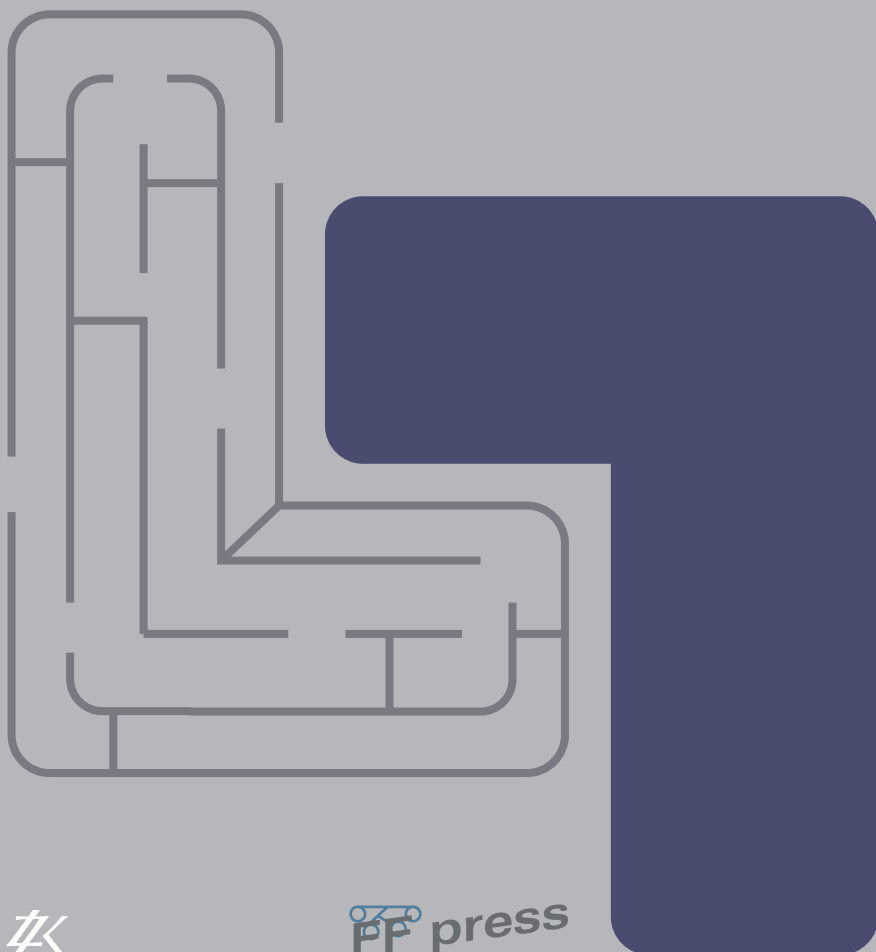


LOVRO ŠKOPLJANAC  
**OBRATNA MEHANIKA**  
**— TEORIJA I PRAKSA**  
**HRVATSKOG HAIKUA**



ŽK

PF press

## OBRATNA MEHANIKA – TEORIJA I PRAKSA HRVATSKOG HAIKUA

L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti  
Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

**Izdavač**

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu  
FF press

**Za izdavača**

Domagoj Tončinić

**Urednica**

Danijela Lugarić Vukas

**Recenzenti**

Iva Lakić Parać  
Branislav Oblučar

**Izrada kazala**

Jadranka Brnčić

**Godina elektroničkog izdanja**

2023

**Grafičko oblikovanje i računalni slog**

Marko Maraković, FF Press

<https://www.doi.org/10.17234/9789533790855>

**ISBN**

978-953-379-085-5 (PDF)



Djelo je objavljeno pod uvjetima Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 Međunarodne javne licence (CC-BY-NC-ND) koja dopušta korištenje, dijeljenje i umnažanje djela, ali samo u nekomercijalne svrhe i uz uvjet da se ispravno citira djelo i autora, te uputi na izvor. Dijeljenje djela u prerađenom ili izmijenjenom obliku nije dopušteno.

**OBRATNA MEHANIKA –  
TEORIJA I PRAKSA HRVATSKOG HAIKUA  
LOVRO ŠKOPLJANAC**

 **FF press**

Zagreb, 2023.



*Supruzi i sinu*



# SADRŽAJ

Zahvala.....	9
0. Uvod .....	11
I. Obrat prema haikuu.....	19
I.1 Kratka povijest, duga sadašnjost.....	19
I.2 Kriitička recepcija .....	24
II. Obrat unutar haikua .....	33
II.1 Usjek i usječnica .....	33
II.2 Inačice tišine .....	42
II.3 Mjerenje praznine.....	51
III. Vremenski i tematski obrati .....	61
III.1 Temelji teme.....	61
III.2 Riječi i <i>dai</i> .....	69
III.3 Brojčano čitanje.....	75
III.4 Tematski korpus.....	79
IV. Obrat obraćanja .....	91
IV.1 Izvana prema unutra i obratno.....	91
IV.2 Komunikacijske karakteristike.....	95
IV.3 Nastavak komunikacije drugim sredstvima.....	109
IV.3.1 Robert Bebek.....	110
IV.3.2 Marijan Čekolj .....	118
IV.3.3 Branslava Krželj .....	124
IV.4 Mainichi i svakodnevne novine.....	128
V. Obraćenje na haiku.....	139
V.1 Studija slučaja .....	139
V.2 Waka iz časopisa.....	149



V.2.1	Mogućnosti 1961.....	149
V.2.2	Haiku 1977.-1978.....	155
V.3	Waka iz zbirki.....	162
V.3.1	Premještanja.....	163
V.3.2	Hembra.....	166
V.3.3	Suprotiva.....	169
V.3.4	Osamnica.....	173
V.3.5	Moći ne govoriti.....	175
V.3.6	Job u bolnici.....	179
VI.	Mehanizmi obrtaja.....	187
VI.1	Globalnost haikua.....	187
VI.1.1	Prostorna i povijesna globalnost.....	190
VI.1.2	Kognitivna globalnost.....	194
VI.1.3	Jezična globalnost.....	202
VI.2	Štimung haikua.....	211
VI.3	Obrt haikua.....	221
	Korištena literatura.....	241
	Kazalo imena.....	252
	Napomena.....	261
	Bilješka o autoru.....	262

# ZAHVALA

Kao što je svaki haiku rezultat niza pročitanih tekstova i zajedničkog iskustva poezije, tako je i ova knjiga rezultat ne samo pročitanih pjesama i stručne literature, već i zajedničkog rada autora s kolegicama i kolegama bez čijeg doprinosa ova knjiga ne bi nastala. Što se tiče tekstova, najveća zahvala ide pokojnom Vladimiru Devidéu, koji je svojim entuzijazmom i stručnošću najviše pridonio uspostavi predmeta, odnosno tekstova koji su ovdje u središtu proučavanja. Pristup nekima od tih antologijskih tekstova u digitalnom obliku autoru je omogućila njihova urednica, Đurđa Vukelić-Rožić, a njihovu kompleksniju računalnu analizu Eva Cetinić, s čijom se stručnošću može mjeriti samo njezina strpljivost.

Kolegice i kolege s Odsjeka za komparativnu književnost koji su u brojnim stručnim i neformalnim razgovorima pomogli razmotriti i rasvijetliti teorijske i povijesne implikacije haikua također zaslužuju posebnu zahvalu, a među njima pojedinačno treba izdvojiti Branislava Oblučara, koji je recenzirao rukopis, i Cvijetu Pavlović, koja je potaknula uspostavu i održavanje odsječkoga kolegija o haikuu. U tom je kolegiju sudjelovalo nekoliko desetaka studentica i studenata, a odjeci njihovih mišljenja i analiza utkani su i u ovaj tekst.

Završnu skupnu zahvalu potrebno je još uputiti svima koji su u nekom obliku radili na tekstu i time ga višestruko poboljšali: urednicima i anonimnim recenzentima časopisa u kojima su objavljeni pojedini dijelovi knjige, drugoj recenzentici rukopisa Ivi Lakić Parać, voditelju Borisu Buiju i suradnici FF pressa Jadranki Brnčić. Najveća pojedinačna zahvala pripada urednici knjige, Danijeli Lugarić Vukas, čije su uredničke sposobnosti, susretljivost i efikasnost u jedinstvenoj *yinyang* dinamici najviše doprinijele tome da na svjetlo dana dođu sve dobre strane i prednosti ove knjige, dok je za sve loše strane i manjkavosti odgovoran isključivo autor.



# 0.

## UVOD

Književnost je, u smislu obuhvatnoga korpusa književnih tekstova, uglavnom presudno određena malim brojem iznimnih primjeraka. Ako se obrati pozornost na njezine povijesne početke, ti se tekstovi često mogu razvrstati u dvije kategorije: narativna cjelina ili zbirka lirskih pjesama. Tekstovi koji pripadaju tim kategorijama u pravilu su oni koji nadilaze granice prostora, jezika, historije, etnosa ili nacije kao orijentiri čitateljima, piscima, proučavateljima i svima ostalima koji su na bilo koji način uključeni u književni život. Taj se život metaforički može vizualizirati kao mreža čija je svrha zahvatiti uvijek nove sudionike, koji će sami opet krpati i proširivati postojeću mrežu. Njezine se niti – na koje otpada većina sadržaja tako zamišljenoga života književnosti – sastoje od manje važnih i zapaženih tekstova, kakvi u (post)modernitetu nastaju svakodnevno, te od čvorova koji se odnose na iznimne tekstove, koji se na počecima književnih praksi obično nalaze u obliku epova i zbirki lirike. To su priče poput *Gilgameša*, *Mahabharate*, *Ilijade* ili *Tisuću i jedne noći* u epskome rodu te pjesme poput onih okupljenih u *Knjizi pjesama (Shijing)* ili u *Rerum vulgarium fragmenta (Kanconijer)* u lirskome rodu. Potonje dvije su presudno utjecale na lirske obrate koji su se dogodili u dvjema nacionalnim književnostima kojima se bavi ova knjiga, japanskoj i hrvatskoj, pa je prikladno navesti da i te književnosti u svojim začecima sadrže dvije zbirke lirskih pjesama koje su ih suštinski odredile, i to ne samo u lirici: *Kokinshū* i *Zbornik Nikše Ranjine*.

Ovu književnopovijesnu činjenicu iznimnih epskih i lirskih tekstova iskoristit ćemo kao ilustraciju jednoga sasvim recentnoga književnog obrata, odnosno potpune promjene u jednome književnom segmentu. To se odnosi na uspješno uvođenje izvorno japanske haiku poezije u hrvatsku književnu tradiciju i jezik, od čega je do sada prošlo više od pola stoljeća. S obzirom na to da te dvije književnosti prije toga nisu imale gotovo nikakve izravne veze, takav susret predstavlja obrat u odnosu na dotadašnji život hrvatske knji-

ževnosti, baš kao što i svaka pojedinačna važna knjiga stvara obrat ili „čvor“ u dotičnoj nacionalnoj književnosti. U skladu s time, osnovno istraživačko pitanje na koje će ova knjiga pokušati odgovoriti glasi ovako: „Kako znanje o haiku poeziji pridonosi poznavanju književnosti uopće, a napose hrvatske?“. Ono za sobom povlači i druga, poput: „Što čini haiku posebnim književnim oblikom?“, „Što je nužno znati o hrvatskom haikuu?“ ili „Što haiku donosi hrvatskoj književnosti?“, na koja će odgovore ponuditi pojedina poglavlja i veće cjeline, sa završnim pitanjem (i pokušajem odgovora) u završnome poglavlju: „Kako možemo analizirati hrvatski haiku?“. U podlozi svih ovih pitanja i odgovora nalazi se temeljna pretpostavka da je prisutnost haikua važan fenomen koji unosi određene obrate već u domicilnoj japanskoj književnosti, a zatim i na globalnoj te hrvatskoj razini, pa je stoga čitavoj vrsti i njezinim obratima potrebno posvetiti osobitu pozornost.

Riječ „obrat“ ima nekoliko nijansi značenja, od kojih su dvije općenitije „pokret na obratnu stranu“ ili „preokret“, no postoji i treća – „dosjetljiv izraz ili fraza u stilu i izražavanju“ – koja je posebno aktualna na području umjetnosti riječi (definicije su preuzete s *Hrvatskoga jezičnog portala*). Kao što će se nastojati pokazati, čitav haiku kao lirski pjesma podrazumijeva treće značenje. Drugo se značenje podrazumijeva kada pjesma sadrži *kire* (ili usjek), dakle u većini slučajeva. Prvo se značenje također podrazumijeva u globalnome kontekstu, gdje može doslovno označavati „haiku pokret“ koji naglasak stavlja na amaterizam i oralno, za razliku od profesionalizirane pismenosti koja dominira suvremenim zapadnjačkim shvaćanjem književnosti (u odnosu na čiji je prostor japanska književnost doslovno na obrnutoj strani svijeta). Način na koji funkcioniraju ovakvi, općeniti obrati haikua, koji su inherentni čitavoj vrsti, ovdje se nazivaju njegovom mehanikom, dok se obrati koji se ostvaruju u pojedinim njezinim ostvarenjima, odnosno konkretnim pjesmama razmatraju kao mehanizmi haikua. Sličnu je logiku i metaforu već opisao Viktor Šklovski govoreći o umjetnosti cirkusa: „Svaka umjetnost ima svoj mehanizam [stroj] – to što njezin materijal pretvara u nešto umjetničko, trajno. Taj mehanizam iskazuje se u različitim kompozicijskim postupcima, u ritmu, u fonetici, sintaksi, sižeju djela. Postupak je to što izvanestetski materijal pretvara u umjetničko djelo“ (prema Ugrešić 2017: 106-107; vidi i Bedenicki 1968: 1234). Dakle, u ovoj će se knjizi istodobno nastojati opisati – prvo – kako se haiku upisuje u književnost (pogotovo hrvatsku) pomoću niza obrata i – drugo – kako ti obrati te drugi umjetnički, odnosno kompozicijski postupci tvore cjelinu pojedinih pjesama, koje se posljedično mogu analizirati kada se ti postupci prepoznaju.

Uz ovaj uvod, opisivanje te mehanike podijeljeno je na šest poglavlja od kojih svako tematizira jednu vrstu obrata što se nalaze u mehanizmima kojima pojedini haikui djeluju na čitatelja.

Prvo poglavlje bavi se „obratom prema haikuu“, odnosno izlaže kako i na koji je način japanska lirska vrsta uhvatila korijena u hrvatskoj književnosti. Iznosi se pregled pjesničke i kritičke recepcije u Hrvatskoj i Europi kako bi se kontekstualizirao i opisao taj inicijalni književnopovijesni obrat, koji je omogućio sve ostale koji se tiču haikua u hrvatskoj književnosti.

Drugo poglavlje tiče se „obrata u haikuu“, što se odnosi na važan kompozicijski postupak *kire*, za koji se ujedno predlaže hrvatski ekvivalent „usjek“. Određeni zaključci o hrvatskoj aktualizaciji usjeka donose se na temelju računalne analize većega broja antologijskih pjesama, što se ujedno uspostavlja kao korpusna norma za čitavu knjigu, čije bi se područje interesa u većini slučajeva stoga moglo još preciznije odrediti kao „teorija i praksa hrvatskoga *antologijskog* haikua“.

Treće poglavlje zaokupljeno je kompozicijskim postupkom *kigo* (predloženi hrvatski prijevod je „dobnica“), koji također podrazumijeva jednu vrstu obrata, ali na način da svojom pojavom tematizira samu ideju obrata u smislu vremenskih ciklusa koji se standardno izmjenjuju unutar haikua. Time se razlikuje od usjeka koji djeluje više na konceptualnoj i sintaktičkoj razini, ali nastoji se pokazati kako ta dva mehanizma – i njima inherentni obrati – zajedno s ustrojem stiha čine temelj svakoga, pa tako i hrvatskoga haikua.

Četvrto poglavlje nadovezuje se na formalne i semantičke obrate haikua tematizacijom obrata koji haiku unosi u europske norme „lirskoga obraćanja“ ili komunikacije. Kao i u drugim poglavljima, predstavlja se analiza odabranih hrvatskih (i nekolicine japanskih) haikua kako bi se ilustrirao koncept obrata komunikativnosti, a u ovome poglavlju to se čini na osobitim korpusima hrvatskoga ratnoga haikua i hrvatskoga „globalnoga“ haikua, odnosno tekstovima hrvatskih autora objavljenima na engleskom jeziku.

Zatim slijedi peto poglavlje, koje odudara od ostalih, gdje se analiziraju izabrani tekstovi različitih hrvatskih autora kako bi se usredotočilo na jednoga od njih, Tončija (ili Tonča) Petrasova Marovića i njegovo „obraćenje“ na haiku. Razmatra se predodžba da je Marović jedan od prvih hrvatskih haiku pjesnika u kronološkom i estetskom smislu, kao i konkretni načini kojima jedan hrvatski pisac dio svoje prakse obraća i usmjeruje prema pisanju koje proizlazi iz haikua i japanske poezije općenito (*waka*).

Nakon te studije slučaja, koja ujedno služi da bi konsolidirala mehanizme haikua iz prethodnih poglavlja (usjek, dobnica, stih, komunikativnost), šesto i posljednje poglavlje pridodaje još dva takva elementa ili mehanizma. To su globalnost i *štimung*, čije se različite varijante prvo predstavljaju, a zatim se zajedno s preostala četiri mehanizma koriste za oglednu analizu

šest antologijskih pjesama, čime se ujedno zaključuje cjelokupna mehanika obrata hrvatskih haikua.

Na hrvatskome jeziku do sada nije objavljena znanstvena monografija koja bi se bavila hrvatskim haikuom kao književnim oblikom, pa ova knjiga nastoji popuniti tu prazninu koja postoji s obzirom da je sama vrsta vrlo popularna i prisutna u suvremenoj književnoj produkciji na hrvatskome jeziku, ali teorija još nije adekvatno popratila praksu. O popularnosti hrvatskoga haikua svjedoče ne samo mnoge pjesme, objavljene pojedinačno i u zbirkama, nego i njihovi prikazi te antologije, kao i nekoliko knjiga koje se posredno bave materijom hrvatskoga haikua, iako niti jedna do sada to nije učinila iz pozicije komparativne književnosti kao humanističke discipline, što se ovdje nastoji ispraviti. Najvažniji od postojećih naslova na hrvatskome jeziku svakako je knjiga *Japanska haiku poezija i njen kulturnopovijesni okvir*, koju je 1970. godine prvi puta objavio Vladimir Devidé i koja je zasigurno najviše utjecala na širenje haikua i razvoj njegove infrastrukture u Hrvatskoj. No, kao što je očito i iz njezinoga naslova, ta se knjiga hrvatskim haikuom – koji je tada još u povojima – bavi samo usputno, a haikuu općenito prilazi iz pozicije vođene zanosom i spoznajama koje su u međuvremenu doživjele nemale promjene. Stoga je došlo vrijeme za drukčiji pogled na tu tematiku, koji je utemeljen u suvremenijem shvaćanju književnosti, a ipak duguje početnu poziciju Devidéovom radu, čija je važnost bez premca (za odmjerenu i nužnu kritiku njegovoga općenitog pristupa proučavanju Japana i haikua vidi Lakić Parać 2019).

Ova knjiga stoga dijelom nastoji ispraviti i popuniti neke propuste i lakune koji su se pojavili u hrvatskome poznavanju haikua, kao što su važnost usjeka, tekstualne veze s taoizmom i japanskim dvorskim pjesništvom, te općenito njegova kontekstualizacija, dakle razmatranje kako se (hrvatski) haiku odnosi prema drugim književnim tekstovima. Povratni odnos – hrvatskih tekstova prema haikuu – je inače prilično ambivalentan, što također djelomice proizlazi iz njegove žanrovske posebnosti. Naime, autori pjesama su obično ne samo pozitivno, nego čak i entuzijastično nastrojani prema lirskom žanru u kojem pišu, dok se s druge strane kod niza drugih autora pojavljuje negativna predodžba, pa čak i stereotip o hrvatskom haikuu. Na primjer, već citirana Dubravka Ugrešić (koja je prevela navod iz Šklovskoga) u svojem eseju simptomatičnoga naslova *Karaoke kultura* piše o amaterizmu sredinom osamdesetih godina prošloga stoljeća, te navodi kako se on „najduže zadržao u kružocima haiku pjesnika (koji su marljivo razmjenjivali svoje uratke i slali svoje pjesme nekoj maglovitoj komisiji za dodjelu svjetske nagrade za haiku pjesništvo u Japanu) i opskurnim esperanto klubovima” (Ugrešić

2015: 32-33). Na sličnome tragu, ali u mnogo čitanijem fikcionalnom tekstu, Ante Tomić u romanu *Što je muškarac bez brkova* iz 2000. godine jednoga od glavnih likova karakterizira kao amaterskog haiku pjesnika, čija je nemušta poezija povod za komiku. U oba teksta razvidan je ironičan odnos prema opskurantizmu i rubnosti dotičnoga pjesništva prema eksplicitnom centru Japana i implicitnom centru hrvatskoga književnog kanona. Da zaokružimo taj stereotipni prikaz, možemo još spomenuti Tanju Radović koja u suvremene romanu *Rent-a-talent* opisuje tragikomičan lik „VeVe“, krsnoga imena Cilika, koji dolazi u Zagreb kao književni centar iz provincije i pretendira na status važne autorice iako je napisala samo dvije zbirke haikua objavljene u samizdatu pod naslovima *Dan je dogorio* i *Noćni pastuh*. Navedeni je roman inače osobito zanimljiv jer se – slično kao *Karaoke kultura* – bavi amaterskim i poluprofesionalnim književnicima i umjetnicima te udjelu talenta u stvaranju profesionalnog umjetnika i umjetnosti, što je upravo karakteristika još jednoga obrata haikua na koji ovdje možemo upozoriti.

Naime, haiku praktički u svojoj srži posjeduje jednu vrstu obrata jer polazi od dvorske i poetske tradicije Japana koja je upisana u njegove kompozicijske elemente što smo ih naveli, no s druge strane, realizira se u humorističkome ključu koji postoji samo kao odmak ili obrat od kodificirane tradicije. Na to upućuje već sami termin: na japanskome se sastoji od dva kineska znaka (俳句) koji označavaju nešto smiješno, neuobičajeno ili glumu (*hai*), odnosno stih, izraz ili rečenicu (*ku*). Prvi se znak pritom sastoji od dva radikala (人 i 非, čovjek i prefiks negacije) koji zajednički doslovno označavaju „nečovječno“, što se može protumačiti i kao „netradicionalno“, odnosno obratno od ljudskih običaja. Dakle, unatoč naizgled strogim pravilima, haiku odlikuje slobodarska priroda, pa stoga može funkcionirati i kao neka vrsta komičnoga obrata unutar većega korpusa poezije, slično distihu na kraju elizabetanskoga soneta. Iako je upitno koliko su navedeni hrvatski prozaici svjesni te gotovo parodijske uloge haikua u japanskoj književnosti (koja se ostvaruje u punoj mjeri kada haiku postane vulgarniji *senryū*), ona svakako postoji jer haiku u svim svojim varijantama nije do kraja napravio obrat iz klasične tradicije u popularnu književnost. Naprotiv, haiku je zadržao lirsku tenziju koja nastaje iz pokušaja balansiranja između visoke i niske književnosti (japanskim terminima: *ga* i *zoku*, odnosno *ushin* i *mushin*, o čemu više riječi u posljednjem poglavlju). To ga može činiti pogodnom metom za tekstualno i kulturno parodiranje, ali nužno je posjedovati (pred)znanje o tome da upravo takvu poziciju priželjkuje haiku, odnosno *haikai* (općenitiji termin za humorističnu haiku pjesmu, odnosno pjesništvo: 俳諧, *hai* – smiješno, neuobičajeno, gluma(c); *kai* – sklad, šala).



Važan pjesnički korpus koji nastaje na takav način, iz kombinacije inven-  
cije i klasičnoga književnog izraza, opet nas upućuje na iznimne književne  
primjerke („čvorove“), ali i na determinantu književnih mijena diljem svijeta.  
Primjerice, Sheldon Pollock je prepoznao takav spoj „lirskoga poriva“ koji je  
bio oralni, vernakularni, sekularni i dvorski s ‘poetskim porivom’, ili bolje knji-  
ževnim porivom koji je ranije bio književni, latinski, sveti i crkveno-školski”  
(Pollock 2009: 448) u začetcima europske pjesničke tradicije na narodnim  
jezicima (kod trubadura i Dantea), kao i u nizu sličnih fenomena diljem južne  
Azije u odnosu na sanskrt kao književni jezik. Slično tome, haiku se u Japanu  
pomalja dobrim dijelom kao „lirski poriv“ građanstva u odnosu na „poetski  
poriv“ koji proizlazi iz kineskoga jezika kao dominantnoga književnog medi-  
ja. Kako primjećuje Peipei Qiu, kojoj ćemo se još često vraćati, „[o]sim nekih  
žanrova narodne pjesme iz srednjovjekovnoga razdoblja, haikai je bio prvi  
veliki pjesnički oblik u japanskoj povijesti koji je doveo u pitanje uzuse kla-  
sičnoga poetskog izražaja [...] Međutim, popularnost i razbibriga sami po sebi  
nisu dovoljni da haikai učine legitimnim pjesničkim oblikom. U japanskoj  
pjesničkoj tradiciji poezija mora prenijeti nešto sveto i produhovljeno” (Qiu  
2005: 21-2; ako nije drukčije naznačeno, svi prijevodi na hrvatski L. Š.). Haiku,  
dakle, uspješno ostvaruje obrat od usmenog na pisano, primarno književno;  
iako zbog kratkoće pretpostavlja elemente usmenosti kao što su pamćenje  
većega broja pjesama napamet i njihovu usmenu (re)produkciju u jednome  
dahu, haiku ustvari ovisi o pismu. O tome već od početaka haikua – osim  
samih zapisanih pjesama – svjedoče zabilježeni dugi periodi rada na jednoj  
pjesmi, činjenica da se širi uz razvoj tiska i nakladništva u 16. i 17. stoljeću,  
te grafičke igre riječima. Prema tome, haiku u Japanu također nastaje na  
razmeđu lirskoga i poetskoga, a slično bi se moglo reći i za hrvatski haiku u  
daleko izmijenjenim okolnostima 20. i 21. stoljeća, gdje dominira poetski  
poriv, kojem se onda nastoji pridati (poglavito amaterski, ali i profesionalni)  
lirski poriv.

Zaključne riječi ovoga uvoda podijelit ćemo s trojicom uglednih pozna-  
vatelja japanske poezije čiji navodi dobro opisuju predmet i namjeru ove  
knjige. Prvi takav navod je ustvari definicija haikaija kako ga vidi kritičar  
Tsutomu Ogata, prema kojem se radi o pjesničkoj vrsti koja „ostvaruje više-  
struke implikacije kroz zavijanje i preskakanje, kroz iznimno kratku formu  
redaka od pet-sedam-pet ili sedam-sedam slogova, kroz svakodnevni verna-  
kularni jezik, te kroz ironijski tretman onih sfera koje isključuje tradicionalna  
*waka* i *renga*” (prema Qiu 2005: 35). Ono što Ogata naziva „zavijanje i preska-  
kanje” ustvari se može obuhvatiti jedinstvenim terminom „obrat”, pa ćemo  
u poglavljima koja slijede pokušati pokazati kako se taj književni postupak  
u svim svojim varijantama ostvaruje u hrvatskim i japanskim haikuima, a

donekle i u književnosti općenito. Drugi navod dolazi iz knjige koja se bavi japanskim dvorskim pjesništvom, dakle onim iz kojega primarno dolazi „poetski poriv“ haikua te njegova usmjerenost na obrat u smislu iznalaženja najboljega „izraza ili fraze u stilu i izražavanju“. Baveći se stavovima japanskih dvorskih pjesnika prema svojim materijalima i svojoj publici, Robert Brower i Earl Miner usputno primjećuju da bi „[p]roučavanje japanskoga pjesništva [možda] bilo korisno proučavateljima komparativne književnosti makar samo da pokaže koliko su Japanci bili u pravu kada su naglašavali te tradicionalne stavove, iako vjerujemo da se i standardno zapadnjačko shvaćanje mora iskoristiti kako bismo u potpunosti shvatili tonalni raspon japanskoga pjesništva“ (Brower i Miner 1988: 110). Iako se ovaj konkretan navod odnosi samo na jednu činjenicu „komparativne poetike“ – o čemu će biti više riječi u četvrtome poglavlju – kada se uopći on dobro ilustrira cjelokupnu namjeru ove knjige. Ta je namjera da stvori teorijski i praktično detaljnije obrazloženje haikua od onoga koje trenutno postoji u hrvatskoj znanosti o književnosti. Time će se ujedno stvoriti jedna vrsta indikatora za sve uopćene tvrdnje o književnim postupcima i lirici iz hrvatske perspektive. S obzirom da je haiku po svojoj genezi toliko udaljen od njih, svaka točna tvrdnja o književnim postupcima i lirici u hrvatskoj (pa i europskoj) književnosti morat će „proći“ i test haikua, to jest morat će se pokazati točnome i u okviru (hrvatskoga) haikua. U idealnome ishodu, ova će knjiga tako proučavateljima hrvatske, japanske, ali i komparativne književnosti ponuditi i eventualno proširiti neka znanja koja će im povratno omogućiti da drukčije, pa čak i bolje razumiju mehanizme kojima djeluje ne samo haiku, već i književnost u cjelini.





# OBRAT PREMA HAIKUU

## I.1 KRATKA POVIJEST, DUGA SADAŠNJOST

Svaki opis teorije i prakse haikua izvan Japana uputno je upotpuniti i kratkim prikazom njegove povijesti te sadašnjega stanja na relevantnome teritoriju kako bi se uspostavio odgovarajući kontekst za tekstove lokalnih haiku pjesama. Hrvatski haiku je stoga donekle važno smjestiti u globalni, europski i jugoslavenski kontekst, no najveću važnost ipak imaju nacionalni književni konteksti Hrvatske i Japana. Međutim, za početak treba jasno istaknuti da prisutnost haikua u hrvatskoj književnosti nipošto nije iznimka već prije pravilo, unatoč udaljenosti koja razdvaja dvije nacije i njihove književne tradicije. Naime, haiku je danas globalno raširen do te mjere da je teže pronaći nacionalnu književnost koja ne poznaje nikakav oblik vlastite haiku poezije – ne računajući prijevode s japanskoga i drugih jezika – od obratnoga slučaja. Točnu procjenu globalne raširenosti haikua nemoguće je dati upravo zbog opsežnosti toga zadatka, no jezgrovit sažetak stanja u tekućem stoljeću iznijela je Peipei Qiu: „Popularnost haikua danas se proteže svijetom i usporediva je čak i s modernim zapadnim realističkim romanom. Doista, japanski haiku stihovi sada su prevedeni na mnoge jezike, varijante haikua se stvaraju na različitim jezicima i na svim važnim kontinentima” (Qiu 2005: 1). S ovakvim bi se navodom zasigurno složili svi suvremeni proučavatelji haikua jer se često na različite načine ponavlja u suvremenoj literaturi, iako je iz ovoga konkretnoga navoda potrebno izbaciti „važnim” jer se haiku piše na apsolutno svim kontinentima (čak i na Antarktici; vidi Bradfield 2015). Također se može dodati da se pod „realističkim romanom” očigledno ne podrazumijeva samo 19. stoljeće već i njegove moderne varijacije, što znači da se autoričin komentar ustvari odnosi na dominaciju suvremene proze u knjižnicama, knjižarama, a možemo još dodati i čitateljskim sjećanjima (vidi Škopljanac 2014).

Nadalje, možemo primijetiti da Qiu povlači distinkciju između (japanskoga) haikua i njegovih „varijanti“ na drugim jezicima i u drugim književnim kulturama. To bi impliciralo stav koji se često može primijetiti kod zagovornika estetske vrijednosti haikua, a koji bi podrazumijevao da je japanski haiku izvoran i pravi, dok su druge inačice uvijek derivacije manje vrijednosti u odnosu na izvornik. Taj stav donekle jest logičan, ali ne prolazi test književne povijesti koja je prepuna primjera recepcije neke književne činjenice (vrste, postupka, autora, teksta) izvan konteksta inicijalnoga jezika i kulture, u čijoj se recepciji zatim ta činjenica ostvaruje i razvija u sasvim osobitu i zasebnu književnu vrijednost. Na taj se način ovdje razmatra i hrvatska haiku poezija, kojoj se pristupa primarno pomoću antologiziranih pjesama: radi se o fenomenu koji je u hrvatskoj književnosti prisutan više od pola stoljeća i koji samim tekstovima pjesama, ali i drugim paratekstualnim tragovima (antologijama, časopisima, prikazima, enciklopedijskim natuknicama, osvrtima, nagradama itsl.) te radom svojih autora i čitatelja egzistira kao jedan od najaktivnijih i najbrojnijih segmenata suvremene književne produkcije. Naravno, ekonomija književnoga polja ne mora direktno korelirati s njegovom estetikom, baš kao što to ne mora biti slučaj niti s izvornošću, u smislu da bi izvorniji književni oblik nužno bio vrijedniji. Drugim riječima, velik broj haiku pjesama i njihovih autora u odnosu na opći broj književnih tekstova i autora u hrvatskoj književnosti od početka 1970-ih naovamo ne znači nužno da hrvatski haikui sadrže velik broj remek-djela, što se nigdje niti ne tvrdi. Umjesto toga, ova knjiga polazi od uvjerenja da takva tekstualna i autorska kvantiteta te rasprostranjenost ujedno jesu jedna vrsta kvalitete, koja stoga zaslužuje filološki, odnosno komparatistički tretman koji će odgovoriti na zahtjeve proučavanoga teksta.

Izvan Japana, haiku se pojavljivao i širio nejednako, uglavnom zbog toga što je prvi kontakt ovisio o pojedincima koji su često bili poklonici japanske kulture općenito, pa su haiku prevodili i/ili pisali u sklopu svojih nastojanja da domaću kulturu bolje upoznaju s japanskom. U prvome valu širenja haikua najprijemčivijom se pokazala Europa, a na nacionalnoj razini Francuska, gdje se haiku, zajedno s drugim oblicima književnoga izraza, uklopio u širi trend utjecaja japanske estetike („japonisme“). Taj trend započinje 1860-ih godina, dakle usporedno s prisilnim i ubrzanim otvaranjem Japana svijetu koje nastupa s razdobljem Meiji (1868.-1912. godine). U tome prvom valu, sve do početka 20. stoljeća, *waka* (tradicionalna japanska poezija) te *haikai* (u smislu ludičke japanske poezije koja uključuje i haiku) uglavnom se prevode na francuski i engleski jezik. U toj se inicijalnoj recepciji haikui doživljavaju kao kurioziteti koji su u poetskome smislu zanimljivi eventualno kao istočnjačke varijante epigrama i donekle kao potvrda kulturne superiornosti

Zapada, od čije dominantne poetike poetika tih pjesama snažno odudara. Međutim, s promjenom stoljeća i poetske paradigme, haiku se po prvi puta pokazao važnim i europskim pjesnicima, a ne samo prevoditeljima i japanofilima čijim je posredstvom došao do njih. J. W. Hokenson s jedne strane razlikuje anglo-američku „orijentalističku“ recepciju, koja će malo kasnije dovesti i do relativno poznatog imažističkoga (te vorticističkoga) shvaćanja haikua, a s druge strane kontinentalnu – poglavito francusku – avangardnu recepciju uslijed koje će haiku postati, kako stoji u naslovu Hokensonova rada, „suputnik modernizmu“. Za prvi odvjetak recepcije ključno je pjesničko ime Ezra Pound, a za potonji Paul-Louis Couchoud. Taj se *haijin* ([haidin], haiku pjesnik) zajedno s Julienom Vocanceom i Albertom Poncineom smatra jednim od prvih koji pišu haiku izvan Japana, odnosno na nekom jeziku koji nije japanski. Preko Pounda i imažista utjecaj haikua nastavit će se širiti engleskim govornim prostorom, pogotovo u SAD-u nakon Drugoga svjetskoga rata i vojne okupacije Japana, gdje će pasti na plodno tlo bitnika i pomiješati se s tumačenjem haikua kao izraza zen budizma, kakvo je danas globalno prisutno (usp. Hokenson 2007: 710).

Za kontinentalnu modernističku recepciju važniji je bio Prvi svjetski rat, koji je uvelike utjecao na shvaćanje i praksu pisanja poezije za tadašnje mlade europske pjesnike. Za njih, „[p]rihvatiti haiku značilo je prihvatiti drukčiju ‘viziju’ književnosti; prožeti haiku užasima rata značilo je stvarati u gotovo čistome afektivnom obliku, što je bilo sredstvo da se podijeli neizmjernost iskustva užasa i društveno-kulturne dislokacije. Mladi pjesnici svjesno su radili s estetikom beznačajnosti u neosobnom svijetu bez Boga, ideja, pa čak i razuma, bez transcendencije; haiku ništa ne tumači, govorili su oni, a u 1914. nije bilo niti jednoga drugog pjesničkog oblika koji bi bio toliko anti-kršćanski i anti-kartezijanski (zbog stalnog naglašavanja razlike od naslijeđenih tradicija). Pjesnicima poput Vocancea, Ungarettija, Éluarda, koji se nisu svrstavali niti u jedan književni pokret, taj je žanr ostvario nepobitnu i osnovnu funkciju književnosti time što je rekreirao afektivno iskustvo Velikoga rata“ (Hokenson 2007: 694). Dakle, na razini europskoga modernizma haiku se pokazao privlačnim „nesvrstanim“ pjesnicima svjesnima nužnosti poezije da se osovi u nekoj tradiciji, samo nisu željeli da ta tradicija bude europska (kršćanska, racionalna), pa su je tražili i našli u Japanu. Pariški „književni meridijan“ (Casanova 2004) tako je uvelike odredio europsku recepciju haikua, što vrijedi i u slučaju meksičkoga pjesnika Joséa Juana Tablade, kojega Hokenson također opisuje kao primjer inicijalne recepcije. Naime, Tablada je kao i Couchoud i sam boravio u Japanu te pisao haikue na španjolskom još 1904. godine, ali njima se odlučuje ozbiljnije baviti tek nakon što su ga na to potaknuli susreti s Couchoudom i Apollinaireom u Parizu. Nakon Prvoga

svjetskog rata Tablada objavljuje nekoliko pjesničkih zbirki haikua, koje su tijekom trećega desetljeća potaknule čitav „movimiento haikú” u Meksiku i dijelovima Južne Amerike te u Španjolskoj, gdje se haikajem pozabavio i F. G. Lorca (Hokenson 2007: 707-708).

U skladu s navedenim, spremno se može prihvatiti književnopovijesna procjena Bertranda Agostinija, koji je inicijalnu francusku i europsku recepciju haikua sažeo na dva perioda: I. eksperimenti s oblikom (1903.-1917.) i II. razdoblje procvata (1920.-1926.). Početak prvoga označen je radovima autora kao što su Couchoud ili Tablada, a kraj drugoga „asimilacijom” haikua među neke tradicionalne stihove i kratke oblike europske poezije (vidi Agostini 2001). Većina svjetske recepcije haikua dalje će se razvijati s jedne strane izravno preko veza s Japanom, najčešće u vidu zaljubljenika u njihovu kulturu i/ili pjesnika zainteresiranih za eksperiment, a druge strane posredstvom jednoga od dva već postojeća recepcijska centra, francuskoga i (anglo-)američkoga. Recimo, u potonjemu se do početka 1920-ih pojavila „manija imitacije koja se proširila onkraj izvornoga malog kruga imažističkih pjesnika i njihovih poznanika. Ovu više populističku fazu potvrđuje rastući broj adaptacija, njihova veća raširenost diljem poetskoga polja te kritički komentari toga vremena. Doista, potonji upućuju da je točka zasićenja dosegnuta do 1920. Haiku je bio posvuda” (Long i So 2016: 247).

Na tragu emanacije iz navedena dva centra zabilježena je i prva javno tekstualno ovjerena recepcija haikua u Hrvatskoj, točnije u Jugoslaviji 1927. godine. Tada je Miloš Crnjanski objavio zbirku *Pesme starog Japana* koja se sastojala od njegovih prepjeva japanskih pjesama upravo s francuskoga i engleskoga. Iako je zbirku objavio srpski književnik na srpskome, ona je bila prvi susret s haikuom za čitatelje diljem Jugoslavije, kako tvrdi Saša Važić pišući o recepciji haikua u Srbiji i Crnoj Gori. Važić navodi kako ta knjiga, unatoč ugledu koji je Crnjanski posjedovao u elitnim književnim krugovima, ipak nije doživjela velik odjek među publikom i pjesnicima, te da je u tom smislu presudnu ulogu odigrao „rad jednog od najobrazovanijih haiku pjesnika, Vladimira Devidéa, matematičara, akademika, ideologa jugoslavenskoga ‘haiku pokreta’. Unatoč različitim mišljenjima o njegovim pogledima, njegov doprinos razvoju haikua u našoj regiji je neosporan. Vladimir Devidé objavio je preko 150 eseja o haiku poeziji u otprilike 20 narodnih i međunarodnih književnih revija i časopisa te je održao preko 220 javnih predavanja o poeziji te književnoj i kulturnoj povijesti Japana” (Važić 2016).

Prema tome, razvoj haikua je i u Hrvatskoj uglavnom slijedio paradigmu aktivnoga i uglednoga prenositelja kulture – u hrvatskom (i jugoslavenskom) slučaju Vladimira Devidéa – a ne samo prijenosa literature u doslovnom

smislu prijevoda poezije. Bitno je istaknuti da od početka 1960-ih, paralelno sa spomenutim Devidéovim stremljenjima, vlastite haikue pišu i objavljuju Dubravko Ivančan te Tonči Petrasov Marović, što je jedan od razloga zbog kojega je potonjem posvećeno predzadnje poglavlje. Ipak, rad tih pjesnika može se uvrstiti u kategoriju hrvatskih „eksperimenata s oblikom” haikua (što je poetski relevantnija činjenica), dok je Devidéov rad praktički u isto vrijeme neosporno doveo do hrvatskoga „razdoblja procvata” haikua (što je recepcijski relevantnija činjenica). Stoga možemo reći da se i u Hrvatskoj taj novi val interesa pojavio i rastao naglo te paralelno s eksplozivnim japanskim ekonomskim razvojem u posljednjoj trećini 20. stoljeća, baš kao i u većini ostatka Europe, gdje je početni val interesa za japansku kulturu bio jenjao do sredine dvadesetih godina.

Ujedno možemo konstatirati da je simbolično što je spomenuta Crnjanskijeva zbirka prvi puta objavljena baš 1927. godine (u *Letopisu Matice srpske* u Novome Sadu, dok je godinu dana kasnije kao knjigu objavljuje Napredak u Beogradu i Sarajevu) s obzirom da se radi o godini koja se neposredno nastavlja na Agostinijevo „razdoblje procvata”. Budući da je odaziv na zbirku bio slab, time se ustvari potvrđuje da je recepcija japanske poezije utrnila iako su postojali potrebni preduvjeti da se ona razmaše, kao što se, uostalom, dogodilo otprilike pola stoljeća kasnije. Nepotrebno je spekulirati zašto se japanska poezija (koja se izvorno i često prisposobljuje bilju) nije uspješno „presadila” ili „primila” u Hrvatskoj i Jugoslaviji sve do razdoblja nakon Drugoga svjetskog rata, što može upućivati na političke, ideološke, ekonomske i druge razloge. Ipak, možemo ponoviti Hokensonovu tezu da je u jeku avangardnih strujanja francuske književnosti toga vremena japanska poezija – a napose haiku – omogućila izraz određene afektivnosti u zgušnjutome obliku, za kakvima u hrvatskoj i jugoslavenskoj književnosti toga vremena jednostavno nije postojala potreba. Jedini slabi, avangardni trag interesa za japansku književnost iz toga vremena zabilježen je u časopisu *Zenit* (vidi Jamasaki 2021), ali čini se da ta iznimka samo potvrđuje nedostatak potrebe za onim što je I. A. Richards otprilike u isto vrijeme prepoznao kao nužnost poezije, a to su sažimanje i ekonomičnost kako se pjesnički emocionalni impulsi ne bi rasipali. On je tu tezu dodatno kvalificirao zamjedbom kako se „[n]igdje osim u poeziji, osim u matematici, ne susrećemo s idejama koje su toliko čvrsto sabijene, toliko blisko usložnjene” (Richards 1970: 204). Iako je Richards prvenstveno smjerao na europsku poeziju, haiku izvrsno odgovara njegovoj definiciji jer (kao što su francuski pjesnici prepoznali) počiva na emocionalnim impulsima, a „sažimanje i ekonomičnost” upisani su mu ne samo u kratku formu, već i u princip izricanja mnogo toga na malome prostoru, što velikim dijelom nasljeđuje iz kineske književnosti.



## I.2 KRITIČKA RECEPCIJA

S obzirom na tu posrednu bliskost izraza matematike i haikua, kao i na općenit interes koji prema haikuu iskazuju pojedinci koji svijet doživljavaju kao skup sustava, donekle je logično da je primarnu recepciju haikua u nas potaknuo matematičar, koji je uostalom objavio i kratki tekst „Haiku i matematika“. Simptomatično je da taj tekst govori mnogo više o hrvatskoj recepciji haikua negoli o naslovnoj temi, kojoj je posvećen samo završni odlomak, potvrđujući time koliko je za samoga Devidéa i recepcija, a ne samo produkcija haikua blisko vezana s matematikom. Završna rečenica toga teksta i odlomka slična je Richardsovoj misli, iako se Devidé nigdje na njega ne poziva: „[S]pomenuo bih da su i haiku pjesme i, recimo, matematičke formule vrlo zgusnute, upravo asketske po formi, a da ipak tim oblikom onome koji ih zna pročitati prenose široku i sadržajnu poruku“ (Devidé 1999: 996). No, osim osnovnih informacija o haikuu i njegovoj kronološkoj pojavi i širenju u Hrvatskoj, tekst skicira i karakterističan otpor prema haikuu koji ga je pratio (i još uvijek ga prati) uslijed recepcije u različitim književnostima, pogotovo europskima i sjevernoameričkoj. Kako navodi Devidé, „[m]eđu osporavateljima haikua bilo je i uglednih i istaknutih književnika i književnih kritičara“ (ibid.: 993), te nabraja primjere negativnih kritičkih osvrtâ autora poput Zvonimira Mrkonjića, Slavenke Drakulić, Veselka Tenžere, Nevena Jurice i Dubravke Ugrešić. Njihovi se komentari, objavljeni između kraja 1960-ih i sredine 1990-ih, odnose na različite aspekte haikua, ali svima im je zajedničko propitivanje samoga prijenosa haikua u hrvatsku književnost. Haiku se u takvom – ponovimo, karakterističnom – viđenju shvaća kao strano tijelo čija se egzotičnost prikazuje kao originalnost te tako ustvari služi kao izlika amaterima i neupućenim pjesnicima da se uz minimalni trud ispisivanja petnaestak slogova upišu u književnu tradiciju koja korijene vuče najkasnije od 17. stoljeća.

Vjerojatno najpoznatiju kritiku takve uporabe haikua na Zapadu dao je Roland Barthes početkom 1970-ih, kada je nakon posjete Japanu ustvrdio da „[h]aiku poezija posjeduje onu pomalo fantazmagorijsku osobinu prema kojoj mislimo da haiku možemo lako ispjevati i sami. [...] Haiku nadahnjuje želju: koliko li je zapadnih čitatelja sanjalo kako šeće s blokom u ruci, zapisujući ovdje i ondje ‘impresije’ čija bi kratkoća garantirala perfekciju, a čija bi jednostavnost svjedočila o dubini“ (Barthes 1989: 93). Budući da po Barthesu „Zapad sve škropi smislom“ (ibid.: 96), tako i banalne rečenice bez ikakve naznake poetičkoga jezika mogu postati poezijom ako se proglase pjesničkim diskursom, pod uvjetom da su ispunile neka pravila zadana poetikom. Ovakvu, uobičajeno oštru kritiku u hrvatskim okvirima detektirao je i

Tomislav Marijan Bilosnić, koji je prije desetak godina rezimirao da su otpori počecima hrvatskoga haiku pjesništva „u početku bili vrlo žestoki; ponekad čak i brutalni. Javnost i mediji, a još manje književnih [sic] ceh, haiku nisu prihvaćali ni kao informaciju, a kamo li kao kulturnu i umjetničku činjenicu. Vladimir Devidé, najzaslužniji za promicanje haiku na ovim našim zapadnim stranama, bio je omalovažan i ismijan do razine dvorske lude” (Bilosnić 2012: 42). Bilosnićev je tekst o haikuu u Hrvatskoj objavljen u časopisu *Republika* uz kratak temat o Dubravku Ivančanu, gdje se Božica Brkan osvrće na njegovu zbirku *Život na selu* (iz 1975. godine) uz konstataciju da su kritičari „još ostali dužni za temeljitiju ocjenu te Ivančanove knjige” (Brkan 2012: 46). Ta je procjena sasvim točna jer je jedini znanstveni rad na temu haikua i dotične zbirke objavljen dvije godine prije toga članka (Kolar 2010), a osim toga Kolarovog rada sve do sada se znanstveni i stručni radovi o haikuu na hrvatskom jeziku nalaze u nesrazmjeru s velikim brojem publikacija koji sadrže haiku. Konkretnije, od 1992. godine o haikuu je objavljeno četrdesetak članaka, od čega se otprilike petnaestak može nazvati stručnima, a znanstveni se mogu nabrojati na prste jedne ruke.

Ipak, povijest hrvatskoga haikua već je sasvim primjereno popraćena i zabilježena iz pozicije praktičara haikua – ako već ne i povjesničara književnosti – za što uz Devidéa, Bilosnića i još nekolicinu autora koji su uglavnom bilježili razvoj haikua iz perspektive vlastitoga rada i rada bliskih suradnika, najveću zahvalu dugujemo Đurđi Vukelić-Rožić. Osim što i sama piše haikue, ona uređuje i dvojezični *IRIS International*, „Internetski časopis za haiku-poeziju i srodne izričaje”, te je uredila dvije najrecentnije antologije hrvatskoga haikua, na kojima se temelji i dio ove knjige. Njezin širi antologičarski rad uključuje i temat koji je objavljen u dotičnom časopisu pod naslovom „Naši haiku počeci”, u koji je 14 haijina (13 žena i jedan muškarac) dostavilo crtice o vlastitim razlozima da počnu pisati haiku (Perdić et al. 2021). Ona je također, u sklopu istoga niza priloga u kojem je već citirani Važić pisao o jugoslavenskom haikuu, za međunarodnu organizaciju i internetski portal posvećen haikuu (poglavito izvan Japana) *The Haiku Foundation* napisala prikaz „Haiku u Hrvatskoj”, nadovezujući se na raniji internetski pregled Darka Žubrinića (Vukelić-Rožić 2014 i Žubrinić 2000). Rad Đurđe Vukelić-Rožić pozicionira je kao osobu koja je nakon Devidéa najznačajnija za održavanje i vidljivost hrvatskoga haikua, a budući da nema institucionalnu potporu niti akademsku pozadinu stručnoga proučavanja književnosti, sasvim se uklapa u logiku haikua kao svojevrsne književne subkulture, pa čak i protokulture u smislu da je etabrirana književna kritika često negativno nastrojena prema domaćem haikuu na Zapadu, u što se može ubrojiti i hrvatska recepcija.

Dakako, kritičarska sumnjičavost pa i animozitet prema haikuu ne podrazumijevaju i njegovu proskripciju, čemu svjedoči propulzivnost suvremenoga hrvatskog haikua, koja je neporeciva činjenica bez obzira tumači li se u pozitivnom smislu, kao snažna pokretačka sila, u negativnom smislu (kao „sklonost bolesnika da se pri hodanju zanosi naprijed ili da pada prema naprijed“, prema *Hrvatskom jezičnom portalu*), ili čak oboje istodobno. Budući da je kvantiteta već istaknuta kao potencijalna kvaliteta haikua, pokušajmo ukratko ilustrirati tu propulzivnost nekim recentnim i javno dostupnim podacima. U „Uredničkoj riječi“ *Nepokošenoga neba 2*, posljednjoj od pet općih antologija hrvatskoga haikua (ne računajući lokalizirane primjerke poput *Antologije samoborskog haiku pjesništva: 1978.-2008.* iz 2008.), Đurđa Vukelić-Rožić konstatira „da je više od 470 autora iz Hrvatske objavljivalo haiku između 2008. i 2018. godine u Hrvatskoj i izvan nje“, od čega je u dotičnoj antologiji predstavljeno njih 198. „Također, hrvatski haiku-pjesnici nagrađeni su na međunarodnim natjecanjima za haiku i senryū sveukupno 823 puta, a valja pretpostaviti da je taj broj i veći“, što se slobodno može pretpostaviti i za aktivne autore haikua jer nisu svi objavili svoje pjesme, a to nas dovodi do okvirnih brojki od barem 500 haiku autora i gotovo dvostruko većeg broja nagrada za njihovu poeziju. Količina nagrada je relativan pojam ne samo s obzirom na veliku produkciju, već i s obzirom na lakoću kojom se obično dodjeljuju u velikome broju kategorija i primjeraka, no ono što je mnogo manje relativno jest geografska i socijalna rasprostranjenost haikua hrvatskoga haikua: „Iz bibliografskih podataka navedenih u *Nepokošenom nebu 2*, lako se može zaključiti i uočiti širina i opseg haiku-stvaralaštva u Hrvatskoj, od organiziranih okupljanja pjesnika haikua u Samoboru [...], Ludbregu, Milni na Braču, Obrovcu [...], Kloštar Ivaniću, Krapini [...], u Ivaniću-Gradu, Gorskom Kotaru, Rijeci [...], u Rovinju do najmlađeg susreta u Oroslavju te natječaja za haiku i hajgu organiziranog pri OŠ Vežica, u Rijeci, samo za učenike osnovnih škola te za učenike s posebnim potrebama u Hrvatskoj i u Hrvatskoj [sic] dijaspori“ (Vukelić-Rožić 2018: 8).

Iz ovakvoga popisa, na kojem se nalazi samo jedan veliki grad (Rijeka) i određen broj dječjih autora, može se zaključiti kako je hrvatski haiku dobrim dijelom „poezija malih“, u smislu da se aktivno održava u manjim sredinama i u okružju amaterizma kakvo je nužno aktualno za dječje pjesnike. Također, kada se sagledaju zanimanja i karijere antologiziranih autora, profesionalni su književnici u izrazitoj manjini u odnosu na sve ostale zastupljene profesije, što upućuje da haiku u Hrvatskoj postoji i razvija se „organski“, neovisno o institucijama, iako se u hrvatskim školama može naći kao neslužbeni dio programa „kreativnog pisanja“, ako je suditi po broju autora i njihovoj dobi, te tvrdnji da se „učitelji, nastavnici i profesori hrvatskoga jezika i književnosti te knjižničari zalažu za haiku u osnovnim školama u Hrvatskoj“ (Vukelić-Rožić

2018: 8). Tu autorsku kvantitetu ne prati nužno kritički ovjerena estetska kvaliteta, ali neporeciv je interes za objavljivanjem haikua (pa barem donekle možemo pretpostaviti i za njihovim čitanjem), što se ogleda u najmanje četrnaest različitim publikacija haikua i o haikuu u Hrvatskoj. Unatoč tome, osim antologija postoji samo nekoliko knjiga koje se bave haikuom kao temom, i to tek dvojice autora, nezaobilaznih Vladimira Devidéa (2003 [1970], 1987) i Marijana Čekolja (1998 i 2011). Devidéovoj knjizi opetovano ćemo se vraćati kao temelju hrvatske recepcije haikua, dok su Čekoljeve knjige vrlo impresionističke, te iako se novija od njih u podnaslovu izriječom referira na književnu teoriju (*Haiku sekvence: teorija haiku*), ustvari bi joj mnogo više pristajao podnaslov starije (*Smijeh saznanja: zen haiku eseji*). Riječ je ustvari riječ o zbirci (mikro)eseja o stvaralaštvu haikua, koji su u tom smislu vrijedan zapis osobne haiku prakse, ali nisu pouzdano polazište za uopćavanje hrvatskoga haikua kakvo je naumila ova knjiga i kakvo uostalom već pouzdanije nudi Devidé. Hrvatskom haikuu u tiskanom izdanju također su bila posvećena i dva veća časopisa, *Haiku* i *Vrabac*, na koje se u internetskom obliku nastavlja spomenuti *IRIS*. Niz je književnih časopisa u kojima se haiku objavljivao ili objavljuje, a uključuje *Književnu Rijeku*, *Republiku*, *Marulić*, *Riječi* (Sisak), *Moslavačko zrcalo*, *Hrvatska obzorja* (Split), *Zrcalo: časopis za poeziju Hrvatskoga filološkog društva*, *Mogućnosti...* Popis je nepotpun, ali i takav na još jedan način ilustrira veliku rasprostranjenost haikua u različitim sredinama, ali i na različitim razinama književne kompetencije u Hrvatskoj.

Tome se popisu mogu pridružiti i zbornici koji sadrže haiku, a koji odgovaraju mjestima koja su već navedena (Samobor, Varaždin, Kloštar Ivanić, Ludbreg), no i opsežnijim geografskim cjelinama kao što je Dalmacija (Juras 2001). Usto, hrvatski haiku realizirao je i nekoliko nakladničkih projekata koji iskazuju određenu razinu institucionalne organizacije, iako opet ne na državnoj razini: Hrvatsko haiku društvo (Samobor) objavilo je 23 knjige od 1994. do 2003., zatim je Društvo hrvatskih haiku pjesnika (Zagreb) objavilo 12 knjiga između 1999. i 2011., a paralelno s time Biblioteka Haiku poezija (Ceres, Zagreb) izdaje pet knjiga između 1997. i 2006. godine. Iako bi ove godine mogle uputiti da je vrhunac zanimanja za hrvatski haiku nakon uspostave RH bio otprilike od sredine 1990-ih do sredine 2000-ih, pretraživanje kataloških knjižničarskih zapisa vezanih uz haiku ukazuje da interes za haiku u tiskanom obliku ne jenjava, s barem 300 zapisa od početka 1990-ih naovamo. Ti zapisi odnose se na raznolike žanrove i uključuju dječju književnost, haige, haibune, haiku uz ilustracije i glazbu, izabrana djela (npr. hrvatskih zavičajnih književnika ili Luka Paljetka), haiku vodič kroz muzej, stihoterapiju za menadžere, ali ipak ponajviše pojedinačne zbirke hrvatskih haikua i ostalih varijanti japanske poezije (*wake*).

Kapilarnu rasprostranjenost haikua u Hrvatskoj demonstriraju i pokušaji da se haiku i waka kao termini prevedu ili lokaliziraju, pa tako Tomislav Maretić predlaže „sitnopjesni“, Ljiljana Kabić „malešnice“, a pojavili su se i prijedlozi za haikue na dijalektu Dalmacije (čaiku) ili Hrvatskoga Zagorja (kaiku ili kajku). Usto se haiku pojavljuje i u sasvim specifičnim žanrovskim cijepovima kao što je SF haiku ili „SMSF“ (SMS i SF haiku; vidi Prodanović 2005 te Jambrišak i Vrban 2005). Također, osim postojanoga niza novih tiskanih publikacija koje sadrže hrvatski haiku, on se izrazito uspješno seli na internet, čemu osim navedenih izvora te mnoštva privatnih profila na društvenim mrežama kao uzoran primjer može poslužiti stranica nazvana „Smjernice i pravila grupe haiku hr“ (Pavlinović 2018). Tu je stranicu uredio jedan od naših najaktivnijih suvremenih haijina, Dejan Pavlinović, te osim popisa internetskih izvora o hrvatskim haikuima sadrži i niz članaka s uputama za pisanje istih. To je ujedno jedna od odlika koju suvremeni haiku dijeli s internetskom participacijom općenito: dokidanje granice između profesionalne produkcije i neprofesionalne recepcije, zbog čega i tema haikua na društvenim mrežama zaslužuje posebnu pozornost (koja uvelike izlazi iz okvira ove knjige). Ta težnja, kao što smo već konstatirali, dovodi do trvenja i otpora profesionalnoga čitateljstva, koji se pak mogu izraziti i u duhu haikaija, kao što je učinio Predrag Lucić naslovom svoje zbirke *Haiku haiku jebem ti maiku* iz 2003. godine. Bez obzira je li Lucić novokovanicom „maiku“ želio izraziti „svaki stih“ (kako bi se ta riječ mogla prevesti s japanskoga, gdje inače može označavati „mikrofon“ ili osobno ime), čini se da u zbirci koja praktički ne sadrži haiku (s iznimkom oksimoronskih „angažiranih haikua“ na str. 116-119), naslovna psotka izražava i frustraciju velikom količinom haikua u hrvatskome javnom prostoru. Budući da se Lucićeva zbirka može opisati kao satiričko poetsko seciranje nepoželjnih, ali stalnih pojava ljudskoga djelovanja u tome prostoru, dakle, ustvari kao senryū u hrvatskom pjesničkom izričaju (o detaljnijoj definiciji toga lascivnijeg parnjaka haikua bit će riječi u trećem i petom poglavlju), izgleda da je i njezin autor hrvatski haiku dijagnosticirao kao pojavu koja je do te mjere prisutna da joj mora posvetiti pozornost makar kao izvoru iritacije. A s obzirom na Lucićev osvjedočeni kritički ton, to je i jedna od sigurnijih neizravnih tekstualnih potvrda nezaobilaznosti haikua ne samo u književnoj, već i u kulturnoj stvarnosti suvremene Hrvatske.

S obzirom na opisanu propulzivnost koja ovjerava vitalnost jedne književne vrste, ali i kulturne činjenice, možemo ponuditi dodatak europskoj (Agostinijevoj) periodizaciji recepcije haikua. Radi se o periodizaciji koju su iznijeli Dimitar Anakiev i Jim Kacian kao urednici još jedne antologije koja sadrži hrvatski haiku: *Čvorovi, antologija haiku poezije jugoistočne Europe*, objavljena na engleskom pod naslovom *Knots* 1999. godine. Između više od

120 pjesnika nalazi se i njih tridesetak iz Hrvatske, koji demonstriraju neprekinutu produkciju hrvatske haiku poezije tijekom čitave druge polovice 20. stoljeća, a uzgred možemo dodati da ona traje paralelno s osvrtima i prikazima haikua počevši od prikaza klasične japanske književnosti Ivana Fochta (Focht 1953), preko „Male antologije klasičnog japanskog haikua” Dubravka Ivančana (Ivančan 1966) do opsežnijih radova Vladimira Devidéa. Anakiev i Kacian u kontekstu jugoistočne Europe ipak polaze od Crnjanskoga, pa u osvrtu na jugoslavenski haiku postuliraju tri faze razvoja: a. Pionirsko razdoblje / nesustavni razvoj (1927.-1970.), b. Period haiku pokreta (1970.-1990.), c. Period haiku književnosti (od 1990.) (1999: 7-14). Ako se upari s Agostinijevom, ovakva periodizacija zadovoljavajuće opisuje recepciju haikua tijekom praktički čitavoga 20. stoljeća u cijeloj Europi, a ne samo na Balkanu. Važnija je razlika samo u trenucima intenziteta, pa je tako tvrdnja Longa i Soa kako je „točka zasićenja dosegnuta do 1920” u angloameričkoj poeziji uslijed niza imitatora u „maniji oponašanja” primjenjiva i na jugoslavensku, odnosno na hrvatsku poeziju, ali otprilike šest desetljeća kasnije, oko 1980. godine. Nadalje, pogotovo u bivšoj Jugoslaviji razvidan je drugi period „pokreta”, termina koji je odabran jer demonstrira energiju koju su njegovi pisci i zagovornici morali uložiti ne samo kako bi pokrenuli vlastitu produkciju, nego i kako bi je održavali unatoč spomenutoj negativnoj recepciji domaće kritike. Treći period korespondira s raspadom Jugoslavije i osamostaljenjem haikua u nacionalnim okvirima, ali i – još važnije – širenju područja recepcije i suradnje haikua i njegovih poklonika na internet, gdje su i danas prisutni i aktivni do te mjere da se haiku pokazuje književnom vrstom koja je vrlo prilagodljiva internetskoj komunikaciji.

Ta nas opservacija na zaobilazan način ponovno vraća do Barthesa i njegove kritike kojom možemo zaokružiti ovaj kratak povijesni prikaz, ili bolje rečeno komentar toga prikaza koji je opsežnije napravljen u citiranoj literaturi. U svojem eseju o „minimalnoj kritici”, vrlo kratkim oblicima (književne i kulturne) kritike koji nastaju pod utjecajem lapidarne internetske komunikacije, Joseph Lavery pozvao se na Barthesa u svrhu kontekstualizacije svojega predmeta. Lavery tvrdi da stalna proizvodnja novina na internetu stvara neprekinuti „glosar za tekst koji ne može postojati, *un dictionnaire des idées impossibles* [rječnik nemogućih ideja]. Izraženo neodređenije i istinitije: kratki ‘statusi’ od kojih se te novine sastoje čine se daleki i bliski kao bartovski haiku”: „Haiku kaže da imate pravo biti ništavni, kratki, obični: zatvorite ono što vidite, što osjećate, u prozračno obzorje riječi i već ste sudionikom; imate pravo da sami (i počam od vas samih) osnujete vlastitog odličnika; vaša rečenica, ma kakva bila, izložit će lekciju, oslobodit će simbol, bit ćete duboki; uz najmanji utrošak, vaše će pismo biti *puno*” (Lavery 2014 i Barthes 1989: 95).

Barthes je inače također zagovornik ideje popularne pogotovo 1970-ih da je haiku „literarni odvjetak“ zena, zbog čega se ta književna vrsta javlja „kao ogromna praksa namijenjena *zaustavljanju jezika*, razbijanju one vrste unutarne radiofonije koja neprestano emitira u nama“ (ibid.: 102).

O nepotrebnoj, ali čestoj redukciji haikua na zen budizam bit će riječi u poglavlju o obratu komunikativnosti haikua, no ovdje je zanimljivo istaknuti da ovaj Barthesov opis, uključivo s metaforom radiofonije, također upućuje na neprekinut niz novosti, iako ta opservacija nastaje prije komercijalnoga širenja interneta. U Barthesovoj koncepciji haiku ipak označava prekid, dok Lavery postulira da se „statusi“ na društvenim mrežama neprekidno obnavljaju i nadovezuju jedni na druge, čemu možemo dodati i tradicionalnije novinske oblike vijesti koji su u internetskome obliku inovirani na način da se stalno obnavljaju, pogotovo kada je riječ o kriznim situacijama i sličnim događajima koji se prate uživo. Čini se da je upravo u tome spor između onih koji su popratili pojavu haikua oduševljeno i onih koji su to učinili negativno u Hrvatskoj i drugim zemljama Zapada (u odnosu na Japan): Ostvaruje li haiku obrat od svakodnevnoga mišljenja i izričaja – koji je nužan za svaki relevantan iskaz – umjetnički, svojim estetskim izrazom, ili umjetno, svojim pomodnim i uvijek prisutnim statusom?

Za Barthesa nije sporan umjetnički potencijal samoga haikua, ali iz njegove argumentacije proizlazi da je vrijednost pojave i prakse haikua itekako sporna u zapadnjačkome umjetničkom kontekstu, dapače da je haiku nekompatibilan na isti način na koji bi – pretpostavimo – u Laveryevoj koncepciji minimalne kritike bilo nemoguće identificirati išta relevantno (a kamoli umjetnički relevantno) u opisu vlastite svakodnevice na internetu, makar se radilo o vrhunskom aforizmu. Baš kao i u kritičkim osvrtima koje spominje Devidé (1999), kontekst se pokazuje ključnom riječi za tumačenje haikua. Međutim, kao i u slučaju već zamijećenoga ironiziranja i parodiranja prakse haikua, ono što nedostaje u različitim osvrtima njegovih kritičara na Zapadu jest svijest o tome koliko je haiku kao vrsta već svjestan te važnosti konteksta. S jedne strane, haiku se inicijalno razvija u Japanu u sličnim uvjetima propitivanja smisla vlastitoga postojanja uz etablirane oblike lirike (waka). S druge strane (svijeta), konkretno u Hrvatskoj, više od pola stoljeća prisutnosti haikua u hrvatskoj književnosti dovelo je do promjene toga konteksta, kao što svjedoči njegova preobrazba iz „pokreta“ u samu tu „književnost“, odnosno iz propulzije u *puno* pismo. Do te preobrazbe došlo je ponajviše prilagodbom dodirnih točaka između teksta haikua i konteksta književnosti, kulture i prirode, pa će pogotovo iduća tri poglavlja biti posvećena upravo njima i obratima koji su bili nužni da te točke dodira međusobno postanu kompatibilne.

Te su prilagodbe iznjedrile haiku koji je uspješan, ali i osporavan do te mjere da ćemo ga nazvati parazitskom književnom vrstom, pa se ono što slijedi do samoga kraja knjige, gdje se ta tvrdnja elaborira, može razumjeti i kao njezina podulja argumentacija. U toj će se argumentaciji također nastojati izbjeći ono što je Wolfgang Iser nazvao „parazitskim” pristupom književne kritike, koji nastoji iz književnoga teksta izvući značenje i za sobom ostaviti praznu ljušturu, već će se razlaganjem mehanike haikua nastojati postići ono što on naziva ciljem književnih tumača, a to nije „objasniti djelo, već otkriti uvjete koji dovode do njegovih različitih mogućih učinaka” (Iser 1978: 5, 16).







# OBRAT UNUTAR HAIKUA

## II.1 USJEK I USJEČNICA

Po analogiji s „trojedinštvom drame“, kao terminom koji se uvriježio kao jedno od polazišta za tumačenje drame, „trojedinštvo haikua“ može poslužiti kao termin kojim će se opisati njegova tri osnovna mehanizma. Dramsko trojedinštvo nastalo je naknadnim čitanjima Aristotelove *Poetike*, gdje se on osvrće na grčke tragedije koje danas nazivamo klasičnima, i makar se u određenim poetikama shvaća(lo) kao obvezatno ili preporučljivo, riječ je u biti o opisu stanja u izrazito utjecajnim predlošcima za kasnije tekstove iste vrste. Na isti način, trojedinštvo haikua treba poslužiti da se opiše japanski predložak te njegove hrvatske derivacije s obzirom na tri uobičajena mehanizma koji uobličuju cjelokupnu mehaniku haikua. Ti se mehanizmi ostvaruju u odnosu prema književnosti, kulturi i prirodi kao kontekstu koji je izvorno japanski, a zatim se prenosi u druge sredine. Tim redosljedom, oni su stih haikua kao mehanizam koji se odnosi primarno prema književnosti, *kire* kao mehanizam koji se odnosi primarno prema kulturi te *kigo* kao mehanizam koji se odnosi primarno prema prirodi. Geneza sva tri mehanizma uključuje i sva tri konteksta, odnosno područja dodira, jer je nemoguće analitički potpuno razdijeliti kontekst nacionalne (ili neke druge) književnosti od kulture i prirode, pa se stoga treba usredotočiti na same te mehanizme kao uvjete koji dovode do različitih mogućih učinaka haikua, da još jednom parafraziramo Isera.

Stih je jedini od sva tri elementa koji je uvijek i nužno prisutan jer haiku u prozi nije moguć, odnosno haiku se tada pretvara u *haibun*, prozni narativ premrežen haikuima. Zbog toga ćemo se analizom stiha nužno baviti i usputno, prilikom razmatranja cjelokupne mehanike i mehanizama pojedinih pjesama. Veća mu se pozornost posvećuje u ovome poglavlju, čija je glavna tema ipak mehanika onoga što se na japanskome naziva *kire* i mehanizma

njegove tekstualne aktualizacije, koji se naziva *kireji* ([kiređi]). Niti jedan od ta dva termina nema ustaljen prijevod na hrvatski jezik pa se obično koriste navedeni oblici koji su ustvari engleska transliteracija, a s obzirom na status engleskoga kao jezika znanosti, oni su česti i u stručnoj literaturi. U literaturi na stranim jezicima mogu se pronaći i lokalizirani prijevodi tih dviju riječi, čija osnova „切” označava „rez, oštrinu”, pa se tako *kire* (切丸) može prevesti kao „rez” ili „rezanje”, a *kireji* (切丸字) kao „znak koji reže”. U glagolskom obliku (切れる) radi se o učestaloj riječi, ali se ti termini ipak obično ne prevode na hrvatski, što je praksa koju je uspostavio Vladimir Devidé. On o potonjem terminu navodi sljedeće: „Spomenimo, bar ukratko, i ovu osobitost japanskog jezika: Postoje riječi, tzv. *kireji*, koje ne odgovaraju nekom pojmu već im je uloga bliža dijakritičkim znakovima; one su neke vrste oznaka tonaliteta koji se pridružuje rečenom, neke vrste ‘usklika’ koji iskazuju ili usmjeruju ili posebno potcrtavaju boju osjećaja ili raspoloženja pjesnika pri opisanom događaju”. U nastavku Devidé lapidarno opisuje osam primjera (*ya, kana, keri, yara, yo, zo, ka* i *to*) te završava odlomak o temi *kireji* sljedećom rečenicom: „Svi su ti *kireji* postpozicije, i kod čitanja redovno *iza* njih dolazi pauza – *kireji* su ‘riječi što sijeku’ [...]” (Devidé 2003: 84).

Kraj odlomka ujedno je i kraj pozornosti koju Devidé posvećuje čitavoj toj temi u svojoj knjizi od tristotinjak stranica koja predstavlja referentnu točku za hrvatski haiku, pa treba ustanoviti da se radi o lakuni koju nije naodmet popuniti, pogotovo s obzirom da se radi o jednom od osnovnih mehanizama haikua čija mehanika ili logika funkcioniranja (*kire*) nije niti naznačena. Devidé svakako nije jedini koji se odlučuje kratko zadržati na dotičnoj temi; slično čini recimo i Kenneth Yasuda, čija je knjiga jedna od referentnih točaka za haiku na engleskom jeziku. On se s *kire-ji* (u njegovoj transliteraciji) također bavi u samo jednom odlomku koji je dio šire cjeline o tri nezaobilazna elementa haikua (opisivani predmet, vrijeme i mjesto; vidi Yasuda 2011: 77). Međutim, činjenica da se ti koncepti mogu opisati u tek nekoliko rečenica ipak ne znači da je riječ o jednostavnim mehanizmima koje treba zanemariti, a jedan od načina da im se posveti pozornost jest i da se prevedu na hrvatski jezik. Devidé je recimo dosljedan u rabljenju terminologije i koristi se isključivo japanskim riječima, ne predlažući prijevodne inačice za termine poput *kireji*, *kigo* ili za sam „haiku”, koji tretira kao indeklinabilnu riječ muškog roda (Devidé 2003: 9). Od dotične se prakse ovdje očigledno odstupa jer se haiku i kao riječ u međuvremenu dovoljno udomaćio da se slobodno deklinira, a isto će se činiti i s drugim japanskim riječima koje će se ponavljati u ovoj knjizi, akoje se navode u kurzivu i pojašnjavaju pri početnoj uporabi. No, iako *haiku* nema potrebe prevoditi, osim možda da bi se naglasila uvriježenost jednoga pjesničkog oblika u drugoj književnosti (kao što „zvonjelica” čini za „sonet”),

za druge je termine poželjno naći neko prijevodno rješenje, makar zato da bi se olakšale nespretne deklinacije imenica, pa će se stoga ovdje rabiti „usjek“ za *kire* i „usječnica“ za *kireji*.

Budući da ne razlikuje ta dva termina nego se samo bavi potonjim, logično je i da Devidé ne navodi usjek kao važan dio haikua (vidi Devidé 2003: 76). Umjesto toga ističe *kigo* (dobnicu) i stih pravilne strukture koja se sastoji od tri dijela koji sadrže 5, 7 i 5 mora, odnosno ukupno 17 mora. To je otprilike ekvivalentno broju samoglasnika u stihu, s tom razlikom da u japanskom pjesništvu slog može sadržavati jednu ili dvije more, dakle može biti metrički kratak ili dug (vidi Petrović 1998: 285). Nadalje, iako je Devidé načelno u pravu kada *ji* (字) prevodi s „riječi“, ne stoji usporedba s „dijakritičkim znakovima“ koji modificiraju samo slovo kojem su pridruženi, a ne čitave riječi ili kompleksnije jezične strukture kao što čine *ji* prema njegovome opisu. Ipak, sasvim je prihvatljiva usporedba s interpunkcijskim znakovima, pa je moguće da se na ovome mjestu Devidé jednostavno zabunio i umjesto „interpunkcijskim“ napisao „dijakritičkim“, pogotovo stoga što *ji* doslovno podrazumijeva bilo kakav znak, bez obzira ima li on jezično značenje ili nema. To znači ne samo da im je „uloga bliža [interpunkcijskim] znakovima“, nego i da *kireji* može podrazumijevati – a izvan Japana to je uglavnom i slučaj – interpunkcijske znakove koji označavaju usjek. Te je znakove stoga potrebno razlikovati i drukčije imenovati, zbog čega se „usječnica“ predlaže kao termin izveden od „usjeka“, baš kao što je i *kireji* deriviran od *kire*.

Ovakvim prijevodnim rješenjem u isto se vrijeme stvara poveznica između japanskoga termina „*kire*“ i izvorno latinskoga termina „*cezura*“, kojoj je „*usjek*“ ustvari prijevod u domaćoj versifikaciji. Ipak, kako bi se izbjegla moguća zabuna, odmah treba istaknuti sljedeće: *kire* i *kireji* koji ga obilježava u japanskoj lirici (ne samo u haikuima) imaju načelno sličnu funkciju kao i *cezura* te interpunkcijski znakovi kojima se ona može bilježiti u vernakularnom (ne-latinskom) europskom pjesništvu. Glavna je razlika u tome što *kire* primarno predstavlja semantički usjek, dok *cezura* označava sintaktički usjek ili odmor u stihu. Upravo zbog te velike načelne razlike podesnija je za prijevod termina odabrati hrvatsku nego latinsku inačicu riječi, kako bi se istaknulo da ona nije uvjetovana izvornim shvaćanjem *cezure*. Odabirom „*usjeka*“ kao najbližeg prijevodnog ekvivalenta za „*kire*“ prema tome preuzimamo i modificiramo neke postojeće karakteristike *cezure* koju Svetozar Petrović definira ovako: „Za stihove silabičke i silabičko-tonske versifikacije, osobito za duže stihove, karakteristična je i *cezura*. I taj je termin posuđen iz klasičke metrike; tamo on znači odmor u stihu, koji presijeca stopu (naš je termin za to usjek), i razlikuje se od *dijereze* (rastave), odmora koji se poklapa s krajem

stope. [...] Cezura (presjek ili zasjek) jest stalna granica među riječima iza nekog sloga, provedena kroza sve stihove neke pjesme. [...] Cezura se često naziva i odmorom, ali taj naziv zavodi na pogrešnu misao da se na mjestu cezure [treba nakratko zaustaviti u čitanju naglas]" (Petrović 1998: 287).

Druga najvažnija razlika između cezure i usjeka u japanskom smislu nalazi se u stalnosti cezure koju Petrović spominje kao nužnost versifikacije u kojoj se cezura pojavljuje, a koja načelno izostaje u haiku pjesmama jer se u njima usjek može pojaviti na bilo kojem mjestu. K tome u jednom haikuu može biti i više usjeka, odnosno usječnica, kao što i u stihovima europskih jezika može biti više cezura, primjerice čak tri po jednome retku ternarno fraziranoga dvostruko rimovanog dvanaesterca. Nadalje, dok je cezura u nekim stihovima obavezna, kire(ji) se u pjesmi ne mora niti pojaviti, kao niti metar 5-7-5 ili dobnica (kigo), iako su takve pjesme u Japanu relativno rijetke prije 20. stoljeća. No, u praksi se i u europskim stihovima narodne ili umjetničke lirike cezura može premješati za nekoliko slogova prije ili poslije uobičajenoga položaja. Uzevši u obzir tu pomičnost, nema većih zapreka da kire prevedemo usjekom, pogotovo ako imamo na umu da se usječnice (kireji) u najvećem broju slučajeva ustvari pojavljuju na unaprijed zadanim mjestima koja odgovaraju krajevima redaka ukoliko se haiku piše u tri retka: na petom, dvanaestom ili posljednjem, sedamnaestom slogu (odnosno mori). Pojava usjeka na kraju retka dobro ilustrira da taj termin – kao niti cezura – ne pretpostavlja pauzu prilikom čitanja jer do stanke ionako mora doći na samome kraju stiha i pjesme. U klasičnome japanskom haikuu, koji se može okvirno odrediti porijeklom za vrijeme razdoblja Edo ili Tokugawa (1603.-1868.), usječnica se nerijetko pojavljuje na kraju kako bi naglasila posljednju cjelinu od pet slogova (mora), koji time retroaktivno postaje zasebni članak, odnosno cjelina izdvojena usjekom. Cezura nikada ne funkcionira na taj način, što je razlog više da je ne izjednačavamo u potpunosti s kire već da se poslužimo „usjekom” i „usječnicama” kao terminima koji kombiniraju neke od najvažnijih karakteristika različitih, ali ipak usporedivih stihotvornih fenomena.

Praksa potpunoga ili djelomičnoga izjednačavanja cezure i kire inače nije neuobičajena, pa se njome poveo i Makoto Ueda, jedan od suvremenih autoriteta na polju japanske književnosti i haikua. Pišući o tome kako je Ogiwara Seisensui, japanski haijin iz 20. stoljeća, shvaćao moderni(stički) haiku koji ne inzistira na trojedinstvu slogovnoga ritma, usjeka i dobnice, Ueda navodi još jednu definiciju za kire(ji) koja nam ovdje može poslužiti: „Cezura je stoljećima upadljiva strukturna značajka tradicionalnoga haikua: pjesma od 17 slogova obično sadrži 'riječ koja siječe', odnosno riječ koja upućuje na veliki usjek [break] u razvoju značenja. Seisensui je cijenio tu

značajku tradicionalnoga haikua i napomenuo da haiku bez cezure ustvari i nije haiku već *hiraku*, 'plosnati [običan] stih' [...] Za takav stih rekao je da je 'poput kolca' i 'bez ikakve naznake ritma haikua'. On je hvalio cezuru u haiku jer je po njemu ona pomagala izraziti 'kubni osjećaj prirode'. Prema njegovom mišljenju, [haiku] pjesma bez cezure je previše plošna" (Ueda 1983: 320).

Ukoliko je poistovjećivanje (elemenata) cezure i kirea prisutno u komparativnim proučavanjima haikua, možemo se zapitati zašto se ono nije pojavilo i u našoj literaturi. Načelni odgovor na to pitanje treba krenuti od činjenice da se haiku u domaćoj literaturi uglavnom definira kao pjesma sastavljena od tri stiha, pa tako i kod dvojice ovdje citiranih domaćih autora: za Devidéa je haiku pjesma „prikaz jednog doživljaja sažet u sedamnaest slogova [...] [u] tri stiha s po 5, 7 i 5 slogova" (Devidé 2003: 69), a Petrović je slično definira kao „tercet sa svega 17 slogova (5, 7, 5)" (Petrović 1998: 319). Kod Petrovića se haiku spominje samo u dotičnoj fusnoti, dok Devidé u svojoj knjizi podrazumijeva pjesmu u tri stiha ili tristih (kod Petrovića: „trostih"). Nakon objavljivanja prvoga izdanja knjige početkom 1970-ih godina (poslije drugoga i proširenoga izdanja, knjiga je bez većih intervencija pretiskivana do zadnjega, petoga izdanja iz 2003. godine) iznio je i drukčije stajalište, pa tako u uvodu jednoga haiku zbornika iz 1996. godine piše ovako: „Klasični japanski haiku je, strogo uzevši, trodjelni *monostih* od kojeg prvi i treći dio ima po 5, a srednji 7 tzv. *onđija*. Na Zapadu je uobičajeno da se haiku piše u obliku trostih, a na mjestu japanskog *onđija* broje se zapadni slogovi, iako to nije sasvim isto" (Devidé 1996: 6).

No, ako prihvatimo definiciju haikua kao pjesme u tri stiha, onda bi se cezura u principu trebala pojaviti tri puta, po jednome u svakome retku, i k tome bi svaki puta trebala bila na istome mjestu, recimo nakon trećeg sloga u svakome od redaka (otprilike na polovici), što nimalo ne odgovara tradicionalnom obliku haikua. Međutim, haiku bi se ustvari trebao definirati kao lirska pjesma napisana u jednome stihu, čime onda postaje prihvatljivo u njega uvesti cezuru jednom, dvaput ili nijednom, kao što se i događa u praktički svim postojećim haiku pjesmama, a ne tri puta kao što bi se načelno trebalo učiniti kada se haiku definira kao tercet. Dapače, u povijesti razvoja haikua kire(ji) se i koristio upravo da bi dodatno označio *hokku*, odnosno prvi stih *rengé*, dulje „ulančane pjesme" koja se sastojala od različitoga broja stihova određenih izmjenom 17 i 14 slogova (mora ili *onđija*) te nizom drugih pravila koji su im određivali jezični sastav. I u tome smislu usjek odudara od cezure jer se ona uspostavlja ponavljanjem unutar različitih redaka jedne pjesme, dok u haikuu usjek upravo time uspostavlja jedinstvo između različitih haiku pjesama/stihova. Naime, iako se ne nalaze u istoj pjesmi, stihovi haikua upu-

ćuju na zajednički književni oblik pomoću onoga što je Haruo Shirane nazvao „vertikalnom osi” haiku poezije, a odnosi se na specifičnu intertekstualnost koja svaki haiku „povezuje s povijesti i drugim književnim tekstovima” i time u povijesnoj perspektivi čini podudaranje sa cezurom sasvim vidljivim i razumljivim (Shirane 2015).

Shirane nam može pomoći da istaknemo važnost usjeka i usječnice jer on čitav hokku definira upravo pomoću njih, pritom se pozivajući na najutjecajni autoritet haikua uopće: „Riječ koja siječe (*kireji*), nužni dio hokkua, često je za svaki hokku stvarala dinamiku dva povezana stiha unutar ograničenja hokkua na sedamnaest slogova. Kao što je Bashō primijetio u *Sanzōshiju*: ‘Stih bez riječi koja siječe [usječnice] nema formu hokkua ili početnoga stiha. Umjesto toga, on zadobiva formu nadodanoga stiha. Čak i ako se riječ koja siječe [usječnica] pridoda u hokku, on još uvijek može zadobiti formu dodanoga stiha. Ti stihovi nemaju pravi rez [usjek]. [...] U klasičnoj rengi razvila se tradicija od osamnaest riječi koje sijeku [usječnica] koje su postale standardne za haikai” (Shirane 1998: 100; slijedi nabranje 18 klasičnih usječnica, koje uključuju i osam najčešćih koje navodi Devidé). Uzimajući u obzir sve navedeno, jasno je da klasično shvaćanje haikua i hokkua, iz kojega je nastao, nužno podrazumijeva prisutnost usjeka, odnosno usječnice. Kao što ističe najutjecajni pisac haikua, Matsuo Bashō: ukoliko oni izostaju, stih se doslovno pretvara u *hiraku*, za koji Ueda na već citiranom mjestu napominje sljedeće: „Strogo govoreći, *hiraku* se odnosi na bilo koju od strofa [stanza] koje tvore ulančanu pjesmu osim prve tri i posljednje, no Seisensui ovdje misli na bilo koji stih iz *haikaija* osim na prvu strofu” (Ueda 1983: 320).

U razlaganje usjeka ovaj navod uvodi još dva termina, čime se ujedno bolje ilustrira zamršenost prenošenja terminologije iz jednoga u drugi književni sustav, kakvo je ipak potrebno za globalno razumijevanje književnosti kojem bi trebalo težiti, barem u okvirima komparativne ili svjetske književnosti. Uvođenjem tih termina ujedno se još jednom, iz nešto različitijeg rakursa, upućuje na sličnosti koje su u slučaju cezure i kirea nedovoljno velike da bi se govorilo o potpunoj podudarnosti, no ipak dovoljno prisutne da se iskoristi termin usjeka u kojem se preklapaju njihova dva semantička polja. Od tih „novih” termina ovdje nam je manje važan haikai, a važnije nam je spominjanje strofe, što podrazumijeva sintaktičku cjelinu koja je u pravilu veća i više zaokružena nego stih, da parafraziramo Petrovića (1998: 290). Ueda u navedenoj bilješci može slobodno koristiti strofu i stih kao međusobno zamjenjive termine („bilo koji stih haikaija osim na prvu strofu”) zbog toga što se riječ „ku” (句) kojom završavaju „haiku” i „hokku” može shvatiti i prevesti na oba načina, već s obzirom govorimo li o njoj kao o terminu koji se odnosi

na pjesmu koja nastaje u sklopu duljega teksta (hokku) ili kao zaseban tekst (haiku). No, kako je već naznačeno uz Shiraneov termin „vertikalne osi“, svaki pojedini haiku može se shvatiti kao dio intertekstualnoga niza koji čini svaki drugi haiku, i na taj se način u zamišljenom, virtualnom prostoru u kojem se svi haikui nastavljaju jedan na drugi uspostavlja jedinstven mehanizam usjeka.

Elegantno rješenje dileme treba li „ku“ prevoditi kao stih ili strofu inače je već prihvaćeno u hrvatskoj leksikografiji, pa tako, primjerice, *Hrvatski obiteljski leksikon* definira haiku kao „jap. pjesm[u] u obliku trostih (točnije: trodijelnoga monostih) sa slogovnim metrom 5–7–5“, možda upravo prilagođavajući navedenu i sličnu Devidéovu formulaciju. Ovakva je definicija prihvatljiva ukoliko se prihvati i koncept monostih, koji recimo Petrović na navedenom mjestu gdje definira strofu ne predviđa jer nabrojanje različitih tipova strofe po duljini započinje distihom. Za zaokruživanje definicije usjeka i usječnice takvo razlikovanje nije presudno, ali nužno je uputiti na jednu drugu razliku koja je možda promakla Devidéu, a tiče se definicije samoga stiha, koju ovdje objektivnosti radi preuzimamo također iz leksikografskoga izvora, tj. iz natuknice „stih“ iz internetskoga izdanja *Hrvatske enciklopedije*: „Termin pokriva nekoliko razina upotrebe, koje se razlikuju po stupnju općenitosti. U najširem značenju stih se promatra kao formalno načelo suprotstavljeno proznom iskazu, a na donjoj razini kao konkretna diskretna jedinica stihovnoga teksta (stihovni redak)“.

Dakle, iako nije upitno da se u slučaju haikua radi o lirskoj formi koja sadrži određen oblik semantičke stanke te koja se u povijesnome trajanju i konceptualno ulančava u veće oblike razlikujući se od proze („u najširem značenju“), legitimno je pitanje kako će se ta forma manifestirati konkretno u svakom zapisivanju stiha („na donjoj razini“). Manifestacija koja se tijekom 20. stoljeća uobičajila prvo u Europi, a kasnije i drugdje izvan Japana, haiku zapisuje u tri stihovna retka, što ipak ne znači da se radi o tri različita stiha. Međutim, upravo s obzirom na usjek takvo „tredno“ zapisivanje nije jedina prihvatljiva varijanta, o čemu nam opet može posvjedočiti Ueda, odnosno Seisensui: „Veliko poštovanje prema cezuri Seisensuija je navelo da inzistira kako je haiku strukturno pjesma od dva retka. Iz toga je razloga prilikom [transliteracije] klasičnih haikua svaku pjesmu ispisao u dva retka; isto tako, kada god je prevodio haiku na engleski, prepjevao ga je u nerimovanom distihu“ (Ueda 1983: 321). Ueda spominje i kako se Seisensui oštro usprotivio odluci jednoga projekta iz 1950-ih za promicanje japanske poezije u inozemstvu prema kojoj su se haikui trebali prevoditi beziznimno u tri retka, iako se on zalagao da prijevodi budu u dva retka čiju će granicu odrediti usjek,



odnosno kire(ji). Njegov je glavni prigovor bio da specijalisti za englesku književnost koji su donijeli tu odluku – koja je doprinijela današnjem *de facto* globalnom standardu ispisivanja haikua u tri retka – nisu imali osjećaja za ritam haikua i nužnost da se on odredi ne samo rasporedom mora, nego i prisutnošću usjeka.

Sa sličnim se poteškoćama susreće svaki proučavatelj haikua, pogotovo kada ih obrađuje na više jezika, i stoga je uputno navesti barem još jedan primjer koji pokazuje kako se osnovni umjetnički postupci i njima pripadni termini mogu različito shvatiti i protumačiti u (prijevodnom) kontekstu druge književnosti. U sličnoj situaciji kao i Seisensui i njegovi suradnici nedavno se našao David Landis Barnhill, urednik i prevoditelj zbirke Bashōovih izabranih pjesama, koji je zamijetio kako izmjena slogova od 5, 7 i 5 mora u japanskom uspostavlja specifičnu kadencu, koja ustvari postoji u svakome razvijenom lirskom sustavu. Temeljem toga navodi kako „više voli[m] govoriti o strukturi [stih] kao o *ritmu* pet-sedam-pet. [...] Taj obrazac je svakako prisutan u japanskom. Iz tog se razloga ne slažem s metodom prevođenja japanskog haikua u jednom retku. To su trodijelne pjesme, i iako su otisnute u jednome retku [na japanskom], japanski čitatelj posjeduje svijest o tom ritmu koju čitatelj jednoga retka na engleskom ne može imati. S druge strane, slažem se da konvencionalna tehnika upotrebe tri odvojena retka u prijevodu također zavodi na stranputicu: izvornik je tečniji, čak i kada ima usječnicu” (Barnhill 2004: 6).

Za razliku od Seisensuija, koji ustvari inzistira na grafičkoj podjeli svakog haikua s usjekom na članke („dijelovi stiha koje [cezura] rastavlja”; Petrović 1998: 287), Barnhill unutarnju strukturu stiha haikua određuje isključivo ritmički. To je također legitiman izbor koji neizravno ide u prilog tome da se kire tumači kao književni postupak blizak cezuri jer oboje svojim položajem doprinose određivanju ritma u stihu. Pritom rješenje koje Barnhill primjenjuje za pisanje i prijevod haikua posljednjih godina postaje sve uobičajenije, a sastoji se od prepjeva ispisanog u tri retka i transliteracije u jednome retku. U stručnoj literaturi obično se navodi i japanski izvornik uz doslovan prijevod. Za potrebu ilustracije svega što je do sada navedeno, navest ćemo pet Bashōovih pjesama iz Barnhillova izbora (str. 130, 19, 24, 72, 102) u sve četiri varijante: japanski izvornik, transliteracija (u kurzivu), doslovni prijevod i metrički odgovarajući prepjev na hrvatski. Japanski haikui će se i u nastavku navoditi u takvom ili malo modificiranome obliku, uglavnom u tri retka kako bi se ispoštovala tradicija prevođenja, iako je ona ustvari arbitrarna, pogotovo s obzirom da se do 20. stoljeća japanska poezija često zapisivala bez prekida redaka, dakle kao proza. Izvorni zapisi Bashōovih zbirki donose takav kontinuiran stih, koji se ovdje ipak razdvaja, a za ilustraciju su mu podvučene

usječnice, odnosno ubačen je prazni redak u primjeru (4) kako bi se naglasio usjek tamo gdje izostaje usječnica:

(1) 雪を待つ上戸の顔や稲光

*yuki o matsu / jōgo no kao ya / inabikari*

[snijeg čekati / pilci od lica / bljesak munje]

dok čekaju snijeg

izraz lica pilaca =

zabljesne munja

(2) 京は九万九千くんじゅの花見かな

*kyō wa / kuman-kusen kunju no / hanami kana*

[prijestolnica je / devedeset devet tisuća gomila od / gledanje cvijeća]

glavni grad,

skoro ih sto tisuća

promatra cvijeće...

(3) 見わたせば眺むれば見れば須磨の秋

*miwataseba / nagamureba mireba / suma no aki*

[gledati naokolo / promatrati gledati / Suma od jesen]

razgledava se

promatra se i gleda se

jesen u Sumi

(4) 花盛り山は日ごろの朝ぼらけ

*hanazakari / yama wa higo no / asaborake*

[cvijeće u punom cvatu / planina je uobičajeno od / zora]

vrhunac cvata

svakodnevan planinski

početak dana

(5) 月のみか雨に相撲もなかりけり

*tsuki nomi ka / ame ni sumō mo / nakarikeri*

[mjeseć samo ? / kišom sumo i / izostati]

samo mjesečina?

zbog kiše nema niti

sumo hrvanja.

