



# 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 nabroja 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 izrijeком 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 unutarnje 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).