerse/Afrika-bewussyn te transponeer? En voorts: is die oorlewering en die ontwikkeling van die Japannese poësietipering, die haiku, in vorm en inhoud 'n eksemplariese voorbeeld van 'n suksesvolle transponering in Afrikaans?

Met behulp van enkele bruikbare begrippe uit die eietydse literêre teorie, te wete: *intertekstualiteit*, *intersubjektiviteit* en *vraisenblabe*, is beredeneer dat die begrip *vormintertekstualiteit* be-

vredigend beslag gee aan die proses van literêre transponering van een taal, kultuur, tradisie en tydvak na 'n ander terwyl dit rekening hou met die ingewikkelde balans tussen karakteristieke identiteit en die eis om vernuwing. Die nut van die begrip word ook bevestig deur die diachronie van die haiku.

Daar is in die studie bevind dat van al die moontlike Oosterse versvorme, die haiku die enigste is wat na die Afrikaanse letterkunde oorgedra is. Die teoretiese presisering van die haiku is diachronies nagevors om die lang en ingewikkelde ontwikkelingsgeskiedenis van die versvorm aan te toon. Daar is ook in besonderhede gekonsentreer op die karakteristieke kenmerke van die haiku: die natuurbewussyn as tematiese swaartepunt, die seisoenwoord, die sentraalstelling van die sintuie en sintuiglike waarneming in die konstituering van die gedigbewussyn, die belangrikheid van die haiku-oomblik (in terme van die Zen-Boeddistiese 'enlightment'), die komposisionele balans en ewewig wat in terme van 'n tektoniese tweedeling geskied en dan die één aspek waaraan nié in nie-Oosterse tale beslag gegee kan word nie: die snywoord. Daar is ook gelet op die geneigdheid van haiku's om selfrefleksief te wees, asook watter spesifieke rol stylfigure en bepaalde verstegniese middele speel in die haiku. Deurgaans is van Afrikaanse en Nederlandse voorbeelde gebruik gemaak om die teorie te illustreer.

Alhoewel verskeie tekste die kwalifisering of kensketsing van die haiku in naam dra, is dit egter duidelik uit die studie dat daar nie genoegsaam kennis is by digters én kritici oor die distinktiwe kenmerke van die haiku nie. Daar is uitgewys hoe die term en kenmerke lukraak hanteer word en hoedat die oorgrote meerderheid

haiku's in Afrikaans nie voldoen aan die minimum vereistes vir die totstandkoming van 'n egte haiku nie. Die hipotese dat die haiku as versvorm nog weinig in Afrikaans ontgin is, is duidelik deur die beskrywende voorbeelde uitgewys.

Daar is laastens ook uitgewys dat die bestaan van egte haiku's en sogenaamde varianthaiku's 'n duidelike merker is van die feit dat die vorm en inhoud van die haiku muteer en aanpas om geslaagd binne 'n nuwe literêre sisteem te kan funksioneer. Benewens die nut van die omvattende beskrywing van die haiku as interessante en moeilike poësietipering, het hierdie navorsing ook duidelik aangetoon dat enige suksesvolle genreteorie in die toekoms minder rigied moet wees, minder gedetailleerd gespesifiseer in terme van ondeurdringbare kenmerkkategorieë, minder 'suiwer ' en meer 'oop' vir die bevestiging van nuwe permutasiemoontlikhede. Binne 'n postmodernistiese tydsgewrig word die gebruik van generiese voorskrifte juis ondermyn om die (betekenis)potensiaal van die genre, subgenre of tipering uit te buit. Dit is duidelik deur hierdie studie bevestig.

BIBLIOGRAFIE

- ALLISON, A.W., BARROWS, H., BLAKE, C.R., CARR, A.J., EASTMAN, A.M.,
ENGLISH, H.M. (JR). 1970. Haiku. The Norton Anthology of poetry. New York: W.W. Norton. Third ed. p.1410.
- ANON. 1954. Haiku. Der Grosse Brockhaus. Wiesbaden: Brockhaus.
Band 5:192. (Sechzehnte Völlig neubearbeitete auflage in Zwölf Bände.)
- ANON. 1955. Japanische Literatuur. In Der Grosse Brockhaus.
Wiesbaden: Brockhaus. Band 6:39.
- ANON. 1965. Japanese language and literature. In Humphrey, E., red.
The American peoples encyclopedia. New York: Grolier
Vol.10:477-479.
- ANON. 1968a. Gewaagde woordgebruik slaag nie. Die Vaderland, 22
Mrt.
- ANON. 1968b. Jong digters se nuwe bundels. Die Vaderland, 60:22,
12 Des.
- ANON. 1969a. Haiku. Brockhaus Enzyklopädie. Wiesbaden: Brockhaus,
Band 8:56.
- ANON. 1969b. Haikoe. Grote Winkler Prins Encyclopedie. Amsterdam:
Elsevier Brussel. Deel 9:45.

