

IV.

OBRAT OBRAĆANJA

IV.1 IZVANA PREMA UNUTRA I OBRATNO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV.2 KOMUNIKACIJSKE KARAKTERISTIKE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV.3 NASTAVAK KOMUNIKACIJE DRUGIM SREDSTVIMA

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

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

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

IV.3.1 Robert Bebek

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

涼しさや鐘をはなるる鐘の聲

suzushisa ya / kane o hanaruru / kane no koe

[hladnoća / zvono odzva / zvono od zvuk]

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

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

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

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

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

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

IV.3.2 Marijan Čekolj

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

夏艸や兵共が夢の跡

natsukusa ya / tsuwamono-domo ga / yume no ato

[ljetna trava / ratnici / san od trag]

ljetna trava:

ratnici iz prošlosti

tragovi snova

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV.3.3 Branislava Krželj

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

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

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

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

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

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

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

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

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

暑くるし乱れ心や雷をきく

atsukurushi / midare-gokoro ya / rai o kiku

[omara / pomutnja osjećaj / grom čuti]

usred omare

osjeća se pomutnja –

čujem zvuk groma

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

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

IV.4 Mainichi i svakodnevne novine

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

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

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

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

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

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

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

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

[jutarnji kašalj / gitara odzvanja / iz kuta]

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

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

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

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

[uništena kuća – / mravinjak izniknuo / pored nje]

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

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

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

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

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

[špica / na mom putu / pahuljica]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[lockdown / brodska korita dodiruju / se međusobno]

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

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

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

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

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

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

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

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