

# VI.

## MEHANIZMI OBRTAJA

### VI.1 GLOBALNOST HAIKUA

Počevši od teorijskih pojašnjenja i nastavljajući s pojedinim primjerima iz prakse hrvatskih autora, uključujući i presjek pojedinačnoga stvaralaštva haikaija pionirskoga autora kao što je T. P. Marović, ova se knjiga na svojem završetku obraća prema svojem početku kako bi u jednome poglavlju objedinila svoje primarne i sekundarne ciljeve, koji su iskazani u zajedničkoj naslovnoj sintagmi poglavlja i knjige. Primarni je cilj da se obrazlože i opišu načini na koje funkcionira hrvatski haiku koristeći reprezentativne, antologijske pjesme, što se može nazvati njegovom mehanikom. Sekundarni je cilj da se u takvoj mehanici identificiraju otkloni od uvriježenih pretpostavki i postupaka hrvatske i općenitije zapadnjačke književnosti, a koji se mogu nazvati obratima haikua. Ti i takvi načini na koji haiku „obrtće” književno stanje stvari kada se prenese u književnost kao što je hrvatska, već su parcijalno prikazani u prethodnim poglavljima, a zadatak koji se nameće u ovome poglavlju jest usustaviti i objediniti ta saznanja. To nije lak zadatak jer se radi o disparatnim poetskim i književnim elementima, ali ipak ćemo nastojati pokazati da se ono što im je zajedničko može obuhvatiti nazivnikom „globalnosti haikua”.

Početnu točku rješavanja navedenoga zadatka smjestit ćemo u koncept „estetskoga svijeta” i njegove eksplikacije: „Pod ‘estetskim svijetom’ stoga podrazumijevamo dijegetsku sveukupnost koju uspostavlja zbir svih aspekata jednoga djela ili dijela-djela [work-part], koji su se okupili u strukturi ili sustavu koji čine cjelinu. Takvo dijegetsko jedinstvo ne mora biti dijegetsko u čisto konvencionalnome smislu – ono ne mora, drugim riječima, biti funkcija isključivo ili djelomično narativnog razvijanja ili napredovanja. Dovoljno je da ovo jedinstvo izniče iz unutarnjega reprezentacijskog konteksta djela, te da stoga kao formalni koncept pripada ponajviše razmještaju sadržaja djela, a ono se pritom odnosi na formalni izražaj. Iz ove perspektive, haiku ima ili

konstituiraju svijet, čak i ako se u njemu ništa ne događa – njegov je svijet jednostavno totalno jedinstvo stvoreno razmještanjem njegovih obraćanja [references] (ili, u nekim slučajevima, odbijanjem da se obrati [to refer]), te generičkom nuždom riječi za godišnja doba, točkama obrata [turning points] i duljinom sloga. Na isti se način svijet klasične drame definira protezanjem kroz prostor i vrijeme te odnosom između medija (tijela, pozornica) i predstavljanja koji konstituiraju njegovu racionalizirajuću sveukupnost; dok svijet lirske pjesme, omeđen s 'ja' i 'ti', razvija svoje strukture svijeta u blizinama i udaljenostima koje uokviruje praznina između njih" (Hayot 2012: 44).

Ovaj citat iz knjige Erica Hayota *O književnim svjetovima* (*On Literary Worlds*) na jednome se mjestu dotiče niza činjenica o haikuu i načina na koji se on diskurzivno pojavljuje u zapadnjačkoj literaturi o književnosti – koja je s obzirom na interes za hrvatski haiku u ovoj knjizi relevantnija od japanske – pa ćemo ih samo u prolazu istaknuti kako bismo ih još jednom potvrdili. Kao prvo, haiku se očigledno odabire kao primjer ruba ili donje granice koja omeđuje Hayotovu tezu o dijegetičnosti književnoga svijeta. Haiku i ovdje služi kao ekvivalent lakmus-papira u znanosti o književnosti: ako se postavi neka teza o književnosti, primjena na haiku može potvrditi ili osporiti da je riječ o univerzalnoj tezi, odnosno da ona jest ili nije primjenjiva na književnost u cjelini. U ovome primjeru to bi podrazumijevalo da ukoliko i haiku iskazuje svojstva „dijegetske sveukupnosti“, onda se nesumnjivo potvrđuje da je koncept „estetskoga svijeta“ primjenjiv na svaki književni tekst. Kao drugo, i Hayot potvrđuje važnost trojedinstva dobnice, usjeka i silabičkoga stiha za univerzalnu konceptualizaciju haikua, neovisno o tome radi li se o recepciji kroz japansku književnu tradiciju ili o raspravi o svjetskoj književnosti, što je jedna od glavnih tema njegove knjige. Kao treće, i Hayot naglašava važnost obrata i obraćanja za haiku pomoću koncepta usjeka („točke obrata“) te referenci, koje i kod njega uključuju izostanak obraćanja, što zajedno dovodi do praznina specifičnih za haiku. Kao četvrto i posljednje, takva praznina u komunikaciji između lirskoga subjekta i adresata presudno oblikuje „uokviruje“ svijet haikua.

Dakako, u gornjem citatu umjesto svijeta haikua riječ je o svijetu lirske pjesme općenito, no upravo na tom mjestu vidljivo je i kako Hayot odstupa od uobičajene zapadnjačke percepcije i recepcije haikua (kao i u već navedenom primjeru iz knjige Benjamina Harshava) upravo zbog toga što ne uvodi argumentacijski obrat: svaka lirska pjesma „razvija svoje strukture svijeta“ pomoću praznina kao što to čini haiku, koji se u tom slučaju može shvatiti i kao ogledni, a ne rubni primjer Hayotove argumentacije. Takva je logika osobito važna za koncept estetskoga svijeta jer Hayot nastoji pokazati

koliko moderna zapadnjačka koncepcija književnosti i umjetnosti općenito, a napose modernističke književnosti i umjetnosti, duguje nezapadnjačkim utjecajima. On tvrdi da je takav utjecaj itekako važan („primjerice, kubizam je nezamisliv bez Afrike“), ali da se o njemu u akademskim raspravama i šire uobičajeno može govoriti samo dok se ne dođe do granice „kanonizacije i centralnosti“ (Hayot 2012: 2). Drukčije rečeno, književni žanr kao što je haiku u europskoj ili hrvatskoj književnosti može imati neku ograničenu važnost, ali o toj važnosti i tim tekstovima nikako se ne može promišljati kao da se radi o kanonskim ili središnjim vrijednostima.