- ANON. 1972. Tydskrif vir Geesteswetenskappe. 12(4): 305-308.
- ANON. 1973a. Freda Plekker se liriese gedigte 'Menner'. Western Transvaal Record, 30 Mrt.
- ANON. 1973B. Freda Plekker - oorlede. Rapport, 10 Jun.
- ANON. 1975. Klein kuns, maar nog baie te leer. Die Transvaler, p.7, 27 Des.
- ANON. 1980. Wildeals "genees". Die Oosterlig, 43:2, 13 Febr.
- ANON. 1981. Haiku-verse. Sarie, 33(12):163.
- ANON. 1988. In Die woordgilde: Druppels. Sunnyside: Rollem Drukkers.
- ANON. 1992. Haiku in Fries. Vuursteen, 12(1):26-27, Lente.
- ANON. 1994. Bashō - Toen en nu. Kortheidshalve, 4(1):27-32, Okt.
- ASHMEAD, J.A. 1959. Japanese literature. In Law, M.D., red. Chambers's encyclopadia. London: George Newnes. Vol. 8:58-61. New ed.
- BALDICK, C. 1990. The concise Oxford dictionary of literary terms. Oxford: University Press.

- BECKS, T. 1993. De beelden in haiku. Vuursteen, 13(4):137-140, Winter.
- BEKKER, P. J. 1974. Die kwatryn. Pretoria: Academica.
- BELCHER, R.K. 1969. Grondslae van die sonnetvorm. Kaapstad: Nasionale boekhandel.
- BISHOP, J.L. & BAXTER, G.W. 1979. Chinese poetry. In Preminger, A. Princeton encyclopedia of poetry and poetics. London: MacMillan. pp.117-124.
- BLANCHE, P. 1993a. Kennismaking met de Franse haiku. Vuursteen, 13(3):100-111, Herfs. vert. Hellemans, K.
- BLANCHE, P. 1993b. Kennismaking met de Franse haiku (vervolg). Vuursteen, 13(4):125-135, Winter. vert. Hellemans, K.
- BREYTENBACH, B. 1967. Die huis van die dowe. Kaapstad: Human & Rousseau.
- BREYTENBACH, B. 1973. Met ander woorde: vrugte van die droom van stilte. Kaapstad: Buren.
- BRINK, A.P. 1975. Hélène Kesting s'n net nog een van talle fraaietjies. Rapport, 5(44):15, 12 Okt.
- BRINK, A.P. 1979. Fanie Olivier: nuut en beteknisvol. Die Burger, 59:12, 13 Des.
- BRINK, A.P. 1984. Bekende dinge het hier versteen. Rapport, 14(44):16, 28 Okt.

- BROOKE, R. 1990. Reflections on Jung's experience in Africa. In Saayman, G. red. Modern South Africa in search of a soul. Boston: Sigo Press. pp.81-95.
- BROOKS, C. & WARREN, R.P., reds. 1976. Understanding poetry. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- BUSCOP, J. 1993. Die groteske as moermatrys in die poësie van Breyten Breytenbach. Ongepubliseerde D.Litt.- proefskrif. Universiteit van Bophuthatstwana.
- CASTELYN, E. 1984. Menslikerwys gesproke. Kaapstad: Human & Rousseau.
- CASTELYN, E. 1990. Minder as engele. Kaapstad:Tafelberg.
- CEADEL, E.B. 1932. Japanese literature. In Garvin, J.L., red. Encyclopædia Britannica. London: The Encyclopaedia Britannica. Vol.13:958-960.
- CHEN, S.Y. 1974. Chinese literature. In Encyclopædia Britannica. Chicago: Helen Hemingway Benton. Vol.10:1050-1058. Macro-pædia.
- CHONG, B. 1974. Korean literature. In Encyclopædia Britannica. Chicago: Helen Hemingway Benton. Vol.10:1059-1064. Macro-pædia.
- C.J.B. 1968. Dit is nog lank g'n poësie. Beeld, 25 Jun.
- CLAES, P. 1977. Intertextualiteit. Streven, 31(1):126-134, Nov.

