



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 premještat i 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 strukturalna 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 nabrojanje 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 prilogama 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 reнге. 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 prozih 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 haikini. 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.