## II.2 INAČICE TIŠINE

Iako oko terminoloških dilema koje su ovdje iznesene ne postoji konsenzus u Japanu, a još manje izvan njega, bjelodano je da su usjek i usječnica nezaobilazno važni elementi poetike haikua. Dosad je bilo riječi o tim terminima uglavnom s obzirom na njihovu pojavnost u japanskoj poeziji, iako treba napomenuti da i unutar toga silno obimnoga korpusa – čak i ako se ograničimo samo na razdoblje Edo kao „klasično“ za haiku – postoje izrazito velike razlike u poetici haikua ne samo između različitih pjesnika i komentatora, već i unutar prakse pojedinih autora kao što je Bashō. U ovome dijelu teksta fokus će se napokon proširiti na haiku kakav postoji danas kao globalni književni fenomen prisutan u većini zemalja na svijetu, pa tako i u Hrvatskoj. Iako unatoč toj raširenosti usjek i usječnica u Hrvatskoj dosad nisu dobili teorijsku razradu kakvu zaslužuju, oba su termina svakako prepoznati u hrvatskoj haiku praksi, o čemu uostalom svjedoče i antologije koje će se ovdje biti predmet analize. Neizravan dokaz tomu je i mnoštvo prijevodnih inačica termina kireji koji se spominju u različitim prilogima koji prate haikue, poput komentara ili eseja. Radi se o paratekstovima koji uglavnom proistječu iz haiku prakse i nastojanja da se ona širi na druge potencijalne autore i čitatelje putem interneta, čije pretraživanje otkriva prijevodne primjere poput „rez“, „rezna riječ“, „stanka“, „prijelom“ ili „ritmička pauza“. Svi su ovi termini načelno prihvatljivi kao doslovni prijevodi, no kao što je već rečeno, problematična su dva aspekta: kao prvo, njihovom se uporabom ne ističe razlika između kire i kireji, a kao drugo, oni ne upućuju na to koliko je sam koncept blizak mnogo poznatijem terminu cezure (osim eventualno u primjeru „stanke“).

Ipak, jednom kada se čvršće uspostave osnovne značajke usjeka i usječnice, otvara se mogućnost za istraživanje njihovih različitih pojavnosti u pjesmama. Nažalost, ovdje nam neće od prevelike pomoći biti Devidéova definicija usječnica kao usklika koji „posebno potcrtavaju boju osjećaja ili raspoloženja pjesnika pri opisanom događaju“, i to iz najmanje tri razloga.

Prvi i najbanalniji je taj što haiku ne mora opisivati događaj, iako je legitimno govoriti o haikuu kao književnoj vrsti specijaliziranoj za „male priče“, o čemu će biti više riječi u posljednjem poglavlju. Drugi je razlog nekritičko izjednačavanje „pjesnika“ s „lirskim ja“ kao tekstualnim konstruktom o čijim nam je eventualnim osjećajima ili raspoloženjima ustvari jedino moguće govoriti jer u većini slučajeva – a prema strožim definicijama spoznaje ustvari nikada – ne možemo ništa sa sigurnošću znati o pjesnikovom mentalnom stanju u trenucima nastanka, ali i revidiranja pjesme. Treći je razlog blisko povezan s drugim, a tiče se osnovnih zahtjeva klasične poetike i jezičnih uzusa haikua čija je posljedica izbjegavanje fiksne promatračke pozicije u pjesmi, pa čak i jasnog razlikovanja promatračkog subjekta od promatranoga objekta (o tome više u IV. poglavlju). Toga je Devidé inače sasvim svjestan, što se vidi na više mjesta u njegovoj knjizi (recimo u čitavom poglavlju „Haiku prije Bashôa“), gdje, na tragu R. H. Blytha, uspostavlja kontrast takve perspektive sa zapadnjačkom naglašeno individualnom perspektivom koja dolazi do izražaja u kanonskoj europskoj lirici i mistici (Blyth kao važne autore čija se djela ponajviše podudaraju s poetikom haikua ističe engleske pjesnike prirode, pogotovo Wordswortha, ali i Krista, Plotina, Eckharta, Blakea, pa čak i Homera i Cervantesa; vidi Blyth 1963: 9-13).

Takvu perspektivno neodređenu poziciju haikua Devidé ispravno dovođi u vezu sa zen budizmom, ali budući da ne pravi razliku između usjeka i usječnice već govori samo o potonjem, propušta spomenuti da je koncept usjeka konceptualno povezan ne samo sa zenom, nego i s drugim aspektima japanske kulture i umjetnosti. Naime, ako se apstrahira iz teksta i uopći na razinu same zamisli stanke ili cezure, usjek je prisutan i drugdje u japanskoj estetici te religiji, a ne samo u haikuu i waki. Instrukivan se primjer nalazi u obliku „osnovne figure u zen-budističkoj školi Rinzaï, što se pogotovo vidi u učenju zen majstora Hakuina (1686.-1769.). Za Hakuina se cilj ‘sagledavanja svoje vlastite prirode’ može ostvariti samo ako se ‘odsječe korijen života’” (Parkes i Loughnane 2018). Ova natuknica iz *Stanfordske enciklopedije filozofije* također se referira na korištenje usjeka u uređivanju krajobraza i cvijeća (ikebana) te u drami nōa, a osvrće se dakako i na haiku, pri čemu se napominje da usječnica razdvaja jednu predodžbu od druge, ali istodobno je s njome i spaja. Ovdje nam je važan samo književni kontekst i stoga zen-budistički korijeni usjeka mogu ostati samo na napomeni, a za detaljniji opis usjeka mnogo nam je važnije istaknuti da su u tradicionalnom haikuu uobičajena tri oblika organizacije pjesme s obzirom na usjek.

Ponajčešće mehanizam japanskoga haikua pretpostavlja jedan usjek i pripadajuću usječnicu koja se nalazi na razmeđu dvije različite predodžbe ili

slike (predmeta) ili ideje ili teme, odnosno na razmeđu dvije polovice pjesme, bez obzira na to što one sadrže. Primjer toga je navedeni Bashōov haiku (1), u kojemu usječnica „ya” uspostavlja odmak, odnosno usjek između socijalnoga konteksta druženja uz sake (prva predodžba) i bljeska munje, što označava prirodnu pojavu (druga predodžba) koja se pak odvija neovisno o zabavi. Usječnica pritom spaja ta dva fenomena između kojih ne postoji uzročno-posljedična veza u zajedničku predodžbu (iznenađenih, zabezegnutih, prestrašenih, nasmijanih, ljutih...?) lica pilaca pri odblijesku munje koju čitatelj treba aktualizirati upravo na mjestu usjeka. U drugom se tradicionalnom obliku haikua također pojavljuje usjek, ali u odnosu na samo jednu predodžbu (sliku, ideju, temu) i ističe jedan njezin dio u odnosu na cjelinu. Bashōov haiku (2) taj istaknuti dio smješta na sam kraj pjesme koja u cjelini prikazuje atmosferu i prirodu prijestolnice. Time se ističe još jedan društveni ritual, ovoga puta promatranje cvijeća u čemu (obično na proljeće) sudjeluje velik broj ljudi. Usječnica „kana” ovdje ne razdvaja pjesmu na dva dijela jer se nalazi na samome kraju, što je ujedno primjer zašto termini poput „rez” ili „prijelom” nisu sasvim logičan prijevodni izbor jer u velikom broju slučajeva ništa ne „režu” niti „prelamaju” (iako ta nelogičnost postoji i u izvorniku). „Kana” se ovdje pojavljuje više u funkciji sintaktičkoga izdvajanja (umjesto razdvajanja) onoga što joj neposredno prethodi u posljednjoj trećini stiha, ali i u funkciji spajanja toga promatranja cvijeća sa semantičkim sadržajem iz preostale dvije trećine pjesme koja, kao i prethodna, na takav način simbolički povezuje čovjeka i prirodu u jedno.

Treći uobičajen oblik haikua ne sadrži ni usjek niti usječnicu i čitava je pjesma, u takvom slučaju, kompaktna jer se niti jedan njezin dio posebno ne ističe. Ovakve su pjesme češće od 20. stoljeća naovamo, pogotovo izvan Japana, dok se u klasičnim primjerima uglavnom nalazi barem naznaka usjeka. Tako je u primjeru (3) logično mjesto za usjek između druge i posljednje trećine, odnosno između dijela pjesme koji sadrži samo glagole i dijela koji sadrži samo imenice (i posvojnu česticu „no”). No, budući da su glagoli u kondicionalu, koji podrazumijeva da se drugi dio rečenice izravno odnosi na prvi („kada se gleda, onda se vidi jesen”), te budući da je druga trećina za jednu moru dulja (pa je drugi redak hrvatskoga prepjeva hiperkatalektičan), donekle se poništava čitateljski refleks za učitavanjem usjeka i stoga se može utvrditi da ga u ovoj pjesmi niti nema. Prema tome, dok prisutnost usječnice nije predmet interpretacije, prisutnost usjeka jest, uključujući i njegovu funkcionalnost, odnosno je li prisutan više u službi spajanja ili razdvajanja različitih dijelova haikua. Uz ova tri najčešća oblika japanskog haikua logično se pridaje i četvrta opcija, u kojoj haiku ne sadrži niti jednu klasično određenu usječnicu, ali unatoč tome sadrži usjek. U Bashōovom haikuu (4) nema

usječnice, ali prisutnost usjeka se nameće nakon petoga sloga (u prepjevu označen prazninom između prvoga i drugoga retka), odnosno između dvije imenice u pjesmi koje nisu odijeljene nekom funkcionalnom česticom poput „ha” ili „no”. Slično kao u haikuu (2), i ova pjesma donekle funkcionira kao sinegdoha jer predstavlja manji dio (cvijeće u punome cvatu) cjelovite predodžbe (zora u planini). Razlika je u tome što se u haikuu (4) taj manji dio ne nastoji istaknuti jer bi to značilo da na sebe preuzima glavno semantičko težište čitave predodžbe, čime bi se izmijenilo težište pjesme. Također, za razliku od primjera (4), ne postoji gramatička potreba da čitava pjesma bude kompaktno povezana, pa i zbog tog razloga možemo u njoj spremno prepoznati usjek.

Naposljetku, u klasičnoj poetici vjerojatno se najrjeđe nalaze haikui s više od jednoga usjeka, što podrazumijeva da usječnice istovremeno spajaju i prekidaju pjesmu na barem dva mjesta. Kada se ipak pojavljuju u istoj pjesmi, usječnice se u principu ne ponavljaju, kao u primjeru (5) koji sadrži česticu koja izražava pitanje („ka”) te glagolski nastavak („keri”) koji je ujedno usječnica. Taj nastavak je višeznačan, ali ovdje se može shvatiti kao da označava iznenađenost naglom spoznajom. Prema tome, u pjesmi se usječnicama razdvajaju dvije sporedne pojave (mjesec i sumo) od primarne i u središte pjesme pozicionirane predodžbe kiše koja onemogućuje da se one pojave i time ih stavlja u podređen položaj. K tomu, slično kao u primjerima (1) i (2), ako „mjesec” shvatimo kao omiljenu japansku zabavu promatranja mjesečine (poput ispijanja sakea ili promatranja cvijeća), radi se ponovno o dvije društvene aktivnosti koje su metaforički „presječene” prirodnom pojavom. Usječnice pritom same po sebi sadrže različitu „snagu” razdvajanja i povezivanja, pri čemu je druga u ovome primjeru „snažnija” od prve, što elegantno podcrtava emociju iznenađenja uslijed nemogućnosti promatranja suma nakon samorazumljivoga gubitka mogućnosti promatranja mjesečine. Ovaj primjer ujedno dobro pokazuje zašto je oblik haikua s više usječnica vjerojatno najmanje zastupljen u klasičnoj poetici. Naime, kao što svjedoče svi navedeni Bashōovi primjeri, haiku teži onome što Yasuda – među ostalima – naziva njegovom trenutačnosti, odnosno „trenutkom haikua”: tečnosti i pregnantnosti izraza koja proizlazi iz njegove iznimne tekstualne kratkoće i usredotočenosti na „ovdje i sada” (Yasuda 2011: 31 i dalje). Haiku pjesme stoga nisu sklone narušavanju trenutka haikua, što se neminovno događa uvođenjem više od jednoga usjeka, bez obzira jesu li oni uklopljeni u uobičajenih 17 slogova ili nisu jer se upravo u usjeku ima realizirati središte (ako se usječnica pojavljuje iza 5. ili 12. sloga) ili vrhunac (ako se usječnica pojavljuje iza 17. sloga) toga trenutka haikua.

Spomenuto dvojno i antinomijsko svojstvo usjeka da ujedno spaja i razdvaja ključno je za interpretaciju svakoga haikua u kojem se pojavljuje pa mu treba posvetiti više pozornosti, jer upravo ga ono čini krucijalnim mehanizmom obrata unutar same pjesme. Ono donekle podsjeća na funkciju rastavnih veznika, koji semantički razdvajaju i sintaktički spajaju dijelove jezičnog iskaza, no ta usporedba vrijedi samo donekle jer usječnice nemaju toliko precizno značenje, a osim toga se, za razliku od veznika, rutinski pojavljuju i na kraju cjeline (stih). Također, veznici načelno uvijek dijele ono što im prethodi i slijedi na isti način, jednakom količinom semantičke praznine koja se uspostavlja između ta dva dijela. No, količina praznine koju podrazumijeva jedan usjek, odnosno zamišljena distanca koju on uspostavlja između dvije predodžbe, nije ovisna o jezičnom značenju usječnice, koja se uostalom ne mora niti pojaviti u pjesmi. Usjek se u tom smislu može izraziti kao *ma* (間), metaforički međuprostor ili praznina među pojavama ili pojmovima (vidi Škopljanac 2016 za primjer drukčijega književnog konteksta). Riječ je o terminu koji prožima japansku kulturu i stoga je nezaobilazan dio onoga što Devidé naziva kulturnopovijesnim okvirom haikua. Riječima Kaija Hasegawe, suvremenog stručnjaka za haiku, „[o]va japanska riječ može imati prostorno značenje, dakle ‘prazni prostor’ ili ‘neispunjeni prostor’, temporalno značenje (tišina), psihološko značenje i tako dalje. *Ma* se pojavljuje u različitim područjima života i kulture Japana. Nesumnjivo, japanska kultura je kultura *ma*. To vrijedi i za haiku. ‘Usijecanje’ (*kire*) se u haiku pojavljuje kako bi stvorilo *ma*, a taj je *ma* izražajniiji od riječi. To je zato što, iako se doima da izvrstan haiku samo opisuje neku ‘stvar’, djelovanje *ma* prenosi osjećajnost (*kokoro*)” (Hasegawa 2008).

Ako se opet usredotočimo na sam tekst, struktura haikua u kojoj se dvije nepovezane stvari, slike ili predodžbe dovode u vezu može se usporediti i s jednim terminom zapadnjačke poetike, koji je istodobno jedna od polazišnih točki suvremenih razmišljanja o jeziku uopće, a riječ je o metafori. To su, među ostalima, već učinili Blasko i Merski, i to u članku koji se haiku poezijom bavi u sklopu poziva na interdisciplinarnu suradnju znanosti o književnosti i psihologije u svrhu proučavanja kreativnosti. U njihovom se članku primjećuje kako se u pregledima haiku poezije – pogotovo izvan Japana – poriče postojanje metaforičnosti i obeshrabruje upotreba metafore kod budućih pjesnika. Kao primjer autori citiraju Yasudin jasan stav o tome da je, „[m]etafora uvijek smetnja haiku pjesniku. Osnovni argument za to jest da bi metafora pomutila predodžbe, zakrila dublje značenje i uništila totalno objektivnu prirodu haikua [...]. No, u istome dahu u kojem nam se govori da pod svaku cijenu trebamo izbjegavati upotrebu metafore, također nam se govori da bismo u dobrom haikuu trebali vidjeti supostavljanje dva neslična

elementa ili slike koji bi čitatelja trebali dovesti do novoga, živopisnog uvida ili iskustva. Ovo se čini sasvim slično definiciji metafore i mnogi haikui posjeduju jasnu metaforičnu kvalitetu" (Blasko i Merski 1998: 40). Autori članka objašnjavaju da nelogičnost toga stava – metaforu treba izbjegavati, ali je zapravo svaki dobar haiku sadrži – proizlazi iz zastarjelog, tradicionalnog poimanja metafore prema kojem je riječ isključivo o retoričkoj ili književnoj figuri koja se upotrebljava kao dodatak ili potkrepa osnovnoj misli. Nasuprot tome, u lingvistici i teoriji književnosti od kraja prošloga stoljeća prevladava mišljenje da je metafora ustvari „jedno od prirodnih sposobnosti ljudskoga uma [...] Metafora je za naš um temeljna jednako kao što je disanje za tijelo, i jednako je automatska. Stoga, ako je cilj haiku pjesnika (i pjesnika općenito) da izmami nove uvide u čitateljevom razumijevanju ljudskosti, tada se upotreba metafore gotovo ne može izbjeći" (ibid.: 42).

Učestalost metaforičkoga mišljenja u haikuu ide ruku pod ruku s učestalosti usjeka jer se upravo usjekom omogućuje povezivanje, odnosno „supostavljanje dva neslična elementa ili slike". Iako Blasko i Merski to ne navode, ideja supostavljanja različitih ideja u cjelinu ima svoj pandan u klasičnoj japanskoj poetici haikua u terminu toriawase (取合わせ, „kombiniranje" ili „slaganje"). Koliko je ta ideja važna za haiku anegdotalno svjedoči i činjenica da je jedan suvremeni časopis posvećen haiku poeziji uzeo naziv *Juxtapositions*, odnosno „supostavljanja". Iz toga časopisa ovdje je već citiran jedan članak Harua Shiranea, koji se na drugome mjestu detaljnije bavi supostavljanjem ističući da se ono postiže usječnicom koja u hokkuu (dakle i haikuu) stvara dinamičku strukturu koja je pandan općoj strukturi renge. U tome pogledu Shirane ponavlja mišljenje praktičara poput Bashōa ili Seisensuija, ali ga i proširuje pozivajući se na distinkciju Philipa Wheelwrighta između „epiforijskih" i „dijaforijskih" metafora (što ne treba brkati s istoimenim figurama dikcije; usp. Bagić 2012: 80, 108-110). Prva vrsta metafore „izražava sličnost između nečega što je relativno dobro ili konkretno poznato (semantički prijenosnik [vehicle]) i nečega što je, iako vrednije ili važnije, manje poznato ili opskurnije (semantički sadržaj [tenor])." Nasuprot tome, dijafora stvara nova značenja isključivo kroz supostavljanje" (Shirane 1992: 100).

Shirane napominje da svaka pojedina metafora nikada (isključivo) ne pripada samo obliku epifore ili dijafore, već da se uvijek nalazi bliže ili dalje u odnosu na ta dva pola. Isto vrijedi, kao što smo vidjeli, i za funkcije spajanja i razdvajanja koje sadrži usjek. Ako su dvije predodžbe koje se pojavljuju u haiku kognitivno i leksički udaljenije, tada je riječ o „dijaforijskoj" metafori supostavljanja (toriawase) i u usjeku je naglašenija funkcija razdvajanja. Ako su dvije predodžbe koje se pojavljuju u haiku kognitivno i leksički bliže,



tada je riječ o „epiforijskoj” metafori sličnosti i u usjeku je naglašenija funkcija spajanja. Sukladno tome, čitatelj haikua će prilikom čitanja morati više poraditi na spajanju disparatnih predodžbi u slučaju kada se radi o dijafori (toriwase), odnosno na isticanju određene distinkcije kada se radi o epifori. Shirane kao primjer takvoga funkcioniranja metafore i usjeka uzima jednu od najpoznatijih Bashōovih pjesama, no nama ovdje može poslužiti i slabije poznat haiku iz primjera (4). U toj pjesmi nema usječnice, ali možemo govoriti o usjeku ako je tumačimo kao epiforu, pri čemu cvijeće u cvatu služi kao svima relativno dobro poznat prijenosnik koji tumači sadržaj planinskoga jutra. Takvo tumačenje počiva na činjenici da je iz ljudske perspektive osjetilima mnogo lakše obuhvatiti i spoznati relativno ograničenu predodžbu cvijeća nego mnogo veću i protežniju predodžbu čitave planine. Iako se planina u pjesmi pokazuje kao „vrjednija ili važnija”, u isto vrijeme nam je zbog ograničenih sposobnosti spoznaje „manje poznata ili opskurnija”, a usjek postaje nužan kako bi tu nesklapnost istovremeno istaknuo, premostio, ali i ilustrirao.

Dotični je usjek teško protumačiti kao supostavljanje jer, iako nije eksplicitno navedeno, logično je očekivati da se radi o planinskome cvijeću i da te dvije slike zajednički funkcioniraju kao jedna prostorna i vremenska cjelina. Isto vrijedi i za primjer (3), u kojem s jedne strane ne možemo govoriti o postojanju usjeka zato što je u međuodnosu tih slika gotovo nemoguće prepoznati supostavljanje ili dijaforu. No, u toj pjesmi teško bi bilo prepoznati i epiforu zato što se između glagola koji opisuju gledanje u prvih 13 slogova (prva dva retka) i onoga na što se oni odnose (jesen u Sumi) ne uspostavlja hijerarhija vrijednosti i važnosti: jedno je uvjetovano drugime i obje predodžbe postoje u cjelini. Pozivajući se na Romana Jakobsona, Shirane primjećuje da se prisutnost epifore u haikuu može povezati s metonimijskim principom (os kombinacije), dok se prisutnost dijafore može povezati s metaforičkim principom (os selekcije). Konkretno, dvije polovice pjesme koje su podijeljene usjekom nalaze se ili u nekoj vrsti kauzalnog odnosa (os kombinacije, epifora), gdje jedna polovica uvjetuje drugu, ili u nekoj vrsti supostavljenog odnosa (os selekcije, dijafora), gdje obje polovice „metaforički odzvanjaju jedna o drugu”. Prema tome, upravo se s obzirom na interpretaciju usjeka čitav haiku iščitava ili kao „metonimijski” ili kao „metaforičan” (Shirane 1992: 101). Budući da je već istaknuto kako primjer (4) slijedi logiku sinegdohe, što je podvrsta metonimije, do čitave je interpretacije – „planinsko cvijeće na vrhuncu cvata nezaobilazan je dio osobitoga doživljaja početka dana na planini” – dovelo metonimijsko (epiforijsko) čitanje usjeka, odnosno dinamike međuodnosa predožbi za koju je on zaslužan.

Radi dodatnoga pojašnjenja i ilustracije mogućnosti ovakvog tumačenja usjeka s obzirom na nijanse koje omogućuje, osvrnimo se i na preostala navedena tri primjera iz Bashōove radionice. U primjeru (5), prva usječnica „ka” označava usjek koji spaja prvu trećinu stiha s drugom u obliku pitanja i odgovora – „Zašto se ne vidi mjesec? Zbog kišnih oblaka” – dok druga usječnica „keri” označava jaz između mogućnosti da se promatra natjecanje u sumo hrvanju i činjenice da pada kiša, razdvajajući time drugu od posljednje trećine stiha. Prema tome, ova pjesma drži se metonimijskog principa uzroka i posljedice, samo što je u prve dvije trećine prisutna gotovo isključivo epiforija, dok je na samome kraju veći udio dijafore jer promatranje suma nije toliko neposredno povezano uz kišno vrijeme kao promatranje mjeseca. Preostala dva Bashōova primjera donekle su jednostavniji s obzirom na jedinstvene i precizne usjeka i usječnice. Primjer (2) je najjednostavniji jer usječnica mnogo snažnije spaja predodžbu koja joj neposredno prethodi (promatranje cvijeća) s ostatkom pjesme (prijestolnica) nego što bi ih razdvajala, pa je stoga i epifora mnogo prisutnija nego dijafora i nameće se metonimijsko čitanje čitavog haikua. U primjeru (1), usječnica „ya” se također pojavljuje na jednom od tri očekivana mjesta i stoga predstavlja sintaktičku sponu s onime što slijedi na sličan način kao što to čini cezura. No, smisao onoga što slijedi poprilično odudara od prethodnih riječi i stoga je funkcija razdvajanja ovoga usjeka snažnija, ali ne i pretjerano jaka jer je ublažena cirkularnom kauzalnom povezanosti snježnoga nevremena i munje u prvoj i posljednoj riječi stiha. Ipak, usjek je ovdje dovoljno jak da proizvede dojam dijafore, ili barem jedan aspekt toga dojma koji Shirane obrađuje u kontekstu članka koji se bavi povezivanjem unutar haikaija općenito, što svjedoči o kompleksnosti ove teme.

Za potrebe ovoga poglavlja razmatranje složenosti usjeka u smislu obratnoga mehanizma haikua zaustavit će se na još jednom njegovom aspektu, koji također proizlazi iz kognitivne lingvistike. Naime, kao što je primijećeno da se haiku općenito može tumačiti kao ogledan primjer univerzalnoga metaforičkog načina mišljenja koji je jezično uobličen u stihovani izraz, tako je doveden u vezu i s konceptom pretapanja [blending]. Masako Hiraga u članku posvećenom kognitivnom pristupu haiku pojašnjava da se radi o modelu koji se temelji na najmanje četiri „konceptualne projekcije” umjesto uobičajene dvije domene koji se u nešto drukčijim oblicima pojavljuju kao osnovice različitih teorija metafore (primjerice, kao prijenosnik i sadržaj). Prilikom zamišljanja određenog sadržaja stvaraju se dva „ulazna prostora” [input spaces] u kojima se nalaze svi subjektu dostupni podaci koji ih pomažu konceptualizirati. Usto, uz svaku domenu stvara se i zaseban „prijelazni prostor” [middle space] koji sadrži temeljne podatke iz osnovnih domena,

ali i poseban prostor unutar prijelaznih prostora u kojem se inače nepovezani podaci iz obje domene spajaju i na taj način „pretapaju“ u treću vrstu novih podataka i spoznaja. Autorica zatim ističe prednost takvoga modela u tumačenju haikua upravo s obzirom na funkcije supostavljanja i usječnice, koji označavaju uspostavu prostora pretapanja u pjesmi (vidi Hiraga 1999: 465-466).

Kao i mnogi drugi autori koji se bave haikuom, Hiraga opimjeruje svoj pristup na Bashōovim pjesmama i zaključuje da je za njegovu poetiku karakteristično korištenje raznolikih i inventivnih ulaznih prostora. Njihove granice u svakome se haikuu određuju primarno pomoću usječnice, a rjeđe pomoću igara riječima (*kakekotoba*), ovisno o tome koji od ta dva elementa sadrži pojedina pjesma. Iako Hiraga ne spominje taj termin, iz svega navedenoga proizlazi da se prijelazni prostor može konceptualizirati kao već spomenuti *ma*, metaforički međuprostor koji se stvara upravo usjekom. Na takav zaključak pogotovo navodi činjenica da u koncepciju *ma* ulazi i psihološko značenje, a upravo njega kao važan element pretapanja ističe Hiraga. Pritom ne treba brkati „lokalno pretapanje“, unutar svakog pojedinog dijela stiha određenog usjekom, od pretapanja koje se događa „unutar“ usjeka, odnosno na razini čitave pjesme. Analizirajući jedno takvo lokalno pretapanje u pjesmi čija se prva trećina sastoji od koncepata „proljeća“ i „putovanja“, autorica primjećuje kako ni jedan od ta dva ulazna prostora ne implicira tugu, odnosno tugaljiv ugođaj kojim odiše haiku u cjelini (u Devidéovu prepjevu: „Proljeće minu – / u oku ribe suza / i ptice plaču“; Devidé 2003: 134). No, upravo „[u] pretapanju se odlazak prožima sa završnom etapom proljeća, što nas navodi da tumačimo tugu oko rastanka kao jednaku tuzi oko uminuća toga godišnjeg doba“ (Hiraga 1999: 470).

Haiku se, dakle, odlikuje jedinstvenom poetskom strategijom prema kojoj se emocionalni sadržaj i ton pjesme „skrivaju“ između koncepata u ulaznim prostorima, a koji se pak najčešće sastoje od izravnih opisa predmeta, pojava i slično. Stoga, ako se još jednom pozovemo na Devidéovu definiciju usječnice kao usklik koji „posebno potcrtavaju boju osjećaja ili raspoloženja pjesnika pri opisanom događaju“, može se dodati da je to točno, ali da sama pojava „osjećaja ili raspoloženja“ ovisi o pretapanju različitih elemenata pjesme u njezinim pojedinim dijelovima, a pogotovo na usjeku. Pritom ono što je karakteristično za model pretapanja, i što Hiraga podcrtava kao veliku prednost u analizi haikua, jest da „[z]a razliku od jednosmjerne konceptualne projekcije standardnoga modela, koja određuje smjer od izvora [prijenosnika] prema meti [sadržaju], novi model pokazuje da je konceptualna projekcija neizravna i može se kretati u bilo kojem smjeru između ulaznih prostora“

(Hiraga 1999: 466). Ukoliko se zadržimo na prototipnoj situaciji jednog usjeka u kojem se događa pretapanje na razini čitave pjesme, u praksi to znači da oba dijela pjesme mogu podjednako utjecati jedan na drugi, bez obzira na to kakva se hijerarhija semantičke važnosti uspostavlja među njima. Ovo je vrlo važno za haiku zbog već spomenutoga izjednačavanja subjekta i objekta, što poništava očekivanu agentivnost živih bića (pogotovo čovjeka) nasuprot neživih bića i koncepata. U primjeru koji navodi Hiraga to znači da odlazak proljeća izaziva tugu kod riba i ptica, ali i da se njihova tuga pretapa s inače emocionalno neutralnom pojavom izmjene godišnjih doba, koja stoga postaje tužna sama po sebi. Sličan se učinak slobodnoga kretanja konceptualne projekcije u bilo kojem smjeru oko usjeka kao središta može iščitati i u bilo kojem od pet navedenih Bashōovih haikua iz Barnhillova izbora. No, za zaokruživanje ovoga aspekta usjeka od analize možda će bolje (i svakako prikladnije) poslužiti još jedna metafora, ovoga put iz konceptualne projekcije jednog američkog pjesnika: „Lee Gurga bilježi da se procijepi [gaps] uspješnog haikua moraju proračunati pažljivo kao i za [automobilske] svjećice – ako su predodžbe previše udaljene, nema iskre, a ako su preblizu (što znači da samo ponavljaju prvu predodžbu), također nema iskre [...]. No, kada je procijep napravljen baš kako treba, čitatelj dobiva inspiraciju da poveže dvije predodžbe i da ispuni procijep značenjem – eto iskre” (Marshall 2013: 102). Praktički istu, ali još raniju usporedbu navodi i Devidé, iako ne spominje kire: „Dr. Ichiki Tadao ističe među ostalim: ...elipsa je važan element haiku. Stanka ili praznina sadržana u haiku može se možda usporediti sa (+) i (-) u elektricitetu, odijeljenima prazninom. ‘Iskra’ preskače prazninu između dviju naizgled različitih i nevezanih misli i uspostavlja vezu. Duh mora izvesti skok” (Devidé 2003: 78). Proizvesti tu „iskru”, odnosno navesti čitatelja na odgovarajući angažman zadatak je svakoga autora haikua i ujedno odraz njegove uspješnosti. Stoga nakon terminološkog i književnoteorijskog obrazlaganja usjeka s obzirom na okolnosti u domaćoj i dijelu strane literature preostaje još pokazati kako to „iskrenje” funkcionira i u domaćoj književnoj praksi.

## II.3 MJERENJE PRAZNINE

Nekoliko je razloga zbog kojih će analiza haikua koja slijedi biti provedena kombinacijom računalne obrade i subjektivne interpretacije, dakle digitalnohumanističkom metodologijom (vidi Nikolić 2016 za eksplikaciju i implikacije toga termina za domaće književno polje). Prvi i osnovni razlog je taj što računala omogućuju uvide koji su pojedincu nemogući i koji se mogu pokazati korisnima za razumijevanje književnih fenomena kao što

je usjek (usp. statistički pristup haikuu u Long i So 2016). Drugi je razlog taj što se u današnjoj humanistici sve više nameće imperativ objektivnog i empirijskog proučavanja tradicionalno kritički poimanih predmeta kao što je književnost, što je donekle opravdano, a donekle nije, no svakako zahtijeva odgovor i angažman nekoga tipa, makar i ako se on svede na ignoriranje (vidi Schmidt 2000, Moretti 2000, Guillory 2002, Golumbia 2014). Treći je razlog specifičnost haiku poezije koja se uslijed relativno strogih formalnih pravila i kratkoće može lako podvrgnuti računalnoj analizi na način koji uzima u obzir njezine različite specifičnosti, recimo sadržaj riječi prije i poslije usjeka. Pritom se omogućuje jednostavan rad s integralnim tekstovima koji nisu svedeni na tekstoide, što se često događa s duljim književnim tekstovima iz kojih se zbog lakše računalne analize izbacuju, primjerice, imena i zaustavne riječi ili suznačnice (usp. Pandžić 2015: 317). Četvrti i posljednji razlog jest što ovakva analiza omogućuje bavljenje velikim brojem zasebnih tekstova, što je ujedno jedna od osnovnih premisa „udaljenoga čitanja“ koje karakterizira digitalnu humanistiku. Naravno, u slučaju haikua time se ne omogućava ništa što nadilazi ljudske sposobnosti jer je, za razliku od nekih drugih književnih vrsta poput romana, moguće pročitati (i napisati) tisuće haikua dnevno. Ipak, na ovaj se način osigurava da se svim tim tekstovima barem načelno pridala jednaka pozornost u prvome sloju (računalne) analize, što je osobito važno jer je riječ o antologijskim tekstovima, koji su po definiciji vrijedni osobite pažnje.

Analizirani korpus sastavljen je od tri knjige: *Antologija hrvatskoga haiku pjesništva* (Zagreb: Naklada Pavičić, 1996, priredio Vladimir Devidé; u nastavku: *AHHP*), *Nepokošeno nebo: antologija hrvatskoga haiku pjesništva 1996-2007*. (Ivanić Grad: Udruga Tri rijeke, 2011, priredila Đurđa Vukelić-Rožić; u nastavku: *NN1*) i *Nepokošeno nebo 2: antologija hrvatskoga haiku pjesništva 2008-2018*. (Ivanić Grad: Udruga Tri rijeke, 2018, priredila Đurđa Vukelić-Rožić; u nastavku: *NN2*). Osim njih, cjelovit korpus hrvatskih antologija trenutno čine još dvije ranije knjige, *Haiku iz rata: antologija* (Samobor: Hrvatsko haiku društvo, 1992/1995, priredio Marijan Čekolj) i *Otvoren put: antologija hrvatske haiku poezije* (Samobor: Hrvatsko haiku društvo, 1999, priredili Marijan Čekolj i Marinko Španović; u nastavku: *OP*). Međutim, te dvije antologije nisu uvrštene u ovaj korpus kako bi se izbjegla nepotrebna preklapanja tekstova s obzirom na usječnice, koja su i ovako učestala jer se po logici stvari dobar dio antologijskih pjesama iz ranije napisanih knjiga prenosi u kasnije. Ipak, i one će biti uključene u analizu u idućim poglavljima, iako ne povećavaju mnogo ukupan broj haikua (dodaju otprilike 400 od 7500 pjesama). Uzgred budi rečeno, iz istoga razloga ovdje i u nastavku knjige uglavnom se izbjegavaju zbirke i pjesme pojedinih hajina, a jedina iznimka je T. P. Marović, kojem je

zato posvećeno izdvojeno poglavlje. S jedne strane, uvrštavanjem tih mnogobrojnih autorskih zbirki u korpus umnožilo bi se preklapanje i ponavljanje pojedinih tekstova, što otežava računalnu analizu. No, mnogo je važniji razlog da bi se time nužno ustanovila književnopovijesna i književnokritička hijerarhija, koja se ovdje nastoji izbjeći kako bi se ponudio što objektivniji *model* hrvatskoga haikua, u skladu s težnjom da se izloži i analizira njegova opća mehanika i precizni mehanizmi na primjerima čiji izbor nije ograničen autorskim preferencijama (o modelu kao (ne)poželjnom idealu humanističkih znanosti vidi Piper 2020a: 9 i dalje).

Prva Devidéova antologija sadrži pjesme nastale do 1995. godine, a preostale dvije antologije se kronološki nastavljaju na Devidéovu i jedna na drugu pa tako tvore antologijsku cjelinu koja obuhvaća praktički čitavu produkciju haikua na hrvatskom jeziku do danas, što čini dodatni razlog zbog kojeg je legitimno ostaviti po strani preostale dvije zbirke. Gotovo sve pjesme u tako odabranome korpusu tiskane su u tri retka, a iznimku čini 16 pjesama u *NN2* koje su tiskane u jednom retku te još jedna figuralna pjesma pri kraju iste knjige (5, str. 499). Podatak o ispisivanju pjesama u tri retka ovdje je relevantan iz dva razloga, od kojih je prvi ustvari opservacija da je formalizacija trodijelne podjele monostiha haikua apsolutno prevladala u domaćem pjesništvu na način da svaki od ta tri dijela izvornoga japanskog monostiha zadobiva još veću neovisnost. Na taj način sve pjesme dobivaju drukčije dimenzije (poput desne vertikale) nego da su tiskane u jednome retku, što ima i ozbiljne posljedice po analizu pomnim čitanjem. Drugi razlog zbog kojeg je grafička dosljednost relevantna je taj što se formalnom podjelom na tri retka olakšava udaljeno čitanje, odnosno računalna analiza onoga što se može nalaziti na kraju svakoga od redaka, a u ovome slučaju to su usječnice.

Konkretno, u prvome koraku analize pomoću programskoga jezika *Python* iz svih pjesama izdvojen je svaki prvi i drugi redak koji je završavao jednom od usječnica koje su definirane kao interpunkcijski znakovi. Navedenih je znakova bilo ukupno 9 (! ? – - ... ; : . ,) te iako nijedan od njih nema direktan prijevodni ekvivalent na japanskom jeziku, ipak neki od njih zauzimaju vrlo slično semantičko polje kao poneki kireji. Na prvome je mjestu svakako „ka” koji se rutinski prevodi upitnikom, zatim „zo” i „ya” koji se u većini slučajeva mogu prevesti uskličnikom, odnosno crticom (ili spojnicom), pa i „kana” koji se može prevesti trotočkom ili točkom na kraju stiha. Analizu je donekle otežala činjenica da pravopisne norme autora, urednika i lektora variraju od pjesme do pjesme, što, primjerice, znači da ponekad svi retci započinju velikim slovom ili da pjesma uvijek završava točkom ili nekim drugim interpunkcijskim znakom. Te su norme inače neujednačene ne samo

između te tri različite antologije, nego i unutar svake od njih, a u pojedinim slučajevima čini se čak i unutar pojedinih autorskih opusa koji su prikupljeni iz različitih zbirki i izdanja. Iako to možda nije važno za dulje vrste tekstova i drukčije tipove analize, u ovome slučaju postaje vrlo važno jer se zbog toga nije moglo preciznije odrediti je li interpunkcija na kraju trećega retka dokaz za usječnicu ili za poštivanje pravopisa. Zbog toga potencijalne usječnice na kraju trećega retka svakoga haikua nisu uzete u obzir pri analizi, iako ima više pjesama u kojima se gotovo sigurno pojavljuju kao ekvivalent za „kana“. Između tridesetak pjesama koje se preklapaju, odnosno koje se ponavljaju između *AHHP* i oba *NN* mogu se izdvojiti tri koje ilustriraju ovaj i druge probleme u računalnoj analizi:

(6.1) U pećinama / grobovi prošlog rata. / Vani bombardiranje!  
(Nediljko Boban, *AHHP*, str. 62);

(6.2) U pećinama / grobovi prošlog rata. / Vani bombardiranje.  
(Nediljko Boban, *NN1*, str. 22);

(7.1) Uzimam bombu, / vraćam je u kutiju, / pa je uzimam...  
(Nediljko Boban, *AHHP*, str. 63);

(7.2) Uzimam bombu. / vraćam je u kutiju, / pa je uzimam ...  
(Nediljko Boban, *NN1*, str. 23);

(8.1) Proguta ribu / galeb opakih očiju, / bijel i nevin. (Maja Rijavec,  
*AHHP*, str. 270);

(8.2) Proguta ribu / galeb opakih očiju / bijel i nevin. (Maja Rijavec,  
*NN1*, str. 278 i *NN2* str. 366).

Razlike između pjesama u dvije inačice su vrlo male, ali u književnosti načelno ništa nije prepušteno slučajnom izboru jezičnog materijala (osim ako to diktira poetika poput automatskog pisanja), pogotovo u poeziji, što još više dolazi do izražaja u tako kratkim oblicima kao što je haiku. Čak i ako ostavimo po strani usjek, promjene u interpunkciji neznatno mijenjaju ritam riječi u pjesmama (7) i (8), a takva se razlika tim snažnije osjeti čim je pjesma kraća. Ukoliko te razlike analiziramo s obzirom na usjek, tada pjesma (6.1) ima dva usjeka – usječnice su točka i uskličnik – dok pjesma (6.2) ima samo jedan usjek. U drugoj inačici te pjesme usječnicu bi predstavljala samo prva točka jer se završna točka u tom slučaju ima tumačiti kao ustupak pravopisu; zbog ovakvoga i drugih sličnih slučajeva, interpunkcija na kraju pjesme nije se uzimala u obzir. Usto, prva inačica (6.1) snažnije naglašava kontrast „unu-

tra"/„vani" i prenosi mnogo emocionalniji, šokantan ton, te postiže gradaciju kakva je karakteristična za dva usjeka, poput one iz primjera (5). Druga je inačica (6.2) više umjerena i odmjerena tona, te ne ostavlja dojam da bombardiranje vani ima previše veze s onime što je unutra, kao da se ne događaju nužno istovremeno.

Slično tome, (7.1) i (7.2) mogu se tumačiti kao haikui koji završavaju usjekom, ali točka nakon petoga sloga u (7.2) još je bolji „kandidat" za usječnicu jer nije sintaktički nužna, kao što potvrđuje zarez na njezinome mjestu u (7.1). Da stvar bude još kompliciranija: budući da se radi o istoj predodžbi, dapače o jednome pokretu koji se zrcalnom simetrijom odvija u obje polovice pjesme (središnji 9. slog je ujedno i najkraća riječ u pjesmi, „u"), usjek u interpretaciji može i sasvim izostati, a ukoliko se postavlja na kraj, onda „produljuje" trenutak haikua implicirajući da se opisana radnja ponavlja unedogled. Takva dilema pospješuje višeznačnost pjesme, a time i njezin potencijalni estetski učinak kod čitatelja, no otežava analizu, pogotovo računalnu (i time usput demonstrira zašto pomno i računalno čitanje najbolje funkcioniraju zajedno). U primjeru (8.1), ta pravopisna uloga ipak izostaje jer je zarez nakon druge trećine pjesme potpuno opcionalan, što bi upućivalo na njegovu snažnu razdvajajuću funkciju ukoliko se shvati kao usječnica. Kao i u pjesmi (6), usjek na tome mjestu naglasio bi kontrast „unutra"/„vani" u prvom i drugom dijelu pjesme, s tom razlikom što se ovdje radi o razlici pretpostavljenog moralnoga ustrojstva ptice – koja u tradiciji haikua ima subjektivnost čovjeka, čemu svjedoči Bashōov haiku koji navodi Hiraga – i njezinoga fizičkog izgleda koji odudara od okrutnosti. Dakako, u tradiciji zapadnjačke književnosti životinje načelno nemaju takve karakteristike (osim u basni, dječjoj književnosti i još nekim lirskim slučajevima), pa se pjesma treba iščitati kao jedna slika kakvom je vidi lirsko „ja". U tom je slučaju inačica bez usjeka (8.2) pogodnija za „zapadnjačku" interpretaciju singularne perspektive negoli za „istočnjačku" interpretaciju neodređene perspektive, što pokazuje koliko smještanje usjeka u bitno utječe na smisao i doživljaj haikua.

Iako je očito da opisani pristup tekstovima već od prvoga koraka ne može jamčiti savršenu preciznost, ipak nam relativno precizno omogućuje pregled nad time koje se usječnice i koliko često koriste u hrvatskim haikuima. To bi bilo mnogo zahtjevnije doznati bez računalne pomoći, koja nužno simplificira humanistički (ali ne nužno i teoretičarski) ideal „pomnog" nauštrb „udaljenom" čitanju. No, kao što pokazuju primjeri (6), (7) i (8), takav pristup jasno prikazuje i razlike koje bi inače bilo mnogo teže uočiti u mnoštvu tekstova, odnosno znakova kakvim obiluju obimniji i reprezentativniji korpusi.



Što se tiče ovog korpusa, on sadrži 7084 pjesama, od toga 1126 iz *AHHP* i 5958 iz oba *NN* (kad bi se dodale preostale dvije antologije, broj haikua popeo bi se na 7571). Iz tako velikoga broja tekstova inače se može iščitati popriličan broj zanimljivih podataka, recimo o broju slogova u svakome retku ili o najučestalijim riječima i pojmovima, no ovdje će pozornost biti isključivo na usjeku, čija se učestalost – što je tekstualni element koji se najčešće mjeri računalnom analizom književnih tekstova – najpreglednije može izraziti tablicom.

A	!	?	-	-	...	;	:	.	,
<i>AHHP</i>	15	4	0	78	19	20	41	338	68
<i>NN</i>	17	8	385	231	107	30	101	852	201
sve	32	12	385	309	126	50	142	1190	269

Oba su *Nepokošena neba* ovdje prikazana zajedno pa stoga govorimo o dvije antologije (A), a usječnice iz obje su poredane otprilike s obzirom na njihovu dekontekstualiziranu „snagu“. To podrazumijeva procijenjenu vjerojatnost da dotični interpunkcijski znak, kada se pojavljuje na kraju prvoga ili drugoga retka u pjesmi, doista ima funkcije usječnice, a da nije tek (ili samo) posljedica pravopisne norme ili želje da pojedini haiku bude razumljiviji. Navedeni poredak, od uskličnika do zarez, nije moguće preskriptivno razložiti u smislu da recimo uskličnik mora predstavljati najsnažniji usjek u tkivu haikua i da je njegova pojava uvijek signal da se radi o usječnici. No, deskriptivno gledajući, s velikom sigurnošću možemo tvrditi da prvih sedam interpunkcijskih znakova u tablici (od uskličnika do trotočke) doista predstavlja usječnice. Isto tako, kao što smo vidjeli u primjerima (7) i (8), točka i (pogotovo) zarez lako se mogu protumačiti kao danak pravopisu, što nam potvrđuje i njihova učestalost: točka je uvjerljivo najzastupljeniji znak, ali nije svaki puta u ulozi usječnice. Crtica (–) i spojnica (-) ustvari se trebaju računati kao jedan znak jer se u *AHHP* isključivo koristi potonji, dok se u *NN* naizmjenično koriste oba, što se čini posljedicom neujednačenosti norme, a ne pokušaja da se različitim znakovima više naglasi svojstvo usječnice da razdvaja ili spaja.

Sposobnost horizontalne crte – bez obzira kako se naziva ili koje je duljine – da konotira obje glavne funkcije usjeka očigledno je od velike koristi hrvatskim haiku pjesnicima i stoga je njihov prvi izbor u označavanju usjeka, pojavljujući se u otprilike 10% svih pjesama. Tipičan je primjer (9): „Dva drvena križa - / Tjedan dana nakon muža / umrla žena.“ (Vladimir Devidé, *AHHP*, str. 83). Usječnica razdvaja i spaja dvije predodžbe, konkretnu i apstraktnu, koje se međusobno nalaze u metonimijskom odnosu (groblje i smrt). Riječ je stoga o epiforijskoj metafori, a u usjeku se ostvaruje pretapanje kojim se

osobnosti bračnoga para svode na dva pravilna i gotovo identična oblika, naglašavajući time njihovu povezanost i postojanost. Također, slično kao u primjeru koji navodi Hiraga, pretapanje u usjeku priziva osjećaje tuge, patnje i gubitka s kojima se mogla suočiti supruga nakon smrti muža (pretpostavimo li sretan brak; uzgred, riječ „muža“ može se izbaciti za još efektivniji haiku), a eventualno i osjećaj spokoja zbog ponovnog združenja sudbina prema kršćanskom učenju. Radi se inače o Devidéovoj pjesmi koja usječnicu koristi relativno uspješno (za razliku od nekih drugih njegovih pjesama iz toga izbora), što pokazuje da je terminom baratao u praksi, iako mu je posvetio vrlo malo teorijskoga prostora. Identificiranje usječnica na kraju redaka ne uzima u obzir i nekoliko desetaka haikua u kojima se crtica i spojnica pojavljuju na poziciji usred jedne od tri dijela (retka) pjesme, a ne između njih. Takva praksa postoji i u klasičnom japanskom haiku, a u hrvatskim primjerima ima različite varijacije:

(10) Nakon zvona / – muk. / I dalje glasovi s ulice. (Jadranka Brnčić, *AHHP*, str. 69);

(11) Preko zida / više prezrele smokve. / Na cipeli – džem. (Dunja Pezelj, *NN2*, str. 314);

(12.1) Uz potok – magla. / Vrhovi jablanova – / lebde u zraku! (Zvonko Petrović, *AHHP*, str. 243);

(12.2) Uz potok – magla. / Vrhovi jablanova / lebde u zraku (Zvonko Petrović, *NN1*, str. 239).

Pjesma (10) primjer je smjele i maštovite varijacije zbog razbijanja simetrije haikua s obzirom da je središnja trećina (redak) kraća od preostale dvije, umjesto obrnuto. No, ono što eksperiment čini uspješnim je korištenje usječnice na početku drugoga retka, čime njegova kratkoća i odsječ(e)nost dodatno dolaze do izražaja. Time se omogućuje i da usjek dodatno naglasi supostavljanje predodžbe prostora u kojem se čuje zvono (škola? crkva?) i koji je doslovno i metaforički zatvoren (strogim normama) uz prostor ulice koji je s druge strane doslovno i metaforički otvoren (sloboda govora). Pjesma (11) također iskazuje određenu inovaciju u odnosu na japanski haiku jer se drugi usjek (označen crticom) koristi kao pandan japanskom usjeku na samome kraju stiha. Ova pjesma iskazuje i tendenciju koja se ovdje zbog manjka prostora može samo naznačiti, a to je da hrvatski haikui češće od klasičnih japanskih haikua sadrže dvije usječnice. U dotičnome primjeru drugi je usjek ustvari nepotreban jer se pretapanje dvije predodžbe smokvi (živih

i pregaženih) sasvim očekivano i učinkovito može odvijati na usjeku označenom točkom. Čini se da je autorica željela dodatno poentirati, no takva vrsta isticanja za haiku je suvišna jer ponavlja istu predodžbu bez varijacije kakvu možemo vidjeti recimo u primjeru (5). U tom smislu je još više problematična pjesma (12), što je vidljivo i iz uredničkih i/ili autorskih intervencija između dvije inačice. U prvoj su čak četiri usječnice i usjeka, odnosno na svakom interpunkcijskom znaku, a da pjesma pritom ne nudi nikakvo bogatstvo predodžbi koje bi takav smion postupak moglo opravdati. U drugoj varijanti ostavljene su samo usječnice u prvoj trećini (retku), koje baš kao u prethodna dva primjera okružuju i time osnažuju samo jednu riječ. No, za razliku od primjera (10), ovdje nema opravdanja da se tako odlučno „presječe“ inače dosjetljivo zamišljena cjelovita predodžba jablana u magli, s obzirom da magla takvu sliku dočarava na mnogo suptilniji način.

Budući da se do svih dosadašnjih zaključaka moglo doći i „ručnim“ prebrojavanjem, dosad prikazana analiza korpusa nije sasvim zadovoljila prvi ranije naveden razlog da se uopće primijeni, a to je stjecanje uvida koji su inače nedostupni. Ipak, postojanje vektorskog modela riječi za hrvatski jezik omogućuje i takav pristup, dakako opet u tandemu s kritičkim opservacijama. Vektorski modeli riječi omogućuju usporedbu danih riječi s obzirom na njihovu bliskost u kontekstu i mogu se izraziti, primjerice, numeričkom vrijednošću od 0 do 1, pri čemu će riječi koje se u nekom korpusu često pojavljuju jedna uz drugu imati visoku vrijednost i obrnuto. Na primjer, uz riječ „ljetu“ u odabranom se modelu („Word2Vec“) najučestalije pojavljuju riječ „proljeće“ i „jesen“, dok je riječ „zima“ na petome mjestu: antonimska je poveznica učestala u kontekstu, pa su te dvije riječi blisko povezane u nizu tekstova, iako su semantički udaljene. Takvo se modeliranje onda može proširiti i na veće skupine riječi, a u književnoj analizi sličan je vektorski model nedavno oprobano u analizi dugih i kratkih pripovjednih proznih oblika, pri čemu je pokazano da kratke priče na početku i kraju teksta sadrže rečenice koje su više bliske nego što je to slučaj u romanima (Algee-Hewitt et al. 2020).

Primijenimo li takvu analizu bliskosti na usječnice u haikuima, dobivamo grub, ali i u odnosu na model objektivan pregled distance, odnosno bliskosti između redaka, što može upućivati na tip pretapanja o kojem je riječ (bliske ili udaljene predodžbe). Ako se zbrajaju rezultati iz dva retka, onda numeričke vrijednosti mogu iznositi od 1 do 2, što bi bilo slučaj kad bi se u oba retka ponavljala samo ista riječ ili riječi. Najbliža je tome pjesma (13): „Dim dim dim dim dim / dim dim dim dim dim dim vi- / dim samo dim dim.“ (Luko Paljetak, *AHHP*, str. 236; vrijednost 1.99). Spojnica na kraju drugoga retka može se učiniti kao usječnica, ali ustvari se radi isključivo o interpunkcij-

skom znaku koji je upotrijebljen da bi se istaknula trodijelna struktura haikua. S iznimkom ovakvoga ekstrema, prosjek vrijednosti bio je oko 1.35, a ovdje ćemo navesti po četiri pjesme s najnižom i najvišom numeričkom vrijednosti iz obje zbirke, koristeći spojnice i uskličnike kao reprezentativne usječnice:

(14) Gle, vjeverica! / Izdaleka je samo / kvrga na boru. (Dunja Pezelj, *AHHP*, str. 252; 1.17)

(15) Na morskome žaluzalu – / lagani val ispire / školjke u nizu. (Ivan Milak; *NN1*, str. 192; 1.16)

(16) Krila golubova – / to majka vješa rublje. / Igra se vjetar. (Antonija Baksa Snel, *AHHP*, str. 43; 1.01)

(17) Gusjenica / pregrizla list – / prodiru zrake. (Ivica Jembrih Cobovički, *NN1*, str. 109; 1.04)

(18) Gle, djetelina! / Sklopila je latice: / moli se Bogu. (Vladimir Devidé, *AHHP*, str. 84; 1.56)

(19) Sjeverac pa jugo! / Vjetar pomeo vjetar / usred pustinje. (Tomislav Marijan Bilosnić, *NN2*, str. 30; 1.67)

(20) Lijepe jabuke / donijela unuku – / presretna baka! (Vladimir Devidé, *AHHP*, str. 81; 1.56)

(21) pod prozorom / vrište mi mačke – / sanjam velikog psa (Robert Bebek, *NN1*, str. 11; 1.60)

Objektivno, radi se o pjesmama čiji retci sadrže riječi koje se često pojavljuju zajedno u odnosu na riječi iz retka koji im slijedi nakon usječnice (14-17) i obrnuto, s riječima koje se javljaju u predvidljivom međuodnosu (18-21, npr. „jugo“/„vjetar“, „unuku“/„baka“, „mačke“/„psa“). Subjektivno, čini se da numerička vrijednost korelira s estetskom vrijednošću: pjesme iz prve polovice doimaju se podosta umjetnički uspjelije od pjesama iz druge polovice izbora, unatoč činjenici da su autori druge polovice mahom ugledniji haikijini. Glavni povod za takvu procjenu nije, dakle, nipošto autorski uvjetovan, već leži u kombinaciji banalnosti i blizine predodžbi koje se pojavljuju s obje strane usječnica u haikuima 18-21. U čitateljskoj recepciji zbog toga ne dolazi do „iskrenja“ kakvo je Lee Gurga izdvojio kao preduvjet uspješnog haikua. Unatoč formalnoj prisutnosti usjeka, jednostavno se ne otvara dovoljno praznoga ili „prijelaznoga“ prostora potrebnoga da dođe do reakcije, slično kao što je zrak potreban da bi došlo do iskrenja pomoću svjećica. S druge strane, suprotna se opasnost previše udaljenih predodžbi ne realizira: pjesme iz

prve polovice su uspješni haikui jer zahtijevaju određen kognitivni napor, ali opet ostaju u granicama klasično zacrtane poetike. Takva poetika, bez obzira koliko su određeni pjesnici s njome formalno upoznati, još uvijek ostaje glavni orijentir za tumačenje upućujući na vlastite pravilnosti koje, dakako, uključuju i upotrebu usjeka.

Detaljnija i iscrpnija rasprava o realizacijama usjeka u hrvatskom antologijskom haiku mogla bi se nastaviti jer računalna analiza nudi mnoge još neistražene mogućnosti koje mogu proširiti znanje o usjeku i haiku općenito. Pogotovo je obećavajuća maloprije naznačena mogućnost da se preko korelacije i eventualno intersubjektivne evaluacije pokuša identificirati određen indeks uspješnosti haikua – jesu li hrvatske pjesme s numeričkom vrijednosti korelacije riječi oko usjeka u iznosu 1.1 u pravilu neuspješne, dok su one s vrijednošću oko 1.6 u pravilu uspješne? Određeniji odgovor na to ovdje se ne može ponuditi jer za time nema potrebe jer su već ovi rezultati dovoljni da zaokruže prikaz usjeka kao primarnoga obrata koji se u određenim uvjetima ostvaruje unutar haikua. Ponovimo, oni upućuju da hrvatski haiku poznaje usjek u velikome broju slučajeva te ga najčešće grafički realizira spojnicom i crticom kao odabranim usječnicama. Uz pjesme s usječnicama usred redaka i usječnicama na kraju, kao i onima bez usječnica, preko četiri petine antologijskih haikua sadrži usjek i prema tome zadovoljava jedan od kriterija klasične poetike haikua.

Preostaje još samo naglasiti da, bez obzira na svu kompetenciju autora i strukturiranost teksta, aktualiziranje usjeka i omjeravanje njegove „snage“ ovisi poglavito o čitatelju. Kako nas podsjeća Marshall raspravljajući o funkcionalnosti haikua, koja se ostvaruje u procesu koji među ostalim uključuje pretapanje, „taj proces uključuje još jedan ključni element i književnosti i ljudske spoznaje. U svakom supostavljanju, svakom usjeku haikua, nalazi se procijep [...] Doista, kako kaže Wolfgang Iser, upravo su procijepi mjesta na kojima čitatelji moraju doprinijeti značenjem kojima će književno djelo učiniti smislenim. [...] ‘Kad god se tijekom [teksta] prekine’, kaže Iser, ‘i mi smo odvedeni u neočekivanom smjeru, daje nam se prilika da iskoristimo svoje sposobnosti uspostavljanja poveznica – ispunjavanja procijepa koje je ostavio sam tekst’” (Marshall 2013: 101). Prema tome, usjek je u književnosti vrlo specifičan – jer se kao takav pojavljuje samo u haikuu – ali i vrlo općenit, ne samo unutar svojega književnog roda, gdje se pojavljuje kao blizak cezuri, nego i u književnosti svake vrste, gdje čitatelj svojim doprinosom omogućuje književnosti da živi, da „uhvati zraka“ koji se ostvaruje u prazninama između riječi i pojmova. Metaforom iskre, čitatelj zatvara književni krug od autora preko teksta i natrag, ali i električni krug koji nastaje kada ga haiku uspije zaokupiti i usjeći se u njezinu ili njegovu percepciju stvarnosti.



# VREMENSKI I TEMATSKI OBRATI

## III.1 TEMELJI TEME

Ako je jedno od glavnih svojstava haikua da uspješno stvara smislene i leksičke obrate u predodžbama i značenju nekolicine riječi koje predstavlja, tajnu te okretnosti moramo potražiti u načinu na koji oblikuje svoju temu. Budući da smo ovdje usredotočeni na hrvatski haiku, definiciju teme haikua opet možemo posuditi od Vladimira Devidéa kao pojedinca koji je najzaslužniji za njegovu hrvatsku recepciju: „*HAIKU* pjesma je japanski poetski oblik gdje je *ekspresija* – ono što je pjesnik napisao – neposredni odraz *impresije* – onoga što je doživio. Dakle, to je registracija *haiku trenutka*. Pritom nisu toliko važne formalne značajke slogovnog metra 5-7-5, pa ni *kigo*, riječ koja određuje godišnje doba, koliko je bitno *ozračje* haiku pjesme“ (Devidé 2007: 5). Prema ovome, tema haikua ostvaruje se u iskazivanju osobnoga doživljaja u specifičnom ozračju pjesme, a ostali mehanizmi haikua (metar i *kigo*) su sporedni. Supostavimo to uvodnoj tvrdnji iz već citiranoga članka Haruo Shiranea, jednog od vodećih aktualnih stručnjaka za haiku kojem ćemo se još više puta vraćati: „Jedno je od raširenih uvjerenja u Sjevernoj Americi da se haiku treba temeljiti na vlastitome iskustvu, da se mora izvoditi iz vlastitih opažanja, pogotovo iz prirode. No važno je upamtiti da je ovo zapravo moderni pogled na haiku, koji je djelomice rezultat devetnaestostoljetnoga europskog realizma, koji je pak bio utjecao na moderni japanski haiku i onda je uvezen natrag na Zapad kao nešto vrlo japansko. Bashō, koji je pisao u 17. stoljeću, ne bi napravio takvu distinkciju između izravnoga osobnog iskustva i imaginarnoga, niti bi pridao veću vrijednost činjenicama nauštrb fikcije. Bashō je kao prvo i osnovno bio majstor onoga što se zove *haikai*, ili komične vezane poezije“ (Shirane 2015). Osim još jedne definicije haikaija, u ovom Shiraneovom uvodu dolazimo do još jednoga povijesnoga obrata haikua, prema kojem se ono što se u SAD-u – a i kod Devidéa – podrazumijeva kao

osnovna tematika haikua ustvari pokazuje kao obrnuto od onoga kako ju je zamišljao rodonačelnik vrste. Time se opet izvrsno iskazuje sklonost haikua obratima, jer on načelno može biti i jedno i drugo, to jest i izravan doživljaj vlastitoga iskustva i sofisticirani humoristični kalambur, a u nekim najuspjelijim ostvarenjima je oboje istodobno.

Tu mu polisemičnost omogućuje usjek, ali i ostali elementi koje nabraja Devidé i kojima ćemo se uglavnom baviti kasnije (pjesničkim doživljajem u četvrtom, a ozračjem u šestom poglavlju), dok sada pozornost okrećemo preostalom elementu trojedinstva haikua koje je Devidé definirao kao „riječ koja određuje godišnje doba“. Doslovni prijevod te dvosložnice koja se sastoji od dva kineska znaka (季語) glasio bi „sezonska riječ“ ili „sezonski izraz“, no budući da su navedeni izrazi nespretni ili neprecizni, ovdje se predlaže novi termin „dobnica“. Iz jezikoslovne perspektive predloženu bi upotrebu bilo točnije definirati kao semantičku promjenu, s obzirom da je ta riječ već zabilježena u rječničkom izvoru iz 18. stoljeća kao prijevod za latinsku riječ *hora*. Tamo se pojavljuje među riječima „čas“, „vreme“, „doba“, „ura“, i „dan“, a važno je napomenuti i da se *hora* također može odnositi na godišnje doba, pa se tako u grčkoj upotrebi (otkuda je riječ prešla u latinski) božice godišnjih doba nazivaju hore. No, budući da je u standardnoj upotrebi praktički nepoznata, u suvremenoj jezičnoj stvarnosti doima se kao novotvorenica, kako se uostalom potencijalno i pojavljuje u dotičnom izvoru, Kalepinovu rječniku (Kale 1999: 87, 102, 112). Od samoga naziv(lj)a ovdje je, dakako, mnogo važnija činjenica da se radi o terminu koji se prilikom stvaranja hrvatskih haikua svakodnevno rabi, ali i da za takvu uporabu još ne postoji razrađen opis. Stoga se korištenjem nove riječi (ili: stare riječi u novome značenju) pokušava strateški uputiti na činjenicu novijeg pristupa uvriježenom fenomenu.

Konkretno se radi o jednoj ili više riječi, uglavnom imenica, koje asociraju na određeno doba godine te time pjesmu kontekstualiziraju unutar jednoga godišnjeg doba ili nekoga njegovoga pobliže određenog dijela. Devidéova haiku monografija iznosi opširniju definiciju koja se ipak zadržava na jednini: „riječ koja određuje na koje se godišnje doba odnosi. Ta riječ ne mora biti direktno imenica ili pridjev nekog doba (npr. proljeće, proljetni), već bilo koja riječ koja na neki način determinira ili sugerira određeno godišnje doba: npr. za cvijet trešnje smatra se da stavlja haiku u proljeće, ljiljan u ljeto, krizantema u jesen, repa u zimu. Takva riječ može biti bilo – kao u nabrojanim primjerima – neka biljka, bilo životinja, bilo neka prirodna pojava, bilo neka ljudska djelatnost ili svečanost itd. i po tome se onda haiku unutar istog godišnjeg doba klasificiraju u skupine. Postoje liste sa stotinama pa i tisućama takvih riječi. Glavna podjela je prema godišnjim dobima uz dodatak

posebne, početne grupe haiku o Novoj godini” (Devidé 2003: 76). Unatoč tome što u svojoj knjizi uglavnom koristi japanske termine u izvorniku, Devidé se na ovome mjestu i kasnije ne zadržava na japanskom pojmu koji obrađuje, već se koristi parafrazom. Koliko je moguće razaznati, na takav se drukčiji izbor možda odlučio ponukan primjerom Kennetha Yasude, koji u svojem prikazu haikua na engleskom jeziku za zapadnjačku publiku također izbjegava koristiti riječ *kigo*. Taj se termin u Yasudinoj knjizi spominje samo jedanput, takoreći usputno dok se autor bavi povijesnim pregledom haikua. Na tome mjestu Yasuda polazi od srodnog termina *kidai* (季題), što doslovno znači „sezonska tema”: „Kao što je očito, *kidai* je konceptualna riječ. Bilo koja sezonska tema, poput stotina onih koje su navedene u sezonskim rječnicima [saijiki], tek apstraktno imenuje određena sezonska svojstva: mjesec, slavuja, dugu noć, kratki dan, itd. Takva se svojstva međutim tek trebaju pjesnički ostvariti u konkretnoj pjesmi. Kada se tako ostvare, onda postaju *kigo* ili sezonske riječi” (Yasuda 2011: 230-231).

Razabire se da Devidé ustvari većinu svojega opisa i prikaza „sezonskih riječi” preuzima iz Yasudine knjige (iako pritom ne navodi uvijek izvor), pa se stoga engleski tekst može iskoristiti kako bi se dopunili važni elementi najpoznatije definicije toga pojma na hrvatskome, pri čemu se podrazumijeva da su u osnovnim crtama preko Devidéa oni već ušli u domaće shvaćanje haikua. Yasuda se, kao i većina autora koji se bave teorijom japanskoga haikua, prilikom definicije nekoga pojma rutinski poziva na pjesničke autoritete, pa tako citira Shikija kako bi upozorio da se dobnice trebaju tumačiti s obzirom na pjesničku tradiciju, a ne s obzirom na meteorološku ili kronološku logiku. Primjer kojim se Shiki služi je ljetni suncostaj koji je najdulji dan u godini, „ali u haikuu je *hinaga* [dugi dan] proljetna tema. Najdulja noć je oko zimskog suncostaja, ali u haikuu je *yonaga* [duga noć] jesenska tema” (ovaj citat koristi i Devidé uz malu pogrešku jer treba stajati „hinaga” umjesto „hinaya”; vidi Yasuda 2011: 210, Devidé 2003: 63).

Yasuda ovdje koristi Shikija kao osobito relevantan primjer jer on u tradiciji haikua slovi za reformatora i modernizatora – dapače za osobu koja mu je pod utjecajem realizma koji spominje Shirane pridala moderni naziv *haiku* umjesto *hokku* ili *haikai* – ali koja ipak pitanju dobnice pristupa relativno tradicionalno, nadovezujući se na pjesničke autoritete koji su mu prethodili. Pritom se misli na bogato vrelo sezonskih tema i dobnica koje su već u Shikijevo doba, početkom 20. stoljeća, brojale nekoliko desetaka tisuća navoda. Takve su riječi obično bile opisane u „sezonskim rječnicima” – na japanskome *saijiki* (歳時記) – koji bi se s obzirom na etimologiju mogli prevesti i kao „poetski kalendari” ili „književni almanasi” (*sai* – doba, prilika; *ji* – vrijeme, sat; *ki* – pri-



povijest). Radi se o žanru koji korijene vuče iz jedne vrste kronike koja nastaje oko sedmoga stoljeća u Kini, a u Japanu zadobiva ulogu književnog priručnika donekle usporediva sa srednjovjekovnim florilegijima (koji se pak ne bave cvijećem nego vrijednim izvatcima prikupljenima iz autoritativnih tekstova). Na takvu vrstu tekstova koji sabiru književna opća mjesta upućuje Devidé kada spominje „liste” s riječima podijeljenima na četiri godišnja doba prema lunarno-solarnome kalendaru. S prelaskom na solarni (zapadnjački) kalendar pojavile su se poteškoće u određivanju dobnica, poput nepodudaranja svakoga od tri kalendarska mjeseca jednoga godišnjeg doba s njegovom поблиže određenom fazom (primjerice, siječanj, veljača i ožujak kao rano, središnje i kasno proljeće). Među ostalim je i zbog toga u poetske kalendare dodano zasebno praznično razdoblje oko nove godine, iako i drugi praznici služe kao dobnice. Tome još treba dodati i da se japanski princip klasifikacije ne odnosi na pojedine pjesme, već isključivo na ključne riječi, odnosno dobnice koje se u njima koriste (usp. Hasegawa 2002: 152, 158-160 i dalje).

Bjelodano je da dobnice potječu iz književnoga i kulturnoga konteksta te se u njih opet vraćaju, pa ih je zato potrebno u njima barem djelomice dodatno elaborirati, pogotovo s aspekta funkcionalnosti, prije nego pozornost opet obratimo hrvatskom antologijskom korpusu. Pjesničko ostvarivanje sezonskih svojstava, koje kao svrhu dobnice navodi Yasuda držeći se riječi haiku pjesnika i teoretičara Otsujija (kojeg citira i Devidé), odnosi se na „simbol osjećaja” te jedinstvo i cjelovitost iskustva prirodnoga koje se na specifičan način izriče u haikuu (Yasuda 2011: 55). U ovakvom shvaćanju dobnica može podsjetiti i na termin objektivnoga korelativa T. S. Eliota, na što je već uputio Haruo Shirane primjećujući da je ona „sposobna potaknuti kod čitatelja emocije preko nečega što se doima kao objektivni opis prirode ili izvanjskoga svijeta” (Shirane 1998: 42). Sa stajališta komparativne poetike zanimljivo je razmatrati je li termin koji se pojavio kao novina u zapadnjačkoj književnoj teoriji i kritici 20. stoljeća uz određene razlike doista ustvari prisutan u praksi japanskoga pjesništva barem od 12. stoljeća, no to nas već odvodi predaleko od hrvatskoga haikua kojem se moramo vratiti. Ipak, svakako možemo zaključiti da u slučaju dobnice imamo posla s tradicionalnim terminom koji se odnosi na književni postupak prepoznatljiv i u sasvim drugačijem shvaćanju književnosti (kao što je zapadnjačko i modernističko), što mu pridaje određen stupanj prepoznatljivosti. Kako bi se ta prepoznatljivost još i povećala, te kako bi se bolje razumio i način na koji se ona uklapa u temu haikua, poželjno je ukratko skicirati povijest dobnice.

S obzirom da dobnica (kigo) proizlazi iz sezonske teme (kidai), uputno je spomenuti da je načelna ideja teme (dai) koja se ima obrađivati u lirskim sastavcima također preuzeta iz Kine te je prisutna od samih početaka siste-

matizirane japanske književnosti, dakle otprilike od osmoga stoljeća. Takva je praksa sve do sedamnaestoga stoljeća – kada se na društvenom valu modernizacije među ostalim novijim književnim vrstama razvija i „neozbiljni“ haikai, odnosno haiku – bila uvriježena među aristokratima koji se u različitim oblicima pjesničkih natjecanja okušavaju na zadanu temu. Lirski oblik koji je pritom dominirao bila je *uta* ili *waka*, doslovno „(japanska) pjesma“ pisana u dva nerimovana silabička stiha sa strukturom slogova 5-7-5 / 7-7, iako je grafički raspored redaka mogao varirati pa se pjesma u praksi zapisivala u jednom, dva ili više redaka (što vrijedi i za haiku, kako je već obrazloženo). Najkasnije u 12. stoljeću te se kratke pjesme različitih autora počinju ulančavati u jedan dulji pjesnički sastavak nazvan *renga*, koji ubrzo razvija i inačicu zvanu *kusari renga* („stihovani nizovi“) u kojoj duljina nije unaprijed određena. Taj lirski oblik, koji se spominje u jednom pregledu (*Fukuro zōshi*) japanske pjesničke prakse i konvencija već 1157. godine, nema unaprijed zadanu duljinu i nastaje kao ludički pandan *rengi* koja je bila poetički i društveno ozbiljnija, između ostaloga i zato što su estetski dosezi autora mogli direktno utjecati na njegov uspjeh te položaj na dvoru. Fujiwara no Kiyosuke, autor spomenutoga pregleda, opisujući *kusari renga* iznosi opasku prema kojoj bi nova sekvenca trebala započeti izdvojenim stihom od 17 slogova u rasporedu 5-7-5, za razliku od stiha sa 14 slogova u rasporedu 7-7. Time je udaren temelj za dodjeljivanje posebnoga statusa tako izdvojenom stihu – koji se naziva *hokku* – u kompoziciji *renga*, a ujedno i za njegovo kasnije osamostaljenje u zasebnu vrstu haikua (usp. Carter 2011: 1-2).

To izdvajanje otvara niz pitanja o genezi haikua, među kojima Steven D. Carter izdvaja tri: kada se *hokku* potpuno oslobodio konteksta *renga* u kojem nastaje, po čemu se takav *hokku* razlikuje od haikua koji nastaju od sedamnaestoga stoljeća nadalje, te kakvi su poetski zahtjevi na koje pjesnik mora odgovoriti kako bi uspješno napisao ulančan (*hokku*) ili samostalan (*haiku*) lirski stih u duhu haikaija? Sva su tri odgovora ovdje donekle pertinentna s obzirom da se na različite načine tiču i (ne)uključivanja dobnice u pjesmu. Odgovor na prvo pitanje glasi da se *hokku* niti u Bashōovom sedamnaestom stoljeću nije izolirao od *renga*, što je očito već iz Majstorovih pjesama, koje se danas uglavnom čitaju i doživljavaju kao samostalni tekstovi, iako je većina njih ustvari nastala kao dio veće cjeline pisane u stihu ili prozi (*haibun*). Također, velik dio Bashōovih *hokkua* izražava općenitu posvetu prigodi u kojoj pjesma nastaje, ali se posveta prožeta zahvalnošću ponekad upućuje izravno domaćinu ili duhovima preminulih, koje se na taj način ujedno i pozdravlja (vidi Shirane 1998: 170, 179, 320). U svakome od navedenih slučajeva postoji potreba da se kao dio posvete zabilježi uputnica na stvarni svijet. Budući da bi prebacivanje svijeta zbilje u svijet teksta bio zamoran i

nezgrapnan zadatak, pogotovo ako se mora provoditi uvijek iznova, ustalilo se rješenje kojim se zbiljski kontekst ili uputnica elegantno pretvaraju u opis godišnjega doba u kojem tekst nastaje. Na takav se način čitateljski horizont očekivanja oblikuje prema onome što se na japanskome zove *yakusokugoto* (約束事), što doslovno znači „riječ(i) obećanja“, a ovdje se odnosi na konvenciju da svaka pjesma sadrži jednu dobnicu. Nešto slično tome pojavljuje se kada haikui uputnicu razrade u obliku prozne bilješke koja ih smješta u realni kontekst, što u praksi djeluje kao naslov pjesme. Iako haikui u pravilu nemaju naslove kakvi su se u europskoj lirici uvriježili otprilike od devetnaestoga stoljeća, u ovako definiranom slučaju svrha im je slična. Pritom je bilješka koja ih prati ponekad dulja od same pjesme, čemu za primjer može poslužiti hokku koji je napisao Sōgi, petnaestostoljetni pjesnik koji se smatra najvećim majstorom renga; njegova bilješka glasi: „Nastalo blizu spomena na bivšega Srednjeg savjetnika Teiku, petnaestoga dana osmoga mjeseca“, a prateća je pjesma: 1) „svanut će zora; / večeras opet takav / jesenji mjesec?“ (vidi Carter 2011: 10-11, 13).

U odgovorima na drugo i treće pitanje (o specifičnosti i zahtjevima haikua), Carter piše da se od autora početnoga stiha ulančane pjesme očekivalo da se drže ustaljenih konvencija, koje su podrazumijevale da hokku „treba sastaviti pjesnik s pozamašnim iskustvom kada je to moguće, da treba izražavati zaokruženu misao te da treba sadržavati dobnicu i po mogućnosti aluziju na stvarne okolnosti nastanka – ovaj posljednji zahtjev je izraz nastavljanja na društveni identitet toga oblika“ (Carter 2011: 11). Dotični se identitet u praksi odnosio na jednu od najvažnijih funkcija haikua kao prigodnice, odnosno pjesme koju je autor upućivao neposredno prisutnome čitatelju kao pozdrav prilikom susreta ili rastanka. Kada se aluziji pridruži i dobnica, ona poprima funkciju sličnu onoj koju obnaša nadnevak u privatnome pismu, bilo u stvarnosti ili književnom tekstu: smješta pozdrav u konkretan trenutak. Ovakva „datacija“ ujedno omogućuje da pjesma preuzme ulogu suvenira (ili ko-memorativnoga objekta, o čemu više u četvrtome poglavlju), odnosno estetskoga predmeta prema kojem će sudionici moći pamtit i svoju interakciju. U tome se također zrcali jedna od specifičnosti haikua koju možemo nazvati komunalnim stvaranjem jer tradicionalno mnoge takve pjesme nastaju ili u koautorstvu ili u ovisnosti o neposrednome kontekstu. Nastaju, dakle, doslovno u zajednici koju mogu (ali ne moraju) sačinjavati isključivo haiku pjesnici koji si međusobno upućuju konstruktivnu kritiku u vidu prijedloga za poboljšanje i kreativno rješenje problema koji se pojavljuju u pisanju pjesama. One također nastaju i u zajedništvu s okupljenim (ali i šire shvaćenim) društvom u kojem se autor(ica) u tome trenutku nalazi, a koje

je prigodno označeno duhom haikaija, što se djelomice postiže i dobnicom. Važnost dobnice pritom je pogotovo velika ako „društvo“ nije ljudsko već se odnosi na prirodni (životinje, biljke) ili metafizički svijet, što je uobičajena situacija u japanskome animističkom doživljaju stvarnosti.

Spomenuti duh haikaija u svakoj se pjesmi očituje ponajviše u tonu kojim je pisana i od kojega se može očekivati da odgovara jednoj određenoj prigodi, primjerice opraštaju gosta od domaćina. No, i u tonu hokkua također se uvelike izražava „društveni identitet toga oblika“ jer su se tradicionalni majstori renga smatrali dionicima književne tradicije ute ili wake koja ih, je barem do sredine šesnaestoga stoljeća, obavezivala da „nastave izbjegavati komično, vulgarno i kolokvijalno u rječniku, predodžbama, temama i stilu“ dok su pisali svoje ulančane pjesme. Drugim riječima, izbjegavali su sve što će postati karakteristično za haikai, odnosno haiku kao jedno ostvarenje toga svjetonazora. Kako bi istaknuo tu tonalnu razliku, Carter ponovno citira Sōgija: „U hokkuu se treba precizno držati godišnjega doba, bez uključivanja bilo čega što bi odudaralo od toga, nego koristeći predodžbe kao što su cvijeće, ptice, mjesec i snijeg, smjerajući na dojam snovite elegancije. [...] Bashō će stvoriti mnoge hokkue koji sadrže ‘cvijeće, ptice, mjesec i snijeg’, no također će stvoriti i hokkue o bakalaru, muhama, kravljim štalama i blatu – a potomje će postati upravo ona vrsta predodžbe koju će čitatelji s vremenom gotovo početi očekivati u onome što je danas općepoznato kao haiku“ (ibid.: 11-12).

Dobnica se u Carterovu pojašnjenju pojavljuje kao *differentia specifica* obrata hokkua koji je ostvario prešavši od „snovite elegancije“ do neposredne predodžbe, ali i zadržavši mogućnost da se u svakoj pjesmi vrati natrag na istome tragu. S jedne strane, dobnica je stoga glavni instrument – poput oboe u orkestru – koji konceptualno određuje ton kakav ostatak pjesme treba slijediti, čime se metaforički ostvaruje kao otvorena prva karika u lancu koji će se zatvoriti renginim posljednjim stihom (uobičajeno ih je između trideset i stotinu). S druge strane, ona se pojavljuje u hokkuu koji može, ali i ne mora zauzeti i slijediti takav tradicionalno ugođeni ton te se umjesto toga može posvetiti nekom „ovdje i sada“ koje nije unaprijed zadano kao „snovita elegancija“ s temom meditacije o propadanju, čežnje za prolaznim ili nečim sličnim u tradicionalnome ključu. Za to je potrebno kroz referencu na stvarnost uspostaviti novu tradiciju u kojoj će se, da se nadovežemo na navedene primjere, bakalar kao dobnica odnositi istovremeno na zimu, ali i na sasvim konkretnu životinju. Jednak princip primjenjiv je i na muhe (ljetu), blato (proljeće), krave (koje se ne asociiraju uz fiksno određeno godišnje doba, no pjesma o kojoj je vjerojatno riječ sadrži dobnicu „zansho“ (残暑) koja se

odnosi na jesen), a dakako i na bilo koju drugu životinju ili biljku u funkciji dobnice. Takvim se pjesničkim postupkom konkretizira i u odnosu na slične jedinice distingvira određena prirodna pojava, ali isto se ujedno događa i na razini čitave pjesme, što znači da takva upotreba dobnice ujedno doprinosi tome da se hokku osamostali kao haiku.

Za opis dobnice kao mehanizma obrata koji određuje srodne lirske vrste poslužiti će još jedna opservacija iz predgovora Carterove knjige koja se bavi pretpoviješću haikua, a odnosi se na jedan Kensaijev hokku:

(2) 風はなし光や払う月の雲

kaze wa nashi / hikari ya harau / tsuki no kumo

[vjetra nema / svjetlo čisti / mjesečev oblak]

ne puše vjetar

svjetlost tek rastjeruje

oblak s mjeseca

„Čak i kada ne znamo ništa o nastanku jednoga hokkua, za čitatelje koji žele razumjeti hokku u neposrednom kontekstu dobro je poći od razmatranja o tome na koji način barata temom (koja je obično dobnica)” (Carter 2011: 15). Prema Carteru, dakle, podrazumijeva se da u odsutnosti drugih distinktivnih obilježja dobnica zauzme ulogu (glavne) teme, čime postaje semantički najvažniji element pjesme. Carter ističe i da, za razliku od Sōgijeva hokkua, o Kensaijevom ne znamo ništa osim da je vjerojatno napisan za oblačne noći bez vjetra. Međutim, sa sigurnošću možemo utvrditi nešto drugo: „Kensaijev primarni cilj bio je da proizvede pamtljivu pjesmu, čak i ako prizor pred njime nije bio toliko upečatljiv. On je to postigao pomoću koncepcije koja naglašava središnju značajku mjeseca – njegovu svjetlost, koja je u toj obradi toliko moćna da se može riješiti oblačnoga pokrova bez pomoći vjetra. Time ovaj hokku ponovno predstavlja jedan krajobraz, no to je dinamičan krajobraz koji ujedno izražava ideju. [...] Koliko god bio deskriptivan, možemo biti sigurni da je ovaj hokku [ujedno] odgovorio i na zahtjev žanra – odnosno na očekivanja publike” (ibid.). Ova se posljednja opaska odnosi na „društveni identitet oblika”, dakle na društvenu funkciju koju hokku obnaša najčešće u obliku pozdrava ili neke druge vrste prigodnoga obraćanja nazočnima. No, ta društvena funkcija nipošto ne mora „preuzeti” čitavu pjesmu nego bi, sudeći prema najcjenjenijim izdancima klasične poetike haikua, estetska funkcija trebala biti barem jednako toliko prisutna. Haiku bi prema tome trebao ispu-

niti „obećanje“ ili konvenciju (yakusokugoto) da uravnoteži te dvije funkcije koje nisu nužno kompatibilne i podudarne s pripadajućim usjekom, tonom i drugim mehanizmima. U tome leži jedan od najvećih izazova haikua, za čije je uspješno razrješavanje i analizu nužno poznavanje još nekih aspekata pjesničkoga mehanizma dobnice.

### III.2 RIJEČI I *DAI*

U praksi haikua, pogotovo tijekom posljednjih stotinjak godina, uspješno je prekršeno svako tematsko i formalno, pisano i nepisano pravilo i obećanje, pa tako i ona o korištenju samo jedne dobnice ili o uvrštavanju bilo kakve dobnice. Dapače, haikui bez dobnice s vremenom su postali dovoljno prisutni da ustanove vlastitu kategoriju *muki* (無季), što doslovno znači „bez godišnjega doba“. No, to ne znači da oni ne sadrže barem jednu ključnu riječ koje se odnosi na glavnu temu (*dai*), već jednostavno da ne sadrže reference na godišnje doba (*ki*) koje bi podrazumijevale sezonsku temu (*kidai*). Ban'ya Natsuishi, jedan od osnivača Svjetske udruge haikua (*World Haiku Association*), inzistira na principu da svaki haiku sadrži ključnu riječ koja upućuje na neku temu, iako ta tema nije nužno unaprijed zadana ili „obećana“ kao na drevnim pjesničkim natjecanjima. Polazeći od te pretpostavke, dolazi do elegantne moderne definicije: „Dobnice su, prema tome, ključne riječi koje samo izražavaju lokalnost. To je zato što se jedinstvena klima određenoga područja (poput Japana, SAD-a ili Europe) ne može uspostaviti kao standard za čitav svijet; to je tek jedan aspekt globalnoga okoliša i raznolikih svjetskih kultura“ (Natsuishi 2001). Dobnica stoga haiku (i hokku) lokalizira ne samo u smislu posvećenosti ljudima i njihovim kulturama, već čitavome svijetu kao jednoj ekološkoj cjelini: „Diskurs haikua pokazuje kako ohrabriti čitatelje da svrnu pogled sa stranice jer biljke i životinje koji obitavaju u haikuu ujedno obitavaju u lokalnom okolišu samih čitatelja“ (Stibbe 2007: 13).

Natsuishi u svojem kratkom osvrtu na tehniku modernoga haikua uvodi još jednu opservaciju koja je slična nečemu što je ovdje već spomenuto: „Japanska posvećenost dobnicama, uključujući riječi koje se odnose na životinje i biljke, dolazi od animizma: poštovanja duhova ne samo u ljudskim bićima i životinjama, već i u drugim oblicima elemenata poput kamenja, vode, vatre, zraka i sunca“ (Natsuishi 2001). Upućenost japanskoga haikua na animizam i animizam Natsuishi dokazuje citirajući neke dvadesetostoljetne pjesme koje su *muki*, bez određenoga godišnjega doba, ali u kojima je očita animistička tema, čime demonstrira svoju tezu o ključnim riječima haikua koje se ne moraju nužno uobličiti u dobnice. Pritom svraća pozornost

i na zanimljiv zaključak Ichiroa Fukumotoa: on je pokušao definirati razliku između haikua i senryūa kao naizgled formalno identičnih varijanti pjesama koje su tonalno više sklone profinjenom (haiku), odnosno lascivnom ili skarednom humoru (senryū). On smatra da je krivo „rašireno uvjerenje da senryū ne koristi dobnice, a da ih haiku koristi, te da se senryū bavi tematikom čovječanstva, dok se haiku usredotočuje na prirodu. Prema Fukumotou, takva je pojednostavljena interpretacija postala pogrešna otkako se pojavio muki-haiku. Fukumotoovo je uvjerenje da je prava razlika u tome da senryū nema usjek, a haiku ga ima” (Natsuishi 2001).

Obrazloženju dobnice treba dakle pridati svojstva ne samo tematske, već i kulturne te vrstovne diferencijacije: dobnica može odrediti kojoj nacionalnoj književnosti pripada ili teži pripadati određeni haiku, te radi li se uopće o haikuu ili o senryūu. Valjanost tih tvrdnji varira u praksi jer je očito da u određenim situacijama, odnosno pjesmama drugi mehanizmi haikua (poput usjeka ili tona) postaju važniji od dobnice, ali sve navedeno upućuje na zaključak da je dobnica svojevrsna duša haikua. Stereotipna metafora duše koristi se doduše da bi se definirali i drugi pojmovi koji navodno poglavito određuju haiku, poput „kratkoće”, „promatranja”, „trenutačnosti”, „ekspresije” i slično. No, nazivanje dobnice dušom haikua također svrće pozornost na animizam, koji je konstitutivni element i za vrstu (haiku) i za termin kojega određuje (dobnica), pa stoga takva usporedba sadrži ne samo denotativnu, nego i konotativnu kvalitetu. Budući da su u različitim varijantama animizma (kao i u religijama poput kršćanstva) „duše” pojedinih živih bića ujedno dio sveobuhvatnoga (svetoga) „duha”, na taj se način ujedno konotira istodobno partikularna i univerzalna prirode dobnice, s obzirom da njezino pojavljivanje ili izostanak u određenom obliku u jednoj pjesmi automatski postaje (jedna od) tema čitave pjesme. No, ako se i ne prihvati navedena metafora, iz svega navedenoga proizlazi činjenica da je dobnica najočitiiji element koji za čitatelje definira haiku unutar pripadnoga horizonta očekivanja i njegovih pravila (vidi Jaus i Benzinger 1970: 13).

Univerzalističke definicije haikua s obzirom na neki aspekt godišnjega ciklusa i duše prihvaćene su i izvan Japana. Opet ćemo citirati jednu metaforu koju iznosi Lee Gurga, dodajući joj i metaforu tkanja teksta: „Godišnje doba je duša haikua, ne može jednostavnije od toga. [...] Godišnje doba i trenutak [haikua] moraju se ispreplesti kako bi stvorili čvorište poetske snage. U korišćenju haikua je poezija prirode, a haiku se odnosi prema prirodi povezivanjem jednoga trenutka s velikim ciklusom godišnjih doba (Higginson 2008: 15). Gurgine riječi navedene su prema knjizi Williama J. Higginsona, koji se na njih nadovezuje ne samo kako bi osnažio argument da je „prikazivanje godiš-

njega doba najvažniji aspekt tradicionalnoga japanskoga hokkua i haikua tijekom gotovo četiristo godina," nego i kako bi definirao još jedan termin povezan uz dobnicu: *kisetsu* (季節). Ova uobičajena japanska riječ označava specifičan „osjećaj godišnjega doba“ koji bi haiku trebao iskazati, „često do u mjesec ili čak u dan tijekom kojega je napisan“ (Higginson 2008: 20). Da bi se izbjegla zabuna u mnoštvu termina, njihov međusobni odnos može se iskazati jednostavnim dijagramom s dvije moguće tematske razrade haikua:

muki <= dai => kisetsu -> kidai -> kigo;

ili na hrvatskome,

haiku bez dobnice <= tema => sezonski osjećaj -> sezonska tema -> sezonska riječ (dobnica).

Također u svrhu izbjegavanje zabune, treba napomenuti da „tema“, odnosno „dai“ s jedne strane podrazumijeva eksplicitnu, unaprijed zadanu ključnu riječ koja je uobičajena za hokku i ovisi o interpretaciji pjesnika kojima je zadana unutar pjesničke razmjene (natjecanja), ali s druge strane i implicitno prisutnu tematiku koja ovisi o interpretaciji čitatelja kojima je predstavljena u pjesmi. Za oba semantički bliski označena koristi se isti označitelj jer prvi podrazumijeva drugi: od čitatelja se očekuje čim istančanije shvaćanje sezonske teme u svakoj novoj iteraciji haikua, što je ujedno i zadaća koja se nalazi pred pjesnikom, s tom razlikom da pjesnik(inja) mora podjednako uzeti u obzir i tekstualnu iteraciju haikua i sezonsku iteraciju godišnjih doba. Isto se odnosi i na kidai (sezonsku temu): tradicionalno označava unaprijed zadani element, ali interpretacija određene dobnice, pogotovo ako je vrlo općenita („jesen“, „proljeće“), također omogućava književno čitanje koje uključuje slobodu individualne interpretacije, a ništa manja nijansiranost i sloboda podrazumijevaju se i u pjesmama bez dobnice.

Potonjoj tezi može posvjedočiti i relativno nedavno sastavljen poetski kalendar mukija. Autori njegova predgovora (koji je sam preuzet iz jedne monografije o haikuu) prije svega raspravljaju o mogućnosti kategorizacije čitavih spisateljskih opusa haijina s obzirom na to kako u svojim pjesmama tretiraju kidai ili kigo, čime se još jednom demonstrira tematska distinktivnost tih pjesničkih postupaka. Jedna je mogućnost, koju prema autorima utjelovljuje Bashō, da pjesnik pođe od idealizirane predodžbe *kisetsua* te da izražavajući vlastiti doživljaj dotičnoga godišnjeg doba dopuni već postojeće pjesničke opise prirode, ali i da u tom procesu stvori novi kigo ili čak kidai, što je ujedno vrhunac takvoga doprinosa. Druga je mogućnost, koju utjelovljuje Issa, da pjesnik pođe od realističke predodžbe stvarnoga svijeta koju dijeli veći broj ljudi te da izražavajući svoj i njihov doživljaj dotičnoga godiš-



njeg doba iskaže dotada slabije zastupljene ili nepostojeće pjesničke opise prirode, pri čemu također može stvoriti novi kigo ili kidai, ali često će i već postojeći obogatiti novom perspektivom. Jedan je primjer „snijeg“, koji može poslužiti i kao kidai i kao kigo, ali u prvoj upotrebi bi uglavnom izražavao neki (estetski) ideal poput svježine ljepote, a u drugoj upotrebi neki (stvarni) fenomen koji lirsko „ja“ empatijski dijeli s drugima, poput osjećaja hladnoće ili smrzavanja na zimi.

Predgovor ovome *Muki saijiki* također ističe kako su oba ključna termina etimološki podjednako moderni kao i sam Shikijev „haiku“: „kidai“ je skovao Hekigotō Kawahigashi 1907. godine, a „kigo“ Otsuzi Ōsuga godinu dana kasnije (vidi Itō i Gilbert 2006). U svakoj raspravi o klasičnoj poetici haikua radi se stoga o ahistoričnoj primjeni tih termina, iako je svijest o njihovoj važnosti za haikai postojana od Bashōa naovamo. Njegovi urednici sažimlju tradicionalnu strukturu saijikija te specifičnu, ali itekako nijansiranu logiku izbora ključnih riječi u pjesmama bez dobnice, s obzirom da saijiki sadrži gotovo tisuću takvih termina. Pritom se u prvi plan stavlja nezgrapnan termin „muki-kigo“, što bi doslovno značilo „sezonska riječ bez godišnjega doba“. Potencijalni hrvatski ekvivalent bio bi „bezdobnica“, što bi se odnosilo na riječ(i) u haikuu koje upućuju na neku više ili manje tradicionalnu temu, ali pritom ne naznačuju o kojem se godišnjem dobu radi. Dotični zbornik nastaje popisivanjem takvih „bezdobnica“ iz suvremenih pjesama, čime olakšava drugim pjesnicima da stvore nove teme izbjegavanjem postojećih, ili pak da emuliraju postojeće teme koje su im u tom slučaju predočene kao unaprijed zadane ključne riječi. Kako je saijiki priređen na japanskom i engleskom jeziku, on ujedno potencijalno proširuje jedan oblik komunalnoga stvaranja haikua (iako bez povratne informacije) u uvjetima digitalne komunikacije koja omogućuje i autorima izvan Japana da se s lakoćom informiraju o postojećim ključnim riječima i trendovima haikua.

Za potpuniji opis dobnice u suvremenoj (hrvatskoj) poeziji korisno je stoga nadopuniti Devidéa te iznijeti strukturu jednoga ovakvog zbornika, kao što se pregledno čini u njegovu uvodu: „Tradicionalni saijiki uobičajeno se sastoji od sedam dijelova: *jikō* (vrijeme i godišnja doba), *tenmon* (nebeske pojave), *chiri* (zemaljski lokaliteti), *seikatsu* (svakodnevnica), *gyōji* (svečanosti), *dōbutsu* (životinje) i *shokubutsu* (biljke). Ponekad se dva dijela spoje u jedan; u takvom slučaju saijiki se sastoji od šest dijelova. Ovaj poetski kalendar bezdobnica [muki saijiki] također ima šest dijelova; međutim, ne sadrži dijelove *jikō* i *gyōji* jer se ne bavi 'godinom'. Umjesto toga, uredništvo je nadopisalo nove dijelove *ningen* (čovjek) i *bunka* (kultura) jer suvremeni haiku ima sklonost baviti se temama koje se odnose na društvo“ (Itō i Gilbert 2006).