- CLOETE, T.T. 1973a. Januarie-suite bevestig verrassende indruk. Hoofstad, 5(248):16, 19 Jan.
- CLOETE, T.T. 1973b. Nuwe digbundels IV. Tydskrif vir Geesteswetenskappe, 13(4):366, Des.
- CLOETE, T.T. 1984. Menslikerwys gesproke: wyere perspektief in suiwer bundel. Die Vaderland, 68(10), 3 Sept.
- CLOETE, T.T. red. 1992. Literêre terme en teorie. Pretoria: HAUM-literêr.
- CLOETE, T.T., Botha, E. & Malan, C. reds. 1985. Gids by die literatuurstudie. Pretoria: HAUM-literêr.
- COETZEE, A.J. 1972. Gom uit die sipres. Standpunte, 30(6):146-151, Aug.
- CRANNY-FRANCIS, A. 1990. Feminist fiction: feminist uses of generic fiction. Oxford: Polity Press.
- CULLER, J. 1975. Structuralist poetics: Structuralism, linguistics and the study of literature. London: Routledge & Kegan Paul.
- CULLER, J. 1981. The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction. London: Routledge & Kegan Paul.
- DE JAGER, T. 1988. In Anon. samest. Die woordgilde: Druppels. Sunnyside: Rollem Drukkers.

- DU PLESSIS, H.G.W. 1980. 'n Gebrek aan literêre en filosofiese diepte. VELD, 6:18, 25 Febr.
- DU PLESSIS, I.D. 1980. Mens en ster. Kaapstad: Tafelberg.
- DU TOIT, E.C.M. s.j. Towertuin. Johannesburg: Janssonius & Heyns.
- ENGELBRECHT, H. 1980. Wildeals. Pretoria: Uitgewery Oranje.
- E.P. 1984. Eveleen Castelyn ... a humane ironicvision. Pretoria News, p.10, 25 Oct.
- FERREIRA, J. 1985. Breyten: die simbool daar. Kaapstad: Saayman & Weber.
- FOWLER, R. 1990. Genre. In Coyle, M. et al. Encyclopedia of literature and criticism. London: Routledge. pp.151-163, 291.
- GELDENHUYS, B.P. 1978. Motivering: 'n histories-fundamentele inleiding. Pretoria: Academica.
- GOODHEART, E. 1984. The sceptic disposition in contemporary criticism. New Jearsey: Princeton University Press.
- GOSSELIN, C.H. 1978. Intertextuality: new perspectives in criticism. New York: New York Literary Forum.

NWU
LIBRARY

- GOSSELIN, C.H. 1978. Voices of the past in Claude Simon's LaBataille de Pharsale. In Plottel, J.P. red., 1987. Intertextuality: new perspectives in criticism. New York: New York Literary Forum. p.22-31.
- GOUWS, T. 1988. Die transskriptuele lees: Hiaat, Haplografie en transkripsie in die poësie van Breytenbach, Krog en Cloete - 'n logolinguale lesing. Ongepubliseerde D.Litt.- proefskrif, PU vir CHO.
- GOUWS, T. 1995. Troglodiet. Kaapstad: Human & Rousseau
- GRÄBE, I. 1984. Sintaksis in die poësie. Port Elizabeth: Universiteit van Port Elizabeth. Navorsingspublkasie C21.
- GROVÉ, A.P. 1975. Woord en wonder. Elsiesrivier: Nasou.
- HAMBIDGE, J. 1989. Gesteelde appels. Pretoria: HAUM-literêr.
- HAMBIDGE, J. 1985. "Mooi" kuns uit die afgryslike, onuitstaanbare... Die Transvaler, p.7, 25 Jul.
- HAMBIDGE, J. 1995. Maak ons oë verder oop vir dié gedig, Petra. Beeld, 10 Aug. p.6.
- HAMMOND, E.W.S. 1980. Hamburgers en hotdogs. Kaapstad: Tafelberg.
- HAWTHORN, J. 1994. A glossary of contemporary literary theory. London: Edward Arnold.

- HELLEMANS, K. 1987. Honderd zinnen voor honderd waaiers. Vuursteen, 7(1):130-137, Winter.
- HELLEMANS, K. 1989a. Beeldspraak in Haikoe? Vuursteen, 9(1):6-12, Lente.
- HELLEMANS, K. 1989b. Haiga. Vuursteen, 9(2):47-55, Zomer.
- HELLEMANS, K. 1989c. De smaak van Zen. Vuursteen, 9(1):135-143, Winter.
- HELLEMANS, K. 1990b. Alle ding is teken. In Van Hulzen, J. & Goddijn, s., reds. Spelen met wind en maan: Haiku in Nederland. Amsterdam: De Beuk. pp. 133-143.
- HELLEMANS, K. 1992a. Spaanse haikoes. Vuursteen, 12(1):1-9, Lente.
- HELLEMANS, K. 1992b. Haikoes voelen. Vuursteen, 12(3):89-97, Herfs.
- HELLEMANS, K. & MESOTTEN, B. 1992. Roepend in de woestijn. Vuursteen, 12(1):21-24, Lente.
- HELLEMANS, K., VAN DEN BERG, A. & MESOTTEN, B. 1993. Duizendmaal op de lippen. Vuursteen, 13(2):66-71, Zomer.
- HENDERSON, H.G. 1972. Japanese poetry. In Shipley, J.T. Dictionary of world literature. Totowa: Littlefield Adams & Co. pp. 242-243.