Kako bi pojasnio taj fenomen, Hayot rabi termin antropologa Arjuna Appadurajija: „Sve se to u konačnici može pripisati eurokronologiji: oblicima povijesnoga vremena koje povlašćuje modernitet u cjelini, zbog čega je veoma teško misliti onkraj osnovnih struktura koje čuvaju europske obrasce razvoja kao središte povijesti. Eurokronološko mišljenje ne mora biti posljedica bilo kakvog eksplisitnoga eurocentrizma“ (ibid.: 6; to pitanje kao jedno od presudnih za svjetsku književnost uspješno razmatra i Apter 2013: 65 i dalje). Budući da se inicijalna recepcija haikua u Europi kronološki otprilike preklapa s onim dijelom književnoga moderniteta koji obično nazivamo modernizmom, a u Hrvatskoj s onim dijelom koji obično nazivamo postmodernizmom, shvatljivo je zašto taj prodor haikua nije doživio veću pozornost jer odudara od kronologije koja (post)modernizam – kako već sam naziv govori – smješta u sadašnjost koja se određuje velikom razlikom u odnosu na predmoderno prošlost i koja je drukčije koncipira s obzirom na književnu tradiciju. Uvođenje haikua u neku književnu tradiciju pak podrazumijeva drukčije shvaćanje kronologije: ona potječe još od 7. stoljeća i prvih zapisanih waka u odnosu na koje se definira haikai, zatim u 17. i 18. stoljeću prolazi „zlatni vijek“ te zadobiva novu vitalnost u 20. stoljeću, što se kronološki ne poklapa s niti jednom drugom europskom ili hrvatskom književnom vrstom ili pojavom.

Relativno slaba uključenost haikua u europsko ili hrvatsko književno vrijeme, u smislu prisutnosti haikua kao važnoga elementa dotičnih povijesti književnosti, proizlazi svakako i iz činjenice da bi izmjena književne povijesti utjecala i na drukčije shvaćanje povijesnih kontakata općenito. To bi uključivalo i rizik da se nacionalno ili nadnacionalno koncipirana književnost pokaže ovisnijom o vanjskim utjecajima nego što se mislilo, što može za sobom povlačiti i negativan vrijednosni sud. O takvome utjecaju Istoka – ali u ovome slučaju Bliskoga, a ne Dalekoga – na europsku književnost pronicljivo je pisala María Rosa Menocal u svojoj knjizi o arapskoj ulozi u srednjovjekovnoj književnosti na prostoru Europe, iznoseći i zatim opimjerujući pretpostavku koja se sasvim slaže s Hayotovim sudom: „Mnogobrojne pretenzije na objektivnost

u modernoj civilizaciji nažalost su obično prikrivale činjenicu da je velik dio našega ispisivanja povijesti mitologizacijska aktivnost u istoj mjeri kao i u primitivnijim društvima. [...] Pisanje književne povijesti, bliske i često neizbježne pomoćnice opće povijesti, zaokupljeno je mitovima naše intelektualne i umjetničke baštine, pa stoga i ono priča priče koje želimo čuti, izabire najsvjetlije moguće pretke te kanonizira obiteljska stabla koja se uklapaju o predodžbe do kojih nam je najviše stalo što se tiče našega porijekla” (Menocal 2004: 1).

Ipak, koliko god nam eventualno mitologizacija i eurokronologija književne povijesti unaprijed koncepcijski onemogućavale da sagledamo književnopovijesnu vrijednost haikua u Hrvatskoj, spomenuti koncepti blizine i daljine (Istoka) navode nas da razmotrimo i koncepciju književnoga prostora, a ne samo vremena. Budući da se vrijeme kao takvo uobičajeno izražava metaforama prostora, očekivano je da postoji izvjesno preklapanje književnoga vremena i prostora, pa i metafora povezanih s njima. O tome je nedavno pisala Rita Felski koja se, doduše, ne referira na Menocal i Hayota, ali njezina argumentacija se sasvim dobro može nadovezati na njihovu: „[...] Jonathan Gil Harris osporava ono što naziva ‘nacionalno suverenim modelom vremena’ koji je endemski u proučavanju književnosti i kulture. Razdoblje, drugim riječima, ima gotovo istu funkciju kao nacija; mi određujemo teksteve i predmete jedinstvenim izvorišnim trenutkom na vrlo sličan način kao da ih vežemo uz jedno mjesto rođenja. I [književnopovijesno] razdoblje i nacija služe nam kao prirodna granica, presudni autoritet i posljednji sud. Književno djelo može biti građanin samo jednoga povijesnoga razdoblja i samo jednoga skupa društvenih odnosa; granični policajci rade prekovremeno i pomno prate svako kretanje preko granica razdoblja” (Felski 2011: 579). Ova metafora djela kao građanina kojem je onemogućeno da lako prelazi granice razdoblja osobito je prikladna u našem slučaju jer, osim što na još jedan način metaforički izražava neraskidiv odnos vremena i prostora, također ukazuje na to koliko je teško takve zamišljene granice razdoblja i nacije prijeći ukoliko putnik namjernik, kao što je haiku, dolazi iz veoma udaljene zemlje koja ima svoje stroge granice, kao što je Japan. Prelazak takve zamišljene granice stoga je smion čin ukoliko uspije, a s obzirom na sve iskazano u prethodnim poglavljima, možemo konstatirati da je haiku sasvim uspješno prešao granicu hrvatske književnosti i u njoj se udomaćio.