Zatim slijedi i opis tri razine koji iskazuje hijerarhiju sličnu onoj koja je ovdje raščlanjena za dobnicu (sezonski osjećaj / sezonska tema / sezonska riječ), ali dakako bez korištenja „sezonskoga“. Na prvoj razini riječ je o jednoj od šest nabrojanih kategorija, na drugoj razini nalaze se teme, a na trećoj riječi koje se najčešće pojavljuju u pjesmama tako strukturirane tematike, iako je urednik na tu razinu uvrštavao i hiperonime. Za primjer takve trodijelne razdiobe može poslužiti tema sa samo dvije bezdobnice iz prve kategorije: 1. nebeske pojave / 2. svemirska letjelica / 3. satelit; 3. svemirsko putovanje. Usto nije naodmet naglasiti da se upućivanje na sezonu u japanskim i inim haikuima ne svodi samo na dvije kategorije koje eksplicitno podrazumijevaju godišnje doba (jikō i gyōji), već se takva uputnica može pojaviti i u svim drugim kategorijama, pogotovo biljaka, životinja i prirodnih pojava čija se aktivnost veže uz određeno godišnje doba. Određeni lokaliteti i događaji iz svakodnevice također mogu preuzeti tu funkciju, pogotovo ako se radi o pjesničkoj aluziji na neku temu iz te dvije kategorije koji su vremenski locirani u intertekstu na koji haiku aludira.

Prikaz dobnice kao termina zaokružiti će se kratkim razmatranjem njezine svrhovitosti u općoj recepciji, odnosno s dva moguća odgovora na pitanje što dobnica može značiti i izvan književnoga sustava. Prvi odgovor stiže s gledišta evolucijske kritike kao pristupa književnosti koji inzistira na njezinome tumačenju u kontekstu evolucijske psihologije. Takvo gledište zastupa Ian Marshall, koji važnost dobnice sažima u tvrdnji da haikui često „služe da bi označili promjene godišnjih doba“, pri čemu je glagol „služiti“ tipičan za hijerarhijsko poimanje ljudskoga ponašanja kakvo je načelno podređeno evolucijskim ciljevima. Takvi pokazatelji u ljudskoj kulturi često prelaze u neki oblik sezonskoga rituala, zajedno s umjetničkom praksom: „U biti, umjetnost je način da se označe događaji i aktivnosti koji su važni, poput plesa prije lova ili pjesme koja prati sjetvu. Ili nas – kao u slučaju haikua – umjetnost može podsjetiti što treba očekivati u odnosu na vječne promjene u okolišu, recimo koje će biljke uskoro procvjetati ili sazrijeti, ili koje će nam životinje uskoro stići zbog godišnje migracije. U tom smislu haiku može poslužiti, kao što je Sugiyama primijetila za pripovijesti, kao ‘sustav za pohranu i prijenos informacija’“ (Marshall 2013: 96). Haiku je svakako vrlo pamtljiv, no već i kroz skicu razvoja toga žanra sasvim je jasno da nije prikladan za prenošenje većih količina bitnih informacija na način na koji je za to prikladan primjerice ep. Dapače, haiku se razvija i „evoluirao“ u odnosu na književnu tradiciju u urbanim okvirima gdje takva biološka i zemljoradnička znanja postaju suvišnim i sporednim. No, u tome je možda i razlog njegova uspjeha upravo u takvim sredinama: haiku rezonira s onime što je nagonski upisano u njegovu urbanu publiku i ono što joj možebitno nedostaje (Marshallovim riječima: „kada

navratiti na omiljeni grm s bobicama”), te na taj način zadobiva ritualnu, gotovo mističnu kvalitetu kakvu posjeduje rijetko koja novovjekovna književna vrsta.

Drugo moguće općenito značenje dobnice također se može iskazati kao vid recepcije, ali ovoga puta ne kvalitativno kao prizvuk lokalnih rituala već kvantitativno, kao jedan od glavnih razloga iznimne globalne popularnosti te književne vrste. U pokušaju pojašnjavanja globalne rasprostranjenosti haikua takvu je argumentaciju prije desetak godina artikulirao tadašnji predsjednik Međunarodne udruge haikua (*Haiku International Association*), fizičar Akito Arima. U izlaganju za međunarodnu publiku iznio je tri glavna razloga popularnosti, od kojih su dva bili dostupnost i pamtljivost uslijed formalne kratkoće haikua (17 slogova), dok se treći može svesti na tematsku monolitnost (godišnja doba). Ta dva stupa haikua i u Ariminom su tumačenju utemeljeni u osobitom kulturnom supstratu i književnom postupku koji su međusobno čvrsto povezani, a radi se ponovno o animizmu i dobnici. Animizmu Arima također pristupa u općenitom značenju, ne ograničavajući se samo na „skup uvjerenja koji se temelji na postojanju ne-ljudskih ‘duhovnih bića’ ili drukčijih utjelovljenih principa”. On također priziva i pan-religijsko te trans-religijsko tumačenje animizma kao „priznanja duhovnosti u drugim bićima koja su slična ljudskim bićima”. Takvo bi tumačenje stoga bilo prisutno ne samo u najrasprostranjenijim svjetskim religijama, nego i u modernim društvima i kulturama kao „ideja o poštovanju svih i svakih stvorenja u prirodi i skladnom suživotu s njima” (Arima 2012).

Taj bi se idealni sklad u haikuu trebao odraziti na formalnoj razini, gdje se izborom dobnice potvrđuje teza o nužnoj povezanosti i istovjetnosti ljudskoga (lirskog) subjekta i prirodnoga (sezonskog) objekta. Dakako, Arimina teza počiva na tradicionalnom shvaćanju haikua koje među ostalim ignorira haikue s bezdobnicama (muki haiku), ali u srži se podudara s argumentacijom „duše haikua”: ova je lirska vrsta toliko popularna jer joj je tematika godišnjih doba univerzalna. K tome, takva poezija lako nalazi leksički materijal za dobnice čak i u urbanim sredinama putem animističkog učitavanja „duše” u predmete, pa tako Arima navodi primjere rituala kojima se izražava zahvalnost korisnim predmetima. Oni se obično održavaju u određeno doba godine zbog čega recimo „igla” može postati dobnica za proljeće ili „zvono” za razdoblje nove godine, ako se rituali zahvale uobičajeno upriličuju tada. To ujedno znači da dobnice podrazumijevaju mogućnost neometanog i slobodnog izražavanja svoje tematike u različitim kulturnim praksama, što nije nužno slučaj s drugim popularnim lirskim temama poput ljubavne, religiozne ili didaktične. Potonje više ovise o samim kulturnim praksama i onime što

je u njima dopustivo i poželjno, dok promatranje prirode i svakodnevnoga odnosa prema njoj i unutar nje uglavnom ne podliježe tabuima. Konačno, haiku svojom načelnom tematskom monolitnošću usmjerava i pomaže autore i čitatelje u stvaranju i recepciji, za razliku od velikoga dijela poezije koja je svojom hermetičnošću uglavnom suprotstavljena takvom formalnom i tematskom „pojednostavljanju“. Dobnica se tako može opisati ne samo kao duša, već i kao dobri duh haikua s obzirom da uvelike doprinosi njegovoj dostupnosti, pa stoga i popularnosti te vitalnosti.

### III.3 BROJČANO ČITANJE

Uputivši se detaljnije u književnu i kulturnu teoriju dobnice na ovako općenitoj razini, koja nastoji imati u vidu podjednako klasičnu japansku poetiku haikua i njegov suvremeni globalni status koji se od te poetike uvelike osamostalio, sad se možemo vratiti na hrvatsku praksu haikua. Uslijed pristupačnosti i kratkoće koje omogućuju da brzo i lako nastaju nove pjesme, a internet pridodao i mogućnost lakoga objavljivanja, analiza korpusa svih postojećih haikua na hrvatskome jeziku bila bi gotovo nemoguć zadatak s obzirom na poteškoće u prikupljanju i čitanju sveukupnoga materijala koji nastaje i objavljuje se u gotovo dnevnom ritmu. Stoga ćemo se opet poslužiti korpusom Devidéove *Antologije hrvatskoga haiku pjesništva* i oba dijela *Nepokošenoga neba*, kojemu dodajemo i pjesme iz *Otvorenoga puta* (u nastavku *OP*) kako bismo osigurali da je i ta opća antologija zastupljena, bez obzira na preklapanja s preostalima. Ipak, korpus je „očišćen“ od pjesama koje su se u njemu pojavljivale dva ili više puta, što je inače pouzdan način da se napravi najuži kanon hrvatskoga haikua, odnosno popis pjesama koje su antologičari najčešće preuzimali u svoje zbirke i time im ovjeravali važnost. Još jednom treba napomenuti da odabir pjesama koje će se izbaciti nije uvijek bio jednostavan i samorazumljiv jer su se neke od njih pojavljivale u vrlo sličnim varijantama. S obzirom na skromnost leksičkoga materijala haiku pjesme, svaka promjena u zapisu tretirala se kao signal zasebne pjesme, čak i kada je mogući povod bio pravopisni, odnosno lektorski zahvat u tekst. Ponovimo da je za haiku takva pažnja pogotovo bitna zbog usječnice, koja se u hrvatskome uobičajila bilježiti različitim interpunkcijskim znakovima, kao u ova dva primjera (vidi i pjesme (6), (7) i (8) u prethodnom poglavlju):

(3) Sjemenke suncokreta / padaju / u svoju sjenu! (Zdenko Oreč, *OP*, str. 169);

ili

(4) Sjemenke suncokreta / padaju / u svoju sjenu. (Zdenko Oreč, *NN1*, str. 220).

Uskličnik i točka kao usječnice na kraju ovih pjesama utječu na „jačinu“ pripadajućega usjeka i na ton čitave pjesme, pa su stoga i pjesme s takvim interpunkcijskim varijantama uvrštene u korpus. Iznimke od toga pravila bile su samo ponavljanje crtice (–) i spojnice (-) te razlike u praznim znakovnim mjestima; u takvim slučajevima pretpostavljeni su isključivo korektorski kriteriji za izmjene pa je od više inačica tako pisanih pjesama uvijek odabirana samo jedna. To u konačnici znači da se određene riječi u korpusu ponavljaju zato što pripadaju leksički identičnim pjesmama, no radi se o zanemarivom broju.

Metoda analize ovoga korpusa opet se temelji upravo na brojanju, i to onoga što je u domaćoj stručnoj javnosti donekle zanemareno (haikua), a u zbiru svih haiku pjesama i zanemarivo – pojave pojedinih riječi. Takav se pristup, koji je u praksi omogućila pojava računala, a kao paradigma se uspostavlja unutar digitalne humanistike, može opisati na različite teorijski više ili manje pomodne i pogodne načine. Među njima je najrecentniji i za ovu svrhu najprikladniji brojčano čitanje (engl. *enumerative reading*), koje u svojoj knjizi sličnoga naziva (*Nabrajanja*, odnosno *Enumerations*) metodološki demonstrira Andrew Piper. U navedenoj knjizi „brojčano čitanje“ se ne pojavljuje kao termin, ali u sažetku članka o brojanju u književnosti koji je isti autor napisao nedugo nakon objavljivanja knjige definicija glasi ovako: „Brojčano čitanje je pokušaj da se čitajući uzme u obzir kvantiteta. Ono uključuje široki raspon praksi koje se mogu kretati od uzimanja u obzir brojki unutar tekstova ili broja samih tekstova, pa do broja riječi ili entiteta koji napućuju tekst. [...] Potonji se pristup ponekad naziva udaljenim čitanjem, no taj naziv u praksi nema mnogo smisla. Brojčano čitanje bavi se promatranjem najsitnijih elemenata (sintagmi, slova, riječi, fonema, znakova, sintakse, brojeva, rečenica), kao i njihovom krajnje sinoptičkom zastupljenošću. Ono je dubinski kružno, ili čak eliptično“ (Piper 2020b: 1, 2).

Kao i mnoge druge inovacije koje ulaze u tradicionalno, hermeneutički usmjereno proučavanje književnosti iz područja digitalne humanistike, i ova intervencija u vidu „brojčanoga čitanja“ dijeli mnoge sličnosti s također formalističkim i strukturalističkim pristupima, samo što podrazumijeva korištenje računala (i u određenim slučajevima „velikih podataka“) koja omogućavaju da se analitički posao obavi i predstavi daleko brže i jednostavnije, kako bi preostalo više prostora za sintezu. Definicija brojčanoga čitanja ujedno zahvaća široko, u rasponu od u biti tematološkog pristupa „brojki unutar

tekstova” do Morettijeva udaljenoga čitanja, čiji naziv Piper s pravom kritizira. Ipak, „brojčano” i „udaljeno” čitanje dijele interes za proučavanje manjih dijelova teksta „od riječi do surečenica do čitavih rečenica”, za razliku od tradicionalnije analize kojoj je glavna jedinica proučavanja odlomak teksta, što se načelno odnosi na prozu (paragraf), ali može se primijeniti i na poetske i dramske tekstove (usp. Allison et al. 2013: 3). Na taj način brojčano čitanje uključuje i dimenziju (računalne) stilometrije, kojom se u hrvatskom kontekstu pionirski bavi Neven Jovanović koji pritom citira podjelu D. L. Clayman prema kojoj se stilometrijske analize uglavnom bave prikupljanjem podataka kako bi se koristili za buduća istraživanja ili da bi se provjerila neka hipoteza, a posebna podvrsta potonje analize „usmjerena je na elemente koje bismo mogli nazvati tekstualnima i književnima – elementi s razina viših od jezičnog izražavanja unutar rečenica” (Clayman prema Jovanović 2011: 59; vidi i str. 31-36 za opis sličnih vrsta analize). Iako je ta podjela usmjerena na korpus klasične filologije, jasno je da nije na njega ograničena, pa se stoga i parafrazom Clayman može opisati zadatak koji slijedi: hipoteza je da se u hrvatskim antologijskim haikuima češće pojavljuju određene dobnice, a analiza će ih pokušati identificirati i opisati brojčanim iščitavanjem korpusa.

Haiku je uslijed svoje formalne preciznosti i pravilnosti posljednjih godina relativno često korišten u različitim varijantama brojčanog čitanja u Japanu i izvan njega, pogotovo u slučajevima „sučitanja” s računalom u kojima ljudi samo pomažu pripremiti tekstove i parametre analize, a računalni modeli poput neuronskih mreža analiziraju, pa i estetski procjenjuju tekstove (usp. Kikuchi et al. 2016). Analiza u ovome poglavlju polazi od čestoće ključnih riječi – dobnica i onih koje su s njima povezane – ali interpretacija tih podataka i pjesama u kojima se nalaze ostaje isključivo u domeni autora rada. Time se nastoji ograničiti doseg vjerojatno najvažnijega prigovora koji je zasad upućen različitim oblicima računalne analize u proučavanju književnih tekstova, a koji s pravom udara na redukcionizam takvih pristupa: „Računalna književna kritika sklona je pogrešnim i pretjeranim tvrdnjama ili pogrešnim tumačenjima statističkih rezultata s obzirom da se često stavlja u poziciju da nešto tvrdi isključivo na temelju čestoće riječi, a ne uzimajući u obzir kakvi su njihovi smještaj, sintaksa, kontekst i značenje. Od čestoće riječi i mjerenja njihovih promjena kroz vrijeme ili u različitim djelima traži se da obave golemu količinu posla, a pritom predstavljaju stubokom različite stvari” (Da 2019: 611). Ovaj se prigovor može poopćiti i na razinu većine empirijskih pristupa književnosti koji se u biti i u praksi ne bave određenim, dobro definiranim tekstovima u kojima je odlomak važno orijentacijsko načelo, već izabranim dijelovima ili nakupinama tekstova koji se nazivaju tekstoidi (ili „uštivci”, kako sugeriraju neki kolege).

Ipak, u slučaju i korpusu koji se ovdje razmatraju, takav pristup i metodologija čine se opravdanim iz razloga što pojedine haiku pjesme ionako funkcioniraju gotovo kao računalni kod, s pojedinim dijelovima (retcima) koji se spremno mogu preuzeti iz jedne pjesme u drugu. Drugim riječima, svaki haiku u svoj horizont očekivanja uključuje visoku razinu intertekstualnosti (iako može biti sporno varira li uopće ta razina među različitim književnim tekstovima), što znači da „smještaj, sintaksa, kontekst i značenje” riječi gube na važnosti unutar veće cjeline ili korpusa haikua. Ovaj princip vrijedi pogotovo u slučaju dobnice, kao i još jednoga književnog postupka koji djeluje slično mehanizmu dobnice: „U klasičnoj japanskoj poeziji, svaki poetski toponim (*utamakura* ili *meisho*) ili dobnica (*kigo*) posjeduje svoju utvrđenu bit (*hon’i*) koja određuje ne samo koji okoliš treba prikazati, nego i kako to učiniti” (Qiu 2005: 62). Transtekstualnu povezanost poetskoga toponima te dobnice još je više naglasio Shirane: „Poznata mjesta (*meisho*) u japanskoj poeziji imaju funkciju sličnu dobnici. Svako poznato mjesto u japanskoj poeziji sadrži jezgru pjesničkih asocijacija o kojima je pjesnik bio obavezan pisati. Tatsutagawa (rijeka Tatsuta) je, primjerice, podrazumijevala momiji, odnosno svijetlo jesensko lišće. Pjesnici poput Saigyōa i Bashōa putovali su na poznata pjesnička mjesta [...] kako bi sudjelovali u tom komunalnom iskustvu, da bi ih nadahnula pjesnička mjesta koja su bila vrelo za velike pjesme iz prošlosti. Ta su poznata pjesnička mjesta nudila priliku komunikacije s ranijim pjesnicima onkraj vremena. Poput dobnica, poznata su mjesta funkcionirala kao ušće u komunalno pjesničko tijelo” (Shirane 2015). U ovakvoj se usporedbi još jednom, iz nešto drugačije perspektive, vidi osnovna funkcija dobnice: ako navođenje poznatoga mjesta smješta pjesmu u određeni prostor, onda je slično tome navođenje dobnice poglavito smješta u određeno vrijeme, a zatim i lokalitet. Time se potencira i uloga dobnice da odgovori na pitanje „kada” se haiku događa jer, prema određenom gledištu (o kojem će također biti riječi u kasnijim poglavljima), svaki haiku mora odgovoriti na tri osnovna pitanja: „kada”, „gdje” i „što” se u njemu prikazuje. No, još važnije, ovime se pokazuje zašto su haikui pogodni za pretvaranje u tekstoide: iako nastaje i zapisuje se u prilično rigidnim okvirima, riječ je o književnoj formi koja unaprijed računa na izmjenjivost svojih elemenata putem asocijacija koje su u srži mehanike koja uključuje korištenje poznatih mjesta i dobnica.

Pritom valja uzeti u obzir i kratkoću haikua koja često ne dopušta preciznije pozicioniranje određene riječi, pogotovo u slučajevima kada jedan od tri dijela stiha (5-7-5) zauzima samo jedna riječ, koja onda automatski preuzima sve moguće pozicije (početak, kraj, sredina, dijagonala) na tome dijelu ili retku. Naravno, sve što je Da navela u svojoj kritici i dalje je itekako potrebno uzeti u obzir na razini interpretacije i pomnoga čitanja svakoga pojedinog

teksta, ali imajući na umu da se svaki pojedini haiku korištenjem dobnice ili poznatoga mjesta (a donekle i ostalim svojim mehanizmima) automatski smješta u korpus ili tijelo komunalne i time slabije diferencirane poezije. Shirane stoga može dodati sljedeće: „Poanta je da dobnica, kao i naziv poznatoga mjesta u japanskoj poeziji, usidruje pjesmu ne samo u nekome aspektu prirode, nego i u vertikalnoj osi, u većem komunalnom tijelu pjesničkih i kulturnih asocijacija. Dobnica omogućuje nečemu što je maleno da zadobije vlastiti život. Dobnica, kao i poznata imena mjesta, također povezuju jednu pjesmu s drugim pjesmama. Ustvari, svaki haiku je u konačnici dio jedne gigantske pjesme o godišnjim dobima” (ibid.). Ili, jednako metaforički ali malo detaljnije sročeno u ranijem članku istoga autora: „svaki je hokku preko dobnice ustvari dio većega, složenog teksta, gigantskoga sezonskog kotača pjesničkih asocijacija koje su postojale u kolektivnome pamćenju pjesnika i njegove ili njezine publike” (Shirane 2006: 118).

Držeći se linije nasljeđivanja važnih elemenata haikua iz klasične poezije, Shirane u svojoj knjizi utvrđuje učestalost „Velike petorke” dobnica u sedamnaestom stoljeću: cvijeće (*hana*), mala kukavica (*hototogisu*), mjesec (*tsuki*), svijetlo jesensko lišće (*momiji*) i snijeg (*yuki*). Napominje kako se tih pet dobnica može shvatiti kao vrh „piramide” po važnosti i popularnosti u haikuima koji su zacrtali smjer kasnijem razvoju, pri čemu su riječi izravno preuzete iz reнге bile na nižim razinama, što upućuje da je inovativnost ipak bila na cijeni. Dapače, haikai toga doba doveo je do „eksplozije” dobnica, iako se broj sezonskih tema (*kidai*) nije značajnije povećavao. U skladu s postulatima brojčanoga čitanja, evo i brojki: raspon dobnica u poetskim kalendarima kretao se od 500 do 2000, a u jednome se bilježi njih 950 za haikai, 550 za rengu, dok ukupni broj tema na koje se one odnose iznosi 166 (vidi Shirane 1998: 194-196). O sastavu i broju Shiraneove „Velike petorke” može se spori ti, ali jasno je da korpus japanskoga klasičnog haikua ima svoju strukturu i logiku koju je potrebno shvatiti kao nasljeđe pjesničke tradicije, a ujedno se može analizirati i s obzirom na čestoću određenih ključnih riječi.

### III.4 TEMATSKI KORPUS

Jednakim se principom možemo voditi i u analizi dobnica u hrvatskome haikuu: one postoje poglavito kao nasljeđe japanske i hrvatske pjesničke tradicije, te o njima možemo više saznati brojčanim čitanjem antologijskoga korpusa. On sadrži ukupno 7.450 pjesama, koje su iz navedene četiri zbirke izabrane prema opisanim kriterijima. To znači da se određen dio njih ponavlja u gotovo identičnom obliku, ali kao i ponavljanje određenih riječi to također



ne utječe značajnije na brojke koje će se navoditi u nastavku. Spomenutim kriterijima treba dodati i pretvaranje svih velikih slova u mala, pa tako „Sunce” i „sunce” postaju identične riječi. Same riječi nije lako jednoznačno definirati u računalnoj analizi (usp. Rockwell i Sinclair 2016: 13-14), no za potrebe ove analize koristit će se kategorizacija i podaci dobiveni iz programskoga sučelja *Sketch Engine* (u nastavku *SE*), koja se rašireno koristi za analizu jezičnih korpusa. Prema *SE*, ovdje korišteni antologijski korpus sadrži 56.742 riječi, odnosno 15.736 riječi ako se svaka broji samo jednom, bez obzira na to koliko se puta pojavljuje u korpusu. Slijedeći *Hrvatski mrežni rječnik* prvu brojku možemo nazvati brojem pojavnica, a drugu brojem različenica; ukoliko se pribroje i interpunkcijski znakovi, ukupni broj pojavnica je 63.943. Nadalje, u terminologiji *SE* pretraživanje svih gramatičkih oblika neke riječi (npr. „sunce” u svim padežima i oba broja) obavlja se pod atributom leme, što može biti zbunjujuće jer prema *Mrežniku* taj termin označava i „kanonski oblik riječi (u morfologiji i leksikografiji)” i „kanonski oblik pojavnice (u korpusnome jezikoslovlju)”. Kako bi se izbjegle moguće terminološke dileme stoga će se u nastavku ovoga teksta koristiti samo izraz „riječ”, koji u slučaju da nije drugačije napomenuto označava sve oblike jedne riječi koji su se pojavili u korpusu, ne ulazeći u to kako ih je *SE* kategorizirao (primjerice, „sunašće” se tretira i broji kao različita riječ od „sunce”). Tako određenih „riječi” (lema) u korpusu je 9.210, od čega se preko polovice pojavljuje samo jedanput (4.963 riječi), a zamjetan dio dvaput (1.392) ili triput (641).

Prema tome, najčešća riječ koja se ujedno može protumačiti kao dobnica u hrvatskome korpusu je „sunce”, koje se u svim oblicima pojavljuje ukupno 399 puta. To je sedma najčešća riječ u čitavom korpusu (ako ne brojimo interpunkcijske znakove), što je mnogo viša frekvencija od općih korpusa hrvatskoga jezika s kojima se eventualno može usporediti ovaj antologijski korpus (korpus hrvatske poezije nije bio dostupan). U korpusu prikupljenoj s hrvatskih internetskih stranica i analiziranom na *SE* (hrWaC), „sunce” se pojavljuje tek na 973. mjestu, a i prema dostupnim podacima u dva slična korpusa (HJK i HNK), bez obzira promatra li se prema pojavnicama ili ne, nije ni blizu deset, pa niti stotinu najčešćih riječi. U hrvatskom jeziku najčešće su riječi prijedlozi, pomoćni glagoli i zamjenice, a punoznačnice se pojavljuju rjeđe i uvelike ovise o korpusu koji se analizira (usp. Pandžić i Stojanov 2015). Ako se proizvoljno ograničimo na dvadeset najčešćih riječi, za analizirani korpus haikua vrijedi prvi dio te tvrdnje (najčešćih šest riječi: „u”, „na”, „sebe”, „i”, „biti”, „sa”), ali ne i drugi jer odmah nakon „sunca” po čestoci slijede „vjetar” (8. najčešća riječ; 303 pojavnice) i „nebo” (9.; 300), a malo zatim i „noć” (11.; 270), „more” (14.; 250), „kiša” (16.; 245) „snijeg” (18.; 236) i „mjesec” (19.; 234). Osim što su punoznačnice, svih osam riječi označava neki prirodni fenomen,

u smislu da oni postoje neovisno od ljudske civilizacije u tradicionalnom zapadnjačkom, „dualističkom“ shvaćanju, koje se u tom pogledu donekle razlikuje od istočnjačkoga (vidi Barnhill 2004: 7-9). S eventualnom iznimkom „mora“, sve se te riječi ujedno spremno mogu odnositi na neki sezonski definiran fenomen, u smislu da uz određenu atribuciju upućuju na jedno doba godine. Prema tome, sve se one i bez analize konteksta mogu shvatiti u najmanju ruku kao sezonske teme, pa i kao dobnice bez dodatne atribucije u određenim pojavama riječi „sunce“ (ljetno), „kiša“ (jesen), „snijeg“ (zima) ili „mjesec“ (jesen). Iako se svaki od ova četiri fenomena može očitovati u bilo kojem godišnjem dobu (čak i snijeg ljeti, pogotovo prema lunarnome kalendaru), prema japanskom se poetskom nasljeđu vezuje uz određeno godišnje doba navedeno u zagradama, što naravno nije obvezujuć podatak za hrvatsku niti bilo koju drugu strukturu raspodjela dobnica.

Osim što upućuje na interes za sezonsko, čestoća navedenih riječi također potvrđuje konkretnost hrvatske haiku poezije, što je jedan od očekivanih elemenata koji određuju stilsku „genetsku sekvencu“ ili „otisak prsta“ haikua (vidi Allison et al. 2013: 9 i Jovanović 2011: 34-35). Rezultate u skladu s tim očekivanjem iskazuje i čestoća interpunkcije ako je na trenutak uključimo u analizu: u prvih deset „riječi“ uvjerljivo je najčešća točka (4.598 pojavnica, ne brojeći trotočke), a zatim zarez (7.; 606), crtica (8.; 580) i spojnica (10.; 425). U tri spomenuta opća korpusa točka i zarez uvijek se nalaze na jednom od prva tri mjesta po čestoći, a niska pozicija zareza u ovom se korpusu lako može objasniti poetičkim imperativom izravnosti haikua s jedne strane te manjkom prostora za nizanje ili dodavanje riječi s druge strane. K tomu, ako se uzme u obzir da crtica i spojnica u većini slučajeva obavljaju istu funkciju usječnice pa se ta dva znaka zajedno mogu računati kao jedan, zarez bi bio tek treći najčešće korišten interpunkcijski znak, što je opet sasvim u skladu s očekivanjima od haikua.

Ako se iz prvih dvadeset riječi na koje se ovdje možemo usredotočiti opet isključe interpunkcijski znakovi, manje su očekivane tri učestale riječi: „star“ (13.; 251), „ja“ (17.; 239) i „moj“ (20.; 213). Specifično upućivanje na starost riječju koja je ujedno i najčešći pridjev u korpusu moguće je dovesti u vezu s poetikom *sabi* (homofon glagola „hrđati“), odnosno promatračevim iznalaženjem estetske dimenzije u predmetima, bićima i pojavama koji protokom vremena stare i propadaju, što je svojstveno svim živim bićima u (više)godišnjem ciklusu. U svjetlu tradicionalne poetika haikua, u koju se sve ostale do sada spomenute riječi lako uklapaju, nešto više iznenađuju „ja“ i „moj“, dvije najčešće zamjenice koji se također mogu zbrojiti jer podjednako upućuju na isti subjekt. Izbjegavanje vlastite osobnosti jedan

je od elemenata kojim se haikai, odnosno haiku razlikuje od wake, a o njemu u više navrata piše i Devidé, čiji se savjeti o pisanju haikua i danas šire različitim internetskim izvorima. Iako se ni japanski haiku nipošto ne može svesti na formulu „poništi sebstvo i piši o prirodi“, čak i ako se ograničimo samo na sedamnaesto stoljeće kao normativno, ipak je činjenica da hrvatski antologijski haiku ne bježi od isticanja jastva promatrača/autora. S druge strane, u ukupnom broju pjesama taj je udio prilično malen (oko 6% pjesama), čime se te pjesme istodobno uspostavljaju kao različite prema japanskoj waki, ali i prema dominantni hrvatske lirike europskih korijena koja se praktički definira izražavanjem unutarnjega života nekoga subjekta (pre)poznatoga kao lirsko „ja“.

Navedene se najčešće riječi na ovakvoj udaljenoj razini brojčanoga čitanja ne mogu pobliže odrediti kao dobnice ili teme jer to ovisi o konkretnim pjesmama, pa umjesto toga možemo uzeti u obzir riječi koje su zasigurno dobnice. Najočitijim i najsigurnijim izborom nadaju se riječi za godišnja doba, koje se u korpusu nalaze u ovakvom poretku: proljeće (207), jesen (204), ljeto (204), zima (148). U zgradama se nalazi ukupan zbroj svih riječi koje se nedvojbeno odnose na dotično godišnje doba, recimo „jesen“, „jesenji“ i „jesenski“ ili „ljeto“, „ljetni“, „ljetno“ i „ljeti“ prema razdiobi u SE. Prema tome, sva su godišnja doba podjednako zastupljena osim zime, koja se izravno spominje otprilike za četvrtinu rjeđe od ostalih, dok sveukupni zbroj znači da se neko godišnje doba izravno spominje otprilike u svakoj desetoj pjesmi. Logikom povezivanja od dobnice preko sezonske teme i osjećaja, svaka od tih pjesama nedvojbeno smješta svoju glavnu tematiku u kontekst određenoga godišnjeg doba, ne ostavljajući nikakav prostor konotaciji. Haiku je svakako skloniji denotaciji, a ovim putem može se lako odrediti onih deset posto pjesama koja takvo poetičko načelo provodi na najdosljedniji i najdoslovniji način.

Među dobro definirane dobnice na sljedećoj razini možemo uvrstiti riječi koje označavaju mjesece (npr. „prosinac“, „prosinčki“ i „decembar“ za XII. mjesec), a koje se pojavljuju u sljedećem rasponu: VII. mjesec (11 pojava) – V. (10) – VI. i X. (9) – IV. (7) – III. i IX. (6) – XI. i XII. (5) – I. (4) – X. (3) – II. i VIII. (2). Ove su riječi za nijansu konotativnije jer se pojedini prijelazni mjeseci mogu odnositi na različita godišnja doba, ali i u ovako malom izboru vidljivo je da se mjeseci svih godišnjih doba pojavljuju podjednakom čestoćom (oko 20 puta) osim zimskih mjeseci (I., II. i XII., a eventualno i XI.). Oni se opet spominju za otprilike četvrtinu rjeđe od ostalih, čime se potvrđuje konstatacija da je zimski ugođaj slabije zastupljen kod hrvatskih haikina, dok je interes za ostala godišnja doba postojan. Kako je već spomenuto, u japanskoj se tradici-

ji svako od njih načelno još dijeli na tri vremenska odsječka početka, sredine i kraja, o čemu također možemo pronaći doslovne naznake pretraživanjem bigrama, odnosno dvije riječi koje se u korpusu učestalo pojavljuju zajedno, primjerice: „rano proljeće“ (8 puta), „dolazak proljeća“ (2); „odlazi ljeto“ (3), „bablje ljeto“ (2); „kasna/u jesen“ (8 puta), „duboka jesen“ (2); „dolazi zima“ (2). I ova nekolicina primjera pokazuje „zapostavljenost“ zime ako se njezin udio u dobnicama mjeri samo preko riječi koje je izravno opisuju, pogotovo zato što se i dva primjera s kraja ustvari odnose na kasnu jesen.

Razmatranje bigrama može biti od pomoći i za prepoznavanje drugih elemenata koji se ponavljaju, u ovome slučaju češćih dobnica te motiva. Najčešći bigram u čitavome korpusu glasi „u cvatu“ (38 pojavnica), za njim slijedi „se u“ (37) te „u snijegu“ (31), a u prvih pedeset nalaze se još „ljetna noć“ (18), „prvi snijeg“ (17) te „nova godina“ i „zimski noć“ (oba s po 13 pojavnica). Prema tome, najčešći bigram ujedno djeluje kao dio dobnice proljeća, što je ujedno i dobra potvrda da dobnica ne mora biti samo jedna riječ. S obzirom da se bigram sastoji od tri sloga, u ostatku dobnice su uglavnom dvosložnice ili četverosložnice jer time zajedno tvore redak od pet ili sedam slogova. Najčešće tako cvate „trešnja“ (17 puta), po dva puta „šljiva“, „višnja“ i „vočka“, a od četverosložnica po jedanput cvatu „magnolija“ i „orhideja“. Slično funkcionira i bigram koji je ujedno dobnica „u snijegu“, uz koji se najviše pojavljuju „trag“ (6 puta) i „stopa“ (4 puta). Preostala četiri popularna bigrama također su dobnice koje su, zajedno s trešnjom u cvatu, u tom svojstvu izravno transplantirani iz japanske lirike u hrvatski haiku. Iako je riječ u malenome broju dobnica (manje od 150) u cjelokupnome antologijskom korpusu, prema raspodjeli bigrama vidljivo je da su takve „japanske“ dobnice itekako prisutne u hrvatskom haikuu. Takav se ukupan dojam lako stječe i nakon pomnoga čitanja svih sedam i pol tisuća pjesama: kada se neka dobnica pojavljuje, ona je relativno općenita te u bliskoj intertekstualnoj vezi s japanskim haikuima. Dojam je pogotovo opravdan ako se uvrsti i sintagma „puni mjesec“, koja se s još dva oblika („pun mjesec“ i „punog mjeseca“) pojavljuje u korpusu ukupno 37 puta (dvaput u istoj pjesmi s različitom usječnicom), dok je sljedeći najčešći „mladi“ mjesec sa šest pojavnica. Kada se mjesec u pjesmi pojavljuje bez dodatne kvalifikacije, u japanskoj lirici podrazumijeva se puni mjesec i običaj njegova promatranja, kao što je vidljivo iz primjera (1) i (2) Sōgija i Kensaija iz ovoga poglavlja. Hrvatski su haijini, čini se, željeli dodatno naglasiti tu poveznicu jer u hrvatskoj lirskoj i kulturnoj tradiciji takva asocijacija ne postoji, već se eventualno može govoriti o romantičarskim ili religijskim asocijacijama.

Kako nam nagovještaju najčešće rabljene riječi i bigrami u hrvatskome haikuu, kontekstualizacija tipične pjesme u neku prirodnu lokaciju uobičajen

je postupak, a sama lokacija je relativno općenito određena te su rijetki konkretniji primjeri poput „babljeg ljeta“ ili „kasne jeseni“. Do istoga se zaključka može doći i ako analiziramo najčešće korištene riječi prema vrsti: iako se najviše rabe pojedini prijedlozi i pomoćni glagoli, korpusom dominira mnoštvo imenica, a uz njih ćemo se osvrnuti i na druge dvije najčešće punoznačnice, pridjeve i glagole. Dominacija imenica vrlo je izražena s otprilike 47% ukupnih riječi, dok je pridjeva koji ih prate 15%, a glagola 14%. Usporedbe radi, korpus tekstova s hrvatskoga interneta (hrWaC 2.2) koji je također dostupan u SE sadrži oko 31% imenica, 19% glagola i 11% pridjeva, što ukazuje da pojavljivanje imenica u najvećem broju nije iznimka, ali udio od gotovo polovice korpusa jest. Također, u usporedbi ta dva korpusa vidi se i nizak udio zamjenica koji je već ranije spomenut: u korpusu haikua zamjenica je oko 4% u odnosu na ostale vrste riječi, dok je u internetskom korpusu zamjenica oko 10%. Formalistički iskazano, literarnost haikua među ostalim se uspostavlja dvostruko rjeđom uporabom zamjenica.

Brojčano čitanje na razini prebrojavanja dovršit ćemo koreliranjem čestih riječi prema vrsti s temama iz poetskih kalendara. Već je navedeno najčešćih osam imenica, od „sunca“ do „mjeseca“, a i ostale koje slijede uglavnom označavaju slične fenomene, poput „oblaka“ (10. najčešća imenica; 196 pojavnica), „jutra“ (11.; 195), „zvijezde“ (15.; 148) i tome sličnih. To znači da su od spomenutih sedam tema japanskih poetskih kalendara među najčešćim imenicama najviše zastupljeni „vrijeme i godišnja doba“ te „nebeske pojave“. Potonji termin mogao bi se prevesti i kao „prirodne pojave“, što naizgled čini i Devidé u uvodnome citatu, no japanska riječ eksplicitno se odnosi na „nebesa“ (天) te na taj način uspostavlja kontrast sa sljedećom kategorijom zemaljskih (地) lokaliteta. Dobar primjer za uspostavu te distinkcije je „more“, koje je vrlo česta riječ u korpusu, a može se tumačiti i kao prirodni fenomen i kao lokalitet. No, ako prihvatimo razliku da se prva kategorija odnosi na ono što je iz ljudske perspektive „gore“, a potonja na ono što je „dolje“, onda se more ubraja u lokalitete. U svakome slučaju, prve dvije kategorije najprisutnije su na vrhu popisa najfrekventnijih imenica, pri čemu ipak prednjače „nebeske pojave“ koje, primjerice, u prvih deset zauzimaju čak sedam mjesta: „sunce“ (1. najčešća imenica; 399 pojavnica), „vjetar“ (2.; 303), „nebo“ (3.; 300), „kiša“ (5.; 245), „snijeg“ (7.; 236), „mjesec“ (8.; 234) i „oblak“ (10.; 196). Relativno se često pojavljuju i „zvijezda“ (15.; 148) te „magla“ (32.; 104), a zatim u toj kategoriji najčešćih stotinu imenica slijede još „mjesčina“ (53.; 75), „pahulja“ (56.; 72), „bura“ (64.; 63), „oluja“ (70.; 59) i „zrak“ (89.; 48), dakle ukupno četrnaest imenica.

Kategorija „vrijeme i godišnja doba“ odnosi se na četvrtu i jedanaestu najčešću imenicu, a nakon toga im broj i poredak u korpusu također prilično

opadaju: „noć“ (4.; 270) i „jutro“ (11.; 195) su česti, a zatim slijede „dan“ (22.; 134), „zora“ (87.; 49), „godina“ (91.; 48) i „večer“ (97.; 47). Kako bi se izbjeglo nepotrebno ponavljanje brojki i argumentacije u ovome dijelu teksta (kojega to u izostanku vizualizacije ionako čini više ubrojivim, ali manje čitljivim), izostavljeni su podaci za godišnja doba, koja se dakako pojavljuju u prvih stotinu imenica (na 31., 43., 60. i 86. mjestu, sa zimom na kraju). Što se tiče životinja, ako se ograničimo na stotinu najfrekventnijih imenica prebrojavanje donosi ovakav poredak: „pas“ (12.; 157), „leptir“ (17.; 144), „ptica“ (30.; 115), „galeb“ (36.; 96), „vrabac“ (45.; 85), „žaba“ (78.; 55) i „muha“ (93.; 47). Ukupno sedam životinja, a i za biljke dobivamo gotovu istu brojku (osam) ako uvrstimo i njihove pojedine dijelove: „grana“ (19.; 139), „trava“ (21.; 136), „cvijet“ (24.; 123), „trešnja“ (26.; 122), „list“ (28.; 120), „stablo“ (41.; 90), „krošnja“ (46.; 81), „latica“ (47.; 81) i „breza“ (79.; 54). Dakako, svaka od riječi koje se ovdje navode može se koristiti i u metaforičkom ili prenesenom značenju (npr. „list papira“), ali s obzirom na denotativnost haikua uglavnom je riječ o doslovnom značenju.

Imenice „stablo“ ili „trava“ mogle bi se eventualno uvrstiti i u sljedeću kategoriju zemaljskih lokaliteta, ali u većini pjesama ipak bi prvenstvo za te riječi trebalo dati kategoriji biljaka. U poredak lokaliteta se sa većom sigurnošću među najčešćih stotinu imenica mogu uvrstiti sljedeće: „more“ (6.; 240), „rijeka“ (23.; 125), „polje“ (39.; 92), „livada“ (40.; 91), „jezero“ (44.; 85), „šuma“ (49.; 81), „zemlja“ (55.; 72), „potok“ (61.; 66), „obala“ (72.; 59), „vrt“ (73.; 58) i „gnijezdo“ (84.; 50). S jedanaest riječi ovo je ujedno i druga najzastupljenija kategorija među imenicama, što još jednom pokazuje koliko je haiku „lokativan“, odnosno u kojoj mjeri upućuje na prostorni kontekst. Doduše, nju bi brojem imenica lako mogla nadmašiti kategorija (ljudske) svakodnevice, koja se može vrlo široko definirati. No, djelomice po uzoru na ranije razmotren kalendar Itōa i Gilberta koji uvodi zasebne kategorije ljudskoga bića i kulture, ovaj popis kategorija svakodnevice ograničit će se samo na imenice koje direktno označavaju ljudska bića, njihove dijelove te predmete kojima se ona svakodnevno služe, poput: „dijete“ (13.; 155), „oko“ (16.; 147), „prozor“ (25.; 123), „ruka“ (27.; 121), „kuća“ (29.; 119), „starac“ (48.; 81), „lice“ (51.; 77) i „noga“ (52.; 76). Posljednja i ujedno brojem imenica najmanja kategorija odnosi se na svečanosti, koje su sasvim sporadično zastupljene pa se tako recimo „Božić“ i „Uskrs“ kao imenice pojavljuju samo po jedanput (jednom i „Božić“, na kajkavskome). Ipak, ako poučeni iskustvom čestoga bigrama „nove godine“ na ovome mjestu umjesto imenica opet uvrstimo sve vrste riječi, dolazimo do nešto većeg broja svečanosti među kojima prednjače božićne (28 pojavnica), novogodišnje (uz 13 bigrama treba dodati još 6 pridjeva, dakle ukupno 19 pojavnica) i uskršnje (4 pojavnice).

Spomenuta kružna ili eliptična logika brojčanoga čitanja ovdje nalaže da se na interpretaciju ovako iznesenih brojki uputimo zaokružujući i elidirajući za književnost središnji i glavni postupak (pomnoga) čitanja teksta. Time se izbjegava tradicionalni hermeneutički krug i kruženje od teksta do interpretacije, koje bi u ovom slučaju bilo moguće otpočeti tek na razini pojedinih haikua, koji se stoga u ovome poglavlju namjerice niti ne navode osim kao ilustracija određenih principa (primjeri (1) - (4)). Stoga brojčano čitanje mehanizma dobnice preostaje zaključiti osvrtnom na netom iznesene brojke i kategorije, ostavljajući po strani pitanje koliko je takva metoda uspješna, prikladna ili potrebna u kontekstu bavljenja haikuom, književnošću, pa i humanistikom općenito, tek uz navođenje uvjerenja da za sve navedeno ovakav tip činjeničnog argumentiranja može biti itekako koristan jer omogućuje generalizaciju na čvrstim osnovama. Ako stoga počemo od činjenice da kategorija „nebeskih pojava“ sadrži najčešće ključne riječi hrvatskoga haikua, iz toga slijedi da od njih može nastati i velik broj dobnica (npr. „proljetno sunce“ u sedam pjesama), što dakako ovisi o pojedinim pjesmama. No, iz te opservacije u ovoj i drugim kategorijama potencijalno proizlazi i to da na temelju samih tih riječi (imenica) možemo ponešto zaključiti o logici čitavoga korpusa i korištenju dobnica u njemu.

Čestoća glagola i imenica neće se posebno analizirati, a glavni je razlog taj što njihova raspodjela ionako uvelike smisleno korelira s dominirajućim imenicama. Tako se među prvih deset najčešćih glagola, nakon sveprisutnoga (pomoćnog) glagola „biti“ (1. najčešći glagol; 693 pojavnice), pojavljuju „padati“ (3.; 66) i „pasti“ (6.; 52), koji se uglavnom odnose na oborine, te „letjeti“ (8.; 46) koji se također uglavnom odnosi na nebeske pojave. Svi ovi elementi upućuju na to da hrvatskim haikuom dominira „žablja“ perspektiva, ili preciznije: u korpusu se čestoćom izdvajaju ključne riječi i dobnice koje promatrač sagledava iz donjega rakursa i time se uspostavlja distinktivan i doslovan pogled na svijet haikua – odozdo. Pogotovo su istaknuta nebeska tijela (sunce, mjesec, zvijezde), što pojašnjava i upotrebu još dvije česte imenice (u prvih dvadeset), koje nije lako uvrstiti ni u jednu od kategorija poetskih kalendara: „sjena“ (9.; 206) i „tišina“ (20.; 138). Obje se imenice također često pojavljuju u japanskim haikuima, što gotovo sigurno znači da su izravno prenesene kao motivi u hrvatski haiku, ali ujedno i proizlaze iz svjetla navedenih nebeskih tijela („sjena” te asociraju na uvjete („tišina”) u kojima se ta tijela nalaze.

U ovakvoj je raspodjeli imenica ujedno lako uočiti i danak istočnoazijskom svjetonazoru o supostojanju i suprotstavljanju različitih prirodnih elemenata. Radi se, konkretno, o taoističkom shvaćanju preobrazbe i ekstreme, koje uostalom utječe i na čitav koncept dobnice. Taoistička se dimen-

zija dobnica ovdje neće razmatrati, nego će se tek iskoristiti da se uputi na jezični i književni korelativ *yina* (mjesec) i *yang*a (sunce), koji predstavljaju antonimne, odnosno suprotstavljene motive (više o toj temi u četvrtom i šestom poglavlju). Takva oprečnost iz očista hrvatske kulture nije toliko jasna u kategoriji nebeskih tijela, gdje bi se eventualno mogla uspostaviti na razini sunce - sjena, ali praktički određuje kategoriju „vrijeme i godišnja doba“ koja se, s obzirom na najčešće imenice, može svesti na opreku „noć“/„večer“ - „jutro“/„dan“/„zora“. Dotična je oprečnost pogotovo vidljiva među pridjevima, među kojima se već u prvih trideset najčešćih nalaze parovi „star“ (1.; 234) - „nov“ (12.; 79) / „mlad“ (16.; 67), „bijel“ (2.; 180) - „crn“ (7.; 115), „ljetni“ (3.; 128) - „zimski“ (9.; 95), „pun“ (4.; 127) - „prazan“ (13.; 77), „mali“ (8.; 99) / „malen“ (49.; 26) - „velik“ (15.; 71), „suh“ (10.; 92) - „mokar“ (25.; 51), te „topao“ (23.; 53) - „hladan“ (29.; 45). Dakle, velik dio najfrekventnijega punoznačnog materijala ovoga korpusa pojavljuje se kao niz suprotnosti, što znači da u poetici haikua postoji aktivna komponenta iznalaženja oprečnoga u uočenoj posrednoj oblikovanoj taoizmom.

Snažan utjecaj japanske poetike, kao i donekle utjecaj taoizma – u smislu važnosti i najmanjih dijelova prema cjelini – može se prepoznati i u izboru najčešćih životinja te (dijelova) biljaka: osim dvije djelomične iznimke, sva se ta živa bića vrlo često pojavljuju kao ključne riječi i/ili dobnice i u japanskim haikuima. Donekle od toga treba izuzeti „galeba“ i „brezu“, koji se pojavljuju u tome svojstvu i u japanskome haikuu, ali sigurno ne u prvih pet najčešćih imenica kao što je slučaj u hrvatskom korpusu (ako računamo „trešnju“ i „brezu“ kao jedine dvije konkretne biljke od svih nabrojanih). Pritom, izbor životinja svjedoči i koliko je važna perspektiva nebesa jer od sedam najčešćih životinja samo dvije nisu leteće. To su u hrvatskoj kulturi sveprisutan pas te žaba koju je Bashōov najslavniji haiku učinio nekom vrstom simbola čitave književne vrste, a koja ujedno demonstrira i najčešću perspektivu koju zauzimaju hrvatski haikijini („*furuike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto*“, odnosno „stajaća bara – / žaba se sprema na skok / čuje se voda“; za Devidéove i druge prepjeve vidi 2003: 117-126). Da je važnost kulturnoga utjecaja manja od poetičkoga, osim „psa“ donekle pokazuje i „mačka“: ona se spominje malo češće od žaba i muha ako se zbroje muški i ženski rod imenice (oba s po 29 pojavnica) koju je SE raspolutio. Izbor biljaka, pak, upućuje na još jedno svojstvo većine izdvojenih riječi korpusa, a to je spremnost na apstrakciju i sagledavanje ukupnosti, ali i partikularnosti promatranoga, odnosno njihovo lociranje u prostor, čemu uostalom služi i sama dobnica.

Kulturne i poetičke silnice presijecaju se i u izboru lokaliteta, gdje dominira more koje doduše ima važniju ulogu u japanskom imaginariju nego u



hrvatskom, ali se opet čini logičnim izborom i s hrvatske strane. Naravno, u oba imaginarija snažno su prisutni i urbani prostori čija se zastupljenost u antologijskome korpusu odražava imenicama poput „ulica“ (38.; 92), „grad“ (57.; 69) i „park“ (99.; 46), koje ovdje nisu uvrštene u prirodne lokalitete, ali ipak pridonose lokativnosti dobnice i haikua. Kao što je već spomenuto, oni nastaju i evoluiraju upravo u gradovima te u opreci prema urbanome, do te mjere da se u suvremenoj poeziji ponekad uspostavlja još jedna (pogrešna) dihotomija, slična onoj na koju je upozorio Fukumoto: prirodna (ili seoska) lokacija izjednačava se s haikuom, dok se urbana lokacija izjednačava sa senryūom. U detaljnijoj analizi bilo bi moguće procijeniti postotak „seoskih“ prema „gradskim“ temama i ključnim riječima, no i bez nje treba uzeti u obzir da je velik dio ovih haikua smješten u urbani lokalitet koji promatra. Također treba napomenuti da to promatranje nije nužno statično, odnosno može se odvijati u sprezi s kretanjem koje dobnica uostalom potencira, ali ne na razini ciklusa godišnjih doba, već u smislu kretanja lirskoga „ja“ urbanim i neurbanim prostorima kakvo prethodi europskom flanerizmu za dvjestotinjak godina. Osim „ulice“, česte lokacije koji podrazumijevaju kretanje među imenicama u korpusu još su: „put“ (35.; 97), „cesta“ (62.; 65) i „staza“ (65.; 63). Među glagolima, uz već spomenuto „padanje“ i „letenje“, koji se uglavnom odnose na nebeske fenomene, ali ujedno i na kretanje, to su „čekati“ i „nositi“ (4./5.; 56), zatim „putovati“ (7.; 46), „prolaziti“ (12.; 42), „odlaziti“ i „ploviti“ (20./21.; 29), „pratiti“ (29.; 27) te „šetati“ (30.; 27). Svi se ovi glagoli pojavljuju u prvih trideset po čestoći, a iako je broj pojavnica ukupno manji od najčešćih imenica ili pridjeva, frekvencija glagola koji podrazumijevaju kretanje lirskoga subjekta ili promatranoga objekta iskazuje dinamiku hrvatskoga haikua.

Na ovako modificiran zaključak o perspektivi haikua nadovezuju se i brojčane činjenice iz kategorije svakodnevice, i to opet pogotovo s obzirom na glagole. Nakon „biti“, prvi sljedeći glagol je „gledati“ (2.; 78), a relativno je čest i „vidjeti“ (14.; 41), dok su ostali glagoli osjetâ manje prisutni – u prvih stotinu su „mirisati“ (10.; 43), „čuti“ (19.; 30) i „dodirivati“ (94.; 14). Svi oni pak ponovno ukazuju na tematski obrat (ili okretanje) prema prirodi i/ili društvu koji dobnica omogućava svakoj haiku pjesmi, koji može – ali ne mora – uključivati trenutnu spoznaju onoga što lirski subjekt neposredno fizički ili psihički sagledava. Ne čudi stoga i da su imenice koje se često pojavljuju u kategoriji svakodnevice poput „oka“ – najčešće spominjani dio tijela – ili „prozora“ – najčešće spominjani predmet i produkt ljudskoga djelovanja – također uvjetovane promatranjem, odnosno motivom „pogleda“ (54.; 73). Međusobna uvjetovanost čestih riječi u različitim vrstama (imenice, glagoli, pridjevi) naznačena je i u ovom slučaju, a ne vrijedi ustvari samo u posljednjoj kategoriji „svečanosti“ jer se na nju odnosi relativno malen broj riječi.

Među njih se mogu eventualno uvrstiti i pjesme koje su u antologije ušle kao dijelovi ciklusa napisanih na zadanu temu. Jedan od njih bio je natječaj za izbor najljepše tikve – koja ujedno figurira kao jedna od prepoznatljivijih, iako rjeđe spominjanih dobnica – a drugi je bio reakcija na poziv za darivanje krvi, gdje ujedno možemo jasno prepoznati funkciju dobnice i haikua u izražavanju zahvalnosti, što je inače slabije zastupljena pojava u hrvatskome korpusu. Ipak, i s takvim brojem riječi koje se odnose na svečanosti možemo dodati jednu modifikaciju, pa i spekulaciju prijašnjem zaključku da zima po zastupljenosti kaska za preostala tri glavna godišnja doba jer se rjeđe spominje u korpusu (oko 150 pojavnica „zime“ u odnosu na otprilike 200 pojavnica za svaku drugu imenicu koja označava godišnje doba). Naime, ako uzmemo da se razdoblje Božića i Nove godine u hrvatskoj kulturi nužno povezuje uz zimu, onda možemo pribrojati i tih pedesetak pojavnica zimi te se time gubi razlika između „popularnosti“ zime i ostalih godišnjih doba. No, s obzirom da se te dvije najčešće svečanosti kalendarski i kulturno praktički stapaju u jednu cjelinu, moguće je spekulirati da ih treba zajedno izdvojiti u zasebnu, petu kategoriju dobnica po uzoru na japansku solarno-lunarnu novu godinu. Međutim, premalo je podataka da bi se ponudio definitivan zaključak o tome bez pomnijeg čitanja pjesama, što načelno vrijedi i za sve do sada iznesene tvrdnje.

Ipak, kako je već naznačeno, u ovome poglavlju se od pomnijega čitanja iznimno apstinira kako bi se brojčano čitanje bolje prezentiralo kao određena novina u hrvatskoj znanosti o književnosti. Namjesto toga, u još jednom eliptičnom kretanju pozornost se obrće na nekoliko općenitih teza o dobnici iz prve polovice poglavlja koje se sada mogu omjeriti o analizu antologijskoga korpusa. Na prvome mjestu je Devidéova uvodna napomena da dobnica „ne mora biti direktno imenica ili pridjev nekog doba“ (Devidé 2003: 76). Devidé je svakako u pravu, no hrvatski antologijski korpus pokazuje da su u praksi riječi kao što su „jesen“ ili „proljetni“ ipak neka vrsta sigurnoga izbora za pjesnike, s obzirom da ih koriste u otprilike desetini pjesama. Iako se riječi poput „sunce“, „kiša“, „snijeg“ ili „mjesec“ pojavljuju najčešće, sudeći po rezultatima, nema neke česte dobnice koja bi se izdvojila u hrvatskome korpusu kao specifična u odnosu na japanske uzore. S time se može povezati i Natsuishijeva opservacija prema kojoj su dobnice „ključne riječi koje samo izražavaju lokalnost“; unatoč toj načelnoj mogućnosti, čini se da se u hrvatskom primjeru japanska kultura, unatoč geografskoj i kognitivnoj udaljenosti, doista uspostavila kao standard umjesto kao „jedan aspekt globalnoga okoliša i raznolikih svjetskih kultura“ (Natsuishi 2001). Naime, najčešće hrvatske dobnice uglavnom su sasvim općenite, bez distinktivnih lokalnih svojstava, a riječi poput „galeb“ i „breza“ su naizgled iznimke koje potvrđuju

to opće pravilo. Natsuishi tome pridodaje i animistički „duh“ dobnice, koji se u domaćem korpusu također zrcali u općenitosti navedenih riječi, koja se pak može dovesti i u vezu s taoističkim utjecajima, iako su oni gotovo nepoznati u hrvatskoj kulturi. Sve u svemu, hrvatski pjesnici relativno konzervativno nasljeđuju poetiku japanskih klasika, čime ujedno uspostavljaju relativno stabilni i transnacionalni korpus hrvatskih dobnica.

Dodajmo još najopćenitiju tezu da je „dobnica duša haikua“, koja se također može potvrditi s obzirom da je prisutno toliko različitih riječi (ponajviše imenica, glagola i pridjeva) koje jasno odražavaju osnovnu sedmodijelnu podjelu tradicionalnih japanskih poetskih kalendara. Prisutnost te i takve dobnice u konačnici se može opisati još jednim pokušajem opravdavanja njezine svrhe, pogotovo ako prihvatimo dojam da lirska poezija uobičajeno teži vremenskim ekstremima – češće beskrajno dugom trajanju, rjeđe neuhvatljivo kratkom trenutku – ili vremenskom onkraju – gdje ne važe pravila o protoku vremena ili ga uopće nema. Za razliku od toga, haiku čvrsto određuje granice svoje trenutačnosti trajanjem od nekoliko sekundi, koliko je potrebno da ga se pročita, ali i korištenjem dobnice koja barem u osnovnim crtama definira svoje (cikličko) trajanje, te se time pokazuje kao potencijalno nov i zanimljiv obrat u kontekstu drukčije europske poetike. Na taj je način ujedno svrhovito primjerena 21. stoljeću, u kojem tehnicizacija analitički partikularizira vrijeme i prostor do razina koje su čovjeku teško razaznatljive. Haiku ih nasuprot tome trendu pomoću dobnice ponovno svodi na tradicionalnu, „dobru“ mjeru, etimološki i svrhovito u smislu onoga što se zbiva na pravome mjestu te u pravo doba. Prema tome, dobnica je u hrvatskome antologijskome haikuu mehanizam prisutan u dobroj mjeri, koji unatoč pripadnosti nacionalnome jeziku i kulturi ostaje poprilično „japanski“. To znači da u cjelini korpusa nema značajnijega obrata prema lokalnim ciklusima prirode, čemu treba dodati završnu tezu da je takav obrat ipak prisutan, ali u segmentu okretanja hrvatskih haicina prema lokalnim društvenim aktivnostima, odnosno u ostvarenju društvenoga identiteta haikua. Do potkrijepe te teze mnogo je teže doći brojčanim čitanjem zbog raspršenosti društvenih termina i kategorija, pa se stoga prednost u sljedećim poglavljima opet mora ustupiti pomnome čitanju odabranih hrvatskih haikua.

# IV.

## OBRAT OBRAĆANJA

### IV.1 IZVANA PREMA UNUTRA I OBRATNO

Ukoliko želimo dosljedno proučiti mehanizme pomoću kojih djeluje hrvatsko haiku pjesništvo – čak i samo u antologijskim izborima – nužno je osvrnuti se na unutarnju i vanjsku komunikativnost tih pjesama. Sam pojam komunikativnosti ovdje podrazumijeva općenitije značenje sposobnosti komunikacije, ali se ujedno shvaća i u njegovom uobičajenom značenju lakote i uspješnosti u ophođenju s drugim (nepoznatim) ljudima, koju svojom popularnošću haiku itekako pokazuje. Unutarnja bi komunikativnost podrazumijevala impostaciju lirskoga subjekta kao one tekstualno utemeljene živuće (ljudske) prisutnosti koja nešto izriče, objekta kao (živog ili neživog) fenomena o kojem se nešto izriče, te adresata kao one prisutnosti kojoj se nešto izriče. Vanjska bi komunikativnost u užem smislu podrazumijevala odnos jednoga haikua prema drugima, a u širem bi se smislu odnosila na povezanost sa svim tekstovima na koje neki haiku eventualno upućuje. Riječ je, dakle, o dva načelno različita aspekta jedne lirske vrste – pozicioniranju i intertekstualnosti – no u proučavanju haikua jedan se vid komunikativnosti nastavlja na drugi pa ih je logično proučiti zajedno. To ćemo učiniti tako da još jednom u prvome koraku pokušamo uputiti na specifičnosti unutarnje i vanjske komunikativnosti haikua u njegovom izvornom, japanskom književnom i kulturnom kontekstu. Zatim ćemo u drugome koraku tragove tih specifičnosti pokušati identificirati u hrvatskom korpusu. Potonje ćemo dakako obaviti pomoću primjera, ali prije toga ovo poglavlje instruktivno je započeti osvrtno na to kako se sam termin primjera primjenjuje na haiku.

Naime, otkako je na svojem putu iz japanske književnosti u inozemstvo dobro utvrdio status maksimalne popularnosti i minimalne veličine, haiku se na globalnome području proučavanja književnosti obično može zateći kao primjer. Dakle, izvan studija koje se njime izravno bave, činjenica da je haiku

široko rasprostranjena i time dobro poznata književna vrsta, kao i činjenica da se radi o jednome od najkraćih književnih oblika, stručnjake za književnost obično navodi na to da se na njega pozovu kako bi oprimjerali temu kojom se bave. To se može odnositi na neke književno granične slučajeve, dakle one kojima se osporava status književnoga teksta (kao što se ponekad čini i za haiku), ali i na idealnotipsko oprimjerenje neke književne tendencije ili postupka. Budući da stručnim pozicijama dominiraju stajališta proizašla iz proučavanja književnosti na europskim jezicima, takvi primjeri također mogu uključivati i obrat kojim se nastoji pokazati da se haiku radikalno razlikuje od norme, pa u tom slučaju haiku služi kao neka vrsta ruba koji povratno određuje i omeđuje ono što se početkom 21. stoljeća još uvijek shvaća kao prototipna književna situacija, a to je europsko književno središte (više o takvoj situaciji vidi u Miner 1990).

Za primjer takvoga oprimjeravanja može nam poslužiti jedna knjiga, točnije zbirka od deset eseja o književnosti *Explorations in Poetics (Istraživanja poetike)* profesora hebrejske i komparativne književnosti Benjamina Harshava. Nijedan od njegovih eseja ne bavi se haikuom, nego se svi bave generalnim pitanjima književne poetike, ali haiku se ipak spominje kao primjer u dva konteksta. Prvi je puta (uz naknadno ponavljanje) spomenut u kontekstu fikcionalnosti, gdje se navodi da su fikcionalni tekstovi među ostalim često „usidreni” u „vrijeme, godišnje doba ili doba dana (u Turgenjevljevim romanima, Joyceovim kratkim pričama ili japanskom Haiku [sic])” (Harshav 2007: 25, 134). Drugi je puta haiku spomenut u također općenitome kontekstu poteškoća koje prate znanstveno proučavanje književnosti, gdje Harshav naglašava već spomenute razlike u stajalištima proučavatelja književnosti, odnosno „tradicijske koje književni teoretičari nose sa sobom. [...] Razlike između kultura i razdoblja, međutim, ogromne su. Recimo, japanski haiku mogao bi se smatrati idealnim oblikom poezije, ali bilo bi pogrešno promatrati haiku kao idealnu pjesmu u klasičnom europskom smislu. Haikui se objavljuju u golemim brojkama. [...] Dakako, u tim brojkama pojedinačna pjesma igra daleko manju neovisnu ulogu nego u zapadnjačkoj poeziji” (ibid.: 241).

Prvi Harshavov navod odnosi se na haiku kao primjer donje granice, najmanjega razaznatljivog oblika fikcionalnosti na najvećoj mogućoj udaljenosti od središta prozne fikcionalnosti kakvu bi predstavljali prvenstveno realistički romani (Turgenjev), a zatim u nešto manje prototipskom slučaju modernističke novele (Joyce). Haiku se ovdje pojavljuje kao višestruko udaljen: vrstovno (poezija), autorski (anoniman i komunalan), geografski (Japan) i povijesno (predmoderan), ali ipak relevantan s obzirom na taj prepoznatljiv element vremenske usidrenosti, što se dakako može iskazati terminom *kigo*

ili dobnica. U drugome je navodu pak deklarativno izražen obrat od ustaljenih europskih navada shvaćanja književnosti, gdje se haiku predlaže kao kvalitativno „idealni oblik poezije“, da bi mu se u istoj rečenici taj status oduzeo zbog kvantitativnoga razloga. Manje je važno što taj argument nije proturječan, već dapače može pridonijeti osnovnoj tezi – haiku je idealan upravo zato što se pisci u tom obliku tako često i uspješno mogu izraziti – ili što ne uzima u obzir da se i na Zapadu poezija nesumnjivo piše u količinama koje onemogućavaju obuhvatno čitanje. Haiku se, naime, rabi samo kao kontrastivan primjer: zapadnjačke pjesme su individualne i trebaju se promatrati zasebno unutar roda poezije, dok su haiku pjesme skupne (pa im možda zato Harshav ne pripisuje pojedinačnoga autora, npr. Bashōa kao pandan Turgenjevu ili Joyceu), ali unatoč tome još uvijek predstavljaju poeziju.

Harshavov drugi navod instruktivan je zbog toga što jasno iskazuje status haikua kao primjera, koji je simptomatičan za njegovu recepciju izvan Japana, a uz to demonstrira karakterističan obrat („ali bilo bi pogrešno promatrati“) kojim se haikuu odriče fokus proučavanja jer se radi o graničnome slučaju. No, u ovome kontekstu također je zanimljivo da Harshav odmah u nastavku argumentacije različitih tradicija proučavanja književnosti navodi „ruske formaliste, Romana Jakobsona te slavenske pjesnike i proučavatelje“ (Harshav 2007: 241), koji naglasak u svojim proučavanjima poezije stavljaju na strukturu i zvučnost lirike. Harshav pritom propušta navesti ključan Jakobsonov doprinos, a to je konceptualizacija književnosti kao oblika jezične komunikacije. Zoran Kravar kao uzoran „slavenski pjesnik i proučavatelj“ taj Jakobsonov doprinos postavlja upravo na početak svoje definicije lirske pjesme, iako ga kritizira u korist ranijega modela koji je predložio Karl Bühler (Kravar 1998: 380-382). Kako bi opisao lirsku pjesmu, Kravar razmatra većinu Bühlerovih i Jakobsonovih funkcija (prikazivačku, izražajnu, metajezičnu, apelativnu), a taj postupak djelomice će se replicirati i ovdje: kako bi se proučio važan aspekt hrvatskoga haikua, osim na intertekstualne veze usredotočit ćemo se i na faktore pošiljatelja (s prikazivačkom ili emotivnom funkcijom) te primatelja (s apelativnom ili konativnom funkcijom) poruke.

Ta se poruka, odnosno hrvatski haiku, pritom neće razmatrati kao granični ili idealnotipski primjer, već samo kao primjer lirike općenito, koji bi se morao uklopiti u postojeće shvaćanje lirske subjekta i adresata ukoliko je taj model funkcionalan. No, i kada se ne bi uzeo u obzir komunikacijski model književnosti i poezije, lirika u cjelini često se definira upravo s obzirom na tekstualne kategorije onoga koji „pjeva“ i onoga koji „sluša“ pjesmu, pa je logično da se tako nešto učini i s haikuom. Izdvojiti ćemo dva utjecajna primjera takve definicije, od kojih se prvi može naći kod Huga

Friedricha, na početku njegova opisa europske lirike 20. stoljeća: „Prema jednom određenju izvedenom iz romantične poezije (i dosta nepravedno uopćenu) lirika uvelike slovi kao jezik čuvstava, osobne duše. [...] Suvremena pjesma izbjegava upravo tu komunikativnu nastanjivost. Ona odustaje od humanosti u naslijeđenom smislu, od 'doživljaja', od sentimenta, uvelike čak i od pjesnikova osobnog jastva. [...] Mnogoglasje je to i bezuvjetnost čistog subjektiviteta, koji više nije moguće razlagati na ove ili one osjećajne vrijednosti“ (Friedrich: 1989: 18-19). Friedrich će razraditi koliki je i kakav udio „čuvstava“ (emotivne funkcije) te prisutnosti „osobnog jastva“ (empirijskog autora) u pojedinim opusima i fazama modernog pjesništva, a dobar dio svojega razmatranje moderne zapadnjačke lirike posvetit će prisutnosti i funkcioniranju lirskoga subjekta.

S druge strane, Paul de Man bavi se funkcijom adresata u tradicionalnijem lirskom obliku ode, ali iz toga izvlači podjednako obuhvatne implikacije: „Izvan svake je sumnje da se figura obraćanja opetovano pojavljuje u lirskoj poeziji, do te mjere da, u najmanju ruku, konstituiraju generičku definiciju ode (koja se zatim može promatrati kao paradigma za poeziju općenito)“ (de Man 1986: 47). U svojem komentaru te tvrdnje Sharon Lattig dodaje da u smislu formalnoga proširenja figure apostrofe svaka liriska vrsta ustvari „priziva neko 'ti' s kojim se hvata u koštac na razini čitave pjesme“ (Lattig 2020: 155). Nitko od navedenih autora ne spominje haiku kao primjer jer se svi usredotočuju na europsku liriku, ali možemo pretpostaviti da presudnu važnost subjekta i adresata za liriku smatraju univerzalnom. Ipak, bez obzira na tu važnost, treba dodati da se svaka liriska vrsta, pa tako i haiku, presudno određuje jezikom, odnosno porukom, te u manjoj mjeri preostalim faktorima jezične komunikacije (kod, kontekst i kanal, prema Jakobsonu). Ti se jezični elementi neće potanje analizirati u ovome poglavlju o komunikativnosti haikua, koja se promatra kao još jedan od mehanizama njegovih obrata, ali možemo dodati i da nemamo zadovoljavajuće metode kojima bismo to učinili. Naime, u znanosti o književnosti „još uvijek nemamo odgovora na jedno od središnjih pitanja teorije čitateljskoga odgovora [koje potječe] od Isera: Kako funkcionira književna komunikacija u izostanku 'zadanoga i definiranoga' zajedničkog tla između pošiljatelja i primatelja? Strasen [...] je sugerirao da se ovaj problem može i treba riješiti uz pomoć kulturnih modela, kognitivnih shema koje dijele članovi neke kulture ili subkulture“ (Vaessen i Strasen 2021: 83). Ipak, ono što svakako možemo učiniti i u izostanku gotovih rješenja jest razmotriti kako se tipično pojavljuju te na koji način komuniciraju subjekti i adresati haikua te haikui među sobom, uzimajući u obzir kulturne modele hrvatskoga i japanskoga pjesništva. Kako navodi Tomislav Bogdan, tako zacrtana „[a]naliza elemenata unutarne pragmatike teksta pomaže pri uspostavi svojevrstne

tipologije lirskih subjekata i njihovih odnosa prema adresatima” (Bogdan 2012: 50). Na taj će se način pokušati ostvariti prikaz unutarnjih specifičnosti komunikativnosti haikua, dok će za prikaz vanjske komunikativnosti haikua biti potrebno prikazati specifičnosti stupanja u odnos s drugim haikuima, što će nam biti dva glavna cilja proučavanja u nastavku ovoga poglavlja.

## IV.2 KOMUNIKACIJSKE KARAKTERISTIKE

Pri razmatranju komunikativnosti haikua treba uzeti u obzir još jedan obrat koji taj žanr povlači za sobom s obzirom na normu hrvatske i europske lirike, a odnosi se na shvaćanje jednoga i mnogoga. Za zapadnu je misao ta podjela oštija negoli za dalekoistočnu, što se može očitovati u književnosti (primjerice u romanu; vidi Woloch 2003), ali već i u jeziku. Sasvim konkretno s obzirom na haiku: s obzirom da japanske imenice nemaju gramatičku kategoriju broja, tj. ukoliko nisu detaljnije opisane, svaki lirski objekt ili adresat može se shvatiti kao da je u jednini, u množini, ili oboje (s time da je subjekt obično pobliže određen). Budući da hrvatske imenice izražavaju gramatički broj, hrvatski će haiku u odnosu na japanski uvijek nužno djelovati u značenjski skućenijem, ali i preciznijem području s obzirom na jedninu i množinu. Zbog toga je i govoriti o modernoj europskoj lirici kao izrazu „čistog subjektiviteta” (Friedrich) smisleno tek nakon pojave autora koji tematiziraju podjelu sebstva, poput Janka Polića Kamova. Oni to uvijek čine u pjesmama koje se bez obzira na žanr ili status u ciklusu ili zbirci uvijek smatraju zasebnim cjelinama. Za razliku od toga, haiku se stvara i razvija otprilike od 16. do 19. stoljeća podjednako ili čak u manjoj mjeri kao zasebna pjesma, a uobičajeno kao dio ulančane pjesme (*renga*), proznoga teksta (*haibun*, koji može biti i vrlo kratak) ili crteža (*haiga*). Kako je već spomenuto, tek će Shiki početkom 20. stoljeća inzistirati da se *haiku* pod tim novim nazivom izdvoji kao pojedinačna pjesma i vrsta, koja je pritom zadržala snažnu intertekstualnu crtu. Zbog toga Harshav ne griješi kada piše da haiku ne možemo konceptualizirati kao idealnu pjesmu „u klasičnom europskom smislu”, ali ne zbog toga što je njezina pojedinačnost i razgraničenost od drugih tekstova dvojbena zbog velikoga broja primjeraka jer se, uostalom, i najpopularnije vrste europske poezije ispisuju u vrlo velikome broju i time stvaraju šumu sličnih tekstova. Ipak, bez obzira na njihovu međusobnu ovisnost u smislu intertekstualnih izvora i prerada, ne može se dovesti u pitanje status bilo koje lirske vrste kao jedinstvene tvorevine. Nasuprot tome, status haikua kao zasebnoga teksta, pa čak i njegova pojedinačnoga autorstva (renges tradicionalno piše više autora istodobno, svaki po nekoliko redaka) po logici vrste lakše je dovesti u



pitanje nego u slučaju drugih književnih vrsta, što pogotovo vrijedi za klasični japanski haiku razdoblja Edo.

Takav književnopovijesni i književnoteorijski obrat u odnosu na uobičajeno shvaćanje cjelovitosti autorstva i pjesme može se odraziti i na tumačenje lirske komunikacije, pa je poželjno da se ona detaljnije ocrtu u izvornome japanskom haikuu prije nego se pozornost posveti hrvatskome. Podrazumijeva se da je još jednom logična početna točka za opis te komunikacije važnošću i kronološki prvo monografsko teorijsko presjecište hrvatske recepcije i japanskoga haikua u vidu Devidéove *Japanske haiku poezije*. Prema Devidéu, takvu je komunikaciju – ovoga puta u smislu transfera iz jednoga književnog sistema u drugi – potrebno razumijevati u okvirima zen budizma: „Prodor zena na Zapad koji je ranije spomenut, sigurno će olakšati i presađivanje haiku. [...] U [pisanju i razumijevanju haikua] će možda koji put ‘amater’ bez predrasuda uspjeti bolje negoli profesionalni kritičar koji će kadšto u najboljem slučaju naučiti da su neki njegovi naučeni pogledi barokne predrasude Zapada, ali ih neće znati zaboraviti” (Devidé 2003: 79). Prizivajući dihotomiju profesionalnoga i amaterskoga čitatelja (kakva je učestala među proučavateljima haikua), Devidé se zalaže za promjenu paradigme prema kojoj bi haiku trebalo čitati na pozadini zen-budističke filozofske i religiozne pozadine, što među ostalim predstavlja radikalni obrat u shvaćanju subjektivnosti. Implikacije toga paradigmatškoga obrata Devidé pojašnjava citatom R. H. Blytha, iz čijega se teksta se ovdje izdvajaju dvije rečenice kojima se definira čitava vrsta haikua s obzirom na (ne)subjektivnost: „Njegovo posebno svojstvo je njegova samobrišuća, samouništavajuća priroda, kojom nas osposobljava, više nego ijedan drugi oblik književnosti, da shvatimo stvar-u-sebi. Kao što moramo biti u stanju *muga*, ne-osobnosti (*selflessness*), kad stvaramo haiku, tako i haiku nije lijepa stvar i vječni užitek, već prst koji pokazuje, splav koju više ne trebamo kad smo prešli rijeku” (Blyth 1952 prema Devidé 2003: 80).

*Muga* (無我) je budistički termin koji podrazumijeva da ljudska bića ne posjeduju dušu, pa je tako i empirijskom i lirskom subjektu podjednako moguće da se „utjelovi” u čovjeku ili bilo kojem drugom prirodnom fenomenu. Čini se da Devidé takvo tumačenje komunikacijskoga okružja prihvaća kao zadanost za haiku bez obzira na njegov „kulturnopovijesni okvir”, kako stoji u podnaslovu knjige. Dobar primjer toga je kad navodi dvadeset uputa koje „[v]jerojatno najveći ne-japanski haiku pjesnik današnjice, J. W. Hackett, savjetuje za pisanje haiku pjesama (na engleskom)”, među kojima se nalazi i ova: „Poistovjeti (prožmi) se sa svojim subjektom, što god to bilo: ‘*To si ti.*’” (Devidé 2003: 89-90). Znači, bez obzira nastaje li haiku na japanskom, engle-

skom ili hrvatskom jeziku (odlomak *Izvorni haiku u nas* slijedi odmah nakon posljednje Hackettove upute) te u njima pripadajućim kulturnim modelima i kognitivnim shemama, empirijski i lirski subjekt haikua uvijek bi trebao slijediti ovu zen-budističku logiku „poistovjećivanja” i „prožimanja”. Devidé u tome dosljedno slijedi dvojicu autora koji su bili vrlo utjecajni na stvaranje predodžbe o haikuu izvan Japana, do te mjere da je i njegova knjiga velikim dijelom kompilacija njihovih radova, kao što i sam pojašnjava u predgovoru – „Kad bi se izostavili svi citati D. T. Suzukija i R. H. Blytha, ova bi se knjiga stanjila i preostali bi dio izbljedio” (ibid.: 8) – te kako iskazuje popis literature na kraju, gdje dio „Il. ZEN i filozofsko-religiozni sustavi Istoka” zauzima gotovo jednak prostor kao i preostala tri dijela popisa zajedno.

Suzuki se nizom radova o zenu, u kojima se periodično bavio i haikuom, tijekom nekoliko desetljeća nakon Drugoga svjetskoga rata prometnuo u autora koji je vjerojatno najviše utjecao na shvaćanje japanske kulture diljem svijeta. Blyth je u istome razdoblju napisao nekoliko knjiga o haikuu, uključujući i njegovu povijest, te je snažno utjecao i na niz pjesnika, među kojima i na netom citiranoga Hacketta, koji je također širio ideju o haikuu kao književnoj vrsti presudno određenoj zenom (vidi Trumbull 2015). Devidé je, dakle, na njihovome tragu, doduše nedosljedno atribuirajući citate (koji su rijetko kada označeni naslovom i brojem stranice) uvjetovao čitavu *književnu* vrstu jednim *filozofskim i religijskim* sustavom kao što je zen, što je upitno na više razina, među kojima su i razine unutarne te vanjske komunikativnosti. Devidé doduše navodi da su i taoizam i mahayana budizam također takva vrsta sustava (propuštajući na tom mjestu spomenuti šintoizam, konfucijanizam ili animizam) koji su utjecali na haiku. No, odmah potom ustvrđuje sljedeće ne samo za haiku, nego za velik dio japanske umjetnosti: „Bez mnogo pretjeranosti može se reći da je ikebana zen u dekoraciji, cha-no-yu zen u ophođenju s ljudima, japanski vrt zen u uređenju doma, sumi-e zen u slikarstvu i haiku zen u poeziji” (ibid.: 19-20). U naknadnoj razradi, Devidé će tu tezu proširiti s teksta i na (intertekstualni) kontekst: „Haiku je poezija toliko duboko prožeta zenom, da ne samo što velik broj haiku uopće nije razumljiv bez neke obaviještenosti o zenu, već i obrnuto, često će haiku biti najbolja ilustracija neke zen izreke” (ibid.: 71). Taoizmu i mahayana budizmu zatim posvećuje desetak stranica koje su svodive na citate iz Lao Tsea i D. T. Suzukija, da bi ostatak teorijskoga okvira te prikaz povijesti i prakse japanskoga haikua tumačio gotovo isključivo iz očišta zena. No, Devidé u tome nipošto nije usamljen: na sličan način postupaju drugi europski i američki autori koji pišu o haikuu tijekom prošloga stoljeća, čemu bi daleki pandan bilo inzistiranje da je čitavu europsku umjetnost – na čelu, primjerice, sa sonetom – nužno tumačiti iz očišta kršćanstva. Međutim, kako primjećuje Stephen Addiss, u međuvremenu je

„odnos zena prema haikuu često bio predmetom rasprave, pogotovo otkako mu je R. H. Blyth dao tako važno mjesto u svojim mnogim knjigama o haikuu i senryū” (Addiss 2012: 168).

I Haruo Shirane osvrnuo se na tu situaciju s obzirom na Bashōa kao začetnika žanra koji je prakticirao zen budizam, propitujući bi li ustrajanje tumača na važnosti zena eventualno iskrivilo razumijevanje njegove poezije, pogotovo na planu lirskoga subjekta. Shirane pojašnjava da je Blyth zajedno sa Suzukijem i imažistima inzistirao da je haiku određen „samo-poništenjem” uslijed kojega pjesnik i priroda postaju jedno, ali ipak zadržavaju vlastitu individualnost. Iako ne osporava da je Bashō svakako bio proučavatelj i zagovornik zena, Shirane smatra da njegova haiku poetika dijeli tek vanjske sličnosti s takvim zen-budističkim interpretacijama. Kao što Shirane opsežno dokumentira, „[p]ostoje određeni elementi Bashōove poetike – poput predodžbe o ‘sebi-i-predmetu-kao-jednom’ (*butsuga ichinyo*) i ‘slijediti Stvaranje’ (*zōka zuijun*) – koji imaju površinsku sličnost s interpretacijama koje su nadahnute zenom, ali oni nisu izvedeni primarno iz zen budizma te su [...] više povezani s pjesnikovom potrebom da ujedno preoblikuje kulturni krajobraz i da se u njemu ukorijeni, nego što bi bili povezani s izravnim sjedinjenjem pjesnika i prirode” (Shirane 1998: 45). O važnosti termina *zōka* (*Stvaranje*) bit će još riječi, no prije toga treba dodati važnu Shiraneovu napomenu kako „pokušaj da se negira funkcija metafore, koji se također pojavljuje u Blythovim radovima, zavodi na pogrešan put jer je haikai, kao i sva poezija, visoko metaforičan: glavna je razlika [...] što se metaforička funkcija implicira umjesto da se izražava, te je često kodirana u polisemičnom izrazu ili riječi” (ibid.).

Oba su Shiraneova komentara važna kako bi se ustanovilo da haiku na samome „izvoru”, dakle u Bashōovoj poetici, predstavlja određen obrat u odnosu na poetiku koja mu je prethodila, te dakako na europsku i hrvatsku poetiku lirike u trenutku kada joj se predstavlja, ali da taj obrat nije nužno uvjetovan zenom. Radi se, dakle, o obratu koji je u književnom – a ne kulturološkom smislu – manje radikalniji nego što se to čini nego ako ga promatramo isključivo ili pretežito iz očista zena. To se odnosi podjednako na prisutnost metafore i na „kulturni krajobraz”, pri čemu potonje podrazumijeva sposobnost haikua da tematizira – pa i metaforički – pojave koje su primarno kulturne, a ne prirodne, čak i prema zapadnjačkoj distinkciji koja povlači mnogo strožu granicu među „prirodom” i „društvom”. Takvo je shvaćanje u nekim sredinama izvan Japana, pogotovo u američkoj, dovelo do tumačenja da haiku mora tematizirati prirodne pojave denotativnim jezikom, bez otvaranja prostora metaforičkom tumačenju. Ako se ijedan od tih principa naruši, dotična pjesma više ne bi bila haiku već senryū ili zasebni podžanr haikua („gradski

haiku”). Naravno, od Bashōa nadalje takva distinkcija u japanskom haikuu ne postoji te se njegov pjesnički *modus operandi* u glavnim crtama može opisati na isti način kao i kod bilo kojega drugoga europskoga pjesnika koji se uopće ne bi bavio „prirodnim” već pretežito društvenim temama.

Za primjer se možemo poslužiti opisom koji navodi Russ McDonald referirajući se na općenite karakteristike kasnoga stila kod Shakespearea, koji ovaj koristi u istome (sedamnaestome) stoljeću u kojemu stvara i Bashō: „priroda i primarna funkcija najvažnijih pjesničkih postupaka – pogotovo rime, metra i metafore – jest da u određenoj mjeri oslobodi riječi ropstva značenja, njihove čisto referencijalne uloge, te da im prida ili vrati tjelesnost koju treba pravi medij. Kako bi zadobio poziciju kreativne suverenosti nad materijom, pjesnik mora prvo reducirati jezik na nešto što nalikuje materijalu. To nikada ne može učiniti potpuno, već samo do neke mjere. Ali on može – i to mu je prvi zadatak – utjerati klin između riječi i njihovih značenja [...]”. McDonald uz te rečenice Sigurda Burckhardta dodaje i komentar kako „naš pretjerano hitar bijeg od [riječi] prema stvarima na koje upućuje’ nudi prikladan opis književne kritike na početku dvadeset i prvoga stoljeća” (Burckhardt 1968: 24, prema McDonald 2006: 207), što donekle vrijedi i za „bijeg” tumača od riječi haikua prema zenu i drugim „okvirima”. Sukladno tome, treba primijetiti da se ova dva opisa pjesnikove zadaće načelno sasvim podudaraju, naravno uz određene razlike u pjesničkim postupcima i materijalima: japanski haiku tako nema rimu, ali ima prepoznatljiv metar. Usto posjeduje i svojstvo „tjelesnosti” jezičnoga materijala u vidu uporabe kineskih znakova (*kanji*) koji su često ideogrami, pa stoga nose dodatnu razinu konkretnosti (recimo, znak za osobu nalikuje uspravnom čovjeku: 人). Svaki se pjesnik ima služiti metaforom te uz njezinu pomoć „utjerati klin između riječi i njihovih značenja”, odnosno preoblikovati „kulturni krajobraz” time što će u više ili manje zadanim okvirima poetike i književne vrste ponuditi *jezično* drukčiji način promatranja stvari i pojava oko sebe, što ne podrazumijeva nužno religijsku ili filozofsku promjenu perspektive.

Naravno, nije upitno da je zen budizam snažno utjecao na japansku kulturu tijekom razdoblja kada nastaje haiku, no to ne znači da je jednako utjecao i na samu književnu vrstu, koja je uvijek prvenstveno određena jezičnim materijalom i književnom tradicijom. Kako upozorava Addiss, zen je utjecao i na uvjete mogućnosti za estetsko razumijevanje haikua, recimo na „ideale poput *wabi* (rustikalna jednostavnost), *sabi* (onemoćala elegancija) i *yūgen* (tajanstvena ljepota) koji su se odrazili na mnoge aspekte japanskoga života”, pogotovo u 17. stoljeću (Addiss 2012: 176). Nije upitno ni da zen i japanski klasični haiku dijele mnoge paralele, koje Addiss također nabraja:

„Oba naglašavaju da svijet treba vidjeti kakav jest, upravo sada i ovdje [...]. Oba nalaze ljepotu i značenje u običnome, a ne u posebnome [...]. Oba su iskustveni, a ne teorijski ili intelektualni. Oba nadilaze jastvo u stanju neosobnosti. Oba posjeduju svoj vlastiti humor, koji je paradoksalniji u zenu, a suptilniji i nježniji u haikuu. Oba se okreću od pokazivanja kako bi otkrivali. Konačno, oba njeguju jednostavnost i oskudno izražavanje [...]. Činjenica da sve ove paralele postoje ne dokazuje, dakako, izravno prenošenje ili čak utjecaj” (ibid.: 176-177). Ono što Addiss ne pojašnjava jest da se na polju književnosti takvo „prenošenje ili čak utjecaj” ima dokazati poglavito upućivanjem na druge tekstove, dakle u (drugom) smislu termina književne komunikacije. Sve ove sličnosti upućuju da je „haiku sazrio u kontekstu koji je bio pod utjecajem zena” (ibid.: 177), ali ne govore ništa o tekstu samome, pa stoga ni ne obavezuju na tumačenje teksta ili njegovih komunikacijskih karakteristika na kakvome bi inzistirali Blyth, Suzuki ili Devidé.

Međutim, takva komunikacija na izvorištu japanskoga haikua jest ustanovljiva na intertekstualnoj razini, i to upravo na jednom od izvorišta zen budizma, a to je (kineski i zatim japanski) taoizam. Takva komunikativnost nije svodiva samo na interdiskurzivnu razinu humora ili „jednostavnosti i oskudnoga izražavanja”, već se odnosi na sasvim konkretne tekstove, u prvome redu iz kompilacije koju je oko 4. stoljeća prije nove ere započeo Chuang Tse (Čuangce) ili Zhuangzi, prema kojem je i nazvana (koristit ćemo prvu transliteraciju za autora, a drugu za tekst kako bismo izbjegli zabunu). Ovdje se, dakle, ne radi samo o naslovu, koji se uz Lao Tseov *Tao Te Ching* smatra začetnikom jednoga zasebnog filozofskog i kulturnog sistema, već i o sasvim konkretnom intertekstu koji se može evidentirati kod mnogih japanskih pjesnika, ne samo onih koji su se bavili haikajem. Također, komunikaciju taoizma i japanskog pjesništva možemo pratiti direktno, bez potrebe za traženjem posrednika u zen budizmu na koji je taoizam također snažno utjecao. Iako je ta poveznica načelno uspostavljena u kulturnom smislu, pa tako i kod Devidéa (koji u svojoj knjizi ipak više navodi Lao Tsea), relativno joj se malo pozornosti posvetilo u (inter)tekstualnome smislu. Peipei Qiu, kineska autorica monografije o odnosu Bashōa i taoizma, primjećuje da „[u]natoč tome što je utjecaj *Zhuangzija* na *haikai* velik, ne postoji sustavna studija ovoga pitanja niti na jednom zapadnom jeziku. Izostanak zapadnjačkoga proučavanja nije iznenađujuć jer je manjak pažnje prema taoizmu općenita situacija u japanologiji” (Qiu 2005: 2). Ne ulazeći u kulturne i političke razloge o tome koliko je takva konstatacija točna i opravdana, ostaje činjenica da je tekstualni utjecaj taoističke literature na haiku prošao relativno nezamijećeno.

Taj se utjecaj, naime, sasvim jasno može pratiti kroz različite tekstove, kao u slučaju kada sedamnaestostoljetni haiku pjesnici u svojim poetičkim

zapisima citiraju *Zhuangzi* kako bi na stranu svojih pjesama dobili književnu tradiciju i autoritet. Tim se haikuima uslijed upotrebe humora, koliko god on bio suptilan ili nježan, odricala mogućnost da budu shvaćeni kao „ozbiljna“ poezija, što su pjesnici osporavali dokazujući kako i *Pripovijest o Genjiju* kao jedno od temeljnih djela japanskoga kanona također koristi specifičnu vrstu fikcionalnosti, dakle neistinitoga i često metaforičkoga prikazivanja zbilje. Prema njima i komentatorima na koje se pozivaju, takav je postupak autorica *Pripovijesti o Genjiju*, Murasaki Shikibu, preuzela iz *Zhuangzija*, inspirirajući se zaigranim parabolama ili alegorijama (jap. *gūgen*) kojima tekstovi te kompilacije obiluju (vidi Qiu 2005: 4). Najpoznatiji takav *gūgen* je onaj u kojem Chuang Tse sanja da je leptir (usp. Devidé 2003: 25, Višnjic Žižović 2014), pa su ga tako haijini eksplicitno naveli u prvom leksikonu dobnica i motiva iz 1647. godine pod natuknicom „leptir“ (vidi Qiu 2005: 18). To je također opće mjesto haikua, kao što je i recimo izbjegavanje kićenoga jezika, no za razliku od načelnih sličnosti sa zenom, ovakva uputnica ostavila je očit tekstualni trag, na koji su upozorili sami autori.

Budući da upotreba alegorije uvijek povećava mogućnost da će se autorska namjera pogrešno tumačiti, sasvim je u skladu s alegorijskom prirodom toga književnoga postupka da se autori haikua nisu nužno slagali kako ga koristiti. To također pokazuje da od samoga početka haiku nije bilo moguće jednoznačno interpretirati, kako bi se to moglo shvatiti iz perspektive zena. Primjerice, zagovornici škole Teimon, jedne od dviju najvažnijih škola haikua u 17. stoljeću, iz osnovnoga taoističkoga principa da sve stvari i sva bića u prirodi spontano utjelovljuju Tao (Put) povlače konzekvence za leksičke i tematske izbore haikaija, odnosno haikua. Prema jednom od najznačajnijih teoretičara te škole, „elegancija i ljepota, koju u japanskoj poeziji još od klasične wake simboliziraju mjesec i trešnjine latice, mogu se pronaći u prirodnome stanju svih stvari i bića, uključujući i najuobičajenije predmete iz kućanstva“ (Qiu 2005: 22). To znači da se usmjerenost haikua na predmete, bića i pojave koji su u kulturnom smislu obični, svakodnevni, pa čak i priprosti, ne može jednostavno izjednačiti sa zen-budističkim imperativom prožimanja s nekim drugim živim bićem kako bi se odbacilo ili dovelo u sumnju vlastito jastvo. Iz takve povijesno i tekstualno utemeljene perspektive važnijim postaje taoističko tumačenje da je najpotpuniji izraz postojanja čak i više utjelovljen u nečemu izvan čovjeka, kojemu je s obzirom na mnoge sposobnosti omogućeno da slijedi više puteva, a ne onaj prirodni i jedini Put.

Sukladno tome, osnovna pozicija Teimona bila je da „bit poezije leži u njezinoj svetoj misiji poučavanja istine i sustava označavanja kojim je kodirana“ (Qiu 2005: 26), dakle, u tome da prepozna kako se Tao manifestira u sva-

kodnevnim pojavama i da zatim to izrazi u jeziku. Upotreba humora za njih stoga nije bila sporna jer „majstori Teimona ustvrdili su da *haikai* funkcionira poput Zhuangzijevih *gūgena* te da stoga može kroz šalu prenositi moralne vrijednosti” (ibid.: 6). S druge strane, predstavnici Danrina, preostale od dvije spomenute najvažnije škole haikua, zauzeli su gotovo sasvim oprečnu poziciju s obzirom na isto pitanje funkcije takve humoristične poezije u društvu. Za njih *haikai* ne predstavlja sredstvo kojim će „‘pomagati vladi i uzdizati pučanstvo’”, već je za njih „‘bit te umjetnosti da slobodno pretjeruje i stvara krajnje obmanjujuće laži” (prema ibid.: 31-32). Predstavnici Danrina pritom se također pozivaju na *Zhuangzi*, a pogotovo na impostaciju epinimskoga lika koji izražava „s sofisticirani humor” (Hansen 2021) ne samo sadržajem svojih *gūgena*, već i svojim skromnim stavom, koji se može dosljedno iščitavati kao autoironija. Baveći se aspektima poezije koji su nam poznati i iz klasične zapadnjačke estetike kao dileme oko istinolikosti i korisnosti poezije i umjetnosti, autori i teoretičari *haikaija* ujedno su se ustvari bavili komunikacijom haikua u najširem smislu, onome koji se odnosi na prijenos poruke od pošiljatelja (pjesnika) do primatelja (čitatelja, odnosno publike).