- HIGGINS, D. 1987. Pattern poetry: guide to an unknown literature. Albany: State University of New York Press.
- HOEK, L. 1978. Verhaalstrategieën aanzet tot een semiotisch georiënteerde narratologie. In Grivel, C., red. Methoden in de literatuurwetenschap. Muiderberg: Couthino. p.29.
- HOPMAN, F. 1991. Waar staat de haikuliefhebber in de natuur? Vuursteen, 11(4):158-161, Winter.
- HOPMAN, F. 1993. Beperkingen van natuurobservaties. Vuursteen, 13(4):142-147, Winter.
- HOPMAN, F., LEY, S., HELLEMANS, K. & VAN 'T LAND, B. 1993. Standpunten. Vuursteen, 13(2):48-55, Zomer.
- HUGO, D. 1984. Poësie getuig van vakmanskap. Die Volksblad, p. 6 1 Sept.
- HUMPHREYS, C. 1951. Buddhism. Harmondsworth: Penguin books. pp. 179-187.
- HUMPHREYS, C. 1961. Zen Buddhism. London: Unwin Books.
- HYERS, M.C. 1973. Zen and the comic spirit. London: Rider.
- JOHL, J. 1976. Skip na die son verdwaal. Die volksblad, 72:13, 11 Mar.

- ISAACSON, S. 1992. De betekenis van het seizoenwoord in haiku. Vuursteen, 12(4):129-135, Winter.
- KANNEMEYER, J.C. 1988. Die Afrikaanse literatuur 1652 - 1987. Kaapstad: Human & Rousseau.
- KEENE, D. 1974. Japanese Literature. In Encyclopædia Britannica. Chicago: Helen Hemingway Benton. Vol.10:1064-1073. Macropædia.
- KERLEN, H. 1990. De waka van de Shinkokinshū. In Van Hulzen, J & Goddijn, S., reds. Spelen met wind en maan. Amsterdam: De Beuk. pp.59-72.
- KESTING, D. 1993. Zilver een distel. In Vuursteen 13(10):22, Lente.
- KESTING, H. 1975. Skip na die son. Kaapstad: Tafelberg.
- KESTING, H. & KESTING, D. 1979. Klein akkoord: 100 haikoes. Kaapstad: Tafelberg.
- KRISTEVA, J. 1969. Semiotikè: Recherches pour une sèmanalyse. Paris: Seuil.
- KROG, A. 1972. Januarie-suite. Kaapstad: Human & Rousseau.
- KROG, A. 1989. Lady Anne. Emmerentia: Taurus.

- KROMHOUT, J. 1975. Karoosange - in traditional style. The Star, p.51, 30 Oct.
- LA GRANGE, R. s.j. Vlinderstiltes. Pretoria: Errol Marx.
- LA GRANGE, R. 1990a. ...en winter die boom, haikoes. Pretoria: Lyra.
- LANGEDIJK, C. 1989. Is haiku poëzie? Vuursteen, 9(3):95-100, Herfst.
- LATTIMORE, R. 1972. Chinese poetry. In Shipley, J.T., red. Dictionary of world literature. Totowa: Littlefield, Adams. pp.53-54.
- LEMMER, E. 1994. Gen(r)e in die resente Afrikaanse literatuur: Permutasies en Matriksmoontlikhede in tekste van Goosen, Krog en Brink. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Universiteit van Pretoria.
- LI, T-Y. 1974. Chinese literature: 1937 to the present. In Encyclopædia Britannica. Chicago: Helen Hemingway Benton. Vol.10:1058-1059. Macropædia.
- LODDER, G.J.A. 1990. Haiku, senryu en tanka, glanzende kiemcel-len! Vuursteen, 10(1):3-12, Lente.
- LOMBARD, T.C.C. 1967. Weegskaal. Durban: Drakensbergpers.

LOMBARD, T.C.C. 1969. Papegaai oor die reënboog. Durban: Drakensbergpers.