### *VI.1.1 Prostorna i povijesna globalnost*

Na tragu toga može se iznijeti i donekle smiona teza koja predstavlja jedinstven obrat u hrvatskoj književnosti i književnoj povijesti, a to je da su obje upravo inkorporiranjem haikua po prvi puta uistinu punopravno posta-

le dijelom globalne književnosti. Glavni razlog tome je taj što je haiku najglobalnija književna vrsta u hrvatskoj književnosti, i to u tri smisla: doslovnom (prostornom i povijesnom), kognitivnom i jezičnom. U doslovnome smislu, koji podjednako uključuje prostor i vrijeme, ta se teza odnosi na činjenicu da je, uz roman i eventualno kratku priču, haiku količinski vjerojatno najrasprostranjenija književna vrsta, koja je zajedno sa širenjem japanske ekonomske i „meke“ moći prodrila u najudaljenije dijelove svijeta (vidi Napier 2007: 6). I ovdje se nameće još jedna usporedba haikua s drugim japanskim popularnim kulturnim proizvodima: „antropolog Ian Condry globalne tokove animea smatra primjerom ‘globalizacije odozdo’“ (prema Rončević 2021: 107), čemu svakako možemo pridružiti i haiku, kao možda ponajbolji primjer književne globalizacije odozdo. Dakle, nasuprot djelovanju nacionalnih i institucionalnih mehanizama proizvodnje i diseminacije književnosti, haiku aktualizira nešto što možemo konceptualizirati pomoću fukoovske mikrofizike moći, gdje je svaki haiku globalno jedan mikro-izvor moći. Takvu opću, globalnu argumentaciju u nastavku gornjega citata iznijela je i Felski: „Ovakvo se razmišljanje očigledno kosi s fukoovskim modelom kritike koji prošlost vidi kao niz disjunktivnih epistema, što ohrabruje kritičara da egzotične stavove prošlih vremena razmatra sa skrupuloznim, samo-poričućim bestrašćem. Umjesto apsolutne vremenske razlike i udaljenosti imamo zamršenu papazjaniju i bogatu zbrku, razlijevanje preko granica razdoblja u kojem smo posve implicirani u povijesnim razdobljima koje opisujemo“ (Felski 2011: 579). Ili izraženo kraće i jednostavnije: nalazimo se u globalnome i globaliziranome stanju književnosti.

Ovdje ćemo se još jednom pozvati na Hayota i Appadurajia kako bismo pojasnili da status haikua kao najglobalnije vrste počiva na specifično globalnoj odrednici književnosti, a ne recimo romantičarskoj predodžbi kanona svjetske književnosti ili općeobuhvatne ideje planetarne književnosti kao svakoga teksta koji je uopće napisan. Slično kao i kada Earl Miner iz japanološke perspektive zagovara svoj koncept „komparativne poetike“, Hayot ističe kako „[n]ajšira moguća koncepcija svjetske književnosti modificira potonju riječ prethodnome, inzistirajući da ono što nazovemo ‘književnosti’ mora biti restrukturirana konceptualizacija koja je posljedica odgovornosti prema *čitavome* svijetu, prostorno i povijesno“ (Hayot 2012: 35). Upravo na taj način haiku po prvi puta smješta hrvatsku književnost u odnos prema „*čitavome* svijetu“, odnosno svojom pojavom dovodi do „razlijevanja preko granica razdoblja“, što ujedno stvara onu „bogatu zbrku“ koja obično toliko smeta komentatorima statusa haikua u hrvatskoj književnosti koji ne misle da se takva i tolika drugost mogu uspješno u nju integrirati. Da ne bude zabune, hrvatska je književnost počevši od latinista na čelu s Marulićem pa

do živućih nagrađivanih i prevođenih pisaca imala nekoliko autorskih imena koja su (bila) relevantna na europskoj razini, ali još uvijek nisu relevantni na globalnoj razini, na koju uostalom nisu niti upućeni (Krleža je kao možda najbolji takav hrvatski kandidat svojim opusom izrazito upućen na (srednjo-) europski prostor). Također, impulsi iz vaneuropskih književnosti kao što su arapske ili američke (na oba kontinenta) opet su gotovo isključivo receptivni, dok s druge strane svojom već ranije spomenutom propulzivnošću i internetskim metodama distribucije sadržaja – uvjeti u kojima produkcija i distribucija haikua izvrsno funkcionira – hrvatski haiku doista sudjeluje u globalnim tokovima.

Kako bismo ilustrirali takvu situaciju u japanološkome kontekstu, ponovno ćemo parafrazirati Appadurajia, ovaj puta pomoću radova dviju japanologinja, Susan Napier i Velne Rončević. Potonja u svojem doktoratu pod naslovom *Recepcija japanske popularne kulture na primjeru obožavatelja anime i manga* navodi kako na temelju Appadurajijeve koncepcije globalizacije kao stanja „razdvojenosti“ u pet krajolika (ljudi, medija, tehnologije, financija i ideologija), „Susan Napier formulira ideju svijeta animea i mange kao šestog krajolika, onog fantazije, odnosno *fantasyscapea* koji postoji usporedno sa svakodnevicom i u koji pojedinci ulaze po potrebi“ (Rončević 2021: 2-3). Rončević na drugome mjestu pojašnjava izvorište te koncepcije, navodeći da „Appadurai napominje kako kultura postaje ‘arena za svjestan izbor, opravdavanje i reprezentaciju, potonje često prema mnogostрукim i prostorno dislociranim publikama‘ (Appadurai 1996: 44). Središnjim problemom današnjih globalnih interakcija smatra tenzije između homogenizacije i heterogenizacije kulture, te smatra da se anuliranje tih tenzija može postići promatranjem tokova globalizacije kao ‘kompleksnog, preklapajućeg i razdvojenog poretka. [...] Napominje kako imaginacija više nije izričito vezana uz umjetnost, mit i ritual, već je dio ‘mentalnog rada običnih ljudi’. Kao takva, nije suprotna svakodnevici, već postaje njezinim sastavnim dijelom, a životne odluke usko su vezane uz slike, informacije i narative koje omogućuju mediji“ (Appadurai 1996: 5-6, prema Rončević 2021: 40-41).