Antiteze njihovih razmišljanja o komunikacijskoj naravi i drugim aspektima haikua sintetizirao je Bashō, vodeći se pritom *Zhuangzijem* u stilu poetskoga izražavanja, a može se reći i *Zhuangzijem* u uspostavi i održavanju vlastitoga habitusa nenametljivoga mudraca. Prema Peipei Qiu njegova je sinteza, koja je ujedno i geneza glavne struje japanskoga i svjetskoga haikua, proizašla iz pokušaja „da razriješi temeljne kontradikcije *haikaija* – paradokse između sublimacije i popularizacije, između ekstemporiranoga stiha pojedinca i kruto regulirane koautorske sekvencije, te između ovisnosti o klasičnoj tradiciji i hitne potrebe za novinom [...] [U] širokom rasponu izvora koje je apsorbirao u svojoj praktičnoj poetici, kamen temeljac Bashōove teorije *haikaija* su taoistički principi. Pozivajući se na taoističke ideje, on je uvelike reducirao formalna ograničenja naslijeđena od *haikaija* te je proširio raspon njegove spontanosti. [...] [Zhuangzi je Bashōu i njegovim sljedbenicima] pomogao u njihovom izvanrednom trudu da *haikai*, koji se dotada smatrao frivolnom rasonodom, pretvore u trajni umjetnički oblik” (Qiu 2005: 12). Naravno, *Zhuangzi* nije bio jedini tekst u „širokom rasponu izvora” s kojim Bashō i suvremenici uspostavljaju komunikaciju, već ta komunikacija uključuje niz drugih književnih i filozofskih, poetskih i proznih tekstova japanske i kineske književnosti. Na potonju Bashō sasvim izravno upućuje i svojim ranijim autorskim pseudonimom „Tosei” („zelena breskva”), koji se odnosi na jednoga od

najcjenjenijih klasika kineske književnosti, Li Boa („bijela šljiva“; vidi *ibid.*: 41-42). Takvo se izravno pozivanje na klasičnu književnost i taoizam može protumačiti kao dio spomenutoga truda da haikai postane oblik visoke umjetnosti, što je nakon nekoga vremena Bashōa čak dovelo do zabrinutosti da je pjesnički izraz novonastajućega, osamostaljenog stiha rene – budućega haikua – i previše opterećen takvim poveznicama. Zbog toga se i jedna od njegovih posljednjih poetičkih inovacija, traženje „lakoće“ ili „neopterećenosti izraza“ (jap. *karumi*; vidi Qiu 127-128 i Takiguchi 2015), može shvatiti kao reakcija na prijetnju da intenzivna književna i kulturna komunikacija s prethodnicima onemogućuje haikuu da progovori vlastitim glasom, to jest da uspostavi novi vid komunikacije sa svojom publikom i time se u potpunosti razvije u zasebnu književnu vrstu.

Za haiku je stoga uspostavljena nova norma prema kojoj on istodobno upućuje na relevantni književni i kulturni kontekst, ali i prešućuje nešto što se u svakodnevnoj komunikaciji smatra važnim, poput brojnosti predmeta koji opisuje ili identifikacije govornika – pošiljatelja poruke – kao pojedinačnoga živućeg subjekta. Time se izražavanje svakodnevice donekle očučuje, iako ostaje u središtu komunikativnosti haikua. Devidé se osvrće na oba ta aspekta – šutnje i sugestivnosti – dakako u kontekstu zena: „Upravo je haiku poezija ta, koja s najmanje riječi izriče najviše toga, koja govori šutnjom, koja kazuje ono što nije rekla [...] Kada pjesnik piše haiku, zapravo ga i ne piše ‘on’, nego ga ‘nešto kroz njega’ piše“ (Devidé 2003: 73). Iako ne razlikuje eksplicitnog autora i lirski subjekt, jasno je da se Devidéove opaske odnose na tekstualnu prisutnost koja se u skladu sa zen-budističkom praksom doživljava meditativnom, pa stoga subjektu onemogućuje govorenje i usredotočenje (centriranje). No, takvo gledište opet zanemaruje dug komunikacijske prakse koju haiku prilikom svojega nastanka uspostavlja pretežito tekstualno i teorijski (u taoizmu), a ne praktično (u zen budizmu). Taj je dug pogotovo očit u Bashōovim haibunima, odnosno putopisima gdje njegove pjesme dobivaju dodatni komunikacijski kontekst. Na jednome mjestu tako navodi da neće napisati pjesmu o mjestu koje smatra najljepšim u Japanu, a Qiu njegovu šutnju tumači kao signal o nedostatnosti jezika u usporedbi sa onime što predstavlja *zōka* (造化). Radi se o osnovnom taoističkom terminu koji predstavlja „prirodni“ i „spontani“ način postojanja, a doslovno se može prevesti kao „stvaranje“ (ili „Stvaranje“ u već prevedenom citatu Shiranea; Višnjić Žižović na srpskome nudi prijevode „tok prirode“, „d[j]elovanje“, „stvarni odraz taoa“, Višnjić Žižović 2014: 101). Na tom se principu zasnivaju i definicije škole Teimon jer prepoznavanje i praćenje „Stvaranja“ ujedno znači slijede-nje „Putā“ (Tao). „To također upućuje na estetsko uvjerenje da su prizvuci



tišine snažniji od nedostatnoga jezika – uvjerenje koje opetovano naglašava *Zhuangzi*” (Qiu 2005: 85).

Dakle, šutnja o naizgled važnim aspektima onoga na što se haiku odnosi nije nužno produkt zen-budističke meditacije, već se može shvatiti kao nasljeđivanje retoričke strategije koja nalaže da od određenih komunikacijskih registara treba odustati jer su nedostatni za izražavanje zadane teme, što za sobom povlači okretanje drugim registrima poput humora ili niskoga stila. Bashō termin *zōka* također koristi u tom smislu, dakle, ne samo u smislu opisa doslovnoga, već i kulturnoga krajobraza, točnije umjetničkoga stvaranja koje ga oblikuje (vidi Qiu 2005: 81). Taj je termin važan ne samo za ograničenja koja se nameću komunikativnosti haikua, dakle za šutnju koja ga i ograničuje (kao i sav jezik) i prožima (specifično za svaku književnu vrstu), nego i za impostaciju lirskoga subjekta. Naime, u taoističkoj vizuri upravo je *zōka* ono „nešto [što] kroz njega” piše, ali ovoga puta to se ne odnosi poglavito na eksplicitnoga autora koji je dužan meditirati o prirodi stvari i onda u poeziju pretočiti trenutak prosvjetljenja (*satori*) ili postupak kojim do njega pokušava doći. Riječima Peipei Qiu, ovdje se radi o „amalgamaciji govornikova poetskoga sebstva sa stvaranjem” (Qiu 2005: 88) koje predstavlja *zōka*, dakle u kontekstu književnosti poglavito o tekstualnoj, a ne o kulturalnoj ili filozofijskoj praksi.

Opet, u japanskom haikuu to ne podrazumijeva isključivo imitiranje taoističkih spisa, već se često odnosi i na korištenje klasičnoga književnog postupka: „‘Prijenos osjetila’ kao retoričko sredstvo je poznat element japanske poezije. Konishi joj nalazi izvor u ‘sinesteziji’ klasične japanske poezije i u metodi ‘prisposode’ koja je izvedena iz *gūgena* u stilu *Zhuangzija* u ranijim *haikaijima*. Ta se metoda rabi i u mnogim poznatim Bashōovim pjesmama” (ibid.: 91), a koristi je podjednako i u *haibunima*, što Davida Landisa Barnhilla navodi na zaključak da se Bashō u prozi „predstavlja kao sino-japanski književnik” (Barnhill 2004: 40). Tome još možemo dodati da se taoistička parabola nalazi u korijenu i Bashōovih izreka, pa tako i u ponajčešće citiranoj „Okreni se boru da bi naučio o boru, bambusu da bi naučio o bambusu”, koju navodi i Devidé u kontekstu japanske „umjetnosti i ljubavi prema prirodi” (Devidé 2003: 50). Ta je izreka navedena u zapisima Bashōovih učenika i popraćena njihovim različitim komentarima, a ovdje prenosimo jedan od njih: „[ta izreka] je i upozorenje da otpustimo vlastiti um. [...] ‘Učiti’ znači ući u nutrinu stvari, shvatiti njihovu bit, zapanjiti se njome, i konačno pretvoriti je u *haikai* pjesmu. Iako prepoznamo i izražavamo bit stvari, stvari i sebstvo ostaju razdvojeni osim ako osjećaji spontano ne proteku kroz prirodu predmeta” (prema Shin 2002: 263).

Budući da i osjećaje stvara *zōka*, umjetniku je potrebno da tu stvaralačku snagu primi u sebe nakon što je došla od predmeta, obrćući tako uobičajen

način komunikacije od aktivnoga pošiljatelja prema pasivnome primatelju poruke. U danome primjeru to bi značilo da bor ili bambus sami podrazumijevaju neku poruku, koju pjesnik treba metaforički prevesti na jezik ljudske kulture, u ovome slučaju haikua. Shin dodaje da takvo učenje „priziva izjavu ‘gledajte stvari sa stajališta Taoa’ i parabole [gūgena] ‘hranite pticu hranom koja je prikladna ptici’ iz *Zhuangzija* jer se oba puta naglašava važnost objektivne percepcije” (Shin 2002: 263). Prema tome, kada Bashō u različitim varijantama (koje mogu predstavljati stabla bora i bambusa) zaziva povratak na „prirodno”, to je ustvari povratak na *zōka*; „to nije boravak u divljini, povratak u život na selu ili odlazak na razgledavanje prirode. To je poziv ljudima da prepoznaju i slijede ovaj prirodni modus kreativnosti. Na njoj se temelji velika umjetnost, pa je stoga istinski umjetnik pratitelj promjena u prirodi” (Barnhill 2004: 45). Da bi se stekla mogućnost takvoga praćenja potreban je objektivni pogled na okoliš koji se, kako je već naznačeno, razlikuje od onoga europskog: „Na Zapadu smo navikli na dihotomiju prirode i kulture. Prirodno je ono što nije oblikovala kultura, pa su se konvencionalno barbari i zvijeri [koje Bashō koristi kao primjer u jednoj drugoj „prirodnoj” paraboli] smatrali prirodnijima (iako ‘nižima’) od onih u kultiviranome ljudskom društvu. Ali to nije slučaj za Bashōa. Vrhunac ljudske kulture, umjetničke kreativnosti, upravo je prirodno: ono slijedi i utjelovljuje kreativnost prirode. Biti kultiviran znači imati sposobnost biti prirodan” (Barnhill 2004: 46). Dakle, da bi bilo tko – a pogotovo umjetnik – bio sposoban spoznati (prirodno) stvaranje i eventualno ga replicirati kao (umjetničko) stvaranje, potrebno je da poznaje kulturne artefakte. Također, podjednako je važno da uvidi poveznice stvaranja u prirodi, koje povezuje i najveće suprotnosti (primjerice, planina i polje ili more i obala), ali i u umjetnosti, gdje se stvaranje ne prenosi samo direktno iz prirode u umjetnost, nego i iz jednoga umjetničkoga ostvarenja u drugo.

I time od unutarne komunikativnosti između subjekta, objekta i adresata opet dospijevamo do vanjske komunikativnosti između pojedinog haikua s drugim književnim i kulturnim tekstovima. Na obje razine tradicionalno se njeguje najbliži doseziv ekvivalent potpune „objektivne percepcije”, koju po analogiji s humanističkim znanostima možemo označiti kao intersubjektivnost. Naime, potpunu objektivnost nije moguće doseći ni u humanistici niti u haikuu, pa se umjesto toga poseže za mišljenjima ili autoritetima drugih ljudi (vanjska komunikativnost), odnosno drugih subjekata (unutarnja komunikativnost). Ti tekstualni subjekti mogu biti ljudi, bilo u funkciji kazivača, objekta ili adresata, ali obično to nisu zato što je ljudska perspektiva već dovoljno poznata i prema tome manje zanimljiva onome tko želi spoznati kako djeluje *zōka*. Uslijed takve težnje za intersubjektivnim,

koje je nadomjestak objektivnom, haiku se može shvatiti kao „proizvod rezonancije pjesničkih umova, skupni književni dijalog” (prema Qiu 2005: 61). To bi značilo da je, s obzirom na njegovu tradiciju, reduktivno shvaćati japanski (ili bilo koji drugi) haiku kao proizvod meditacije pojedinca čiji je um ispražnjen od tekstualnih i kulturnih konotacija. Naprotiv, „haikai je vrsta uspostavljena u višedimenzionalnim dijaloškim kontekstima koje cijenjeni teoretičar haikua Tsutomu Ogata opisuje na način da sadrže ‘horizontalnu, suvremenu zajednicu’ te ‘vertikalnu, povijesnu zajednicu’” (ibid.: 63). Gotovo identičnu metaforu koristi i Haruo Shirane kada spominje vertikalnu i horizontalnu os haikua, gdje je prva također dijakronijska, a druga sinkronijska (Shirane 2015; detaljniji opis u dijelu poglavlja IV.3.2). Takva metafora protežnih pravaca čini se osobito pogodnom za opisivanje haikua jer naglašava da je, unatoč kratkoći i relativno ustaljenim pravilima, riječ o književnoj vrsti koja je izuzetno prilagodljiva u odnosu na književnu i kulturnu tradiciju (vertikalnost) te književno okruženje (horizontalnost) u kojem se zatječe, pa tako primjerice i u Hrvatskoj.

Stoga prije analize hrvatskih primjera moramo istaknuti nekoliko općenitih komunikacijskih karakteristika haikua, uzевši za polazište klasični japanski haiku kojem smo iz toga razloga u ovome poglavlju posvetili nešto više prostora. Kao prvo, haiku je književna vrsta s visokom razinom netom opisane intersubjektivnosti i intertekstualnosti. Izgledno je da glavni razlozi za to leže u njezinom izvorno jakom hipertekstualnom odnosu (u Genetteovom smislu) prema klasičnim tekstovima (japanske književnosti te *Zhuangziju*). To ujedno čini haiku vrlo pogodnim za promjenu gledišta koje se u njemu zauzima, kao i za širok raspon materije ili stvari koje obrađuje: Chuang Tse mora moći postati i leptirom i čovjekom kako bi izrazio sveoblikujuće Stvaranje, a ako to već nije moguće autoru haikua, onda on tu promjenu perspektive treba osigurati svojem lirskom subjektu. To eksplicitno ili implicitno zauzimanje višestrukih perspektiva u (jednom) haikuu možemo označiti kao multiperspektivnost, odnosno drugu važnu komunikacijsku karakteristiku haikua.

Budući da u obrazloženoj koncepciji Stvaranje bez iznimke utječe na sve, možemo odrediti i jedan korelat komunikacijske specifičnosti haikua: kao i svaki drugi punopravni književni oblik, on je relativno neovisan o religijskom ili filozofskom sustavu u kojem inicijalno nastaje, a ta ga neovisnost prati i u drugim književnostima kojima se prilagođava. Za potvrdu navedenoga mnogo govori činjenica da se, kako smo nastojali pokazati, veliki dio navodno presudnoga utjecaja na haiku koji se obično pripisuje zen-budističkoj praksi zapravo može pripisati taoističkoj tekstualnosti, ali i općenitije shvaćenoj intertekstualnosti. Barnhill je to pronicljivo zaključio u

slučaju Bashōa: „Važno je da proširimo intertekstualni raspon Bashōova teksta onkraj srednjovjekovne japanske književne tradicije [otprilike od 9. do 14. stoljeća, ovisno o definiciji] i zen budizma. Nebrojani spomeni kineske religijske i estetske misli zahtijevaju da njegove tekstove smjestimo u kontekst taoizma i konfucijanizma, a ne samo budizma, te u kontekst kineske estetske tradicije (poezije i slikarstva), a ne samo japanske književnosti” (Barnhill 2004: 50). Dakle, haiku svoj komunikacijski okvir spremnije uspostavlja izravno s drugim tekstovima, negoli s religioznim ili filozofskim idejama, s kojima može dijeliti načelne sličnosti. To uvjerljivo dokazuje analiza Peipei Qiu prema kojoj je taoizam, a ne zen budizam, odigrao presudnu ulogu u osamostaljenju hokkua kao žanra (haiku) od renga. Unatoč tom ključnom taoističkom utjecaju, haiku ipak nije ovisan o taoističkoj teoriji niti praksi, što bi morao biti slučaj da nije samosvojan književni oblik. Barnhill je još jednom dobro sumirao tu činjenicu u Bashōovom slučaju: „Njegov religijski svijet uključivao je budizam, taoizam, konfucijanizam, šintoizam i narodna vjerovanja, no nije pokušao stvoriti neku vrstu koherentnoga filozofskog sustava” (ibid.: 45). Kao najočitiji suprotan primjer vrste koja je ovisna o (religijskom) kontekstu nameće se molitva (poput *Očenaša*), koja i kontekstualno i izvedbeno (u kršćanstvu) ovisi o nekom ne-književnom sustavu (religijskom ili filozofskom). Na konkretni se sustav upućuje upravo komunikacijskim okvirom molitve, odnosno poruke koja se definira s obzirom na pošiljatelja koji je sadašnji ili potencijalni vjernik te primatelja koji je Bog ili božanstvo. To nas dovodi do treće i posljednje komunikacijske karakteristike haikua koju treba izdvojiti, a ona se tiče adresata i objekta, koje haiku često nastoji na osobit način osloviti ili upamtiti.

S obzirom da ovo poglavlje kao temeljni model za analizu komunikacijskoga okvira uzima japanski haiku, pozvat ćemo se još jednom na Qiu i Shiraneu kako bismo dovršili prikaz njegove inicijalne situacije: „Kako je druga polovica sedamnaestoga stoljeća svjedočila renesansi haikua, pjesnici haikaija suočili su se s dva naizgled suprotstavljena zahtjeva. S jedne su strane morali nadići konvencionalne granice kako bi doprijeli do široke publike te uspostavili identitet haikaija; s druge su im trebale intertekstualne strukture te zajedničko znanje uspostavljenih poetskih označitelja kako bi povećali kapacitete svakoga stiha te kako bi održali poetski dijalog u skupnome pisanju. Stoga haikai, iako je parodijska i nekonvencionalna vrsta popularne kulture, nikada nije potpuno prekinuo veze s klasičnom tradicijom. Umjesto toga, pjesnici haikaija neprestano su se okretali prošlosti kako bi dobili inspiraciju. Kao što točno primjećuje Haruo Shirane, razvoj haikaija može se vidjeti kao trajni napor da se preoblikuje kulturno pamćenje” (Qiu 2005: 37). Haiku se, prema tome, uvijek treba promatrati s obzirom na barem dvije „osi”;

pri čemu ona vertikalna ili dijakronijska načelno sadrži ne samo dimenziju prošlosti u smislu historije, već i u smislu književne tradicije koja se nastoji održati ili nanovo upisati u kulturno pamćenje. Za japansku je književnost pritom osobito važno očuvanje tradicije, a ne njezino proširenje, što se dobro vidi kada se usporede slični žanrovi putopisa i haibuna, odnosno kulturnoga krajobraza kojim se njihovi protagonisti kreću. U zapadnjačkim putopisima iz otprilike istoga razdoblja (17.-18. stoljeće) vlada interes za novim i nepoznatim, dok haibun nastoji proći poznatim područjima i osnažiti kulturno pamćenje autora i čitatelja (Shirane 1998: 232).

Iako postoje razlike u tome kako i koliko se književna tradicija prenosi u vrstama koje potpadaju pod haikai, mehanizam te vanjske komunikativnosti je više-manje jednak kao i u Europi. Dakle, utjecajni tekstovi i njihovi autori postaju i ostaju kanonski zato što ih potonji autori revno prenose u vlastitim tekstovima (okretanje prošlosti „kako bi dobili inspiraciju“), dok oni autori i tekstovi kojima s vremenom slabi tekstualna recepcija prelaze u status „klasika“ ili u mnogo obuhvatniju kategoriju kulturnoga zaborava. Međutim, „identitet haikaija“ stvarao se te se još uvijek stvara i u obraćanju neposrednoj stvarnosti, što podrazumijeva uronjenost u popularnu kulturu koja po definiciji uključuje većinu potencijalne publike. Haiku se stoga u većoj mjeri oslanja na horizontalnu os koja posjeduje dimenziju sadašnje, popularne i često oralne kulture, negoli na vertikalnu, (književno) tradicionalnu os. Kulturno pamćenje u toj horizontalnoj osi je slabije i ona je prisutna uglavnom samo u trenutku sadašnjosti, kao i oralnost na kojoj se temelji i koju haiku podržava svojom kratkoćom. Ta se horizontalna dimenzija sadašnjosti u praksi može još proširiti na komunikacijsko pamćenje dvije do tri generacije predaka, ali nakon toga prelazi u vertikalnu os prošlosti (i budućnosti).

S obzirom na sve navedeno, posljednja se komunikacijska karakteristika haikua može nazvati ko-memoracijom, u smislu da je haiku kao poruka upućen adresatu u kontekstu koji trebaju zajednički upamtiti, često na licu mjesta i u sklopu nekoga konkretnog događaja. Tu komunikacijsku specifičnost haiku ustvari baštini iz klasične tradicije, gdje pjesme često nastaju u kontekstu japanskoga dvora ili aristokracije koja u lirskome obliku bilježi pozdrave, čestitke ili razmjene mišljenja i osjećaja u određenim službenim ili neslužbenim prilikama (vidi Qiu 2005: 61). Također, tradicionalna je i upotreba haikua koji se piše kao *jisei* (辞世) ili predsmrtna pjesma, gdje lirski subjekt sudjeluje u doslovnoj komemoraciji pjesnika koji se nalazi na samrti. Međutim, haiku svojim nastankom „spušta“ razinu događaja koji se ko-memorira sa službene ili poluslužbene na popularnu i privatnu – svakodnevnu – uvodeći i motiv ljudske masovnosti (ponekad i u službi adresata). Na

svaki od tih načina, ponovimo, haiku uspostavlja specifični komunikacijski okvir, relativno neovisan o tradicionalnim, religijskim i filozofskim sustavima koji ga okružuju, a koji karakteriziraju a) visoka razina intersubjektivnosti i intertekstualnosti, b) česta multiperspektivnost lirskoga subjekta, te c) težnja da ko-memorira neposredni ili kulturni krajobraz ili okoliš u kojem nastaje, uobičajeno odražen uronjenošću u svakodnevicu pojedinca ili društva. Smatramo da takav spoj karakteristika koje sačinjavaju njegovu vanjsku i unutarnju komunikativnost čini haiku jedinstvenim primjerkom vrste u „ekologiji svjetske književnosti“ (Beecroft 2015), te da je takav komunikacijski okvir od presudne važnosti za njegovu veliku popularnost na globalnoj razini, pa dakako i na lokalnoj kao što je hrvatska.

#### IV.3 NASTAVAK KOMUNIKACIJE DRUGIM SREDSTVIMA

Dovinuvši se općenitih karakteristika komunikativnosti haikua uz pomoć izvornoga, japanskog modela, možemo ovjeriti koliko su one postojane na hrvatskim primjerima, ovoga puta u sasvim doslovnome smislu te riječi. Hrvatski antologijski haiku pritom u smislu iskazivanja ko-memoracije kao važne komunikacijske karakteristike omogućuje rad na sasvim osobitom korpusu, a to su pjesme nastale na temu Domovinskoga rata. Rat i ratna stradanja čest su uzrok organiziranih komemoracija poginulih, ali i poziv na bilježenje te jačanje kulturnoga pamćenja i krajobraza kojima – opet i u doslovnom i u prenesenom značenju – prijeti uništenje. K tome, taj se vid komunikacije također ima obratiti najširoj mogućoj publici, jer rat uglavnom ugrožava čitavu populaciju, a svakako utječe na njezino kolektivno pamćenje u cjelini. Iz tih se razloga, među ostalima, Domovinski rat mogao nametnuti hrvatskim pjesnicima kao važna tema (*dai*) i materija, te je njihov rad obilježen zasebnom antologijom koju je pod naslovom *Haiku iz rata* priredio Marijan Čekolj tijekom 1992. godine, dakle, u vrijeme kada je rat u Hrvatskoj bio u punome jeku. Drugo izdanje – iz kojega potječu svi navodi u ovome poglavlju – objavljeno je 1995. godine s prijevodima na engleski jezik, koji je logičan izbor jer osigurava najveću moguću publiku, što je važno ne samo zbog eventualne estetske, već i zbog vjerojatno priželjkivane političke recepcije.

*Haiku iz rata* sadrži pjesme četrdesetak autora te dva kratka predgovora priređivača, u kojima on inzistira da u zbirci nije niti ne može biti riječ o ratnom ili antiratnom haikuu jer ta vrsta po njemu ne trpi podžanrovske podjele. Predgovori se također dotiču pogodnosti haikua za ko-memoraciju, referirajući se na okupljene pjesme kao na „pjesničko [...] svjedočanstvo neposredne stvarnosti, potresni dokument vremena u kojem živimo. [...] Tu i sada – haiku

čini neposredna stvarnost – takvost, istinita sama po sebi, koliko u prirodi samog (haiku) trenutka toliko i u prirodi doživljavanja tog trenutka – ma kakav on bio, jer verbalni nivo haiku ne poznaje niti jednu od umnih aktivnosti u tim trenucima, trenucima (samo)spoznavanja Prirode i Svijeta, čiji je haiku najsavršeniji mjerni instrument, vječni prezent: tu i sada” (Čekolj 1995: 11). Iz ovoga je opisa vidljivo da Čekolj preuzima ideju haiku trenutka koji treba djelovati tako da uspostavi komunikaciju autora, a kasnije i čitatelja s transcendentnim vidom postojanja. Dakle, zen-budistička perspektiva, iako nije deklarirana, pokazuje se djelatnom vjerojatno uslijed Devidéova utjecaja, a pogotovo u odricanju „od umnih aktivnosti u tim trenucima”, koje je karakteristično za zen-meditaciju ukoliko podrazumijeva usredotočenost na „tu i sada”. Ono što te pjesme prema Čekolju ipak mogu i trebaju izraziti, za razliku od „intelektualiziranja [...] ideologiziranja i politikanstva, kojim umnim aktivnostima upravo vrvi poezija” koja nije haiku, jesu emocije („bola, patnje, ali i revolta”) ne samo pjesnika, „već i čitavog hrvatskog naroda” (ibid.). Na ovakav se način također izražava još jedna česta haiku dihotomija (uz spomenutu između profesionalnoga i amaterskoga čitatelja) prema kojoj je europska poezija izjednačena s nekom vrstom hermetičnoga intelektualizma, dok haiku predstavlja iskrenu, pravu emocionalnost. Osim što je reduktivna i naivna, tom se dihotomijom potpuno zanemaruje spomenuta vertikalna dimenzija iz koje proizlazi izvorni japanski haiku. No, ono što je u ovom kontekstu još važnije jest da Čekolj jasno definira kako se lirski subjekti pojedinih pjesama imaju shvatiti kao sinegdoha čitave nacije, potvrđujući i time načelnu intersubjektivnost lirske subjekta haikua. Kako bi se demonstrirala ta i druga svojstva komunikacije haikua, uslijedit će izbor od po tri pjesme troje autora iz antologije, uključujući i samoga priređivača. Pjesme su izabrane poglavito po kriteriju reprezentativnosti, u smislu da nude mnogo materijala za predstavljanje iznesenih komunikacijskih svojstava, ali i po tome što se radi o općenito uspjelim primjercima hrvatskoga haikua, neovisno o kontekstu zbirke i „komunikacijske” interpretacije.

#### *IV.3.1 Robert Bebek*

Počevši od tri haikua Roberta Bebeka (str. 22), u analizi svake pjesme usredotočit ćemo se na njezina komunikacijska svojstva, dakako nastavljaajući se na temeljne mehanizme trojedinstva koje idealno čine metar (5-7-5), usjek (kire) i dobnica (kigo).

- (1) smrt prijatelja – / zrnca fine prašine / na šahovskoj ploči
- (2) u očima / nose svoj dom / izbjeglice
- (3) zvuk raspuklog zvona / iznova gradi / srušeni zvonik

Pjesma (1) nalazi se u svim preostalim antologijama hrvatskoga haikua (*Antologija hrvatskoga haiku pjesništva, Otvoren put, Nepokošeno nebo*), pa možemo ustvrditi da se radi o uzorno antologijskoj pjesmi. Treba dodati da ona postoji u još dvije inačice; u prvoj od navedenih antologija tiskana je identično, ali u drugoj izostaje usječnica, a u trećoj umjesto „ploči“ stoji „tabli“. Bez obzira radilo se o autorskoj intenciji, uredničkom propustu ili nekom trećem razlogu, prva inačica izostankom usječnice na kraju prvoga retka oslabljuje usjek i time smanjuje metaforičku razdaljinu između dvije predodžbe. U isto se vrijeme time pospješuje pretapanje „smrti“ i „prašine“, štoviše omogućuje se da se drugo shvati kao izravna posljedica prvoga, u smislu da se prijatelj doslovno pretvorio u prašinu, što je pogotovo uvjerljivo u kontekstu ratne zbirke. Budući da haiku uvijek polazi od inzistiranja na neposrednoj komunikacijskoj situaciji, gdje se pretpostavlja da je predmet pjesme izravno dostupan osjetilima lirskoga subjekta, važno je zadržati usječnicu i time jači usjek na kraju prvoga retka jer se tako ujedno ojačava interpretacija po kojoj je prašina neizravna posljedica smrti. Budući da je usječnica relativno nenametljiva (japanski ekvivalent na ovome mjestu bio bi „ya“), njezino zadržavanje ne odriče mogućnost i za prvu, „ratnu“ interpretaciju koja je svakako latentno prisutna u značenjskome polju pjesme. Što se tiče druge inačice („tabla“ umjesto „ploče“), čini se da ona nije motivirana zvukovnim aspektom jer se tom zamjenom gubi dio asonance glasa „o“ u posljednjem retku i aliteracije glasa „p“ kroz čitavu pjesmu, već leksičkim izborom jer se „tabla“ tijekom ratnih godina ponegdje u Hrvatskoj doživljavala kao srbizam (iako je riječ latinske etimologije). Autoru (ili uredniku) je stoga vjerojatno bilo stalo da izbjegne konotaciju da se radi o prijatelju s druge, neprijateljske strane, dok je u mirnodopskim godinama mogao revidirati (ili ispraviti) početni izbor i prevesti ga u idiomatski, govoreni jezik koji bolje odgovara komunikacijskoj razini haikua.

Unatoč kasnijoj leksičkoj izmjeni, Bebekova pjesma (1) u verziji *Haiku iz rata* zadržava isti silabički metar s hiperkateleksom u posljednjem retku (5-7-6) te usječnicom na kraju prvoga retka, dok dobnicu ne sadrži. Ipak, ako već nije pobliže određeno vrijeme ili godišnje doba u koje je neposredno smješten haiku, usjek implicira protok vremena između prvoga i drugoga retka. Dapače, ova pjesma podudarna je strukturi prema kojoj tri dijela haikua odgovaraju na pitanja gdje, što i kada se u pjesmi izražava (vidi Giroux 1974: 81). Prvi redak uspostavlja temeljnu predodžbu, odnosno „što“ haiku izražava; drugi redak daje naslutiti „kada“ jer je trebalo proći neko vrijeme od posljednje partije šaha da se nakupi prašina, dok treći redak precizira „gdje“ se manifestiraju „što“ i „kada“, prijatelj i prašina. Navedene su riječi ujedno i zvukovno povezane ponavljanjem inicijalne skupine „pr“, što ih također povezuje sa



zaključnim „pl(oči)“, pogotovo s obzirom da druge riječi u pjesmi ne ponavljaju početna slova. Ovaj haiku, dakle, oponaša čest obrazac osnovnih ponuđenih informacija (gdje, što i kada) o kontekstu koje su važne za određivanje komunikacijskoga kanala jer opisuju njegovu neposrednu stvarnost.

Pjesma (1) izravno se bavi komunikacijom tematski i simbolički. Na simboličkoj razini, šahovska ploča udvaja emblem, odnosno grb i zastavu čitave u ratu nastajuće nacije, koju u trenutku nastanka pjesme odnedavno i službeno u međunarodnoj komunikaciji predstavlja upravo šahovnica. U toj se naciji u oba trenutka nastanka (države i pjesme), sada i ovdje vodi rat, dakle, komunikacija nasilnim sredstvima, baš kao i na šahovskoj ploči. No, Bebek, u skladu sa zahtjevima neposredne komunikacije haikua (a možda i pod utjecajem Pessoinih *Igrača šaha*), taj nacionalni element stavlja u drugi plan, dok u prvi plan postavlja prazninu koja se uspostavlja na mjestu usjeka, a stvara je odsutnost doslovnoga partnera u komunikaciji. Nešto slično pojavljuje se u klasičnome japanskom haikuu koji je – ponovno pod utjecajem taoizma – sklon naglašavanju odsutnosti u smislu da izostaje nečije djelovanje ili neka očekivana osjetilna informacija, obično u vidu vizualne ili auditivne praznine (tišine). Takvo „ispražnjavanje“ prostora omogućuje drukčiju percepciju okoliša (vidi Višnjić Žižović i Toyota 2012: 45), a kod Bebeka su na djelu obje odsutnosti. Kao prvo izostaje djelovanje (partija šaha se ne odigrava), a praznina na mjestu gdje bi se inače kretale figure omogućuje ne samo da se prašina primijeti – jer u protivnom bi lirski subjekt bio zabavljen igrom – nego i da se nakupi uslijed neaktivnosti igrača. Pjesma (1) stoga doslovno ko-memorira ne samo kontekst nastanka simboličke zemlje šahovnice u kojoj rat nije više samo igra (već je i neizbježna stvarnost), nego i nestanak šahovskoga partnera i prijatelja, odnosno nastanak nove perspektive lirskoga subjekta u odsustvu adresata.

Unutarnja komunikativnost prve pjesme može se razmatrati na više razina (informacijska, simbolička, tematska), ali u suštini je jednostavna i svodi se na lirskoga subjekta koji ko-memorira izostalogu adresata simbolom njegove odsutnosti. Svaki od ova tri elementa također dominira u po jednom retku – adresat u prvom, subjekt (odnosno njegova perspektiva) u drugom, objekt u trećem – što dodatno usložnjava plan izraza pjesme s obzirom na informacijsku strukturu. Ipak, sami elementi komunikativnosti relativno su jednostavni jer se svode na dvije osobe i jedan predmet.

Haiku (2) („u očima / nose svoj dom / izbjeglice“) je u tom pogledu složeniji jer je teže jednoznačno odrediti komunikacijske uloge: jesu li izbjeglice subjekt, domovi adresat, a oči objekt, ili se neimenovani lirski subjekt obraća izbjeglicama, a domovi su im zajednički objekt? I jesu li u potonjem slučaju

domovi objekt promatranja, ukoliko su neposredno prisutni, ili pamćenja ukoliko se u trenutku haikua zatječu na drugome mjestu? Komunikacijska nerazlučivost ne razrješuje se lako niti na formalnoj razini, gdje je pjesma iznenađujuće uniformna. Nema nikakve naznake godišnjega doba, a autor potpuno odustaje i od ritma haikua. To se ne događa samo zbog toga što ne slijedi tradicionalni metar – svaki redak ima četiri sloga, dakle 4-4-4 umjesto 5-7-5 – nego i zbog toga što odustaje od uobičajenih ritmičkih karakteristika poput simetrije početnoga i završnoga dijela uspostavljene asimetrijom središnjega. U uspostavi asimetrije kakvoj haiku obično teži trebao bi sudjelovati usjek, međutim teško je odrediti bi li se on trebao podrazumijevati između drugoga i trećega retka, što je opet direktno povezano s prvim pitanjem, naime, jesu li izbjeglice lirski subjekt ili adresat. Ukoliko se odlučimo za prvu opciju, onda bi usjek trebao izostati i pjesma bi se trebala shvatiti kao jedna jedinstvena predodžba, odnosno kao rečenica s inverzijom zbog koje se subjekt nalazi na kraju umjesto na početku. Druga opcija podrazumijevala bi usjek (bez usječnice) na kraju drugoga retka, što znači da su izbjeglice adresat, a pjesma se ostvaruje u kombinaciji dvije predodžbe koje se međusobno epiforijski podupiru da bi izrazile temu izbjeglištva.

S obzirom na neodređenost usjeka možemo dodati da pjesma nekonvencionalnošću haiku metra metametrički priziva konvencionalan hrvatski metar, i to istodobno osmerac (ako usjek postavimo na kraj drugoga retka) i dvanaesterac (ako usjek postavimo na sredinu pjesme, nakon „nose“). Time se ona dodatno smješta u međuprostor tradicionalne japanske vrste i neposrednosti ratnoga trenutka, koji je specifičan za hrvatsku kulturu. Međutim, komunikacijska složenost ove pjesme i na druge načine priziva japansku kulturu, počevši od činjenice da „izbjeglice“ (u množini) „nose svoj dom“ (u jednini). Ta je formulacija neočekivana, pogotovo s obzirom na to da bi prebacivanje potonje sintagme u očekivanu množinu („nose svoje domove“) redak pretvorilo u silabički sedmerac, pa bi čitava pjesma zadobila metrički mnogo konvencionalniju strukturu (4-7-4). Čini se kao da je ovdje na djelu japanska jezična neodređenost (jer imenice nemaju gramatičku kategoriju broja), što dodatno ističe multiperspektivnost pjesme, pa se tako pitanju „Tko promatra koga?“ u interpretaciji može pridodati i pitanje „Tko promatra što?“. Ključnu važnost pogleda, dakako, naglašava motiv očiju kojima haiku započinje, a koje se također mogu shvatiti i kao sredstvo fokalizacije ukoliko prihvatimo perspektivu analize lirike metodama naratologije (vidi npr. Bogdan 2012: 34 i dalje).

Da bismo dodatno analizirali unutarnju komunikativnu složenost haikua u skladu s poetikom te lirske vrste, može nam pomoći jedna opservacija koja

se tiče načelnoga odnosa prema metaforama u zapadnjačkoj i istočnjačkoj poeziji (što nas nužno vodi u kraću digresiju). Njezin je autor Earl Miner, jedan od najdosljednijih i najpronijljivijih stručnjaka i prevoditelja za japansku književnost izvan Japana, koji je početkom devedesetih godina prošloga stoljeća objavio važan teorijski i povijesni doprinos ideji „komparativne poetike“. Radi se o knjizi istoimenoga naslova sastavljenoj od pet eseja kojima Miner dokazuje da uspostavljanje potpunoga dosega komparativne književnosti podrazumijeva da ta disciplina bude u stanju uspoređivati ne samo tekstove bliskih jezičnih i kulturnih područja, već i onih koji međusobno nemaju nikakve veze osim da pripadaju korpusu književnosti, što ujedno podrazumijeva mogućnost usporedbe njihovih književnih poetika. Budući da se radi o cilju koji u trenutku pisanja knjige nije niti približno ispunjen – a nije niti početkom dvadeset i prvoga stoljeća, u kojem je to zasigurno najvažniji zadatak pred komparativnom književnošću – Miner komparativističkom tretmanu podvrgava niz elemenata europske i kineske te japanske književnosti, a, uslijed konciznosti primjera, pogotovo lirike. U sklopu toga dotiče se i njihove metaforičnosti, pri čemu je s jedne strane zapadnjačka poezija određena visokom dozom retorike i puna je „simbolizma, upotrebe figura, metafora, pjesničkih slika“, dok je s druge strane „predmetom rasprave je li kineska poezija imalo metaforična“ (Miner 1990: 92). Japanska poezija je, prema Mineru, najzanimljivija jer se nalazi negdje na sredini: naime, sadrži vlastite jake polarnosti i dihotomije, ali na njima ne inzistira kao što je to u europskoj književnosti. Kao što zaključuje Miner, „u japanskoj upotrebi označitelj i označeno ne shvaćaju se sasvim razdvojeno, nego kao međusobne varijante“ (ibid.). Za takvo je shvaćanje prirodno da se distinkcija između označitelja i označenoga izgubi te da se oba termina spoje u jednu predodžbu, baš kao što se uobičajeno događa u haikuu na mjestu usjeka.

Za interpretaciju haikua (2) važno je istaknuti da i u njemu dulji dio pjesme služi kao metaforičko određenje ključnoga termina koji se nalazi na kraju („izbjeglice“), odnosno na početku („smrt prijatelja“). Međutim, za komunikacijsku strukturu važnije je primijetiti da to određenje izbjeglica kao ljudi koji su obilježeni gubitkom počiva na jednoj temeljnoj opreci, odnosno „polarnosti“ kako je naziva Miner: unutra i vani. Radi se o vrlo čestoj opreci (u ovome poglavlju njome metaforički opisujemo književnu komunikaciju), koja je izrazito aktivna u japanskoj konceptualizaciji neposredne i društvene stvarnosti. Primjer koji daje Miner (1990: 93) jest opozicija *omote* (表) i *ura* (裏), doslovno „sprijeda“ i „straga“, a u prenesenom značenju ono što je vidljivo i javno (*omote*) te ono što je nevidljivo i privatno (*ura*). Cjelokupna je međusobna komunikacija u japanskome društvu, barem u nekom pogledu,

strukturirana s obzirom na tu opreku, uz koju se blisko veže sličan par *uchi* (内) i *soto* (外), doslovno „unutra“ i „vani“, a u prenesenom značenju ono što je blisko i privatno (*uchi*) te ono što je daleko i javno (*soto*). Važnost obje polarnosti dobro prenosi pomnju kojom sugovornici u japanskoj jezičnoj komunikaciji, što dakako uključuje i poeziju, prilagođavaju svoj ton s obzirom na to izražavaju li javnu ili privatnu poruku. Za komunikaciju je podjednako važno govori li ta poruka o nečemu što se nalazi „unutra“ ili „vani“, ali generalno ne u odnosu prema pojedincu, gdje bi poetski ekvivalenti bila refleksivna lirika kao izražavanje materije koja se nalazi unutar subjekta, odnosno pejzažna lirika kao izražavanje materije koja se nalazi izvan subjekta. U japanskoj je percepciji stvarnosti pak relevantnija opreka između onoga što je unutar i izvan termina koje uključuju više jedinki, poput obitelji ili njihovih domova.

Prema tome, unutarnja komunikativnost Bebekove pjesme (2) konstituira se na dvostrukoj opreci „unutra“ i „vani“. Prva otvara pjesmu fokalizacijom koja je naglašena upotrebom doslovnoga izraza („u očima“ umjesto „u pogledu“), pri čemu prijedlog „u“ uspostavlja leksičku opreku prema drugome polu pjesme, gdje se nalaze oni koji su izbjegli te se stoga nalaze iz-van(a). Druga se opreka uspostavlja opet između izbjeglica koji predstavljaju ono što je „vani“ u odnosu na domove koji predstavljaju ono što je „unutra“ možda bolje nego ijedan drugi pojam. Za (doslovnu) ilustraciju, kineski ideogram 内 prikazuje čovjeka unutar neke čvrste strukture, dok japanska imenica *uchi* može podrazumijevati upravo dom i/ili obitelj. K tome, riječ „izbjeglica“, koja u svakom slučaju podrazumijeva nekoga tko se nalazi izvan – doma, domovine, sredine, sebe samoga – u kontekstu Domovinskoga rata konotira još jednu specifičnu opreku. Kako stoji na *Hrvatskom jezičnom portalu*, „izbjeglica“ ima i neologijsko značenje (koje se pojavljuje upravo tijekom rata) osobe koja je „izbjegla iz drugih republika bivše Jugoslavije u Republiku Hrvatsku“, što bi u službenom diskursu nadopunjavala riječ „prognanik“ kao „osoba prognana iz jednoga dijela u drugi dio Republike Hrvatske“. Naravno, te se riječi ne moraju odnositi samo na (Domovinski) rat, ali svakako se odnose na akutnu svjesnost tih ljudi, kao i drugih koji s njima stupaju u interakciju, o važnosti određenja osobe s obzirom na to nalaze li se unutar ili izvan doma, odnosno domovine. Pjesma (2) i po tome uspostavlja multiperspektivnost u kojoj više nije samo važno tko promatra koga „na površini“, odnosno u javnosti, nego i kako se lirski subjekt promatra „u dubini“, odnosno privatno, te određuje li se unutarnjom ili vanjskom perspektivom. S obzirom na višestruku i udvojenu perspektivu, ovaj je haiku ujedno primjer spomenutoga „prijenosa osjetila“, koji ne mora nužno podrazumijevati sinesteziju, već je dovoljno da se osjetilne informacije o jednom elementu unutarnje komunikativnosti „prenesu“ u ostatak pjesme.

U pjesmi (2) radi se o vizualnim informacijama – izbjeglice se vide kao oni čiji pogled odaje misao na domove – dok Bebekova pjesma (3) („zvuk raspuklog zvona / iznova gradi / srušeni zvonik“) koristi prijenos zvuka kojem umjesto sinestezije pridaje figuru personifikacije. I ta je figura često prisutna u klasičnom (japanskom) haikuu upravo zbog činjenice da njegova multiperspektivnost podrazumijeva varijaciju različitih perspektiva namjesto ljudskih – obično životinjskih i biljnih – što čini velik dio specifične „biopoetike haikua“ (vidi Marshall 2013). Ta personifikacija oblikuje percepciju lirskoga subjekta koji se čujući „zvuk raspuklog zvona“ izmješta iz sadašnjosti u smislu da adresatu prenosi svoju viziju potencijalnoga objekta, odnosno zvonika. Haiku (3) ne precizira svojega adresata, pa se može raditi o situaciji da je adresat jednak subjektu (refleksivna pjesma) ili da se radi o neidentificiranom, općem adresatu u šutnji i praznini koja okružuje svaku pjesmu. Haiku i u najrefleksivnijim trenucima teži sve izraziti na površini (*omote*) pa je druga varijanta s neidentificiranim adresatom „prirodnija“, odnosno trebalo bi je pretpostaviti prvoj varijanti u izostanku konkretnijih pokazatelja s obzirom na intersubjektivnost haikua, koja podrazumijeva da je (netko) drugi uvijek prisutan u trenutku stvaranja pjesme.

Neovisno o tome kako definiramo adresata, za odnos prema objektu načelno su moguće dvije interpretacije: prva podrazumijeva reminiscenciju na zvonik u kojoj jedna ili više osoba svjedoči postojanje razrušenoga kulturnog objekta, dakako uz pripadajući simboliku vjerskoga i civilizacijskoga simbola kršćanstva. Ta je simbolika osobito snažna u drugoj mogućoj interpretaciji, u kojoj bi se predodžba novoizgrađenoga zvonika shvatila doslovno, kao njegova fizička obnova i simboličko uskrснуće. U prvoj interpretaciji možemo govoriti o ko-memoraciji ukoliko je prisutan barem još jedan adresat umjesto samoga subjekta, dok druga interpretacija podrazumijeva ko-memoraciju jer će obnovljeni zvonik postati činjenica neovisna o ljudskoj prisutnosti. Određena neovisnost može se pretpostaviti i s obzirom na vanjsku komunikativnost, barem sudeći prema činjenici da haiku (3) ne posjeduje niti jedan od elemenata klasičnog trojedinstva. Usjeka i dobnice nema ni u naznakama, a metar je 6-5-5, čime pjesma odudara od uobičajenih metričkih obrazaca i na japanskom i na hrvatskom. Međutim, ova je pjesma u „vertikalnoj“ komunikaciji intertekstualno povezana s poznatim Busonovim haikuom koji glasi ovako:

涼しさや鐘をはなるる鐘の聲

*suzushisa ya / kane o hanaruru / kane no koe*

[hladnoća / zvono odvaja / zvono od zvuk]

Evo i Devidéova prepjeva te dijela njegove interpretacije ove Busonove pjesme:

„Kakva svježina –  
Kako napušta zvono:  
glas samog zvona.

Zapravo, zvuk zvona i ne napušta zvono već se zvono njime širi i po njemu rasprostire; kad smo čuli glas zvona čuli smo zvono, *došli* smo do zvona koje je stiglo do nas. Ne postoji zvono bez glasa zvona i obrnuto. Granice zvona nisu na nepostojećoj vanjskoj površini metala od kojeg je saliven, kao što granica čovjekove ličnosti nije na nepostojećoj vanjskoj površini njegove kože, noktiju i kose [...]” (Devidé 2003: 221-222). Devidé je u prepjevu odabrao najčešće korištena značenja riječi *suzushisa* („svježina”) i *koe* („glas”), ali možemo dodati da u izvorniku dobnica *suzushisa* konotira (ugodnu) prohladnost tijekom ljetnoga dana, no i hladnoću metala od kojega je načinjeno zvono. Riječ *koe* također se obično koristi da označi ljudski glas, pa Devidé slijedi tu Busonovu personifikaciju, iako riječ podrazumijeva i neutralnije značenje zvuka, kao što je vidljivo na početku njegove interpretacije. Odmah u prvoj rečenici „zvuk zvona” prelazi u „glas zvona”, baš kao što i u samoj pjesmi hladnoća metalnoga zvuka koju doživljava lirski subjekt napušta zvono, ali u njega ulazi zbog pada temperature zraka kojim se širi taj zvuk. Devidé je u prepjevu upotrijebio dvije usječnice (crticu i dvotočku) umjesto jedne u izvorniku (*ya*), možda upravo kako bi naglasio da se pjesma bavi zamišljenom granicom kojom ljudi određuju i omeđuju pojavnosti, pa stoga povlači usporedbu između zvona koje se određuje zvukom i čovjeka koji se određuje ličnošću, dakle nečime što im je izvanjsko.

Prema tome, kao što je za postojanje čovjeka kao pojedinca potrebno da postoji netko drugi tko će ga doživjeti kao neovisnu ličnost, kako bi se ustanovilo postojanje zvona potrebno je i da postoji netko tko će ga čuti. Isto se može konstatirati i za minimalne komunikacijske uvjete ovoga, ali i bilo kojega haikua: potrebno je da postoji neki lirski subjekt koji će ga izgovoriti to jest ispjevati, kao i netko tko će pjesmu čuti i tako dovršiti komunikacijski kanal; i lirski subjekt i adresat jednako osjećaju svježinu objekta. Busonova pjesma iskazuje, a Devidéova interpretacija ističe da se takva ulančanost unutarnje komunikativnosti može iskazati pomoću polarnosti *omote* i *ura*, gdje ono što je na površini podrazumijeva ono što je u dubini i obrnuto. Zbog toga se čini se da se ujedno može govoriti i o vanjskoj komunikativnosti između

Busonova haikua i još jednoga poznatog mjesta iz *Zhuangzija*, koje prethodi paraboli o leptiru, a bavi se određivanjem granica između moralno ispravnoga i neispravnoga. Prema kineskome tekstu, ispravno i neispravno ne razlikuju se u apsolutnom smislu jer inače ih ne bismo uopće mogli uspoređivati; stoga se savjetuje da se ti pojmovi prepuste njihovim beskrajnim mijenama u konkretnim slučajevima, koji ovise i o društvenim promjenama: „Zaboravite godine; zaboravite razlike“ (navedeno prema Qiu 2005: 23). Važno je samo da se održi shvaćanje o nečem do čega nam je stalo, kao što je ideja pravednosti ili (ljetne) svježine.

Na drugoj strani povijesne „vertikale“ od *Zhuangzija* nalazi se Bebekov haiku (3), koji osim motiva zvona i onoga što mu je izvanjsko (zvuk/zvonik) ponavlja i Busonov prijenos osjetila (opip, odnosno temperatura/zvuk). Kod Bebeka se radi o personificiranom, a ne sinestetičnom zvuku, no učinak se opet može svesti na geslo „zaboravite godine; zaboravite razlike“. U oba haikua percepcija trenutka iz očišta lirskoga subjekta dokida uzročno-posljedičnu logiku, pa tako postaje nevažno proizlazi li hladnoća iz metala zvona ili atmosfere hrama. Bebekova pjesma pogotovo „zaboravlja godine“, to jest nastoji dokinuti uobičajeno poimanje prošlosti i budućnosti, pa stoga postaje moguće tumačiti da se zvuk odnosi i na nešto što je bilo (sjećanje na čitav zvonik) kao i na nešto što će tek biti (nanovo izgrađen zvonik). No, ono što je sigurno jest da ovaj hrvatski haiku predstavlja osobit oblik ko-memoracije vlastitoga (ratnog) konteksta u činu obraćanja adresatu, a potencijalno i kulturnoga pamćenja ako se uvaži njegova vanjska komunikativnost prema japanskim haikuom.

#### IV.3.2 Marijan Čekolj

Sljedeći autor čije se tri pjesme analiziraju je Marijan Čekolj, priređivač *Haikua iz rata*, što ga ujedno čini i prvim antologičarem haikua u Republici Hrvatskoj, a njegove tri pjesme glase ovako (str. 29):

- (4) Crvena zora / nad Zagrebom. Negdje je / bila krvava noć.
- (5) Svježiji grob / ratnika. Još jedan / uveo list...
- (6) U gladnom oku / djeteta – moguće / obilje svijeta.

Prva pjesma slijedi metar haikua, osim što u posljednjem retku ima slog viška (5-7-6) koji zauzima „noć“, čime je ta imenica dodatno naglašena. Usjek se nalazi točno na sredini, na neuobičajenom mjestu za haiku koji se tako dijeli na dvije deveterosložne cjeline (9-9). Dobnice koja bi određivala godiš-

nje doba nema, dakle ne saznajemo kalendarsko vrijeme, ali je zato precizno određeno kronometarsko vrijeme (vidi Pavličić 2011: 10). U haikuu (4) stoga se preklapaju dvije pjesničke strukture: simetrična u dva dijela s obzirom na usječnicu (točka u drugome retku), te asimetrična u tri dijela s obzirom na završetke redaka. Budući da bilo koja od te dvije strukture može biti dominantna, pjesma zadobiva neodređen, *staccato* ritam ukoliko čitatelj pokušava balansirati između obje strukture pa uspostavlja stanke nakon svake dvije riječi, a onda i na završnoj jednosložnici koja odudara od haiku ritma. Za usporedbu, haiku (3) nema usjeka i čitava pjesma „teče” u jednoj rečenici, odnosno nema nikakvih jezičnih niti poetskih signala koji bi naznačivali stanke, sasvim u skladu sa slobodnim širenjem zvuka zvana kroz prostor i zamišljenom obnovom zvonika bez zapreka.

Trodijelnu strukturu naglašava i krajnje precizna podjela redaka prema informacijama kada, gdje i što je lirski objekt pjesme. One se navode upravo tim redoslijedom, s time da drugi redak prenosi dvije informacije, o neposrednome „ovdje” i neodređenome „negdje”, koje podrazumijeva neki dio Hrvatske pogođen ratnim stradanjima, za razliku od praktički neokrznutoga Zagreba. Opet, tu trodijelnu strukturu prati još jedna dvodijelna, koju možemo skicirati iskoristivši Ogatinu „horizontalnu, suvremenu zajednicu”, odnosno onaj aspekt haikua koji se odnosi na njegovu komunikaciju sa suvremenicima. U srži te vanjske komunikativnosti načelno se nalaze drugi hijijini, no spomen glavnoga grada Hrvatske određuje dotičnu zajednicu kao nacionalni teritorij. Taj se teritorij uslijed ratnih uvjeta nalazi u stanju nepotpune ili prekinute komunikacije, i otuda onaj „negdje” na mjestu gdje bi se očekivala potpuna informacija, recimo o broju poginulih i ranjenih. Lirski subjekt očito osjeća taj nedostatak i priželjkuje dotičnu informaciju, pa u njezinom izostanku čini ono što ljudi obično čine u svakodnevicu i u književnosti, a to je simulacija zamišljene zbilje (vidi Djikić et al. 2013: 33-34). Ta se simulacija ostvaruje kognitivnim pretapanjem dvaju vizualno podudarnih ulaznih prostora, zore i krvi, te uspostavljanjem „negdje” kao „prijelaznoga prostora”, a usput se potencijalno uspostavlja i razina vertikalne, intertekstualne komunikacije s homerovskom „zorom ružoprstom”. Simulacija se odvija i na prostornoj vertikalnoj liniji – između lirskoga subjekta koji s tla promatra zoru i noć u zraku – čime se ta pojedinačna vertikalnost u doslovnim terminima supostavlja kolektivnoj horizontalnosti koja obuhvaća čitav teritorij. Horizontalna, „zemaljska” komunikacija je, dakle, vanjska i nepotpuna, a vertikalna, „zračna” komunikacija je unutarnja i hiperpotentna jer stvara (pjesničku) predodžbu na temelju nepovezanih informacija. Lirski adresat nije naznačen i pjesmu je moguće tumačiti kao da ga nema, ili ga se može zamisliti u različitim ulo-



gama (haijini, obitelj i prijatelji, publika kojoj se obraćaju ratni izvjestitelji...). Neovisno od tog tumačenja, i ovaj haiku ipak možemo sagledati kao pokušaj ko-memoracije, kao ko-memoraciju u nastanku koja se u trenutku haikua (4) još ne može dogoditi, jer iako su poznati elementi „kada“, „gdje“ i „što“, nije poznat najvažniji od njih: „tko“ je žrtva koju treba upamtiti. U izostanku te informacije, posla se prihvaća haijin, kojemu je jedna od zadaća oblikovati i očuvati kulturno, odnosno kolektivno pamćenje.

Čekoljev haiku (5) („Svježi grob / ratnika. Još jedan / uveo list...“) ko-memoracijom se bavi neposrednije jer se pjesma lako može tumačiti kao da je smještena u situaciju doslovne komemoracije, odnosno vojničkoga pogreba. Osim na toj komunikacijskoj razini, haikui (4) i (5) slični su i po ritmičkoj strukturi, osobito s obzirom na metar i dobnicu. Raspored slogova po retcima u haikuu (5) je 3-6-4 pa nema govora o klasičnom metru 5-7-5, ali možemo reći da se istodobno zrcali njegova struktura i ona iz haikua (4): kraći prvi redak – dulji drugi redak – kraći treći redak s jednim slogom viška. Završna se hiperkataleksa opet ostvaruje jednosložnicom („list“) koja stupa u metaforički odnos pretapanja s prvom polovicom pjesme. Ulazni prostori pretapanja ovoga puta nisu određeni podudarnošću (crvenilo zore i krvi) već antonimskom polarnošću („svježi“ – „uveo“), koja ujedno izražava i dobnicu s obzirom da „uveo list“ konotira jesen. Ipak, strukturna logika haikua (4) i (5) je ista: dvije predodžbe iz prvoga i zadnjega retka pretapaju se u neodređenome prijelaznome prostoru drugoga retka, samo što ovoga puta ta neodređenost nije iskazana prostorno („negdje“), nego je iskazana brojčano („još jedan“). Dvije polovice pjesme nisu brojčano sasvim identične, ali točka, kao vjerojatno najneutralnija usječnica, opet dijeli haiku na dva podjednaka dijela (6 i 7 slogova) i dvije rečenice. Obje su rečenice bezglagolske, što proizvodi dojam statičnosti, koji dodatno pojačava pojava druge usječnice (trotočka) na kraju kao pandana japanskoj usječnici „kana“, koji također konotira produljivanje trenutka haikua i time donekle ublažava isprekidani *staccato* ritam kakav smo prepoznali u haikuu (4).

Haiku (5) također donekle konotira prostornu horizontalnost i vertikalnost u podudarnosti groba i uveloga lista, koji je otpao s nekoga uspravnoga stabla i sada se nalazi u sličnome horizontalnom položaju na tlu kao što se ljudsko tijelo nalazi ispod tla, nakon što je čovjeka iz vertikalnog položaja oborio metak ili neki drugi ratni uzrok. Prostorni i komunikacijski aspekti vertikalne i horizontalne dimenzije nisu razrađeni kao u haikuu (4), no ipak je razvidna vanjska, „vertikalna“ komunikacija s japanskim haikuom, kao i određena „horizontalna“ protežnost u smislu korištenja sličnih motiva u čitavoj zbirci *Haiku iz rata*. Primjerice, motiv groba koristi se u još šest pjesama

iz zbirke, a ista brojka vrijedi i za motive zvona i zvonika uz haiku (3) među ukupno 187 haikua. Češće se koriste samo motivi neba i nebesa (11 puta) te suza (8 puta), a podjednako se često koristi motiv starice (6 puta).

Horizontalnu os Shirane koncipira dominantno kao onu koja se odnosi na osjetilnu percepciju, ali to nije zapreka tome da se u nju ne uključe i podudarnosti dotičnoga haikua s drugim radovima suvremenika, pogotovo ako se oni odnose na istu (ratnu) zbilju. No, kao presudni utjecaj i dokaz vertikalne osi vanjske komunikativnosti vjerojatno se može izdvojiti sljedeći, dobro poznati Bashōov haiku (za drukčije prepjeve na hrvatski i druge europske jezike vidi Devidé 2003: 142-144):

夏艸や兵共が夢の跡

natsukusa ya / tsuwamono-domo ga / yume no ato

[ljetna trava / ratnici / san od trag]

ljetna trava:

ratnici iz prošlosti

tragovi snova

Dapače, koristeći još nekolicinu primjera iz Bashōa i Busona, Shirane ilustrira svoje pojmove dviju osi upravo nakon navođenja ove pjesme (što-više, završnu sintagmu preuzima u naslov svoje knjige u kojoj je razradio tu koncepciju): „Kao što vidimo iz ovih primjera, trenuci haikua mogu se zbiti u udaljenoj prošlosti ili u udaljenim, zamišljenim mjestima. [...] Bashō je putovao da bi istražio sadašnjost, upoznao nove pjesnike i s njima stvarao ulančane stihove. Podjednako važno, putovanje je bilo način da se uđe u prošlost, da se susretne s duhovima preminulih, da iskusi ono što su iskusili njegovi poetski i duhovni predšasnici. Drugim riječima, postojale su dvije osi: jedna horizontalna, sadašnja, suvremeni svijet; i druga vertikalna, koja vodi natrag u prošlost, u povijest, u druge pjesme” (Shirane 2015). Shirane je na uvođenje te distinkcije potaknuo izostanak vertikalne dimenzije u američkoj haiku poeziji, koji on smatra posljedicom pogrešnog preskriptivizma o tome da „trenutak haikua” ne smije sadržavati ništa izvan neposredne osjetilne zbilje autora, pretočene u izražaj lirskoga subjekta. Ova se opservacija može proširiti i na hrvatski haiku, pa čak može poslužiti i kao neka vrsta eliminacijskoga testa za one pjesme i autore koji ne uspijevaju ostvariti sve izražajne mogućnosti haikua. Naime, inzistiranje na neposrednom „ovdje i sada” ne samo da dokida mnoge tematske mogućnosti haikua, nego i ograničava nje-

govu komunikacijsku situaciju tako da pjesma postaje previše predvidljiva, stalno ponavljajući isti tip unutarnje komunikativnosti. Za primjer možemo navesti tri pjesme Vesne Skočir iz iste zbirke (str. 64):

Zvuk sirene. / Sama, u krletci, / papiga je skupila perje.

U dnu police / Vukovarska golubica, / lijepa kao san.

Noga u blatu. / Pod njom jesenski / hrastov list.

U sve tri pjesme subjekt se smješta neposredno uz objekt koji promatra i koji se u prvome retku naznačuje vizualnim ili auditivnim signalom (sirena, polica, noga), da bi se zatim u preostala dva retka taj objekt opisao. Izostaju adresat i bilo kakav vid multiperspektivnosti ili ko-memoracije, što naravno ne znači da je dotični način jedini da se komunikacija subjekta smjesti u neposredni trenutak haikua. Također, nije namjera ovdje zagovarati obrnuti preskriptivizam prema kojem bi haiku *mora* „proširivati” vertikalnu i horizontalnu os, već se samo želi ukazati da izostanak takvoga postupka vodi u predvidljivost i komunikacijsku šablonizaciju.

Svi numerirani primjeri hrvatskih haikua koji se ovdje navode ostvaruju vanjsku komunikaciju na barem jednoj od te dvije „osi”, a haiku (5) to također čini hipertekstualnom varijacijom u odnosu na svoj hipotekst. Ta se varijacija može pratiti prema retcima, odnosno prema metru 5-7-5: kod Bashōa na početku je „ljetna trava” koja svojom vitalnošću i zelenilom implicira vitalnost i svježinu. Radi se o činjenici koja je ne samo biološka, već – mnogo važnije – i književna jer je Bashōov vlastiti hipotekst, koji navodi neposredno prije svojega haikua, pjesma o proljeću kineskoga klasika Du Fua iz 8. stoljeća, u kojoj se trava spominje kako bi se uspostavio kontrast s propadanjem ljudske civilizacije (iako je u izvorniku trava vjerojatno „duboka”, a ne „zelená”; usp. Rouzer 2006). „Svježi grob” na početku Čekoljeve pjesme (5) eksplicitno u dvije riječi sažima sve ono što je u Bashōovoj pjesmi nedorečeno: kontrast svježine (trave) i grobova (ratnika) koji okružuju mjesto na kojem se zatekao japanski lirski subjekt. Drugi Čekoljev redak („ratnika. Još jedan”) također je varijacija na Bashōovu šestosložnicu „tsuwamono-domo”, odnosno „ratnici”, pogotovo ako se hrvatski redak promatra u izolaciji. Taj se redak dakako odnosi na ključne riječi s obje strane usječnice (točke), dakle i na grob i na list, čime se uspostavlja doslovniji paralelizam nego kod Bashōa, gdje usječnica („ya”) uspostavlja paralelu između snova ratnika i „snova” trave. U oba slučaja radi se o ko-memoraciji poginulih ratnika, samo što japanski haijin to čini pomoću dvostruke metafore snova, dok hrvatski haijin to čini koristeći još jedan kontrast, ali ovaj puta u metaforičkoj usporedbi ratnika i lista.

Obje pjesme, dakle, opisuju promjene u prirodnome krajobrazu, pri čemu se nastoje same upisati u kulturni krajobraz kao pamćenje preminulih: kod Bashōa u oba smisla – pamćenje, odnosno snovi koje *posjeduju ti ratnici* te pamćenje *o tim ratnicima* – a kod Čekolja samo u potonjem. Hrvatski je haiku prema tome jednostavniji i stoga izravniji, što pogotovo dolazi do izražaja jer obuhvaća dobnicu koja završnim riječima daje dodatnu semantičku „težinu“. Izravnost hrvatskoga haikua usto je prikladnija neposrednoj ratnoj situaciji u Hrvatskoj toga vremena. Naime, dok se Bashōov lirski subjekt iz mirnodopske sadašnjosti izmješta u ratnu prošlost (oko petsto godina ranije; vidi Blyth 1982: 877 ili Devidé 2003: 142), plauzibilna interpretacija komunikacijske situacije Čekoljeva lirskoga subjekta bila bi da se nalazi na doslovnoj ratnoj komemoraciji, odnosno pogrebu vojnika, gdje se obraća okupljenima uspoređujući poginuloga s listom. No, ako i ne prihvatimo takvo tumačenje prostorne neposrednosti (na groblju), ostaje činjenica da „svježina“ groba uvjetuje vremensku neposrednost opažaja koja vješto koristi vertikalnu, intertekstualnu komunikaciju kako bi izrazila konstantu ljudske (nasilne) smrti u prirodnome ciklusu.

Antonimsku polarizaciju početka i kraja pjesme Čekolj kao pjesnički postupak koristi i u haikuu (6) („U gladnom oku / djeteta – moguće / obilje svijeta.“), iako ne rabi dva pridjeva već pridjev i imenicu („gladnom“ - „obilje“), ponovno izostavljajući glagole. Ponavlja se i za haiku atipični usjek točno na sredini pjesme, koju crtica dijeli na dva jednaka dijela od osam slogova (8-8). To znači da je i ovoga puta metar gotovo pravilan, odnosno odudara u smislu da je drugi redak za jedan slog kraći (5-6-5). Dobnica ponovno izostaje, a osim pozivanja na kontekst zbirke koji govori o ratnome vremenu, vrijeme u pjesmi nije moguće pobliže vremenski odrediti. Taj je izostanak vremenske referencijalnosti, koji omogućuje da se ona potencijalno smjesti u bilo koje vrijeme, smislen utoliko što čitava pjesma tematizira potencijal zamišljaja, slično kao i u Bebekovom haikuu (2). Ova se pjesma također otvara motivom oka i gledanja koji se imaju različito tumačiti s obzirom na komunikacijski okvir. Prva je opcija da lirski subjekt promatra dijete kao objekt i obraća se općenitom, „svjetskom“ adresatu u jednoj vrsti apela, ko-memoracije potencijala djeteta koje treba ovjekovječiti jer se vjerojatno neće ostvariti zato što je pothranjeno, a moguće je i da neće preživjeti glad. Druga je opcija da dijete shvatimo kao subjekt koje zamišlja uživanje u vlastitome obilju, upućujući na budućega sebe kao adresata tih materijalnih želja, dakako opet uz implikaciju da one u sadašnjosti nisu ispunjene zbog ratnih uvjeta. U oba se slučaja ponovno susrećemo s karakterističnom multiperspektivnošću haikua, koju on djelomice baštini iz taoizma. Zbog te je interdiskurzivne veze,

primjerice, Bashōov suvremenik Ichū Okanishi, jedan od najvažnijih teoretičara škole Danrin, „elokventno ustvrdio da divlji humor, neobuzdani duh i mašta te relativnost perspektive koje pronalazimo u *Zhuangziju* predstavljaju samu bit *haikaija*“ (Qiu 2005: 30). Jednu inačicu toga pronalazimo upravo u Čekoljevoj pjesmi (6), dakako bez ovisnosti o taoističkom ili bilo kojem drugom sustavu mišljenja, što je dodatno poentirano svođenjem na perspektivu djeteta kojemu su, pogotovo u mlađoj dobi, takve predodžbe ionako strane. Iako pjesma protumačena u ratnom kontekstu ima ozbiljan, pa čak i tragičan ton, „neobuzdani duh“ haikaija omogućuje i da leksički humor izazove optimizam koji tek treba uslijediti, a koji i u ovome slučaju omogućava specifična, multiperspektivna optika haikua.

### IV.3.3 Branislava Krželj

Kao posljednje ogleadne primjere za analizu lirske komunikacije *Haikua iz rata* ovdje navodimo još tri pjesme, kojima je autorica Branislava Krželj (str. 46):

- (7) U stavu „mirno“ / čovjek skinuo kapu. / Gori mu kuća.
- (8) Sve je u torbi: / odjeća, pisma, slike. / Lagan je život.
- (9) Prognanik šuti. / Odakle početi priču / o kraju svijeta?

Kao i kod Bebeke i Čekolja, ovim je pjesmama zajednička ratna tematika, ali se u odnosu na njihove navedene pjesme ovi haikui Branislave Krželj očito razlikuju najmanje po jednoj značajki, a to je upotreba glagola. Već smo konstatali da Čekolj u tri svoja haikua glagole rabi samo jednom, u pjesmi (4), dok Bebek također po jedan glagol rabi dvaput, u pjesmama (2) i (3). Ostale su im analizirane pjesme bezglagolske, a za razliku od njih Krželj rabi po dva glagola u svakoj pjesmi. To ipak ne znači da su njezine pjesme više dinamične ili obilježene narativnošću, kakva se rijetko zatječe u haikuima u smislu zaokružene priče (a o smislu „male prostorne priče“ govorit će se u posljednjem poglavlju). Ipak, takva upotreba glagola pridaje im osobitu strukturu: u prvome dijelu pjesme uspostavlja se osnovni trenutak haikua, a u drugome dijelu se nagovještava, „otvara“ budućnost koja proizlazi (ili tek treba proizaći) iz toga trenutka. Ovakva se vremenska implikacija inače može načelno prepoznati u svakome haikuu koji promatra stvaranje prirode i u prirodi, kao i stvaranje pjesnika (*poiesis*), s obzirom da se „vanjski svijet uvijek preobražava, u nastajanju je“ (Barnhill 2004: 46).

Što se tiče pojedinačne osnovne strukture njezinih haikua, haiku (7) pisan je pravilnim silabičkim metrom (5-7-5), a ta je očekivana pravilnost u možebitnom kontrastu s neočekivanom čovjekovom pravilnošću i statičnošću u trenutku kada bi čitatelji mogli očekivati njegovu reakciju na dinamiku kuće u požaru. Taj je prizor načelno rušilački prema zapadnjačkoj dihotoemiji prirode i kulture, no iz izvorne perspektive haikua to je još jedan prizor stvaranja, točnije pretvaranja građevinskoga materijala iz jednoga stanja u drugo, pa pravilnost metra na drugi način podupire pravilnost sadržaja u smislu da se povratak kuće u „prirodno“ materijalno stanje ionako treba dogoditi u nekom budućem trenutku. Usjek je decidirano određen, usječnicom točke koja također pospješuje čovjekovu statičnost i daje naslutiti prostorni jaz između njega i njegove kuće, možda čak i u smislu da prati požar putem medija i zbog toga niti ne može reagirati. Klasična dobnica izostaje u sve tri pjesme, što je opet u skladu s njihovom kronološkom strukturom koja nagovještava neko trajanje neograničeno godišnjim dobom ili sličnim vremenskim opsegom. Budući da nema naznaka lirske „ja“, poziciju subjekta može zauzeti čovjek koji promatra svoju kuću kao objekt, a njegovo držanje pritom eksplicitno priziva ko-memoraciju jer se u stavu „mirno“ mogu nalaziti vojnici prilikom nečijega pogreba. No, pogotovo ako se radi o civilu, ovaj haiku sadrži i određenu dozu humora koji ga dovodi u blizinu granice sa senryūom, ali ipak se čini „suptilniji i nježniji“ (Addiss 2012: 177) od oštrog, često i sardoničnog humora kakav odlikuje tu književnu (pod)vrstu. Humor se može prepoznati upravo u izostanku djelovanja, kao da je čovjek toliko zbunjen prizorom da mu može samo svjedočiti, a ne i djelovati. S druge strane, takav se humor može protumačiti i s pozicije za koju se zalagala škola Teimon, naime tako da prenosi moralne vrijednosti, u ovom slučaju stoicizma i odricanja od materijalnoga posjedovanja.

I dok humor u haikuu (7) uvelike ovisi o interpretaciji, lakše ga je prepoznati u haikuu (8) („Sve je u torbi: / odjeća, pisma, slike. / Lagan je život.“). Slično kao u često rabljenoj figuri kakekotoba – što je japanska varijanta paronomazije, a doslovno znači riječ (ili izraz) koji se obrće oko središta – oko riječi „lagan“ obrću se značenja doslovne male mase torbe i prenesene lagodnosti života neopterećenoga materijalnim. Budući da je, kao i u haikuu (7), ta neopterećenost posljedica ratnih zbivanja, a ne svjesni izbor, možemo govoriti i o crnohumornom haikuu, odnosno ponovno o jednoj varijanti senryūa.

Pjesma (8) bi načelno odgovarala tom obrascu jer je također pisana u pravilnome metru i bez dobnice. U njoj se nalaze dvije usječnice te čak pet interpunkcijskih znakova (dvije točke, dva zareza i dvotočka), što stvara dojam „rascjepkanosti“ pjesme. Primarni usjek nalazi se između drugoga i tre-

ćega retka jer spaja slike (opet i u doslovnom i u prenesenom značenju) tere-ta i lakoće, uspostavljajući još jednu polarnost na tragu taoističkoga utjecaja, koji često koristi primjere suprotnosti da bi naglasio univerzalnost Stvaranja. Čitava se pjesma sastoji od (nabranja) objekata, a subjekt i adresat leksički se ne određuju i stoga unutarnja komunikacija gotovo u potpunosti izostaje, pa i u smislu ko-memoracije kakva se može očekivati u zbirci ovakve tematike. No, čini se da upravo na tom izostanku sjećanja i jest fokus jer su središnje riječi haikua (8) „pisma” i „slike”, odnosno upravo predmeti koje ljudi u ratnoj situaciji nose sa sobom poradi sjećanja, za razliku od također navedene odjeće koja osigurava (golu) egzistenciju. Dakle, ovaj haiku naizgled upućuje samo na ranija sjećanja, bez mogućnosti uspostave novih kakvu bi pretpostavljala njegova ko-memorativna komunikacijska karakteristika. S obzirom na važnost sjećanja za čovjekov identitet, takva bi situacija ustvari bila tragična, ali učinak humora i inzistiranje na univerzalnosti („Sve”, „život”) haiku (8) ipak privode intersubjektivnoj perspektivi, u kojoj se gubi tragičnost pojedinca. K tome, u ovome se haikuu na razini vanjske komunikativnosti može prepoznati i naznaka klasičnoga haibun, gdje se podrazumijeva subjekt koji putuje samo s nužnim potrepštinama i stvara nova prijateljstva i poznanstva. Na taj se način njezinom humoru pridaju suptilnost i doza optimizma, što pospješuje interpretaciju u pozitivnom svjetlu i pjesmu smješta bliže domeni haikua nego senryūa.

Posljednja pjesma Branislave Krželj u ovome kratkom izboru pak ne sadrži ništa humoristično, no također se izgrađuje oko nemogućnosti ko-memoracije, pa i komunikacije („Prognanik šuti. / Odakle početi priču / o kraju svijeta?”). Ni ona nema dobnice, što je logično jer priziva vremensku neodređenost „kraja svijeta”, kakva je inače česta u europskoj modernoj poeziji, ali i u kineskoj i japanskoj poeziji na temu dekadencije i propadanja moralnih vrijednosti (još jednom, vidi Rouzer 2006). Metrički je za nijansu dulja (5-8-5), i to upravo za slog koji određuje „priču”, čime se vješto ukazuje na intruziju dulje narativnosti u kratki lirski tekst. Međutim, ta priča ne može započeti, čime se ističe nemogućnost komunikacije koja je sadržana u glagolu „šuti”, a dodatno je naglašena usjekom s usječnicom točke koji slijedi neposredno za njom. Usjek je važan element unutarnje komunikativnosti haikua zbog toga što može omogućiti promjenu perspektive ili subjekta. U prvih šest pjesama ovoga „ratnoga” izbora, prva Bebekova i sve tri Čekoljeve koriste usjek upravo za takvu uspostavu multiperspektivnosti, kao i haiku (8) Branislave Krželj. Međutim, haiku (9) ukazuje i na mogućnost da usjek označi promjenu subjekta, konkretno iz prognanika na lirsko „ja” koje će ispričati njegovu, ali nužno i zajedničku priču ako se radi o općoj propasti svijeta.

Polivalentnost perspektive i subjekta u haikuu (9) ostvaruje se obratom usjeka, ali i neodređenošću središnje riječi – četvrte od osam – „početi” koja se može odnositi na prognanika ili na neki drugi subjekt, pa je zamislivo i da se ova pjesma nađe kao prvi stih (ili strofa, zavisno o interpretaciji) u nekoj varijanti reнге (za hrvatske inačice reнге, od kojih je jedna i ratne tematike, vidi, primjerice, časopis *Haiku*, br. 3 (1996), str. 53-57). Kao što je već višestruko naznačeno, japanski haiku uslijed jezičnih razlika ima veće mogućnosti da izrazi intersubjektivnost i multiperspektivnost, što se ovdje završno može demonstrirati i jednim primjerom klasičnog, ali ujedno i suvremenog pjesnika kao što je Shiki:

暑くるし乱れ心や雷をきく

*atsukurushi / midare-gokoro ya / rai o kiku*

*[omara / pomutnja osjećaj / grom čuti]*

usred omare

osjeća se pomutnja –

čujem zvuk groma

Kao što pokazuje razlika između doslovnoga prijevoda i prepjeva, sasvim jednostavne riječi moguće je povezati na barem tri načina koji su određeni različitom perspektivom, koju je na hrvatskom nužno izraziti različitim glagolskim licima koja u japanskom ne postoje. U ovome prepjevu izabrana je varijanta u kojoj usjek označava promjenu subjekta iz ljudskoga, životinjskoga ili neodređenoga mnoštva koje sluti promjenu vremena prema promatračkom, pojedinačnom subjektu koji tu promjenu evidentira vlastitim sluhom te, ako taj subjekt shvatimo kao izraz pjesnika, estetskim senzibilitetom same pjesme. No, „midare-gokoro” bi se u duhu jezika prije mogao shvatiti kao vlastiti osjećaj pomutnje (dakle: „osjećam pomutnju”), a zvuk groma poopćiti i izmjestiti s obzirom da se čuje naokolo, što se na hrvatskom može izraziti bezličnom konstrukcijom („čuje se zvuk groma”). U tom slučaju haiku se usredotočuje na pojedinačnu, subjektivnu perspektivu lirskoga „ja”, ali zahvaća i širu perspektivu koja je smještena otprilike u sredinu ljeta, na što nas upućuje početna riječ „atsukurushi” koja je ujedno i dobnica. Dakle, u prvoj interpretaciji komunikacija se odvija „izvana” prema „unutra”, odnosno iz perspektive pojedinca prema općoj, a u drugoj interpretaciji je obrnuto. Moguća je i treća varijanta, koja bi zadržala subjektivni osjećaj pomutnje („osjećam pomutnju”) i nakon usjeka („čujem zvuk groma”). Time Shikijeva pjesma aktivira i preneseno značenje koje je već prisutno u početnoj riječi,



koja se može odnositi i na veliku vrućinu u tijelu, dakle na visoku temperaturu koja „osjećaj pomutnje” i „grom” rekontekstualizira kao bolest i njezine posljedice poput jakoga kašlja, ali i s potencijalno fatalnim ishodom, poput srčanoga ili moždanoga udara. Ovakva je interpretacija pogotovo aktualna na razini vanjske komunikativnosti jer Shiki piše čitav korpus pjesama u kojima lirski subjekt tematizira bolest i načine na koje se ona osjeća. To je sasvim u skladu s pretpostavkom koju sažeto izriče Miner: „Za kinesku i japansku poeziju tradicionalno se pretpostavlja da je činjenična, uključujući izjednačavanje (lirskoga) kazivača i autora” (Miner 1990: 121). Prema tome, japanski haiku gotovo uvijek može računati na značajke ko-memoracije i multiperspektivnosti pozivanjem na jedinstvenu autorsku perspektivu u odnosu na onu koja je deklarativno izražena u pjesmi. Za razliku od toga, za hrvatski se ratni haiku može ustvrditi da takve karakteristike haikua ostvaruje, ali i tematizira iako je zbog drugačije poetske tradicije i jezičnoga medija osobna autorska perspektiva u njima manje prisutna.

#### *IV.4 Mainichi i svakodnevne novine*

Nastavljajući se na status haikua kao književnoga primjera s početka ovoga poglavlja o komunikaciji kao jednom od obrata haikua, možemo dodati da je oprimjeravanje bilo koje teze o haikuima posebno zahtjevno uslijed njihove mnoštvenosti, prilagodljivosti te dehijerarhizirane naravi (koja se ogleda i u intersubjektivnome stvaranju). Dakle, iako postoje poznati i priznati autori i antologije, nije lako izabrati one haikue koji bi bili najutjecajniji i ogledni primjeri za čitavu vrstu zbog toga što ih je jako mnogo (mnoštvenost), postoje u različitim oblicima (prilagodljivost) te se logika njihovoga stvaranja opire načelima kanonizacije (dehijerarhiziranost). Riječ je, dakle, o posebno izraženom problemu s kojim se ustvari susreće analiza bilo koje vremenski i/ili prostorno rasprostranjene književne vrste, a kojem znanost o književnosti nastoji doskočiti na različite načine. Najčešće je rješenje generacija i generalizacija različitih tekstoida, odnosno odlomaka duljih tekstova, koje je samo po sebi upitne znanstvene validnosti (vidi Piper 2020a), a u slučaju haikua je i besmisleno skraćivati ih. Nadalje, iako je produkcija i recepcija haikua vrlo rasprostranjena, njegova kritička recepcija je uslijed navedenih razloga često manjkava, a to stanje može se dijagnosticirati i za hrvatski haiku. Susrećemo se, prema tome, s relativno netipičnim stanjem književnoga polja, gdje između velikoga broja zasebnih tekstova – a ima ih sigurno više od deset, vjerojatno i dvadeset tisuća – nema uspostavljene hijerarhije vrijednosti i važnosti koja bi omogućila da neke od njih izaberemo kao najbolje ili ogledne primjere karakteristike kao što je komunikacija.

Ipak, osnove filološke i komparatističke metode nalažu upravo takav izbor, koji je u slučaju ratnih haikua već motiviran logikom vanjskoga komunikacijskog konteksta. Da bi se upotpunila usporedba, i kako ne bismo ovisili isključivo o antologijama i njihovom uredničkom izboru, dužni smo ponuditi i nešto drukčiji korpus. Njega također temeljimo na specifičnosti i maksimalnom dosegom komunikacijskog konteksta, a ujedno je blizak suvremenosti i tako omogućuje malen presjek hrvatskih haikua nastalih od uspostave Republike Hrvatske. Radi se, konkretno, o izboru haikua na engleskom jeziku koje su hrvatski pjesnici objavili tijekom 2021. godine u japanskim novinama *Mainichi* (毎日新聞, doslovno *Svakodnevnine novine*), koje u engleskom izdanju sadrže virtualni podlistak u koji autori diljem svijeta šalju svoje pjesme. Te se pjesme nakon selekcije objavljuju u pravilu svakoga radnog dana, a tijekom 2021. godine objavljeno je ukupno 14 haikua šestero hrvatskih autora. Radi se o godini koju su u Hrvatskoj obilježili pandemija kovida-19 te snažni potresi, pa po tome nosi i vjerojatno najveći potencijal za kolektivno pamćenje u razdoblju nakon Domovinskoga rata, zbog čega ćemo uz ostale aspekte komunikacije haikua posebnu pozornost moći posvetiti njegovoj ko-memoracijskoj karakteristici.

Abecednim redom, *Mainichi* je 2021. godine objavio haikue Igora Balića (1 haiku), Gorana Gatalice (6), Tomislava Maretića (2), Silve Trstenjak (1), Đurđe Vukelić-Rožić (3) i Aljoše Vukovića (1), a u ovaj izbor ući će samo po jedna pjesma svakoga autora. Osim Maretića, nitko od njih nije zastupljen u zbirci *Haiku iz rata*, ali su svi osim Balića zastupljeni u najrecentnijoj antologiji *Nepokošeno nebo 2: Antologija hrvatskoga haiku pjesništva 2008-2018*, što znači da je riječ o haijinima kasnije generacije. Broj pjesama koje su objavili ujedno je i indikator njihove aktivnosti, pogotovo za Gatalicu koji je globalno jedan od najprisutnijih suvremenih hrvatskih haijina, ili Vukelić-Rožić koja je, kako je već navedeno, urednica oba *Nepokošena neba* i vrlo aktivna u suvremenoj recepciji hrvatskoga haikua. Za potkrepu autorske aktivnosti možemo navesti i izbor „stotinu najkreativnijih europskih autora haikua“ koji od 2011. sastavlja poljski haijin Krzysztof Kokot, a gdje se na popisu za 2021. godinu ponovno nalaze svi navedeni autori osim Balića (uz još šestero Hrvata, ukupno njih jedanaest; vidi Kokot 2022). Redom objavljivanja, prva je pjesma Gorana Gatalice od 13. siječnja 2021.:

(10) daughter's wedding – / glinted in the moonlight / the first snowflakes

[kćerino vjenčanje – / zasjale na mjesecini / prve pahuljice]

Uslijed većih leksičkih razlika haikui na engleskom češće odstupaju od idealnoga japanskoga silabičkog metra, pa je tako i ova pjesma u „skraćenoj” metričkoj varijanti (4-5-4 umjesto 5-7-5), koja ipak zadržava pravilnu metričku strukturu, iako su retci za četvrtinu kraći. Usječnica se nalazi na kraju prvoga retka, a usjek je dodatno istaknut inverzijom drugoga i trećega retka, koja je mnogo upadljivija na engleskom negoli u hrvatskom prijevodu. Posljedica te inverzije je i izmještanje dobnice u posljednji redak, čime se naglasak pjesme stavlja na vremensku dimenziju jer saznajemo i kronometarsko i kalendarsko vrijeme. Dakle, prema strukturi na koju je uputila Giroux, haiku sadrži informacije „što” i „kada”, a „gdje” se može pretpostaviti kao interijer crkve ili dvorane za vjenčanja. Budući da je tema (a i pretpostavljena lokacija) pjesme ceremonijalna, očito se radi o jednoj vrsti ko-memoracije, koja se smješta u dvostruku vremensku perspektivu – uz simbolizam pahuljica kao čistoće i novoga početka – možda u nastojanju da taj svečani događaj bude čim bolje upamćen. Takva interpretacija pogotovo je smislena ako imamo na umu da se na lirski subjekt u prvome retku upućuje kao na roditelja odrasle kćeri. Ipak, usjek ponovno ostvaruje intersubjektivnost percepcije pa je moguće preostala dva retka tumačiti i iz (inter)subjektivne perspektive majke i/ili oca, ali i multiperspektivno, iz neodređenoga objektivnog rakursa. U tome je, dakako, i poanta usjeka u službi komunikacije haikua: da ponudi različite perspektive u pokušaju da se između njih „uhvati” neki trenutak u vremenu.

Trenutak haikua obično je od velike važnosti u životu pojedinca kada se aktivira njegov ko-memoracijski potencijal, kao u haikuu (10), ali „ratni” primjeri (1)-(9) uvelike su pokazali da to nije nužno slučaj, naime da haiku dobar dio svojega dojma može izgraditi upravo na (prvo autorskom, a zatim čitateljskom) iznalaženju osobne važnosti ili rezonancije trenutka u nečijem osobnom, svakodnevnom vremenu. Taj efekt sasvim doslovno iskazuje sljedeći primjer, haiku Tomislava Maretića od 22. siječnja 2021.:

(11) cough in the morning / the guitar resounds / from the corner

[jutarnji kašalj / gitara odzvanja / iz kuta]

Zvučna rezonanca je objekt ove pjesme koja humorom svojstvenim za haiku opisuje jedan slučajan komunikacijski čin koji se ujedno uspostavlja kao rezonantan u životu lirskoga subjekta, zbog čega je i ostao zabilježen. Tu rezonantnost možemo zamijetiti i u metru (5-5-4) koji ravnomjerno „odzvanja” u prvom i drugom retku da bi u trećem počeo ritmički slabiti (skraćuje se), a i u „odzvanjanju”, odnosno ponavljanju sloga „co” ([ko]) u prvoj i posljednjoj riječi pjesme. Pjesma nema dobnicu, ali je zato određena

kronometarskim vremenom jutra, što uzgred možemo izdvojiti kao jednu osobinu modernoga (hrvatskog) haikua, naime da kalendarske dobnice nadopunjuje ili nadomješta kronometarskima. Pjesma ne sadrži usječnicu, no usjek nesumnjivo treba postaviti na kraj prvoga retka i to ne samo zbog gramatičkih razloga (drugi subjekt i rečenica u drugom retku), nego i zbog ukupnog efekta rezonancije za koju je potreban određen prostor u kojem će se širiti, a koji ovdje omogućuje upravo usjek. Što se tiče elemenata komunikacije haikua, iako je objekt jasno određen i pjesma se poigrava mogućnošću glazbene komunikacije, naizgled izostaju komunikacijske karakteristike koje smo izdvojili kao uobičajene. Ipak, smještanje pjesme u siječanj 2021. godine omogućuje i simbolično tumačenje s obzirom da je upravo toga mjeseca pandemija kovida-19 – kojemu je kašalj najzvučniji simptom – dosegla do tada nezabilježen vrhunac smrtnosti. Time haiku (11) zadobiva i ko-memoracijsku karakteristiku u smislu da se odnosi na trenutak koji je važno upamtiti jer je i po broju umrlih upečatljiv u pojedinačnoj, ali i globalnoj povijesti. Možemo još samo ovdje ponoviti da Shiki ostvaruje sličan korpus tematizacijom bolesti i njezinih simptoma (sam je umro od tuberkuloze), pa i ovaj Maretićev haiku potencijalno ostvaruje i jedan vid vanjske komunikativnosti.

*Mainichi* je u istome mjesecu 2021. godine objavio čak tri pjesme hrvatskih autora, a kronološki posljednja je ona Aljoše Vukovića od 28. siječnja:

(12) ruined house – / an anthill sprouted / next to it

[uništena kuća – / mravinjak izniknuo / pored nje]

Kada ne bismo imali informaciju o trenutku u kojem je objavljena, ova pjesma lako bi se mogla uklopiti u *Haiku iz rata* s obzirom da se osim haikua (7) u toj zbirci na još desetak mjesta tematiziraju prazne ili uništene kuće, većinom bez pojašnjenja da se radi o posljedicama rata, što još jednom ukazuje koliko je haiku ponekad osjetljiv na svoj kontekst i zašto je za njega vremensko određivanje važno i „iznutra” (pomoću dobnice) i „izvana” (pomoću nadnevaka, proznih zapisa i slično). Budući da je u japanskoj tradiciji mrav *kigo* za ljetu jer su mravi tada najaktivniji, a i mravinjak se može smatrati dobnicom ljeta jer se radi o demonstraciji te aktivnosti koja je ljudima vrlo vidljiva. Slično kao i u haikuu (10), ovaj haiku ima „skraćeni” metar (3-5-3) koji zadržava pravilnost i simetriju idealnoga metra, a ujedno još efektnije upućuje na polarnosti koje dominiraju pjesmom između velikoga i maloga (kuće ljudi i „kuće” mrava), pasivnoga i aktivnoga, napuštenoga i napučenoga. Usječnica crtice na kraju prvoga retka također pospješuje te polarnosti i time

ispunjava funkciju koju u kontekstu komunikacije možemo smatrati dominantnom za hrvatski haiku, a odnosi se na uspostavu multiperspektivnosti. Budući da nemamo nikakvih drugih indikacija subjekta ili adresata, već samo dva objekta, određivanje (inter)subjektivne perspektive postaje time važnije.

Prema tome, i ovaj haiku računa na to da se njegova dva objekta shvate istodobno kao da su sagledani iz jedne jedinstvene perspektive ljudskoga promatrača koji se nalazi u blizini, ali i iz apstraktne perspektive – izvorno taoističkoga „Stvaranja” – koja ne pravi razliku između dva objekta, odnosno ne smješta nužno ljudske predmete na prvo mjesto, kao što je to u ovoj pjesmi doslovno učinjeno s obzirom da „uništena kuća” tvori prvi redak. Pravilnost strukture haikua (12) odražava se i u modelu koji izlaže Giroux, a koji je već prepoznat u haikuu (1) te se ovdje ponavlja na identičan način, ukoliko uzmemo u obzir da se „mravinjak” odnosi na ljeto: prvi redak izražava „što”, odnosno glavni objekt haikua, drugi redak „kada” je zahvaćen trenutak haikua, a treći redak dopunjuje komunikacijsku situaciju pružajući informaciju „gdje” je smješten objekt, pa time i haiku. Budući da je ovako pravilna struktura primijećena u tek dva od dvanaest haikua (ustvari četiri od petnaest jer je prisutna još u sljedeća dva haikua iz ovoga izbora), možemo pretpostaviti da je takva raspodjela po retcima relativno rijetka jer zahtijeva apsolutnu usredotočenost perspektive na neposredni objekt *hic et nunc*. Ukoliko bismo se odvažili na ekstrapolaciju iz ovoga uistinu vrlo ograničenog broja slučajeva, mogli bismo zaključiti da se u velikom broju hrvatskih haikua takva perspektiva ne postiže, odnosno točnije da je supostavljena uz prostornu i/ili vremensku protežnost koja onemogućuje strogo *ovdje i sada*. Ovaj je haiku u tom smislu donekle iznimka jer odnos dva objekta iz prva dva retka koji je izrečen u posljednjem retku izražava doslovno su-postavljanje („next to it”, „pored nje/ga”), a time ujedno podsjeća na izravan odnos subjekta i adresata haikua koji se, sudeći po ovome presjeku, u hrvatskome haikuu zatiče relativno rijetko.