LUITINGH, M. 1954. Vorm en inhoud. Pietermaritzburg: Afrikaanse Pers-boekhandel.

MAATJE, F.C. 1977. Literatuurwetenskap. Utrecht: Bohn, Scheltema & Holkema. 4de uitg.

MARAIS, J.L. samest. 1990. Groen - gedigte oor die omgewing. Pretoria: HAUM-literêr.

NWU
LIBRARY

MARTIN, W. 1981. Skoonheid in stilte. Die Transvaler. p.8, 3 Des.

MARTIN, S.E. & BORTON, H. 1964. Japanese literature. In Whitney, D.C., red. The world book encyclopedia. Chicago: Field enterprises educational corporation, Vol.11:45-46.

MESOTTEN, B. 1990. 'Leest meer alser staet': over de verhouding tussen haikoe en aforisme. In Van Hulzen, J. & Goddijn, S., reds. Spelen met wind en maan: haiku in Nederland. Amsterdam: De Beuk. pp.152-164.

MESOTTEN, B. 1992b. Ontmoetingen op een haikoe-festival. Vuursteen, 12(4):145-153, Winter.

MESOTTEN, B. 1993. Japan kort. Vuursteen, 13(2):57-61, Zomer.

- MESOTTEN, B. 1994. Waaron deze haikoe? Vuursteen, 14(2):69-70, Zomer.
- MIDDELBERG, G. 1981. Japannese haiku praat maklik Afrikaans - die gedigvorm uit stilte gebore. Hoofstad, 14:6, 4 Aug.
- MINER, E. 1979a. Haiku. In Preminger, A. red., Princeton encyclopedia of poetry and poetics. London: MacMillan. pp.423-431.
- MINER, E. 1979b. Japanese poetry. In Preminger, A. red., Princeton encyclopedia of poetry and poetics. London: MacMillan. pp.423-431.
- MIYAUCHI, D.Y. 1976. Haiku. In Stowell, G., red. The new book of knowledge: Lands and people. Canada: Grolier. p.28.
- MOODIE, A. 1972. Antjie Krog het talent. Rapport, 19 Nov.
- MÜLLER, P. 1987. My plek se naam is Waterval. Kaapstad: Tafelberg.
- NIENABER-LUITINGH, M. 1984a. Castelyn bundel is een van die bestes. Beeld, 10:10, 3 Sept.
- NIENABER-LUITINGH, M. 1984b. Castelyn se bundel toon rypheid. Die Oosterlig, 48:6, 31 Des.
- NIENABER-LUITINGH, M. 1987. Een mooie dichtbundel van Eveleen Castelyn. Zuid-Afrika, 64(3):36.

- NIENABER-LUITINGH, M. & NIENABER, C.J.M. 1974. Woordkuns. Pretoria: Van Schaik.
- ODA, S. 1991. Werkbijen. Vuursteen, 11(2):68-73, Zomer. vert., Van der Pol, J.
- OHLHOFF, H. 1980. Die bossie bring genesing. Oggendblad, p. 4, 25 Apr.
- OLIVIER, F. 1971. Gom uit die sipres. Kaapstad: Human & Rousseau.
- OPPERMAN, D.J. 1987. Versamelde poësie. Kaapstad: Tafelberg & Human & Rousseau.
- ORSINI, G. 1979. Form. In Preminger, A. et al. Princeton Encyclopedia of poetry and poetics. Princeton: University Press. pp.286-288.
- OTTERLOO, G. 1990. Elk woord verniewt de stilte: De metrische haiku. In Van Hulzen, J. & Goddijn, S., reds. Spelen met wind en maan: haiku in Nederland. Amsterdam: De Beuk. pp. 165-178.
- PLEKKER, F. 1972. Menner. Johannesburg: Perskor.
- RALL, H. 1968. Wit-ryp. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- REICHHOLD, J. 1992. Het smalle pad naar de renga. Vuursteen, 12(3):107-110, Herfst. vert., Ley, S.

- REUMER, W. 1990. Het haiku-moment en daaromtrent. In Van Hulzen, J. & Goddijn, S., reds. Spelen met wind en maan: ahiku in Nederland. Amsterdam: De Beuk. pp.144-151.
- RICCIO, O.M. 1986. The intimate art of writing poetry. New York: Prentice Hall Press.
- RIFFATERE, M. 1978. Semiotics of poetry. Bloomington: Indiana University Press.
- ROUSSEAU, I. 1954. Die verlate tuin. Kaapstad: A.A. Balkema.
- RUSKIN, I. 1986. Personifikasie. In Van Gorp, h. et al. Lexicon van literaire termen. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- SAKANISHI, H. 1992. Vorm en innerlijke spanning van de haiku-poëzie. Vuursteen, 12(1):11-18, Lente. vert., Kiauta, M.
- SAKANISHI, H. 1992. Vorm en innerlijke spanning van de haiku-poëzie (vervolg). Vuursteen, 12(2):60-69, Zomer. vert., Kiaute, M.
- SCHOLES, R. 1982. Semiotics and interpretation. London: Yale University Press.
- SELDEN, R. 1984. Criticism and objectivity. London: George Allen & Unwin.