Praktički sve navedeno u prijašnjem odlomku može se primijeniti i na haiku, iako se nitko od troje navedenih autora u navedenim radovima njime ne bavi (Napier ga usputno spominje). Naime, haiku je među prvim i najvažnijim oblicima umjetnosti koji se proširio na Zapadu i time uvelike utjecao na oblikovanje „krajolika“, odnosno percepcije Japana kod zapadnjaka. S obzirom da su za njih pretpostavljene književne i kulturne kompetencije za sudjelovanje u tome krajoliku bitno različite od onih u vlastitoj književnosti i kulturi, haiku se također može uvrstiti u tu fantastičnu predodžbu ako para-

fraziramo Napier i postuliramo da se radi o književnoj vrsti koja u (europskoj i hrvatskoj) književnosti postoji usporedno sa svakodnevnim (europskim i hrvatskim) književnim vrstama i u koju pojedinci „ulaze“ po potrebi. Pritom ove riječi parafraziraju ne samo navod iz Napier, već i onaj iz Barthesa kada piše da „[h]aiku poezija posjeduje onu pomalo fantazmagorijsku osobinu prema kojoj mislimo da haiku možemo lako ispjevati i sami“ (Barthes 1989: 93). Iako koristi drukčiji predznak, svakako nije slučajno da i Barthes haiku smješta u područje fantastičnoga upravo s obzirom na predodžbu da ga se može čitati i pisati s nestvarnom, bajkovitom lakoćom u usporedbi sa zapadnjačkim književnim oblicima, dakle da mu je pristup omogućen „po potrebi“. To upućuje i na dio definicije Susan Napier koji je pogotovo pertinentan za haiku, a tiče se postojanja „usporedno sa svakodnevicom“ jer je upravo ponižavanje u svakodnevicu jedan od ključnih elemenata poetike haikua, ujedno mnogo naglašeniji nego što je slučaj u mangi ili animeu.

U odnosu na ta dva medija, haiku je i kao medij jednostavniji i pristupačniji za produkciju i reprodukciju, pa ga i zbog toga valja uzeti u obzir kao dio suvremenoga globalnog krajolika fantazije. Na taj se način također izvrsno uklapa u ideju globalne kulture kao „arene svjesnoga izbora“ koju karakteriziraju „tenzije između homogenizacije i heterogenizacije“ jer sam izbor haikua kao književnoga medija u kojem će netko iz pozicije hrvatske književnosti sudjelovati kao čitatelj ili autor, podrazumijeva i homogenizaciju i heterogenizaciju. S jedne strane, to je uvijek svjestan i namjeran izbor s obzirom da nije riječ o vrsti koja je latentno prenesena književnom tradicijom, kao što je, primjerice, tragedija ili roman, a njezin odabir k tome podrazumijeva i određenu konfrontaciju s domaćom kulturom i književnom tradicijom kakav implicira Appaduraijeva „arena za svjestan izbor“. Ta se konfrontacija dijelom odnosi na avangardistički impuls i spominjanu propulzivnost (poglavlje I.2), kakvu za sobom gotovo uvijek povlače književne intervencije koje su nove u nacionalnoj književnosti. S druge strane, odnosi se na tenzije koje se stvaraju s obzirom da nacionalna književnost po definiciji nastoji biti homogena, jedno-nacionalna, a primjesa (radikalno) strane književnosti je heterogenizira, a time i čini globalnom. Konačno, Appaduraijeva teza da je imaginacija danas prešla u „mentalni rad običnih ljudi“ i više nije isključiva domena umjetnosti i drugih ljudskih aktivnosti specijaliziranih za proizvodnju fantastičnih zamišljaja čini se najboljom potvrdom kompatibilnosti njegovih te drugih japanoloških promišljanja s tezom o haikuu kao ne samo izrazito globalnoj, već i nužno globalizirajućoj književnoj vrsti. Naime, kao što je višekratno navođeno, haiku rezonira s kognicijom pojedinca ne samo u smislu da se prilagođava različitim (optimalnim) razinama kognitivnoga opterećenja, od slušanja i čitanja kod male djece do analize i pisanja kod majstora haikua i

drugih profesionalnih čitatelja, već i svojom poetikom oponaša jednu vrstu uobičajenoga načina mišljenja, o čemu će još biti riječi u ovome poglavlju.

Prije toga primijetimo još da se haiku u hrvatskim i globalnim okvirima dobro uklapa i u ono što se naziva trećim valom japanofilije, koji se oblikuje poglavito kao dio transnacionalne popularne kulture. „Pritom se pod prvim valom podrazumijeva utjecaj koji je na europske i američke umjetnike u 19. stoljeću imala japanska umjetnost i estetika – *japonisme*, a drugim onaj japanskih duhovnih tradicija 1950-ih i 1960-ih na skupinu američkih književnika okupljenih pod nazivom Beat Generacija” (Rončević 2021: 1). Opet, iako ga Rončević ne spominje, neporecivo je da je haiku uz vizualne umjetnosti bio važan dio prvoga vala, a uz duhovna i religijska učenja te prozu bio je važan dio drugoga vala japanskoga utjecaja na Europu i SAD. Početak trećega vala smješta se u 1990-e godine te traje i danas, poglavito na krilima animea i mange, ali i u taj se japanofilski okvir lako može uvrstiti i haiku, poglavito u Hrvatskoj i ostatku jugoistočne Europe, gdje se punopravni „period haiku književnosti” smješta upravo u 1990. godinu. Uz ostale navedene razloge koji su doveli do toga da haiku iz „pokreta” prijeđe u „književnost”, svakako je važan bio i njegov prelazak u dominantno polje popularne kulture u Europi i Hrvatskoj, između ostaloga i zbog toga što se haiku kao stalan dio japanske svakodnevice može susresti i u ostalim medijima koji je prikazuju, poput spomenutih stripova (manga) i crtanih filmova (anime).