Idući haiku hrvatskoga autora u ovome izboru *Mainichi* je objavio 13. travnja 2021., a autor mu je Igor Bali:

(13) rush hour / on my way / a snowflake

[špica / na mom putu / pahuljica]

Metrički je ova pjesma vrlo kratka čak i za haiku te u engleskom izvorniku broj riječi u retcima gotovo da odgovara broju slogova (riječi: 2/3/2; slogovi: 2/3/3). To znači da je haiku (13) na planu izraza sasvim kondenziran te može izazvati dojam skućenosti i sabijenosti, baš kao što se i u „špici” ili prometnoj

gužvi pojedinci natiskuju jedni na druge uz minimalni razmak. Taj je dojam sadržan već u prvoj riječi pjesme koja izvan sintagme u kojoj je zatječemo („rush hour”) samostalno znači užurbanost, dakle upravo suprotno od statičnosti koju izražava cjelovita sintagma. Dapače, čitav haiku može se shvatiti kao da opisuje aporiju brze nepomičnosti ili slobodne statičnosti, kakva je sadržana u lirskom objektu pahuljice. Bali je u drugome retku upotrijebio manje idiomatski prijedlog „on” (umjesto „in”), što znači da prijevod može glasiti i „uz moj put” (ili čak „stížem”), no oba ta izraza podrazumijevaju da se pahuljica već zaustavila ili da će se brzo zaustaviti, odnosno pasti. Motiv pada sitnoga prirodnog fenomena uobičajen je u japanskom haikuu, uglavnom u vidu cvijeta, lista, latice ili leptira, pa ovaj haiku ostvaruje vanjsku komunikativnost u najmanje jednom vidu, s obzirom na druge haikue koje određuje taj motiv. No, paradoksalna priroda njegova objekta i eksplicitno spominjanje „puta” upućuju nas i na mogućnost vanjske komunikacije s taoističkim načelima, primjerice sa samim početkom Tao Te Chinga, gdje se pojavljuju predodžbe neopisivoga puta i neizrazivoga imena. Iako u ovom haikuu nema govora o paraboli (*gūgen*), ipak se kroz njega probija specifičan humor nastao na supostavljanju polarnosti kretanja (pahuljice) i nekretanja (prometa), odnosno djelovanja (*yang*) i nedjelovanja (*yin*).

Baš kao i lirski objekt pahuljice, to je supostavljanje delikatno, to jest figuralno „lebdí” na mogućnosti njezinoga pretapanja s vremenskom protežnosti prometne gužve, koja se usto sudioniku vjerojatno čini dugotrajnijom nego što doista i jest. To bi pretapanje trebao pospješiti usjek, međutim, u haikuu (13) on nije eksplicitno označen usječnicom, za razliku od dobnice koja se izjednačuje s objektom pahuljice i pretpostavlja zimu. Stoga nam preostaju četiri plauzibilne mogućnosti za tumačenje usjeka, od kojih je prva i najjednostavnija ta da ga nema: lirski subjekt u svojoj užurbanosti usredotočen je na vlastiti put – koji se ujedno nalazi u sredini pjesme – a prometnu gužvu i pahuljicu percipira tek rubno, kao što se i ti fenomeni nalaze na periferiji pjesme. Druga mogućnost, koja je najvjerojatnija s obzirom na navadu hrvatskih haijina da u prvome retku uspostave širi vremenski kontekst (tj. vremensku protežnost), jest da se usjek smjesti na kraj prvoga retka. Time se omogućuje najefektnije pretapanje između gužve i pahuljice jer u drugome dijelu pjesme naglašava kretanje koje je već implicitno prisutno u gužvi („rush”), te tako supostavlja horizontalnu putanju prometa i vertikalnu putanju pahuljice, koja se u određenim vremenskim uvjetima može kretati na sličan način kao i automobili u gužvi, polako i nepredvidljivo.

Treća je mogućnost da se usjek uspostavi na kraju drugoga retka, čime haiku (13) otvara drukčiji vid pretapanja i multiperspektivnosti. U toj se vari-

janti kognitivno približavaju prometna gužva i lirski subjekt koji u nju upada, dočim se pahuljica – prirodni fenomen koji se obično uočava u množini, kao u haikuu (10), a rijetko u jedini – izdvaja u zasebnu cjelinu i stoga se pretapa sa samim subjektom, upućujući na njegovu poziciju i kretanje u mnoštvu koje ga okružuje. Pahuljica tako postaje pandan subjektu, otvarajući za haiku karakterističnu objedinjenu dualnost opažanja identične situaciju iz perspektive ljudi i „ne-ljudskih“ (doslovno „hai“ u „haiku“), prirodnih subjekata (životinja, biljaka, duhova...), koju ovdje možemo okarakterizirati kao stihijsko kretanje. Četvrta i najmanje plauzibilna, no ipak moguća interpretacija usjeka u haikuu (13) bila bi ona s dva usjeka, po jednim nakon prvoga i drugoga retka. U takvome tumačenju veza između vremenskoga konteksta u prvome retku, lirskoga subjekta u drugome (koji se onda treba prevesti kao „stižem“ ili „na putu sam“) te objekta komunikacije u trećem retku postaje neodređenija. Na taj se način ujedno umnožavaju perspektive te unutarnja komunikacija i sama nalikuje „gužvi“ jer nije jasno koju perspektivu zauzeti, iako je posvojna zamjenica u prvome licu („my“) doslovno središte pjesme (četvrta od sedam riječi). U prilog ovakvoj interpretaciji ide i već navedena činjenica da je haiku (13) jedan od ukupno četiri u ovome izboru od petnaest pjesama koji se u potpunosti poklapa sa strukturom prema kojoj svaki redak izražava jednu od tri osnovne informacije haikua prema Giroux (redom: „gdje“, „što“, „kada“). Od većine tekstova ovoga izbora haiku (13) se izdvaja i po tome što nema primjetnu ko-memoracijsku karakteristiku, no ipak ostvaruje kompleksnu vanjsku i unutarnju komunikativnost.

Po navedenim je karakteristikama sličan i sljedeći odabrani haiku iz *Mainichi*, objavljen 24. lipnja, autorice Silve Trstenjak:

(14) the shallow sea / my legs knee-high / in the sunset

[plitko more / moje noge do koljena / u zalasku sunca]

Istim redoslijedom kao i u prethodnoj pjesmi, svaki nas redak zasebno informira o tome „gdje“, „što“ i „kada“ je trenutak haikua. Vremenska je dimenzija pritom uspostavljena na razini kronometarskoga vremena, dakle onoga koje se mjeri satima i minutama, a ne vremena dobnice („zalazak sunca“ je preopćenit pojam) koje se mjeri mjesecima i danima, što je još jedna česta inovacija modernoga haikua u odnosu na tradicionalni. Haiku (14) je i metrički moderan, odnosno monoton jer je svaki redak četverac (4-4-4) i stoga izostaje narušavanje simetrije okvirnih dijelova (redaka), za koje čitatelj haikua obično očekuje da će ga ostvariti njegov središnji, metrički dugi dio (redak). Time se možda na metričkoj razini odražava ujednačena horizontalna

linija kakva je implicitna u svakome retku: mora, koljena i sunčeve svjetlosti. Baš kao i u prethodnome primjeru, unutarnja komunikativnost – točnije, perspektiva – ovoga haikua uvelike je određena zamišljenom vertikalnom linijom, odnosno usjekom koji niti ova pjesma ne zadaje eksplicitno jer nema usječnice. Ipak, za razliku od prethodnoga primjera haikua (13), gramatička struktura i specifičnost humorističkoga sadržaja ne omogućuju četiri, već samo dvije mogućnosti za prepoznavanje usjeka: ili ga uopće nema, ili bi trebao „sijeći” nakon prvoga retka. Druga je opcija vjerojatnija jer time naglašenije dolazi do izraza potencijalna kakekotoba jer usjek na kraju prvoga retka kognitivno približava drugi i treći redak te time upućuje na manje uobičajenu, ali sasvim zamislivu predodžbu nogu koje su do koljena osvjetljene sunčevom svjetlošću, dok je ostatak u sjeni. To znači da je ova igra riječima još bliža japanskom uzoru nego u haikuu (8) jer se pjesma „obrcé” oko nje ne samo u leksičkom, nego i u doslovnijem smislu da se uz središnju sintagmu, koja se odnosi na lirskoga subjekta („noge do koljena”), može povezati i početna („more”) i završna („sunce”) predodžba, sasvim u skladu s humorom haikua koji na osebujan način nastoji ostvariti ono što je Šklovski nazvao deautomatizacijom percepcije.

Posljednji haiku ovoga cjelokupnog izbora koji se koristi za oprimjeravanje komunikacijskih karakteristika haikua rad je Đurđe Vukelić-Rožić, koji je u novinama *Mainichi* objavljen 15. prosinca 2021. godine:

(15) lockdown / the boats' hulls touching / each other

[lockdown / brodska korita dodiruju / se međusobno]

Ovaj haiku ne sadrži dobnicu niti usječnicu, ali također ne sadrži niti bilo kakve dvojbe za čitatelja o prisutnosti i lokaciji usjeka, koji se svakako nalazi na kraju prvoga retka. Taj je redak među ostalim izdvojen time što sadrži samo jednu riječ – zbog čega je očekivano metrički najkraći (2-5-3) – koja sama implicira ono što je Richard Gilbert raspravljajući o usjeku haikua nazvao „disjunkcija” (prema Marshall 2013: 100). Naime, razdruživanje dvije percepcije stvarnosti i vremena upravo je ono što u kontekstu pandemije kovida-19 – koji je za čitavu 2021. godinu praktički neizbježna pojava – okarakteriziralo *lockdown* ili zakračunavanje. Dapače, u jednom svojem haikuu Jasminka Predojević na sličan način koristi novotvorenicu „društvoštaj” koja neposredno izražava baš tu razdjelnicu između normalnoga ritma društva i njegove paralize: usjek označava trenutak u kojem je društvo stalo (radi se inače o pjesmi čiju prvu riječ u zborniku upravo Đurđa Vukelić-Rožić prevodi



na engleski kao *lockdown*: „društvo / sloj prašine nestaje / s Uskrsom“; Nazansky i Zorman 2021: 101). Kao i predodžba brodova koji se vjerojatno nalaze na vezu, opće zatvaranje izaziva specifičan splet misli, osjećaja, a za one koji su ga proživjeli eventualno i sjećanja koja izražavaju isto tako poseban *kokoro* (osjećaj, misao; srce, um, duh) ove pjesme.

*Kokoro* (心) je jedan od dva ključna termina japanske wake ili lirske poezije, te zajedno s *kotoba* (言葉), što načelno označava jezik (ali i riječ, znak, pa i umijeće pisanja), donekle odgovara odnosu onoga što strukturalizam naziva planovima sadržaja i izraza: pojednostavljeno, *kotoba* lirske pjesme treba prenijeti čitateljima autorov doživljaj vlastitoga *kokoro*. Kao i svaki drugi uspješan haiku, i haiku (15) stoga na prvome mjestu prenosi svoju poruku u doslovnom značenju, kao *kokoro* uma – brodovi su na vezu jer njihovi vlasnici ne mogu isploviti zbog zabrane kretanja. No, to se izražava i kao *kokoro* osjećaja, u prenesenom smislu osjećaja ljudi koji su tijekom zakračunavanja načelno bili na sigurnom kao brodovi u luci, ali su isto tako bili na „vezu“ koji im nije omogućavao ostvariti za većinu priželjkivani međuljudski kontakt osim izvana, komunikacijom na daljinu, odnosno „koritom“, dakle samo na površini ljudskoga bića. Haiku (15) pritom ne sadrži nikakvih leksičkih podataka o ljudskom subjektu ili adresatu, već samo o objektu brodova, ali pretapanje s prvom riječi pjesme, koja podrazumijeva isključivo ljude, odnosno društvo, omogućuje da se osjeti ljudski izostanak jer se koriste riječi koje antropomorfiziraju čitav prizor. Komunikacija se prema tome u ovome haikuu nagovještava kao tema, ali on ujedno posjeduje vrlo izravnu i izraženu ko-memoraciju kao karakteristiku onoga što smo nazvali unutarnjom komunikativnosti haikua. Slično kao i haiku (11), koji se također može protumačiti tako da se odnosi na pandemiju kovida-19, ili haiku (10) koji se odnosi na vjenčanje, ili svi haikui (1)-(9) koji se odnose na Domovinski rat, i haiku (15) nastoji iskazati osjećaj (*kokoro*) društveno rezonantnoga događaja koji polazi od perspektive pojedinačnoga subjekta, ali se na njoj ne zaustavlja.

Konstatacija iz prošle rečenice može se zaključno proširiti i uopćiti da glasi ovako: lirski subjekt haikua nalazi se u službi iskazivanja osjećajne i mišljene percepcije jednoga osobno ili društveno važnoga trenutka, kojem se prilagođava i eventualni adresat. Dakako, broj primjera koji su ovdje iskorišteni za potkrepu teze da hrvatski (antologijski i drukčije izabrani) haiku dijeli sve izdvojene značajne karakteristike unutarnje i vanjske komunikativnosti s japanskim haikuom infinitezimalno je malen u odnosu na ukupan broj haikua (hrvatskih i japanskih). Ipak, s obzirom na njihovu međusobnu formalnu sličnost i snažno prisutnu intertekstualnost, rezultati koji proizlaze već iz tako malenoga broja primjera mogu se spremnije uopćavati nego u slučaju

poetički manje pomno određenih književnih vrsta, pa ćemo se tom logikom voditi i u slučaju komunikativnosti haikua. Sukladno tome, možemo precizirati da se hijerarhija važnosti unutarnje komunikativnosti haikua uspostavlja počevši od objekta te nastavljajući preko subjekta do adresata. Samo je lirski objekt u haikuu praktički neizbježan, dok se subjekt i adresat – u rijetkim pjesmama u kojima se jasno naznačuju – određuju u odnosu na objekt(e), uglavnom nudeći više perspektiva na pojave iz svakodnevice. I upravo je svakodnevica ključan termin za dovršetak opisa unutarnje komunikativnosti haikua jer omogućava da se u izostanku drugih tekstualnih signala lirski subjekt i objekt mogu svesti na neposrednu stvarnost autora, u skladu s tradicionalnim pretpostavkama japanske i kineske poezije.

Posebnost takve komunikacije upravo je u tome da omogućuje da i događaje te osjećaje koje inače ne držimo dijelom svakodnevice – poput maštarije o gradnji zvonika, prognanički status, reakciju na vlastitu kuću u plamenu ili na ljudsko ponašanje tijekom globalne virusne pandemije – iz jedinstvene perspektive haikua shvaćamo i usustavljamo kao njezine sastavne dijelove, neizbježne elemente taoističkoga „Stvaranja” ili „toka prirode”. Sve tri izdvojene komunikacijske karakteristike haikua – intersubjektivnost, multiperspektivnost i ko-memoracija osobne i/ili kulturne okoline – pospješuju oponašanje svakodnevice, što je ujedno još jedno potencijalno objašnjenje njegove velike popularnosti jer je zajednička svakodnevica svakome podjednako pristupačna kao čitateljsko iskustvo. Dakle, iako nepobitno proizlaze iz osobnih iskustava, haikui svoje objekte teže izraziti neosobno, točnije nadosobno, često intersubjektivno i/ili multiperspektivno. Možemo stoga zaključiti da hrvatski haiku slijedi japanski haiku – *mutatis mutandis* u odnosu na jezične i kulturne promjene – u nastojanju da specifičnom unutarnjom komunikativnošću prenese (ili iskomunicira) trenutak stvarnosti koji je na razmeđu osobnoga i privatnoga, unutarnjega i vanjskoga, ili *omote* i *ura*.

Kao osobito mjesto te razdjelnice u hrvatskim haikuima često možemo prepoznati usjek, ali i daleki odjek kineske filozofijske misli, poglavito taoizma i zen budizma, o kojima haiku ipak – vrijedi ponoviti – ni u kojem smislu ne ovisi. Što se tiče zen-budističke uloge u smislu komunikacije, njezina se ponajveća važnost može izvesti iz jednoga komentara urednika suvremene zbirke haikua: „Kao što je zen više od bilo kojega oblika budizma osobno iskustvo, tako i haiku više od bilo kojega oblika poezije zahtijeva osobnu uključenost čitatelja” (Clements 2007: 8). Hrvatski, kao i japanski haiku svoj najširi doseg vanjske komunikativnosti – one između autora i čitatelja – ostvaruje tako da metaforički otvara mjesto u osobnom životu autora u koje se može „uvući” čitatelj, pogotovo u vidu uspostavljanja zajedničkoga sjećanja na neki općenit ili sasvim specifičan trenutak naših svakodnevnih života. Uloga

taoizma pritom je također najznačajnija na razini vanjske komunikativnosti, a poglavito u smislu osobitoga intertekstualnoga odnosa koji se uspostavlja među različitim pjesmama, upućujući ih neprestano jedne na druge, baš kao što i taoistička parabola upućuje na uvijek nove prisutnosti stvaranja i stvorenja u prirodi. Na taj se način ujedno pojedinim haikuima simbolički poništava njihova vlastita „osobnost“, odnosno jedinstvenost ili unikatnost u odnosu na druge haikue koji su neizbježno slični uslijed logike slobodnog intertekstualnog preuzimanja, ali i ograničenosti leksičkoga materijala i izražajnih mogućnosti u zadanoj formi. Dapače, haikui su uslijed takve vanjske komunikativnosti ponekad toliko slični da se u kritici koristi termin *ruiku* (類句), što doslovno označava sličan izraz/stih/rečenicu, ali može se odnositi i na dva haikua različitih autora koji si međusobno nalikuju, a razlikuju se možda u samo pokojoj riječi (vidi Lindsay 2019: 31). U nepreglednoj množini toliko sličnih svakodnevnih iskustava (*kokoro*) i riječi, odnosno pjesničkih materijala kojima se ta iskustva izriču (*kotoba*), haiku nastoji obrnuti riječi tako da njima stvori zaseban djelić komunikacijskoga kanala u kojem svaki primatelj može prepoznati poruku kao da joj je i sam bio pošiljatelj.



# OBRAĆENJE NA HAIKU

## V.1 STUDIJA SLUČAJA

Kako je najavljeno u Uvodu, ovo poglavlje samo po sebi predstavlja obrat od prakse razmatranja hrvatskoga haikua koje se ovoj knjizi uglavnom provodi u dekontekstualiziranom čitanju materijala kakvog nude antologije i izbori. Umjesto toga, ovdje ćemo se posvetiti opusu *jednoga* važnog autor-skog pošiljatelja, odnosno pjesnika, točnije čitavom njegovom stvaralaštvu koje nastaje pod utjecajem japanske poezije. Time ćemo donekle proširiti fokus analize i na druge vrste japanskoga pjesništva, što je prikladno s obzirom na visoku razinu intertekstualnosti i komunikativnosti haikua kakva je opisana u prethodnome poglavlju. Autor tih pjesama je Tonči Petrasov Marović (1934.-1991.), koji je – kako će se pokazati iz onoga što slijedi – sam stilizirao svoje pionirsko bavljenje haikuom kao jednu vrstu religioznoga obraćenja, iskazujući time još jednu vrstu obrata koju omogućuje haiku. O Maroviću se podosta pisalo, iako uglavnom iz perspektive kritike i neposredne reakcije na njegovu poeziju, pri čemu je njegov haiku dobio relativno malo prostora s obzirom na udio u ukupnom korpusu. Recepcija u smislu književne povijesti i teorije skromnijega je opsega (za izvršnu kritiku vidi Brlek 2020: 438 i dalje), iako bi bila pravovremena upravo sada, tri desetljeća nakon smrti autora, kada je s kritičkim odmakom od inicijalne recepcije lakše odrediti njegovu eventualnu prisutnost u kulturalnom pamćenju. Na taj se način otvara mogućnost da se barem djelomice zacrta, ako ne i odredi, autorov eventualni kanonski status, koji djelomice svakako ovisi o originalnosti (Ungureanu 2011: 97).

S originalnošću je blisko vezano i polaganje prava na prvenstvo u književnim inovacijama, od kojih je jedna priznata Maroviću kao kronološki prvome pjesniku koji je objavio (i nastavio objavljivati) haikue na hrvatskome. Uz njega treba odmah spomenuti i Dubravka Ivančana koji je autor prve

samostalne haiku zbirke na hrvatskom jeziku (*Leptirova krila* iz 1964. godine), ali ovdje ćemo se usredotočiti samo na Marovića i genezu njegova „preobraćenja“ na haiku. Svojim javnim radom, on je utjecao na desetke sunarodnjaka da se izraze u toj formi unutar vlastitoga jezika, ali i njegovih narječja te različitih regija, što se još u razdoblju Edo u Japanu pokazalo pogotovo važnim za vitalnost haikua. S time na umu, na stranicama koje slijede pokušat će se dati doprinos proučavanju korpusa njegovoga rada koji do sada u znanstvenoj literaturi nije razmotren kao cjelina, iako čini važan dio Marovićeve opusa. Radi se o waki, terminu koji se ovdje koristi prvenstveno u širem smislu književnoga roda koji obaseže cjelokupno japansko lirsko pjesništvo. Waka (u jednini) se u tom smislu većinom tiče Marovićeve književne produkcije koja se eksplicitno ili implicitno može označiti kao haikai, što u njegovom slučaju podrazumijeva pet književnih vrsti, a to su uz haiku još haibun, haiga, renga i senryū. Termin dakako uključuje i wake (u množini) u užem smislu književne vrste kojoj je sinonim *tanka*. Potonja se vrsta veže uz drukčiju i stariju tradiciju japanske književnosti od one koju uspostavlja haikai, ali obje se mogu analizirati u cjelini Marovićeve rada nastalog pod klasičnim japanskim utjecajem. Njima na samome kraju korpusa i opusa treba pridodati i jisei, a ukupno je u svih sedam nabrojanih japanskih lirskih vrsta – ne računajući zasebno više pjesama koje nadilaze tu jednostavnu podjelu – Marović ostvario korpus koji iznosi najmanje dvjesto tekstova (nekoliko desetaka više od toga ukoliko bi se zasebno pribrajao svaki haiku sadržan u kraćim ciklusima), što samo po sebi predstavlja činjenicu koju zaslužuje temeljitije proučavanje.

No, prije razmatranja Marovićeve tekstova, instruktivno je navesti kako se drugi proučavatelji u svojim tekstovima (ne) bave onim dijelom njegova opusa koji se nastavlja na japansku književnu tradiciju. Počevši od regionalne razine, Zlatko Juras u svojem pregledu dalmatinskoga haikua dobro primjećuje kako Marović dulje pjesme ponekad piše u „trostisi[ma] na putu za haiku“, čija „pretežna refleksivnost ukazuje da su to kontemplacije tu i sad egzistencije a ne oni neposredni bljeskovi tr[e]nutka karakteristični u zenu“ (Juras 2001: 158). Međutim, Juras time u prepoznatljivome potezu opet svodi i Marovića i haiku na tumačenje uvjetovano zenom, iako ni jedno niti drugo nije niti nužno, a upitna je i većina preostalih njegovih poetičkih sudova iz dotične zbirke. Stoga je bolje kao tipičan primjer diskursa o Marovićevoj waki izdvojiti jedan iz osvrtu Tonka Maroevića, kojem prvenstvo u tumačenju Marovića, osim zavičajno, pripada i na druge načine (kvalitativno, pjesnički, kritički, generacijski). Maroević u svojem tekstu iz zasada jedinoga zbornika radova koji su posvećeni isključivo Maroviću iznosi tezu da je on bio „raspet“ između tradicije i avangarde, što demonstrira analizom četiri pjesme objavljene šezdesetih godina. No, iako je upravo početkom toga desetljeća

Marović objavio svoje prve haikue, čije uvođenje u domaće pjesništvo je gotovo po definiciji avangardno korištenje tradicionalnoga oblika, Maroević ga spominje samo jednom rečenicom, iz koje je nejasno bi li ga smjestio bliže tradiciji, avangardi, ili točno na sredini tog metaforičkoga križa: „Prvi je na hrvatskom napisao haiku” (Maroević 1997: 18).

Na Maroevićevu se ocjenu u svojem preglednom članku oslanja Petar Opačić, pišući kako je Marović „bio i prozni i dramski pisac, književni kritičar ali i likovni i glazbeni znalac [...]. O kulturi Istočnih naroda ovdje neće biti riječi, ali tek toliko, Marović je bio prvi hrvatski pjesnik koji je pisao haiku i waka poeziju [...]”. U nastavku rečenice Opačić ipak citira jedan haiku (*Mapa za odlaganje*), i to dapače čini kako bi izrazio osnovnu tezu svojega članka, a to je da su „pučki ponos i pučki bol [...] u najvećoj mjeri odredili Marovića” kao pjesnika i čovjeka (Opačić 2008: 200). Dakle, i kod Maroevića i kod Opačića haiku se spominje usputno, ali potonji ga dovodi u kontekst čitave civilizacije koju odmah zatim bez obrazloženja sprema u vlastitu „mapu za odlaganje”, iako mu je haiku toga naslova polazište za razradu vlastite glavne teze. Opačić se u razvijanju teze o važnosti „pučkoga” za Marovića izabire ne osloniti na haiku, ali to je svakako mogao učiniti jer je opće mjesto da upravo sinteza pučkih elemenata s aristokratskom i dvorskom tradicijom wake, pogotovo renga, dovodi do pojave haikaija u urbanoj sredini Tokija tijekom razdoblja Edo. Kroz te se pjesme provlači pozicija ljudi iz nižih klasa, ali paralelno s nastajanjem nove građanske svijesti koja dovodi do tona usporediva s mediteranskom satirou. U japanskim pjesmama, istina, nema mjesta toliko osobnoj perspektivi koja bi jasno izrazila „pučku bol”, no upravo stalna pluralnost gledišta omogućuje da se takva poezija shvati kao izraz kolektivnoga duha. Zbog toga je, uostalom, tijekom 18. stoljeća, nakon Bashōove smrti, haikai za neko vrijeme većim dijelom prešao u domenu pučke književnosti, što na još jedan način potvrđuje njegovu izvanrednu prilagodljivost (vidi poglavlja 1, 2 i 14 u Keene 1976).

Marović je također uspio prilagoditi haiku svojim potrebama, poglavito onoj za iskazivanjem izraza kontinuirane egzistencije u životnoj (a može se pretpostaviti i poetskoj) situaciji u kojoj „nisam ni na koji drugi način mogao dalje. [...] Haiku je za one rubne: ljude, situacije, trenutke” (Marović 1977: 159-160). I ove se pjesnikove opaske također mogu protumačiti kao moguća potvrda pučkoga karaktera haikua, ako se „rubni ljudi” shvate iz perspektive povijesti koja ih sve do druge polovice 20. stoljeća uglavnom nema u vidu. No, Marović je naizgled bio u pravu i što se tiče uvažavanja haikua prilikom tumačenja vlastita pjesništva, iako upravo rubovi trebaju odrediti područje o kojem je riječ; tako je i u jedinoj stručnoj monografiji koja je zasad posvećena

Marovićevu pjesništvu haiku također rubna pojava. Njezin autor Sanjin Sorel „istočnjačke utjecaje” spominje na samome početku, ali tek kako bi naglasio da se njima neće baviti jer je skeptičan „glede idejne opravdanosti miješanja dviju inkompatibilnih tradicija kao što su japanska (haiku i haibun) i hrvatska, bez obzira na izrazitu uspješnost, pače i mjestimičnu izvrsnost Petrasovih haikua” (Sorel 2003: 7-8); uzgred, obiteljski nadimak „Petrasov” Sorel možda rabi u skladu s napatkom koji pjesnik pred kraj života navodno daje na znanje uredništvu časopisa *Kolo*, o čemu vidi bilješku u Marović 1991: 5. Japansku će tradiciju Sorel još kratko prokomentirati na kraju svoje knjige, navodeći dvije značajke Marovićevih haikua (bez spominjanja ostalih vrsta wake). Prva bi od njih bila da pjesnik „dekonstruira vrstu” približavanjem tradicija, „formalnih istočnih i *sadržajnih* zapadnih, točnije mediteranskih”. Druga se značajka može nazvati minimalizmom jer se u kontekstu cjelokupnoga Marovićeva pjesništva njihova „stroga, sažeta redukcionistička forma suprotstavlja (...) slobodnoj i na momente brbljavoj poetskoj praksi (...) kao korektiv, vježba discipliniranja mašte” (ibid.: 174-175). Još jednom, Sorel ne propušta navesti opsežni utjecaj „istoka”, iako je jasno da pod time podrazumijeva specifično japanski kulturni izraz, ali si pritom i proturječi, jer ako su neki Marovićevi haikui zaista „izvrsni”, onda je pjesniku neizbježno pošlo za rukom da skladno integrira te dvije navodno nepodudarne tradicije.

Taj se sklad očituje u najmanju ruku u pjesmama (npr. *Kupina*) ili njihovim dijelovima (npr. 6. dio *Popudbine*) koje su minimalističke s obzirom na broj riječi, odnosno redaka (neke su i kraće od pojedinog haikua), a ujedno prizivaju poetiku klasičnog haikua izborom motiva, što se ponajčešće susreće u zbirci *Moći ne govoriti*. U toj se zbirci ujedno fragmentarno prenosi pjesma *Sustipan opet*, iz koje Sorel citira redak koji jasno kaže da je pisana „između tercine i haikua”, što je opet bjelodano *formalno* usklađivanje dviju književnih tradicija, odnosno triju ako računamo i talijansku iz koje potječe tercina. Iako sve to nisu primjeri klasičnog haikua, možemo smatrati da je u njima dosljedno proveden minimalizam „na japansku”. Također, kao što nas može uputiti primjer tercine koja se pretapa u haiku, Marović je sposoban rabiti japansku lirsku formu kako bi pristupio temi palimpsestnoga preispisivanja poezije (i tijela) unutar areala Mediterana, što je prema Sorelu glavna odrednica Marovićeva pjesništva. U tom su pogledu dvije književne tradicije itekako kompatibilne jer je more neizbježna tema pjesnika sredozemnoga i dalmatinskoga areala (a pogotovo „linije” Marulić - Ujević - Marović), dok je upućenost Japana kao otočke nacije na more koje je okružuje u književnosti evidentna najkasnije od osmostoljetne zbirke *Kojiki* pa sve do romana Yukia Mishime, da izaberemo samo najpoznatije primjere, koji svakako uključuju i waku. Još se jedan neizravni primjer miješanja hrvatske i japanske tradici-

je, prema čemu je Sorel skeptičan, može pronaći baš u njegovoj knjizi i to kad u vezi Marovićeve stilske pluralizma piše kako „[t]a rana paundovska palimpsestnost nastoji obuhvatiti Sve” (ibid.: 59). Pjesnička veza Pounda i Marovića višekratno je istaknuta i drugdje u kritičkoj literaturi (vidi, primjerice, Mrkonjić 1997 i Frangeš 1997), no Sorel ovdje propušta spomenuti dobro poznatu činjenicu da je taj američki pjesnik također bio jedan od pionira uvođenja haikua u svoj jezik i književnost tijekom drugoga, modernističkog vala zanimanja za Japan na Zapadu (usp. Kawamoto 1999). Pound je stoga, među ostalim tradicijama s kojima je komunicirao (a koje, među ostalima, skicira Brlek u Marović 2014: 214), upravo na pjesničkoj podlozi japanske tradicije uspio ostvariti specifičan prelazak iz jednoga pjesničkog oblika u drugi, što je doprinijelo ne samo stvaranju europske inačice *gendai* (modernoga) haikua, već i specifičnome tipu pisanja u kojem je prisutan trag kulturno i tekstualno drugačijega, a što Marović djelomice nasljeđuje svojom palimpsestnosti.

Ova tri primjera ilustriraju pristup koji se čini dominantnim pri analizi Marovićeve pjesništva: istočnjačkim i japanskim utjecajima – u sklopu kojih se pogotovo apostrofiraju haiku – uglavnom se pridaje određena pozornost, ali ih se ne analizira u razmjeru s poetičkim implikacijama koje ti utjecaji podrazumijevaju prema samim stručnjacima. Štoviše, sva trojica autora (Marović, Opačić i Sorel) Marovićeve wake deklarativno stavljaju na stranu, iako se neke od njihovih glavnih teza mogu ponajbolje oprimirati upravo pozivanjem na njih. U tome je donekle iznimka jedini opsežniji znanstveni rad koji je Marovićevoj waki posvetio više pozornosti, a autorica mu je Ružica Pšihistal. Ona svoju osnovnu tezu, „da je Bog temeljno pitanje Marovićeve pjesništva” (Pšihistal 2015: 164), dosljedno provlači kroz niz primjera iz njegova pjesničkoga korpusa, u kojem poezija iz japanske tradicije zauzima važno mjesto, koje se ne može nazvati rubnim osim u smislu „modern[e] poetik[e] religioznosti, kojoj su rubne točke riječ i šutnja” (ibid.: 137). Pšihistal pokazuje kako pjesnik za izražavanje religioznoga sadržaja uspješno koristi haikue i wake (tanke), iako se niti jedna od te dvije vrste u japanskoj klasičnoj tradiciji ne ograničava na religioznost (kojoj se kršćanstvo uz postojećih pet većih religija pridaje kao minoran element od 17. stoljeća): „U waka formama, dok u isto vrijeme obrezuje suvišnost i oslobađa molitveni slog svake strogosti, Marović je najbliže lakoći molitvenoga uzleta. Molitvenim su zazivima waka pjesme žanrovski i strukturno preoblikovane u minimalističke, gotovo strelovite molitve hvale [...]. Elegancija i mekoća, neposrednost i jednostavnost waka poezije, koja je postala molitva, urodili su prijelazom na uzvišeni sublimni stil plemenite jednostavnosti u gotovo čistom liturgijskome smislu (*nobilis simplicitas*)” (ibid.: 162).



Ova se ocjena može modificirati povezujući je s još dvije važne konotacije wake, koje Pšihistal i sama dotiče u bilješci na istoj stranici gdje navodi da je „haiku više ‘muška’ pjesma, [a] waka je ‘ženska’, elegantna, mekana” (ibid.: 162). Bilo bi preciznije da se ta razlika društvenoga roda izrazila na razini književnoga roda, pa bi opozicija glasila „haiku”/„tanka”, ili da se izrazila na apstraktnijoj razini tona, pa bi stajalo „haikai”/„waka”. No, Marović i sam ističe tu neodređenost hijerarhije već u naslovima mini-ciklusa koje navodi Pšihistal: *Završne wake, Tanke zahvalnosti, Završna waka/tanka*. Kada se ta strukturna ambivalencija između onoga što bi bilo nadređeno i podređeno logikom književnih rodova (waka kao žanr ili rod? tanka kao vrsta? waka/tanka istodobno?) prenese na sadržajnu razinu pjesama, gdje se iznosi zahvalnost lirskoga subjekta prema mogućnosti da živi „stišćuć stapajuć se s tim” (*Tanke zahvalnosti*), u obzoru interpretacije još se više ističe međusobna prožetost, gotovo intersubjektivnost ljudskoga i božanskoga koje je u biti kršćanske molitve i komunikacije: kao što „waka” istodobno znači i „tanka”, tako i „čovjek” istodobno „znači” i „Bog”.

Uz tu ambivalenciju, druga interpretativno važna konotacija odnosi se na „ženstvenost” waka, koja dobrim dijelom proizlazi iz klasičnoga tona toga pjesništva, koji su za razliku od kineske poezije često pisale žene. Njihov je ton uglavnom bio prožet patosom aristokratkinja i dvorskih službenica koje u razdoblju Heian (794.-1185.) običavaju pisati tanke kao svojevrzne lamentacije o egzistenciji, upućujući većinom na temu (neuzvraćene) ljubavi. Emotivna ili afektivna dimenzija je *sine qua non* te vrste pjesništva, za razliku od duha haikaija koji s jedne strane spremno uključuje takvu vrstu patosa, napose na fonu prolaznosti svega zemaljskoga (*mono no aware*), ali istovremeno podrazumijeva i neobavezan, često humorističan ton, koji je uobičajenije čuti u društvu muškaraca koji se uslijed logike moći patrijarhata nisu obavezni strogo pridržavati njegovih pravila. Također, haikai podrazumijeva da se vlastita subjektivnost potisne ili barem da se prenosi suptilno u odnosu na ostale elemente komunikativnosti, dok se u tradicionalnoj tanki ona potencira na način najbliži tradicionalnom zapadnjačkom shvaćanju lirskoga „ja”, što povlači za sobom i religioznu dimenziju odnosa prema božanskom. Vjerojatno najpoznatiji spoj takve vrste ostvarila je jedna od kanonskih pjesnikinja, Izumi Shikibu, za koju se ujedno smatra da je napisala najvažniju religioznu waku svojega doba (vidi Miner et al. 1988:171), ali joj je opus usto prožet tankama klasične ljubavne tematike. Ono što je ovdje ključno jest da je takva vrsta pjesništva načelno, ali i u praksi (bila) dijalogična, jer su se te tanke razmjenjivale među sadašnjim, prošlim ili budućim ljubavnim partnerima, te je primitak ili izostanak odgovora sam po sebi čest motiv, baš kao u molitvi. Sličnu je ideju nadovezivanja kasnije preuzeo i haikai (renga), a

Marovićeve upućenost u haiku daje još više razloga smatrati da mu je takva konotacija bila poznata. Stoga je na mjestu konstatacija Ružice Pšihistal da „haiku formama Marović traži odgovore na pitanja“, iako ne i njezin kulturno esencijalistički drugi dio „koja može postaviti samo zapadni um“ (Pšihistal 2015: 154).

U spomenutim pjesmama iz Marovićeve kasne faze takva implicitna dijalogičnost (muško-žensko) stoga pridaje još jednu dodatnu dimenziju jer osnažuje dojam rezignacije lirskoga subjekta koji se nalazi u trenutku „Poslije svega / što činjah i što bijah / (i, videć, voljah)“, kako stoji u prvoj od dvije *Završne wake*, gdje više nema potencijala Erosa, već mu preostaje samo Thanatos. Ovakva dijalogičnost pogotovo dolazi do izražaja ako se, slično kao u prethodnome primjeru, transponira na razinu čovjek-Bog, gdje prvi upućuje molitvu i ostavlja prostor da mu drugi odgovori, makar odgovor bio poznat i očekivan kao „na vijeke vjekova A“ (posljednji redak iz *Umjesto odbora za ukop*, koji Pšihistal također navodi kao primjer molitvene tanke). Na razini kršćanske molitve ovdje se radi o vječnome životu pojedinca koji se ostvaruje besmrtnošću duše, što čovjek duguje Božjoj ljubavi, ali se na razini *wake* također radi o i vječnom životu ljudske vrste koji se ostvaruje načelnom besmrtnošću prokreacije, što čovjek duguje erotskoj ljubavi. Također, ukoliko ovaj smjer interpretacije želimo slijediti do krajnjih granica uvjerljivosti, možemo primijetiti da cjelina koja prethodi tanki, čiji je posljednji redak netom naveden, sadrži grafički znakovit detalj: „ali ipak, usprkos svemu, MORE / i / ono“. Zatim slijedi tanka u kojoj je također majuskulom otisnuta prva riječ, „AMEN“, na koju logički upućuje prvo slovo abecede s kraja pjesme. No, ako se uzme u obzir i pretposljednji redak, „početak s drugog kraja“, on se može shvatiti kao uputa da se „A“ treba nadovezati na grafički istaknutom kraju uvoda i biološkom prapočetku života, to jest moru. U takvoj kombinaciji dobivamo „A+MORE“, odnosno talijansku riječ koja se također može odnositi na božansku ljubav, a ujedno ponovnim prizivanjem (kao i u slučaju tercine) treće književne tradicije na još jedan način podrazumijeva i erotsku ljubav.

Ukoliko se prihvati valjanost ovakvih interpretacija, navedeni primjeri strukturne ambivalentnosti i implicitne dijalogičnosti pokazuju ne samo da je Marović uspješno spojio elemente „formalnih istočnih i *sadržajnih* zapadnih“ tradicija (kao što tvrdi Sorel), nego da je u određenom smislu to učinio i na sadržajnoj razini, prepoznajući konotacije japanske poezije i koristeći ih da vlastitoj poeziji prida dodatnu dimenziju. Potonju konstataciju treba naglasiti zato što bi se u suprotnom produkt njegove komunikacije s japanskom književnošću mogao ograničiti na – ograničenje, i to u isključivo negativnome smislu. Međutim, kako je primijetio Tonko Maroević, ograničenje se treba shvatiti u pozitivnom smislu: „Formalne posudbe s Dalekoga istoka nisu

ostale bez posljedica i po karakter gledanja, jer se Marović preko njih priviknuo na blagodati nametnutih ograničenja. [...] Ako je već i prije umio u kapi vode prepoznati svemir, u zreloj je fazi, komplementarno, samoga sebe znao projicirati u zaigranog dječaka, u vrapca, u vlat trave” (Maroević u Marović 1992: XV). Iako u predgovoru Marovićevim pjesmama u vlastitom odabiru Maroević odvaja tek jedan odlomak za „haiku [...] wake i haibun”, ipak točno prepoznaje da su japanske „posudbe” snažno utjecale na cjelinu opusa i ne mogu se svesti na formalni eksperiment.

Koncentrirajući se još uvijek na postojeću stručnu literaturu, daljnju potvrdu za tu tvrdnju možemo pronaći ako slijedimo interes za waku u radu Ružice Pšihistal, čija se naslovna sintagma „Job i vrapci” u fusnoti povezuje s istoimenim haiku časopisom, „koji je izlazio u Samoboru od 1993.” (Pšihistal 2015: 154). Budući da se pojavio dvije godine nakon Marovićeve smrti, jasno je da ga časopis nije mogao potaknuti da vlastiti poetski interes usmjeri na vrapce, pa Pšihistal taj argument vjerojatno koristi kako bi istaknula prisutnost motiva u poeziji haikua. Čitava posljednja Marovićeva zbirka, *Job u bolnici*, prožeta je kontempliranjem smrti „osobnim glasom ili u znanstveno pravovjernim terminima glasom lirskoga subjekta”, kako u drukčijem kontekstu duhovito primjećuje Pšihistal (ibid.: 140), ali i njegovim osjećanjem vitalnosti života koje te životinje simboliziraju kao „vrabac živ” (*Novine, vrabac; satori*), kako se uostalom one onomatopejski glasaju. Marovićevo „vrapčje motrište” Pšihistal dovodi u vezu sa sv. Franjom Asiškim, upućujući i na Ujevića kao mogućeg prenosioca toga značenja (ibid.: 154). Na taj se način forma haikua ispunjava zapadnjačkim, katoličkim sadržajem, što Pšihistal dosljedno izriče i u svojem zaključku: „Haiku je bio posrednik. Vrapci su Marovića vratili djetinjstvu vjere. U vrapcima on ostvaruje korjenitost metanoje kroz poziv postati djetetom (Mt 18, 3), čiji su *jesenski plodovi* molitveno pjesništvo” (ibid.: 164-5). Ovakvo shvaćanje načelno se može prihvatiti, ali ga je nužno dopuniti japanskim semantičkim sadržajem, pogotovo ako se ne držimo strogo zapadnjačke tradicije i okvira religioznosti. U slučaju vrabaca koji pomažu posredničkoj ulozi haikua, može se upozoriti na njihovu formalnu dimenziju dobnice, ali i na onu koja se tiče autorskoga i lirskoga „ja”. Naime, motiv vrabaca ne mora se shvatiti samo kao posrednik prema svecu, već i prema drugome pjesniku koji je Maroviću važan, a to je Issa.

Jedan od velikih majstora haikua koji se mogu nabrojati na prste jedne ruke (brojka varira između tri i pet, a obično uključuje još Bashōa, Busona, Shikija te Onitsuru), Issa je u kontekstu japanskoga pjesništva, ali i kulture, gotovo refleksna asocijacija na osobu za koju se tvrdi da doslovno razgovara sa životinjama, odnosno da se brine za njih i njihovu egzistenciju u metafizi-

zičkome smislu. U kulturnu i pjesničku tradiciju Japana on se, dakle, uklopio mitom strukturno podudarnim onome o sv. Franji, što je dakako posebno prepoznatljivo unutar haikua. Samo za ilustraciju takve prepoznatljivosti možemo navesti da se i među hrvatskim antologijskim haikuima nalazi nekolicina koja se referira na takvu predodžbu, recimo „Isa Isa / kako je teško / voljeti muhe“ Marinka Španovića (*NN1*, str. 310) ili „Mravče mali, / bježi! Nisam ti ja / Isa“. Ivana Ivančana (*NN1*, str. 96). Marović izravno spominje Issu najmanje dva puta, od čega prvi puta u već citiranoj kratkoj kombinaciji poetičkoga komentara i pjesničkoga manifesta pod naslovom *Opaske o haiku*. Pšihistal također citira taj tekst (Pšihistal 2015: 151), navodeći odlomak u kojem Marović opisuje kako se „utekao“ haikuu „uzajmljući [sic] utjehu od njega,“ ali ovdje bismo istaknuli retke koji neposredno prethode i slijede tom citatu: „Valja živjeti haiku. [...] Nikad neću zaboraviti trenutak prije moje druge operacije, kad sam imao sreću naići na ovaj Issin haiku: O pužu, / Popni se uz planinu Fuji, / Ali polako, polako... Bijah utješen do uvjerenosti da će sve biti dobro“ (Marović 1977: 159). Drugi puta ga Marović spominje u potpisu iste te pjesme – „K.[obayashi] Issa (1763-1827)“ – koja je uz sitne pravopisne izmjene uklopljena u pjesmu *Edip i Antigona* (1984. godine u zbirki *Osamnica*).

Radi se o antologijskoj Issinoj pjesmi jer, među ostalim, dobro demonstrira specifičan pristup jukstapozicije i su-predstavljanja perspektiva velikoga i malenoga te živoga i neživoga, koji je svojstven za haiku, taoizam i samoga pjesnika (za taj tip diskursa kod Marovića vidi Sorel 2003: 84). U toj je pjesmi dobnica „puž“, ali Issa je još češće koristio vrapca (*suzume*); za usporedbu, pretragom arhive njegovih 11335 haikua dolazimo do 191 pojavnice za „vrapca“ nasuprot, recimo, 57 za „puža“ ili 404 za „jesen“ (vidi Lanoue 2000). Motiv vrapca bio je poprilično važan za Issino (mito)poetsko stvaranje, što je među ostalima prepoznao i Makoto Ueda koji prvo poglavlje svoje monografije o njemu naslovljava „Sa sirotim vrapčićem“ (Ueda 2004: 3). Naslov se pak odnosi na jedan od Issinih najslavnijih haikua, koji je navodno napisao s pet godina: „ware to kite / asobeya oya no / nai suzume“, odnosno „Dođi na igru / vrapčiću koji nemaš / mamu ni tatu“ (za Devidéov prepjev vidi 2003: 269). U pratećem haibunu Issa navodi da se skrivao od druge djece jer su mu se izrugivali zato što je ostao bez majke, čemu Ueda dodaje napomenu da postoji „konsenzus današnjih istraživača o tome da je čitava epizoda fikcionalna te da ju je Issa izmislio godinama kasnije kako bi dramatizirao svoje usamljeno djetinjstvo“ (Ueda 2004: 7).

Čini se da je i Marović bio sklon sličnome postupku u svojem korištenju haikua, no ne da bi dramatizirao svoje djetinjstvo, već smiraj života (o (pre)ispisivanju vlastitoga života kod pisaca vidi Saunders 2008). Usporedba Joba

s Issom je barem po jednom elementu još prikladnija negoli sa sv. Franjom jer potonji nije osobito tjelesno i duševno patio do samoga kraja života, kada mu se pojavio trahom i navodne stigme, dok je japanski pjesnik zamjetan dio svoje poezije posvetio izražavanju egzistencijalno zahtjevnih uvjeta u kojima su se zatekli njegovi stvarno i lirsko „ja“. Za razliku od zapadnjačke poezije, to „ja“ nije dominantno ljudsko, odnosno odraženo kroz ljudsku perspektivu, već se smješta bliže perspektivi nekoga drugoga živog bića, često slaboga i nezaštićenoga. Time se izražava metafora vlastite egzistencije u odnosu na njezine biološke, ali i eshatološke uvjete, baš kao i u pjesmi koju citira Marović, a koja se može iščitati ne samo kao da se doslovno radi o planini Fuji, već i o brdašcu koje je napravljeno za budističke hodočasnike koji su se zbog blagoslova htjeli popeti na pravu planinu, ali iz različitih fizičkih razloga to nisu mogli učiniti (築山, tsukiyama; vidi Lanoue 2022). Marović koristi tu dimenziju haikua kako bi umanjio ljudske karakteristike svojega lirskog „ja“, odnosno kako bi ga dehumanizirao, što je možda najuspjelije – a svakako najviše u duhu haikaija – to uspio izraziti u završnom retku druge „tanke antipoda“, gdje se metempsihoza parodira kao „(metem psi koza)“ (*Job u bolnici*). To prelaženje duše iz jednoga u drugo stanje, a eventualno i u drugo (životinjsko) tijelo, blisko je (temi) smrti na način koji je dobro poznat čestim Issinim pjesničkim (životinjskim) objektima i subjektima. Dakako, Marović se i u drugim prilikama referira na utjecajne pjesnike, pogotovo hrvatske, no činjenica je da Issu eksplicitno povezuje s vlastitim strahom i patnjom. Također, u *Edipu i Antigoni* navodi Issine godine rođenja i smrti, što se zasigurno može tumačiti time što se radi o relativno nepoznatom autoru u Hrvatskoj, iako ga zahvaljujući spomenutoj Devidéovoj knjizi šira javnost ima prilike bolje upoznati od kraja sedamdesetih godina. No, pozivanje na Issu može se shvatiti i kao Marovićev pokušaj da vlastiti život (i smrt) mitopoetski veže uz japanskoga pjesnika, na način koji je opet prepoznatljiv u japanskoj književnoj tradiciji jer je to učinio i Shiki, o čemu je već bilo riječi u prethodnom poglavlju. No, i bez ulaženja u spekulaciju o pjesniku kojega Marović izričito ne spominje, sa sigurnošću se može ustanoviti jedna daljnja nit komunikacije između japanskoga i Marovićeva pjesništva, na čemu vrijedi inzistirati i dalje ako imamo na umu da „intertekstualni odnosi u čitanjima njegovog pjesništva zapravo vrlo rijetko dobivaju primjerenu ulogu, već se uglavnom svode na ispogaganje općim mjestima i ukazivanje na načelne srodnosti“ (Brlek 2020: 497-498). Citiranje autora i korištenje njegovoga prepoznatljivog motiva i tematike u istome pjesničkom obliku barem djelomice nadilazi načelnu srodnost, a takvih mjesta kojima se može dopuniti razumijevanje Marovićevoga cjelokupnoga opusa ima i drugdje u njegovoj waki, pa je stoga moramo pokušati predstaviti u cijelosti.

## V.2 WAKA IZ ČASOPISA

Nije moguće s jedinstvenim ishodom obaviti zadatak da se napravi pregled korpusa Marovićeve wake, to jest njegovih pjesama za koje se može smatrati da sadržajno ili formalno – a idealno oboje – korespondiraju japanskome pjesništvu. Za to postoje dva razloga koji su već spomenuti – generička nestabilnost japanskih književnih pojmova te Marovićeve avantgardne tendencije – a oba se mogu svesti na višeznačnost kao nepogrešivo obilježje promišljene književnosti. Jedan primjer te poteškoće pruža nam sam autor kada u podnaslovu određuje dvanaestodijelnu pjesmu *Groblje na Glavičinama* kao „haiku poemu“. Taj oblik s jedne strane navodi na porijeklo haikua od uvodne strofe (hokku) ulančane pjesme (haikai no renga; vidi Addiss 2012: 45-78), a s druge strane na poemu kao relativno tradicionalnu europsku pjesničku vrstu (vidi Pavlović et al. 2015), no u oba slučaja 20. stoljeće donosi radikalne promjene u njihovim karakteristikama pa je Marovićevo određenje nužno hibridno i eksperimentalno, te je stoga pjesmu teško tipologizirati. Ipak, u ovom i sličnim slučajevima dovoljno je slijediti autorsku bilješku pa odrediti pjesmu kao moderni haiku, što nije moguće u pjesmama koje nemaju takvu bilješku, a napisane su „između tercine i haikua“, ili u monostihu koji sadrži neka obilježja haikua i tome slično. Zbog toga je ovdje nužno napraviti izbor, uz komentar nekih pjesama koje u njega nisu ušle, a to će se učiniti kronološki slijedeći cjeline u kojima su se pjesme pojavile u hrvatskim časopisima i zbirkama.

### V.2.1 Mogućnosti 1961.

Prvi Marovićev objavljeni ekskurs u waku (u jednini, odnosno širem smislu japanske lirike) sastoji se od 13 haikua koji su predstavljeni kao izbor „IZ »101 HAIKU«“ u časopisu *Mogućnosti* 1961. godine (g. 8, br. 6, str. 459-461). Na temelju tih pjesama on se navodi kao prvi hrvatski autor objavljenih haikua, ali slijedom napomene o izboru, lako je pretpostaviti da oni nisu bili jedini koje je u tom trenutku bio napisao, to jest da je postojao i veći, neobjavljeni pjesnički ciklus ili čak zbirka *101 haiku*. Petnaestak godina kasnije je u časopisu *Haiku* u rasponu od dvije godine još triput objavio haikue, pri čemu je izbor dvaput označen napomenom „IZ KNJIGE HAIKU“. Prvi takav izbor iz 1977. (g. 1, br. 3, str. 161-164) sastoji se od 20 pjesama kojima prethode već spomenute *Opaske o haiku* (na str. 158-160). Iste godine (g. 1, br. 4) objavio je i neku vrstu kombinacije haibun i renege, čiji se prozni dio navodi kao „PROSLOV UZ REQUIEM“ (str. 222-224), a lirski kao „HAIKU-REQUIEM ZA MOGA OCA“ s 25 numeriranih haikua u nizu (str. 225-228), sve popraćeno

napomenom „Mravince – Split, 18. XI. 1976. - 20. XI. 1977“. Drugi izbor „IZ KNJIGE HAIKU“ također se sastoji od 20 dijelova – 20 pjesama ili 19 pjesama i jednoga proznog dodatka, zavisno o tumačenju – a objavljen je također u časopisu *Haiku* 1978. godine (g. 2, br. 1, str. 60-63). Kao i u prvom izboru iz *Haiku* te između drugih pjesama u njemu, Marovićeve su pjesme popraćene s nekoliko grafičkih vinjeta Mihaela Štebiha, što može odati dojam da se radi o autorskim haigama (haikuima s grafičkom ilustracijom), no ipak je riječ o vanjskoj, uredničkoj intervenciji. Što se tiče dostupnih časopisa, ovaj kratki pregled možemo završiti informacijom da je u časopisu *Kolo Matice hrvatske* 1991. (g. 1 (149), br. 3, str. 5-18) pretiskana Marovićeva „rukovet“ *Oče naš*, koja sadrži mnogo wake, ali s obzirom da je u cijelosti objavljena u posthumnoj zbirci *Job u bolnici*, pozornost joj se posvećuje na drugome mjestu. Na drugome mjestu – točnije, u Marovićevoj ostavštini – također će se morati potražiti i podatak postoje li još uvijek neobjavljeni ciklusi ili čak zbirke *101 haiku* te *Knjiga haiku*, no preliminarne informacije upućuju na to da bi mogla postojati zasebna knjiga ili bilježnica u koju je Marović zapisivao svoje haikue (prema privatnoj korespondenciji s nositeljicom autorskih prava na ostavštinu).

Već sam popis wake koje je Marović objavio u časopisima navodi na potvrdu dva načelna suda o njegovom pjesništvu koji su višekratno izneseni u stručnoj literaturi. Prvi je da unutar njegove wake kao roda prevladava haiku u smislu forme, a haikai u smislu shvaćanja poezije te načina njezinoga izražavanja. Kod Marovića se također radi o pjesničkome svjetonazoru koji mnogo toga preuzima iz (japanske) tradicije, ali se spremno odvažava na eksperiment u drugome pjesničkom tonu, što bi uzgred bio još jedan dobar opis poetskoga duha haikaija. Drugi je da su „brojke Maroviću bile itekako znakovite“ (Marović 1997: 20), što se i na ovako malom broju podataka može pratiti već od naslova *101 haiku*, pa preko numeracije pojedinih pjesama te datuma koji prate *Haiku-requiem*, sve do njihovih pažljivo odabranih zbrojeva (još jednom, redom objavljivanja: 13, 20, 25, 20). Valja upozoriti i na širi kontekst prvoga izbora iz *101 haiku*, koji je predstavljen kao dio ciklusa naslovljenoga *Vrijeme vrata*, a sadrži još dvije dulje pjesme: *O da ovdašnjosti* i *Largo koji tobož navodi na vjerovanje da bi se dalo izaći na jedna vrata ali i koji međutim dokazuje da to nije moguće ni kroz 90* (usput, za njom u časopisu slijedi *Kornjača* Danijela Dragojevića). Potonja pjesma je kasnije objavljena kao *Hodanje stari gaj* i već je u naslovu određena kao svojevrsna brojčala (do 90), a pritom sadrži i sasvim doslovno antologijsku sintagmu „strah od slova“ (naslov Brlekova izbora iz Marovićeva pjesništva).

Ona se u kontekstu kratkoga haikaija može protumačiti i kao isticanje pozitivne uloge brojki; ako je čovjeka strah od nečega, može se okrenuti

onome što doživljava kao suprotno, pa (se) tako onaj koji ima strah od slova može „uteći” brojkama, kako je Marović sam okarakterizirao svoj haiku obrat u spomenutim *Opaskama*. Doduše, u tom opisu on ne tematizira brojke, ali ih dvaput spominje eksplicitno u odnosu na metar, odnosno broj slogova („5, 7, 5 ili vrlo blizu toj mjeri” za „pravilan” haiku te „19 umjesto 17” kao primjer „nepravilnoga” u antologijskoj Bashōovoj pjesmi), te jednom implicitno kao cijenu, navodeći kako je haiku „skuplji” od lirske sličice ili igre, o čemu će još biti riječi. K tome, u neposrednome kontekstu izbora pjesma *O da ovdašnjosti* također tematizira brojke kao takve, pogotovo u znakovitome retku: „brojke izlijeću znamenke su ishodale” (u *Suprotiva* se nalazi varijanta „zlamenke”). Čitava pjesma, inače u kratkim recima i djelomice na tragu Vetranovićeve *Pelegrina*, komentira početak nekoga metaforičkoga puta („moraDA / put / započne”) tijekom kojega apstraktni brojevi postaju antropomorfne brojke i znamenke. Ako usto imamo na umu da „znamenka” nije samo sinonim za „brojku”, već i „biljeg na tijelu po kojem je moguće prepoznavanje” (kao što nas obavještava *Hrvatski jezični portal* pod pripadajućom natuknicom), vrijedi obratiti posebnu pozornost brojčanoj znamenitosti haikua. No, budući da je takav posao logičnije učiniti nakon što se uputimo u još neke znamenite Marovićeve doticaje s wakom, za početak se možemo usredotočiti na brojčanost i druge karakteristike izbora iz *101 haiku* (što je imenica koju Marović, poput Devidéa, dosljedno ne deklinira).

Svih 13 haikua je numerirano, i to brojkama od 3 do 99, odnosno trećega od početka i trećega od kraja u pretpostavljenom ukupnom (z)broju 101, koji je dakako i sam znakovit, ali ga nije uputno tumačiti bez daljnjih informacija o ciklusu ili zbirci. Osim toga, svaki haiku sadrži i svoj naslov, čime se od samoga početka sasvim jasno, i brojkama i slovima signalizira raskid s tradicionalnim japanskim haikuom koji do 20. stoljeća ne koristi naslove, već eventualno prozne natuknice o vremenu, mjestu i prigodi nastanka. Kod Marovića u tom smislu osobito upada u oči haiku br. 86, gdje su prozni paratekst i poetski tekst (iako japanske hijerarhije ne podliježu nužno toj vrsti *différance*) izjednačeni po broju slogova (17): „*Kako treba shvatiti ovce u crkvi haiku / (pljevač) / Izbirući sve / uzimam u obzir to / i ono nalik*”. Ovaj 12. haiku u izboru može se protumačiti u paru sa sljedećim (13 brojki udaljenim) 99. haikuom kao svojevrsni komentar novouspostavljenoj pjesničkoj praksi, pogotovo stoga što se u njima ta praksa, odnosno „haiku” eksplicitno pojavljuje u naslovu. U 86. haikuu uravnotežuju se ne samo elementi koji bi trebali biti jasno razgraničeni, kao što su paratekst i tekst, proza i poezija, ovce i crkve, već i dvije tako udaljene književne prakse kao što su japanska (haiku) i hrvatska (Marović). Tako se i ključna riječ „pljevač”, koja se u nalazi u zagradi i svojevrsnom limbu između svih tih elemenata, istodobno može protuma-



čiti kao „onaj koji plijevi“, ali i kao „onaj koji pjeva“, dakle (bukolički) pjevač ili pjesnik (a potencijalno i pastir duša). U toj poetskoj funkciji, „pjevaču“ su dostupni svi elementi te si pridržava slobodu da uzima u obzir „to“ tradicionalnoga haikua, ali „i ono nalik“, dakle sve modifikacije na koje se pritom odluči, počevši od numeracije i naslova.

Kao poetički manifest još je eksplicitnija 99. pjesma: „*Zašto haiku / On je vrč vatre / svakom nakitu usta / potkovanih dnom*“. Ista se metafora kasnije ponavlja u *Opaskama o haiku*, gdje se opet jedan za drugim pojavljuju, ali i pojašnjavaju izbor i nakit: „Valja imati jedinstven ukus (izbor) i skup život [da se napiše dobar haiku]. Haiku je strog i skup pjev. Nema toga nakita s kojim bismo ga smjeli usporediti. Haiku nije nakit“ (Marović 1977: 160). Čini se da Marović ovdje, kao i na mnogim drugim mjestima u svojem pjesništvu, piše na tragu Marulića i antičke tradicije, konkretno njegova „hitra kiće(n)'ja“ iz posvete *Juditi*, koje u haikuu ima potpuno izostati zbog njegove formalne i sadržajne „strogoće“. No, bez obzira na to što jezično umijeće u njemu ne može doći do izražaja kao u opsežnijim oblicima, haiku je također vrijedan („skup“) upravo zbog svoje iskonske, elementarne prirode simbolizirane vatrom, koja ujedno uništava i pročišćava svaku primjesu lažnoga i nakićenoga (pjesničkoga) govora iz „usta / potkovanih dnom“. Marović, dakle, haiku shvaća i kao jednu mogućnost za ostvarenje Mallarméova ideala za pročišćavanje riječi plemena, no u ovoj (99.) pjesmi također zaokružuje metaforu ciklusa *Vrijeme vrata*, ako uzmemo u obzir da i vrč i usta funkcioniraju na sličan način kao vrata, dakle kao otvori kroz koje nešto prolazi (tekućina, govor), ali koji se mogu zatvoriti po potrebi. Prva činjenica, da taj govor, odnosno haiku ima svoju ograničenost u vidu dna, možda upućuje na drugu činjenicu, da se on može zadržati u svijesti na sličan način kao što se mala količina tekućine može trenutačno zadržati u ustima. To nije moguće s duljim govorom (pjesničkim oblicima), koji bi pretočen u tekućinu nadilazio kapacitet usne šupljine, ali i kognitivnih sposobnosti pojedinca. Marović na taj način, može se reći, ukazuje na trenutačnost haikua kao jednu od njegovih glavnih karakteristika, no, povezujući ga pritom s iskonskom pjesničkom praksom, nagoviješta da će se njime baviti i dalje te da u njegovom opusu neće ostati samo trenutačna pojava.

Sve navedeno ukazuje na to da je Marović itekako dobro promislio uvođenje haikua u vlastitu (i hrvatsku) književnu praksu, te da je bio svjestan njegovih formalnih i sadržajnih uzusa, odnosno „strogoće“, koja pak u japanskoj klasičnoj praksi to i nije upravo stoga jer su obrati česti i na planu izraza i na planu sadržaja, podređujući se pjesničkome izražavanju: „velikom haiku sve je dopušteno, pa i da bude nepravilan“ (ibid.: 159). Kao što je već spo-

menuto, pritom Marović poglavito misli na broj slogova, koji je u njegovom izboru potpuno pravilan: sve su pjesme organizirane u tri retka s mjerom „5, 7, 5“ ukoliko se dugi refleksi jata broji kao dva sloga, što se dosljedno provodi. Jedina je iznimka 80. pjesma, gdje završni redak glasi „posa(O) Kozmosa“ (6 slogova), ali je asonantno „O“, koje uostalom može ispasti u dalmatinskom dijalektu, majuskulom i oblim zagrada koje ga vizualno udvostručuju jasno istaknuto kao višak, nadilaženje normativa. Situacija s dobnicom u tradicionalnom smislu je gotovo dijametralno suprotna: s iznimkom jedne pjesme (br. 73), jedina dobnica u izboru se niti ne nalazi u pjesmi, već u naslovu 38. haikua *Puž*. Osim što je iz već navedenih razloga to još jedna potencijalna uputnica na Issu, odnosno na njegovu važnost za Marovićev haiku, izostanak tradicionalnih dobnica ujedno ove pjesme udaljava od oblika neposrednoga zapažanja realnoga svijeta i upućuje ih prema filozofskom obliku pitanja egzistencije, ali i onima općenitijega značaja od pojedinca (npr. Pjesme br. 3 i 55: „*Protiv posude / Prijeđoh cestu / smrt i izvor žurenja / sjedim u sebi;*“, „*Dostatak i nedostatak / Trapljenje muka / žar uskrata i žednja / ugriz orgulja.*“). Ipak, kao i moderni japanski haiku, ove pjesme u većini slučajeva sadrže ključne riječi koje se mogu prepoznati i koje upućuju na općenitiju temu ili dai, recimo „vrata“ (koja se mogu shvatiti i kao „vrat“) i „brava“ (pjesme 21 i 61) kao dio naslovne teme vrata, „cesta“, „drum“ i „hod“ (pjesme 3, 7 i 38) kao dio teme putovanja, ili „diple“, „orgulje“ i „gusle“ (pjesme 7, 55 i 67) kao tematiziranje glazbenih instrumenata.

Ako se shvati malo općenitije, kao glazba općenito, potonjoj temi mogla bi se pridati i pjesma pod brojkom 73, koja pritom zajedno s (ponovno 13 brojki udaljenom) pjesmom 86 i posljednjom pod brojem 99 čini svojevrsno poetičko trojstvo u ovome izboru jer se također može protumačiti kao Marovićev komentar „kako treba shvatiti“ njegov haiku. Ona glasi: „*Cijelosti časa / (u tonu moga oca) / Niki bog piva / s višnje – tica, crv! Aj ne / troši Olovku,*“ i jedini je primjer iz ovoga izbora gdje se uopće spominju živa bića i priroda osim čovjeka („vinograd“ iz pjesme 45 se odnosi na uređenu, kultiviranu prirodu). Kao i pjesma br. 86, gdje se također pojavljuje prikriveni glazbeni motiv „p(l)jevača“, ovaj haiku također sadrži „podnaslov“, odnosno napomenu u zagradi koji mu doslovno određuje ton („moga oca“), odnosno višestruko spominjan mehanizam haikua kojem ćemo se posvetiti u sljedećem poglavlju. No, napomena to čini i u prenesenom smislu, uspostavljajući komičan ton koji je izraženom istodobno humorom situacije – gdje se druga osoba miješa u haijinov posao odmažući mu umjesto pomažući – te humorom riječi, koji se ogleda u korištenju dijalekta („Niki bog“) i velikog poštovanja prema pjesnikovom alatu („Olovku“). Kao u i pjesmi br. 80, Marović ovdje uvodi veliko „O“ koje pomaže naglasiti asonancu, koja je dakako najprimjet-

nija u kontekstu retka, što ujedno upućuje da je podjela na retke važna za njegovo shvaćanje pjesničkoga ustroja haikua. No, iako pjesma počinje izravnim pozivanjem na trenutačnost haikua kao jednu od njegovih najvažnijih karakteristika (u naslovu), ono što joj daje najveću težinu, ako se tumači kao poetički komentar, jest uzastopno ponavljanje čak triju potencijalnih dobnica („višnje – tica, crv!“). Međutim, niti jedna od njih u stvari ne može zauzeti tu poetičku funkciju jer se međusobno potiru, a k tome nije niti jasno radi li se o ptici, crvu, ili oboje. Naime, kako je već napomenuto, haiku uglavnom sadrži samo jednu dobnicu zbog pregnantnosti izraza. Uvođenje dvije dobnice jako bi „napregnulo“ semantičke granice haikua i potencijalno previše podijelilo pozornost čitatelja, koju je potrebno zadržati na „cijelosti časa“. Samo za primjer, u poznatom Bashōovom haikuu, koji Marović spominje, gavran funkcionira kao dobnica i sjedi na goljoj grani, ali nije navedeno kojega stabla jer bi to gotovo automatski pridalo i stablu snažniji karakter dobnice, dok u konačnoj inačici svojom doslovnom i semantičkom golotinjom nenametljivo (p)odr(a)žava dojam jeseni. Može se, dakle, zaključiti da Marović ovdje iznosi autopoetički komentar o dobnici kao jednom od najvažnijih žanrovskih elemenata haikua: ovi haikui neće koristiti klasične japanske dobnice jer u kontekstu hrvatske književne tradicije (koju bi simbolizirala figura oca) one su, s jedne strane, teško prepoznatljive i odredive. S druge strane, dobnice se ne koriste jer mogu skrenuti pozornost s onoga (ili čak: Onoga) što „Olovka“ ima izraziti, a to barem u ovoj fazi njegovih haikua nisu neposredna opažanja već pitanja egzistencije, u skladu s glavninom njegova opusa, iako je upravo konkretnost sadržaja u oba ta oblika „Marovićevo pjesniš[t]vo obranilo pred ništavilom“ (Mrkonjić 1997: 10).

Na pjesmama iz *Mogućnosti* vrijedi se zadržati nešto dulje jer zacrtavaju obrazac koji će dobrim dijelom slijediti i kasnije Marovićeve wake. Stoga nastavljamo konstatacijom da je, osim za dobnicu, pjesma br. 73 izvrstan primjer i za Marovićevu uporabu preostalog mehanizma trojedinstva – usjeka. Ta se uporaba također može shvatiti kao autopoetički komentar na sličan način kao i za dobnicu, pri čemu je važnost doslovno središnjih elemenata ponovno brojčano istaknuta jer se ključne riječi i znakovi (još jednom, „višnje – tica, crv!“) nalaze točno u središtu retka (prethode im i slijede ih po dvije riječi) i točno u središtu pjesme (prethodi im i slijedi ih po sedam slogova). Kao i u slučaju dobnice, ponovit ćemo da slična nepisana pravila vrijede i za usjek: ako se pojavljuje u pjesmi, obično će biti samo jedan, jer dva ili više usjeka dijele i „mrve“ pozornost čitatelja na potencijalno previše jakih mjesta u kratkoj pjesmi. Radi se o metaforički i kognitivno suprotstavljenim procesima, gdje prvi (gomilanje dobnica) može dovesti do umnažanja pozadine (engl. „ground“) nauštrb sadržaja ili teme (engl. „tenor“ ili „topic“), a drugi

(gomilanje usjeka) čini obrnuto, naime može dovesti do umnažanja sadržaja ili tema nauštrb pozadine, da se poslužimo terminima I. A. Richardsa (1976: 98-99; vidi i Čizmar 2016: 9-10). Unatoč suprotnosti, neželjeni ishod u oba slučaja je isti, naime dokidanje trenutačnosti haikua, zbog toga što se prilikom čitanja može dobiti dojam da je postao pretjerano dugačak (previše dobnica) ili pretjerano kratak (previše usjeka).

Marović u samome središtu svoje pjesme tri potencijalne dobnice okružuje s tri potencijalna usjeka, odnosno usječnice (redom: crtica, zarez, uskličnik), i to u tri različita intenziteta (redom: zarez, crtica, uskličnik). Na taj način ponavlja pjesnički i poetički postupak dokidanja razlika među njima jer se usječnice međusobno potiru i onemogućuju da se uspostavi jasan intenzitet, pa tako i mjesto usjeka u pjesmi. Izlaz iz te žanrovske zavrzlake naveden je već u pjesmi: nije potrebno da pjesnik „troši Olovku“ na taj formalni element, već se u duhu hrvatske pjesničke i pravopisne tradicije može prepustiti onome što se nalazi na samome kraju svake od 13 pjesama, a to je točka. Iako točka nipošto nije zadana i nužna u poeziji, Marović je dosljedno rabi kao negaciju izrazitoga usjeka, čvrsto i smireno privodeći pjesme kraju i refleksiji koja se na tome mjestu očekuje. Od te prakse odudara tek jednom, kada uvodi jasnu usječnicu, odnosno usjek na kraju drugoga retka u pjesmi br. 7 („*Prozrijevanje / Kad istom padneš / ti uvidiš pravo tle: / drum u diploma.*“). Taj primjer pokazuje da je Marović spreman baratati usjekom u tradicionalnom smislu, ali to izabire činiti bez usječnice, prepuštajući čitateljima da sami prepoznaju gdje bi trebalo napraviti kognitivni i poetski prijelaz koji usjek podrazumijeva. Među 13 pjesama izbora, u još tri (br. 3, 45 i 67) takav se usjek može prepoznati na kraju drugoga retka, a u pjesmi br. 55, koja i naslovom tematizira *Dostatak i nedostatak*, eventualno i na kraju prvoga retka. Prema tome, slično kao i u slučaju dobnice, u svojemu premijernom ispisivanju wake, odnosno haikua, Marović gotovo uopće ne koristi usjek i usječnice prema klasičnome obrascu, već ih pretače u moderan i manje prisutan izražaj. Pišući na taj način on otvara sebi – ali i hrvatskome pjesništvu – vrata k većoj sadržajnoj i formalnoj slobodi, utemeljenoj na čvrstome okviru metričke stege i oblikovanja pomoću naslova i brojki, koje bismo po analogiji s „brojčanim čitanjem“ ovdje mogli nazvati i „brojčanim pisanjem“.

### V.2.2 Haiku 1977.-1978.

Haiku s brojkom 73 i naslovom *Cijelosti časa* čini se kao izrazito važan u kontekstu Marovićeve wake ne samo po svojim autopoetičkim, već i tonalnim i emotivnim implikacijama jer u njemu uvodi jedinu neposredno prisutnu ljudsku figuru u početnome izboru, a to je figura oca (opet s djelomičnom

iznimkom mitološkoga Zagreja u pjesmi br. 45). Naime, upravo prisutnost očinske figure te implicitna autopoetička obilježja pjesmu „spašavaju“ da ne postane senryū, odnosno varijanta haikua usredotočenija na ironiju i društveni identitet te lirske vrste. Izgleda da je Marović bio sasvim svjestan takve mogućnosti, pa čak i opasnosti, kada je možda upravo iz toga razloga pjesmi komičnoga naslova *Kako treba shvatiti ovce u crkvi haiku* odlučio dodati žanrovsku oznaku, kako se ona ne bi zamijenila sa senryūom, što bi za pjesmu takvoga naslova inače bilo sasvim opravdano (s obzirom na oba značenja „pastve“). No, Marović će upravo (figuru) oca kasnije iskoristiti kako bi uveo najveću žanrovsku inovaciju u svoju waku, kombinirajući najmanje četiri (pod)žanra u *Haiku-requiemu za moga oca*. Dva su očita iz naslova (haiku i rekvijem), a preostala dva su haibun i haikai no renga, kojima je haiku sastavni dio. Budući da se u ovome poglavlju bavimo isključivo Marovićevom wakom, ostavit ćemo po strani aspekte rekvijema kao vrste te se usredotočiti na manifestacije wake, uključivši u razmatranje i prozu kao jednakopravni dodatak poetskome dijelu.

Iako ga Marović nije tako označio, prozni dio teksta nedvojbeno funkcionira kao haibun, a sastoji se od opisa očevoga značaja i okolnosti njegova umiranja te sinove (emocionalne) reakcije, čiji je sastavni dio niz haikua koji slijedi. U proznome *post scriptumu* navodi se anegdota o Demokritovoj smrti, čime ne samo da se na još jedan način sinkretiziraju dvije mediteranske i jedna istočnjačka tradicija, već se i uzorno slijedi struktura duljih haibuna, koji se često referiraju i na književnu i na kulturnu predaju, a ne samo na neposrednu stvarnost prilika u kojima se zatekao autorski subjekt: opisuje se kulturni, a ne (samo) prirodni krajobraz. Pripovjedna struktura zrcali se i u stihovima, koji sadrže sve motive iz proznoga dijela (trešnja, kruh, crne ruke, itd.) te uvode neke nove, što znači da stihovi ponavljaju i proširuju prozni dio. To znači i da princip prema kojemu se strofe ulančavaju, a koji je kognitivno vjerojatno najzahtjevniji dio pisanja ulančane poezije, ne slijedi kompleksna pravila renga (vidi Carter 1983). Logika koja ravna poetskim dijelom uglavnom je narativna, pa je tako, recimo, čitava pjesma uokvirena motivom odlaska (oca – obitelji), upravnim i neupravnim govorom navode se tuđe riječi (kršćanski znakovito, „Marije“ i „Petra“, kojima će inače biti posvećena pjesma *Umjesto odbora za ukop*), a usred teksta uvodi se analepsa (epizoda sanjkanja). Ta primjesa narativnosti ovu rengu, odnosno rekvijem nedvojbeno čine još jednom haiku poemom, iako je autor ovoga puta nije tako deklarirao. Usto, prisutnost drugih osoba komunikativnost ove pjesme navraća na karakteristiku multiperspektivnosti, u smislu pogleda i prisjećanja na oca od strane različitih osoba koje su ga poznavale. Nadalje, po svojoj tematici, *Haiku-requiem* podsjeća i na jisei ili predsmrtnu pjesmu, odnosno vrstu lirske

pjesme u kojoj se pjesnik referira na svoju predstojeću smrt i na neki se način opršta od života. Dakako, ovdje Marović ne piše o vlastitoj smrti, ali kao što pokazuju i spomenuti primjeri iz *Joba u bolnici*, smrt u njegovim haikuima nikada nije daleko od pjesničkoga subjekta, pa tako čitav *Haiku-requiem* završava nagovještajem „Brzo odlazimo / uskoro uskoro / eto ti i nas“. Takve su predsmrtne pjesme osobnije od haikua, a djelomice su nadahnule i tradiciju pisanja pjesama o tuđoj smrti, među kojima se može izdvojiti instruktivan primjer Isshoa koji je na vlastitoj samrti odlučio pisati reнге u spomen oca koji je umro godinama ranije (nakon što je umro i sam Issho, Bashō mu je godinu dana kasnije napisao haiku u spomen; vidi Hoffmann 1986: 202). Također, podrazumijeva se da komemoracijsku prirodu žanra rekvijema još više pospješuje komunikacijska karakteristika ko-memorativnosti, koja se iz pojedinačnoga haikua svakako može protegnuti i na čitavu poemu.

Ceremonijalni ton rekvijema ili haikua koji opisuje nečiju smrt ovdje ne dolazi snažno do izražaja, iako je prvi haiku (odnosno strofa) za Marovićevu praksu neuobičajeno žanrovski pravilan, pa sadrži ne samo propisan metar, već i dobnicu (trešnje) te usjek (nakon prvoga retka): „Otac umire / sprem trešanja koje je / sam posadio“. Upotreba usjeka u čitavoj pjesmi dosta je zanimljiva i inovativna jer se kasnije usjek na više mjesta pojavljuje u prijelazu s mimeze na dijegezu (ili obrnuto; strofe 2, 3, 5, 23), ili pak s interpunkcijskom usječnicom nasred pjesme (strofe 13, 21, 22). Strofe u kojima se nalaze sva tri žanrovska elementa ipak su u manjini, ali obavljaju svoju funkciju na nešto drukčiji način na razini čitave pjesme, a ne samo u pojedinim haikuima. U metričkom otklonu od prvih 13 časopisnih haikua, čak 19 strofa ne drži se rasporeda slogova 5-7-5 u tri retka, pri čemu se osobito izdvaja sekvenca 6., 7. i 8. strofe (s rasporedom slogova 5-10-7, 2-8-2, 4-7(8)-6), gdje fizička bol u kojoj otac umire naizgled „lomi“ ne samo njegovo tijelo, već i stihove u kojima se izražava. To znači da je, osim prve, pravilna još samo treća strofa (ako se uračuna sinalefa „u njemu unutra“) te one označene brojevima 9, 13, 16, i 21. Potonje tri strofe u kontekstu pjesme izdvajaju se vjerojatno najvišom razinom patosa (opisujući redom očinsku i božju brigu, oca na odru te njegov grob), pa im izosilabičnost dobro odgovara jer pomaže ostvariti ozbiljan ton. Diskurs pjesme se inače može učiniti leksički neujednačenim jer varira između standarda i dijalekta (pa je tako recimo „ovi bog u meni“ iz šeste strofe odjek očevih riječi „Niki bog piva“ iz *Cijelosti časa*), ali za Marovića su „neke stare dobre i u puku još nepotrošene Marulićeve riječi“ koje je otac rabio barem jednako toliko vrijedne kao i standardne (ili su čak i „skuplje“).

Nadalje, deveta strofa, osim što je metrički pravilna, ponavlja i dobnicu trešnje te se spomenom vjetra i sumraka na taj način implicira da ona u ovoj

pjesmi ne podrazumijeva proljeće, kao što je to inače slučaj u haikaju, već zimu tijekom koje je otac umro. Time dobnice zadobivaju strukturnu funkciju označavanja ključnih semantičkih cjelina prema tome kada se pojavljuju: strofe 1-9 opisuju očevu umiranje i smrt (dobnice: trešnje/trešnja); 10-11 sanjkanje (snig); 12-14 očevu zaštitu (bura i Božić); 15-19 karmine (ružmarin); 20-23 ukop (kiše, susnježica, cvijeće); 24-25 sjećanje (bor). Dobnice pritom ne ukotvljuju samo pojedine haikue u određeni prostor i vrijeme, već to čine i za čitavu pjesmu, omogućujući nesmetane prijelaze između sadašnjosti (strofe 1-9, 15-24) i prošlosti (10-14), pa i budućnosti (posljednja strofa). Imajući na umu sve navedeno, razlog zbog kojega je Marović posegnuo za haikuom (poemom) kao medijem stoga možda leži u kulturnom, točnije konfucijanskom odnosu prema ocu obitelji. Kako bi se dolično izrazilo poštovanje ocu u konfucijanizmu, ponad mise zadušnice podrazumijeva se i oproštajna pjesma ili više njih. I u tom je pogledu haiku izrazito pogodan pjesnički oblik za ovakvu temu s obzirom da je jedna od njegovih glavnih funkcija – pogotovo u paru s haibunom – izražavanje zahvalnosti i/ili pozdravljanje na dolasku ili odlasku, obično u ulozi gosta (u slično europeiziranoj praksi, F. G. Lorca 1921. piše sekvencu od deset haikua, *Hai-kais de Felicitación*, koje šalje majci kao rođendanski dar). Međutim, kako Marović demonstrira, ukoliko se ograniči njegov ceremonijalni ton, haiku može poslužiti i za intimni konačni oproštaj od bliske osobe.

Godine 1977. u ranijem broju časopisa *Haiku* Marović je objavio narednih 20 haikua, a godinu dana kasnije ponovit će isti broj, oba puta s napomenom „Iz knjige haiku“. Potonji se izbor završava mini-ciklusom eksplicitno naslovljenim „PRIJEGLED / (pet haiku)“, što zajedno s 25 haikua/strofa u *Rekvijemu* ukazuje da je Marovićevo brojčano pisanje možda težilo haikue strukturirati s obzirom na brojku 5 ne samo na razini metra (5-7-5), već i na razini organizacije u veće cjeline. Također, u prvome izboru posljednjih pet pjesama implicitno tvori tematsku cjelinu jer svih pet povezuje očit motiv dvojnosti (otac i majka, polovice starca, dva epitafa). S tom se konstatacijom doduše ne podudara izložena sadržajna organizacija *Rekvijema*, niti brojka prvoga izbora (13 pjesama, iako broj pjesama iz čitave zbirke – 101 – može iznositi 5 ako se prebaci iz binarnoga u decimalni sustav), no pravilnost ponavljanja brojke pet nedvojbeno postoji, što znači da je Maroviću poslužila barem kao orijentir. Što se žanrovske pravilnosti tiče, već u ranijoj od dvije cjeline (iz 1977.) može se načelno konstatirati da su ti haikui bliži klasičnome japanskom uzoru koji oprimjeruju Issa i drugi veliki majstori. Ta konstatacija vrijedi samo ako prisutnost sva tri žanrovska elementa procijenimo kao znak sasvim „pravilno“ napisanoga haikua, što u konačnici, dakako, ovisi o autorскоj poetici i njezinoj manifestaciji u samoj pjesmi, ali se ipak može uzeti u obzir barem kao priručni kriterij za prosudbu te iste poetike.

Za razliku od prvoga izbora, gdje je svih 13 pjesama bilo u najčvršćim okvirima „idealnoga“ broja slogova i njihova ustroja po retcima, 20 pjesama iz 1977. uvažava opasku koja im prethodi o „velikom haiku“ kojem je dopušteno „da bude nepravilan“, što će reći da je Marović malo olabavio metričku stegu, pa je tako uvrstio i četiri pjesme koje odstupaju od pravilne izmjene peteraca i sedmeraca. Te su izmjene doduše minimalne i odnose se na kataleksu ili hiperkataleksu u po jednome ili dva retka, i to najviše od po jednoga sloga. To je u kontrastu s iste godine objavljenim *Haiku-requiemom*, gdje su odstupanja veća, ali i neposredno semantički motivirana (očeva bol i posljednje riječi), što navodi na zaključak da je Marović u petnaestak godina dovoljno svladao formu haikua kako bi je uspješnije prilagodio svojem izričaju. Osobito se to vidi po povećanome udjelu preostalih mehanizama trojedinstva haikua: većina (14) od tih 20 pjesama sadrži usjek, a polovica od toga broja (7) i neku usječnicu, većinom interpunkcijsku (dvotočka, crtica, trotočka). Situacija s dobnicom je vrlo slična: sadrži je 13 od 20 pjesama (neke i po dva puta) i to u užem smislu, dakle kao imenicu (npr. „mrav“, „mečava“, „cvijet“), pridjev (npr. „blatno“) ili glagol (npr. „zrikati“) koji se odnosi na neku pojavu iz prirode. Kao i u ranijim pjesmama, Marovićeve dobnice nisu svodive samo na prirodu, nego se protežu i na ključne riječi, odnosno teme koje uvodi, poput „kruha“ u 10. pjesmi (ili u *Rekvijemu*). Slično tome, niti ovaj izbor nije svodiv na klasičnu japansku poetiku, no zamjetno je da se s njom formalno i sadržajno podudara više od prvijenaca.

U izboru iz 1978. godine, metrički je pravilno 11 pjesama, 9 ih sadrži dobnicu te 16 usjek, što dodatno potvrđuje varijabilnost i spremnost na eksperiment koja je odlika vještoga haijina. Što se tiče dobnice, Marović uvodi lokalne varijante – „koromač“, „trstika“ – te tematizira peto godišnje doba haikua, odnosno prijelaz koji nastaje kad se dodiruju *Stara i nova godina*, kao što jedan njegov naslov jasno iskazuje. Marović je ovdje još više sklon variranju usjeka, pa tako ovaj izbor sadrži najmanje četiri pjesme u kojima se on pojavljuje dva puta. Pogotovo su zanimljivi eksperimenti s usječnicama u *Bolničkom telefonu* („Plač moje kćeri / s onu stranu žice ka / o s onu stranu“) i nenaslovljenome završnom haikuu („čeka te kobalt / ... grob --- / betonirana rodbina“). Potonja se varijanta oslanja isključivo na interpunkciju te točkama i crticama označava usjeke s obje strane središnje riječi „grob“, koja je time na grafički nižoj razini povezana s kobaltom – koji se možda odnosi na boju liješa u grobu, dok točke mogu podsjetiti na grumenje zemlje koje rodbina baca po grobu – a na višoj s rodbinom, koja se možda zamišlja kako stoji okupljena oko groba na ukopu, dok crtice mogu podsjetiti na ravnu betonsku ploču koja se postavlja navrh groba. Prodornost i neočekivanost usjeka ublažena je glasovnim ponavljanjem „ob“ (odnosno „odb“) u završnoj riječi svakoga retka,



te činjenicom da šest usječnica koje okružuju jednosložnicu (dakle 3 + "grob" + 3) daju središnjem retku prividan očekivani zbroj od sedam slogova.

U *Bolničkom telefonu* završni je usjek izražen interpunkcijskom usječnicom (trotočka kao pandan uobičajenom kirejiju *kana*), no i kraj drugoga retka istodobno je japanska usječnica *ka* i dijalektalni oblik veznika „kao“. Ako se shvati samo u potonjem smislu, onda pjesma izražava neku vrstu „pokvarenoga telefona“ jer se uslijed plača i općenito otežane komunikacije riječi raspadaju na dijelove. Tako su riječi „onu stranu“ jedno moguće tumačenje akronima „o s“ koji im prethodi te ponavlja identičnu frazu iz drugoga retka u možebitnom pokušaju uspostavljanja zalihosnosti koja pospješuje komunikaciju (do čega ne dolazi, pa je pjesma obilježena intersubjektivnošću). No, budući da je „ka“ na japanskome upitna čestica, to znači da pjesma dobiva još jedan usjek kojim se, čini se, propituje koliko se metafizički, zagrobni prostor „s onu stranu“ iz trećega retka razlikuje od onoga što je „s onu stranu žice“ iz drugoga retka, iskazujući još jednu varijantu Maroviću svojstvenoga lirskoga „ja“ u stanju neizvjesne egzistencije. Naravno, „ka“ treba shvatiti paralelno u oba smisla, što proizvodi sasvim predvidljivi i u pjesmu u najboljoj maniri duha haikajia upisan „ka o s“, s obzirom da nije sasvim jasno gdje počinje i gdje završava hrvatski jezik i haiku, a gdje se obrće u japanski jezik i haiku koji je u njega upisan. Time dvije „strane“ (japanska i hrvatska) u pjesmi poprimaju novo značenje stranosti jezičnoga i kulturnoga prostora, za koje Marović i u ovoj pjesmi vješto pokazuje kako se mogu preklapati i prožimati, odnosno kako haiku već na razini samo jedne riječi može ostvariti obrat iz jednoga u drugi jezik.

Promatrajući navedene časopisne pjesme formalno, jedina bi važna razlika u odnosu na klasičnu poetiku bila upotreba posebnih označitelja za cjelinu pjesme, pa je tako u oba izbora svaki haiku označen svojim naslovom, brojem ili obama (*Epitaf I i II*), a u potonjem izboru iz 1978. na taj se način stvaraju mini-ciklusi *Prijegled s pet haikua* i *Pred operaciju s tri numerirana haikua*. Kao što je navedeno, čitav se izbor može računati kao 19 ili 20 pjesama, odnosno tekstova, ovisno o tome hoće li se rečenica prije 13. pjesme, koja ima i svoj naslov/nadnevak (*Mirči za 3. rođendan*), tretirati kao zasebna pjesma (u prozi), naslov, nadnaslov, ili haibun. Ta rečenica glasi „POGODIH SE KĆERI DA OSTANE / SA MNOM U POSTELJI JOŠ SAMO / PET MINUTA A ONDA DA ODE U / SVOJ KRETVET“ i vizualno je organizirana slično još jednome haikuu, iako je otprilike dvostruko dulja. Rasprava o žanrovskome statusu tog odlomka može se učiniti kao nepotrebno cjepidlačenje, no upravo je to jedna od posljedica razmatranja haikua, koji zbog preciznosti i sabijenosti svoje mehanike djeluje kao vrlo osjetljiva leća koja dodatno fokusira svu pozornost na jezik i njegovu organizaciju. Budući da se ta pozornost usmje-

rava na književni ekvivalent subatomske razine, normalno je očekivati da (kao u kvantnoj mehanici) uobičajena pravila organizacije više ne vrijede pa postaje važno razlikovati jedan minijaturni izričaj od drugoga. Na osobitu pozornost svakako poziva i tematika pjesme, u kojoj Marovićevo lirsko „ja“ ponovno prepušta glas (minijaturnom) članu obitelji, ovoga puta kćeri, koju inače spominje u još tri pjesme iz istoga izbora: „Kći me upita: / Di je Pet Minuta? / Jel s tebon u posteji?“.

Neće biti slučajno da se za Marovićev haiku „magična“ brojka 5 ponovno pojavljuje u ovoj pjesmi i njezinome proznome dodatku, koju u klasičnoj maniri komunalno su-stvara ili dopunjuje još jedna autorica. Ona se, nakon očevoga odrješitoga retka koji je metrički pravilan i završava usječnicom, nadovezuje s dva retka koji su nepravilni u odnosu na „književni jezik“ u smislu dijalekta i upotrebe postupaka kao što su metar (struktura slogova je rastućih 5-6-7) i izostanak dobnice. Moguće je utvrditi da na taj način Marović(i) stvara(ju) uspio senryū, koji često ovisi upravo o obratu s čvrste, racionalne i „očinske“ percepcije stvarnosti na (tepanjem izraženu) meku, predracionalnu i „dječju“ (ujedno i pjesničku) percepciju stvarnosti, koja u ovom slučaju spremno antropomorfizira vrijeme. Problem koji se postavlja pri ovakvoj konstataciji jest kako precizno razgraničiti senryū i haiku, koji su po žanrovskim kriterijima gotovo identični, iako smo se već osvrnuli na mišljenja prema kojima se razlika među njima može tražiti u (ne)korištenju usjeka ili dobnice. Ono što ih sigurnije razlikuje jest ton, koji u senryūu kao i u haikuu treba biti „smiješan“ ili „zaigran“ (haikai), ali dopušta i lakši prelazak u emotivno nabijenije registre poput ironije, sarkazma, vulgarnosti, lascivnosti, zajedljivosti. Moguće je i obrnuti intencionalnost tona pjesme, što u ovom konkretnom primjeru vodi na drugi kraj emocionalnoga spektra – u začuđenost, iščekivanje, naivnost. Uzgred, upravo na tome tragu Issa stvara dobar dio svojeg prepoznatljivoga opusa, koji je i na taj način svakako pjesnički utjecao na Marovića.

Ključna razlika bila bi u tome što se senryū, za razliku od (Issinoga) haikua, izravno utječe ljudskome stanju, ne tražeći „prečac“ niti povod u neposrednom promatranju (prirodne) zbilje. Odnosno, u jezgrovitoj definiciji i prepoznatljivoj maniri R. H. Blytha: „Senryū su zapisi neuspjeha ljudi, kao što su haiku zapisi uspjeha Prirode“ (Blyth 1964: 76). Uzrok tih neuspjeha, prema Blythu, su uglavnom moralne mane, ali treba dodati da to može biti i neznanje, koje je svojstveno podjednako maloj djeci i preuzetnima odraslim ljudima. Sudeći po tome, „neuspjeh“ male Mirči da pravilno identificira Vrijeme (oko čega ni među odraslima nije postignut konsenzus) i paralelni „neuspjeh“ pjesme da odredi granice same sebe u odnosu na rečenicu koja joj prethodi, zajednički upućuju na nestabilnost koja je potrebna da se kreativno stvori još jedan (pod)

žanr u hrvatskoj pjesničkoj praksi, a to je upravo senryū. Dodatnu potvrdu o tome da je Marović u ovoj pjesmi svjestan žanrovskih implikacija može nam pružiti simbolika ne samo brojeva (3 i 5 koji se odnose na retke, odnosno slogove), već i maloga djeteta koje se potencijalno odnosi na novinu hrvatskoga senryūa. Marović toj vrsti ipak nije osobito sklon, pa se u pjesmama iz *Haiku* po navedenim kriterijima može prepoznati samo još jedan senryū, koji se osim s ljudskim neuspjehom (da očuva ovce) ponovno pomoću figure pastira poigrava i s hrvatskom (pastoralnom) književnom tradicijom: „*Čobanska ljubav / (igra piljaka) / Piždreć ti bedro / ljubičasto od studeni / izgubih blago*“.

Osim pojave senryūa, djelomičnoga strukturiranja u petodijelne cjeline i općenito podosta više razine tradicionalnosti, među časopisnim pjesmama *Iz knjige haiku* moguće je izdvojiti još nekoliko zanimljivosti. Jedna je već spomenuta tematska udvojenost, koju će Marović i kasnije koristiti (npr. *Tanke antipodi*). Tako se, primjerice, na *Haiku u tonu mog oca* nadovezuje haiku *U materinu tonu*, koji se strukturno sastoji od nizanja četiri epigrama te usto ključnu i početnu riječ „kruv“ još jednom eksplicitno povezuje s figurom majke. Prvi od ta dva haikua je, pak, inačica poetički ključne *Cijelosti časa*, čiji je raniji podnaslov sada postao naslov, a uz to su napravljene još četiri izmjene, što je relativno mnogo za haiku: „Niki bog piva / s trišnje: tica, crv? Ajde / ne troši lapiš“. Prva i zadnja izmjena („trišnje“ postaje „višnje“, „Olovku“ postaje „lapiš“) leksičke su i obje dijalektaliziraju pjesmu, što je karakteristično i za ova dva izbora u odnosu na onaj *Iz 101 haiku*. Ondje je samo dotična pjesma *Cijelosti časa* sadržavala elemente dijalekta, a ovdje barem još pet ili šest pjesama jasno upućuje na dalmatinski i splitski prostor u kojem nastaju, što je sasvim u skladu s poetikom klasičnoga haikua i funkcijom dobnice koja se u njemu učestalo pojavljuje. Sama dobnica u novoj inačici više nije „japanska“ trešnja već u smislu poetike i podneblja specifičnija višnja, kao što ni simbol pjesničkoga alata više nije transcendentalna Olovka već konkretniji lapiš. Usječnice su pravopisno primjerenije („–, !“ postaje „: , ?“), zbog čega je i usjek stilski manje napadan, pa je time naslovni ton suptilnije izražen, a isto vrijedi i za izmjenu u opkoračenju („aj ne / troši“ postaje „Ajde / ne“). Sve ove izmjene već na razini jedne pjesme odaju autora koji je pouzdanije shvatio potankosti poetike koja mu je dotada bila strana te odlučio svoj izraz prilagoditi njima, pritom ostajući dosljedan vlastitomu tradicionalnom i regionalnom tonu.

