



VREMENSKI I TEMATSKI OBRATI

III.1 TEMELJI TEME

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(2) 風はなし光や払う月の雲

kaze wa nashi / hikari ya harau / tsuki no kumo

[vjetra nema / svjetlo čisti / mjesečev oblak]

ne puše vjetar

svjetlost tek rastjeruje

oblak s mjeseca

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

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

III.2 RIJEČI I *DAI*

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

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

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

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

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

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

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

ili na hrvatskome,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.3 BROJČANO ČITANJE

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

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

ili

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.4 TEMATSKI KORPUS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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