### VI.1.2 Kognitivna globalnost

Osim u smislu prostorne i povijesne protežnosti, o globalnosti haikua možemo govoriti u još dva smisla koji su već također razrađeni u znanosti o književnosti, iako ne konkretno na primjeru haikua. U kognitivnome smislu ponovno se djelomice radi o onome što primjećuje Hayot: haiku je na donjoj granici mogućnosti književnoga teksta da izgradi svoj vlastiti estetski i dijegetski svijet koji će se održati kao kognitivna cjelina u čitateljskoj percepciji. Haiku time, dakle, postaje svijet za sebe i uspostavlja nešto što možemo nazvati liminalnom i minimalnom, graničnom, ali ipak potvrđenom globalnošću. Dakako, metaforu književnoga teksta kao samosvojnoga svijeta koristili su i drugi prije Hayota, a vjerojatno je najpoznatija u semiotičkoj izvedbi Jurija Lotmana, gdje se ujedno odnosi na bilo koji umjetnički tekst. Takvu koncepciju pronicljivo prenosi i komentira Josip Užarević: „Kasnije se to prispodobljivanje umjetničkoga teksta sa živim organizmom sve više produbljuje. Tekst najprije postiže rang ‘kulturne ličnosti’ koja je definirana kao ‘zatvoren imanentan svijet s vlastitom unutarnjom strukturno-semiotičkom organizacijom, vlastitim pamćenjem, individualnim ponašanjem, intelektual-



nim sposobnostima i mehanizmom samorazvoja.' [...] Kraj pjesme ujedno je i kraj ritma, i kraj sintakse, i 'kraj svijeta'. Svaki 'postupak' koji se nađe unutar toga svijeta automatski je legitiman: on je ustvari jedini moguć. [...] Kada kažemo da je u pjesmi nešto *dobro* sročeno, onda to znači 'najbolje', 'jedino moguće'. Drugo *dobro* već je drugi svijet" (Užarević 1991: 30-31, 75).

Ono što je identično u obje koncepcije teksta kao svijeta jest njegova stabilnost koja je doslovno upisana i načelno uokvirena (što Užarević kritizira, na str. 49-50 i dalje), ali ipak omogućuje tekstu da „razvija svoje strukture svijeta” (Hayot), odnosno da se koristi vlastitim „mehanizmom samorazvoja” (Lotman). Užareviću je stalo identificirati i prepoznati minimalne granice takvoga svijeta, što će ga kasnije navesti da se bavi književnim minimalizmom u sklopu kojega navodi i haiku, no još u kontekstu tumačenja Lotmana primjećuje da „[a]ko pjesmu predočimo kao 'svijet', [...] tada je jasno da je semantika svijeta u pojedinim riječima to izraženija što je riječi (od kojih je svijet sačinjen) manje. U idealu – 'svijet' može biti smješten u jednu jedinu riječ” (Užarević 1991: 72). Na tu se koncepciju nadovezao i Mario Kolar u raspravi o (ne)mogućnosti haikua da bude umjetničko djelo, sumirajući Užarevićevo određenje minimalnoga umjetničkog teksta, čak i jedne riječi, na sljedeći način: „samodostatna smisaona cjelina kojoj ne treba kontekst, već je svijet za sebe, te, osim 'svjetske semantike', mora posjedovati i stanovitu semantičku napetost [...]” (Kolar 2010: 96). Tome treba dodati da u konkretnome kontekstu zbirke *Život na selu: haiku* Dubravka Ivančana koju analizira, Kolar semantičku napetost većim dijelom poistovjećuje s događajnošću, odnosno izostankom događaja koji doprinosi specifičnome seoskom doživljaju dosade.

Prema tome, a pogotovo u kontekstu haikua, definiciji estetskoga ili umjetničkoga svijeta uz „(samo)razvoj” možemo pridati i „semantičku napetost”, a ono što povezuje sva tri termina upravo je događajnost, dakle ona mogućnost „nativnog razvijanja ili napredovanja” koju Hayot teoretizira kao moguću, ali ne i nužnu granicu takvoga (dijegetičkoga) svijeta. I preostali navedeni teoretičari vjerojatno bi se složili s tom tezom, no ovdje ćemo postulirati da je za svijet haikua specifično baš to da uvijek sadrži, pa čak i potencira potencijalni ili opisani događaj. Pritom, za razliku od književnoga teksta koji bi se sastojao od jedne riječi ili od načelno neograničenoga broja riječi, haiku je drukčije limitiran oblikom jer sadrži barem tri riječi koje određuju njegovu idealnu strukturu (kraće-dulje-kraće, ili 5-7-5 slogova/mora). Ujedno ne sadrži ni jednu suvišnu riječ koja bi se odnosila na potencijalni ili opisani događaj jer bi onda to već bio „drugi svijet”, pa stoga haiku ima i konceptualno određenu „gornju granicu” (iako se s time ne bi složio Kolar, str.

95), koja u praksi iznosi dvadesetak slogova ili mora, a u prosjeku 6-9 riječi u hrvatskim haikuima. No, osim brojčanih ograničenja, ono što haiku može bitno čini kognitivno relevantnom književnom vrstom jest teza da on oponaša globalno univerzalni način mišljenja, koji je već spomenut pod terminom „malih priča“.