### V.3 WAKA IZ ZBIRKI

Osim u časopisima, Marović je svoju waku objavljivao u zbirkama poezije, pri čemu je poeziju nastalu pod japanskim utjecajima ponekad

razgraničavao od ostatka, a ponekad nije. Kao što je već rečeno, u potonjem slučaju može biti dvojbena koliko se pojedini tekst može svrstati u waku jer je Marovićeva težnja za poetskim eksperimentom i iznalaženjem drugačijih izražaja u određenim slučajevima pjesme dovoljno udaljila od potencijalnoga japanskog izvora da ih ne možemo jednoznačno identificirati. To je pogotovo očito u primjeru poput zbirke poezije za djecu *Ča triba govorit* (1975), gdje je pjesnik morao uzeti u obzir i specifičnoga adresata kojem se obično nije obraćao. Ipak, barem se tri pjesme koje otvaraju tu zbirku mogu nazvati haikuima, pogotovo ako se ima na umu da njihova olabavljena forma i epigramsko-didaktični diskurs (namijenjen djeci) imaju svoje pandane u Marovićevom pjesništvu (*U materinu tonu*), kao i u inicijalnoj europskoj recepciji haikua, koja ga je obično svodila na istočnjački epigram (usp. Hokenson 2007). Usto, s obzirom da pjesme u zbirci prate kćerini dječji crteži, možemo konstatirati i da je Marović na početnim stranicama te zbirke za djecu objavio i dvije haige (*Za početak, Jutro u jabuki*). Valja primijetiti da Marović u ovome slučaju uključuje članove obitelji u komunalno stvaranje haikua, koji time zadobivaju intersubjektivno obilježje mehanizma komunikativnosti. Članovi obitelji, naime, u tim pjesmama predstavljaju više od citata ili inspiracije, što ujedno pokazuje koliko waka za Marovićeva predstavlja intiman oblik poetskoga stvaranja. Njegova prva zbirka pjesama, *Asfaltirano nebo* (1958.), objavljena je tri godine prije pjesama iz *Mogućnosti* pa se u njoj niti ne može očekivati waka, ali isto vrijedi i za dvije sljedeće zbirke, *Knjiga vode* i *Ciklus o cilju*, koje su objavljene kasnije (1962. i 1968.). Ako prihvatimo pretpostavku da je u tom trenutku napisao barem stotinjak haikua, njihov izostanak iz zbirke znači da ih Marović tijekom 1960-ih još nije želio pridodati ostatku pjesničkoga opusa. *Ciklus o cilju* ipak ukazuje na njegov interes za japansku i kinesku kulturu jer sadrži citat iz Konfucija (str. 12), japansku poslovicu (str. 17) te citat iz Lao Tsea (str. 49). Motiv tao(izm) se inače pojavljuje i na drugim mjestima u Marovićevom pjesništvu („jeste li TAO” na kraju pjesme *Glas nakon daha* ili „pijeTao” u 10. dijelu *Hembre*), što među ostalim može (na)značiti da je autor bio svjestan u kakvoj je mjeri ta filozofija – i djelomice religija – važna za razvoj haikua, kao što smo nastojali obrazložiti u prethodnom poglavlju.

### V.3.1 Premještanja

*Premještanja* (1972) su kronološki prva zbirka u kojoj Marović objavljuje svoju waku, točnije sedam haikua (na str. 67 i 70-73, između kojih se nalazi važna pjesma *Suprotiva*), a odmah za njima i već spomenutu „haiku poemu” *Groblje na Glavičinama*. Svih je sedam haikua (u dva mini-ciklusa od tri i

četiri pjesme) poprilično pravilno u smislu da, osim s po jednom iznimkom, svi sadrže sasvim pravilan metar te barem jedan usjek. No, s obzirom na egzistencijalističku tematiku i nedosljednu upotrebu dobnice, ove su pjesme bliže prvoj fazi Marovićevih haikua (*Mogućnosti*) od druge faze (*Haiku*), u kojoj je ovladao oblikom. Instrukтивan nam primjer daje *Pogled III*. („U rastoplenu / zlatu znanja laste i / lišće: maestral“), gdje se jedna za drugom gomilaju čak tri dobnice, da bi tek nenadana usječnica (dvotočka) presjekla zadnji redak i iznijela onu koja je očito ključna („maestral“). Dobnici laste pjesnik se vraća u *Pogledu IV*. („Mrije namještaj / lastâ let izvrtanje / trbusi istinâ.“), gomilajući ovaj put čak šest imenica nakon uvodnoga glagola, pri čemu nastoji kombinirati gramatičku šturost haikua (koja je ovdje po sintaksi gotovo kineska) s genitivnom metaforom, koju Mrkonjić prepoznaje kao jedan od „Marovićevih ključnih poetičkih postupaka“ (u Marović 1981: 199). Dojam je da u ovom slučaju takva upotreba zamagljuje metaforički pogled i prostor izraza za obje pjesničke tradicije, no unatoč tome, ovih sedam pjesama pružaju dokaz pjesnikova rada na vlastitome haiku izrazu.

*Groblje na Glavičinama* sastoji se od 12 numeriranih dijelova, ali za razliku od pet godina kasnije objavljenoga *Haiku-requiema*, u ovoj pjesmi ne može biti govora o formalno zasebnim (i tematski povezanim) haikuima. Naime, neke haikue iz *Requiema* Marović je kasnije izdvojio i uz određene preinake objavio kao zasebne pjesme, što je mogao jer su one formalno i žanrovski bliske haikuu sa svojim ceremonijalnim tonom oproštaja. U *Groblju* to nije moguće jer ta je pjesma mnogo više poema nego što je haiku, što načelno vrijedi i za ostale Marovićeve pjesme koje je objavio prije *Requiema* i ostalih radova iz *Haiku*; one više duguju europskom i hrvatskom nasljeđu nego japanskom, dok radovi iz *Haiku* obilježavajuju prijelaz u pjesništvo koje uspostavlja ravnotežu između te dvije tradicije. Usporedba između te dvije pjesme nužno se nameće jer su jedinstvene u Marovićevom opusu po svojem statusu poeme sastavljene od dijelova haikua, što ih ujedno čini modernom varijacijom klasične (haikai no) renga. Za razliku od *Requiema*, u *Groblju* se na tu vrstovnu podudarnost upućuje i metametrički, korištenjem sedmeračkoga distiha „majčina čakavica / dopodne tisućljeća“ na kraju prvoga dijela pjesme (i to na „str. 77“, kako stoji u paginaciji izdvojenoj u gornji desni kut stranice). U japanskoj rengi konvencija je drukčija i strogo je propisana izmjena redaka silabičke strukture 5-7-5 s retcima silabičke strukture 7-7, ali Marović odmah nakon prvoga dijela uglavnom napušta i taj privid metričke konvencije te se koncentrira na „starohrvatske kosti“, odnosno sadržaj koji onemogućuje da pjesma ostvari ono što je Bashō nazvao *fueki ryūkō* (不易流行).

Radi se o principu uravnotežavanja stalnosti (*fueki*) i prolaznosti (*ryūkō*), što se može protumačiti na više načina, ali uglavnom se podrazumijeva nuž-

nost da haikai izražava nešto što se odnosi na vječite principe, kao i nešto što je neposredno prisutno u ovome trenutku, ali izvjesno je da uskoro više neće biti, barem ne u tom obliku. Tematika smrti, koja također povezuje obje Marovićeve reнге, logičan je izbor za pjesnika koji bi želio iskazati *fueki ryūkō*, no u *Groblju* je niz stihova poput već citiranoga sedmeračkoga distiha („majčina čakavica / dopodne tisućljeća“) koji detaljiziraju pjesmu do te mjere da ona mnogo više izražava stalnost nego prolaznost. To je, uostalom, i jedna od glavnih društvenih funkcija groblja, da pokažu i dokažu dugovječnu prisutnost neke zajednice u nekome „Oduvijek Gdje“ i „Ovdje“ (dio II i IX), kao što to čine i druge konstrukcije koje pjesma spominje: amfiteatar, zid, fontana, muzej, cesta, a u konačnici i „libar“ (dio I, II, III, XI, XII). Ta množina motiva više je svojstvena rengi, no njihova izmjena u *Groblju* ne slijedi strogu logiku njihova povezivanja, pa ni s tog aspekta ne možemo govoriti o podudarnostima kakve se ostvaruju u *Requiemu*, gdje se motivi prolaznoga i stalnoga odražavaju u zamijećenosti neposredno prisutnih fenomena.

*Groblje* doduše sadrži niz ključnih riječi, odnosno potencijalnih dobnica (poput konja, kukavice, puža, guštera, tovara, troskota, tratine, smokve), koji bi pjesmu mogli locirati u trenutak haikua, u „ovdje i sada“. Međutim, njihova pojava uvijek je kontekstualno vezana za trajnost komunalnoga identiteta (čakavskoga/dalmatinskoga/hrvatskoga) i one ne odaju dojam specifičnosti da je riječ o *upravo tome* konju ili *upravo toj* smokvi, što je jedan od ključnih zahtjeva poetike haikajia. Dakako, to ništa ne oduzima pjesmi kao takvoj, ali kao haikai no renga ona je ipak realizirana manje uspješno nego kasniji *Requiem*. Da bi se zaokružila ova (nužna) usporedba dviju pjesama, uz svojevrсни dokaz da Marović u *Groblju* sasvim svjesno „žrtvuje“ *ryūkō* kako bi naglasio *fueki*, poslužiti će dio u kojem se u obje pjesme spominje ključna riječ „kruh“: „(kruh se je isto / jeo isto rezao / kao i danas“ (*Groblje*); „Umirući / moj je otac mirisao / na Demokritov kruh“ (*Requiem*). U oba primjera, jasno je da je dotični kruh ujedno stalan i prolazan, no drugi haiku upućuje na konkretne konture stalnosti i prolaznosti supostavljajući antiku i sadašnjost, sabirući oba povijesna trajanja u konkretnom i neposrednom činu očeva umiranja. U primjeru iz *Groblja*, već se formalno, stavljanjem u zagrade, implicira nedjeljivost, što je dodatno naglašeno izostankom usjeka. Ako ponovimo da glagol „rezati“ na japanskome doslovno znači „kire(ru)“, još je neočekivaniji obrat da na očekivanome mjestu kire, odnosno usjek izostaje, čime se ta tri zagradama oblikovana retka još više zgušnjavaju u doslovnoj i metaforičkoj nedjeljivosti i postojanosti, baš kao i predmet koji opisuju.

### V.3.2 *Hembra*

Iako nije nazvana „haiku poemom“, knjiga *Hembra* iz 1976. godine sadrži dva haikua koji su zaslužili da im se obrati pozornost, prvo zato što vjerojatno najočitiije izražavaju potencijalni numerički simbolizam haikua kod Marovića, a drugo zato što je *Hembra* „pjesnikovo ključno djelo“, kako je prvo istaknuo, a onda uvjerljivo razradio Tomislav Brlek (u Marović 2014: 199-224; Brlek 2020: 433-502). Budući da se Brlek služi poemom kao glavnim žanrovskim mjerilom, haiku spominje samo usputno, konstatirajući, primjerice, da *Groblje na Glavičinama* pokazuje koliko se Marović „ustrajno“ vraća duljoj vrsti „čak i u tako osebujujoj i prividno kontradiktornoj varijanti kao što je *haiku-poema*“ (ibid.: 440). Brlek ujedno uspostavlja za haiku važnu poveznicu između *Groblja* i *Hembre* kad primjećuje „da je Marović stavljajući sintagmu *Libar konoba* [12. dio *Groblja*] u isti pjesnički prostor s dvostihom *pjes ? an | suh sić* navijestio djelo [*Hembru*] u kojem će riječi *konoba* (6) i *sić* (12) biti istaknute uvećavanjem i smanjivanjem grafičkog sloga“ i koje će, što je za Marovićevo pjesništvo još važnije, „ustrajno odolijevati svim nastojanjima da ga se isuši tumačenjem što bi to imao objašnjavati“ (ibid.: 467). To je važno za haiku jer se oba nalaze u dvanaestom i pretposljednem dijelu *Hembre*, koji sadrži jedino njih i desnu kosu crtu koja ih razdvaja (i koja je usto dimenzijama najveći znak u čitavome tekstu), pa se ujedno radi i o najkraćem dijelu poeme. Brlek se na isti dio poziva i kada konstatira da „[p]remda se izvantekstualni prostor Europe opisom ili spominjanjem javlja u *Hembri* više puta, na primjer u dijelovima 11 i 12, za tu je poemu, kao i za čitav Marovićev opus, neusporedivo, razumije se samo po sebi, važniji *intertekstualni* prostor [...] europske književnosti“ (ibid.: 497).

Ti se (inter)tekstualni uvidi mogu dopuniti konstatacijom da je za Marovićev opus barem djelomično važan i intertekstualni prostor japanske književnosti, što ujedno dobro pokazuje primjer intertekstualnoga odnosa *Groblja* i *Hembre*, koji dobiva novu dimenziju u tako zamišljenom prostoru. Iz te perspektive, podudaranje rednoga broja strofe (12) nadopunjava se i dobnicama koje su prisutne u obje strofe: implicitno u sintagmi „suh sić“ – a odmah nakon toga i eksplicitno u bilješci „Ljeta 1971“ kojom završava *Groblje* – te isključivo implicitno, no ipak nedvosmisleno upućujući na zimu, u sintagmi „zaleđen sić“ iz *Hembre*. Uvođenjem pjesničkoga vremena povratno se ističe uloga pjesničkoga, odnosno intertekstualnoga prostora, a budući da se i jedno i drugo, proizlazeći iz dvije pjesničke tradicije, stječe baš u 12. dijelu obje poeme, legitimno je zapitati se o simbolici toga broja u Marovićevom brojčanom pisanju. Ona je svakako prisutna i drugdje u *Hembri*, gdje recimo upravo 12. redak prvoga dijela, koje se metrički sastoji od dvanaesteraca i

trinaesteraca, glasi „zazivahu 12 siromašku maslinu“. Tom podatku Ružica Pšihistal dodaje i kako je „[n]a kraju 5. dijela poeme uz verzalno otisnuto PATEĆI PROSTORUČNO ispisano [je] u neprekinutom apostolskome nizu 12 puta slobodan“, a odmah u sljedećoj rečenici ojačava svoju religioznu (kršćansku) interpretaciju navodeći kako se „u 11. dijelu Hembre znakom križa kao najsažetijoj formi blagoslova“ izriče „[v]eliko ne zloj riječi [...]“ (Pšihistal 2015: 144).

Ako preciziramo da se tipografski radi o znaku zbrajanja (plus), koji vizualno odudara od ikoničkoga kršćanskog križa, ta se (religiozna) interpretacija opet može proširiti i na japanski prostor opservacijom da drugi haiku u sljedećem, 12. dijelu poeme također sadrži „znak križa“: „na studentu tenk / zaleđen sić isus + / marx satareni“. Međutim, ovdje „+“ ne preuzima samo konotaciju križa prethodećega Isusa, koji je na njemu raspet, već se ujedno referira i na susljednoga Marxa, koji također zauzima ulogu svjetovnoga proroka. „Učenja“ obojice kroz povijest kulturno, politički i na mnoge druge načine istodobno spajaju i razdvajaju svjetski zapad i istok, na sličan način kao što to u pjesmi čini „+“ u funkciji usječnice. Taj „plus“ stoga u sebi ujedinjuje vjerski, no i pjesnički simbolizam jer zbraja dva dijela pjesme, ali i dvije tradicije, istočnjačku i zapadnjačku. Naravno, ujedno se radi o 12. slogu haikua, i upravo se u toj silabičkoj podudarnosti može prepoznati još jedno spajanje, ovoga puta metričkih tradicija. Naime, čitav Marovićev opus, a napose *Hembra*, prožeti su različitim referencama na dvanaesterac, i to pogotovo u njegove dvije dvostruko rimovane inačice (dubrovačkoj i dalmatinskoj), čiji su najpoznatiji (za)govornici vjerojatno „Marin“ i „Marul“, odnosno Držić i Marulić iz 13. dijela *Hembre*. Haiku s druge strane nije silabički dvanaesterac već sedamnaesterac, ali je njegov unutarnji ritam određen pravilnom izmjenom silabičkih cjelina od 5 i 7 slogova, što znači da u idealnom obliku ustvari najčešće sadrži semantički određenu strukturu slogova „5+12“ ili „12+5“, gdje „+“ kao i kod Marovića označava usječnicu. Sukladno tome, i prvi haiku *Hembre* ima istu metričku strukturu „12+5“, ali usječnica ovaj put nije „plus“ već standardna japanska usječnica „ya“: „Šušanj o' bora / lasta prid justiman ya / skuša kâ duša“.

Kao i u već predstavljenome primjeru *Bolničkoga telefona*, gdje za usječnicu na 12. slogu koristi „ka“, ovo „ya“ je kod Marovića hapax legomenon (kao što je to i „hembra“ u hrvatskoj književnosti). Štoviše, to je jedini primjer da u funkciji usječnice koristi isključivo japansku riječ, što je dodatno istaknuo standardnom Hepburnovom transliteracijom, jer je u suprotnom mogao napisati (osobnu zamjenicu) „ja“ i time ostvariti komunikativnu višeznačnost sličnu onoj u *Bolničkome telefonu*, gdje je hrvatski veznik ujedno i japanska



usječnica. Tako upadljivo isticanje usjeka u oba haikua *Hembre* svakako je poduprto i činjenicom da su oni – podsjetimo – grafički razdvojeni znakom „/”, koji se obično koristi za označavanje kraja retka kada se retci preispisuju u prozi. S obzirom da se ipak radi o stihovima, fokusiranje na dvanaesti slog u dvanaestome dijelu pjesme logično je protumačiti kao jednu vrstu metametričkoga komentara, koji proizlazi iz pjesnički pažljivo ugođene podudarnosti da hrvatski haiku na mjestu usjeka za trenutak može postati nalik dvanaesteru (kao što pokazuje i Bebekova pjesma (1) u poglavlju IV.3.1). Na taj se način dva stiha dovode u vezu i s obzirom na činjenicu da se jedan fundamentalni pjesnički alat za obje književnosti može svesti na stih od dvanaest slogova, koji su također ostvareni simetričnim podudaranjem manjih cjelina od 6+6 (zbog cezure i rime), odnosno 5+7 slogova (čija je izmjena osnova za vrste kao što su haiku, tanka, *chōka*, *sedōka* te niz drugih). K tome, jedno od osnovnih svojstava obaju stihova jest simetričnost; za hrvatski dvanaesterac to je ponavljanje šest slogova iz prvoga dijela u drugome, dok se u pravilnome stihu haikua simetričnost uspostavlja upravo nakon dvanaestoga sloga jer se prva peterosilabička cjelina (ili redak) ponavlja u drugoj (vidi Giroux 1974: 82 i dalje).

Naposljetku, u hrvatskoj varijanti na koju upućuje Marović, dvanaesterac je uvijek dio veće (dvostruko rimovane) cjeline od daljnjih dvanaest slogova, baš kao što su i obje pjesme iz dvanaestoga dijela *Hembre* dio veće cjeline koja se sastoji od dvanaest preostalih dijelova. Iako ovakva metametrička interpretacija može djelovati neuvjerljivo, čini se da ima dovoljno dokaza da je Marović htio naglasiti određenu podudarnost haikua i brojke dvanaest u svojem opusu, kao što i na drugim mjestima raspoređuje pojedine haikue prema određenoj brojčanoj logici. Dio je to njegove sklonosti poigravanju brojkama koju su uočili i drugi, primjerice Maroević koji pišući o drugim pjesmama iz 1960-ih primjećuje kako je „[v]rhunac hermetizma i Marovićeve (ondašnje) ezoteričnosti [jest] numerička ekshibicija; u ovom slučaju s brojevima moćnih amblematskih predznaka kao što su sedam i sedamdesetsedam, a u nekim drugim pjesmama iz iste faze s decimalnim toposima ili sa svojevrsnim aritmetičkim sintagmama (poput ‘Ludolfova broja’)” (Marović 1997: 21). Tim se brojevima može pridati i 12, a potencijalno krucijalni dokaz za tu tvrdnju može se pronaći u tekstu koji imitira oporuku, *Umjesto odbora za ukop*, čiji 12. redak (ili odlomak) počinje s „12. glava Propovjednikova”, dok 6. redak počinje s „Najdraži dvostruko rimovani dvanaesterci”, koji svoju dvostruku rimu dobivaju na 6. i 12. slogu. Sigurno je, dakle, da je „ekshibicionizam” brojki iz širega opusa Marović prenio i na svoju waku, odnosno haikai. Poantu njezine upotrebe u 12. dijelu *Hembre* možemo tumačiti slično intertekstualnome prizivanju Ivane Brlić Mažuranić u 8. dijelu

(„međ luči Domaćih“): kao što se spisateljica tim činom simbolički uvodi u kanonski prostor hrvatske književnosti, u društvo Držića, Marulića i drugih autora, tako i ispisivanje haikua gotovo na kraju poeme može predstavljati njegovo simbolično uvođenje u hrvatsku književnu tradiciju, u koju se već uklapa letimičnom metričkom podudarnošću.

### V.3.3 *Suprotiva*

Nakon *Hembre*, među Marovićevim zbirkama uslijedile su „pjesničko-grafička mapa“ *Eros i Anter* (1976), u kojoj bi se po opisu eventualno mogla očekivati pokoja haiga, no to se nije ostvarilo, kao ni bilo kakav drugi oblik wake. Pet godina kasnije izdana je zbirka *Suprotiva*, koja se većinom sastoji od ranije objavljenih pjesama, ali i od određenoga broja inovacija. Što se tiče wake, novost je da je ona grupirana oko skupine „HAIKU“, kojoj neposredno prethodi *Groblje na Glavičinama*, a neposredno joj slijedi još jedna pjesma s elementima haikai no renga, *Sustipan opet*. Radi se o trećoj i posljednjoj pjesmi koja bi se mogla opisati kao renga ili haiku poema, a iz nadnevkva „(20 godina poslije...)“ koji je prati u kasnijoj zbirci *Moći ne govoriti* doznajemo da je (na)pisana otprilike paralelno s *Requiemom*, dakle 1977. godine. Bilješka uz rečeni nadnevak upućuje čitatelja na poemu *Sonata za staro groblje na Sustipanu*, kojom se otvara *Suprotiva* i kojoj ova pjesma svojevrsni nastavak u semantičkom, ali i formalnom smislu jer se ona, u kontekstu Marovićeve wake, možda najbolje može opisati kao dulja pjesma s tragovima haikua, odnosno mnogo više poema nego renga. Tih je tragova dovoljno da je kao rengu ili haiku poemu uvrstimo uz *Requiem* i *Groblje*, ali jasno je da ona najmanje duguje waki, možda upravo uslijed autorova pokušaja da stupi u izravnu vezu sa svojim ranijim ostvarenjem, u kojem nije bilo tragova japanske književnosti.

Najočitiji signal za minimalizaciju japanskih utjecaja je metrički, što dolazi do izražaja usporedbom s preostale dvije reнге gdje su pravilni haikui, odnosno strofe doduše u manjini, ali ipak se pojavljuju dovoljno često da podsjetu na osnovnu metričku shemu haikua, pogotovo s obzirom da se obje uvodne strofe tih dviju pjesama sastoje od pravilne izmjene peteraca i sedmeraca. Nasuprot tome, u *Sustipanu* se baš ni jedna tercina ne može iščitati kao pravilni haiku, s potencijalnom iznimkom početne strofe četvrtoga dijela (ako se računa na sinalefu u drugome retku: „Tu gdje je staza / vodila u poniranje / sada je trava“), koji se možda upravo iz tog razloga smješta na prvo mjesto u šestodijelnom izboru iz *Moći ne govoriti*. To se izbjegavanje elemenata haikaija proteže i na dobnicu i usjek, koje se uz određene iznimke (osobito prvi dio za dobnicu) ne može prepoznati kao djelatne elemente pje-

me. Opet slično kao u *Groblju*, pojavljuje se niz ključnih riječi koje bi eventualno mogle funkcionirati kao dobnice (samo u spomenutom četvrtome dijelu: trava, koza, pas te nezaobilazni kruh), ali nisu dovoljno specifične jer ni ova pjesma ne nastoji ostvariti ravnotežu *fueki ryūkō*.

I ona se bavi grobljem, ali u ovome slučaju onime koje to više nije jer je postalo „prazna zemlja“ kojoj lirsko „ja“ demonstrativno poručuje da ga „nimalo ne zanima“ što će biti s njim (i grobljem i subjektom) te da o tome „telefonira[lj] travi“. Ako se „prazna zemlja“ shvati kao intertekstualno prizivanje modernističke tradicije poeme na čelu s Eliotovom *Pustom zemljom*, a poziv „telefoniraj travi“ kao intertekstualna aktualizacija tradicije haikaija pomoću općenite dobnice, dug prvoj tradiciji je mnogo veći jer se puno dosljednije i uspješnije ostvaruje kroz čitavu pjesmu. Waka se eventualno može detektirati kao provodni, implicitni element u dubini te zemlje ili modernističkoga temelja *Sustipana*. Na to upućuje i završna tercina petoga dijela, koja u posljednjem retku ujedno sadrži (u ovome poglavlju već dvaput citiran) Marovićev opis vlastite tehnike miješanja aspekata dviju književnih tradicija: „daj da ti jeziku oduzmem riječ / što nas evo i sad uvodi u neki budan bunar govora / između tercine i haikua“. Haiku se u njoj postulira kao nešto što se – kao i tercina – crpi iz podzemlja koje se može tumačiti na različite načine (kolektivno nesvjesno jezika, latentna književna tradicija, prostor intertekstualnoga odjekivanja), ali nesumnjivo podrazumijeva da je skriven duboko ispod površine. Renga ili haiku stoga u *Sustipanu opet* tu i tamo izbijaju na površinu pjesme, ali na njoj planski ostavljaju slabiji trag.

*Groblje na Glavičinama* u *Suprotiva* također nosi jedva primjetan trag promjena svodivih na sitne tipografske izmjene i dodatak riječi „povijest“ u trećem dijelu pjesme. Ponešto je više promjena prisutno u izboru smještenom između te dvije haiku poeme, gdje je sabrano 29 haikua. Ponavljajući ukupan broja haikua iz *Premještanja*, među njima je sedam onih koji ranije nisu objavljeni u časopisima niti zbirkama, uključujući i *Hommage à Bashō* koji je programatski postavljen na početak izbora: „Samo kamenčić / u vodu bacih – vās me / svijet zapljusnu“. Marović ovom parafrazom najpoznatijega svjetskoga haikua izravno upisuje svoju poeziju u intertekstualni prostor japanskoga i globalnoga haikaija („svijet“), ali ujedno i zauzima poziciju savjesnoga haijina koji iskazuje zahvalnost prema poetskome nasljeđu koji je njemu i drugima ostavio rečeni *haisei* (俳聖, velikan ili svetac haikaija). Ovo je ujedno i jedan od formalno najpomnije oblikovanih Marovićevih haikua, što može značiti da je i na taj način želio iskazati formalnu počast drugome pjesniku. Ta je pomnja uočiva od prve riječi, čiji vokali (a-o) ponavljaju zadnju riječ naslova i autorovo pjesničko ime, dok se konsonanti (s-m) pojavljuju u većini preostalih riječi. Tako čitava pjesma postaje aliteracijski efektna, pose-

bice zbog ponavljanja tih konsonanata na kraju drugoga retka („väs me”), koji ujedno zrcali slog „me” s kraja prvoga retka. Jedine tri riječi u kojima se ti konsonanti ne pojavljuju („u vodu bacih”) smještene su neposredno prije neočekivane usječnice između 10. i 11. sloga, čime su te riječi još više udaljene od supostavljene metafore koje slijedi. Tako se haiku opet poistovjećuje s vodom, ali se i glasovnim kontrastiranjem dijelova koji se nalaze neposredno prije i poslije usjeka još više naglašava obrat od doslovne vode do apstrakcije čitavoga svijeta.

Pjesma ne sadrži eksplicitnu dobnicu, no ako se u spomen vode učita Bashōova stajaća bara (古池, *furuike*) i činjenica da je žaba koja u nju uskače dobnica proljeća, eventualno može biti riječi o intertekstualnoj posudbi. Ipak, s obzirom da jasno sadrži usjek, ali ne i dobnicu, ova je pjesma u skladu s karakterom *homagea* karakterističnija za Marovićevu poetiku haikua nego za Bashōovu, koji redovito koristi i usjek i dobnicu. Formalnost i ujedno posebnost vlastite, hrvatske inačice haikua Marović je također izrazio i na razini stiha, točnije njegovoj ritmičkoj organizaciji. Naime, ovo je jedan među manjinom njegovih haikua u kojima možemo prepoznati ritmičku pravilnost, a tu je činjenicu inače Zoran Kravar, u vrlo kratkom osvrtu, istaknuo kao potvrdu svojoj tezi o Maroviću kao uvjerenom verlibristu (vidi Kravar 1997: 27-28). U članku o njegovome slobodnom stihu, Kravar nakon opisa haikua kao pjesme u tri retka s pravilnim rasporedom slogova, primjećuje da to ne podrazumijeva ritmičku (akcenatsku) pravilnost, no „[s] druge strane, zamislivo je da se petarac i sedmerac u haiku-pjesmi prozodijski uniformiraju po uzoru na akcenatski stih, recimo ovako: –UU –U / –UU –U –U / –UU –U [...] Time bi se haiku promaknuo u nešto poput minijaturne logaedske strofe. Možda se to u kojega od hrvatskih lirskih japanofila uistinu dogodilo. U Marovića, međutim, nije. Dapače, u njega ima haikua u kojima se ne primjenjuje ni pravilo broja slogova” (ibid.: 28).

Ova je Kravarova ocjena načelno ispravna, s obzirom da su europski i Marovićevi haikui gotovo uvijek shvaćeni kao pjesma u tri retka, a ne jednom retku kao što je izvorno slučaj, te da Marovićevi haikui doista uglavnom ne ostvaruju ritmičku pravilnost i da razmjerno često odudaraju od sedamnaesterca. Ipak, u manjem dijelu opusa Marović *jest* napisao haikue u kojima se retci „prozodijski uniformiraju po uzoru na akcenatski stih”, a jedan od njih je i *Hommage* koji se, uz tri pretpostavke prilikom čitanja, sastoji od upravo one kombinacije daktila i troheja koju navodi Kravar. Te su pretpostavke naglašavanje prijedloga „u” na početku drugoga retka i naglašavanje osnove „pljus” u završnom retku, gdje se „svijet” ujedno i zbog broja slogova treba čitati kao dvosložnica, što je dosljedna pojava u Marovićevom haikuu. Ako

se te pretpostavke i ne uvažuje, u *Suprotiva* se ipak nalazi i barem jedan haiku koji savršeno odgovara Kravarovoj strukturi: „Kako se vrabac / baca u buru što ga / mete u letu“. K tome se i naslov te pjesme – *Način* – daje protumačiti ne samo kao opis teme pjesme, već i kao metrička aluzija na ritmičku pravilnost načina kojim je napisana.

U svakome slučaju, *Hommage à Bashô* zaslužuje svoje prvo mjesto u izboru 29 haikua kao jedna od sedam ranije neobjavljenih pjesama, čime signalizira određenu novost time što se radi o posveti i time što se odlikuje formalnom (ritmičkom) pravilnošću. Takva se pravilnost može prepoznati u još četiri pjesme, redom *Bosi obzor*, *Čobanska ljubav*, *Starost i zima u zavičanju – načini što ne stare* (još jedna aluzija na pravilnost načina naglašavanja?) te *Trstika*. Budući da je *Čobanska ljubav* već ranije citirana, ovdje je dovoljno spomenuti da i preostale tri pjesme slijede strukturu sličnu onoj kakvu je naveo Kravar. Razlika je u tome što daktil u drugome retku zamjenjuje mjesto s trohejima pa se nalazi na kraju, a ne na početku retka (dakle: –UU –U / –U –U –UU / –UU –U), s time da se u *Trstici* ta supstitucija događa i u trećem retku. Prva i treća od ove četiri pjesme također su sasvim nove, a još se neke pjesme „obnavljaju“ manjim izmjenama. Tako su na tri mjesta izmijenjene usječnice, čemu se za primjer može navesti posljednji, peti haiku iz *Pregleda* (kojim ujedno završava izbor haikua u *Suprotiva*. Drugi redak toga haikua više nije zapisan kao „... grob ---“ već kao „- grob – – –“, što je izmjena koja bi se u drukčijoj vrsti poezije vjerojatno moglo odbaciti kao tipografska konvencija, no već i interpretacija koja je ovdje iznesena pokazuje kako i zašto izbor usječnice može biti relevantan (u novijoj inačici „grob“ se bolje uklapa među rodbinu čiju „betoniranost“ možda oponašaju veće crtice). Također možemo podsjetiti da je ranija inačica bila naslovljena *Prijegled*, a malu promjenu naslova doživio je i *Bolnički telefon* koji u *Suprotiva* postaje samo *Telefon*, čime se možda želi potvrditi univerzalnost komunikacijskoga kaosa koji se u njoj imenuje.

No, vjerojatno najznačajnija novost koju donose haikui iz *Suprotiva*, a koju također naviješta uvodna pjesma, jest osnaživanje njihove tradicionalne funkcije pozdrava i/ili izraza zahvalnosti, a djelomice i ko-memoracijskoga elementa komunikativnosti. U sasvim konvencionalnoj verziji, bliskoj europskoj upotrebi, dva haikua sadrže posvete glumicama (*Za E.[ditu] Karađole* i *Za B.[oženu] Kolničar*), a jedan (pretpostavljeno) liječniku (*Za dra V. Đorđevića*). Ipak, treba podsjetiti da se na nešto kompleksnijoj razini u Marovićevoj waki do ove zbirke najizravniji izraz dotične funkcije mogao pronaći u *Haiku-requiemu za moga oca*, pa ne iznenađuje što se tri haikua izdvojena upravo iz te dulje pjesme pojavljuju u *Suprotiva* kao samostalne pjesme s posvetama.

U prvome slučaju, mini-ciklus od dva haikua *Zimi pred spavanje* sastoji se od prerade dijelova 11, 12 i 13 iz *Requiem*a, gdje opisuju sjećanje na oca, a dobivaju posvete *Ocu* (I. dio) te *Sestri, bratu* (II. dio). Odmah za njima slijedi *Objed*, koji je doslovno preuzet iz *knjige haiku* (Haiku br. 3, 1977), ali mu je u *Suprotiva* dodana posveta *Majci*. Time Marović ponovno trenutak haikua svodi na trenutak intimne, obiteljske atmosfere, koja se barem donekle može poistovjetiti s djetinjstvom. Intimnoj, a ujedno i pjesničkoj sugestivnosti takve upotrebe posvete svjedoči i treća inačica u kojoj se *Haiku u tonu mog oca* pojavljuje u Marovićevom opusu, a ovdje prvi puta u zbirci. Sama pjesma identična je onoj iz *knjige haiku* – odakle je preuzet i majci posvećen *Objed* – ali ovaj je put prati posveta *Za Z.[vonimira] Mrkonjića*, koji je autor izbora i pogovora *Suprotiva*. S obzirom na ovdje opisanu važnost te pjesme za Marovićev haiku u cjelini, ovakva je posveta sasvim prikladna ne samo kao izraz pozdrava kolegi pjesniku, nego i kao izraz zahvalnosti „ocu“ čitave zbirke. Stoga, ako prihvatimo da je uvođenje haikua u *Hembru* poslužilo kao simbolično povezivanje te vrste s tradicijom hrvatskoga pjesništva, možemo reći da je uvođenje haikua (i njegovih „poema“) u *Suprotiva* – gdje zauzima nešto više od četvrtine stranica – te njegovo izravno posvećivanje pjesničkim sugovornicima (Bashōu i Mrkonjiću) poslužilo kao simbolično približavanje te pjesničke vrste i književne tradicije iz koje proizlazi na važno mjesto u Marovićevom opusu.

#### V.3.4 Osamnica

Objavljena tri godine nakon *Suprotiva*, sljedeća zbirka *Osamnica* (1984) u skladu je s pravilom – koje iznimkom potvrđuje *Eros i Anter* – da u gotovo svim svojim zbirkama od *Premještanja* nadalje Marović objavljuje barem pokoji primjerak wake. Kao što je već navedeno, u *Osamnici* se citira Iassin antologijski haiku o pužu, što je jedini takav slučaj haiku citata kod Marovića. O potencijalnom pjesničkom i autopoetskom dugu Iasi već je bilo riječi, a ovdje možemo dodati da je sama pjesma *Edip i Antigona* (s podnaslovom *Ruka i Rame*) još jedan primjer Marovićeva pretapanja različitih književnih tradicija, ovoga puta hrvatske, japanske i klasične grčke. Ona je oblikovana kao dramski dijalog naslovnih likova – koji ubrzo postaje njegov monolog jer Antigona „ne govori“, kako stoji u jednome retku – te je kao takva uklopljena u III. dio zbirke smješten među likove i prostor europske antike. „Iassin puž“ se osim u citatu pojavljuje i u prvome retku najdulje Antigonine replike/strofe, a opaska da bi se on ustvari „morao vraćati / prama nama prama nama / u iskon kobi“ ukazuje na paralelizam njegove volje, mogućnosti i sudbine s onom (tragičnom) grčkih likova.

No, taj se tekstualni nabor još više izdiže uspostavom daljnijega intertekstualnoga paralelizma, i to sa sveprisutnim *Haikuom u tonu mog oca*. Evo kako glasi početak Edipove pretposljednje „replike“: „Tica / Je li to tica na mojoj ruci / tvom ramenu“; zatim, dvanaest redaka niže: „Kakva je to tica / kojeg boga grb / Tako se sporo mičemo / misli da smo stablo / na koje se smije smilovati“. Ponavljaju se svi ključni motivi iz ranijeg haikua – otac, ptica, zabluda o stablu – kao i spomen neidentificiranoga božanstva, samo što u dvostruko ironičnom obratu metaforični „Niki bog“ iz ranijega haikua ovdje postaje doslovni simbol božanstva, koje slijepi Edip također ne može prepoznati. K tome, u tim recima ističe da se otac i kći kreću (kasnije: „u had“), i to sporo (ranije: „puzemo“), pa je tako još naglašenija poveznica s Issinim, ali i Marovićevim vlastitim haikuom, čije je pisanje japanski pjesnik prvotno nadahnuo. Spomenuti je intertekstualni zahvat potencijalno i nešto širi ako se uzmu u obzir Edipove posljednje riječi: „Čuvaj se, kćerice, sebe živi / nikoga ne pokapaj / nikoga ne pokapaj / cijeno bez dna / nado najdalja / najrodnija / oslobo – – –“, One, naime, mogu podsjetiti na način kojim Marović u završnoj pjesmi svojega prvog izbora haikua metaforički dovodi haiku u vezu sa (skupim) nakitom i naziva ga dijelom usta „potkovanih dnom“. Redak u kojem se Antigonu obraća „cijeno bez dna“ je peterac, a prethode mu i slijede ga sedmerci i još jedan peterac, pa možemo govoriti i o metričkoj aluziji kao još jednoj manifestaciji. Time ne želimo reći da se Antigona predstavlja kao haiku, koji uostalom po Maroviću sadrži dno, odnosno strogo je ograničen. Mnogo ograničenije, samo se želi ukazati kako ova dva haikua na neupadljiv, ali sasvim jasno dokaziv način upisuju svoj retke i tragove u intertekstualnu mrežu vanjske komunikativnosti waki i haikaija u Marovićevom opusu, što je postupak koji se može prepoznati i u drugim duljim pjesmama (recimo, *Čobansku ljubav* u pretposljednjoj strofi razrađuje *Piljak s Akropole*).

Time čitava pjesma *Edip i Antigona* može poslužiti kao ilustracija krajnjega pola tog aspekta njegove poezije, gdje se u jednoj pjesmi mogu jasno prepoznati utjecaji wake, iako ona sama niti formalno niti sadržajno nije dio japanske tradicije. Na suprotnome polu može stajati neki uzorni haiku, recimo *Preteča*: „Noćna mećava / spram žestokih pahulja / bajam u cvatu“ (iz *Haiku* br. 3, 1977; kasnije u *Suprotiva*). Otprilike na sredini između ta dva pola nalazio bi se dijelom tradicionalni, a dijelom eksperimentalni „mješanac“ haikua, renege i poeme *Haiku-requiem za moga oca* – koji se i kao osoba i kao pjesma još jednom pokazuje središnjim i za *Antigonu*, i za opus Marovićeve poezije nastao pod japanskim utjecajima. Najbližiji *Edipu i Antigoni*, a najdalji od izvorne poetike wake bili bi još pjesme poput *Sustipan opet*, ali i dvije od četiri pjesme kojima završava *Osamnica*. To su pjesme *Iglice od bora* i *Pustinjak*, dok su preostale dvije haikui bliski uzornom „klasičnom“ polu, uz

napomenu da je završna *Para* pogotovo zanimljiva jer eventualno učitava-nje usjeka na kraju prvoga retka mijenja subjekt i smisao ostatka pjesme. U *Iglicama od bora* nalaze se tri anizosilabične tercine s retcima duljine između četiri i sedam slogova, a u *Pustinjaku* izosilabična, peteračka tercina i distih s kataleksom u posljednjem retku. Obje sadrže dobnice zime, pri čemu potonja „bajam“ koristi paronomastički tako da može označavati badem u studeni (kao u *Preteči*), ali i glagol „bajati“ koji bi se odnosio na naslovnoga pustinjaka. Obje pjesme prema tome imaju podudarnosti s japanskom poetikom, no ne možemo reći da se radi o wakama jer su pjesme preduge za haiku, prekratke za renga, sasvim dobro funkcioniraju kao zaokružene cjeline, te su metrički predaleko udaljene od tanke. Konac *Osamnice* stoga sadrži dva jasna traga wake u obliku dva haikua, ali i dva općenitija primjera onoga što smo u kontekstu *Sustipana opet* nazvali pjesmom s tragovima haikua, a ovdje se može općenitije nazvati wakom u tragovima.

### V.3.5 Moći ne govoriti

Niz wake u tragovima nastavlja se u nekoliko pjesama iz sljedeće zbirke *Moći ne govoriti* (1988), a budući da se odnosi na haikue, možemo opet precizirati da se radi o haikuima u tragovima. Takve bismo pjesme, u skladu s pjesničkom praksom 20. stoljeća, uvrstili u sasvim moderne, *gendai* haikue, gdje se u doticaju europskoga modernizma i japanske tradicije granica između onoga što haiku jest i nije ispituje mnogo odvažnije nego u ranijim stoljećima. Općenit je dojam da Marović u ovoj zbirci više ne doživljava haiku kao eksperiment u odnosu na ostatak svoje poetike, već se odvažuje na daljnje eksperimente unutar mehanike (pojedinačnoga) haikua. Ti se pokušaji ostvarivanja inovativnosti, koja je zasigurno bitno obilježje njegova haikua, više ne nastoje ostvariti usložnjavanjem u „poeme“, već drugim metodama, podjednako na planu izraza i sadržaja. U skladu s načelom da se umjetničko djelo „ne ostvaruje poštivanjem nekih izvana nametnutih zakonitosti, već ono samo određuje zakonitosti svog stvaranja, primanja i vrednovanja“ (Vuletić 2005: 92), dotične je metode – kao i razlike između prototipičnih i manje prototipičnih haikua – nezahvalno određivati jer nije moguće u potpunosti računati na prenosivost zaključaka iz jedne pjesme na drugu. No, ipak je barem moguće ukazati na tri konkretna načina kojima se u *Moći ne govoriti* odstupa od japanske klasične norme.

U prvome redu, haikui u tragovima su one pjesme u kojima je vidljiva Marovićeva egzistencijalistička preokupacija, kakva je prisutna još u haikuima iz *Mogućnosti* 1961., ali se za razliku od njih haikui u zbirkama iz 1980-ih i 1990-ih ne drže strogo formalnih, oblikotvornih uzusa. Primjeri takvih pjesa-



ma iz zbirke su *Goya, Pjesnik sikofant, Posljednje O*: gotovo niti jedna od njih ne pridržava se sasvim strukture haikua, ali niti ne odudara radikalno od nje. Također, svi se navedeni haikui (u tragovima) mnogo bolje tematski uklapaju u zbirku – kojom dominiraju teme smrti, bolesti i odnosa moći – negoli u klasičnu, japansku tematiku haikua. Ta je konstatacija uostalom točna za cjelokupnu Marovićevu waku, no osobito dolazi do izražaja u ovoj zbirci, kao odraz pjesnikova potpunog ovladavanja poetikom haikua. To posljedično omogućuje i njezinu rekontekstualizaciju, odnosno da haikui u tragovima budu prvenstveno ugođeni prema preokupacijama zbirke, a ne japanskoga pjesništva. Time je opisana i prva metoda odstupanja od prototipa haikua u zbirci, dok se druga temelji na obrnutom postupku približavanja jednome prototipnom elementu haikua, a to je dobnica.

Naime, u zbirci se nalazi određen broj pjesama koje sadrže motive prirodnih pojava i životinja (poglavito more, vrane i žohari) te u kojima se mogu iščitati tragovi wake, iako same nisu wake. Među njima su pjesme *Vrane na Zrinjevcu, Smokve na stolu, Svitanje, Žoharčić* ili *More na Staru godinu*, za koje bi se detaljnijom analizom gotovo sigurno moglo pokazati da dio svojega prosodea duguju waki, točnije haikuu. No, s obzirom da takva analiza izlazi iz ovdje zadanih okvira, važnije je usredotočiti se na nekolicinu pjesama koje se doimaju kao eksperimenti s dobnicom, koja u Marovićevim haikuima nije standardni pjesnički postupak. Za primjer možemo izabrati tri pjesme, od kojih su prve dvije nenaslovljene (odnosno naslovljene samo s \*\*\*): „Međ cvijećem / vrana vlati / čočé“; „Tić nakostrušen / zimskoj brnistri / bóre po moru“; „O / zavući / se“ (*Kupina*). Iako su pisane u trostihovima, te tri pjesme ne sadrže usjeke niti pravilnu silabičku strukturu, a druga pjesma koja se toj strukturi najviše približava svojom izosilabičnošću (5-5-5) iznevjerava očekivanje asimetrije središnjega djela pjesme, koja bi povratno trebala omogućiti simetriju početnoga i završnoga dijela. One su također neobično informativne i gotovo da slijede mehanizam rasporeda dijela stihova (ili redaka) na tri spomenute informacije koje određuju njegovu trenutačnost (gdje, što i kada); u zbirci te se klasične strukture drži, primjerice, prvi haiku *Vinograda vrana*: „Vinograd vranā / drščući trsovi oči / izdišu noć“.

Prva pjesma izbjegava „kada“ i umjesto toga uvodi „tko“, pa je njezina struktura informacija raspoređena po retcima „gdje“ / „tko“ / „što“, a druga je nešto složenija, ali je možemo pojednostaviti na „tko“ / „gdje (i kada)“ / „što (i gdje)“. Treća je pjesma čitava sazdana od „što“, ali način na koji to učinjeno navodi na propitivanje o „gdje“, „kada“ i „tko“ jer naslov otvara barem dvije mogućnosti za interpretaciju te komunikacijske situacije: ili se kupina zavlači nekamo, ili se netko zavlači u (grm) kupine. Budući da se radi o haikuu u tragovima, subjekt može podjednako biti ljudski, životinjski ili biljni, a ta se

napetost komunikativnosti iskazana u neodređenosti trenutka usložnjava upravo interpretacijom dobnice. Naime, i pjesma o vrani i pjesma u kupini kroz te dvije ključne riječi čitatelju nude mogućnost dobivanja ključne informacije o trenutku haikua – „kada” – koju obično određuje dobnica, ali je istodobno uskraćuju, držeći je izvan teksta kao što doslovno čini *Kupina* (kao naslov, odnosno paratekst). Pjesma o tiću pak takvu informaciju u prvome retku nudi implicitno („nakostrušen”, dakle moment u kojem je hladno), u drugome eksplicitno („zimskoj”), a čak i u trećem moguće je govoriti o asocijaciji na hladnoću putem glagola „bóre”, koji može podsjetiti na imenicu „bora”, odnosno hladni vjetar, buru. Za razliku od ostale dvije pjesme, dobnica (zime) je ovdje izrazito naglašena, pa time uspostavlja još jači kontrast u odnosu na preostale dvije pjesme, gdje je dobnicu potrebno pažljivo iznaći i tumačiti. Dakle, u sve je tri pjesme očito da se, iako na suprotstavljene načine, interpretativna pažnja ipak treba usmjeriti na dobnicu. Također, nepotpuna određenost trenutka haikua, koji se treba sastojati od subjekta, objekta, prostora i vremena, u ove je tri pjesme postignuta u maniri japanskoga haikua, koji gramatičkom strukturom (npr. nerazlikovanje jednine i množine) te upotrebom usjeka i dobnice teži upravo takvom efektu. Ovakva se tehnika neodređenosti inače može pronaći i na drugim mjestima u zbirci *Moći ne govoriti* – počevši od višeznačnosti samoga naslova – što ukazuje na dodatni trag haikua prepoznatljiv u Marovićevim pjesničkim postupcima i izvan te lirske vrste.

Uz to što je pozornost izgleda posvetio motivskoj rekontekstualizaciji te dobnici, treći način na koji Marović u ovoj zbirci (ali i drugim zbirkama iz 1980-ih i 1990-ih) mijenja svoj haiku jest povišena razina figuralnosti. Već smo na primjerima iz *Suprotiva* pokazali koliko pažljivo Marović piše određene haikue na razini stiha, a u *Moći ne govoriti* nekoliko je primjera u kojima se slična razina autorske pozornosti može zapaziti na razini upotrebe stilskih sredstava. U smislu metode osobito su instruktivne dvije pjesme koje dijele isti naslov, *Umrijeti*. Prva se u zbirci nalazi na posljednjem mjestu ciklusa „TOLEDO, TVRDALJ”, a druga u ciklusu „MORE NA STARU GODINU” neposredno prije već spomenute pjesme istoga naslova, pa se ovdje navode tim redoslijedom: „Biti s boljima / biti najbolje: u svemu / i ni u čemu”; „Razbiti se / vedro kao val / vratit se u more”. Druga pjesma je još jedna dobra ilustracija metode fokusiranja na dobnicu jer donosi relativno bogatstvo informacija (po retcima: „što”, „tko”, „gdje”) paralelno s propitivanjem vremenitosti u širem smislu. Budući da valovi podrazumijevaju cikličko vremensko kretanje, a haiku trenutačnost, ta vremenska neodređenost opet pomaže uspostaviti efektanu napetost oko tumačenja osnovnih kategorija pjesme, a pogotovo s obzirom na mehanizam komunikativnosti subjekta i objekta: radi li se o

metafori, personifikaciji, simbolu, kombinaciji nekih od tih elemenata (preneseno i doslovno, vode i zemlje), ili ništa od navedenoga?

Takvom neodređenošću pjesma iznevjerava gnomski diskurs koji bi joj se eventualno mogao pripisati, a koji donekle dijeli s prvom pjesmom. U njoj je eventualna sličnost s poslovicom iznevjerena trećim retkom koji proturječi drugome („u svemu” – „ni u čemu”) i time onemogućava da se pjesma shvati kao neka vrsta epigrama ili izreke, osim u smislu „zapisa o neuspjehu ljudi”. Ako prihvatimo tu Blythovu definiciju te u pjesmi prepoznamo ironiju težnje da biti „s boljima” i „najbolje” također vodi ničemu, odnosno smrti, onda i ovu pjesmu možemo okarakterizirati kao senryū, i to treći i posljednji – barem prema ovakvoj definiciji – u Marovićevoj waki. Na taj se način ujedno ponovno demonstrira rekontekstualizacija jer se taj senryū uklapa u jednu od glavnih tema zbirke te osnovni motiv sve egzistencijalističke poezije, a to je smrt. No, također je važno zapaziti koliko je ova pjesma bogata stilskim figurama, opet u skladu s tradicijom upotrebe figure kakekotoba. I ova pjesma sadrži takvu igru riječima u prvoj riječi drugoga retka, jer se dotični glagol može shvatiti kao da izražava postojanje, ali i pobjeđivanje (najboljih). Osim te igre riječima, pjesma sadrži još i aliteraciju („b” u prva dva retka), anaforu („biti” – „biti”), elipsu (u obliku usjeka s usječnicom „:”), gradaciju („biti s boljima” – „biti najbolje”), rimu („svemu” – „čemu”) i paregmenon („boljima” – „najbolje”), uz već spomenute ironiju i eventualno paradoks („u svemu” – „ni u čemu”), izraženima u diskursu poslovice. Prema tome, ova kratka pjesma sadrži relativno mnoštvo stilskih figura različitih tipova ili točnije barem po jednu iz svih pet kategorija prema pregledu Krešimira Bagića (vidi 2012: XII i dalje za definiciju pojedinih figura). Osim ovoga senryūa, pjesmama s pojačanom figuralnošću mogle bi se pridati i one iz trodijelnih mini-ciklusa *Pojave* i *Vinograd vrana*, a sve zajedno iskazuju visok stupanj pjesničke samosvijesti o kombiniranju pjesničkih tradicija i njihovih tehnika. Tome dojmu doprinosi i već spomenuti izbor iz *Sustipana opet*, poeme s tragovima haikua koja je također uvrštena u zbirku, ali i haibun *Djevojačko češljanje*. To je kronološki prvi Marovićev objavljeni haibun koji formom i strukturom odgovara uzornom (Bashōovom) haibunu, za razliku od ranijega *Haiku-requiema*, o čijoj je eksperimentalnosti već bilo riječi. I ovom je haibunu, kao i drugdje u Marovićevoj waki od *Suprotiva* nadalje, dodana posveta, i to sasvim prikladno „Za Vladimira Devidéa”. Devidé se u tom trenutku već uspostavio kao najvažniji glas povijesti i teorije haikua u Hrvatskoj, baš kao što je Marović zbirkom *Moći ne govoriti* taj glas potvrdio i za sebe, ali na području pjesničke prakse.

### V.3.6 *Job u bolnici*

Marovićeva posljednja, posmrtno objavljena zbirka poezije *Job u bolnici* (1992) sastoji se od istoimene cjeline, dovršene 1991. godine, te još dvije koje su objavljene ranije pod naslovima *Smokva koju je Isus prokleo* (1989) te *Oče naš* (1990). Ovdje će se također uzeti u obzir sve tri zajedno, uz napomenu da je iz ranije cjeline/zbirke, koja je objavljena s podnaslovom „Haibuni, pjesme u prozi, versi, wake“, u *Joba u bolnici* prenesena samo polovica tekstova (11 od 22, a jedan od izostavljenih je i *Djevojačko češljanje*). Troje urednika biblioteke (Zvonimir Mrkonjić, Hrvoje Pejaković i Andriana Škunca) u čijem je sklopu objavljen *Job u bolnici*, zasigurno su imali više razloga da sve tri cjeline objave zajedno, a jedan od njih svakako je poetička podudarnost pjesama s obzirom na prisutnost wake kojom je prožeta čitava zbirka. Ta se primjesa može djelomično izraziti i numerički, ako u svakom od tri ciklusa iz zbirke pobrojimo pjesme koje su evidentno waka (u općenitijem smislu termina), wake u tragovima, ili ništa od toga. Tako se *Smokva koju je Isus prokleo* sastoji od 11 naslovljenih dijelova, od kojih se sedam odnosi na haibune i jedan na (dvije) tanke, što znači da se ukupno osam naslova odnosi na japanske književne vrste (dakle, gotovo tri četvrtine te prve cjeline). U *Oče naš* naslovljeno je 17 dijelova, među kojima se deset odnosi na waku (tridesetak haikua, osam tanki i pet haibuna); u još najmanje tri su jasni tragovi wake, dok samo četiri ne sadrže takve tragove. Dakle, između 10 i 13 od 17 naslova te druge cjeline odnosi se na waku, odnosno između polovice i tri četvrtine, zavisno o tome pribrajaju li se wake u tragovima i u kojem broju.

*Job u bolnici* kao posljednja i najveća cjelina zbirke obrće te visoke omjere wake jer se sastoji od 29 pjesama s naslovom (neke prema prvome retku), od kojih su samo dvije wake u užem smislu riječi. U još se sedam pjesama mogu prepoznati jasni tragovi wake, ali pjesme pod izravnim japanskim utjecajem ipak su u manjini od 7% do 31%, opet zavisno o wakama u tragovima. S obzirom da posljednja cjelina sadrži najviše pjesama, najniži ukupni udio wake iznosi oko 35% na razini zbirke ako se ne broje wake u tragovima, a oko 53% ako se pribroje sve takve pjesme. Drugim riječima, to znači da je otprilike najmanje trećina, a najviše polovica te završne faze Marovićeve pjesničke produkcije direktno proizašla iz japanskih književnih vrsta. Treba ponoviti da se ta procjena zasniva samo na naslovima, a ako bismo uvrstili svaku pojedinu pjesmu postotak bi bio i viši jer neki naslovi sadrže više haikua i/ili tanki (primjerice, *Mrvice, vrapci (Splitske)* ih sadrže 13, a *Zagrebačke* 15). Treba dodati i da neke od tih pjesama zauzimaju značajne položaje u svojim cjelinama, odnosno čitavoj zbirci. Recimo, na početak čitave zbirke postavljen je haibun *Novine, vrabac; satori*, koji istovremeno uspostavlja jedan od pro-

vodnih motiva i ključnih riječi zbirke (vrabac) te poetički napatuk za pisanje i tumačenje određenoga broja pjesama (satori), dok su dvije tanke na kraju nazvane *Završne wake*, očito se referirajući na svoj specijalni položaj. Praktički će se isto ponoviti na kraju drugoga ciklusa *Oče naš*, koji počinje molitvom, a okončava *Završnom wakom/tankom*, uspostavljajući ta dva lirska oblika kao dominante za čitavu zbirku (uz haiku). Posljednja cjelina sadrži samo tri haikua, ali prvi od njih dijeli svoj naslov i sa cjelinom i sa zbirkom, pa je istaknut naslovom i položajem, no i specifičnom formom jer je riječ o nekoj vrsti haikua „s repom“, to jest dodanim retkom u zasebnoj strofi: „Job u bolnici / Ahil u Hadu zavidi / nebu Jobovu // ptice/krpe“.

Citirani je haiku doista s pravom istaknut, jer je po više značajki reprezentativan za Marovićevu poetiku haikua, a time i *wake*, odnosno japanskoga pjesništva u cjelini, s obzirom na to da se to dvoje kod njega gotovo može poistovjetiti. Zbog toga nam ova pjesma može poslužiti i kao povod te primjer za sumiranje iznesenih opservacija o čitavoj temi Marovićeve *wake* u ovome poglavlju. Kao prvo, što se tiče mehanizma unutarnje komunikativnosti, u pjesmi se preuzima osobita funkcija lirskega subjekta haikaija, čije specifično gledište proizvodi haiku trenutak, ali samo pod uvjetom da se on/a povlači pred neposrednom stvarnošću, što dovodi do dehumanizacije lirskega subjekta. Ta je stvarnost ovdje potisnuta na doslovno dno pjesme, u redak „ptice/krpe“, dok glavninu sadržaja čini dvostruka vizija: onoga što Job zamišlja o Ahilu te (zavidnoga) načina na koji Ahil vidi Joba. Takva podvojenost gledanja ili multiperspektivnost pospješena je usjekom nakon prvoga retka, gdje je nagoviješten liminalnim prostorom („u bolnici“) koji u ovoj pjesmi, kao i u stvarnosti, za mnoge označava granicu između prelaska duše iz stanja života u stanje smrti. Dehumanizacija lirskega, ljudskega subjekta, koja je implicitna u klasičnom haikuu zbog njegovoga poistovjećivanja s prirodnim objektom, u ovoj je pjesmi dodatno potencirana ključnom riječi „ptice“, koje se pak poistovjećuju s krpama kao predmetom, time još više negirajući liminalnu osobnost subjekta.

Ovime se ocrtava i druga reprezentativna značajka Marovićeva haikua, a to je formalna određenost na razini opusa: uz relativno pravilan metar (samo je drugi redak hiperkatalektičan), on u većini slučajeva koristi jednu dobnicu, odnosno jednu ključnu riječ. Kao što su ovdje „ptice“ sasvim neodređene (poput krpa), tako se i Marovićeve ključne riječi tek u manjem broju slučajeva mogu nazvati dobnicama u užem smislu toga termina, dakle riječima ili sintagmama koji u waki upućuju na neko (godišnje) doba. No, iako se u većini svojih haikua pridržava barem dva od tri mehanizma trojedinstva, kao i u *Jobu u bolnici* (i pjesmi i zbirci), Maroviću je uvijek blizak poetski i jezični eksperiment. To dobro dolazi do izražaja u dvanaest haibuna iz zbirke, koji se

doduše većinom pridržavaju jednostavne strukture kojom prozni dio kontekstualizira i najavljuje lirski (haiku ili tanka), ali autor pritom ne propušta u više navrata jezično ili barem tipografski narušiti tu relativno šablonsku praksu („sPočetka“, „obnevidim/obeznanim“, „ŠtoJeŠto“ itsl.). Za razliku od haikua *Job u bolnici*, polovica tih haibuna sadrži posvetu poznicima i/ili pjesnicima (npr. *Željki Čorak*, *Dragi Štambuku*), ali i haikui i haibuni odražavaju tendenciju da se waka koristi za obraćanje bližnjima, odnosno u vlastito ime. Ona je u završnoj zbirci potpuno prevladala u odnosu na rane i relativno apstraktne časopisne haikue, što znači da je u konačnici Marovićeve waka poprilično osobno obojana, što joj je treća važna značajka.

S tom je opservacijom blisko vezana ona o mitopoetskoj tendenciji koja proizlazi iz Marovićeve upućivanja na Issu, a potencijalno i na Shikija, pomoću motiva patnje i bolovanja. Marovićeve waka je po tome neodvojiva od osobne dimenzije na sličan način kao što čitava zbirka počiva na osobnome poistovjećenju s Jobom i njegovim patnjama. No, osim dokumentiranoga pozivanja na Issu i tangencijalnoga na Shikija, ovdje se može pridodati spekulacija da je pisanje haibuna, kojem se okrenuo pred kraj karijere i života, za Marovića predstavljalo još jedan *hommage à Bashō*, iako to nigdje nije izravno naznačio. Naime, samostalna zbirka *Smokva koju je Isus prokleo* sadrži još osam haibuna koji nisu uvršteni u *Joba u bolnici*, što će reći da je i količinski udio te prozimetarske vrste u završnici Marovićeve karijere teško zanemariv. Time se gotovo automatski nameće paralela s Bashōom, koji je tijekom posljednjih desetak godina života eksperimentirajući s kombinacijom hokkua, renga i proze *de facto* stvorio novu književnu vrstu haibuna. Oni su uglavnom bili posvećeni njegovim putovanjima po Japanu te (doslovno) prijateljima, pjesnicima, domaćinima i drugim poznicima te suputnicima koje je susretao na tim putovanjima. Na takav je način Bashō u haibunima stvorio paralelne razine iskaza o vlastitome, konkretnom putovanju te o mislima, ponekad i vizijama koje su mu prolazile glavom dok je bio na putu.

Drugim riječima, stvorio je strukturu sličnu onoj kakva se uspostavlja u haikuu *Job u bolnici*, gdje pretpostavljeni naslovni subjekt u bolnici zamišlja Ahila kako ga gleda, možda čeznući za svojom vlastitom anabazom, odnosno putovanjem izvan Hada. Razlika je u tome što Marovićeve haibuni načelno izbjegavaju isti element kao i njegovi haikui, a to je dobnica, odnosno točnije vremensko ili prostorno određenje kakvo je svojstveno Bashōovim haibunima. Ipak, tu nema nedosljednosti jer je i Bashōov haikai većinom doslovno izražavanje nekoga trenutka u odnosu na specifični objekt, dok se čitavo okruženje (okoliš) ili način na koji se do njega došlo (putovanje) tek naznačuju. Marović je takvu dualnost neposrednoga i zamišljenoga u svojim haibunima također vješto izrazio, a to se odnosi i na naslovni haiku gdje „ptice/

krpe” također asociraju na opreku pokretnoga i statičnoga, pogotovo ako se ptice shvate u kontekstu vrabaca koji su u zbirci sveprisutni, a konotiraju lakoću, hitrost i stalnost kretanja. No, bez obzira možemo li i Bashōa upisati u intertekstualni prostor *Joba u bolnici*, neporecivo je da se u zbirci susreću najmanje dva druga takva prostora, grčke mitologije i biblijske simbolike, koji se opet smještaju unutar japanske književne tradicije. To je četvrta i ovdje posljednja, no ustvari kronološki prva i najstalnija značajka Marovićeve wake: ona nikada nije samo učitavanje japanske književne tradicije u hrvatsku ili obrnuto, već je – kao što je opet svojstveno svoj promišljenoj književnosti – stjecište različitih tekstualnih i kulturnih tradicija.

Marovićeva je waka usto ponekad i stjecište ne samo tuđih, već i njegovih vlastitih tekstova u svojevrсноj intertekstualnoj mreži, a osim mnogobrojnih primjera s vrapcima iz zbirke koji prizivaju Issu, jedan od najvažnijih takvih slučajeva može potvrditi Bashōovu prisutnost u zbirci. Radi se o 18. cjelini pjesme *Umjesto odbora za ukop*, koja počinje ovako: „Pregršt šušnja ispod staroga bora s kojim se idem vidjet (tj. da ja njega i da on mene vidi) svaki put kada se odem nadisat neba nad morem”; u nastavku ga lirski subjekt opisuje riječima „miran/mudar, kako ni jedan moj stih (još) nije”, te završava uspoređujući ga s molitvom jer ga „tješi, točan ko čudo, ko Očenaš”. Kao što je vjerojatno očito, ove su riječi odjek haikua „Šušanj o’ bora” iz 12. dijela *Hembre*, a ujedno i vjerojatno najpoznatije poetičke maksime koja se pripisuje Bashōu, a koja je već citirana u prethodnom poglavlju (IV.2: „Okreni se boru da bi naučio o boru, bambusu da bi naučio o bambusu.”). Kod Marovića ovaj se princip izražava ponešto drukčijim riječima (iako sličnom konstrukcijom), ali poanta je ista: poezija proizlazi iz prirodne biti ljudskoga bića, a da bi se najuspješnije izrazila potrebno je dehumanizirati (lirski) subjekt i poistovjetiti ga s prirodnim objektima. Oni na taj način postaju učitelji čovjeku jer čitavo vrijeme žive „prirodno”, ako se to shvati kao neko stanje koje prethodi i slijedi čovjekovom upisivanju u kulturu (uzgred, japanski „sensei” doslovno znači „prije živo”). Pritom, u ovome kratkom odlomku Maroviću polazi za rukom ostvariti odjek još jednoga poetičkog zapisa o haikuu, ali svojega vlastitoga, čime osim unutarnje ostvaruje i vanjsku komunikativnost prizivanjem Isse. Naime, bor se tekstualnome subjektu prikazuje kao izvor utjehe, baš kao što je i Issin haiku o pužu Maroviću omogućio da bude „utješeno do uvjerenosti” dok je ranije boravio u bolnici. Sve je to, dakako, izraženo u cjelini (i, ranije, zbirci) koja se referira na smokvu (koju je Isus prokleo), pa u toj poveznici motiva drveća možemo vidjeti i još jedan primjer transkulturnog i intertekstualnog stjecišta različitih silnica u Marovićevoj waki, poglavito haikuu kojega simboliziraju Bashō i Issa. Prema tome, slijedeći Zorana Kravara, možemo zaključiti da je Maroviću haiku svakako djelomice poslužio kao „izgovor za

kratkoću i eliptičnost” (Kravar 1997: 28), ali se ujedno pokazao i kao sredstvo kojim u svoj opus unosi dodatnu dozu eksperimentalnosti i intimnosti, te pritom uspijeva prenijeti jedan važan odvjetak velike pjesničke tradicije u vidu njezine poetike i pjesničke mehanika koja se time podrazumijeva.

Daljnju vrstovnu inovaciju na području wake Marović u svojoj posljednjoj zbirci iskazuje uvođenjem tanke u opus, i to u posljednja tri teksta od kojih jedan – *Doček osvitne smrti* – nije prenesen u *Joba u bolnici*. Nema potrebe ponavljati što je već izneseno o preostala dva teksta i tanki općenito, no valja dodati da je u *Dočeku* tanka napisana redosljedom koji je karakterističan za zbirke haikaija, gdje je *maeku* (prethodni stih) kraći 7-7, a *tsukeku* (sljedeći stih) dulji 5-7-5 (vidi Keene 1976: 11-20). Samostalna tanka piše se obrnutim redosljedom, kao što je slučaj i u svim ostalim primjerima kod Marovića, osim u *Tanki antipodu* iz istoimene pjesme, što ukazuje na to da je autor i ovoga puta želio iskoristiti kako sadržajne, tako i formalne mogućnosti odabrane književne vrste. Korištenjem redosljeda koji se rabi u vezanome pjesništvu, u kojem sudjeluje više autora, Marović je ujedno još više naglasio dijalogičnu prirodu tanke i vlastitih pjesama nastalih tijekom posljednjih nekoliko godina života, koje se sabrane u *Jobu u bolnici* mogu jednostavno tumačiti kao dug pjesnički oproštaj od vlastitoga života i (d)očekivanje smrti. U retoričkome smislu wakama, ali i ostalim pjesmama zbirke, dominira figura apostrofe, koja se u dijelu zbirke koji nije pod jasnim utjecajem wake uglavnom odnosi na Boga – što podrazumijeva neku vrstu molitve – a u wakama se uglavnom odnosi na subjekte iz prirode, osobito sveprisutne vrapce. Ukoliko se složimo s Antalom Bókayom koji (sljedeći već navedenoga Paula de Mana) pretpostavlja da je „osnovna figura autobiografije (i lirike) apostrofa koja, obraćajući se nečemu, stvara antropomorfnu bit koja posjeduje glas i lice” (Bókay 2019: 78), jedna moguća svrha *Joba u bolnici* podjednako se jednostavno može protumačiti: stvaranje pjesničkoga testamenta ili (kako stoji u naslovu jedne od posljednjih pjesama) kenotafa osebujnoga pjesničkog glasa i lica.

Time dolazimo i do posljednje Marovićeve pjesničke inovacije na području wake, a to je također već spomenuti jisei ili predsmrtna pjesma (vidi i Machiedo 2018). Ovoga puta Marović nije pisao o očevoj smrti, ali jest nagovijestao vlastitu, i to najmanje tri puta, sa završnim pjesmama na kraju svake cjeline *Joba u bolnici*. Dakako, s obzirom na status zbirke kao testamenta i njezin opći ton, možemo govoriti i o čitavoj zbirci kao zbirci predsmrtnih pjesama, no u užem smislu termina koji se odnosi na posljednju napisanu pjesmu, te s obzirom na njihov osobit položaj i naslove, to su obje *Završne wake*, *Završna waka/tanka* te *P. S.* Prva dva naslova očigledno pripadaju waki,



a svojom prisutnošću uspostavljaju dodatnu vezu sa svakim od velikih majstora haikaija čiji se utjecaj može prepoznati u zbirci, što se poglavito odnosi na Issu. U njegovom slučaju nema konsenzusa oko pjesme koju je eventualno namijenio kao jisei jer postoji više haikua koji se mogu tako tumačiti. No, sve tri Marovićeve pjesme koje sam naziva wakom (ili tankom, a mi možemo dodati i jiseijem) spremno se mogu tumačiti kao intertekstualne poveznice s Issom zbog ključnih motiva vatre, svjetla (Issa nerijetko tematizira odsutnost i jednoga i drugoga) te vrabaca. Samo za usporedbu, evo dvije tanke iz *Joba u bolnici* te dva Issina haikua koji pokazuju srodnu upotrebu tog motiva: „Lijepo mi je / razgovaram s vrapcima / bez suvišnosti // tihoćina mrvicā / kljunovi kucaju lim” (12. pjesma iz *Mrvice, vrapci (Splitske)*); „Sjene vrabaca / sa mnom razgovaraju / krilca kljunovi // čiste pod od mrvicā / svakog suvišnog slova” (*Završna waka/tanka*); „Maleni vrabac – čak i kad dođu ljudi on otvara kljun” (雀子や人が立ても口を明く; *suzumego ya / hito ga tatte mo / kuchi wo aku*); „rosu sa vrata vrabac je polizao sasvim do kraja...” (門の露雀がなめて仕舞けり; *kado no tsuyu / suzume ga namete / shimai keru*).

Osim motivskih sličnosti, u kontekstu wake naizgled je bitna razlika što Issine pjesme sadrže dobnice („maleni vrabac” – proljeće, „rosa” – jesen), dok ih Marovićeve ne sadrže jer je „vrabac” sam po sebi previše općenit pojam da bi podrazumijevao neko određeno doba. No, za svakom od tri pjesme kojom završavaju cjeline *Joba u bolnici* slijedi nadnevak koji funkcionira kao dobnica za dotičnu pjesmu (a možda i čitavu cjelinu): „U Splitu, 16. siječnja 1989.”, „Split, Vojna bolnica u zimski osvit, 5. siječnja 1990.” te „Split, Vojna bolnica, jesen-zima 1990/91.” Ponavljanje tih nadnevaka, koji se odnose na praktički isto mjesto i vrijeme, kao i semantičko ponavljanje maloprije navedenih pjesama (gdje je prva očigledno poslužila kao predložak za drugu, u maniri svojstvenoj waki), daje naslutiti da je Marović doista svaku od njih planirao kao završnu u sasvim doslovnom smislu. Budući da je taj konačni završetak dvaput izostao, dvije su „završne” pjesme s kraja prve dvije cjeline postale svojevrsna proba za sasvim inovativnu autorsku ko-memoraciju, kojoj je naposljetku napisao i dodatak, odnosno *P. S.* Ta bi se pjesma mogla nazvati jiseijem u tragovima ukoliko se držimo uzusa da formalno treba odgovarati obrascima japanskoga pjesništva, ali za time ustvari nema potrebe jer jisei načelno može biti ostvaren u bilo kojem lirskom obliku, čak i unutar japanske tradicije. Budući da odmah u prvome retku supostavlja apostrofu Bogu i motiv vrabaca („Bože moj, učini me vrapcem”), ostvarujući sintezu ključnih tema zbirke i opusa, Marovićevu posljednju, predsmrtnu pjesmu stoga možemo shvatiti i kao logičnu kulminaciju utjecaja koji je waka izvršila na njegovo pjesništvo u cjelini.

Radi se o sintezi utjecaja jedne nacionalne književne tradicije i pripadajuće joj poetike te uspješno dokončanom eksperimentu njezine prenamjene i preinake u duhu jedne druge, konkretno hrvatske književne tradicije. Sve to izvedeno je sa sasvim osobnim pjesničkim glasom i licem Tončija Petrasova Marovića, pa se može zaključiti da je, baš kao što od Boga moli lirski subjekt njegovoga završnog jiseija, cjelinom njegove wake u hrvatskoj književnosti izvršeno uspješno pjesničko preobraćenje ili pre-obrat iz jednoga nacionalnog korpusa u drugi, koji se može opisati i kao pjesnička metempsihoza (ili, još jednom u duhu i autora i haikaija, „metem psi koza“). Marović je stoga svojim korpusom, koji broji više od dvjesto waka u sedam različitih (pod)vrsta od haikua do jiseija, ostvario rijetko i vrijedno postignuće transmigracije duha strane lirike u domaću, čime se može pridružiti biranome društvu hrvatskih autora (Džore Držić, Antun Gustav Matoš, Tin Ujević) koji su nešto slično uspjeli u prošlosti. Iako je taj korpus manji dio njegova ukupnoga opusa, ova je analiza nastojala pokazati da zbog toga nije ništa manje vrijedan jer se radi o autorski promišljenome i poetički kompetentnome doprinosu proširenja intertekstualnoga prostora u kojem djeluje hrvatska književnost. To se poglavito odnosi na jednu od danas globalno dominantnih književnih vrsta kao što je haiku, što nas dovodi i do globalnosti kao jednoga od preostala dva mehanizma haikua, kojima je posvećeno sljedeće i završno poglavlje.



# VI.

## MEHANIZMI OBRTAJA

### VI.1 GLOBALNOST HAIKUA

Počevši od teorijskih pojašnjenja i nastavljajući s pojedinim primjerima iz prakse hrvatskih autora, uključujući i presjek pojedinačnoga stvaralaštva haikaija pionirskoga autora kao što je T. P. Marović, ova se knjiga na svojem završetku obraća prema svojem početku kako bi u jednome poglavlju objedinila svoje primarne i sekundarne ciljeve, koji su iskazani u zajedničkoj naslovnoj sintagmi poglavlja i knjige. Primarni je cilj da se obrazlože i opišu načini na koje funkcionira hrvatski haiku koristeći reprezentativne, antologijske pjesme, što se može nazvati njegovom mehanikom. Sekundarni je cilj da se u takvoj mehanici identificiraju otkloni od uvriježenih pretpostavki i postupaka hrvatske i općenitije zapadnjačke književnosti, a koji se mogu nazvati obratima haikua. Ti i takvi načini na koji haiku „obrtće” književno stanje stvari kada se prenese u književnost kao što je hrvatska, već su parcijalno prikazani u prethodnim poglavljima, a zadatak koji se nameće u ovome poglavlju jest usustaviti i objediniti ta saznanja. To nije lak zadatak jer se radi o disparatnim poetskim i književnim elementima, ali ipak ćemo nastojati pokazati da se ono što im je zajedničko može obuhvatiti nazivnikom „globalnosti haikua”.

Početnu točku rješavanja navedenoga zadatka smjestit ćemo u koncept „estetskoga svijeta” i njegove eksplikacije: „Pod ‘estetskim svijetom’ stoga podrazumijevamo dijegetsku sveukupnost koju uspostavlja zbir svih aspekata jednoga djela ili dijela-djela [work-part], koji su se okupili u strukturi ili sustavu koji čine cjelinu. Takvo dijegetsko jedinstvo ne mora biti dijegetsko u čisto konvencionalnome smislu – ono ne mora, drugim riječima, biti funkcija isključivo ili djelomično narativnog razvijanja ili napredovanja. Dovoljno je da ovo jedinstvo izniče iz unutarnjega reprezentacijskog konteksta djela, te da stoga kao formalni koncept pripada ponajviše razmještaju sadržaja djela, a ono se pritom odnosi na formalni izražaj. Iz ove perspektive, haiku ima ili

konstituiraju svijet, čak i ako se u njemu ništa ne događa – njegov je svijet jednostavno totalno jedinstvo stvoreno razmještanjem njegovih obraćanja [references] (ili, u nekim slučajevima, odbijanjem da se obrati [to refer]), te generičkom nuždom riječi za godišnja doba, točkama obrata [turning points] i duljinom sloga. Na isti se način svijet klasične drame definira protezanjem kroz prostor i vrijeme te odnosom između medija (tijela, pozornica) i predstavljanja koji konstituiraju njegovu racionalizirajuću sveukupnost; dok svijet lirske pjesme, omeđen s 'ja' i 'ti', razvija svoje strukture svijeta u blizinama i udaljenostima koje uokviruje praznina između njih" (Hayot 2012: 44).

Ovaj citat iz knjige Erica Hayota *O književnim svjetovima* (*On Literary Worlds*) na jednome se mjestu dotiče niza činjenica o haikuu i načina na koji se on diskurzivno pojavljuje u zapadnjačkoj literaturi o književnosti – koja je s obzirom na interes za hrvatski haiku u ovoj knjizi relevantnija od japanske – pa ćemo ih samo u prolazu istaknuti kako bismo ih još jednom potvrdili. Kao prvo, haiku se očigledno odabire kao primjer ruba ili donje granice koja omeđuje Hayotovu tezu o dijegetičnosti književnoga svijeta. Haiku i ovdje služi kao ekvivalent lakmus-papira u znanosti o književnosti: ako se postavi neka teza o književnosti, primjena na haiku može potvrditi ili osporiti da je riječ o univerzalnoj tezi, odnosno da ona jest ili nije primjenjiva na književnost u cjelini. U ovome primjeru to bi podrazumijevalo da ukoliko i haiku iskazuje svojstva „dijegetske sveukupnosti“, onda se nesumnjivo potvrđuje da je koncept „estetskoga svijeta“ primjenjiv na svaki književni tekst. Kao drugo, i Hayot potvrđuje važnost trojedinstva dobnice, usjeka i silabičkoga stiha za univerzalnu konceptualizaciju haikua, neovisno o tome radi li se o recepciji kroz japansku književnu tradiciju ili o raspravi o svjetskoj književnosti, što je jedna od glavnih tema njegove knjige. Kao treće, i Hayot naglašava važnost obrata i obraćanja za haiku pomoću koncepta usjeka („točke obrata“) te referenci, koje i kod njega uključuju izostanak obraćanja, što zajedno dovodi do praznina specifičnih za haiku. Kao četvrto i posljednje, takva praznina u komunikaciji između lirskoga subjekta i adresata presudno oblikuje „uokviruje“ svijet haikua.

Dakako, u gornjem citatu umjesto svijeta haikua riječ je o svijetu lirske pjesme općenito, no upravo na tom mjestu vidljivo je i kako Hayot odstupa od uobičajene zapadnjačke percepcije i recepcije haikua (kao i u već navedenom primjeru iz knjige Benjamina Harshava) upravo zbog toga što ne uvodi argumentacijski obrat: svaka lirska pjesma „razvija svoje strukture svijeta“ pomoću praznina kao što to čini haiku, koji se u tom slučaju može shvatiti i kao ogledni, a ne rubni primjer Hayotove argumentacije. Takva je logika osobito važna za koncept estetskoga svijeta jer Hayot nastoji pokazati

koliko moderna zapadnjačka koncepcija književnosti i umjetnosti općenito, a napose modernističke književnosti i umjetnosti, duguje nezapadnjačkim utjecajima. On tvrdi da je takav utjecaj itekako važan („primjerice, kubizam je nezamisliv bez Afrike“), ali da se o njemu u akademskim raspravama i šire uobičajeno može govoriti samo dok se ne dođe do granice „kanonizacije i centralnosti“ (Hayot 2012: 2). Drukčije rečeno, književni žanr kao što je haiku u europskoj ili hrvatskoj književnosti može imati neku ograničenu važnost, ali o toj važnosti i tim tekstovima nikako se ne može promišljati kao da se radi o kanonskim ili središnjim vrijednostima.

Kako bi pojasnio taj fenomen, Hayot rabi termin antropologa Arjuna Appadurajija: „Sve se to u konačnici može pripisati eurokronologiji: oblicima povijesnoga vremena koje povlašćuje modernitet u cjelini, zbog čega je veoma teško misliti onkraj osnovnih struktura koje čuvaju europske obrasce razvoja kao središte povijesti. Eurokronološko mišljenje ne mora biti posljedica bilo kakvog eksplicitnoga eurocentrizma“ (ibid.: 6; to pitanje kao jedno od presudnih za svjetsku književnost uspješno razmatra i Apter 2013: 65 i dalje). Budući da se inicijalna recepcija haikua u Europi kronološki otprilike preklapa s onim dijelom književnoga moderniteta koji obično nazivamo modernizmom, a u Hrvatskoj s onim dijelom koji obično nazivamo postmodernizmom, shvatljivo je zašto taj prodor haikua nije doživio veću pozornost jer odudara od kronologije koja (post)modernizam – kako već sam naziv govori – smješta u sadašnjost koja se određuje velikom razlikom u odnosu na predmodernu prošlost i koja je drukčije koncipira s obzirom na književnu tradiciju. Uvođenje haikua u neku književnu tradiciju pak podrazumijeva drukčije shvaćanje kronologije: ona potječe još od 7. stoljeća i prvih zapisanih waka u odnosu na koje se definira haikai, zatim u 17. i 18. stoljeću prolazi „zlatni vijek“ te zadobiva novu vitalnost u 20. stoljeću, što se kronološki ne poklapa s niti jednom drugom europskom ili hrvatskom književnom vrstom ili pojavom.

Relativno slaba uključenost haikua u europsko ili hrvatsko književno vrijeme, u smislu prisutnosti haikua kao važnoga elementa dotičnih povijesti književnosti, proizlazi svakako i iz činjenice da bi izmjena književne povijesti utjecala i na drukčije shvaćanje povijesnih kontakata općenito. To bi uključivalo i rizik da se nacionalno ili nadnacionalno koncipirana književnost pokaže ovisnijom o vanjskim utjecajima nego što se mislilo, što može za sobom povlačiti i negativan vrijednosni sud. O takvome utjecaju Istoka – ali u ovome slučaju Bliskoga, a ne Dalekoga – na europsku književnost pronicljivo je pisala María Rosa Menocal u svojoj knjizi o arapskoj ulozi u srednjovjekovnoj književnosti na prostoru Europe, iznoseći i zatim opimjerujući pretpostavku koja se sasvim slaže s Hayotovim sudom: „Mnogobrojne pretenzije na objektivnost

u modernoj civilizaciji nažalost su obično prikrivale činjenicu da je velik dio našega ispisivanja povijesti mitologizacijska aktivnost u istoj mjeri kao i u primitivnijim društvima. [...] Pisanje književne povijesti, bliske i često neizbježne pomoćnice opće povijesti, zaokupljeno je mitovima naše intelektualne i umjetničke baštine, pa stoga i ono priča priče koje želimo čuti, izabire najsvjetlije moguće pretke te kanonizira obiteljska stabla koja se uklapaju o predodžbe do kojih nam je najviše stalo što se tiče našega porijekla” (Menocal 2004: 1).

Ipak, koliko god nam eventualno mitologizacija i eurokronologija književne povijesti unaprijed koncepcijski onemogućavale da sagledamo književnopovijesnu vrijednost haikua u Hrvatskoj, spomenuti koncepti blizine i daljine (Istoka) navode nas da razmotrimo i koncepciju književnoga prostora, a ne samo vremena. Budući da se vrijeme kao takvo uobičajeno izražava metaforama prostora, očekivano je da postoji izvjesno preklapanje književnoga vremena i prostora, pa i metafora povezanih s njima. O tome je nedavno pisala Rita Felski koja se, doduše, ne referira na Menocal i Hayota, ali njezina argumentacija se sasvim dobro može nadovezati na njihovu: „[...] Jonathan Gil Harris osporava ono što naziva ‘nacionalno suverenim modelom vremena’ koji je endemski u proučavanju književnosti i kulture. Razdoblje, drugim riječima, ima gotovo istu funkciju kao nacija; mi određujemo tekste i predmete jedinstvenim izvorišnim trenutkom na vrlo sličan način kao da ih vežemo uz jedno mjesto rođenja. I [književnopovijesno] razdoblje i nacija služe nam kao prirodna granica, presudni autoritet i posljednji sud. Književno djelo može biti građanin samo jednoga povijesnoga razdoblja i samo jednoga skupa društvenih odnosa; granični policajci rade prekovremeno i pomno prate svako kretanje preko granica razdoblja” (Felski 2011: 579). Ova metafora djela kao građanina kojem je onemogućeno da lako prelazi granice razdoblja osobito je prikladna u našem slučaju jer, osim što na još jedan način metaforički izražava neraskidiv odnos vremena i prostora, također ukazuje na to koliko je teško takve zamišljene granice razdoblja i nacije prijeći ukoliko putnik namjernik, kao što je haiku, dolazi iz veoma udaljene zemlje koja ima svoje stroge granice, kao što je Japan. Prelazak takve zamišljene granice stoga je smion čin ukoliko uspije, a s obzirom na sve iskazano u prethodnim poglavljima, možemo konstatirati da je haiku sasvim uspješno prešao granicu hrvatske književnosti i u njoj se udomaćio.

### *VI.1.1 Prostorna i povijesna globalnost*

Na tragu toga može se iznijeti i donekle smiona teza koja predstavlja jedinstven obrat u hrvatskoj književnosti i književnoj povijesti, a to je da su obje upravo inkorporiranjem haikua po prvi puta uistinu punopravno posta-

le dijelom globalne književnosti. Glavni razlog tome je taj što je haiku najglobalnija književna vrsta u hrvatskoj književnosti, i to u tri smisla: doslovnom (prostornom i povijesnom), kognitivnom i jezičnom. U doslovnome smislu, koji podjednako uključuje prostor i vrijeme, ta se teza odnosi na činjenicu da je, uz roman i eventualno kratku priču, haiku količinski vjerojatno najrasprostranjenija književna vrsta, koja je zajedno sa širenjem japanske ekonomske i „meke“ moći prodrla u najudaljenije dijelove svijeta (vidi Napier 2007: 6). I ovdje se nameće još jedna usporedba haikua s drugim japanskim popularnim kulturnim proizvodima: „antropolog Ian Condry globalne tokove animea smatra primjerom ‘globalizacije odozdo’” (prema Rončević 2021: 107), čemu svakako možemo pridružiti i haiku, kao možda ponajbolji primjer književne globalizacije odozdo. Dakle, nasuprot djelovanju nacionalnih i institucionalnih mehanizama proizvodnje i diseminacije književnosti, haiku aktualizira nešto što možemo konceptualizirati pomoću fukoovske mikrofizike moći, gdje je svaki haiku globalno jedan mikro-izvor moći. Takvu opću, globalnu argumentaciju u nastavku gornjega citata iznijela je i Felski: „Ovakvo se razmišljanje očigledno kosi s fukoovskim modelom kritike koji prošlost vidi kao niz disjunktivnih epistema, što ohrabruje kritičara da egzotične stavove prošlih vremena razmatra sa skrupuloznim, samo-poričućim bestrašćem. Umjesto apsolutne vremenske razlike i udaljenosti imamo zamršenu papazjaniju i bogatu zbrku, razlijevanje preko granica razdoblja u kojem smo posve implicirani u povijesnim razdobljima koje opisujemo” (Felski 2011: 579). Ili izraženo kraće i jednostavnije: nalazimo se u globalnome i globaliziranome stanju književnosti.

Ovdje ćemo se još jednom pozvati na Hayota i Appadurajia kako bismo pojasnili da status haikua kao najglobalnije vrste počiva na specifično globalnoj odrednici književnosti, a ne recimo romantičarskoj predodžbi kanona svjetske književnosti ili općeobuhvatne ideje planetarne književnosti kao svakoga teksta koji je uopće napisan. Slično kao i kada Earl Miner iz japanološke perspektive zagovara svoj koncept „komparativne poetike”, Hayot ističe kako „[n]ajšira moguća koncepcija svjetske književnosti modificira potonju riječ prethodnome, inzistirajući da ono što nazovemo ‘književnosti’ mora biti restrukturirana konceptualizacija koja je posljedica odgovornosti prema *čitavome* svijetu, prostorno i povijesno” (Hayot 2012: 35). Upravo na taj način haiku po prvi puta smješta hrvatsku književnost u odnos prema „*čitavome* svijetu”, odnosno svojom pojavom dovodi do „razlijevanja preko granica razdoblja”, što ujedno stvara onu „bogatu zbrku” koja obično toliko smeta komentatorima statusa haikua u hrvatskoj književnosti koji ne misle da se takva i tolika drugost mogu uspješno u nju integrirati. Da ne bude zabune, hrvatska je književnost počevši od latinista na čelu s Marulićem pa



do živućih nagrađivanih i prevođenih pisaca imala nekoliko autorskih imena koja su (bila) relevantna na europskoj razini, ali još uvijek nisu relevantni na globalnoj razini, na koju uostalom nisu niti upućeni (Krlježa je kao možda najbolji takav hrvatski kandidat svojim opusom izrazito upućen na (srednjo-) europski prostor). Također, impulsi iz vaneuropskih književnosti kao što su arapske ili američke (na oba kontinenta) opet su gotovo isključivo receptivni, dok s druge strane svojom već ranije spomenutom propulzivnošću i internetskim metodama distribucije sadržaja – uvjeti u kojima produkcija i distribucija haikua izvrsno funkcionira – hrvatski haiku doista sudjeluje u globalnim tokovima.

Kako bismo ilustrirali takvu situaciju u japanološkome kontekstu, ponovno ćemo parafrazirati Appadurajia, ovaj puta pomoću radova dviju japanologinja, Susan Napier i Velne Rončević. Potonja u svojem doktoratu pod naslovom *Recepcija japanske popularne kulture na primjeru obožavatelja anime i manga* navodi kako na temelju Appadurajijeve koncepcije globalizacije kao stanja „razdvojenosti” u pet krajolika (ljudi, medija, tehnologije, financija i ideologija), „Susan Napier formulira ideju svijeta animea i mange kao šestog krajolika, onog fantazije, odnosno *fantasyscapea* koji postoji usporedno sa svakodnevicom i u koji pojedinci ulaze po potrebi” (Rončević 2021: 2-3). Rončević na drugome mjestu pojašnjava izvorište te koncepcije, navodeći da „Appadurai napominje kako kultura postaje ‘arena za svjestan izbor, opravdavanje i reprezentaciju, potonje često prema mnogostrukim i prostorno dislociranim publikama’ (Appadurai 1996: 44). Središnjim problemom današnjih globalnih interakcija smatra tenzije između homogenizacije i heterogenizacije kulture, te smatra da se anuliranje tih tenzija može postići promatranjem tokova globalizacije kao ‘kompleksnog, preklapajućeg i razdvojenog poretka’. [...] Napominje kako imaginacija više nije izričito vezana uz umjetnost, mit i ritual, već je dio ‘mentalnog rada običnih ljudi’. Kao takva, nije suprotna svakodnevici, već postaje njezinim sastavnim dijelom, a životne odluke usko su vezane uz slike, informacije i narative koje omogućuju mediji” (Appadurai 1996: 5-6, prema Rončević 2021: 40-41).

Praktički sve navedeno u prijašnjem odlomku može se primijeniti i na haiku, iako se nitko od troje navedenih autora u navedenim radovima njime ne bavi (Napier ga usputno spominje). Naime, haiku je među prvim i najvažnijim oblicima umjetnosti koji se proširio na Zapadu i time uvelike utjecao na oblikovanje „krajolika”, odnosno percepcije Japana kod zapadnjaka. S obzirom da su za njih pretpostavljene književne i kulturne kompetencije za sudjelovanje u tome krajoliku bitno različite od onih u vlastitoj književnosti i kulturi, haiku se također može uvrstiti u tu fantastičnu predodžbu ako para-

fraziramo Napier i postuliramo da se radi o književnoj vrsti koja u (europskoj i hrvatskoj) književnosti postoji usporedno sa svakodnevnim (europskim i hrvatskim) književnim vrstama i u koju pojedinci „ulaze“ po potrebi. Pritom ove riječi parafraziraju ne samo navod iz Napier, već i onaj iz Barthesa kada piše da „[h]aiku poezija posjeduje onu pomalo fantazmagorijsku osobinu prema kojoj mislimo da haiku možemo lako ispjevati i sami“ (Barthes 1989: 93). Iako koristi drukčiji predznak, svakako nije slučajno da i Barthes haiku smješta u područje fantastičnoga upravo s obzirom na predodžbu da ga se može čitati i pisati s nestvarnom, bajkovitom lakoćom u usporedbi sa zapadnjačkim književnim oblicima, dakle da mu je pristup omogućen „po potrebi“. To upućuje i na dio definicije Susan Napier koji je pogotovo pertinentan za haiku, a tiče se postojanja „usporedno sa svakodnevicom“ jer je upravo ponižavanje u svakodnevicu jedan od ključnih elemenata poetike haikua, ujedno mnogo naglašeniji nego što je slučaj u mangi ili animeu.