- SEYMOUR-SMITH, M. 1986. Guide to modern world literature. London: MacMillan.
- SHIPLEY, J.T., red. 1972a. Form In Dictionary of world literature. Totowa: Littlefield, Adams. pp.167-171.
- SHIPLEY, J.T., red. 1972b. Japanese poetry. In Dictionary of world literature: Criticism, forms, techniques. Totowa: Littlefield, Adams. New revised ed. pp.242-243.
- SNYMAN, H. 1984. Subtiele en oorwoë verse. Die Burger. 70:17, 18 Okt.
- SOLDAAT, G.J. 1994. Overwegingen. Kortheidshalve, 3(2):24-28, Febr.
- STEENBERG, D.H. 1975. Zen Boeddhisme. Instituut vir bevordering van Calvinisme. Studiestuk 91:1-14.
- SUZUKI, D.T. 1970a. Essays in Zen Buddhism. London: Rider. Deel I.
- SUZUKI, D.T. 1970b. Essays in Zen Buddhism. London: Rider. Deel II.
- SUZUKI, D.T. 1970c. Essays in Zen Buddhism. London: Rider. Deel III.
- TUCKER, M. 1992. Dreaming with open eyes. San Francisco: Aquarian/Harper.

- VAN BOHEEMEN, C. 1981. Intertekstualiteit. In Bal, M., red. Litteraire genres en hun gebruik. Muiderberg: Couthino. p.121-134.
- VAN DEN BERG, A. 1987. Haiku, een brug tussen Oost en West. Vuursteen, 7(3):93-100, Herfst.
- VAN DEN BERG, A. 1988. In alle eenvoud: het seizoenwoord in de haiku. Vuursteen, 8(2):55-61, Zomer.
- VAN DEN BERG, A. 1992. Mijn poëtische weg naar haiku - Helena Wolthers. Vuursteen, 12(3):99-101, Herfst.
- VAN DEN BERG, A., vert. 1994. Naar een consensus over de aard van Haiku. Vuursteen, 14(2):44-47, Zomer.
- VAN DEN BERG, A. & GROENENDAL, L. 1992a. Een kind een mooie haiku laten schrijven is geen kunst. Vuursteen, 12(2):45-58, Zomer.
- VAN DEN BERG, A. & GROENENDAL, L. 1992b. Eeuwen teruggaan? Vuursteen, 12(2):79-81, Zomer.
- VAN DER MERWE, A. 1976. Hélène se skip sink voor die einde. Oggendblad, 4(1214):5, 30 Sept.
- VAN DER MOLEN, W. 1987a. Haiku-bewegingen. Vuursteen, 7(3):77-91, Herfs.

- VAN DER MOLEN, W. 1987b. Haiku-bewegingen (slot). Vuursteen, 7(4):117-129, Winter.
- VAN DER MOLEN, W. 1989. Masaoki Shiki uitzicht vanaf een ziekbed (2). Vuursteen, 9(3):74-84, Herfst.
- VAN DER MOLEN, W. 1991a. Het korte gedicht. Kortheidshalve, 1(1): 1-4, Sept..
- VAN DER MOLEN, W. 1991b. De vele vormen van haiku (1). Kortheidshalve, 1(1):21-29, Sept.
- VAN DER MOLEN, W. 1991c. Een wereld van dauw: het leven van Issa. Kortheidshalve, 1(1):7-18, Sept.
- VAN DER MOLEN, W. 1992a. Zen en... Kortheidshalve, 1(2):11-13, Febr.
- VAN DER MOLEN, W. 1992b. De vele vormen van haiku (2). Kortheidshalve, 1(2):15-25, Febr.
- VAN DER MOLEN, W. 1992c. De vele vormen van haiku (3). Kortheidshalve, 1(3):20-31, Jun.
- VAN DER MOLEN, W. 1992d. Haiku - Type H - Het haiku-aforisme. Kortheidshalve, 2(1):7-20, Okt.
- VAN DIER MOLEN, W. 1992e. De haiku, een remedie? Kortheidshalve, 2(1)24-31, Okt.