Radi se o tezi koju iznosi ovdje višekratno citirani Ian Marshall pozivajući se na Marka Turnera i njegovu knjigu *Književni um (The literary mind)*. Prema Marshallu, konkretne predodžbe koje pred čitatelja iznosi haiku odgovaraju kognitivnom fenomenu „malih prostornih priča“ koji se stalno ponavlja i aktivira u ljudskome umu. Turner tvrdi da je s kognitivističkoga gledišta „[p]riča kao mentalna aktivnost stalna ali neprimjetna na sličan način [kao vizualna aktivnost], te je važnija od bilo koje određene priče. [...] Osnovne priče koje najbolje poznajemo su male priče o događajima u prostoru: Vjetar otpuhuje oblake po nebu, dijete baca kamen, majka toči mlijeko u čašu, kit pliva u vodi. [...] Ove priče uspostavljaju naš svijet te nas sasvim zaokupljaju – ne možemo odoljeti tome da promatramo prebacivanje teniske loptice. Naše iskustvo odraslih osoba ustvari se vrti oko točenja pića u čašu koju nosimo, promatranja ptice u letu, promatranja aviona koji slijeće, praćenja štapića koji odnosi potok“ (Turner 1998: 13). Ili, kako bi to izrazili hrvatski haiku pjesnici:

- (1) Oko / pijanca. Pliva / u čaši. (Dubravko Ivančan, *AHHP*, str. 120);
- (2) Na zimskom nebu / nečujan trag aviona / brzinom puža. (Marijan Čekolj, *NN2*, str. 62);
- (3) Uvijek iznova oblijeće / napuštenu staju / lastavica... (Milan Živković, *OP*, str. 247);
- (4) Latice poljskog cvijeća / nabujalim potokom / sele na jug. (Dina Franin, *OP*, str. 67).

Turner se nadovezuje na svoju tvrdnju primjećujući da takvim pričama nedostaje ono što ljudi obično traže u „velikim“ pričama, koje nisu ograničene na prostorno kretanje, a to su zanimljivost i prisutnost ljudskih (kar)aktera: „Kao predmeti našega svjesnog razmatranja, međutim, ove se male prostorne priče mogu činiti beznadno dosadne. Mi smo jako zainteresirani za naša koherentna osobna iskustva koja proizlaze iz promišljanja uz male prostorne priče, ali nismo zainteresirani za male prostorne priče kao takve. [...] Te male priče su ono što ljudsko biće ima umjesto kaotičnih iskustava. Mi znamo kako one idu. One su znanje koje ne primjećujemo, ali nam omogućuje da živimo. [...] U važnim trenucima bolje je da ih ne primjećujemo, kao što nam je bolje da

ne primjećujemo mehanizme vida dok bježimo od predatora. [...] Biološki one moraju biti neproblematične, zbog čega se doimaju intelektualno dosadnima. Ali postaju intelektualno zanimljive u trenutku kada nam uzmanjkaju" (Turner 1998: 13-14). I upravo u tome trenutku, prema Marshallu, haiku ostvaruje svoj osobiti učinak na književni um čitatelja: „U povratku takvim poznatim, uobičajenim trenucima, temelju ljudske kognicije i materiji od koje su načinjeni haikui, mi nanovo postajemo svjesni onoga što se oko nas događa. Unatoč tome što takvi trenuci dolaze od piščevoga 'ovdje i sada', čitatelj izranja iz toga iskustva možebitno nadahnut da na sličan način obrati pozornost prema onome što se događa u njegovome ili njezinome sadašnjem trenutku. Ili je čitatelj potaknut da sagleda važnost toga događaja iz priče u okvirima vlastitoga iskustva, što je čin koji Turner zove 'projekcija' jer projiciramo značenje događaja iz jednoga konteksta na naše vlastito iskustvo, pri čemu 'mala priča u prostoru' postaje parabola. A to je, smatra Turner, temelj ne samo književnosti nego i 'svakodnevnoga mišljenja'" (Turner 1998: 7, Marshall 2013: 95).

Znači, haiku bi predstavljao književni pandan kognitivne operacije koja je toliko bitna za ljudsko funkcioniranje da je praktički neprimjetna, pa smo zbog toga donekle ugroženi u trenucima kada izostaje. Također, haiku je sposoban nadomjestiti taj manjak te pretpostavljeno i osnažiti tu temeljnu sposobnost, analogno pomagajima za vid u domeni vizualne percepcije koja je podjednako bazična. No, ovdje slijedeći Turnera možemo zakoračiti i korak dalje od Marshalla pa dodati da su male prostorne priče i njihovi književni pandani – haikui – podjednako kao i vid važni ne samo za općenito „svakodnevno mišljenje“, nego i sasvim konkretno za uspostavljanje minimalno održivoga, stabilnoga svijeta. Drugim riječima, upravo onako kako se haiku konstituira kao minimalni održivi svijet u odnosu na čitavu književnost, tako se i male prostorne priče konstituiraju kao minimalne održive predodžbe svijeta u odnosu na našu (ljudsku i književnu) misao. Kako bi potkrijepili tu tezu, možemo još jednom paralelno navesti Turnera i nekolicinu hrvatskih haikina: „Razdjeljivanje svijeta na predmete uključuje razdjeljivanje svijeta na male prostorne priče jer naše prepoznavanje predmeta ovisi o karakterističnim pričama u kojima se pojavljuju: Mi hvatamo loptu, bacamo kamen, sjedimo u stolcu, milujemo psa, pijemo vodu iz čaše" (Turner 1998: 17). Odnosno, u književnoj inačici odgovarajućih minimalnih svjetova:

(5) prazna ulica / oživjela s djecom / i jednom loptom (Duško Matas, *NN1*, str. 177);

(6) Krugovi / bačenog kamenčića / obujmili sunce. (Ruška Nikolašević Stojanović, *OP*, str. 165);

(7) stolac za njihanje / mlada trudnica ljulja / veliki trbuh (Tomislav Maretić, *NN2*, str. 219);

(8) blatnjavom stazom / vuče dijete / grleći psa (Jasminka Predojević, *NN1*, str. 261);

(9) čuju se krupni / gutljaji konja – pije / vodu iz sića (Zlatko Juras, *NN1*, str. 113).