U odnosu na ta dva medija, haiku je i kao medij jednostavniji i pristupačniji za produkciju i reprodukciju, pa ga i zbog toga valja uzeti u obzir kao dio suvremenoga globalnog krajolika fantazije. Na taj se način također izvrsno uklapa u ideju globalne kulture kao „arene svjesnoga izbora“ koju karakteriziraju „tenzije između homogenizacije i heterogenizacije“ jer sam izbor haikua kao književnoga medija u kojem će netko iz pozicije hrvatske književnosti sudjelovati kao čitatelj ili autor, podrazumijeva i homogenizaciju i heterogenizaciju. S jedne strane, to je uvijek svjestan i namjeran izbor s obzirom da nije riječ o vrsti koja je latentno prenesena književnom tradicijom, kao što je, primjerice, tragedija ili roman, a njezin odabir k tome podrazumijeva i određenu konfrontaciju s domaćom kulturom i književnom tradicijom kakav implicira Appaduraijeva „arena za svjestan izbor“. Ta se konfrontacija dijelom odnosi na avangardistički impuls i spominjanu propulzivnost (poglavlje I.2), kakvu za sobom gotovo uvijek povlače književne intervencije koje su nove u nacionalnoj književnosti. S druge strane, odnosi se na tenzije koje se stvaraju s obzirom da nacionalna književnost po definiciji nastoji biti homogena, jedno-nacionalna, a primjesa (radikalno) strane književnosti je heterogenizira, a time i čini globalnom. Konačno, Appaduraijeva teza da je imaginacija danas prešla u „mentalni rad običnih ljudi“ i više nije isključiva domena umjetnosti i drugih ljudskih aktivnosti specijaliziranih za proizvodnju fantastičnih zamišljaja čini se najboljom potvrdom kompatibilnosti njegovih te drugih japanoloških promišljanja s tezom o haikuu kao ne samo izrazito globalnoj, već i nužno globalizirajućoj književnoj vrsti. Naime, kao što je višekratno navođeno, haiku rezonira s kognicijom pojedinca ne samo u smislu da se prilagođava različitim (optimalnim) razinama kognitivnoga opterećenja, od slušanja i čitanja kod male djece do analize i pisanja kod majstora haikua i

drugih profesionalnih čitatelja, već i svojom poetikom oponaša jednu vrstu uobičajenoga načina mišljenja, o čemu će još biti riječi u ovome poglavlju.

Prije toga primijetimo još da se haiku u hrvatskim i globalnim okvirima dobro uklapa i u ono što se naziva trećim valom japanofilije, koji se oblikuje poglavito kao dio transnacionalne popularne kulture. „Pritom se pod prvim valom podrazumijeva utjecaj koji je na europske i američke umjetnike u 19. stoljeću imala japanska umjetnost i estetika – *japonisme*, a drugim onaj japanskih duhovnih tradicija 1950-ih i 1960-ih na skupinu američkih književnika okupljenih pod nazivom Beat Generacija” (Rončević 2021: 1). Opet, iako ga Rončević ne spominje, neporecivo je da je haiku uz vizualne umjetnosti bio važan dio prvoga vala, a uz duhovna i religijska učenja te prozu bio je važan dio drugoga vala japanskoga utjecaja na Europu i SAD. Početak trećega vala smješta se u 1990-e godine te traje i danas, poglavito na krilima animea i mange, ali i u taj se japanofilski okvir lako može uvrstiti i haiku, poglavito u Hrvatskoj i ostatku jugoistočne Europe, gdje se punopravni „period haiku književnosti” smješta upravo u 1990. godinu. Uz ostale navedene razloge koji su doveli do toga da haiku iz „pokreta” prijeđe u „književnost”, svakako je važan bio i njegov prelazak u dominantno polje popularne kulture u Europi i Hrvatskoj, između ostaloga i zbog toga što se haiku kao stalan dio japanske svakodnevice može susresti i u ostalim medijima koji je prikazuju, poput spomenutih stripova (manga) i crtanih filmova (anime).

### VI.1.2 Kognitivna globalnost

Osim u smislu prostorne i povijesne protežnosti, o globalnosti haikua možemo govoriti u još dva smisla koji su već također razrađeni u znanosti o književnosti, iako ne konkretno na primjeru haikua. U kognitivnome smislu ponovno se djelomice radi o onome što primjećuje Hayot: haiku je na donjoj granici mogućnosti književnoga teksta da izgradi svoj vlastiti estetski i dijegetski svijet koji će se održati kao kognitivna cjelina u čitateljskoj percepciji. Haiku time, dakle, postaje svijet za sebe i uspostavlja nešto što možemo nazvati liminalnom i minimalnom, graničnom, ali ipak potvrđenom globalnošću. Dakako, metaforu književnoga teksta kao samosvojnoga svijeta koristili su i drugi prije Hayota, a vjerojatno je najpoznatija u semiotičkoj izvedbi Jurija Lotmana, gdje se ujedno odnosi na bilo koji umjetnički tekst. Takvu koncepciju pronicljivo prenosi i komentira Josip Užarević: „Kasnije se to prispodobljivanje umjetničkoga teksta sa živim organizmom sve više produbljuje. Tekst najprije postiže rang ‘kulturne ličnosti’ koja je definirana kao ‘zatvoren imanentan svijet s vlastitom unutarnjom strukturno-semiotičkom organizacijom, vlastitim pamćenjem, individualnim ponašanjem, intelektual-

nim sposobnostima i mehanizmom samorazvoja.' [...] Kraj pjesme ujedno je i kraj ritma, i kraj sintakse, i 'kraj svijeta'. Svaki 'postupak' koji se nađe unutar toga svijeta automatski je legitiman: on je ustvari jedini moguć. [...] Kada kažemo da je u pjesmi nešto *dobro* sročeno, onda to znači 'najbolje', 'jedino moguće'. Drugo *dobro* već je drugi svijet" (Užarević 1991: 30-31, 75).

Ono što je identično u obje koncepcije teksta kao svijeta jest njegova stabilnost koja je doslovno upisana i načelno uokvirena (što Užarević kritizira, na str. 49-50 i dalje), ali ipak omogućuje tekstu da „razvija svoje strukture svijeta” (Hayot), odnosno da se koristi vlastitim „mehanizmom samorazvoja” (Lotman). Užareviću je stalo identificirati i prepoznati minimalne granice takvoga svijeta, što će ga kasnije navesti da se bavi književnim minimalizmom u sklopu kojega navodi i haiku, no još u kontekstu tumačenja Lotmana primjećuje da „[a]ko pjesmu predočimo kao 'svijet', [...] tada je jasno da je semantika svijeta u pojedinim riječima to izraženija što je riječi (od kojih je svijet sačinjen) manje. U idealu – 'svijet' može biti smješten u jednu jedinu riječ” (Užarević 1991: 72). Na tu se koncepciju nadovezao i Mario Kolar u raspravi o (ne)mogućnosti haikua da bude umjetničko djelo, sumirajući Užarevićevo određenje minimalnoga umjetničkog teksta, čak i jedne riječi, na sljedeći način: „samodostatna smisaona cjelina kojoj ne treba kontekst, već je svijet za sebe, te, osim 'svjetske semantike', mora posjedovati i stanovitu semantičku napetost [...]” (Kolar 2010: 96). Tome treba dodati da u konkretnome kontekstu zbirke *Život na selu: haiku* Dubravka Ivančana koju analizira, Kolar semantičku napetost većim dijelom poistovjećuje s događajnošću, odnosno izostankom događaja koji doprinosi specifičnome seoskom doživljaju dosade.

Prema tome, a pogotovo u kontekstu haikua, definiciji estetskoga ili umjetničkoga svijeta uz „(samo)razvoj” možemo pridati i „semantičku napetost”, a ono što povezuje sva tri termina upravo je događajnost, dakle ona mogućnost „nativnog razvijanja ili napredovanja” koju Hayot teoretizira kao moguću, ali ne i nužnu granicu takvoga (dijegetičkoga) svijeta. I preostali navedeni teoretičari vjerojatno bi se složili s tom tezom, no ovdje ćemo postulirati da je za svijet haikua specifično baš to da uvijek sadrži, pa čak i potencira potencijalni ili opisani događaj. Pritom, za razliku od književnoga teksta koji bi se sastojao od jedne riječi ili od načelno neograničenoga broja riječi, haiku je drukčije limitiran oblikom jer sadrži barem tri riječi koje određuju njegovu idealnu strukturu (kraće-dulje-kraće, ili 5-7-5 slogova/mora). Ujedno ne sadrži ni jednu suvišnu riječ koja bi se odnosila na potencijalni ili opisani događaj jer bi onda to već bio „drugi svijet”, pa stoga haiku ima i konceptualno određenu „gornju granicu” (iako se s time ne bi složio Kolar, str.

95), koja u praksi iznosi dvadesetak slogova ili mora, a u prosjeku 6-9 riječi u hrvatskim haikuima. No, osim brojčanih ograničenja, ono što haiku može bitno čini kognitivno relevantnom književnom vrstom jest teza da on oponaša globalno univerzalni način mišljenja, koji je već spomenut pod terminom „malih priča“.

Radi se o tezi koju iznosi ovdje višekratno citirani Ian Marshall pozivajući se na Marka Turnera i njegovu knjigu *Književni um (The literary mind)*. Prema Marshallu, konkretne predodžbe koje pred čitatelja iznosi haiku odgovaraju kognitivnom fenomenu „malih prostornih priča“ koji se stalno ponavlja i aktivira u ljudskome umu. Turner tvrdi da je s kognitivističkoga gledišta „[p]riča kao mentalna aktivnost stalna ali neprimjetna na sličan način [kao vizualna aktivnost], te je važnija od bilo koje određene priče. [...] Osnovne priče koje najbolje poznajemo su male priče o događajima u prostoru: Vjetar otpuhuje oblake po nebu, dijete baca kamen, majka toči mlijeko u čašu, kit pliva u vodi. [...] Ove priče uspostavljaju naš svijet te nas sasvim zaokupljaju – ne možemo odoljeti tome da promatramo prebacivanje teniske loptice. Naše iskustvo odraslih osoba ustvari se vrti oko točenja pića u čašu koju nosimo, promatranja ptice u letu, promatranja aviona koji slijeće, praćenja štapića koji odnosi potok“ (Turner 1998: 13). Ili, kako bi to izrazili hrvatski haiku pjesnici:

- (1) Oko / pijanca. Pliva / u čaši. (Dubravko Ivančan, *AHHP*, str. 120);
- (2) Na zimskom nebu / nečujan trag aviona / brzinom puža. (Marijan Čekolj, *NN2*, str. 62);
- (3) Uvijek iznova oblijeće / napuštenu staju / lastavica... (Milan Živković, *OP*, str. 247);
- (4) Latice poljskog cvijeća / nabujalim potokom / sele na jug. (Dina Franin, *OP*, str. 67).

Turner se nadovezuje na svoju tvrdnju primjećujući da takvim pričama nedostaje ono što ljudi obično traže u „velikim“ pričama, koje nisu ograničene na prostorno kretanje, a to su zanimljivost i prisutnost ljudskih (kar)aktera: „Kao predmeti našega svjesnog razmatranja, međutim, ove se male prostorne priče mogu činiti beznadno dosadne. Mi smo jako zainteresirani za naša koherentna osobna iskustva koja proizlaze iz promišljanja uz male prostorne priče, ali nismo zainteresirani za male prostorne priče kao takve. [...] Te male priče su ono što ljudsko biće ima umjesto kaotičnih iskustava. Mi znamo kako one idu. One su znanje koje ne primjećujemo, ali nam omogućuje da živimo. [...] U važnim trenucima bolje je da ih ne primjećujemo, kao što nam je bolje da

ne primjećujemo mehanizme vida dok bježimo od predatora. [...] Biološki one moraju biti neproblematične, zbog čega se doimaju intelektualno dosadnima. Ali postaju intelektualno zanimljive u trenutku kada nam uzmanjkaju” (Turner 1998: 13-14). I upravo u tome trenutku, prema Marshallu, haiku ostvaruje svoj osobiti učinak na književni um čitatelja: „U povratku takvim poznatim, uobičajenim trenucima, temelju ljudske kognicije i materiji od koje su načinjeni haikui, mi nanovo postajemo svjesni onoga što se oko nas događa. Unatoč tome što takvi trenuci dolaze od piščevoga ‘ovdje i sada’, čitatelj izranja iz toga iskustva možebitno nadahnut da na sličan način obrati pozornost prema onome što se događa u njegovome ili njezinome sadašnjem trenutku. Ili je čitatelj potaknut da sagleda važnost toga događaja iz priče u okvirima vlastitoga iskustva, što je čin koji Turner zove ‘projekcija’ jer projiciramo značenje događaja iz jednoga konteksta na naše vlastito iskustvo, pri čemu ‘mala priča u prostoru’ postaje parabola. A to je, smatra Turner, temelj ne samo književnosti nego i ‘svakodnevnoga mišljenja’” (Turner 1998: 7, Marshall 2013: 95).

Znači, haiku bi predstavljao književni pandan kognitivne operacije koja je toliko bitna za ljudsko funkcioniranje da je praktički neprimjetna, pa smo zbog toga donekle ugroženi u trenucima kada izostaje. Također, haiku je sposoban nadomjestiti taj manjak te pretpostavljeno i osnažiti tu temeljnu sposobnost, analogno pomagalima za vid u domeni vizualne percepcije koja je podjednako bazična. No, ovdje slijedeći Turnera možemo zakoračiti i korak dalje od Marshalla pa dodati da su male prostorne priče i njihovi književni pandani – haikui – podjednako kao i vid važni ne samo za općenito „svakodnevno mišljenje”, nego i sasvim konkretno za uspostavljanje minimalno održivoga, stabilnoga svijeta. Drugim riječima, upravo onako kako se haiku konstituira kao minimalni održivi svijet u odnosu na čitavu književnost, tako se i male prostorne priče konstituiraju kao minimalne održive predodžbe svijeta u odnosu na našu (ljudsku i književnu) misao. Kako bi potkrijepili tu tezu, možemo još jednom paralelno navesti Turnera i nekolicinu hrvatskih haikina: „Razdjeljivanje svijeta na predmete uključuje razdjeljivanje svijeta na male prostorne priče jer naše prepoznavanje predmeta ovisi o karakterističnim pričama u kojima se pojavljuju: Mi hvatamo loptu, bacamo kamen, sjedimo u stolcu, milujemo psa, pijemo vodu iz čaše” (Turner 1998: 17). Odnosno, u književnoj inačici odgovarajućih minimalnih svjetova:

(5) prazna ulica / oživjela s djecom / i jednom loptom (Duško Matas, *NN1*, str. 177);

(6) Krugovi / bačenog kamenčića / obujmili sunce. (Ruška Nikolašević Stojanović, *OP*, str. 165);

(7) stolac za njihanje / mlada trudnica ljulja / veliki trbuh (Tomislav Maretić, *NN2*, str. 219);

(8) blatnjavom stazom / vuče dijete / grleći psa (Jasminka Predojević, *NN1*, str. 261);

(9) čuju se krupni / gutljaji konja – pije / vodu iz sića (Zlatko Juras, *NN1*, str. 113).

Niti jedan od ovih primjera iz Turnera ili hrvatske pjesničke prakse ne možemo nazvati narativnima, što je sasvim u skladu s logikom funkcioniranja i kognitivnoga mehanizma malih prostornih priča i književnoga mehanizma haikua. Oba mehanizma sadrže u sebi tek zametak naracije, te samo u iznimnim slučajevima ispunjavaju zahtjeve minimalne priče (usp. Prince 1974: 31). To je zbog toga što ti mehanizmi ne služe nužno prototipičnim pričama ljudske kulture i književnosti, koje Turner naziva „akcijskim pričama“ (*action-story*), već onakvom dijegetskom, ali ne nužno narativnom uspostavljanju svijeta o kojem je pisao i Hayot. Turner usto navodi neprototipične primjere u kojima prirodne pojave poput sunca, valova ili kiše djeluju na ljude ili krajolik kao prostorne priče kojima ne dominiraju živući akteri, „ali koje mogu parabolički odgovarati akterima u prostornoj akcijskoj priči“ (Turner 1998: 36). No, kao što pokazuje gotovo svih devet navedenih primjera hrvatskih haikua koji odgovaraju malim prostornim pričama (uz iznimku pjesama (7), (8) i eventualno (1)), takvo je paraboličko projiciranje u haikuu norma, a ne iznimka. S obzirom da se „[s]vijet ne pojavljuje automatski kao pripovijest; a još rjeđe se automatski pojavljuje kao jedinstvena pripovijest“ (ibid.: 154), haiku takvim projiciranjem ujedno još snažnije potiče čitatelja da upotrijebi i eventualno rafinira vlastiti proces ideacije jer je u svakom haikuu svijet automatski konstituiran kao jedinstveni estetski svijet.

Ovu argumentaciju haikua kao izrazito globalne književne vrste u kognitivnome smislu možemo zaokružiti koristeći još jedan paralelni navod, ovoga puta iz Turnera i Bashōa. „Nama je nemoguće pogledati u svijet i ne vidjeti priče o kojima možemo obaviještavati druge ako se razlikuju od pozadine [...]. Ako pogledamo kroz prozor i netko nas pita što je vani, možemo odgovoriti ‘Ništa’ te tako i misliti dok god nam se ono što vidimo čini kao pozadina: stablo i livada za tihoga dana. No, ako drvo udari munja, to izgleda mnogo drugačije i postaje nešto o čemu možemo obavijestiti druge. [...] Udar munje doima se kao priča, a drugi prizor doima se kao pozadina, ništa posebno“ (ibid.: 145-146). S druge strane, evo kako je Bashō obradio tu malu prostornu priču s istim motivom u jednoj od svojih najpoznatijih pjesama (u

Devidéovom prepjevu glasi „Kako je uzvišen / tko za sijevanja ne pomišlja / na prolaznost života!"; Devidé 2003: 139):

(10) 稲妻にさとらぬ人の貴さよ

inazuma ni / satoranu hito no / tattosa yo

[munja kad / satori bez čovjek od / plemenitost]

od bljeska munje

ne pomisli „satori“

plemenit čovjek!

U oba je navedena primjera iskazan jedan od temeljnih uvida koji dijele kognitivne znanosti i pjesništvo, a to je da ljudi u svojoj percepciji automatski razlikuju sadržaj ili temu u odnosu na neku pozadinu. Oba su primjera također poučna, Turnerov implicitno po prirodi sadržaja koji teži diseminaciji znanja o kognitivističkom funkcioniranju književnosti, dok je Bashōova pouka eksplicitna u komentaru uz haiku: „U visokom poštovanju primjedbe jednog budističkog svećenika duboke mudrosti, da je površno poznavanje zena korijen teških zabluda“ (Devidé 2003: 140). No, osim religijsko-filozofske pouke, ovaj haiku svakako sadrži i poetičku pouku, u smislu nužde izbjegavanja automatiziranoga općega mjesta u pisanju i recepciji haikua prema kojem bi motiva munje automatski podrazumijevao trenutačno prosvjetljenje (ili satori koji višeput spominje Marović). Time nas Bashō upućuje na činjenicu da su tema i pozadina kao elementi percepcije također uvijek dio haikua jer na temu načelno upućuje usjek, a na pozadinu dobnica, kako je već bilo navedeno. Recimo, u ovoj je pjesmi munja (*inazuma*) dobnica jeseni, a usjek je na samome kraju (usječnica „yo“ ili „!“), što obrće logiku male prostorne priče koju navodi Turner: bljesak munje postaje dio jesenske pozadine, a neočekivana i – za haiku karakteristično – neopisana reakcija čovjeka postaje tema, koja bi, naravno, izgubila smisao ako bi autor ili čitatelj prema ustaljenim poetičkim uzusima nastojali bljesak munje svesti na isprazan simbolizam. Dakle, osnovni elementi mehanizma haikua (usjek i dobnica) vrše automatiziranu funkciju koja je pandan onome što ljudi automatski čine kada nastoje u okolišu naći neku „priču“ ili smisao, uključivo s opasnošću da vidimo samo ono što smo navikli očekivati.

Preostaje još iznijeti jednu spekulaciju o tome kako haiku, ostvarujući se u opisanoj vrsti kognitivne globalnosti, demonstrira još jedan karakterističan obrat u odnosu na uvriježena zapadnjačka očekivanja prema mišljenju i književnosti. Naime, na tragu već iznesenih razmatranja o utjecaju razlika



istočnjačkoga i zapadnjačkoga mišljenja te taoizma na haiku, možemo uputiti da je jedna od osnovnih takvih razlika ona između djelovanja i nedjelovanja, gdje bi Zapad bio mnogo više aktivan i djelatan (yang), a Istok pasivan i nedjelatan (yin). Po toj bi logici i japanska književnost, poglavito haiku, pokušavala izvršiti neki utjecaj na svoju publiku pomoću minimalne aktivnosti, odnosno principom koji se u taoizmu naziva „wu-wei“ (ili „wei-wu-wei“), a na japanskom obično „mui“ (無為, doslovno „nedjelovanje“, „nečinjenje“ ili „neaktivnost“). Kako upozoravaju Višnjić Žižović i Toyota u svojem radu o praznini haikua, „[o]vaj termin često je pogrešno shvaćen. Wu-wei označava prirodno, neprisiljeno djelovanje – ustvari, to znači slijediti prirodu i postići prirodnost. Prirodnost označava mijenu zajedno sa svime. [...] Književna važnost ispražnjavanja uma je u primjeni na umjetničku percepciju pomoću koje pjesnik može ostvariti neograničenu kreativnu snagu. [Majstor je često govorio:] ‘Oni [pjesnici] koji se ograničavaju formalnim pravilima te traže konceptualne principe trebaju biti svrstani na srednju razinu, dok su oni koji nadilaze formalna pravila i zaboravljaju (*wasure*) konceptualne principe besmrtnici umjetnosti’“ [Qiu 2005: 153]. Međutim, iako je Bashō nadišao formalna pravila i zaboravio konceptualne principe, on nije poricao tradicionalni princip koji nalaže da ne treba imitirati postignuća velikana prošlosti, već da treba pokušati naći ono što su oni tražili“ (Višnjić Žižović i Toyota 2012: 42-43). Važnost toga termina za književnost Qiu sažima na još jednome mjestu: „Mui ili wuwei [...] odražava esencijalno stanje prirodnosti te se u kineskoj književnoj kritici koristi kako bi se naglasilo da se ne smije upletati u intuitivnu kontemplaciju i prirodno izražavanje“ (Qiu 2005: 138). Navedeni komentari ne odnose se izravno na pjesmu (10) o munji, ali svakako su na nju primjenjivi te uopćivi na haiku jer ukazuju na to koliko su njegovi autori u svojoj pjesničkoj praksi bili svjesni logike automatizacije umjetničkih postupaka koju će stoljećima kasnije teoretski uobličiti Viktor Šklovski, Jurij Tinjanov i drugi formalisti. Također, baš kao i logika kojom relativna beznačajnost munje ili male prostorne priče omogućuje funkcioniranje sveukupnoga mehanizma spoznaje (*satori*) ili kognicije (narativnost), tako i prostorno vrlo ograničeno te vremenski vrlo kratko djelovanje haikua može ostvariti „neograničenu kreativnu snagu“ na obje strane književnoga komunikacijskog lanca. Ključno je ovdje još jednom istaknuti koliko je to djelovanje nenametljivo, a ipak važno, što se može pokazati još jednom, završnom filozofsko-spoznajnom argumentacijom. Nju preuzimamo iz članka Davida Loya o „djelovanju nedjelovanjem“, odnosno wu-wei, gdje govori o dotičnome fenomenu kao potencijalno nepremostivoj razdjelnici istočnjačke i zapadnjačke misli. Loy ipak utvrđuje da se radi o razlici koja se pažljivijim promatranjem gubi, među ostalim i s obzirom na to da su „[r]ecentni zapadnjački radovi o filozofiji uma razvili [...] gledište da

postojanost svijesti ne održava pamćenje, kao što su vjerovali raniji empiričari, nego da to čini tijek namjernoga djelovanja” (Loy 1985: 10).

Prema tome, čak i kada se čini da pojedinac uopće ne djeluje, on ili ona ustvari jesu djelatni i to na isti način kao kada do krajnosti naprežu mentalne i/ili fizičke sposobnosti, razlika je jedino u stupnju djelatnosti. Loy tome dodaje opservaciju Stuarta Hampshirea, prema kojoj se kontinuitet svijesti ne može shvatiti kao neka nit pamćenja koja povezuje odvojene podatke svijesti. Naime, ako već postoji stalnost kroz promjenu, onda svjesna osoba nužno provodi neku aktivnost, bez obzira koliko trivijalnu. Dakle, tu poznatu stalnost prekidaju samo san i drugi oblici gubitka svijesti (vidi *ibid.*: 10). Ta je spekulacija o nužnome djelovanju višekratno empirijski potvrđena, među ostalim i u medijski razglašenim eksperimentima u kojima su sudionici radije sami na sebi primjenjivali električne udare kao negativni podražaj umjesto da se predaju vlastitim mislima i pamćenju, odnosno vlastitoj svijesti prema određenom zapadnjačkom shvaćanju (vidi Wilson et al. 2014). S time u vezi možemo se prisjetiti i metafore elektriciteta, prema kojoj je obrat usjeka ustvari prostor u kojem se javlja iskra koja omogućuje da se uspostavi strujni krug pozornosti i razmišljanja o nečemu uočenom u prostoru. Dakako, u odnosu na elektroškove haiku predstavlja pozitivni podražaj pozornosti u kontekstu shvaćanja cjelokupne ljudske kognitivne mehanike koja stalno nastoji djelovati nekom aktivnošću, makar sasvim trivijalnom. Haiku možemo shvatiti kao književno uobličen ekvivalent te mehanike, dakle kao vrstu koja emulira minimalnu svjesnu aktivnost. U tome je njegova specifična „kognitivna moć” (Ungureanu 2011: 97), odnosno odlika književnoga teksta koji istodobno omogućuje autoru da oblikuje i iskaže neku specifičnu misao ili misli, te čitatelju da tu misao ili misli shvati i eventualno pounutri. Naime, osobito vrijednu, odnosno kanonsku književnost na Zapadu smo navikli shvaćati i vrednovati velikim dijelom s obzirom na kriterij njezine kognitivnu moć, uz kriterije originalnosti te vladanja jezikom i stilom, kako o tome piše Delia Ungureanu pozivajući se na knjigu Harolda Blooma (1995). Kanonski zapadnjački tekstovi stoga barem djelomice iznose kompleksne, „velike” ideje koje nas kao čitatelje potpuno zaokupljaju, čak nadilazeći naše sposobnosti shvaćanja, zbog čega njihove autore ponekad nazivamo genijalnim na isti način na koji to činimo s ljudima koji su po prvi puta osmislili i obrazložili silno kompleksne ideje u drugim područjima ljudskoga djelovanja (kao što su prirodne znanosti). No, haiku i u tome smislu zahtijeva nužan obrat koncepcije jer vrijednost njegove kognitivne moći ne treba mjeriti primarno sposobnošću da iskaže kompleksnu ideju kao što je gūgen o leptiru iz *Zhuangzija*. Baš kao i krhki, kratkovječni leptir iz te parabole, haiku je kognitivno osobito vrijedan po tome što odgovara minimalnoj, pa čak i trivijalnoj svjesnoj aktivnosti koja omogućuje naše poimanje sebstva.

### VI.1.3 Jezična globalnost

Rezimirajmo dvije tvrdnje proistekle iz dosadašnjega razmatranja globalnosti haikua. Kao prvo, svako sustavno bavljenje haikuom ukazuje na to da se radi o književnoj vrsti koja dijeli svoje osnovne karakteristike s drugim (književnim, lirskim) vrstama u književnostima izvan japanske kulturne sfere, za što je izvrstan primjer i hrvatski haiku. Stoga nema potrebe da se haiku nužno veže uz jezične, religijske ili neke druge naizgled neizbježne kontekste, već je, umjesto toga, dovoljno konstatirati da se radi o globalno široko rasprostranjenoj, izrazito prilagodljivome obliku književnosti. Kao drugo, globalnost se očituje ne samo u smislu da je haiku prisutan praktički u svakoj svjetskoj književnoj kulturi, već i u smislu da odražava univerzalne, i stoga globalno prisutne ljudske kognitivne procese, čije su dvije varijante mala prostorna priča te minimalna razina svjesne aktivnosti, odnosno djelovanja. Treći smisao u kojem se može prepoznati globalnost haikua, koja ga čini osobitim u svakoj književnosti pa tako i u hrvatskoj, može se raščlaniti na tri podvarijante, a svima je zajednička važnost jezika i jezičnoga razumijevanja haiku pjesništva.

Prva varijanta jezičnoga smisla globalnosti haikua tiče se osobitoga načinom kojim haiku uspostavlja odnos između globalne koherencije i lokalne koherencije. Radi se o terminima koji proizlaze iz analize diskursa i mogu se odnositi na bilo kakav diskurs u kojem sudionici nalaze smisao, poput razgovora ili književnoga teksta. Koherencija diskursa može se određivati i mjeriti različitim metodama, ovisno o diskursu: „Globalna koherencija odnosi se na to kako izmjerene jedinice diskursa (npr. izgovor, propozicija, verbalizacija i rečenica) održavaju opću temu; lokalna koherencija odnosi se na to kako se sadržaj iz jedne jedinice diskursa odnosi prema sadržaju prethodne jedinice” (Wright et al. 2013: 249-250). Globalna i lokalna koherencija također se mogu mjeriti i koristiti u (znanosti o) književnosti, gdje se ti termini obično rabe u nešto općenitijem značenju smisla čitavoga teksta prema smislu pojedinih dijelova. Jedan takav primjer nalazimo, kako Andrew Elfenbein primjećuje, kada „mnogi teorijski pristupi koje koristi akademska književna kritika zama-gljuju relativnu sličnost strategija koje koristi većina njih, poput povezivanja lokalne i globalne koherencije [...]” (Elfenbein 2018: 99). Osobitost haikua u odnosu na te termine proizlazi iz načina na koji on svojim trojedinstvom uspostavlja načelno tri jezično mjerljiva elementa koji istovremeno potenciraju lokalnu i globalnu koherenciju.

Na prvome je mjestu stih, koji svojom vlastitom trodijelnom podjelom navodi čitatelja da lokalnu koherenciju svakoga dijela (retka) omjeri o globalnu koherenciju svih 17 slogova ili mora, koliko ih obično ima. Zatim je tu

usjek, koji se slobodno može redefinirati kao književni mehanizam koji određuje „kako se sadržaj iz jedne jedinice diskursa odnosi prema sadržaju prethodne jedinice“, što je dakako i definicija lokalne koherencije. Iz te se vizure ujedno dodatno pojašnjava zašto se usjek u haikuu ne nalazi na samome početku pjesme, ali se razmjerno često nalazi na samome kraju – u protivnome ne bi mogao toliko uspješno uspostaviti lokalnu koherenciju u odnosu na prethodnu jedinicu diskursa (dio pjesme prije usjeka). Globalna se koherencija u odnosu na jedan ili više usjeka uspostavlja s obzirom na to koji je dio pjesme izdvojen i na taj način naglašen, te kojom usječnicom ako je prisutna. U slučaju da usjeka i usječnice nema, globalna se koherencija haikua načelno izrazito ističe kao jedna vrsta „minus-postupka“, dakle nečega što izostaje iako je očekivano, pa se na taj način razine lokalne i globalne koherencije u odnosu na usjek izjednačuju. Slično vrijedi i za dobnicu – ukoliko se nalazi u jednoj ili više riječi pojedinoga haikua, lokalna koherencija te/tih riječi u pjesmi istovremeno se odnosi na čitavu pjesmu na način da uspostavlja vrijeme u koje je smještena „radnja“ te male prostorne priče. Ukoliko dobnica izostaje, onda je riječ o minus-postupku koji ima suprotan učinak od izostanka usjeka jer se globalna koherencija na taj način gubi iz obzora tumačenja. Drugim riječima, izostaje vremenski kontekst kojim bi se estetski svijet pjesme locirao u realni svijet, pa stoga čitatelj raspolaže s manje podataka za određivanje globalne „opće teme“.

Koliko su navedeni elementi općenito važni za tumačenje književnoga teksta, dobro pokazuje jedan eksperiment koji ima rubne veze s haikuom: „Istraživanje metodom razmišljanja naglas, koje je provela Peskin (2007), ustanovilo je da rečenica koja je predstavljena u tradicionalnome formatu pjesme (vizualno sličnom haikuu) dovodi do više upućivanja na književne konvencije i interpretativne operacije (poput prepoznavanja višeznačnosti, pozornosti prema određenoj upotrebi jezika i konstrukcije apstraktnoga značenja) nego ista rečenica predstavljena u proznome obliku“ (McCarthy 2015: 106). U dotičnome je istraživanju jedna obavijesna rečenica ustvari predstavljena kao katren i nigdje se ne spominje haiku, ali to ne utječe na rezultate eksperimenta jer sa sigurnošću možemo pretpostaviti da bi izvorni haiku još više aktivirao „povezivanje lokalne i globalne koherencije“ koje spominje Elfenbein, a koje proizlazi iz niza čitateljskih strategija koje nabraja McCarthy. Pozivajući se na ovu i još neke razmotrene studije, ona svoj zaključak rada koji se bavi kognitivnim pristupima tumačenja književnosti formira ovako: „Podaci upućuju da konstrukcija ne-doslovne interpretacije zahtijeva promjenu [čitateljskoga] stava, od doslovnoga koji ovisi o priči do interpretativnoga koji ovisi o poanti. Ovakav interpretativni stav stavlja težište na globalnu koherenciju, što zahtijeva integraciju više dijelova teksta,

kao i unošenje prijašnjega znanja u čitateljevu predodžbu” (McCarthy 2015: 116). Ovakva promjena stava koju spominje McCarthy nalikuje onome što su pokazali ispitanici u studiji koju je provela Peskin kada su se susreli s tekstom koji su procijenili kao književni, iako im to nije eksplicitno rečeno (usp. Fish 2003). Dakle, radi se o još jednoj vrsti obrata, od doslovnoga prema interpretativnome, do kojega u principu dolazi u susretu s bilo kojim književnim tekstom, ali pogotovo s haikuom ili njemu sličnom kratkom lirskom žanru. Prema tome, haiku je uslijed takvoga internog obrata najkraća književna vrsta koja se može smatrati minimalnom granicom, s gotovo zajamčenim upućivanjem lokalne na globalnu koherenciju, što ga na još jedan način čini (jezično) globalnim.

Usputna napomena o vizualnoj sličnosti katrena iz eksperimenta i haikua također ukazuje na drugu varijantu jezične globalnosti haikua, koja se može izvesti iz njegova (kratkoga) izgleda te podvesti pod termin „globalne ikoničnosti”. Taj aspekt haikua imenovala je Elżbieta Tabakowska u raspravi o haikuu napisanom na engleskom, gdje ga opisuje riječima britanskoga hajijina Deea Evettsa kao „veliku pjesmu ostvarenu nekolicinom riječi”, što na određeni način još jednom izražava ideje estetskoga svijeta i upućivanja na globalnu koherenciju o kojima je bilo riječi. Tabakowska se također izričito poziva na haiku kao na književni lakmus-papir, navodeći da kao „sukus pjesničke dikcije haiku može biti početna točka za formuliranje općenitijih izjava”, te ističe njegovo trojedinstvo: kratkoću uslijed koje se može odjednom „razmotriti u cijelosti”, „semantičke restrikcije” koje podrazumijevaju da predstavlja jedan trenutak iz prirode izrečen uz minimalnu prisutnost lirskoga subjekta („pripovjedača”), te supostavljanje dvije „neočekivane (nepredvidljive?)” predodžbe, odnosno usjek. No, ono do čega je Tabakowski posebno stalo jest da ukaže na visok stupanj „ikoničnosti” haikua, pri čemu podrazumijeva „fenomen u kojem ‘oblik oponaša značenje’ [...]. Prvo se (‘oblik’) odnosi na jezične strukture kako ih definira i opisuje lingvistika, a drugo (‘značenje’), koje je podložno nizu semantičkih razlikovanja, jest predmet velikoga broja (književnih) studija u poetici” (Tabakowska 2020: 154-156).

S obzirom na navedene, (troj)jedinstvene kvalitete haikua, Tabakowska pretpostavlja (i zatim na primjerima pokazuje) kako se „može očekivati da će haiku pjesma iskazivati značajne semantičke podudarnosti između forme i sadržaja: ukratko, da će se intuitivno doimati veoma ikoničnim”. Budući da zahvaća apsolutno čitavu pjesmu, to svojstvo naziva „globalnom” ikoničnošću te zaključuje kako „formalne restrikcije koje nameću manjak jezičnoga materijala odgovaraju semantičkim restrikcijama: oblik oponaša i vremensku ‘malenost’ prolazne, trenutačne percepcije i prostornu ‘malenost’ predodžbe

koja je iz toga proizašla” (ibid.: 157). Iako se navedenim premisama ne može mnogo prigovoriti, ovaj je zaključak ipak pogrešan, čak i ako se ograniči na engleski haiku. Također, navodno očekivanje prostorne malenosti u haikuu ne treba brkati s njegovom sličnosti u odnosu na malu prostornu priču, gdje se „malo”, dakako, ne odnosi na prostor već na priču, u smislu jednostavnosti, kao što uostalom svjedoče primjeri koje navodi Turner („vjetar otpuhuje oblake po nebu” ili „kit pliva u vodi”). Pogrešnost zaključka Tabakowske bilo bi najlakše dokazati primjerima mnogih haikua na engleskome koji se ne ograničavaju na „prostornu ‘malenost’ predodžbe” već zahvaćaju mnogo veći raspon percepcije. Budući da se ovdje bavimo poglavito hrvatskim haikuom, to nam neće biti cilj, ali s obzirom na načelno ispravno rezoniranje oko kategorije „globalne ikoničnosti”, bilo bi šteta da se taj zaključak ne pokuša ispraviti. Pritom u 19 varijanti suvremenih haikua koje izdvađa Tabakowska doista nema primjera pjesama koje ne bi bile prostorno „malene”, ali takvi se slučajevi inače s lakoćom mogu pronaći i u klasičnom i u suvremenom haikuu, kao što mogu posvjedočiti pjesme (2) i (6) iz ovoga poglavlja, gdje promatrani prostor obuhvaća čitavo nebo, odnosno sunce.

Dakako, u oba ta primjera navedeni je prostor također relativiziran „žabljom” perspektivom, za koji je već utvrđeno da dominira hrvatskim antologijskim haikuom: avion na nebu metonimijski se uspoređuje s pužem, a sunce se doima malenim u odnosu na kamenčić koji ga u letu obuhvaća. No, već smo također citirali haijina Okanishija Ichūa koji je u 17. stoljeću ustvrdio da, među ostalim, „relativnost perspektive koj[u] pronalazimo u Zhuangziju predstavlja[a] samu bit haikaija” (Qiu 2005: 30). Na ovome mjestu možemo podrobnije opisati Ichūovu argumentaciju kako ne bi ostalo prostora zabuni u koju upada Tabakowska, koja inače ne navodi ni jedan ne-engleski primjer haikua, iako se njezina opservacija, uz određenu modifikaciju, sasvim lako može primijeniti na haiku u cjelini. Ichū uzima za primjer početak *Zhuangzija*, gdje se opisuje nemjerljivo velika riba koja se pretvara u isto tako nemjerljivo veliku pticu, a obje se slobodno i nesputano kreću morem, odnosno nebom. Na tragu tog primjera on predlaže određen duh haikaija kojim bi se trebala odlikovati njegova škola Danrin, a koji je Bashō paralelno sintetizirao i kanonizirao u poetiku tadašnjega hokkua, odnosno haikua: „Ovdje je nebesko lutanje uma, krajnja sloboda promjene i spontanosti. Na isti način današnji bi se haikai trebao osloboditi uskoga uma i uskočiti u golemost nebesa i zemlje, trebao bi miješati stvari koje postoje s onima koje ne postoje te biti nesputan metodama i stilovima. Trebamo znati da je ovo istina haikaija. [...] Neka veliki raspon pet planina [...] učinimo sitnim, a vršak jesenje [ispadajuće] kose ogromnim. Uzmimo kratak život djeteta koje je umrlo s tri mjeseca i učinimo ga dugim, a sedamsto Pengzuovih godina prolaznim trenutkom. Takvo

miješanje velikoga i maloga, slamanje uvriježenoga mišljenja o vječnom i efemernom, stvaranje istine od laži i laži od istine, predstavljanje pravog kao krivog i krivog kao pravog – ovo se ne odnosi samo na gūgene iz *Zhuangzija* nego i na samu prirodu haikajia” (Ichū prema ibid.: 31).

Na temelju ovakvoga razmišljanja, kao što smo već naveli, haiku, prema Ichūu, treba da „slobodno pretjeruje i stvara krajnje obmanjujuće laži”, koje stoga mogu uključivati i obmanu čitatelja oko njegove globalne ikoničnosti. Naime, taj termin ne bi trebao podrazumijevati da apsolutno svi haikui doista izražavaju i – još važnije – odražavaju nešto što je vizualno maleno kao i sam haiku, već bi se samo trebao odnositi na to da se kod čitatelja stvara takvo očekivanje. I upravo u kontrastu s takvim očekivanjem haiku uspostavlja svoj horizont (da se poslužimo Jaussovim terminom) malene pjesme koja ima jedinstvene predispozicije da razmatra i nešto neizmjerljivo, svjetski veliko. Takav je zaključak, *pace* Tabakowske, ispravan ne samo zbog pjesničke prakse, već i zbog toga što važan element poetike haikua podrazumijeva povezivanje u prvome redu prostornih, a ponekad i vremenskih krajnosti. Samo da se usputno spomene, vremenskim krajnostima može posvjedočiti pjesma (10) iz ovoga poglavlja, gdje Bashō dovodi u vezu trenutak prosvjetljenja i cjeloživotnu plemenitost, dakle nešto krajnje kratko i krajnje dugo u okviru jednoga ljudskog života. Tome se može pridati i zamjedba matematičarke Marine Koludrović koja, u opisu svojega susreta s Devidéovom zbirkom *Trenutak*, navodi kako je „analogija između tipičnoga pjesničkog motiva aksiomatskog za haiku [trenutak haikua] i vrijednosti neke varijable ili funkcije koja može biti beskonačno mala ili beskonačno velika, gotovo istovremeno postojeća i nepostojeća, bila [je] sasvim razvidna i jasna” (Koludrović 2019: 167). U skladu sa svime navedenim možemo stoga parafrazirati Tabakowsku (i djelomice Evettsa) te zaključiti da je haiku oblikom mala pjesma koja je poetikom upućena da opisuje stvari bez semantičkih restrikcija, s dosegom od iznimno malenoga do globalno velikoga.

Osim očekivanja globalne ikoničnosti koje izaziva kod čitatelja, haiku možemo nazvati globalnim i u trećoj jezičnoj varijanti, koju pronalazimo u radu Branka Vuletića kada raspravlja o univerzalnim svojstvima lirske poezije. Vuletićevo polazište pritom je uvijek jezično (pogotovo na fonetičkoj razini pjesme) te stoga razmatra glavne karakteristike prostora pjesme, pod što se donekle može podvesti i globalna ikoničnost. On, dakako, ne spominje taj termin, ali time njegova koncepcija nije ništa manje primjenjiva na haiku: „Možemo pretpostaviti da se pjesnički prostor gradi na tri načina: (1) odražavanjima, (2) ponavljanjima i (3) sažimanjima. [...] U postupke sažimanja ubrajamo: inverziju, opkoračenje, distorziju, kratki stih i elipsu; svi postupci

sažimanja imaju jedno zajedničko obilježje: veliku koncentraciju govorne energije u reduciranom jezičnom materijalu” (Vuletić 1999: 295). Ovdje je od tri načina navedena samo definicija sažimanja jer se najizravnije može primijeniti na haiku. Dapače, kada se pročita izdvojeno, ona zvuči kao još jedan način da se definira čitava književna vrsta haikua, slična načinu na koji to čine Tabakowska ili Evetts: haiku je oblikom mala pjesma koja je poetikom upućena da opisuje stvari bez semantičkih restrikcija, što znači da sadrži veliku koncentraciju govorne energije u reduciranom jezičnom materijalu.

Tomu možemo dodati i da klasični oblik kratkoga japanskog stiha haikua također obavezno uključuje *odražavanje* prvoga u posljednjem dijelu i obrnuto, odnosno oba puta po 5 slogova ili mora u odnosu na središnji dulji dio (7 slogova ili mora). Isti taj stih klasičnoga haikua sadrži do pet različitih samoglasnika – koji su fonetski gotovo identični hrvatskima, što je jezična podudarnost koja pospješuje njegovu domaću varijantu – čije *ponavljanje* često dovodi do asonance, što bi odgovaralo drugome od tri glavna načina izgradnje prostora pjesme prema Vuletiću. Što se tiče pet konkretnih postupaka sažimanja koje on prepoznaje, možemo zaključiti da haiku beziznimno koristi kratki stih, koji mu je osnovna forma, dok još tri postupka koristi rutinski. Inverziju i pogotovo opkoračenje haiku koristi poglavito kako bi postigao učestalo *odražavanje* i održao povezanost unutar jedne polovice stiha (obično dva dijela od po pet i sedam slogova) nasuprot druge polovice. Kada postoji, granicu između te dvije polovice određuje usjek, koji je, daka-ko, sam po sebi obično eliptičan jer pretpostavlja da neka informacija nije navedena. Što se tiče preostalog postupka sažimanja, on se u haikuu pojavljuje rjeđe, a Vuletić ga definira ovako: „Distorzija je postupak razbijanja logičkih i sintaktičkih cjelina. [...] Razlika je između opkoračenja i distorzije u tomu što u opkoračenju pauzu određuje versifikacijska cjelina – stih, dok se pauza u distorziji određuje ustrojem rečenice” (ibid.: 223). Budući da se pauze u haikuu obično određuju usjekom, koji nastoji ujediniti sintaktičku pauzu s primarnom semantičkom pauzom, odnosno ostvariti da se stanka nalazi paralelno na granici stiha i smisla, distorzija se u haikuu pojavljuje relativno rijetko. Kada se pojavljuje, obično je jasno motivirana u estetsko-me svijetu, kao u pjesmi (1) gdje se pojavljuje zajedno s opkoračenjem kako bi (humoristički) dočarala pijanstvo. Za usporedbu, opkoračenje se pojavljuje u svih preostalih osam pjesama već navedenih u ovome poglavlju (pjesme (2)-(9)), elipsa u njih pet – (2), (5), (6), (7) i (8) – dok je inverzija prisutna u dvije, (3) i (8).

Nakon kratkoga pregleda ovih univerzalnih svojstava lirske poezije, uz naglasak na njihovu primjenjivost na haiku, bolje možemo shvatiti



i Vuletićevu razvijeniju teoriju onoga što određuje pojedine pjesme. Prema njemu, „osnovne odrednice pjesme su: globalnost, simultanost, motiviranost i materijalnost. Globalnost je jasno izražena u zahtjevu da pjesma bude kratka, da se može pročitati u jednom dahu, da se mogu neprestano imati u vidu svi njezini dijelovi; a to nas vodi do druge odrednice – simultanosti: istovremenog odvijanja mnogih sadržaja, vertikalnih veza, koje potiru linearnost jezičnog znaka i jezičnog ustroja. Na spacijalnost/simultanost jasno ukazuje i način njenog nastajanja [...] materijalnost pjesme potvrđuju i rime i aliteracije. [...] Glasovna podudaranja u rimama i aliteracijama čine nam se glavnim odrednicama unutarne motiviranosti pjesme” (ibid.: 133). Vuletićev termin „globalnosti” kao osnovne odrednice pjesme svakako je opet primjenjiv na haiku, pa se stoga ovdje koristi i da bi definirao posljednju jezičnu varijantu „globalnoga” haikua. Dapače, kao što je vidljivo iz opisa, ta varijanta ponovno podrazumijeva i određenu vrstu simultanosti, odnosno spacijalnosti, ali ne više u doslovnom smislu (primjerice, haiku koji je globalno prisutan na svim kontinentima i većini zemalja svijeta) ili u kognitivnom smislu (primjerice, haiku koji je najneposredniji literarni izraz male prostorne priče). Spacijalnost haikua podrazumijevala bi da bilo koji dio pjesme ostvaruje vezu sa svakim drugim dijelom neovisno o logici jezika ili prostora, dakle da se ti dijelovi ne nalaze nužno u neposrednoj blizini.

Recimo, u pjesmi (4) („Latice poljskog cvijeća / nabujalim potokom / sele na jug”), dobnica od dvije riječi zauzima središnji dio stiha i pjesme te upućuje na proljeće, doba kada potoci obično nabujaju. S toga središnjega mjesta stupa u simultanu vezu s cvijećem na početku, koje se time automatski definira kao proljetno, a istim sadržajem ispunjava doslovno prostorno upućivanje na „jug”, što, primjerice, može dovesti do asocijacije na ptice selice koje se tada vraćaju s juga. Osim spacijalnosti, koja je usko povezana s globalnosti, vrlo se kratko možemo osvrnuti i na preostale odrednice motiviranosti i materijalnosti, koje se na haiku mogu primijeniti u mnogo manjoj mjeri, pogotovo s obzirom da podrazumijevaju „rime i aliteracije”. Klasični japanski haiku ne poznaje rimu, a ona se jako rijetko koristi i u modernijim i/ili inozemnim verzijama. Jedna antologijska iznimka koja potvrđuje ovo pravilo je lirska autobiografija Enesa Kiševića: (11) „Rođen na Uni. / Odrastao na Sani. / Živi na Savi.” (NN2, str. 153). No, osim iznimnosti rime, ova je pjesma ujedno prikladan primjer učestaloga korištenja aliteracija, koje dobrim dijelom pripomažu upravo njezinom rimovanju i time doprinose specifičnoj materijalnosti. Naime, u svakome retku po jedan suglasnik u posljednjoj riječi/rijeci ponavlja po jedan suglasnik iz prve riječi, i to svaki puta samo onaj suglasnik („n”, „s” i „v”) koji se samo u toj riječi/rijeci pojavljuje po prvi puta u pjesmi:

rođeN – Uni / Odrastao – Sani / Živi – Savi. Za dodatnu kontekstualizaciju, od preostalih deset haikua do sada navedenih u ovome poglavlju, aliteraciju sadrže barem četiri hrvatska – pjesme (2), (5), (6) i (7) – te jedini japanski – pjesma (10), glasovi „n” i „t”.

Prema tome, materijalnost haikua je samo djelomice ustrojena kao u zapadnjačkoj poeziji, dok su spacijalnost i globalnost prisutne u puno većoj mjeri. Globalnost haikua u ovoj bi posljednjoj, jezičnoj i konstitutivno lirskoj varijanti, trebala biti najmanje sporna (ili barem podjednako kao i u prvoj, doslovnoj i globalno rasprostranjenoj varijanti) jer definicija termina još jednom sasvim doslovno odgovara opisu čitave vrste. Haiku je kratak te se doslovno „mogu neprestano imati u vidu svi njezini dijelovi” jer se obično čitav može obuhvatiti pogledom, pogotovo u japanskim izvornicima gdje kineski znakovi omogućuju kompaktno sabijanje izraza i značenja u mali prostor. Recimo, jedna od najčešćih klasičnih dobnica je (mala) kukavica, ili na japanskom „hototogisu”, što se umjesto u deset slova može izraziti u samo dva znaka („時鳥”); također, termin „jesenja kosa” spomenut u Ichūovom navodu izgovara se „konohagami”, ali opet se umjesto deset slova mogu upotrijebiti tri kineska i jedan japanski znak („木の葉髪”). Vizualna i djelomice ikonička logika kineskoga pisma (primjerice, u prethodnoj zagradi prvi znak koji označava stablo vizualno nalikuje na stablo) pogotovo dolazi do izražaja na primjeru haige. U toj mješavini haikua i slikarstva tekst prati sliku i time književno djelo dolazi nadomak prelaska iz vremenom određene jezične umjetnosti u prostorom određenu vizualnu umjetnost. Ovi primjeri ujedno upućuju na glavni razlog zbog kojega je zapadnjačka praksa pisanja i zapisivanja haikua u tri retka prihvatljiva i preporučljiva jer se na taj način emulira izvorna jezična, globalna obuhvatnost koju bi bilo nemoguće postići na isti način uslijed logike latiničnoga pisma, koje u principu za svaki glas izdvaja po jedno slovo.

Naposljetku, iz Vuletićeva opisa globalnosti na haiku se sasvim doslovno može primijeniti i zahtjev „da se može pročitati u jednom dahu” jer – barem na japanskom i hrvatskom, a i na engleskom kao globalno najrelevantnijem jeziku haikua – neforsirano čitanje jedne takve pjesme naglas traje otprilike onoliko dugo koliko nam to omogućuje jedan udah (pogotovo uz kratku pauzu na usjeku). Ta se konstatacija opet može dopuniti općenitijim uvidima o lirici i kogniciji, o kakvima piše Sharon Lattig kada razmatra važnost jednoga retka pjesme za cjelinu, što je od osobite važnosti kada se čitava pjesma sastoji od jednoga retka. „Tvrdnja da je jedinica [retka] temeljna za poeziju dobiva potporu otkrićem koje su objavili Turner i Pöppel [...] da se otprilike tri sekunde koliko je potrebno da se procesuiraju jedan lirski redak (to je standard

diljem svijeta) podudaraju s duljinom vremena tijekom kojega je mozak upućen na slušni unos prije negoli mu se pozornost prebaci na procesuiranje [...]. Otprilike svake tri sekunde se u korteks odašilje „smotuljak“ slušnih informacija koji Turner i Pöppel nazivaju „paketić iskustva“ (Lattig 2020: 144-5). Znači, haiku je i svojom jezično globalnom formom gotovo optimalno prilagođen da privuče pozornost pojedinca, što nas opet navraća na njegovu doslovnu globalnu rasprostranjenost.

Početnu tezu da je haiku najglobalnija književna vrsta u hrvatskoj književnosti, sukladno svemu iznesenome, možemo sada modificirati i uopćiti: haiku je jedna od najglobalnijih književnih vrsta općenito, vjerojatno na drugome mjestu iza romana po rasprostranjenosti (osobitu globalnost u hrvatskom kontekstu pridaje mu uključenost u globalne, nad-europske književne tokove, pogotovo internetske). Tu globalnost možemo faktički dokazati njegovom suvremenom prisutnošću pomoću objavljenih primjeraka u različitim svjetskim književnostima i jezicima, ali kako smo ustanovili, takva je rasprostranjenost vjerojatno tek posljedica njegove kognitivne i jezične globalnosti koja mu omogućuje da bude relevantan velikome broju ljudi. Ipak, takvoj argumentaciji treba pridati još par završnih argumenata, koji se. Doduše. ne mogu podvesti pod egidu „globalnoga“, ali su blisko povezan sa svim navedenim elementima te globalnosti. Kako u svojem pregledu zapadnjačke recepcije navode Long i So, prvi je argument istaknuo japanski kritičar Torao Taketomo, prema kojem „poetska vrijednost hokkua [...] u cijelosti ovisi o sugestivnosti“. U istome se pregledu navodi i drugi argument, odnosno mišljenje pjesnika Royalla Snowa prema kojemu je „haiku tako fascinirao ‘okcidentalni um’ zbog ‘učinaka koje može proizvesti u ograničenome prostoru’. On je ustvrdio da su dvije karakteristike ‘azijatske poezije’ koje su dominantne i utjecajne ‘koncentracija i kvaliteta sugestivnosti [...]’“ (Long i So 2016: 248). Podsjetimo da smo već u prvome poglavlju naveli sličnu misao I. A. Richardsa, koji je ustvrdio da su sažimanje i ekonomičnost nužni kako se pjesnički emocionalni impulsi ne bi rasipali. Richards smatra da je zbog toga važno proučavati i načine na koji pjesme i pjesnici to postižu, čemu svakako možemo dodati i sugestivnost koja iz njih proizlazi. Ti nas argumenti dovode do zaključka da svi navedeni efekti proizlaze iz različitih vidova globalnosti haikua, koji su pak sastavni dio njegove mehanike. Ona je, po svemu sudeći, fino ugođena za sinkronizaciju s čitateljskim umovima, poput neke vrste univerzalnoga sata koji jasno i precizno otkucava svoj osnovni ritam obrtaja (5-7-5), bez obzira gdje i kada se s njime susretnu njegovi čitatelji.

## VI.2 ŠTIMUNG HAIKUA

Nakon što su iscrpljeni svi potencijalni vidovi u kojima (hrvatski) haiku predstavlja obrat u odnosu na uobičajene pretpostavke o književnosti izvan Japana, zadnji je zadatak sumirati izneseno te pokazati kako se ono sustavno može primijeniti na dosljednu analizu (hrvatskoga) haikua. Za početak se ponovno možemo pozvati na naslovni termin (i na *Hrvatski jezični portal*) te ukazati na „obrt“ kao jednu jezičnu varijantu „obrata“, koji uz ostala značenja uključuje i „optjecaj, obrtanje, okretanje, cirkulaciju (novca i kapitala)“. Navedeno je značenje također evidentno prisutno u činjenici da haiku izvrsno funkcionira u suvremenim globalnim tokovima, gdje lako cirkulira pomoću interneta i stalno je u optjecaju, gotovo neovisno od japanske meke moći koja to kolanje potpomaže. To nas dovodi i do drugoga značenja samoga „obrta“, koje je „djelatnost obrtnika i izučenih majstora, za što je potrebno vladanje posebnim vještinama, umijećima i znanjima“. Znači, obrt pisanja haikua podrazumijeva svladavanje navedenoga, što znači da je i za obrt analize haikua u najmanju ruku korisno, ako ne i nužno, da se na izabranim primjerima demonstrira što to čini i pokreće finu mehaniku haikua.

U prethodnih je pet poglavlja izdvojeno ukupno četiri takva mehanizma, a ovdje će se uz mehanizam globalnosti izdvojiti i posljednji, šesti mehanizam. Radi se o nečemu što je izrazito zastupljeno u različitim shvaćanjima i interpretacijama haikua, do te mjere da je u njima ponekad riječ samo o tom mehanizmu, ili se on koristi kako bi se opisao neki drugi mehanizam, kao kada Devidé definira kireji kao „neke vrste oznaka tonaliteta“ (Devidé 2003: 84) i slično. Riječ je, dakle, o evokaciji osobite atmosfere ili tona koji se može pronaći u haiku pjesmi, što je vrlo razveden koncept koji se stoga ne može iscrpiti u ovakvome, ali niti bilo kakvom drugom prikazu. Naime, uslijed mnoštva autorskih i kritičkih komentara koji se dotiču te teme, već i sam pokušaj da se ona usustavi bit će vrlo reduktivan, pa je možda bolje da se prisutnost toga mehanizma tek naznači. Dva su načelna razloga zašto se atmosferi ili tonu pridaje toliko pozornosti, od kojih prvi proizlazi iz riječi koje je sam Bashō navodno uputio svojim sljedbenicima: „Haiku nije ništa drugo doli poezija, a poeziji teorija nije potrebna“ (prema Lencović 2018: 50). Radi se o navodu koji inače nije dio neke Bashōove obuhvatne teorije haikua jer takvo što ne postoji, a u obliku u kojemu ga u transliteraciji citira Lencović u svojem epigrafu može se pronaći samo još na kraju članka Susumu Takiguchi (2015), koji Lencović inače ne navodi u popisu literature, iako je moguće da se njime služila (usp. fusnotu 6). No, i u slučaju da se izvornost Bashōovih riječi podvrgne sumnji, nema sumnje o tome da je takav stav – da teoretiziranje na neki način šteti haiku poeziji – rašireno među poklonicima vrste, o

čemu svjedoči i Devidéova opaska kako „pjesma s komentarom koji je tumači upravo je njime u neku ruku usmrćena“ (Devidé 2003: 72). Slična se mišljenja iznose i općenitije o lirskoj poeziji (usp. Lattig 2020: 10-13), ali pogotovo su prisutna u recepciji haikua, zbog čega je prihvatljivo da se određeni haiku poprati tek lapidarnom opservacijom da sadrži i izražava *mono no aware* ili *wabi*. Upravo to čini i Lencović u inače korektnome članku, gdje uz ove dvije navedene pojašnjava još dvije najčešće „japanske estetske vrijednosti“ te ih identificira u oba toma *Nepokošenog neba* (što taj članak ujedno uvrštava u vrlo kratak popis radova koji se bave hrvatskim (antologijskim) haikuom).

Navedena praksa nije isključiva svojina haikua, niti se uvijek primjenjuje u njegovom slučaju. Recimo, umjetnički mehanizam haibuna, čiji je idejni začetnik bio upravo Bashō, može se opisati kao „niz pjesama s prozним komentarom koji ih tumači,“ a i sami haiku pjesnici provodili su mnogo vremena diskutirajući o vrijednosti određene pjesme i postupcima koji su nužni da bi se napravile nove, što je nužno uključivalo i određenu interpretaciju. Notorni primjer takve prakse su takozvane „haiku anatomije“ kojima je japanski fašistički režim prisilno podvrgavao pjesnike tijekom 1940-ih godina. Nepoćudne autore privodila je tajna policija, te su morali detaljno analizirati svoje i tuđe haikue kako bi u njima iščitali tragove nepoželjnih, odnosno ljevičarskih i proturatnih ideja. Ti su haikui zatim uništavani kako – iz perspektive službene propagande – ne bi negativno utjecali na javno mnijenje, a isto se radilo s časopisima u kojima su objavljivani te s njihovim autorima, koje su obično slali da poginu prvu crtu bojišnice (vidi Itō 2007). Ova povijesna epizoda tako etablira još jedan razlog zbog kojega se i danas u Japanu donekle izbjegavaju tumačenja haikua koja se ne bi svela samo na neutralni opis tona – možda kako bi se izbjegle te neugodne povijesne konotacije – ali i upućuje na drugi razlog zašto se na takvom tumačenju inzistira, a to je njegova poetska tradicionalnost.

Naime, „haiku anatomije“ su se sasvim dobro uklopili u tradiciju diskutiranja o haikuima kakvu su nekoliko desetljeća ranije bili gajili Shiki i krug oko njega, a slična je praksa vrijedila i u krugu svakoga od ostalih velikih majstora te sve ranije u povijesnom nizu, do samih početaka pisane japanske lirske poezije, koja baštini razvijenu kritičku tradiciju iz kineske književnosti. Lencović opisuje tu kritičku praksu u najopćenitijim crtama: „Japanci nisu razvijali estetiku kao oblik teorijskog razumijevanja i konceptualne analize već, moglo bi se reći, profinjene estetske sklonosti. Posljedica je to dominacije više holističkog i integrativnog pogleda na svijet. Zapadna misao pak, iznikla na starogrčkoj epistemologiji, naučena je logičnom, analitičkom mišljenju pa se takva slika svijeta uvelike prenosi i na umjetnost [...]. Zbog toga iskustvo

lijepog koje se gaji na Istoku ponekad je vrlo teško precizno imenovati [...]” (Lencović 2018: 51-52). U nastavku Lencović prelazi na definiranje spomenutih „sklonosti” pomoću zen-budističke misli i filozofije, no propušta naglasiti da se radi o tipu analize koji je bio vrlo učestao u japanskome dvorskom pjesništvu, koje je izravni predšasnik haiku poezije. Autori prve zapadnjačke monografije na tu temu ovako ga opisuju u njegovome ranijem klasičnom razdoblju (Heian), pojašnjavajući u čemu se sastoji jezična, pa onda i književna razlika između istočne i zapadne „misli”: „Jedan od najvažnijih, kao i najneproničnijih stalnih elemenata svake poezije jest sam medij – jezik. Klasični japanski kao i klasični kineski sadrži konkretnu partikularnost kakva se razlikuje od zapadnoga poetskog jezika. Iako u starijem japanskom pjesničkom rječniku možemo naići na termine za fizičke i emocionalne apstrakcije kao što su ‘bjelina’, ‘tuga’ ili ‘ljubav’, te iako je jezik sposoban za stvaranje formalnih i metaforičkih apstrakcija, taj jezik ne sadrži riječi za apstrakcije kao što su ‘istina’ ili ‘čast’ [...]. Personificirana apstrakcija, ili apstrakcija moralne, odnosno etičke kvalitete kakvu mi dugujemo hebrejskoj, kasnolatinskoj i srednjovjekovnoj književnosti jednostavno nije dio japanskoga pjesništva. Ona je strana japanskoj tradiciji koja na druge načine izražava onaj dio ljudskoga iskustva koji naša poezija izražava takvim apstrakcijama” (Brower i Miner 1988: 6).

Brower i Miner time nas upozoravaju na to zašto je za takvu poeziju, kao i haikai/haiku koji iz nje proizlazi, elementarno važno prepoznati atmosferu i ton koji izražavaju. Oni zaključuju da je rezultat takve poezije „osobito fina prilagođenost tona (koja se u konačnici ne može prevesti) i instrument koji je pogotovo prikladan da bi istraživao stanja osjećaja, uma i bivanja” (ibid.: 7). Dakle, gotovo svaka od estetskih vrijednosti ili sklonosti koje opisuju Lencović, upisana je u dvorskome pjesništvu te opisana u njegovoj kritici, i to terminima koji obično metaforički iskazuju spomenuta „stanja osjećaja, uma i bivanja”. Kako bismo pokazali o kakvome je tipu književnoga postupka ovdje riječ, možemo navesti dva kratka primjera iz knjige Browera i Minera, jedan za *yōen* i *yūgen* te drugi za *sabi*. „Naglasak na nadtonovima [overtones], upotrebi aluzija i evokaciji romantične atmosfere tajanstvene ljepote bili su karakteristični za urešeniju poeziju *yōen*, kao i za *yūgen*” (ibid.: 268). „Uzevši u obzir neoklasičnu usmjerenost toga doba, ne iznenađuje kada ustvrdimo da se koncept *sabi* može izvesti iz kineske poezije [...]. U Kini otkrivamo dvije emocionalne reakcije na samoću. Prva i najuobičajenija reakcija bila je da je samoća nesretna, žalosna i neugodna; druga reakcija (u skladu s taoističkim idealom pustinjaka koji živi životom primitivne slobodne u krepkoj prirodi) bila je da je samoća ugodna i prožeta jedinstvenim kvalitetama ljepote, te da je vrijedi gajiti. U oba je slučaja poezija samoće obično sadržavala predodžbe prigušenoga, monokromatskoga, pa čak i ‘ružnoga’ karaktera, koji je, ovisno

o stavu, služio ili da se produbi patos, ili da se evocira raspoloženje slatke melankolije pomoću te grube, tužne ljepote” (ibid.: 260).

U oba primjera takve dvorske pjesme zahtijevaju da se posebna pozornost u njihovom razumijevanju posveti tonu (čak i „nadtonu”, odnosno suptilnim perlokucijskim posljedicama tona), stanju, osjećaju i atmosferi. Iskazivanje i evokacija navedenoga postiže se uporabom poetskoga jezika u kojemu su uopćene riječi proskribirane, iako one, naravno, postoje u općem, ne-poetskom jeziku, koji će u japansku poeziju uvesti upravo haiku. No, za nas je ovdje ključno da će on pritom ostati blizak tradiciji koja atmosferu ili ton ne imenuje izravno, odnosno pomoću opisa ljudskoga djelovanja ili razmišljanja, već neizravno, pomoću opisa vanjskoga svijeta (što je inače na drukčiji način u Europi počelo rabiti tek pjesništvo romantizma). Brower i Miner čak u prolazu upućuju na srednje klasično razdoblje (1100.-1241.) kao ono iz kojega proizlazi tu varijantu komunikacijske karakteristike haikua: „[Novi stil toga razdoblja] uglavnom je deskriptivan i često se čini da pjesnik uopće ne piše za publiku – to je jedna vrsta estetske udaljenosti koju će kasnije namrijeti haikuu” (ibid.: 30). Naposljetku, evo i njihovoga komentara na takav otklon od tradicije, zajedno uz kratak prikaz geneze haikua iz takve perspektive: „Čak i u ovome kasnom razdoblju, kada su se tradicionalni oblici dvorskoga pjesništva shvaćali krajnje ozbiljno, renga se smatrala nečim odvojenim, razbibrigom [...]. Sasvim je prirodno da su renga nastale tijekom toga razdoblja u takvim opuštenim okolnostima često bile zaigrane pa i komične; takvi zaigrani vezani stihovi prirodno su se počeli nazivati *haikai* ili ‘komična’ renga. Kao što se može očekivati, ono što je počelo kao šala uskoro se preobrazilo u nešto ozbiljno te se ustalila razlika između dvije verzije renga: ozbiljne (*ushin*) i zaigrane (*mushin*). [Potonje] možda nisu bile proizvedene što se tiče tona i teme, no poticale su razvoj tehničkih vještina koji je sam po sebi bio vrijedan, te je bio važna disciplina za haiku pjesnike poput Bashōa [...]. Ustvari se čak može razmišljati o tome da je manje uzvišeni *haikai* proizveo glavninu razvoja kroz stoljeća [za japansku poeziju]” (ibid.: 415).

Ovaj prikaz još jednom potvrđuje ne samo važnost evokacije ugođaja za japansku liriku iz koje se razvija haiku, već i činjenicu da je taj razvoj presudno određen književnom tradicijom, a zatim u manjoj mjeri religijskim, estetskim, kulturnim i drugim okolnostima. S obzirom na tu razliku između književnih tradicija, suvremeni japanski haiku te haiku izvan Japana upravo u domeni tona ostvaruje najveći obrat u odnosu na japanski klasični haiku. To uključuje i hrvatski haiku jer drugačija poetska sredina podrazumijeva drugačije tonove, inspirirane poezijom, ali i zbiljom njihovih autora koja je radikalno različita od japanske. U pokušaju da se definira takav ne-japan-

ski i ne-klasični ton haikua, možemo se još jednom poslužiti napomenama Browera i Minera o njegovim tradicijskim uporištima, kao i o samoj glazbeno metafori koja dominira njihovom definicijom. Kako oni navode, ta je metaforička domena osobito smisljena jer se dvorska poezija često izvodila uz glazbu, dakle postojao je „značajni utjecaj koji su melodijski konteksti imali na kompoziciju” tih lirskih pjesama.

No, autori usto navode i da rastuća pravilnost japanskoga stiha vjerojatno nije prvenstveno posljedica prilagođavanja melodiji, „nego jačega književnog senzibiliteta koji se sve više širi nakon što je [u književnost] uvedeno čitanje i pisanje” (ibid.: 50-51). Takva glazbena geneza lirike predstavlja još jednu paralelu sa zapadnjačkim pjesništvom, koje također u različitim varijantama izvorno uključuje glazbene izvedbe. Paralelu autori uspostavljaju i u upotrebi „tona” da se opišu posebnosti lirike, no u tome elementu ujedno se nalazi i najveća razlika jer „Japanci postižu istinsku raznolikost koja je onkraj dosega zapadnjačke poezije u domeni tona, koji je eminentno prikladan njihovome lirskom geniju. Zapadni kritičari obično definiraju ton kao stav – često samo nagoviješten – pjesnika prema svojim materijalima i svojoj publici. Naše iskustvo čitanja japanske poezije i kritike navelo nas je da protegnemo tu definiciju kako bi uključila stav prema samome pjesniku i pjesničkoj tradiciji” (ibid.: 110). Klasični haiku tijekom svoje geneze i razvoja, prema tome, „sužava” i „snižava” tonalne mogućnosti dvorskoga pjesništva, odnosno ograničava se na manji broj tema kojima izražava stav prema svojim materijalima, publici, pjesniku i pjesničkoj tradiciji. Po Broweru i Mineru, u dvorskome pjesništvu takvi se tonovi uobličuju u tri glavne domene ili oblika: a) deskriptivni, koji tematizira odnos pjesničkoga „ja” i vanjskoga svijeta; b) refleksivni, koji tematizira okretanje pjesničkome „ja”; i c) filozofski, koji tematizira pitanja općenitijega značaja, uključujući pjesničku tradiciju. „Sužavanje” tona možemo prepoznati po tome što se klasični haikui uglavnom ograničavaju na deskriptivni oblik, to jest opisivanje vanjskoga svijeta jer je pjesničko „ja” pritom često slabo ili nikako prisutno (ili, da iskoristimo još jednu glazbenu metaforu, „prigušeno”). „Snižavanje” tona odnosilo bi se na to da haiku u svoju poetiku uvodi zaigranost (無心, *mushin*), a zatim i vulgarnost (俗, *zoku*), što dovodi do toga da se u sva tri oblika izražavaju svakodnevni motivi kakvi nisu prilični za dvorsko pjesništvo. *Zoku* inače podrazumijeva čitav raspon značenja (laik, pučanin, pučko, popularno, vulgarno, nisko), a u japanskoj teoriji i povijesti književnosti uobičajeno se koristi kao antonim klasičnoj eleganciji, profinjenosti i dobrome ukusu (雅, *ga*) koji bi trebali krasiti aristokraciju te dvorsko pjesništvo.

Imajući u vidu ovakav književnopovijesni prikaz, postaje jasno zašto je i kako ton važan za haiku, te kako s obzirom na ton funkcioniraju različite poja-



ve koje mogu izvorno potjecati iz haiku pjesništva, ali se odnose na nešto izvan njega. To među ostalim uključuje i (u ovoj knjizi na nekoliko mjesta iznesenu) distinkciju između haikua i senryūa, koja je često kamen spoticanja u književnosti Japana, a još više izvan nje. Prema tonu, senryū bi trebao biti izrazito obilježen zaigranošću/mushin i na taj način pripadati isključivo u književnost koja je vulgarna/zoku, dok bi haiku trebao, barem u tragovima, sadržavati eleganciju/ga i izbjegavati da se tematski iscrpi u materijalu koji ne bi imao nikakve veze s jednim od tri dominantna oblika klasične lirike. Zbog toga, recimo, klasični haiku praktički nikada ne zapada u ton kritičke socijalne poezije, iako često i vjerno opisuje teške uvjete života i njegove nedaće. U takvim slučajevima, ton je uglavnom deskriptivan, a ako i postaje filozofski, onda je to uglavnom pod određenim utjecajem konfucijanizma. Taj utjecaj uvjetuje određene dužnosti prema društvu, zbog kojih se klasični haiku uglavnom ne obrće prema kritičkoj socijalnoj poeziji, ali niti prema sasvim religioznoj ili dekadentnoj poeziji. Umjesto toga, klasična poetika i konfucijanizam kao glavni cilj postavljaju pokušaj da se eliminiira sve što je zoku i mushin te naglasi sve što je ga i ushin (za razrađeniju argumentaciju, vidi Blyth 1984).

I u ovome kontekstu može se istaknuti Bashōov doprinos sintezi te dvije, dvostruko antitetične pozicije koje u sebi ujedinjuje klasični japanski haiku kakav je Bashō pomogao stvoriti. Bashōov dar za sintezu vidi se i u pjesmi (10), koju opet možemo istaknuti kao osobito vrijednu (i) zbog toga što u sebi sadrži sva tri glavna oblika ili „tonaliteta” klasičnoga dvorskog pjesništva. Dapače, svakome je obliku posvećen po jedan od tri glavna dijela stiha (ili retka, ako se odlučimo na trorednu transkripciju). Deskriptivni je ton naglašen odmah na početku, „od bljeska munje”. Zatim „ne pomisli ‘satori’” uvodi filozofski ton, kojemu se u završnome dijelu pridružuje i refleksivni ton, pogotovo ako se „plemenit čovjek!” shvati kao autoreferencija. No, i bez takvoga shvaćanja, završni dio svakako izražava stav pjesničkoga „ja” o opisanome površnom shvaćanju filozofske i vremenske pozadine materijala haikua, što ga čini refleksivnim. Stoga možemo primijetiti da mehanika ovoga haikua skladno otkucava tri različita tona, gotovo kao trodijelni akord (da se još jednom poslužimo glazbenom domenom metafore). Naravno, haiku nije *waka* klasičnoga dvorskog pjesništva, što znači da si može dopustiti „razigraniji” i „opušteniji” ton kakav ovaj haiku iskazuje kroz ironiju, pa i blagi sarkazam, koji u dovoljnoj količini može pretvoriti određene haikue u senryūe. Izvan Japana se haiku pjesništvo gotovo u potpunosti odmiče od tih tradicionalnih zadanosti, pa se tako i glavni argumenti za dihotomiju haiku/senryū većinom gube, što otežava definiciju njihovih razlika do te mjere da je čini mnogo manje smislenom nego u izvornom, japanskom kontekstu. Isto

vrijedi i za dihotomije zoku i ga te mushin i ushin, ali ipak ih je važno barem spomenuti kako bi se uvidio njihov posredni utjecaj na sav kasniji haiku.

Taj se posredni utjecaj tako može prepoznati i u hrvatskome antologijskom haikuu, ali za općenit pristup i analizu do kakve nam je ovdje stalo, važno je da se taj utjecaj zadrži na razini koja se načelno može tražiti u svakoj pjesmi. Time se prisutnost specifične atmosfere i tona izjednačuje s elementima trojedinstva, komunikativnosti ili globalnosti, koje možemo očekivati u svakome haikuu, do te mjere da su njihovi izostanak ili modifikacija indikativni za pojedine pjesme. Po toj logici, kada Lencović piše o estetskim vrijednostima antologijskih pjesama – *yūgen*, *sabi*, *wabi* i *mono no aware* – sve se one mogu podvesti pod deskriptivni tonalitet klasične japanske poezije, odakle se prenose u japanski pa zatim i u hrvatski haiku. Analiza kakvu provodi Lencović stoga je vrijedna i potrebna, no također je ograničena na karakteristike koje su istovremeno strane zapadnjačkoj poetici kada se tako usko definiraju, ali se s njom i preklapaju kada se koncipiraju na općenitijoj razini atmosfere i tona, kakvu načelno posjeduje svaka lirski pjesma. Dakle, za analizu hrvatskih haikua potreban nam je univerzalan termin koji opisuje tu razinu, a ujedno se može odnositi na zapadnjačku književnu poetiku i u sebe može uključiti konkretne primjere estetskih vrijednosti koje potječu još iz klasičnoga dvorskog pjesništva Japana.

Takav će termin zbog prirode svojega objekta biti teško precizno definirati, no za naše potrebe zadovoljavajuć je pokušaj Hansa Ulricha Gumbrechta koji to čini kombinirajući tri označitelja: *atmosfera*, *raspoloženje*, *Stimmung*. U istoimenoj knjizi (*Atmosphere, Mood, Stimmung*) Gumbrecht prikazuje kako različiti umjetnički artefakti ostvaruju dojam određene atmosfere i tona kod svojih recipijenata. On se primarno zanima za književne tekstove (iako u svoja razmatranja uključuje i slike Caspara Davida Friedricha te glas Janis Joplin), pogotovo stoga što ključni termin *Stimmung* koncipira i kao treći put između onoga što on shvaća kao dva glavna tabora suvremenoga proučavanja književnosti. Naime, po njemu su kulturalni studiji i dekonstrukcija predstavnici pretjerane kontekstualizacije, odnosno dekontekstualizacije književnoga teksta, čiji su zagovaratelji zauzeli radikalno različite i nepomirljive pozicije zbog kojih proučavanje književnosti stagnira. No, osim toga teorijskoga pokušaja da se nadvladaju dva interpretacijska ekstrema koji su s pravom prozvani (iako je upitno s kakvim pravom im se mogu pridati navedeni označitelji), za analizu haikua je uvođenje *Stimmunga* posebice zanimljivo iz još barem tri razloga.

Prvi je razlog upućenost toga termina na poeziju; naime, Gumbrecht povezuje *Stimmung* s prozodijom, dakle elementom književnoga teksta koji

se poglavito odnosi na liriku, iako zapravo nigdje jasno ne definira na što se ta prozodija ima odnositi, kao niti sam naslovni termin. Gumbrecht se tako referira na prozodiju i pišući o noveli *Smrt u Veneciji*, podrazumijevajući, ustvari, jednu vrstu tekstualnoga ritma koji se, na barem četiri mjesta u tome proznom tekstu, ostvaruje rečenicama koje kombiniraju opis atmosferskoga vremena te društvene i psihološke atmosfere u kojoj se zatječe protagonist. *Stimmung* je za Gumbrechta još rastezljiviji pojam od prozodije jer se proteže u rasponu od takvih atmosfera, preko tona teksta (npr. rezigniran ili melankoličan), do pretpostavljenoga raspoloženja čitave zajednice u kojoj nastaje određeni tekst, recimo nostalgičnoga ili buntovničkoga. Iako, dakle, navodi i razrađuje desetak različitih primjera, Gumbrecht namjerno ne nastoji točno obrazložiti dotični termin, premda ga dovodi u vezu s filozofskim i filološkim utjecajima Heideggera i Diltheya. Ono do čega je Gumbrechtu najviše stalo, jest opće raspoloženje i ugođaj, koje ujedno riječ „*Stimmung*“ etimološki određuje (u smislu ugođavanja glazbenog instrumenta). Budući da se riječ koristi i u hrvatskom jeziku, „*štimmung*“ stoga možemo koristiti i za opis atmosfere, tona i ugođaja pojedinih hrvatskih haikua.

Gumbrecht opisuje praksu iščitavanja *Stimmunga* kao „eksperiment u kojemu sigurnosti i konvencije pisanja još nisu definirane. Zamišljam da će u dugome roku pisanje pod utjecajem *Stimmunga* možda dične ‘metode’ odagnati u bezdan” (Gumbrecht 2012: 18). Ova opservacija o tome kako iščitavanje *Stimmunga* ne uključuje nužno uobičajenu metodološku pažnju i rigoroznost (drugim riječima, Gumbrecht ne želi napisati akademski opterećenu knjigu), ujedno izvrsno korespondira s „bježanjem” haikua od teoretizacije, što je stav kakav se pripisuje još Bashōu. Taj se stav redovito provlači i kroz suvremene pokušaje susreta haikua i književne teorije, pa ga se uvođenjem *Stimmunga* u raspravu o haikuu nastoji istovremeno donekle uvažiti i dijelom opovrgnuti. Dakle, teorijska polivalentnost, koja omogućuje širok i ne sasvim definiran raspon shvaćanja toga termina, omogućuje da ga je lako uklopiti u proučavanje pojedinih pjesama bez teoretiziranja koje se u tradiciji same književne vrste smatra nepoželjnim, pa je to i drugi razlog za primjenu *Stimmunga* na haiku. Nadalje, osim što takvo iščitavanje zamišlja po analogiji s iščitavanjem (ili čitanjem) radi zapleta Petera Brooksa, Gumbrecht navedeni pristup preporuča i stoga što je to „orijentacija velikoga broja neprofesionalnih čitatelja (koji nisu – i naravno, ne trebaju biti – svjesni te činjenice). [...] Svakako, ono što neprofesionalni čitatelj smatra [važnim] je jedna stvar, a ono što takva čitanja čini privlačnima – često neodoljivo – je druga stvar. Književna elaboracija atmosfera i raspoloženja, čiju strukturu pojedinac nije dužan prepoznati, omogućuje mu da se maštom prenese u situacije u kojima fizički osjet i psihička ustrojenost postaju neodvojivima. Dok čitatelji

svakako zadržavaju slobodu uživanja u takvome načinu bavljenja tekstem [...] proučavatelji književnosti bi trebali razmotriti da ciljaju na pristup koji se usredotočuje na *Stimmung*" (ibid.: 3, 75). Dakle, i na području opće recepcije iščitavanje *štimunga* barem načelno odgovara primarnome načinu čitanja (iako se ne može s njime izjednačiti) najvećega dijela publike neprofesionalnih čitatelja koja dominira recepcijom haikua, ali i njegovom diseminacijom. To je, uzgred, još jedna činjenica koja ga čini globalno specifičnim, jer, ako uzmemo za primjer vjerojatno najrasprostranjeniju književnu vrstu današnjice – roman, njegova je diseminacija (još uvijek) gotovo isključivo u rukama književnih profesionalaca, dakle pisaca kojima je to posao, kao i urednika, izdavača, književnih kritičara i drugih profesionalaca. Njima je također važno prepoznati i nametnuti određeni štimung, pogotovo ako žele osigurati popularnu recepciju kakvu zahtijeva tekst koji bi bio dobro ugođen prema očekivanju mnoštva, ali takva je motivacija sasvim drukčija od neprofesionalne.

Upravo se neprofesionalne čitateljske motivacije tiče i treći razlog zbog kojega se uvođenje štimunga kao analitičke kategorije čini prikladnim korakom za proučavanje hrvatskoga haikua. Naime, štimung koji stvara jedan haiku može potaknuti čitatelja na ponovno čitanje istoga, ali i na novo čitanje nepoznatoga haikua. Naravno, motivaciju za čitanje nekoga teksta nikada ne možemo iščitati iz samoga teksta, već to možemo eventualno učiniti za motivaciju nastavka čitanja, ali niti to kod haikua nije moguće jer je riječ o vrsti književnoga teksta čije se čitanje praktički ne može napustiti ili prekinuti prije nego dođemo do samoga kraja. Međutim, već iznesene zamjedbe o komunikativnosti i globalnosti haikua upućuju na još jedan, općenit vid motivacije koji se može očitati iz njegova štimunga. Gumbrecht se dotiče takve motivacije kada se poziva na Niklasa Luhmanna i na njegov koncept „kompaktne komunikacije“. Pod time Luhmann podrazumijeva da, „kako je književnost razvijala sve veću autonomiju i neovisnost od pojedinoga konteksta i mjesta izvedbe, tako su autori određivali okvire komunikacije (a ja bih dodao: okvire atmosfere) za [književnu] recitaciju i recepciju. Možda se svijest o važnosti *Stimmunga* razvila iz iskustva izolacije koje je uvjetovalo pojavu modernih oblika subjektivnosti" (ibid.: 11).

Navedeni je opis razvoja okvira komunikacije i atmosfere, odnosno elemenata *Stimmunga* Gumbrecht kontekstualizirao Boccacciovim *Dekameronom* i općenitije pojavom europske renesanse. Međutim, uz povijesni pomak od dva do tri stoljeća u budućnost, taj bi se opis vrlo dobro mogao primijeniti na prijelaz od japanskoga dvorskoga pjesništva na haiku. To znači da na mjesto aristokratskoga konteksta i mjesta izvedbe određenoga dvorskom etiketom (npr. dvorane za pjesnička natjecanja u povodu neke

svečane prilike poput carskoga vjenčanja, dvorski „saloni“, ili privatne kuće koje služe kao mjesta udvaranja) dolazi građanski kontekst i mjesto izvedbe određeno djelomice tradicijom (npr. poetski toponim ili poznato mjesto – utamakura ili meisho), ali i neposrednošću prilike društvenoga okupljanja, poput promatranja cvijeća, sumo borbe ili prenoćišta tijekom putovanja (kao što pokazuju primjeri u poglavlju II.1).

U tome smislu postaje značajniji usputan komentar Browera i Minera o tome kako je u japanskoj lirici prepoznatljiv snažan utjecaj taoističkoga ideala „pustinjaka koji živi životom primitivne slobodne u krepkoj prirodi“ jer je upravo takav ideal doveo do pretpostavke pjesničkoga subjekta haikua kao osamljenoga. To se dobro vidi u izboru haijinova (redovito skromnoga) doma i njegova okruženja za lokaciju na kojoj je smještena neposredna predodžba klasičnoga haikua, ali i u čitavome žanru haibuna koji kanonski prikazuje osamljenoga, izoliranog putnika. U oba slučaja naglašava se izdvojenost u odnosu na veće urbano i društveno središte, dok je dvorski pjesnik uvijek u središtu zbivanja, čak i kada se nastoji od njega odmaknuti. I dok se u slučaju navedenih lokacija stoga ipak radi o relativno manjem odmaku od dvorske tradicije, haiku se od 17. stoljeća nadalje nipošto ne libi smjestiti i isključivo u urbani prostor, o čemu na Zapadu ponekad postoji pogrešna predodžba pa se takav haiku nastoji automatski izjednačiti sa senryūom (usp. Shirane 2015).

Haiku se tako i vremenski i tematski može smjestiti u onaj raskorak između srednjovjekovne i moderne subjektivnosti koji će u zapadnjačkoj lirici obilježiti Petrarka i Baudelaire, pri čemu francuski pjesnik pripomaže konstituirati urbanu subjektivnost na način sličan onome kojim je to bio postigao Bashō. I tu dolazimo do moguće srži motivacije suvremenoga čitatelja haikua, a to je da na relativno jednostavan i brz način ostvari pristup različitim štimunzima. Pristupačnost samoga haikua kao oblika koji se lako čita ključna je za takvu motivaciju, kao i osiguran uspjeh u smislu da će haiku pjesma svakako nastojati proizvesti određen ton i atmosferu. Za štimung haikua je pritom karakteristično da se prilagođuje neposrednome realnom svijetu i kontekstu u kojem nastaje. Oni su preneseni u svijet pjesme, ali ne nastoje sasvim zaokupiti pozornost čitatelja, što je također važno za moderne subjekte koji su navikli na brzu promjenu podražaja kakvu u zametku prepoznaje mondeni pariški *flaneur*. Uvažavajući opisana tri glavna razloga – upućenost na poeziju, teorijsku polivalentnost i čitateljsku motivaciju – uslijed kojih se Gumbrechtov *Stimmung* čini kao nužan završni dodatak analitičkoga instrumentarija hrvatskih haikua, dolazimo do zaključka da se taj termin (kao i ono na što se odnosi) može podjednako odnositi na suvremeno

i tradicionalno te zapadnjačko i istočnjačko. To ga čini izrazito primjenjivim, pogotovo u kombinaciji gdje se prvo identificira kojem se od tri osnovna „oblika“ klasičnoga pjesništva može pripisati pojedina pjesma (deskriptivni, refleksivni i filozofski), a zatim se pokušava iščitati kako je ugođen njezin mehanizam, odnosno kakav joj je štimung.

### VI.3 OBRT HAIKUA

Zaključak ovoga poglavlja i knjige posvetit će se isključivo praksi analize hrvatskih haikua, nakon što je preostalih pet poglavlja bilo pretežito usmjereno na teorijsku podlogu koja omogućuje takav obrt. U tu svrhu odabrano je ukupno šest haikua koji su navedeni u najrecentnijoj i najobuhvatnijoj antologiji, *Nepokošenom nebu* 2. Prvi i najvažniji kriterij koji je uzet u obzir pri izboru jest da tih šest pjesama treba biti barem donekle reprezentativno za hrvatski (antologijski) haiku u cjelini, pa je zato razumljivo da su izabrane recentnije pjesme, u kojima je asimiliran utjecaj prethodnika. Ukupan broj analiziranih haikua donekle je određen analitičkom i numeričkom simetrijom zbog toga što i ova knjiga, u ukupno šest poglavlja, izlaže šest analitičkih mehanizama koji se predlažu kao univerzalni za hrvatski haiku. Dakle, razrađenih šest mehanizama trebalo bi uzeti u obzir pri analizi svake pjesme, pogotovo ako nam je stalo da pokažemo različite obrate koje takva poezija donosi u odnosu na pjesnički obrt kakav dominira hrvatskom književnom suvremenosti i tradicijom. Preglednosti radi, ponovimo da su ti mehanizmi haikua sljedeći: stih, usjek, dobnica, komunikativnost, globalnost i štimung. Za analizu bi se mogao odabrati i neki drugi broj pjesama, ali šest se čini dovoljno da se svakome mehanizmu posveti odgovarajući prostor i da se pokaže kako se oni međusobno odnose, dok veći broj analiziranih pjesama ne bi bitno pridonio tom opisu. Sukladno ustaljenoj praksi navođenja, one se neće posebno kontekstualizirati s obzirom na autora, mjesto ili vrijeme objavljivanja jer je korpus hrvatskoga haikua dovoljno homogen da ti faktori nemaju presudan utjecaj za njihovu analizu. Dapače, uz djelomičnu iznimku poglavlja o T. P. Maroviću kao pionirskome pjesniku, u interesu nam je da te pjesme budu donekle dekontekstualizirane – osim neposrednoga antologijskog konteksta – kako bismo se mogli usredotočiti na zajedničke mehanizme koji im omogućuju da djeluju na čitatelja. Sukladno svemu navedenome, izabrano je sljedećih šest pjesama objavljenih u proteklih petnaestak godina i ovdje prenesene iz antologije (uz uobičajenu modifikaciju uslijed koje se zbog čitljivosti i standardizacije tri retka zapisuju kao jedan):

- (12) Puh u krovištu / noću jede lješnjake / za moju tortu. (Ana Horvat, *NN2*, str. 126);
- (13) listopadsko jutro / iz svježe zaorane brazde / opojan miris balege (Ante Mate Ivandić, *NN2*, str. 133);
- (14) Z ormara / njejne oprave dišiju; / Krunica se niše. (Ivica Jembrih Cobovički, *NN2*, str. 143);
- (15) Božićna jelka. / Dijete pred jaslicama / broji pastire. (Mario Crvenka, *NN2*, str. 60);
- (16) praznični dan; / samac s lulom u ruci / broji minute (Alka Pintarić, *NN2*, str. 316);
- (17) i petrolejka / može smanjiti svjetlost / nebeskog svoda (Luka Tomić, *NN2*, str. 435).

Pjesma (12) napisana je silabičkim stihom sa standardnim rasporedom slogova 5-7-5, koji stoga možemo nazvati pravilnim, iako ga hrvatski haijini dosljedno razdvajaju u tri retka, dva peterca i jedan sedmerac. Jedna posljedica takvoga razdvajanja i obrat u odnosu na japansku praksu jest da se omogućuje ponešto drukčije shvaćanje naglašenosti slogova, što se može demonstrirati u ovoj pjesmi čiji su retci spoj daktila i troheja (prvi redak), odnosno dva daktila i troheja (drugi redak). Nenaglašeno „za” s početka trećega retka može se stoga pročitati kao nenaglašena anakruza uz dva troheja, ili se može naglasiti zbog semantičke važnosti riječi na početku retka, pa time dobivamo kombinaciju po jednoga daktila i troheja. Pjesma ne sadrži usjek, što je netipično za hrvatski haiku u cjelini, ali je češći izbor kod Ane Horvat; primjerice, od 17 pjesama u dotičnoj antologiji, samo četiri sadrže usjek, a tek jedna usječnicu. Takav izbor omogućuje „tečno” čitanje, u kojoj ostvarena predodžba životinje koja se hrani sirovom hranom dominira potencijalnom neostvarenom predodžbom čovjeka koji tu hranu neće moći preraditi i pojesti.

Hranidbeni kontrast životinje i čovjeka pojačava i dobnica, koja je sadržana i u biljnoj i u životinjskoj vrsti koje se spominju u pjesmi. Lješnjak se u Japanu koristi kao kigo za jesen, a puhovi dobar dio godine provode u torporu pa su iz konotacije na koju oni upućuju isključeni hladniji dijelovi godine. Budući da se opisuje hranjenje puha (koji su aktivni gotovo isključivo noću), može se zaključiti da je riječ o ranoj jeseni, dok još nije nastupila velika hladnoća, a životinja se sprema za mirovanje tijekom kojega navodno može izgubiti i do polovice tjelesne težine. Za razliku od toga, čovjekova aktivnost

nije do te mjere uvjetovana izmjenama godišnjih doba, a pogotovo se to odnosi na obrasce hranjenja u suvremenome životu u kojemu je hrana poput lješnjaka načelno dostupna čitave godine. Taj kontrast naglašava i sama neostvorena torta, koja, kao jelo, za čovjeka podrazumijeva kombinaciju namirnica s visokom razinom kalorija, o čemu dotični puh može samo sanjati (pa možda i doslovno, tijekom hibernacije). Također, radi se o jelu koje se isto može povezati s nekom godišnjom aktivnosti, ali ne u smislu hibernacije nego baš suprotno, u smislu povećane aktivnosti tijekom osobitih prigoda i obljetnica u ljudskome kalendaru (npr. rođendani, vjenčanja i slične proslave). Ovaj haiku stoga pomoću nagovještavanja razlika između ritmova prirodnoga i civiliziranoga svijeta upućuje na potencijalni sukob između životinje i čovjeka oko biljnoga ploda kao resursa.

Ipak, ritam je pjesme pravilan i skladan, pa tako možemo pretpostaviti i da se potencijalni sukob nikada neće ostvariti, odnosno da se harmonija forme odražava na harmoniju sadržaja. Do sukoba obično ne dolazi zbog toga što je komunikacija između suparnika ostvorena na neki drugi način, a iako ovaj haiku ne opisuje izravnu komunikaciju između lirskoga „ja” i životinje, unutar njegova komunikacijskoga okvira svakako se ostvaruju intersubjektivnost i multiperspektivnost. Intersubjektivnost proizlazi iz (za haiku karakterističnoga) životinjskoga, puhova odnosa prema hrani i hranjenju, dok se multiperspektivnost ostvaruje u preklapanju te predodžbe s ljudskom, koja lješnjake ne shvaća kao egzistencijalnu nužnost, već kao materijal za neobavezno slavlje. Haiku (12) prema tome nudi jasne informacije o tome „kada” i „što” prikazuje, a osobito je indikativna informacija „gdje” jer životinja u ovome slučaju zauzima doslovno superiornu poziciju („na krovištu”). Vidljivo je da je autorici osobito stalo do uspostavljanja takvoga neočekivanoga „odnosa snaga”, iako uz korištenje blagogoga humora kakav se može očekivati u klasičnome štimungu haikua.