- VAN DER MOLEN, W. 1993a. Van Schagen en zijn haiku. Kortheidshalve, 2(2):4-17, Febr.
- VAN DER MOLEN, W. 1993b. Haiku - Type I. Kortheidshalve, 2(2):21-26, Febr.
- VAN DER MOLEN, W. 1993c. Haiku-ervaringen in de literatuur. Kortheidshalve, 2(2):29-33, Febr.
- VAN DE MOLEN, W. 1993d. Het maken van een bloemlezing. Kortheidshalve, 2(3):19-31, Jun.
- VAN DER MOLEN, W. 1993e. Vuur op de bergtop - de poëzie van Santoka. Kortheidshalve, 3(1):20-29, Okt.
- VAN DER MOLEN, W. 1994a. Een flard haiku-verleden. Kortheidshalve, 3(2):7-20, Febr.
- VAN DER MOLEN, W. 1994b. Haiku - een vers met een punthoofd. Kortheidshalve, 3(3):10-28, Jun.
- VAN DER WALT, P.D. 1972. uit 'n ou stam groei daar nuwe orgideë. Die Transvaler, 10 Okt.
- VAN DER WALT, P.D. 1973. Gedigte: 'n ervaring wat stimuleer. Die Transvaler, 16 Apr.
- VANDE WALLE, W. 1988. De Japanse tanka anno 1987. Vuursteen, 8(2):47-51, Zomer.

NWU
LIBRARY

- VANDE WALLE, W. 1990a. Haiku en tanka in het hedendaagse Japan (1). Vuursteen, 10(1):14-23, Lente.
- VANDE WALLE, W. 1990b. Haiku en tanka in het hedendaagse Japan (2). Vuursteen, 10(2):49-61, Zomer.
- VANDE WALLE, W. 1990c. Haiku en tanka in het hedendaagse Japan. Vuursteen 10(4):130-139, Winter.
- VANDE WALLE, W. 1990d. Moderne tanka in Japan. In Van Hulzen, j. & Goddijn, S. reds. Spelen met wind en maan: haiku in Nederlands. Amsterdam: De Beuk. pp.73-92.
- VAN DIJK, J.H. 1988. Solo renka of een geval van hyperventilatie. Vuursteen, 8(4):142-145, Winter.
- VAN GULICK, G. 1993. Op zoek na een tas. Vuursteen, 10(4):153-155, Winter.
- VAN HEERDEN, E. 1961. Die klop. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- VAN HEERDEN, E. 1975a. Opwindende nuwe bundel. Die Burger, 61:16, 18 Sept.
- VAN HEERDEN, E. 1975b. Die lewe as swerftog. Beeld, 2:10, 29 Sept.
- VAN HEST, J. 1990. In gesprek met J. van Tooren. In Van Hulzen, j. & Goddijn, S. reds. Spelen met wind en maan: haiku in Nederland. Amsterdam:De Beuk. pp.11-20.

- VAN IERSEL, B.M.F. 1992. Ku's, kus, ku of koes. Kortheidshalve, 1(2):30-31. Febr.
- VAN LUXEMBURG, J., BAL, M. & WESTSTEIJN, W.G., reds., 1982. Literatuurgeschiedschrijving en vergelijkende literatuurwetenschap. Inleiding in de literatuurwetenschap. Muiderberg: Couthino. pp.221-234.
- VAN TONDER, N. 1980. Engelbrecht moet diep nadink oor poësie. Die Vaderland, 60:34, 28 Aug.
- VAN ZYL, S.E. 1976. Gedigte deur Hélène is louter genot. Die Suidwester, 31:62, 26 Jun.
- VERITY, K. 1996. Awareness beyond mind; verses in haiku and senryu style. Shaftesbury: Element.
- VERMAAK, K. 1981. Uit stilte vlieg die vlinders. Die Vaderland, 66:5, 14 Sept.
- VERSTRAETE, B. 1990. Haiku - stilte en klank. In Van Hulzen, J. & GODDIJN, S., reds., Spelen met wind en maan: Haiku in Nederland. Amsterdam: De Beuk. pp.22-23.
- VIGLIELMO, V.H. 1979. Korean poetry. In Preminger, A., red. Princeton encyclopedia of poetry and poetics. London: MacMillan. pp.434-436.