Niti jedan od ovih primjera iz Turnera ili hrvatske pjesničke prakse ne možemo nazvati narativnima, što je sasvim u skladu s logikom funkcioniranja i kognitivnoga mehanizma malih prostornih priča i književnoga mehanizma haikua. Oba mehanizma sadrže u sebi tek zametak naracije, te samo u iznimnim slučajevima ispunjavaju zahtjeve minimalne priče (usp. Prince 1974: 31). To je zbog toga što ti mehanizmi ne služe nužno prototipičnim pričama ljudske kulture i književnosti, koje Turner naziva „akcijskim pričama“ (*action-story*), već onakvom dijegetskom, ali ne nužno narativnom uspostavljanju svijeta o kojem je pisao i Hayot. Turner usto navodi neprototipične primjere u kojima prirodne pojave poput sunca, valova ili kiše djeluju na ljude ili krajolik kao prostorne priče kojima ne dominiraju živući akteri, „ali koje mogu parabolički odgovarati akterima u prostornoj akcijskoj priči“ (Turner 1998: 36). No, kao što pokazuje gotovo svih devet navedenih primjera hrvatskih haikua koji odgovaraju malim prostornim pričama (uz iznimku pjesama (7), (8) i eventualno (1)), takvo je paraboličko projiciranje u haikuu norma, a ne iznimka. S obzirom da se „[s]vijet ne pojavljuje automatski kao pripovijest; a još rjeđe se automatski pojavljuje kao jedinstvena pripovijest“ (ibid.: 154), haiku takvim projiciranjem ujedno još snažnije potiče čitatelja da upotrijebi i eventualno rafinira vlastiti proces ideacije jer je u svakom haikuu svijet automatski konstituiran kao jedinstveni estetski svijet.

Ovu argumentaciju haikua kao izrazito globalne književne vrste u kognitivnome smislu možemo zaokružiti koristeći još jedan paralelni navod, ovoga puta iz Turnera i Bashōa. „Nama je nemoguće pogledati u svijet i ne vidjeti priče o kojima možemo obaviještavati druge ako se razlikuju od pozadine [...]. Ako pogledamo kroz prozor i netko nas pita što je vani, možemo odgovoriti ‘Ništa’ te tako i misliti dok god nam se ono što vidimo čini kao pozadina: stablo i livada za tihoga dana. No, ako drvo udari munja, to izgleda mnogo drugačije i postaje nešto o čemu možemo obavijestiti druge. [...] Udar munje doima se kao priča, a drugi prizor doima se kao pozadina, ništa posebno“ (ibid.: 145-146). S druge strane, evo kako je Bashō obradio tu malu prostornu priču s istim motivom u jednoj od svojih najpoznatijih pjesama (u

Devidéovom prepjevu glasi „Kako je uzvišen / tko za sijevanja ne pomišlja / na prolaznost života!"; Devidé 2003: 139):

(10) 稲妻にさとらぬ人の貴さよ

inazuma ni / satoranu hito no / tattosa yo

[munja kad / satori bez čovjek od / plemenitost]

od bljeska munje

ne pomisli „satori“

plemenit čovjek!

U oba je navedena primjera iskazan jedan od temeljnih uvida koji dijele kognitivne znanosti i pjesništvo, a to je da ljudi u svojoj percepciji automatski razlikuju sadržaj ili temu u odnosu na neku pozadinu. Oba su primjera također poučna, Turnerov implicitno po prirodi sadržaja koji teži diseminaciji znanja o kognitivističkom funkcioniranju književnosti, dok je Bashōova pouka eksplicitna u komentaru uz haiku: „U visokom poštovanju primjedbe jednog budističkog svećenika duboke mudrosti, da je površno poznavanje zena korijen teških zabluda“ (Devidé 2003: 140). No, osim religijsko-filozofske pouke, ovaj haiku svakako sadrži i poetičku pouku, u smislu nužde izbjegavanja automatiziranoga općega mjesta u pisanju i recepciji haikua prema kojem bi motiva munje automatski podrazumijevao trenutačno prosvjetljenje (ili satori koji višeput spominje Marović). Time nas Bashō upućuje na činjenicu da su tema i pozadina kao elementi percepcije također uvijek dio haikua jer na temu načelno upućuje usjek, a na pozadinu dobnica, kako je već bilo navedeno. Recimo, u ovoj je pjesmi munja (*inazuma*) dobnica jeseni, a usjek je na samome kraju (usječnica „yo“ ili „!“), što obrće logiku male prostorne priče koju navodi Turner: bljesak munje postaje dio jesenske pozadine, a neočekivana i – za haiku karakteristično – neopisana reakcija čovjeka postaje tema, koja bi, naravno, izgubila smisao ako bi autor ili čitatelj prema ustaljenim poetičkim uzusima nastojali bljesak munje svesti na isprazan simbolizam. Dakle, osnovni elementi mehanizma haikua (usjek i dobnica) vrše automatiziranu funkciju koja je pandan onome što ljudi automatski čine kada nastoje u okolišu naći neku „priču“ ili smisao, uključivo s opasnošću da vidimo samo ono što smo navikli očekivati.

Preostaje još iznijeti jednu spekulaciju o tome kako haiku, ostvarujući se u opisanoj vrsti kognitivne globalnosti, demonstrira još jedan karakterističan obrat u odnosu na uvriježena zapadnjačka očekivanja prema mišljenju i književnosti. Naime, na tragu već iznesenih razmatranja o utjecaju razlika

