



OBRAĆENJE NA HAIKU

V.1 STUDIJA SLUČAJA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V.2 WAKA IZ ČASOPISA

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

V.2.1 Mogućnosti 1961.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V.2.2 Haiku 1977.-1978.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V.3 WAKA IZ ZBIRKI

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

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

V.3.1 Premještanja

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

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

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

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

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

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

V.3.2 *Hembra*

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

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

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

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

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

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

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

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

V.3.3 *Suprotiva*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V.3.4 Osamnica

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

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

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

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

V.3.5 Moći ne govoriti

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V.3.6 *Job u bolnici*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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