- VOS, F. 1991a. Het leven en de liefdes van de Zen-priester Ryôkan (1). Vuursteen, 11(3):100-111, Herfst.
- VOS, F. 1991b. Het leven en de liefdes van de Zen-priester Ryôkan (slot). Vuursteen, 11(4):149-157, Winter.
- WALZOCK, K. 1990. De dingen en het schouwende ik. Haiku als innerlijke houding. Vuursteen, 10(4):141-151, Winter. vert., Kiauta, M.
- WANG, C.C. 1972. Chinese poetry. In SHIPLEY, J.T., red. Dictionary of world literature. Totowa: Littlefield, Adams. p.52-54.
- WELKENHUYSEN, A. 1994. Latijn en haikoe. Vuursteen, 14(2):37-42, Zomer.
- WILLEMS, B. 1988. Imma van Bodmershof en de Duitstalige haikoe. Vuursteen, 8(3):81-93, Herfst.
- ZIMA, P. 1981. Literatuur en maatschappij: inleiding in die literatuur- en tekssociologie. Assen : Van Gorcum.
- ZEGERMAN, C. 1989. Senryu in het spotlicht. Vuursteen, 9(4):123-130, Winter.
- ZEGERMAN, C. 1992. Warmte vergt jaren groei. Vuursteen, 12(4):137-143, Winter.

THE HAIKU IN AFRIKAANS

by

Beulah Greyling, B.A., Hons. B.A., M.A.,
H.E.D. (G) (Schoollibrarianship).

Submitted in fulfilment of the requirements
for the degree of

DOCTOR LITTERARUM

in the DEPARTEMENT AFRIKAANS
in the SCHOOL OF EDUCATION at the
University of North West

Promoter: Prof. T. Gouws

Mmabatho
December 1996

SUMMARY AND CONCLUSION

A few specific genre studies have successfully been completed in Afrikaans: Belcher (1996) wrote on the sonnet and Bekker (1974) on the quatrain, for example. This study, like the abovementioned descriptive research, has been aimed at producing a scientific report on a poetry typification which has an extensive development history: the haiku. This specific form of verse from the East, which has been used frequently in both Afrikaans and Dutch literature, has to date received surprisingly little attention in the literary system of Afrikaans critical thinking. Through a Post-modernistic perspective on genre, the process of handing down literary constants and textual transpositioning has awakened new theoretical and literary-critical interest.

The problem statement at basis of this study had been presented as follows: How far is it possible in literature to transpose an Eastern consciousness to a Western or African consciousness, either by means of form or content? Furthermore: is the survival and development of the Japanese poetry typification, the haiku, in form and content an example of a successful transposal in Afrikaans?

By using some terms from current literary theory, namely: *intertextuality*, *intersubjectivity* and *vraisemblable*, it has been argued that the term *form intertextuality* satisfactorily clinches the process of literary transposal from one language, culture, tradition and epoch to another, while still taking cognisance of the complex balance between characteristic identities and the call for renewal.

The usefulness of this term is also confirmed by the diachrony of the haiku.

It was found in the study that of all the possible Eastern verse forms, the haiku is the only one which has been incorporated into Afrikaans literature. The theoretical precisioning of the haiku has been researched diachronically to indicate the long and complex developmental history of this form of verse. Characteristic features of the haiku have been accentuated throughout the study: the consciousness of nature as thematic focus, concepts denoting seasons, the centralizing of the senses and sensory observation in constituting the poem awareness, the importance of the haiku moment (in terms of Zen-Buddhistical 'enlightenment'), the compositional balance and equilibrium which occurs in terms of a tectonic dichotomy and then the one aspect which cannot be described in non-Eastern languages, namely the cut phrase. Notice has been taken of the inclination of haikus to be self-reflexive, also which specific role figures of speech and certain poetic techniques play in the haiku. Throughout Afrikaans and Dutch examples were used to illustrate the theory.

Even though many texts bear the qualification or label of being a haiku, the study proves that poets and critics don't have enough knowledge of the distinctive features of the haiku. It has been indicated how the term and features have been applied loosely and that most of the haikus in Afrikaans don't comply with the minimum requirements for the establishment of a true haiku. The hypothesis that the haiku as verse form in Afrikaans has not been fully exploited yet, has clearly been shown by the descriptive examples.

Finally the existence of genuine haikus and so-called mutations has also been indicated. It is a clear indication of the fact that both the form and content of the haiku mutate and adjust to function properly within a new literary system. Besides the usefulness of the comprehensive description of the haiku as an interesting and complex typification of poetry, this study has also pointed out that in future any successful genre theory will have to be less rigid, and specified with less detail in terms of impermeable features categories, less 'pure' and more 'open' to confirm new permutation possibilities.

In the Post-modernistic paradigm, the usage of generic prescriptions is actually undermined to exploit the (semantic) potential of genre, subgenre or typification. It has clearly been confirmed by this particular study.