Ton pjesme ipak možemo samo djelomično odrediti kao deskriptivni – kakav se u klasičnome haikuu najčešće rabi – jer se „mala priča” koju pjesma izriče zapravo ne prikazuje neposredno: ona se odvija noću i možemo pretpostaviti da pjesnički subjekt ne može vidjeti puha, već ga samo eventualno može čuti ili tek po naknadnim tragovima pretpostaviti što se dogodilo s hranom. Primjerenijim se čini odrediti ton kao refleksivni, pri čemu se ne tematizira toliko lirsko „ja” već njegova ljudska subjektivnost i perspektiva u odnosu na životinjsku. Takva tematika pogotovo je očita u kontekstu ostalih autoričnih antologijskih pjesama, koje također tematiziraju odnos čovjeka i životinje, iako poneke od njih drukčijim tonom ostvaruju sasvim različit štimung (npr. „U psećem oku / sva je mudrost svemira / i jad planeta”. – ruiku



za Čekoljevu pjesmu (6) iz poglavlja IV.3.2 – ili „Zaklani janjci / krvlju pojašnjavaju / dobri duh Božića“; *NN2*, str. 126-127). Haiku (12) stoga različitim elementima naglašava jedan od najočitijih obrata čitave vrste od trenutka kada je prenesena u europsko pjesništvo, a to je deprivilegiranje ljudske perspektive u odnosu na perspektivu drugih živih bića, čak – ili upravo – i kada se one shvaćaju kao štetočine.

Haiku (13) Ante Ivandića također se referira istodobno na ljudski, biljni i životinjski svijet („listopadsko jutro / iz svježeg zaorane brazde / opojan miris balege“), ali to čini drukčijim tonom od pjesme Ane Horvat. I formalno se razlikuju, počevši od stiha koji je kod Ivandića nepravilan, s rasporedom slogova 6-9-8. Takav je raspored slogova zanimljiv jer stih ove pjesme smješta na samu granicu između malo duljega haikua koji bi ipak zadržao mehanizam pravilne i simetrične izmjene dva kraća dijela oko središnjega duljega dijela, te nepravilnoga haikua u kojemu se tradicionalna pravilnost stihovne forme u potpunosti raspada. No, ako pravilnost ne ostvaruje brojem slogova, ovaj haiku to u globalu čini na druge načine. Na prvome je mjestu za hrvatski haiku karakteristična uvodna kombinacija pridjeva i imenice („listopadsko“ + „jutro“), koja se – primjera radi – u pjesmama izabranima u ovome poglavlju pojavljuje još četiri puta (pjesme (5), (8), (15) i (16)). I sljedeća dva retka uz modifikacije i dodatke slijede tu gramatičku strukturu, s time da svaki redak završava imenicom koja odgovara na po jedno od tri pitanja koja su prepoznata kao osnovna kada je riječ o deskriptivnome haikuu: „jutro“ (kada?), „brazda“ (gdje?) i „balega“ (što?).

Usjek i dobnica također su vrlo pravilno i precizno određeni, pogotovo s obzirom na činjenicu da nema usječnice koja bi dodatno istaknula ključni obrat unutar pjesme. Pjesma je vremenski i prostorno definirana jesenskom sjetvom, a obrat iz vremenske dimenzije dobnice – koja zauzima čitav prvi redak – ujedno definira prostornu dimenziju usjeka, koji je tako smješten između prvoga i drugoga retka. Ivandić inače relativno često koristi usjek bez usječnice i vješto koristi gramatičke stanke da bi u većini haikua ostavio dojam kao da sadrže usjek i kada ga ustvari nema. Osobito često usjek koristi na kraju prvoga retka, čemu može posvjedočiti mini-korpus njegovih drugih dvanaest pjesama iz iste antologije, među kojima samo tri sadrže usječnicu, a samo jedna od njih ima i usjek koji nije smješten na kraj prvoga retka. Ta je pjesma potpuna iznimka jer sadrži čak dvije usječnice („tihu mljackanje / iz hrpe suhog lišća: / jež objeduje!“; *NN2*, str. 126-127); od preostalih jedanaest pjesama, pet ih nema usjeka, a u šest je na kraju prvoga retka.

U haikuu (13), nepobitno smještanje usjeka na kraj prvoga retka omogućuje da se vizualna (i taktilna?) predodžba brazde te olfaktivna predodžba

mirisa iz druge polovice pjesme „stisnu” zajedno, odnosno da se shvate kao semantički bliskije u odnosu na prvu polovicu/redak, od kojega su odvojene usjekom. Takvo je pretapanje sasvim u duhu haikaija jer je ujedno neočekivano i humoristično jer nastoji pomiriti suprotnost ugode, kakvu uglavnom konotira opojnost, s neugodom, kakvu uglavnom konotira miris izmeta. S obzirom da se radi o osebnom doživljaju, možemo dodati da pjesma komemorira osobnu, nenametljivu perspektivu lirskoga „ja” u odnosu na okolinu koja na prvi pogled nije nikako povezana sa zajedničkom perspektivom, osim možda u smislu da su se poljoprivredni poslovi do pojave mehanizacije uglavnom obavljali komunalnim radom. No, iako okolina pjesme nije kulturna u uobičajenome značenju riječi, ona to jest u etimološki izvornome značenju koje se odnosi na biljne kulture, odnosno na njihov uzgoj (od lat. *colere*, što podrazumijeva obradu tla). I na taj se način u pjesmi može posredno detektirati klasični štimung haikua, ne samo stoga što je deskriptivna i naznačava donekle osebnju pjesničko „ja” (kojemu miris balege nije odbojan), nego i stoga što podrazumijeva estetiku humora koja računa na osjetila, kao i na etimologiju („estetika”, dakako, etimološki dolazi od grčke riječi za „osjetila”).

Dakle, ovaj je haiku ustvari izrazito pravilan jer je sa svoja 23 sloga još uvijek dovoljno kratak da se predmet njegova opisa može odjednom razmotriti u cijelosti, odgovara semantičkim restrikcijama opisa trenutka uz minimalnu prisutnost lirskoga subjekta, te supostavlja dvije neočekivane predodžbe. Zbog navedenih razloga relativna nepravilnost stiha te izostanak usječnice u čitanju praktički nimalo ne dolaze do izražaja, pa haiku (13) gotovo po svim kriterijima predstavlja uzoran primjer doslovnoga prenošenja japanskoga klasičnog haikua u suvremeno hrvatsko pjesništvo. Ovdje je njihova formulacija preuzeta od Tabakowske kako bi se osigurala „globalna” definicija, koja ne podrazumijeva samo japanski haiku i stoga je dovoljno apstraktna da uključi sve kriterije što se uobičajeno koriste kako bi se opisao haiku. Dostični haiku ujedno je dobar primjer globalne ikoničnosti koju ističe Tabakowska jer možemo ustvrditi da njegov „oblik oponaša značenje” na najmanje dva načina. Prvi se odnosi na sintagmu koja je u pjesmi doslovno središnja jer se „svježe zaoran[a] brazd[a]” odnosi na 4., 5. i 6. od ukupno 9 riječi u pjesmi. Time se čitav haiku dijeli na tri jednaka i pravilna dijela, što je upravo smisao brazdi i oranja u stvarnome svijetu. Takva je podjela središnjega dijela pjesme dodatno naglašena usjekom koji se ostvaruje grafičkim prekidom retka, ali uspostavlja se i zvučnim kontrastom u odnosu na posljednji dio, odnosno grafički redak. U njemu dominiraju sonanti (j, l, m, n, r; nedostaju samo lj, nj, v) koji podrazumijevaju manje zapreke u protoku zraka kroz govorni aparat, koji je ujedno i dišni pa može asocirati na neometano širenje

mirisa koje taj redak opisuje. S druge strane, središnjim retkom dominiraju opstruenti, odnosno frikativi (s, z, ž), koji podrazumijevaju veće zapreke što stoga može asociirati na otpor koji pruža zemlja prilikom oranja.

Takva višeslojna razdvojenost, koju metaforički možemo opisati i kao „izbrazdanost“ pjesme, u cijelosti je ujedno drugi način kojim haiku (13) ostvaruje globalnu ikoničnost, s obzirom da tako stroga i pravilna razdvojenost redaka pjesme može asociirati na brazde. To pogotovo dolazi do izražaja ako imamo na umu potencijalnu etimologiju po kojoj bi sami stihovi ili „versi“ potjecali od okretanja pluga u novu brazdu (lat. *vertere*). Analizu ove pjesme završno možemo stoga još jednom okrenuti na njezin početak, gdje je konstatirano da je pisana nepravilnim stihom, kako bismo uputili na još jedan razlog takvoga oblika. Naime, možemo primijetiti da stih ni u jednome dijelu ne odgovara japanskom klasičnom metru 5-7-5, ali zato dobro odgovara hrvatskim silabičkim stihovima. Prvi redak je tako šesterac, koji se može shvatiti i kao polovica dvanaesterca je određen usjekom (slično kao kod T. P. Marovića). Zatim slijedi deveterac jer koji se tradicionalno rjeđe pojavljuje pa time još više dolazi do izražaja u ovoj pjesmi, pogotovo u odnosu na završni osmerac, koji je mnogo češći u hrvatskome stihotvorstvu. Možemo stoga zaključiti kako je ovaj haiku dosljedno i uspješno u „brazdu“ hrvatskoga pjesništva prenio „sjeme“ japanske poezije, kako se ona inače često metaforički prikazuje (najpoznatije u predgovoru pjesničke zbirke *Kokinshū*, gdje stoji da se „sjeme japanske poezije sije u ljudskome srcu i razrasta u lišće deset tisuća riječi“).

Još jedan oblik priključivanja japanske književne vrste hrvatskom književnom prostoru prepoznatljiv je po zamjetnom udjelu dijalektalnih haikua. Japanski haiku se u Hrvatskoj i Jugoslaviji pojavio u glavnim tokovima globaliteta, dakle u glavnim gradovima i među intelektualcima, ali nastavio se širiti lokalno i kapilarno u manjim sredinama. Ondje su prisutniji ne samo dijalekti, već i tradicije zavičajnoga pjesništva te književnoga amaterizma, pri čemu se potonja od početaka u Japanu do današnje globalne prisutnosti pokazuje kao osobito plodno tlo za širenje haikua. Dobar je primjer za to haiku (14), čiji je autor Ivica Jembrih Cobovički – inače jedan od pokretača časopisa *Kaj* koji je rodom iz maloga mjesta Gregurovec Veternički, kako nas obavještava biografska bilješka – u antologiji zastupljen podjednako pjesmama na standardu i na kajkavskom dijalektu („Z ormara / njejne oprave dišiju; / Krunica se niše“. – veliko početno slovo može označavati rijetko žensko ime, izraz poštovanja ili uredničku pogrešku, a ovdje će se zanemariti malo vjerojatna prva mogućnost). Na potencijal prilagodbe haikua kajkavskom dijalektu ukazuje već prvo slovo, odnosno glas, jer se relativno česta pojava prijedloga na

početku pjesme (npr. „U psećem oku“), odnosno retka (npr. „iz svježe zaorane brazde“) ovdje modificira na način da se i inače vrlo kratka riječ još više skraćuje izbacivanjem samoglasnika „i“.

To dovodi ne samo do postignuća bolje kompaktnosti ili združenosti riječi – kakvoj haiku uvijek teži – već i do promjene silabičke strukture stiha, koji doduše sadrži uobičajenih 17 slogova, ali u sasvim netipičnome rasporedu, 3-8-6. Time se gubi tradicionalna zrcalna simetrija prvoga i posljednjega kraćega dijela oko središnjega duljega, iako se otprilike zadržava omjer između dvije polovice odvojene usjekom. Taj se omjer obično uspostavlja između kombinacije jednoga kraćeg i jednoga duljeg dijela/retka u odnosu na preostali dio/redak, što u klasičnom japanskom haikuu znači omjer od ukupno 12 slogova ili mora prema 5 slogova ili mora. Dobiveni omjer (oko 2.4) u matematici se obično naziva srebrnim rezom, a u estetici japanskim rezom ili omjerom jer je prisutan u njihovoj estetici, poglavito arhitekturi, slikarstvu i pjesništvu, gdje ga možemo prepoznati u omjeru koji uspostavlja usjek. U haikuu (14) usječnica u obliku točke sa zarezm dolazi na kraj drugoga retka, što znači da se narušena silabička i stihovana struktura s početka pjesme na njezinome kraju donekle ponovno uspostavlja u omjeru slogova bliskome klasičnom (11:6 umjesto 12:5).

Pjesma nema dobnice, ali nije sasvim vremenski neodređena jer njihajne krunice implicira neko kraće vremensko razdoblje u kojem lirski subjekt vidom i njuhom (a možda i sluhom) neposredno sudjeluje u opisanome. Haiku (14) je prema tome svakako deskriptivan, a ujedno je i ogledan primjer ko-memoracije osobne okoline jer se čitatelju na barem tri načina sugerira da se u pjesmi pokušava uspostaviti komunikacija s nekime koga više nema. Ako se podsjetimo da ko-memoracija haikua podrazumijeva neku poruku upućenu adresatu u kontekstu koji trebaju zajednički upamtiti, upada u oči da se ne radi o „tvojim“ opravama, što bi podrazumijevalo neposredno prisutnu osobu, već „njejnim“ opravama, dakle radi se o odsutnoj ženskoj osobi. Nadalje, dijalektalni izraz „dišiju“ ovdje uspostavlja prividnu antropomorfizaciju ili čak personifikaciju oprava, u smislu da ta odjeća doista diše, no radi se o varijanti glagola koja ne podrazumijeva živućega subjekta, pa tako u standardnom prepjevu uz pjesmu stoji „mirišu njene haljine“. Obje informacije, dakle, suptilno upućuju na odsutnost nekoga tko je bio prisutan, tko je možda još donekadno „disao“, ali sada samo „miriše“, pogotovo u kombinaciji s krunicom kao trećom informacijom koju nam pjesma nudi, čime se one ujedno po retcima pravilnim redom usložnjavaju u odgovore na pitanja „gdje“, „što“ i „kada“.

Pretapanje dvije predodžbe, koje u ovoj pjesmi pretpostavlja usjek, posebno je zanimljivo, među ostalim i zbog toga što krunica nagoviješta

treći vid odsutnosti ženske osobe: istovremeno se radi o osobnome predmetu koji bi osoba vjerojatno nosila sa sobom da je prisutna, ali i o predmetu koji vjernici koriste da bi komemorirali nečiju smrt, u vidu molitve krunice za pokojnike. Time se postiže štimung kakav asocira na molitvu i može se opisati kao smiren i komoran, pa i sjetan ako imamo na umu da haiku kao vrsta načelno uvijek računa ne samo na prazninu koja se nalazi oko i između riječi, već i na prazninu između pojava ili pojmova (*ma* ili 間). Zbog toga je pjesma od samoga početka određena praznim prostorom koji unutar ormara ispunjava miris, koji zatim ispunjava prostoriju ponovno se šireći u prostoru koji percipiramo kao prazan. Praznina omogućuje i konceptualno pretapanje s krunicom, koja se može njihati samo u praznome prostoru, pa stoga uviđamo da je prelazak s lokalne koherencije svake pojedine predodžbe u ovoj pjesmi na globalnu koherenciju u kojoj se ostvaruje njezina cjelina uvjetovan prazninom. Takva odsutnost materije može uputiti i na identitet ženske osobe koje nema – mater(ija), što eventualno možemo učiniti i upućivanjem na kontekst ostalih antologijskih pjesama istoga autora. Naime, otprilike četvrtina tih pjesama – 2., 3., 5. i 10. – tematizira starost i protok vremena, pa je sasvim moguće i da haiku (14) upućuje na odsutnu suprugu ili kćer. No, ova pjesma u svakome slučaju uspostavlja prazninu kao važan element svojega štimunga jer se lirsko „ja“ postavlja u poziciju da ispuni tu prazninu svojom prisutnošću. Ko-memorativna funkcija haikua jamči da će se to dogoditi jer on u obliku teksta ostaje zabilješka o prisutnosti lirskega subjekta u odsutnosti adresata.

Osim što se miris širi prazninom, sama njegova prisutnost također je zanimljiva jer upućuje na jedan od tri tradicionalna načina povezivanja disparatnih dijelova u haikaiju. Radi se o *nioi-zuke* (匂付) ili doslovno o „povezivanju mirisom“, koje je osobito volio koristiti Bashō kao alternativu uobičajenijim oblicima povezivanja poput onih koji se temelje na riječima (*mono-zuke*, 物付) ili sadržaju (*kokoro-zuke*, 心付). Bashō i njegovi učenici shvaćali su ga kao inovaciju u povezivanju koja je specifična za haikai, dok se u suvremenoj teorijskoj terminologiji *nioi-zuke* definira kao poveznica koja upućuje na raspoloženje, emociju, nadton ili atmosferu kakvi su zajednički u dva dijela pjesme što ih pjesnik nastoji povezati u cjelinu (vidi Shirane 1992: 77-82). Uz nužnu napomenu da se izvorno radi o povezivanju stihova u dulje cjeline (haikai no renga), ta se logika spremno može primijeniti i unutar haikua, u smislu povezivanja dijelova koje razdvaja usjek. Očito je pritom da se japansko shvaćanje povezivanja stihova mirisom može dovesti u sasvim blisku vezu s onim što je već definirano kao štimung jer se za opis *nioi-zuke* i štimunga koriste potpuno isti termini: raspoloženje, emocija, nadton, atmosfera... I haiku (14) stoga predstavlja jednu suvremenu, hrvatskom jeziku i dija-

lektu prilagođenu inačicu povezivanja mirisom, koje je tim upadljivije zbog toga što se radi o doslovnome mirisu.

K tome, povezivanje lokalne i globalne koherencije dodatno je omogućeno semantičkom napetošću između riječi koje se nalaze neposredno prije interpunkcijskih znakova, „dišiju” i „niše” – osim što im se početci rimuju, odnose se na radnje koje podrazumijevaju određeni ritam, disanja i njihanja. Taj je ritam pogotovo naglašen u antropomorfiziranom smislu riječi „dišiju”, no zadržava se i ako se implicitno primijeni samo na lirskoga subjekta koji percipira opravu udišući i izdišući njihov miris. Ta percipirana i pravilna ritmičnost svakodnevice ogleda se i u stihu: nakon silabički neuobičajenoga početka, posljednji redak odgovara šesteru uobičajenu u hrvatskom pjesništvu, a ujedno je i metrički kompromis između silabičkih peteraca i sedmeraca japanskoga pjesništva. Drugim riječima, ako imamo na umu globalnu ikoničnost haikua, nakon kratkoga početka i relativne praznine u prvome retku (tri umjesto pet slogova), „disanje oprava” i „njihanje krunice” ponovno uspostavljaju očekivani ritam, kako izmjene slogova, tako i svakodnevice. Stoga haiku (14) možemo iščitati i kao refleksivnu pjesmu o uspostavi svakodnevice nakon gubitka (praznine), što ukazuje na još jednu varijantu štimunga hrvatskoga haikua koji se ostvaruje specifičnim mehanizmom obrata iz prve u drugu polovicu pjesme.

Religiozni štimung u haikuu (14) ostvaruje se u implicitnome kontekstu kršćanstva, a haiku (15) ga u istome kontekstu ostvaruje eksplicitno („Božićna jelka. / Dijete pred jasicama / broji pastire.”), ponovno sasvim u skladu s ranijom prisutnošću taoizma i zen-budizma u haikuu. Upitno je mogu li se razlike između istočnjačke i zapadnjačke konceptualizacije svijeta na zadovoljavajuć način obuhvatiti religijskim terminima, no ipak u načelu svaki haiku u kojem se pojavljuju takvi kompleksni sustavi mišljenja i vjerovanja podrazumijevaju štimung filozofskoga tona, barem prema klasifikaciji Browera i Minera. Taj se ton, prema dotičnim autorima, često koristi kako bi se propitala pjesnička tradicija, što se čini razumnom pretpostavkom i u ovome slučaju, pogotovo ako imamo na umu važnost „kulturnopovijesnoga okvira” haikua koji je osobito naglašavao Devidé, a za njim i drugi hrvatski haijini. Naime, budući da je estetski svijet haikua još od svojega tradicionalnog oblika u rengi (hokku) u velikoj mjeri – iako nipošto isključivo – bio upućen na neposredne okolnosti autora i realnoga svijeta u kojem se nalazi, postavlja(lo) se pitanje treba li se (i ako da, u kolikoj mjeri) haiku mijenjati zajedno s promjenom tih okolnosti i svijeta. Dakle, hoće li haiku – i kako – odražavati promjenu iz aristokratskoga i urbanoga u samurajski i građanski svijet, ili kasnije iz kulture izoliranoga i tradicionalnoga Japana u kulturu internacionalnoga i moderniziranoga Japana,

ili još kasnije iz samoga Japana u druge svjetske kulture, a na kraju i u sam svijet kao globalni književni oblik?

Odgovor na ta pitanja, kako se ovdje u više navrata nastojalo pokazati, može se dati samo nakon što se uzmu u obzir estetski svjetovi književne tradicije, a ne tek neposredna realnost nastanka pojedinih pjesama jer se haiku nikada nije zadržavao samo na onome što je izravno dostupno osjetilima. Tako se i u haikuu (15) smiren, svečan i jednostavan štimung sadržaja odražava u estetskoj pravilnosti forme (i obrnuto). Naime, ova je pjesma, prema gotovo svim formalnim pokazateljima, izrazito pravilna i odmjerena: praktički je sve u njoj na svome mjestu, baš kao što i treba biti u idealu Božića iz hrvatske perspektive. Stih je u klasičnome trodijelnom obrascu slogova 5-7-5, s čvrsto određenom usječnicom točke koja je također u klasičnoj poziciji, između prvoga i drugoga retka. Dobnica je omeđena usjekom i može se odnositi na točan datum (25. prosinca), ali ujedno i na dulje vremensko razdoblje u rasponu otprilike od sredine studenoga do početka veljače, a pogotovo na posljednjih tjedan dana prosinca i početnih tjedan dana siječnja (prema rimokatoličkome kalendaru). Nadalje, dobnica se odnosi na razdoblje oko Nove godine, koje je peto izdvojeno doba godine za klasični haiku (uz četiri klimatska godišnja doba prema lunarnome kalendaru), a podjednako uključuje društveni i prirodni fenomen (Božić i jelka). Po svemu navedenome, dobnica u pjesmi (15) ogledni je primjer onoga što dobnica haikua treba i može sadržavati i izražavati, pa stoga, zajedno sa stihom i usjekom, omogućuje čitavoj pjesmi da uspostavi čvrstu vezu s klasičnom japanskom tradicijom haikua, bez obzira na to što u njoj Božić i kršćanstvo ne postoje.

Formalna pravilnost i sklad – kakvima se teži u božićno vrijeme – protežu se i u rasporedu redaka te pojedinih riječi u pjesmi, a vjerojatno najupadljivije u činjenici da svaki pojedini redak obavještava o tome „kada“, „gdje“ i „što“ se u pjesmi prikazuje, tim redoslijedom. Uz tu pravilnost jednake informacijske obilježenosti tri različite cjeline (retka), uspostavlja se i dodatna zrcalna simetrija između prvoga i zadnjega retka u odnosu na središnji, koji su dakako svi „pravilni“ po broju slogova. Kraći retci sadrže samo po jednu imenicu – za razliku od središnjega koji ih sadrži dvije – te jedine funkcionalne riječi koje nisu imenice, naime po jedan pridjev i glagol. Time se inače još jednom ponavlja i za hrvatski haiku uobičajena početna kombinacija pridjeva i imenice, koja kod Crvenke nije osobito učestala (na primjer, nalazi se u još dvije od 12 preostalih pjesama u NN2). Takav je raspored riječi važan jer uspostavlja simetriju dvaju jednakih dijelova čitave pjesme u odnosu na prijedlog „pred“, koji dijeli ono što dolazi pred njim i ono što slijedi za njim na po tri riječi. Pomnoga čitatelja na važnost te brojčane pravilnosti može napu-

titi jedini glagol, „broji“, koji se odnosi na aktivnost lirskoga subjekta kakva predstavlja specifično dječju perspektivu.

Komunikacijske karakteristike ovoga haikua stoga od samoga početka sadrže ko-memoraciju kulturne okoline, dapače ko-memoraciju jednoga od najvažnijih momenata za hrvatsku i europsku kulturnu okolinu uopće jer se Božić odnosi na zajedničku religijsku tradiciju. Uvođenje djeteta u pjesmu tako istodobno ostvaruje intersubjektivnost i osobnu ko-memoraciju, s obzirom na prikaz djeteta koje Božić doživljava kroz aktivnost usmjerenu na nešto što je u kulturnoj perspektivi nebitno. Naime, broj pastira u prikazu Isusova rođenja sasvim je sporedan element, iako pomaže dočarati simboliku siromašnoga svijeta u koji se dolaze pokloniti kraljevi i mudraci (čiji je simbolični broj mnogo važniji). Taj prikaz ujedno nalikuje na igračku, dakle na nešto s čime se dijete može poistovjetiti te ujedno na svoj način sudjelovati u obilježavanju Božića, pa se intersubjektivnost tim više ostvaruje jer se pjesma usredotočuje na dječju perspektivu. Ovakva usmjerenost pjesme na unutrašnjost posebno je zanimljiva na više razina, od kojih je najopćenitija filozofski i religijski štimung koji kršćanskim vjernicima u božićne dane nalaže da osobito uvažavaju svoju unutarnju povezanost sa Sinom Božjim kao najvidljivijom personifikacijom svoje religije.

Također, pjesma u tri retka sadrži tri razine za koje možemo pretpostaviti da idu od većega objekta prema manjem (jelka -> dijete -> jaslice), odnosno čitatelja upućuju na središta koja se doslovno i simbolički smanjuju u progresiji od izvana prema unutra (omote prema ura): od kulturnoga i religijskoga središta (jelka) preko komunikacijskoga središta (dijete) do središta subjekta razmatranja (broj pastira u jaslicama). No, haiku (15) sadrži i sasvim doslovnu usmjerenost na središnju riječ „pred“, koja ujedno otvara mogućnost multiperspektivnosti čitave pjesme. Takva je usmjerenost donekle iznenađujuća jer se radi o jedinoj funkcionalnoj riječi u pjesmi, pa se stoga može pretpostaviti da će ona ujedno u sebi nositi i najmanje značenja. No, kako je u haikuu prije pravilo nego iznimka da malo upućuje na stvaranje jednako kao i veliko, tako se i ovaj prijedlog „pred“ može shvatiti kao dvoznačna kakekotoba. Podsjetimo, radi se o stilskoj figuri koja funkcionira slično kao europska paronomazija i također je učestala u japanskoj klasičnoj lirici, a možemo reći da je, uz metaforu, figura koja ponajbolje izražava bit japanskoga i svjetskoga haikua. Naime, ta figura osobito omogućava nenametljiv humor koji proizlazi iz činjenice da riječi koje u izgovoru zvuče identično ili slično mogu imati sasvim različito značenje, pogotovo kada se pišu različitim kineskim znakovima u jeziku koji je pun homofona, kao što je japanski. Glagol *kakeru* (掛ける), iz kojeg potječe termin kakekotoba, prikladno ima mnoštvo različitih



značenja, među kojima je jedno od dominantnih da se nešto stavlja ili polaže na nešto, recimo naočale na glavu ili pokrivač na krevet.

Slično tome, iako nije nikako leksički povezan s tom japanskom riječi, prijedlog „pred“ na hrvatskome može označavati ne samo dijete koje se nalazi nasuprot jaslica („okrenut licem“), već i dijete koje se nalazi „ispred“ njih, dakle koje je položeno u neposrednu blizinu jaslica. Dapače, taj središnji prijedlog može upućivati i na „neposrednu blizinu kakve pojave, događaja, stanja“ (sve su definicije opet navedene prema *Hrvatskom jezičnom portalu*), što bi se u tom smislu moglo odnositi na dijete koje nagoviješta jaslice. Drugim riječima, lirski subjekt pjesme može se shvatiti ne kao neko anonimno suvremeno dijete, već kao Dijete Isus koji se nalazi pored jaslica i/ili ih nagoviješta kao naizgled beznačajnu pojavu, ali ustvari kao događaj koji će obilježiti vrlo važnu činjenicu njegovoga rođenja, čime se ostvaruje multiperspektivnost dvoje djece sasvim različitoga statusa i kutova gledanja na Božić. Na to nas upućuje i doslovna gramatika pjesma koja uvjetuje da se „Dijete“ piše velikim slovom nakon usječnice točke, čime se ujedno izražava religiozni misterij koji u tom smislu dijele taoizam i kršćanstvo, a to je da čitavo Stvaranje može biti sadržano u malome djetetu. Kako iskazuje i pokazuje Crvenkina pjesma (15), haiku je književni oblik koji takvu podudarnost jezičnih i religijskih tradicija može izraziti na jedinstven način: blagim humorom koji uravnotežuje i povezuje, polaže u jedan mali estetski svijet neizmjerne razlike između malenoga i velikoga, djeteta i Djeteta, stvaranja pjesme od sedamnaest slogova i Stvaranja čitavoga svijeta.

Skladu i svečanosti haikua (15) pogoduje i relativno mala kognitivna udaljenost između dviju predodžbi odvojenih usječnicom jer su jelka i jaslice povezani specifičnom upotrebom isključivo za Božić te se stoga lako pretapaju u jednu sliku kojom dominira dijete (ili Dijete). Kako je već pokazano, nedostatna kognitivna udaljenost predodžbi s obje strane usjeka dovodi do rizika da pjesma postane banalnom, dok obrnut postupak dovodi do potencijalne nerazumljivosti ili hermetičnosti kakva nije u tradiciji haikua, čiji mehanizam pretpostavlja da čitatelj obje polovice pjesme relativno jednostavno može sklopiti u jedinstveni „značenjski *Gestalt*“ (vidi Pierides et al. 2019). Takav mehanizam usjeka omogućava i da pjesme koje su međusobno relativno slične, uspijevaju ostvariti sasvim drukčije unutarnje obrate, što se može demonstrirati u djelomičnoj usporedbi netom analiziranoga Crvenkinog haikua s haikuom (16) Alke Pintarić („praznični dan; / samac s lulom u ruci / broji minute“). Podsjetimo samo još i da, zbog ograničenosti jezičnoga materijala te neograničenosti produkcije haikua na haijine, vreba gotovo jedinstvena opasnost da napišu pjesmu koja je formom i/ili sadr-

žajem toliko slična već postojećoj da postane ruiku, odnosno nenamjerna kopija, pa je stoga potreba za pažljivo predstavljenim predodžbama još veća.

Haiku (16) tu pažljivost iskazuje na više razina, od kojih je osnovna stihovna koja u ovoj pjesmi odgovara silabičkome obrascu 4-7-5. Dakle, prvi redak je katalektičan s obzirom na jedan nedostajući slog, dok su preostala dva retka pravilna. Manjak jezičnoga materijala u prvome retku motiviran je na najmanje dva načina: da bi se naglasio usjek te da bi se implicitno poduprla za haiku sveprisutna tema praznine koju nagoviješta već prva riječ. Što se tiče usjeka, on se kao i u prethodnoj pjesmi nalazi na kraju prvoga retka, ali ovoga puta radi se o „propusnijoj” usječnici točke sa zarezom koju manjak jednoga sloga za nijansu produ(b)ljuje, pogotovo stoga što dolazi nakon jedine jednosložne imenice u pjesmi („dan”). Obje riječi prvoga retka određuju dobnicu, no za razliku od haikua (15,) gdje je u središtu razdoblja na koje se odnosi dobnica jedan određeni dan (Božić), ovdje se radi o jednome danu, koji pak nije određen datumom već samo društvenom konvencijom. Ponovno se, prema tome, pomalja i ko-memoracija kao element komunikativnosti haikua jer je praznik dan kada se kulturna okolina upućuje na prisjećanje nekoga događaja koji ima religijsku i/ili društvenu važnost (jedina je iznimka Nova godina koja uvijek obilježava nešto što se neposredno događa, zbog čega je uostalom izdvojena kao zasebno doba godine u japanskoj kulturi). No, neočekivana radnja u drugome dijelu haikua, koja je u obje pjesme izražena istim glagolom („broji”), opet otvara mogućnost nepodudaranja lirskoga subjekta i njegove kulturne okoline s obzirom na način kojim komemoriraju taj neodređeni praznik.

Svi osnovni elementi trojedinstva haikua (16) su, dakle, naizgled prisutni, ali svaki od njih također sadrži u sebi malo odstupanje od idealne klasične norme (jedan slog u stihu, točka sa zarezom umjesto točke u usjeku, neodređeni dan praznika u dobnici) i time narušava potencijalni skladni štimung praznika kakav se formalno i semantički ostvaruje u haikuu (15). Taj se jedva primjetni nesklad, mali pomak od onoga što je očekivano, ponavlja toliko dosljedno da se može protumačiti i kao glavna tema pjesme, i to baš stoga što nije nametljiv (kao recimo u pjesmi (1), koja tematizira pijanstvo). Možda ga najbolje dočarava usjek, koji odgovara tipu „kontekst-djelovanje”, odnosno koji dijeli pjesmu na dvije polovice od kojih „fragment” opisuje u kakvom se kontekstu nalazi djelovanje lirskoga subjekta u ostatku pjesme, odnosno „frazi”, prema terminologiji koju koriste Pierides i suradnici (2019). Učestalost određenih tipova usjeka pomaže da se odrede i razlikuju poetike i razdoblja haikua, a za izbor hrvatskih pjesama u ovome poglavlju karakteristično je da većinom nemaju usjeka, odnosno da sadrže samo jednu jedin-

stvenu predodžbu (10 od 16 pjesama). Otprilike trećina, uključujući i haiku (15) sadrži usjek tipa „kontekst-djelovanje” (pet pjesama), dok samo haiku (14) sadrži usjek tipa „juktapozicija” (supostavljanje), koji je jedini preostali u navedenoj, vrlo ekonomičnoj terminologiji (za usporedbu, u preostalih 12 pjesama Alke Pintarić iz *NN2*, pet sadrže usjek tipa „kontekst-djelovanje”, a dvije tipa „juktapozicija”). Za potonji je tip usjeka karakteristična velika kognitivna udaljenost između osnovnih predodžbi (u navedenoj pjesmi to su miris odjeće i krunica), dok usjek tipa „kontekst-djelovanje” načelno predstavlja predodžbe koje su kognitivno bliske (kao što su Božić, dijete i jaslice).

Haiku (16) pak iznosi predodžbe koje se mogu lako povezati u smislenu cjelinu, ali nipošto ne ostvaruju skladan štimung već ostavljaju dojam kao da nešto nedostaje, nešto što bi trebalo biti obilježeno juktapozicijskom, naglašenijom usječnicom kao što je točka ili uskličnik. Takvi usječnica ili usjek, podsjetimo li se, na primjer pjesme (14), prizivaju *ma* ili prazninu koja se javlja između pojava i stvari, baš kao što to čini pojam praznika. Ovdje se opet ujedno susrećemo sa slabo primjetnom kakekotobom ili igrom riječi, gdje „praznični dan” podrazumijeva i „prazni dan”, dakle dan koji nije ispunjen radom, ali za samca ni bilo kakvom drugom aktivnošću. Taj se mali pomak od uobičajenoga može izraziti i na još jedan način kojim dolazi do izražaja intersubjektivna perspektiva, dakle perspektiva osobe koja je smještena između kolektivnoga prazničenja i individualne praznine: haiku (16) u svojim retcima ne sadrži odgovor na pitanje „gdje” prikazuje ono što opisuje, već samo „koga” i „što”. Za usporedbu kojom takav postupak bolje dolazi do izražaja, haiku (15) u središnjemu retku ujedno izražava „gdje” i „koga” opisuje („Dijete pred jaslicama”), pa ne ostavlja prostora da nastane informacijska praznina. Riječi haikua (16) pritom ne samo da se oblikuju oko praznina koje su veće nego što se čini, već i same izražavaju prazninu, kao što je očividno s „lulom u ruci” koja, naizgled nasumično, opisuje samca, detaljem koji je mnogo manje važan od činjenice „djeteta pred jaslicama”. To je pogotovo upadljivo ako se dvije pjesme usporede i na razini riječi koje koriste jer su one gotovo identične po vrsti i rasporedu (počinju kombinacijom pridjeva i imenice, završavaju kombinacijom glagola i imenice), osim u središnjem retku gdje haiku (16) sadrži dva umjesto jednoga prijedloga uz imenice, i to upravo u dijelu koji glasi „s lulom u ruci”, dakle koji modificira predodžbu subjekta samca na način koji je bliskiji nepovezanosti juktapozicije nego usklađenosti konteksta i djelovanja.

Gomilanje takvih malih formalnih i semantičkih praznina možemo opisati kao pomak u fazi koji onemogućuje pjesmi da uskladi svoj mehanizam, čime naizgled odražava upravo tu pojavu kod svojega subjekta. Naime,

samac koji se prikazuje očigledno nije usklađen s ko-memorativnom nakanom čitavoga dana, u kojem nastoji ostvariti vlastitu nakanu da ga simbolično razloži na manje dijelove. U takvome kontekstu može se lakše protumačiti pojava dviju riječi koje su doduše manji dijelovi predodžbe samca („lula“ i „ruka“), ali njihovo uvođenje u pjesmu inače nije smisleno motivirano, osim možda upravo izostankom svrhovitosti, dakle da naglase prazninu smisla koju subjekt osjeća na dan koji je za njega prazan. On tu prazninu doslovno ispunjava brojeći mu minute, čime iskazuje globalno prisutan kognitivni proces koji smo već prepoznali kao minimalnu razinu svjesne aktivnosti. Dakle, u izostanku bilo kakvoga posla ili smisla, samac iskazuje obrazac ponašanja nekoga tko nastoji zaokupiti ruke i pozornost kako bi bar donekle odagnao pomisao da postoji uprazno, kakva osobito teško pada kulturnim subjektima Zapada. Štimung ovoga haikua prema tome ne odražava samo disharmoniju i neusklađenost, već i određeni egzistencijalistički prizvuk ili „nadton“ (što je inače često svojstvo Marovićevih haikua). To poglavito postiže uvođenjem mnogih malih praznina u svoju formu i sadržaj, čime ujedno pokazuje preciznost minijaturnih mehanizama estetskoga svijeta haikua u kojem nedostaci jako dolaze do izražaja. To čini haiku pogodnim književnim izražajem da se u isto vrijeme uputi na prisutnost i odsustvo u onome što opisuje, kao što je u primjeru haikua (16), ali i općenito u haiku poeziji, izdvojena ljudska perspektiva u odnosu na društvenu ko-memoraciju.

Posljednji preostali haiku koji će se podvrgnuti cjelovitoj analizi također bi se mogao usporediti s neposrednim prethodnicima u analizi, ali takva usporedba bi poglavito morala istaknuti njihovu različitost, a ujedno i raznovrsnost koju moderni haiku može ostvariti i ostvaruje u antologijskim primjercima na hrvatskom jeziku. Radi se o pjesmi (17) Luke Tomića („i petrolejka / može smanjiti svjetlost / nebeskog svoda“) koja je formalno pravilna na razini stiha – silabički obrazac 5-7-5 – ali također „prazna“ u smislu da joj nedostaju druga dva elementa trojedinstva, usjek i dobnica. Njezino neuobičajeno otvaranje sastavnim veznikom dodatno naglašava to početno jako mjesto u stihu i pjesmi, što pomalo asocira na usječnice koje se u nekim pjesmama pojavljuju na samome kraju, kao što su *kana* ili *zo* u japanskoj, odnosno uskličnik ili trotočka u hrvatskoj inačici (kao u haikuu (3) iz ovoga poglavlja). Dobnica također izostaje u klasičnome smislu određivanja godišnjega doba, iako se čitava pjesma ipak ostvaruje u trajanju koje je određeno dobom dana, odnosno noći. Taj dvostruki izostanak osnovnih formalnih elemenata haikua ukazuje na još jedan način kojim ta lirska vrsta može ostvariti dojam praznine, tj. ona se može shvatiti i kao jedna od glavnih preokupacija ove pjesme. Pritom treba napomenuti da nije riječ o *ma* kao praznome međuprostoru kakav se nerijetko može identificirati u haikuu, što je pokazao

i primjer prethodne pjesme (16), već o praznini kao odsustvu onoga što bi inače bilo prisutno i u fokusu, a to je zvjezdano nebo nad nama (u doslovnom značenju, a potencijalno i u kantovskom, moralnom smislu).

Naime, umjetna svjetlost kakvu stvaraju javna i privatna rasvjeta dovođi do svjetlosnoga zagađenja uslijed kojega iz ljudske (i žablje) perspektive odozdo nebo gubi svoju raznolikost i distinktivnost. Među ostalim, to znači da nebo gubi i svojstva koja su ga činila čestim lirskim objektom i motivom u klasičnome japanskom pjesništvu, do te mjere da su se za razne pojave na njemu – kao što su munje, na što ukazuje Bashōov haiku (10) – stvorili klišeizirani, automatizirani pjesnički odgovori. Te se munje, zvijezde, ili mjesec kao česti pjesnički motivi slabije opažaju na nebu kada njihovoj svjetlosti konkurira ona s površine, pa svjetlosno zagađenje postaje i problem, ali i izvor novoga materijala za pjesnike. Točnije, svjetlosno zagađeno nebo – barem u ovoj pjesmi – mijenja perspektivu na način da doslovno onemogućuje uspostavu intersubjektivnosti ili multiperspektivnosti, zbog čega ovome haikuu preostaje samo ko-memoracija okoline kao važan element komunikativnosti. On, dakle, nastoji zabilježiti određeno kulturno stanje moderniteta, koje pretpostavlja da je za većinu čovječanstva što živi u gradovima nebeska svjetlost sasvim prigušena. Pritom čak i bez usjeka uspijeva supostaviti takvo kulturno stanje s doslovnim i metaforičkim stavljanjem u prvi plan tehnološkoga arhaizma kakav predstavlja petrolejka. Time Tomić uspijeva ostvariti specifičan štimung ironije, kakav se obično veže uz senryū, a ne haiku. Pjesma (17) je stoga također još jedan primjer teksta koji balansira između senryūa i haikua, pogotovo ako se opet pozovemo na Blythovu definiciju da su senryūi „zapisi neuspjeha ljudi” (1964: 76). Naime, ovaj haiku ukazuje da se neuspjeh može pojaviti čak i kada se čini da je nešto potpuno uspjelo, poput (javne) rasvjete, a to je i inače *štimung* kakvim često rezoniraju Tomičeve antologijske pjesme (pogotovo 1, 7, 9, 10, 14, 17, 19).

Opisana predodžba ujedno može uputiti na simbolički intertekst znamenite Kantove rečenice o zvjezdanome nebu (nebeski svod) i moralnome zakonu – (petrolejka) koje povezuje osjećaj – stvarnoga ili ironičkoga – udivljenja (svjetlost), što bi podrazumijevalo da ovaj haiku preuzima filozofski ton, i to zapadne filozofije. Ipak, u kontekstu filozofske tradicije ove lirske vrste takva poveznica nije samorazumljiva, za razliku od upućivanja na već razrađene elemente taoizma i globalnosti haikua. Haiku (17) stoga je logičnije tumačiti ako se uputi na simboliku i simbol Stvaranja (zōka), odnosno u njemu suprostavljenih sila yina i yanga. Dakako, pjesma (17) ne imitira svojim oblikom i vizualno simbol taoizma, popularno nazvani yin-yang, odnosno *taijitu* (na japanskom *taikyokuzu* ili 太極図), ali možemo je tumačiti kao da

to čini svojom globalnom ikoničnošću. Naime, sam je simbol nastao upravo promatranjem neba, odnosno kretanjem sunca (Wang 2012: 26), a navodno su kineski astronomi bilježili kako sjena pada na tlo kroz čitavu godinu te iz dijagramskog prikaza toga fenomena izveli vizualnu predodžbu kakvu danas poznajemo. K tome, izvorna upotreba skupnoga termina (*yinyang*) pojavljuje se u kineskoj poeziji, točnije u *Knjizi pjesama (Shijing)*, gdje se odnosi na igru svjetlosti i sjene koja se pojavljuje na padini brda. U toj se predodžbi može prepoznati jedna velika načelna razlika u odnosu na tradicionalne filozofske sustave Zapada koji naglašavaju logički slijed pojava, za razliku od relacijskoga istočnjačkog mišljenja: „Sunčana strana brda je *yang*, a sjenovita je *yin*. Ova originalna upotreba riječi već iskazuje primarni aspekt *yinyang* razmišljanja koje upućuje na preklapanje jedne stvari (sunca) sa kompleksnim kontekstom, pa stoga *yinyang* prikazuje međuigru sunca, brda i svjetla. Ta upotreba implicira konkretnu uputnicu [reference] i opazivu činjenicu. U isto vrijeme, *yinyang* nije određeni predmet nego prije fenomen: manifestacija sunca u odnosu na druge stvari” (Wang 2012: 24).

Ponovimo još jedanput da za tumačenje haikua načelne razlike u mišljenjima filozofskih sustava nisu presudne, već je presudno ono što izražava sam tekst. U slučaju haikua (17), jasno je da u njemu izražena tvrdnja može biti točna u oba dominantna sustava misli između kojih se oblikuje, logičnom („zapadnjačkom”) i korelacijskom („istočnjačkom”); vidi *ibid.*: 15-16). Korelacije svih pojedinih fenomena stalno su aktivne i mogu dovesti do velikih promjena, bez obzira na njihovu kvantitetu, pa tako i petrolejka utječe na svjetlost nebeskoga svoda na isti način kao što i njegova prevladavajuća tmina utječe na to da se ta svjetlost uopće može percipirati. Čitav Tomićev haiku tako postaje globalno ikonična demonstracija tvrdnje koju simbolizira tajjitu, naime da je barem mali dio *yang*a uvijek prisutan u *yinu* i obrnuto. S druge strane, glavna tvrdnja haikua (17) je načelno točna i ako se smjesti u logični („zapadnjački”) sustav, samo onda logika nalaže da se pjesma referira poglavito na subjektivnu percepciju pojedinca koji promatra noćno nebo. Njoj ili njemu čak i slabo svjetlo petrolejke može narušiti noćni vid, odnosno sposobnost da nakon određenoga vremena prilagodbe bolje vidimo u tami. Nama se tako može činiti da je nebo izgubilo svjetlost, iako smo je u stvari mi kao promatrači dobili, ali tvrdnja je opet ispravna, iako – ironično – iz sasvim suprotnoga razloga. U oba slučaja, malo „i” s početka pjesme postaje njegovo središte i u smislu globalne ikoničnosti jer vizualno može oponašati petrolejku s plamenom na vrhu ili čovjeka s istaknutim okom (također na vrhu tijela), baš poput kineskih znakova (ideograma) koji se koriste u japanskom haikuu. Na taj način točka na „i” doslovno postaje zaključak pjesme čim je ona započela, demonstrirajući još jedanput ne samo globalnu ikoničnost (hrvatskoga)

haikua, već i njegovu jedinstvenu sposobnost da poentirano iznese neki opažaj, ali i da uputi na svu prazninu koja okružuje viđeno, odnosno na sve ono što promatrač ne može vidjeti, ali može osjetiti kao dio Stvaranja.

Višeznačnošću svoje tvrdnje haiku (17) dobro oprimjeruje upozorenje Tomislava Brleka da svaki tekst može nešto tvrditi (u smislu izricanja tvrdnje), ali da književni tekstovi isključivo tvrdē u smislu da kontinuirano „otvrđuju“ (a ne utvrđuju) smisao, te na toj radnji inzistiraju kao jedinoj mogućoj. Suočena s takvom situacijom, u kojoj „književni tekst značenja ne prenosi, nego ih proizvodi, smisao kritike nije u tome da smanji kompleksnost književnog djela, nego da je uveća“ (Brlek 2020: 9-10 i 58). Jedna od glavnih namjera ove knjige, koja ne pretendira biti kritička jer se drži antologijskih pretpostavki koje je utemeljila zajednica hrvatskih haijina, ipak je bio da uveća kompleksnost hrvatskih haikua kao književnih djela. Da bi se to postiglo, predstavljen je analitički aparat koji se sastoji od šest mehanizama (stih, usjek, dobnica, komunikativnost, globalnost i štimung) čiji je cilj pomoći da se hrvatski haikui opišu, kontekstualiziraju i razgrade. Koliko je taj cilj postignut, najbolje će prosuditi čitatelji ove knjige svojom vlastitom spremnošću da koriste predloženu analizu kako bi njihova čitanja hrvatskih – ali i drugih – haikua također sudjelovala u stvaranju složenih značenja iz logički jednostavne, ali relacijski usložnjene mehanike te jedinstvene lirske vrste.

Elaboracijom mehanizama haikua i njihovom povratnom aplikacijom na izabrane antologijske pjesme, u cilju da se predstavi postupak njihove analize te ukaže na cjelokupnu kompleksnost mehanike haikua, dosegnuta je svrha ove knjige. Samojoj svrsi ipak ćemo pridodati još dvije vrlo kratke zamjedbe koje upućuju na završni obrat haikua. Obje se tiču jednoga važnog svojstva haikua koje još nismo imenovali, iako ga njegova hrvatska inačica iznimno dobro demonstrira, a riječ je o prijemčivosti. Naime, iz svega ovdje napisanoga trebalo bi biti očigledno koliko se dobro haiku „primio“ u hrvatskoj pjesničkoj sredini – a i drugdje diljem svijeta – unatoč tome što dolazi iz relativno zatvorene i izolirane pjesničke tradicije. Potencijalnih razloga za tu globalnu rasprostranjenost dotaknuli smo se razmatrajući upravo njegov globalni karakter, uključujući i bliskost „malim prostornim pričama“ koje predstavljaju jedan od kognitivnih temelja univerzalnoga ljudskog mišljenja. Ovdje možemo dodati još jedan razlog povezan s aktualnim istraživanjem pamćenja hrvatskih i drugih neprofesionalnih čitatelja, koji doduše vrlo rijetko spominju haiku kao pamtljivu književnu vrstu, ali zato ukazuju na nešto drugo što ga možda čini toliko prijemčivim.

Naime, čini se da se najveći dio onoga što hrvatski i strani čitatelji pamte iz pročitanih književnih tekstova može svesti na njima neobične i

nesklapne detalje koji se nalaze u kontekstu nečega poznatoga i uobičajenoga. Potonju kategoriju izgrađuju na temelju vlastite svakodnevice, pa je stoga uobičajeno da uz tekst jako dobro pamte vlastite okolnosti u kojima su ga čitali, primjerice, mjesto i vrijeme ili osobu koja im je preporučila tekst. Budući da lektinom suvremenih čitatelja dominira pripovjedna proza, obično se kao najpamtljiviji nameću likovi i prizori koji se aktualiziraju (i posljedično najbolje pamte) svojom neobičnošću u odnosu na običnost onoga što okružuje čitatelja. Time se likovi i prizori, ali i bilo koji drugi element književnoga teksta, prilikom čitanja smještaju između egzotike i poznatoga, na pamtljivo „pravo mjesto“ (engl. „sweet spot“; prema Škopljanac 2023). Iako ne pripada pripovjednoj prozi, haiku možemo opisati kao „kratku i slatku“ književnu vrstu upravo u tom smislu da zaokuplja čitateljsku pozornost inherentnom kombinacijom egzotičnoga i poznatoga. Ona se s lakoćom može održavati u radnoj memoriji, pogotovo s obzirom na to da često sadrži pamtljive „male prostorne priče“, što pomaže da se zadrži i u dugoročnom pamćenju.

Kao što je primijetio i Barthes, haiku na jedinstven način ustoprimaljuje čitatelja da i sam postane autor. Tu primamljivost osiguravaju njegova pristupačnost (ovjerena pjesničkom tradicijom) i navještaj narativnosti, a izvan Japana čak je i povećava njegova egzotičnost, čiji se status prenosi na čitavu vrstu. Dakle, samo čitanje – a još više pisanje haikua, automatski se ostvaruje kao pamtljiva, prijemčiva književna činjenica jer je riječ o nečem nesvakidašnjem i egzotičnom unutar književnosti kao što je hrvatska. Narednu fazu svojega širenja haiku onda ostvaruje prelaskom u um i u svakodnevicu sljedećega čitatelja, odakle mogu nastati nove pjesme, što se svakoga dana uistinu događa, i to u globalnome opsegu. To haiku čini svojevrsnim književnim parazitom, što nije nepoznata metafora i može se koristiti za analizu književnih motiva, tema, jezika (što čine Ingarden, Austin i Searle; vidi Lser 1978: 63), pa i čitavih sustava, kao što, primjerice, čine Michel Serres ili Itamar Even-Zohar. No, ovdje metaforu parazita koristimo samo kako bismo ilustrirali završni obrat koji mehaniku haikua čini tako uspješnom i prijemčivom. Naime, baš kao i u slučaju bilo kojega stvarnog, biološkog parazita, haiku bi bilo pogrešno shvatiti kao slaboga i neželjenoga nametnika kojega valja iskorijeniti, prezirati ili ignorirati, što je uobičajen stav književne kritike, ali donekle i znanosti o književnosti o haikuu izvan Japana. Upravo suprotno, riječ je o najrasprostranjenijem i globalno najprisutnijem obliku života u svojem sustavu – biološkom i književnom – koji se odlikuje time da na osobito ekonomičan način preuzima iz svojega okoliša energiju potrebnu za život i širenje. Za razliku od mnogih drugih parazita, autore i tekstove koji su mu „domaćini“ pritom ne slabi niti ne ubija, već ih prilagođava na drukčiji način interakcije s okolišem. Haiku je prema tome najuspješniji svjetski knji-



ževni parazit – osobito značajno prisutan i na hrvatskome staništu – hraneći se životima milijuna ljudi koji ga pišu i prenose dalje kao umjetnički izričaj koji ponajbolje aktualizira egzotiku njihove svakodnevice.

## KORIŠTENA LITERATURA

- Addiss, Stephen. 2012. *The Art of Haiku: Its History through Poems and Paintings by Japanese Masters*. Shambhala.
- Agostini, Bertran. 2001. „The Development of French Haiku in the First Half of the 20th Century: Historical Perspectives“. *Modern Haiku* 32(2). <http://www.modernhaiku.org/essays/frenchhaiku.html>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Algee-Hewitt, Mark, Anna Mukamal, i J.D. Porter. 2020. „Computational Approaches to the Short Story“. Predstavljeno na Stanford Literary Lab.
- Allison, Sarah, Marissa Gemma, Ryan Heuser, Franco Moretti, Amir Tevel i Irena Yamboliev. 2013. „Style at the Scale of the Sentence“. *Stanford Literary Lab pamphlet 5*. <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet5.pdf>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- Apter, Emily S. 2013. *Against world literature: on the politics of untranslatability*. London; New York: Verso.
- Arima, Akito. 2012. „Why haiku is popular?“ [https://www.haiku-hia.com/uploads/doc/hpr2012\\_keynote\\_speech.pdf](https://www.haiku-hia.com/uploads/doc/hpr2012_keynote_speech.pdf). [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
- Barnhill, David Landis. 2004. *Bashō's Haiku: Selected Poems by Matsuo Bashō*. Albany: State University of New York Press.
- Barthes, Roland. 1989. *Carstvo znakova*. Zagreb: August Cesarec.
- Bedenicki, Juraj. 1968. „O Viktoru B. Šklovskom.“ *Mogućnosti* 9–10: 1228–1245.
- Beecroft, Alexander. 2015. *An ecology of world literature: from antiquity to the present day*. London; Brooklyn, NY: Verso.
- Bilosnić, Tomislav Marijan. 2012. „Haiku u Hrvatskoj, najznačajnije pojave u tom krugu, ili o počecima hrvatske haiku poezije“. *Republika* 68(1): 42–45.
- Blasko, Dawn G., i Dennis W. Merski. 1998. „Haiku Poetry and Metaphorical Thought: An Invitation to Interdisciplinary Study“. *Creativity Research Journal* 11(1): 39–46.
- Bloom, Harold. 1995. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York, NY: Riverhead Books.
- Blyth, R. H. 1952. *Haiku. Vol. 4: Autumn-Winter*. Tokyo: Hokuseido Press.

- . 1963. *History of Haiku. Volume One. From the Beginnings Up to Issa*. Tokyo: Hokuseido Press.
- . 1964. „Haiku, Senryu, Zen“. *Japan Quarterly* 11(1): 76–81.
- . 1982. *Haiku Volume 3: Summer, Autumn*. Tokyo: Hokuseido Press.
- . 1984. *Haiku. Vol.1: Eastern Culture*. Tokyo: Hokuseido Press.
- Bogdan, Tomislav. 2012. *Ljubavi razlike: tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Disput.
- Bókay, Antal. 2019. „The Lyric and Its Reading – Paul de Man’s Theory of Lyric“. *Transcultural Studies* 15(1): 72–80.
- Bradfield, Elizabeth. 2015. „Orion Magazine - 3 Poems from Antarctica“. *Orion Magazine*. <https://orionmagazine.org/2015/10/three-poems-from-antarctica/>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Brkan, Božica. 2012. „Dubravko Ivančan : život na selu u stvarnosti i u poeziji“. *Republika* 68(1): 46–53.
- Brlek, Tomislav. 2020. *Tvrđi tekst: uvid i nevid moderne hrvatske književnosti*. Zagreb: Fraktura.
- Brower, Robert H., i Earl Roy Miner. 1988. *Japanese Court Poetry*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Burckhardt, Sigurd. 1968. *Shakespearean meanings*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Carter, Steven D. 1983. „Rules, Rules, and More Rules: Shohaku’s Renga Rulebook of 1501“. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 43(2): 581–642.
- , ur. 2011. *Haiku before Haiku: From the Renga Masters to Bashō*. New York, NY: Columbia University Press.
- Casanova, Pascale. 2004. *The World Republic of Letters*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Clements, Jonathan. 2007. *ZEN Haiku*. London: Frances Lincoln.
- Čekolj, Marijan, ur. 1995. *Haiku iz rata: antologija*. Samobor: Hrvatsko haiku društvo.
- . 1998. *Smijeh saznanja: zen haiku eseji*. Samobor: Hrvatsko haiku društvo.
- . 2011. *Haiku sekvence: teorija haiku*. Samobor: Hrvatsko haiku društvo.
- Čizmar, Ivana. 2016. „Uloga konceptualne metafore ČOVJEK JE BILJKA u sagledavanju razlika i sličnosti među kulturama hrvatskoga i anglosaksonskog govornog područja“. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:300489>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Da, Nan Z. 2019. „The Computational Case against Computational Literary Studies“. *Critical Inquiry* 45(3): 601–39.

- de Man, Paul. 1986. *The resistance to theory*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- Devidé, Vladimir. 1987. *Japan – poezija i zbilja: članci i eseji*. Zagreb: Alfa.
- . 1996. „Kakav treba biti hrvatski haiku“. U 4. *samoborski haiku susreti*, ur. Darko Plažanin. Samobor: Narodno sveučilište Samobor: Ogranak Matice hrvatske.
- . 1999. „Haiku i matematika“. *Hrvatska revija* 49(4): 989–96.
- . 2003. *Japanska haiku poezija i njen kulturnopovijesni okvir*. Zagreb: Zagrebačka naklada.
- . 2007. „Haiku pjesma i njezina obitelj“. U 15. *samoborski haiku susreti*, ur. Darko Plažanin. Samobor: Narodno sveučilište Samobor: Ogranak Matice hrvatske.
- Djikić, Maja, Keith Oatley, i Mihnea C. Moldoveanu. 2013. „Reading Other Minds: Effects of Literature on Empathy“. *Scientific Study of Literature* 3(1): 28–47.
- Elfenbein, Andrew. 2018. *The Gist of Reading*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Felski, Rita. 2011. „Context Stinks!“ *New Literary History* 42(4): 573–91.
- Fish, Stanley Eugene. 2003. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Focht, Ivan. 1953. „O klasičnoj japanskoj književnosti“. *Republika* 9(7/8): 707–14.
- Frangeš, Ivo. 1997. „Poezija Tonča Petrasova Marovića“. U *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića: zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 2. listopada 1996. godine u Splitu*, Biblioteka Knjiga Mediterana, ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić. Split: Književni krug, 12–16.
- Friedrich, Hugo. 1989. *Struktura moderne lirike: od sredine devetnaestog do sredine dvadesetog stoljeća*. Zagreb: Stvarnost.
- Giroux, Joan. 1974. *The haiku form*. Rutland, Vt.: Tuttle.
- Golumbia, David. 2014. „Death of a Discipline“. *differences* 25(1): 156–76.
- Guillory, John. 2002. „The Sokal Affair and the History of Criticism“. *Critical Inquiry* 28(2): 470–508.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2012. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Hansen, Chad. 2021. „Zhuangzi“ ur. Edward N. Zalta. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/zhuangzi/>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]

- Harshav, Benjamin. 2007. *Explorations in poetics*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Hasegawa, Kai. 2002. „Time in ‚Saijiki‘“. *Japan Review* (14): 151–72.
- . 2008. „An Interview with Hasegawa Kai“. <http://www.simplyhaiku.com/SHv6n3/features/Kai.html>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Hayot, Eric. 2012. *On literary worlds*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Higginson, William J. 2008. *The Haiku Seasons: Poetry of the Natural World*. Berkeley, CA: Stone Bridge Press.
- Hiraga, Masako. 1999. „Blending‘ and an Interpretation of Haiku: A Cognitive Approach“. *Poetics Today* 20(3): 461–81.
- Hoffmann, Yoel, ur. 1986. *Japanese Death Poems = Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*. Rutland, Vt: C.E. Tuttle Co.
- Hokenson, Jan Walsh. 2007. „Haiku as a Western Genre: Fellow-Traveler of Modernism“. U *Comparative History of Literatures in European Languages*, ur. Astradur Eysteinnsson i Vivian Liska. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 693–714. <https://benjamins.com/catalog/chlel.xxi.54hok>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore (Maryland): Johns Hopkins University Press.
- Itō, Yūki. 2007. „New Rising Haiku: The Evolution of Modern Japanese Haiku“. <https://gendaihaiku.com/ito/new-rising-haiku.htm>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Itō, Yūki, i Richard Gilbert. 2006. „The Heart in Season: Sampling the Gendai Haiku Non-season Muki Saijiki [Preface]“. *Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry* 4(3). <https://thehaikufoundation.org/omeka/items/show/1350>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Ivančan, Dubravko. 1966. „Mala antologija klasičnog japanskog haikua“. *Republika* 22(7/8): 320–22.
- Jamasaki, Kajoko. 2021. „Japanski Glasovi u Časopisu ‚Zenit‘: Daigaku Horigučići“. *Zbornik Akademije umetnosti* (9): 122–35.
- Jambrišak, Tatjana, i Darko Vrban, ur. 2005. *Kap crne svjetlosti: zbirka hrvatskog SF-a*. Zagreb: Mentor; Sfera.
- Jauss, Hans Robert, i Elizabeth Benzinger. 1970. „Literary History as a Challenge to Literary Theory“. *New Literary History* 2(1): 7.
- Jovanović, Neven. 2011. *Stilističko čitanje Marulićeva evanđelistara*. Zagreb: FF press.
- Juras, Zlatko, ur. 2001. *Haiku u Dalmaciji: izbor – eseji*. Podstrana: Matica hrvatska: Z. Juras.

- Kacian, Jim, i Dimitar Anakiev, ur. 1999. *Knots: The Anthology of Southeastern European Haiku Poetry*. Tolmin: Prijatelj Haiku Press.
- Kale, Jadran. 1999. „Tematski odabir iz Kalepina“. U *Jezikoslovac fra Josip Jurin: zbornik radova sa znanstvenog skupa*, ur. Vilijam Lakić. Šibenik, Primošten: Gradska knjižnica „Juraj Šižgorić“ i Ogranak Matice hrvatske. <https://www.bib.irb.hr/575909/download/575909.kalepini-selekcija.doc>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Kawamoto, Koji. 1999. „The Use and Disuse of Tradition in Basho’s Haiku and Imagist Poetry“. *Poetics Today* 20(4): 709–21.
- Keene, Donald. 1976. *World within walls: Japanese literature of the pre-modern era, 1600-1867*. New York, NY: Grove Press: distributed by Random House.
- Kikuchi, Shinji, Keizo Kato, Junya Saito, Seiji Okura, Kentaro Murase, Takaya Yamamoto i Akira Nakagawa. 2016. „Quality estimation for Japanese Haiku poems using Neural Network“. U *2016 IEEE Symposium Series on Computational Intelligence (SSCI)*, Athens, Greece: IEEE, 1–8. <http://ieeexplore.ieee.org/document/7850030/>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Kokot, Krzysztof. 2022. „EUROPEAN TOP 100 MOST CREATIVE HAIKU AUTHORS – Haikupedia“. <https://haikupedia.org/article-haikupedia/european-top-100-most-creative-haiku-authors/>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Kolar, Mario. 2010. „O muhama u krčmi ili može li haiku biti umjetničko djelo? : Prilog proučavanju književnih mikrooblika“. *Književna smotra* 42(3/4): 95–101.
- Koludrović, Marina. 2019. „Sjecišta u sjeni Sakure. Ogled o primjeni nekih filozofsko-matematičkih modela u kritičkoj interpretaciji haiku poezije u antologiji Japanski haiku i jisei“. *Mogućnosti* (1/2), 166–176.
- Kravar, Zoran. 1997. „O slobodnom stihu Tonča Petrasova Marovića“. U *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića: zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 2. listopada 1996. godine u Splitu*, Biblioteka Knjiga Mediterana, ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić. Split: Književni krug, 27–31.
- . 1998. „Lirska pjesma“. U *Uvod u književnost: teorija, metodologija*, ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 379–410.
- Lakić Parać, Iva. 2019. „Japanološki opus Vladimira Devidéa u kontekstu nihonjinron teorija“. *Književna smotra* 51(191(1)): 85–93.
- Lanoue, David G. 2000. „Haiku of Kobayashi Issa“. <http://haikuguy.com/issa/>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Lattig, Sharon. 2020. *Cognitive ecopoetics: a new theory of lyric*. London; New York, NY: Bloomsbury Academic.

- Lavery, Jos. 2014. „Minimal Criticism“. <https://stateofthedisipline.acla.org/entry/minimal-criticism>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Lindsay, Dhugal J. 2019. *Annual Selection 2019. The fine line between too much and too little*. <https://cdn.mainichi.jp/vol1/2020/02/20/20200220p2a00m0na019000q/0.pdf?1>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Long, Hoyt, i Richard Jean So. 2016. „Literary Pattern Recognition: Modernism between Close Reading and Machine Learning“. *Critical Inquiry* 42(2): 235–67.
- Loy, David. 1985. „Wei-Wu-Wei: Nondual Action“. *Philosophy East and West* 35(1): 73–86.
- Lucić, Predrag. 2003. *Haiku haiku jebem ti maiku: velika Feralova pjesmarica*. Split: Kultura & Rasvjeta.
- Machiedo, Mladen, ur. 2018. *Japanski haiku i jisei*. Zagreb: Studio Moderna: Nikola Đuretić.
- Maroević, Tonko. 1997. „Između avangarde i tradicije“. U *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića: zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 2. listopada 1996. godine u Splitu*, Biblioteka Knjiga Mediterana, ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić. Split: Književni krug, 17–26.
- Marović, Tonči Petrasov. 1977. „Opaske o haiku“. *Haiku* 3.
- . 1981. *Suprotiva*. Ur. Zvonimir Mrkonjić. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- . 1991. „Oče naš“. *Kolo Matice hrvatske*.
- . 1992. *Pjesme*. Ur. Tonko Maroević.
- . 2014. *Strah od slova*. Ur. Tomislav Brlek. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika.
- Marshall, Ian. 2013. „Stalking the gaps: The biopoetics of haiku“. *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature* 46(4): 91–107.
- McCarthy, Kathryn S. 2015. „Reading beyond the Lines: A Critical Review of Cognitive Approaches to Literary Interpretation and Comprehension“. *Scientific Study of Literature* 5(1): 99–128.
- McDonald, Russ. 2006. *Shakespeare's Late Style*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Menocal, Maria Rosa. 2004. *The Arabic role in medieval literary history: a forgotten heritage*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Miner, Earl, Hiroko Odagiri, i Robert E. Morrell. 1988. *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Miner, Earl Roy. 1990. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

- Moretti, Franco. 2000. „Conjectures on World Literature“. *New Left Review* II (1). <https://newleftreview.org/II/1/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Mrkonjić, Zvonimir. 1997. „Tonči Petrasov Marović ili kroz palimpsest do zvijezda“. U *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića: zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 2. listopada 1996. godine u Splitu*, Biblioteka Knjiga Mediterana, ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić. Split: Književni krug, 7–11.
- Napier, Susan Jolliffe. 2007. *From Impressionism to anime: Japan as fantasy and fan cult in the mind of the West*. New York: Palgrave Macmillan.
- Natsuishi, Ban'ya. 2001. „Technique used in Modern Japanese Haiku: Vocabulary and Structure“. U *Nichi-Ei taiyaku gendai haiku 2001 = Japanese-English Japanese haiku 2001*, Tokyo: Gendai Haiku Kyokai. <http://www.worldhaiku.net/archive/natsuishi1.html>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Nazansky, Boris, i Alenka Zorman, ur. 2021. *Haiku zbornik Ludbreg 2021*. Centar za kulturu i informiranje „Dragutin Novak“ Ludbreg. <https://czkidn.hr/wp-content/uploads/2021/06/Haiku-Zbornik-2021.pdf>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Nikolić, Davor. 2016. „Digitalna humanistika i nacionalna filologija: o mogućim implikacijama računalnoga obrata“. *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu* 40(60): 75–87.
- Opačić, Petar. 2008. „Pjesničke metamorfoze Tonča Petrasova Marovića (Marsija i Job, suprotiva Apolonu)“. *Tusculum: časopis za solinske teme* 1(1): 199–208.
- Pandžić, Ivan. 2015. „Oblikovanje korjenovatelja za hrvatski jezik“. *Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* 41(2): 301–27.
- Parkes, Graham, i Adam Loughnane. 2018. „Japanese Aesthetics“. U *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ur. Edward N. Zalta. Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/japanese-aesthetics/>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Pavličić, Pavao. 2011. *Vrijeme u pjesmi*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Pavlinović, Dejan. 2018. „SMJERNICE I PRAVILA GRUPE Haiku HR“. *Haiku HR*. <https://www.facebook.com/notes/haiku-hr/smjernice-i-pravila-grupe-haiku-hr/2002503973145738/>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Pavlović, Cvijeta, Vinka Glunčić-Bužančić, i Andrea Meyer-Fraatz, ur. 2015. *Komparativna povijest hrvatske književnosti: Zbornik radova (Poema u hrvatskoj književnosti: problem kontinuiteta) sa međunarodnog znanstvenog skupa održanog od 25. do 26. rujna 2014. godine u Splitu*. Split;



- Zagreb: Književni krug Split: Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta sveučilišta u Zagrebu.
- Perdić, Milica. 2021. „Naši haiku počeci“. *IRIS International. Internetski časopis za haiku poeziju i srodne izričaje* 7(7), 215–231.
- Peskin, Joan. 2007. „The Genre of Poetry: Secondary School Students' Conventional Expectations and Interpretive Operations“. *English in Education* 41(3): 20–36.
- Petrović, Svetozar. 1998. „Stih“. U *Uvod u književnost: Teorija, metodologija*, ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 283–327.
- Pierides, Stella, Thomas Geyer, Franziska Günther, Jim Kacian, Heinrich Liesefeld, i Hermann Müller. 2019. „Knocking on the Doors of Perception: Further Inquiries into Haiku and the Brain“. *Juxtapositions* 5 (1).
- Piper, Andrew. 2020a. *Can We Be Wrong? The Problem of Textual Evidence in a Time of Data*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2020b. „Enumerative“. U *Further Reading*, ur. Matthew Rubery i Leah Price. Oxford University Press, 145–52. <https://academic.oup.com/edited-volume/28333/chapter/215102639>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Pollock, Sheldon I. 2009. *The Language of the Gods in the World of Men: Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Prodanović, Živko. 2005. *Roboti u ratu: (SF haiku)*. Zagreb: Mentor.
- Pšihistal, Ružica. 2015. „Job i vrapci – riječ i šutnja u pjesništvu Tončija Petrasova Marovića“. *Kroatologija: časopis za hrvatsku kulturu* 6(1–2): 137–69.
- Qiu, Peipei. 2005. *Basho and the Dao: the Zhuangzi and the transformation of Haikai*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Richards, I. A. 1976. *The Philosophy of Rhetoric*. Reprint. London: Oxford University Press.
- Richards, Ivor Armstrong. 1970. *Practical Criticism: a study of literary judgment*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Rockwell, Geoffrey, i Stephan Sinclair. 2016. „Thinking-through the History of Computer-Assisted Text Analysis“. U *Doing Digital Humanities: Practice, Training, Research*, ur. Constance (Constance Louise Kathleen) Crompton, Richard J. Lane, i Raymond George Siemens. London: Routledge, 9–21.
- Rončević, Velna. 2021. „Recepcija japanske popularne kulture na primjeru obožavatelja anime i manga“. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:808651>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Rouzer, Paul F. 2006. „A Dream of Ruined Walls“. *Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry* 4(2). <http://simplyhaiku.com/SHv4n2/features/Rouzer.html>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]

- Saunders, Max. 2008. „Life-Writing, Cultural Memory, and Literary Studies“. U *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ur. Astrid Erll i Ansgar Nünning. De Gruyter, 321–32. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110207262.5.321/html>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Schmidt, Siegfried J. 2000. „Interpretation: The Story Does Have an Ending“. *Poetics Today* 21(4): 621–32.
- Shin, Eun-kyung. 2002. „Taoism and East Asian Literary Theories: Chuang Tzu’s Theory of Selflessness and the Poetics of Self-effacement“. *Korean Studies* 26(2): 251–69.
- Shirane, Haruo. 1992. „Matsuo Bashō and The Poetics of Scent“. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 52(1): 77.
- . 1998. *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Basho*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- . 2006. „DoubleVoicesandBashō’sHaikai“. U *MatsuoBashō’sPoeticSpaces: Exploring Haikai Intersections*, ur. Eleanor Kerkham. New York: Palgrave Macmillan US, 105–26. [https://doi.org/10.1057/9780230601871\\_6](https://doi.org/10.1057/9780230601871_6). [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- . 2015. „Beyond the Haiku Moment: Bashō, Buson, and Modern Haiku Myths“. *The Haiku Foundation*. <https://www.thehaikufoundation.org/juxta/juxta-1-1/beyond-the-haiku-moment-basho-buson-and-modern-haiku-myths/>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Sorel, Sanjin. 2003. *Mediterranizam tijela*. Zagreb: altaGama.
- Stibbe, Arran. 2007. „Haiku and Beyond: Language, Ecology, and Reconnection with the Natural World“. *Anthrozoös* 20(2): 101–12.
- Škopljanac, Lovro. 2014. *Književnost kao prisjećanje: što pamte čitatelji*. Zagreb: Ljevak.
- . 2016. „Fantastična temporalnost u romanima Harukija Murakamija i Luke Bekavca“. U *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XVIII. Fantastika: problem zbilje*, ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić, i Andrea Meyer-Fraatz. Split-Zagreb: Književni krug Split, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 285–95.
- . 2023. „What American Readers Remember: A Case Study“. *American Studies in Scandinavia* 55(1): 44–69.
- Tabakowska, Elżbieta. 2020. Operationalizing Iconicity *An Attempt at Operationalization: Levels of Iconicity in Classical and Modern English-Language Haiku*. ur. Pamela Perniss, Olga Fischer, i Christina Ljungberg. John Benjamins Publishing Company. <https://benjamins.com/catalog/ill.17.09tab>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]

- Takeguchi, Susumu. 2015. „Karumi: Matsuo Bashō's Ultimate Poetical Value, Or Was It?“ *Juxtapositions: The Journal of Haiku Research and Scholarship* 1(1): 145–74.
- Trumbull, Charles. 2015. „Shangri-La: James W. Hackett's Life in Haiku“. *Juxtapositions: The Journal of Haiku Research and Scholarship* 1(1): 28–64.
- Turner, Mark. 1998. *The Literary Mind*. New York, NY; Oxford: Oxford University Press.
- Ueda, Makoto. 2004. *Dew on the Grass: The Life and Poetry of Kobayashi Issa*. Brill.
- Ugrešić, Dubravka. 2015. *Karaoke kultura: eseji*. Zagreb: Kulturtreger: Multimedijalni institut.
- . 2017. *Lisica*. Zaprrešić: Fraktura.
- Ungureanu, Delia. 2011. „What to Do about Constructing the Literary Canon: Canonicity and Canonical Criteria“. U *The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries*, ur. Liviu Papadima, David Damrosch i Theo D'haen. Brill., 87–98.
- Užarević, Josip. 1991. *Kompozicija lirske pjesme: O. Mandeljštam i B. Pasternak*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
- Vaessen, Julia Kristina, i Sven Strasen. 2021. „A Cognitive and Cultural Reader Response Theory of Character Construction“. U *Style and Reader Response: Minds, Media, Methods*, ur. Alice Bell, Sam Browse, Alison Gibbons, i David Peplow. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 81–98. <https://benjamins.com/catalog/lal.36.05vae>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Važić, Saša. 2016. „Haiku in Serbia and Montenegro Roads and Side Roads“. <https://www.thehaikufoundation.org/omeka/files/original/c469f679c776ba6e5ee6924a4264280e.pdf>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Višnjic Žižović, Sonja. 2014. „Motiv ‚leptirovog sna‘ u poeziji Macuo Bašoa“. <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/4083>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]
- Višnjic Žižović, Sonja, i Junichi Toyota. 2012. „Emptiness in haiku poetry“. U *Sense of Emptiness: An Interdisciplinary Approach*, ur. Junichi Toyota, Pernilla Hallonsten, i Marina Shchepetunina. Cambridge, IL: Cambridge Scholars, 31–46.
- Vukelić-Rožić, Đurđa. 2014. „Haiku u Hrvatskoj“. <https://www.thehaikufoundation.org/omeka/files/original/1b2dabf9d01d3fa9637c5015ec59ed00.pdf>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]

- , ur. 2018. *Nepokošeno nebo 2: antologija hrvatskoga haiku pjesništva 2008-2018*. = *An unmown sky 2: an anthology of Croatian haiku poetry 2008-2018*. Ivanić Grad: Udruga Tri rijeke.
- Vuletić, Branko. 1999. *Prostor pjesme: o plošnom-prostornom ustrojstvu pjesništva Jure Kaštelana*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- . 2005. *Fonetika pjesme*. Zagreb: FF press [i. e.] Filozofski fakultet.
- Wang, Robin. 2012. *Yinyang: the way of heaven and earth in Chinese thought and culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilson, Timothy D., David A. Reinhard, Erin C. Westgate, Daniel T. Gilbert, Nicole Ellerbeck, Cheryl Hahn, Casey L. Brown i Adi Shaked. 2014. „Just Think: The Challenges of the Disengaged Mind“. *Science* 345(6192): 75–77.
- Woloch, Alex. 2003. *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Wright, Heather Harris, Gilson J. Capilouto, i Anthony Koutsoftas. 2013. „Evaluating Measures of Global Coherence Ability in Stories in Adults: *Global Coherence in Stories*“. *International Journal of Language & Communication Disorders* 48(3): 249–56.
- Yasuda, Kenneth. 2011. *Japanese Haiku: Its Essential Nature and History*. Tuttle Publishing.
- Žubrinčić, Darko. 2008. „Haiku poetry in Croatia“. <http://www.croatianhistory.net/etf/haiku.html>. [Pristupljeno 21. 12. 2022.]

## KAZALO IMENA

- Addiss, Stephen 97-98, 99-100, 125, 149, 241  
 Agostini, Bertrand 22, 23, 28, 29, 241  
 Ahil 180, 181  
 Algee-Hewitt, Mark 58, 241  
 Allison, Sarah 77, 81, 241  
 Anakiev, Dimitar 28, 29, 245  
 Antigona 173-174  
 Appadurai, Arjun 189, 191, 192, 241  
 Apollinaire, Guillaume 21  
 Apter, Emily Susan 189, 241  
 Arima, Akito 74, 241  
 Aristotel 33  
 Austin, John Langshaw 239
- Bagić, Krešimir 47, 178, 241  
 Baksa Snel, Antonija 59  
 Bali, Igor 129, 132-133  
 Barnhill, David Landis 40, 51, 81, 104, 105, 106-107, 124, 241  
 Barthes, Roland 24, 29-30, 193, 239, 241  
 Bashō, Matsuo 38, 40-42, 44-45, 47-51, 55, 61, 65, 67, 71, 72m 78, 87, 93,  
 98-99, 100, 102-105, 107, 121-124, 141, 146, 151, 154, 157, 164, 171-172,  
 173, 181-182, 198-199, 200, 205, 206, 211-212, 216, 218, 220, 228, 236  
 Baudelaire, Charles 220  
 Bebek, Robert 59, 110-118  
 Bedenicki, Juraj 12, 241  
 Beecroft, Alexander 109, 241  
 Benzinger, Elizabeth 70, 244  
 Bilosnić, Tomislav Marijan 25, 59, 241  
 Blake, William 43  
 Blasko, Dawn G. 46, 47, 241  
 Bloom, Harold 201, 241  
 Blyth, Reginald Horace 43, 36-38, 100, 123, 161, 178, 216, 236, 241  
 Boban, Nediljko 54  
 Boccaccio, Giovanni 219

- Bogdan, Tomislav 94-95, 113, 242  
Bókay, Antal 183, 242  
Bradfield, Elizabeth 19, 242  
Brlić Mažuranić, Ivana 169-169  
Brkan, Božica 25, 242  
Brlek, Tomislav 139, 143, 148, 150, 166, 238, 242, 246  
Brnčić, Jadranka 57  
Brooks, Peter 218  
Brower, Robert H. 17, 213, 214-215, 220, 229, 242  
Burckhardt, Sigurd 99, 242  
Buson, Yosa 116-118, 121, 246  
Bühler, Karl 93
- Carter, Steven D. 65, 66-68, 156, 242  
Casanova, Pascale 21, 242  
Cervantes Saavedra, Miguel de 43  
Chuang Tse [Zhuangzi] 100-101, 106  
Clayman, Dee L. 77  
Clements, Jonathan 137, 242  
Condry, Ian 191  
Couchoud, Paul-Louis 21, 22  
Crnjanski, Miloš 22, 23, 29  
Crvenka, Mario 222, 230, 232
- Čekolj, Marijan 27, 109-110, 118-124, 126, 196, 224, 242  
Čizmar, Ivana 155, 242  
Čorak, Željka 181
- Da, Nan Z. 242  
Demokrit 156  
Devidé, Vladimir 14, 22-25, 27, 29, 30, 34-35, 37, 38, 39, 42-43, 46, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 59, 61-63, 64, 72, 75, 82, 84, 87, 89, 96-97, 100, 101, 103-194, 110, 117, 121, 123, 147, 148, 151, 178, 199, 206, 211-212, 229, 243  
Djikić, Maja 119, 243  
Dragojević, Danijel 150  
Drakulić, Slavenka 24

Držić, Džore 185

Držić, Marin 167, 169

Du, Fu 122

Đorđević, V. 72

Eckhart, Johannes 43

Elfenbein, Andrew 202, 243

Eliot, Thomas Stearns 64, 170

Éluard, Paul 21

Even-Zohar, Itamar 239

Evetts, Dee 204, 206

Felski, Rita 190, 191, 243

Fish, Stanley E. 204, 243

Focht, Ivan 29, 243

Frangeš, Ivo 143, 243

Franin, Dina 196

Franjo Asiški 146, 148

Friedrich, Caspar David 217

Friedrich, Hugo 93-94, 95, 243

Fujiwara, Kiyosuke 65

Fukumoto, Ichiro 70, 88

Gatalica, Goran 129

Genette, Gerard 106

Gilbert, Richard 72, 85, 135, 244, 251

Giroux, Joan 111, 130, 132, 134, 243

Golumbia, David 52, 243

Guillory, John 52, 243

Gumbrecht, Hans Ulrich 217-219, 220, 243

Gurga, Lee 51, 59, 70

Hakuin Ekaku 43

Hansen, Chad 102, 243

Harris, Jonathan Gil 190

Harshav, Benjamin 92-93, 95, 188, 244

- Hasegawa, Kai 46, 64, 244  
Hayot, Eric 188-190, 191, 194-195, 198, 244  
Higginson, William J. 244  
Hiraga, Masako 49-51, 55, 57, 244  
Hoffmann, Yoel 157, 244  
Hokenson, Jan Walsh 21-22, 23, 244  
Homer 43, 119  
Horvat, Ana 222, 224
- Ichiki, Tadao 51  
Ingarden, Roman 239  
Iser, Wolfgang 31, 33, 60, 94, 239, 244  
Isus Krist 43, 167, 182, 231, 232  
Issa, Kobayashi 71, 146-148, 153, 158, 161, 173, 174, 182, 184  
Issho, Kasugi 157  
Itō, Yūki 72, 85, 244  
Ivančan, Dubravko 23, 25, 29, 139-140, 195, 196, 244  
Ivančan, Ivan 147  
Ivandić, Ante Mate 222, 224  
Izumi, Shikibu 144
- Jakobson, Roman 48, 93, 94  
Jauss, Hans Robert 70, 206, 244  
Jembrih Cobovički, Ivica 59, 222, 226  
Job 147-148, 180-181  
Joplin, Janis 217  
Jovanović, Neven 77, 81, 244  
Joyce, James 92, 93  
Juras, Zlatko 27, 140, 198, 244  
Jurica, Neven 24
- Kabić, Ljiljana 28  
Kacian, Jim 28, 29, 245, 248  
Kale, Jadran 52, 245  
Karađole, Edita 172  
Kawahigashi, Hekigotō 72



- Kawamoto, Koji 143, 245  
 Keene, Donald 141, 183, 245  
 Kensai, Inawashiro 68, 83  
 Kikuchi, Shinji 77, 245  
 Kišević, Enes 208  
 Kokot, Krzysztof 129, 245  
 Kolar, Mario 25, 195-196, 245  
 Kolničar, Božena 172  
 Koludrović, Marina 206, 245  
 Konfucije 163  
 Kravar, Zoran 93, 171-172, 182-183, 245  
 Krleža, Miroslav 192  
 Krželj, Branislava 124-128  
  
 Lakić Parać, Iva 14, 245  
 Lanoue, David G. 147, 245  
 Lao Tse 97, 100, 163  
 Lattig, Sharon 94, 209-210, 212, 245  
 Lavery, Joseph 29-30, 246  
 Li, Bo 103  
 Lindsay, Dhugal J. 138, 246  
 Long, Hoyt 22, 29, 52, 210, 246  
 Lorca, Federico García 22, 158  
 Loughnane, Adam 43, 247  
 Loy, David 200-201, 246  
 Lucić, Predrag 28, 246  
 Luhmann, Niklas 219  
  
 Mallarmé, Stéphane 152  
 Man, Paul de 24  
 Machiedo, Mladen 183, 246  
 Maretić, Tomislav 28, 129, 130, 131, 198  
 Maroević, Tonko 140-141, 145-146, 150, 168, 246  
 Marović, Tonči Petrasov 23, 139, 142, 185, 246  
 Marshall, Ian 51, 60, 73-74, 116, 135, 196-197, 246  
 Marulić, Marko 142, 152, 157, 167, 169, 191

- Matas, Duško 197  
Matoš, Antun Gustav 185  
McCarthy, Kathryn S. 203-204, 246  
McDonald, Russ 99, 246  
Menocal, Maria Rosa 189-190, 246  
Merski, Dennis W. 46, 47, 241  
Milak, Ivan 59  
Miner, Earl Roy 14, 213, 214-215, 220, 239, 242  
Mishima, Yukio 142  
Moretti, Franco 52, 77, 247  
Mrkonjić, Zvonimir 24, 143, 154, 164, 173, 246, 247
- Napier, Susan Jolliffe 191, 192-193, 247  
Natsuishi, Ban'ya 69-70, 89-90, 247  
Nazansky, Boris 136, 247  
Nikolašević Stojanović, Ruška 197  
Nikolić, Davor 51, 247
- Ogata, Tsutomu 16, 106, 119  
Okanishi, Ichū 124, 205  
Onitsura, Uejima 146  
Opačić, Petar 141, 143, 247  
Oreč, Zdenko 75-76  
Ōsuga, Otsuzi 72
- Pandžić, Ivan 52, 80, 247  
Paljetak, Luko 27, 58  
Parkes, Graham 43, 247  
Pavličić, Pavao 119, 247  
Pavlinović, Dejan 28, 247  
Pavlović, Cvijeta 149, 247, 249  
Peng Zu 205  
Perdić, Milica 25, 248  
Peskin, Joan 203-204, 248  
Petrarca, Francesco [Petrarka] 220  
Petrović, Svetozar 35-36, 37, 38, 39, 40, 248

- Petrović, Zvonko 57  
Pezelj, Dunja 57, 59  
Pierides, Stella 232, 233, 248  
Pintarić, Alka 222, 223, 234  
Piper, Andrew 53, 76-77, 128, 248  
Plotin 43  
Polić Kamov, Janko 95  
Pollock, Sheldon I. 16, 248  
Poncine, Albert 21  
Pound, Ezra 21, 143  
Pöppel, Ernst 209, 210  
Predojević, Jasminka 135, 198  
Prodanović, Živko 28, 248  
Pšihistal, Ružica 143-144, , 145, 146, 147, 167
- Qiu, Peipei 16, 19-20, 78, 100-104, 106-108, 118, 124, 200, 205, 248
- Radović, Tanja 15  
Richards, Ivor Armstrong 23, 24, 155, 210, 248  
Rijavec, Maja 54  
Rockwell, Geoffrey 80, 248  
Rončević, Velna 191, 192, 194, 248  
Rouzer, Paul F. 122, 126, 248
- Saunders, Max 147, 249  
Schmidt, Siegfried J. 52, 249  
Searle, John 239  
Seisensui, Ogiwara 36-37, 38-40, 47  
Serres, Michel 239  
Shakespeare, William 99  
Shiki, Masaoka 63, 72, 95, 127-128, 131, 146, 148, 181  
Shikibu, Murasaki 101  
Shikibu, Izumi 144  
Shin, Eun-kyung 104-105  
Shirane, Haruo 38-39, 47-49, 61, 63-65, 78-79, 98, 103, 106, 107-108, 121, 220, 228, 249

- Sinclair, Stephan 80, 248  
Skočir, Vesna 122  
Snow, Royall 210  
So, Richard Jean 22, 29, 57, 210, 246  
Sorel, Sanjin 142-143, 145, 147, 249  
Sōgi 66, 67, 68, 83  
Stibbe, Arran 69, 249  
Strasen, Sven 94, 249  
Sugiyama, Michelle Scalise 73  
Suzuki, Daisatsu Teitaro 97, 98, 100
- Šklovski, Viktor Borisovič 12, 14, 135, 200  
Škopljanac, Lovro 19, 46, 239, 249  
Španović, Marinko 52, 147  
Štambuk, Drago 181  
Štebih, Mihael 150
- Tabakowska, Elżbieta 204-206, 207, 225, 249  
Tablada, José Juan 21-22  
Taketomo, Torao 210  
Takiguchi, Susumu 183, 211, 250  
Teika 66  
Tenžera, Veselko 24  
Tinjanov, Jurij 200  
Tomić, Ante 15  
Tomić, Luka 222, 295, 235-237  
Toyota, Junichi 112, 200, 250  
Trstenjak, Silva 129, 134  
Trumbull, Charles 97, 250  
Turgenjev, Ivan Sergejevič 92, 93  
Turner, Frederick 209, 210  
Turner, Mark 196-198, 199, 205, 250
- Ueda, Makoto 36-37, 38-39, 147, 250  
Ugrešić, Dubravka 12, 14, 24, 250  
Ujević, Tin 142, 146, 185

Ungaretti, Giuseppe 21

Ungureanu, Delia 139, 201, 250

Užarević, Josip 194-195, 250

Vaessen, Julia Kristina 94, 250

Važić, Saša 22, 25, 250

Vetranović, Mavro 151

Višnjic Žižović, Sonja 112, 200, 250

Vocance, Julien 21

Vukelić-Rožić, Đurđa 25, 26-27, 52, 129, 135, 250-251

Vuković, Aljoša 129, 131

Vuletić, Branko 175, 206-209, 251

Wang, Robin 237, 251

Wheelwright, Philip 47

Wilson, Timothy D. 201, 251

Woloch, Alex 95, 251

Wordsworth, William 43

Wright, Heather Harris 202, 251

Yamasaki, Kayoko [Jamasaki, Kajoko] 23, 244

Yasuda, Kenneth 34, 45, 46, 63-64, 251

Zagreb 156

Zorman, Alenka 136, 247

Živković, Milan 196

Žubrinić, Darko 25, 251

## NAPOMENA

Poglavlja *II. Obrat unutar haikua* i *V. Obraćenje na haiku* objavljena su u skraćenom obliku u časopisima: „Usjek u hrvatskom antologijskom haikuu“, [*sic*] – časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje, br. 1, god. 11-12/2020, <https://www.sic-journal.org/Article/Index/643>) te „Waka Tončija Petrasova Marovića“, *Umjetnost riječi*, br. 1, god. LXVI/2022, str. 53-78.

## BILJEŠKA O AUTORU

Docent dr. sc. Lovro Škopljanac rođen je u Zagrebu 1984. godine. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 2007. godine diplomirao je komparativnu književnost i anglistiku, a 2008. japanologiju i konferencijsko prevođenje. Od 2009. godine zaposlen je na Odsjeku za komparativnu književnost istoga fakulteta, gdje je i doktorirao 2013. godine disertacijom pod naslovom *Analiza prisjećanja na književna djela u empirijskih čitatelja*. Dobitnik je Državne nagrade za znanost za 2012. godinu u kategoriji znanstvenih novaka (područje humanističkih znanosti) i Fulbrightove postdoktorske stipendije u 2016. godini, a od 2021. godine voditelj je Uspostavnoga istraživačkog projekta HRZZ-a *Pamćenje (o) književnosti u svakodnevicu*. Znanstveni mu se interesi kreću oko četiri osi: poredbeno proučavanje književnosti, suvremeni književni subjekti (čitatelji), kognitivno proučavanje književnosti, računalno proučavanje književnosti. Objavio je više od trideset znanstvenih i stručnih radova iz područja proučavanja književnosti, a ovo mu je – uz *Književnost kao prisjećanje* – druga objavljena knjiga.



Na hrvatskome jeziku do sada nije objavljena znanstvena monografija koja bi se bavila hrvatskim haikuom kao književnim oblikom, pa ova knjiga nastoji popuniti prazninu koja postoji s obzirom da je sama vrsta vrlo popularna i prisutna u suvremenoj književnoj produkciji na hrvatskome jeziku no teorija još nije adekvatno popratila praksu. Naime, niti jedna knjiga koja se do sada posredno bavila materijom hrvatskoga haikua nije to učinila iz pozicije komparativne književnosti kao humanističke discipline.

Osim toga, autor uvodi stručnu terminologiju koju hrvatski japanološki kontekst, uvelike ovisan o engleskim prijevodima, tek treba usvojiti, primjerice pionirski rabi hrvatske izraze za kigo (dobnica), kireji (usječnica), kakekotoba (japanska varijanta paronomazije), itd. i tako otvara prostor jednog potpuno novog i neistraženog područja.

(iz recenzije doc. dr. sc. Ive Lakić Parać)

Haiku je globalno sveprisutna pjesnička vrsta, a jednako je relevantna i rasprostranjena pojava unutar suvremene hrvatske književnosti od 1960-ih do danas. Ipak, unatoč višedesetljetnoj popularnosti haikua među našim pjesnicima i publikom, i unatoč međunarodnome odjeku hrvatske haiku poezije, ova tema – sve do ove studije – nije naišla na primjeren interes u našoj akademskoj zajednici.

Autor kombinira tradicionalnu metodu književne interpretacije odnosno pomnoga čitanja i inovativne metode računalne obrade teksta (brojčano čitanje) koje su sastavni segment područja digitalne humanistike, sve zastupljenijeg u proučavanju književnosti. Autor primjerenom obrazlaže ovakav dvostruki pristup i pokazuje njegovu prikladnost pri analizi većega korpusa hrvatskog haikua. Naime, s obzirom na minimalizam i stabilnost ove pjesničke forme, uvelike definirane tradicijom i stoga prikladne za međunacionalne translacije, računalna obrada koja se odnosi na mehanizme haikua (usjek i dobnicu) u pojedinačnim pjesmama pokazuje se vrlo produktivnom. Ovaj, za naš kontekst inovativan pristup analizi književnog teksta, autor pritom umješno kombinira i dopunjuje uvidima bližima tradicionalnijem tumačenju, čime se uspostavlja ravnoteža dviju različitih metodologija.

(iz recenzije doc. dr. sc. Branislava Oblučara)



PF press

Zavod za znanost o  
književnosti Filozofskog  
fakulteta u Zagrebu