istočnjačkoga i zapadnjačkoga mišljenja te taoizma na haiku, možemo uputiti da je jedna od osnovnih takvih razlika ona između djelovanja i nedjelovanja, gdje bi Zapad bio mnogo više aktivan i djelatan (yang), a Istok pasivan i nedjelatan (yin). Po toj bi logici i japanska književnost, poglavito haiku, pokušavala izvršiti neki utjecaj na svoju publiku pomoću minimalne aktivnosti, odnosno principom koji se u taoizmu naziva „wu-wei“ (ili „wei-wu-wei“), a na japanskom obično „mui“ (無為, doslovno „nedjelovanje“, „nečinjenje“ ili „neaktivnost“). Kako upozoravaju Višnjić Žižović i Toyota u svojem radu o praznini haikua, „[o]vaj termin često je pogrešno shvaćen. Wu-wei označava prirodno, neprisiljeno djelovanje – ustvari, to znači slijediti prirodu i postići prirodnost. Prirodnost označava mijenu zajedno sa svime. [...] Književna važnost ispražnjavanja uma je u primjeni na umjetničku percepciju pomoću koje pjesnik može ostvariti neograničenu kreativnu snagu. [Majstor je često govorio:] ‘Oni [pjesnici] koji se ograničavaju formalnim pravilima te traže konceptualne principe trebaju biti svrstani na srednju razinu, dok su oni koji nadilaze formalna pravila i zaboravljaju (*wasure*) konceptualne principe besmrtnici umjetnosti’“ [Qiu 2005: 153]. Međutim, iako je Bashō nadišao formalna pravila i zaboravio konceptualne principe, on nije poricao tradicionalni princip koji nalaže da ne treba imitirati postignuća velikana prošlosti, već da treba pokušati naći ono što su oni tražili“ (Višnjić Žižović i Toyota 2012: 42-43). Važnost toga termina za književnost Qiu sažima na još jednome mjestu: „Mui ili wuwei [...] odražava esencijalno stanje prirodnosti te se u kineskoj književnoj kritici koristi kako bi se naglasilo da se ne smije upletati u intuitivnu kontemplaciju i prirodno izražavanje“ (Qiu 2005: 138). Navedeni komentari ne odnose se izravno na pjesmu (10) o munji, ali svakako su na nju primjenjivi te uopćivi na haiku jer ukazuju na to koliko su njegovi autori u svojoj pjesničkoj praksi bili svjesni logike automatizacije umjetničkih postupaka koju će stoljećima kasnije teoretski uobličiti Viktor Šklovski, Jurij Tinjanov i drugi formalisti. Također, baš kao i logika kojom relativna beznačajnost munje ili male prostorne priče omogućuje funkcioniranje sveukupnoga mehanizma spoznaje (*satori*) ili kognicije (narativnost), tako i prostorno vrlo ograničeno te vremenski vrlo kratko djelovanje haikua može ostvariti „neograničenu kreativnu snagu“ na obje strane književnoga komunikacijskog lanca. Ključno je ovdje još jednom istaknuti koliko je to djelovanje nenametljivo, a ipak važno, što se može pokazati još jednom, završnom filozofsko-spoznajnom argumentacijom. Nju preuzimamo iz članka Davida Loya o „djelovanju nedjelovanjem“, odnosno *wu-wei*, gdje govori o dotičnome fenomenu kao potencijalno nepremostivoj razdjelnici istočnjačke i zapadnjačke misli. Loy ipak utvrđuje da se radi o razlici koja se pažljivijim promatranjem gubi, među ostalim i s obzirom na to da su „[r]ecentni zapadnjački radovi o filozofiji uma razvili [...] gledište da

postojanost svijesti ne održava pamćenje, kao što su vjerovali raniji empiričari, nego da to čini tijek namjernoga djelovanja” (Loy 1985: 10).

Prema tome, čak i kada se čini da pojedinac uopće ne djeluje, on ili ona ustvari jesu djelatni i to na isti način kao kada do krajnosti naprežu mentalne i/ili fizičke sposobnosti, razlika je jedino u stupnju djelatnosti. Loy tome dodaje opservaciju Stuarta Hampshirea, prema kojoj se kontinuitet svijesti ne može shvatiti kao neka nit pamćenja koja povezuje odvojene podatke svijesti. Naime, ako već postoji stalnost kroz promjenu, onda svjesna osoba nužno provodi neku aktivnost, bez obzira koliko trivijalnu. Dakle, tu poznatu stalnost prekidaju samo san i drugi oblici gubitka svijesti (vidi *ibid.*: 10). Ta je spekulacija o nužnome djelovanju višekratno empirijski potvrđena, među ostalim i u medijski razglašenim eksperimentima u kojima su sudionici radije sami na sebi primjenjivali električne udare kao negativni podražaj umjesto da se predaju vlastitim mislima i pamćenju, odnosno vlastitoj svijesti prema određenom zapadnjačkom shvaćanju (vidi Wilson et al. 2014). S time u vezi možemo se prisjetiti i metafore elektriciteta, prema kojoj je obrat usjeka ustvari prostor u kojem se javlja iskra koja omogućuje da se uspostavi strujni krug pozornosti i razmišljanja o nečemu uočenom u prostoru. Dakako, u odnosu na elektroškove haiku predstavlja pozitivni podražaj pozornosti u kontekstu shvaćanja cjelokupne ljudske kognitivne mehanike koja stalno nastoji djelovati nekom aktivnošću, makar sasvim trivijalnom. Haiku možemo shvatiti kao književno uobličen ekvivalent te mehanike, dakle kao vrstu koja emulira minimalnu svjesnu aktivnost. U tome je njegova specifična „kognitivna moć” (Ungureanu 2011: 97), odnosno odlika književnoga teksta koji istodobno omogućuje autoru da oblikuje i iskaže neku specifičnu misao ili misli, te čitatelju da tu misao ili misli shvati i eventualno pounutri. Naime, osobito vrijednu, odnosno kanonsku književnost na Zapadu smo navikli shvaćati i vrednovati velikim dijelom s obzirom na kriterij njezine kognitivnu moć, uz kriterije originalnosti te vladanja jezikom i stilom, kako o tome piše Delia Ungureanu pozivajući se na knjigu Harolda Blooma (1995). Kanonski zapadnjački tekstovi stoga barem djelomice iznose kompleksne, „velike” ideje koje nas kao čitatelje potpuno zaokupljaju, čak nadilazeći naše sposobnosti shvaćanja, zbog čega njihove autore ponekad nazivamo genijalnim na isti način na koji to činimo s ljudima koji su po prvi puta osmislili i obrazložili silno kompleksne ideje u drugim područjima ljudskoga djelovanja (kao što su prirodne znanosti). No, haiku i u tome smislu zahtijeva nužan obrat koncepcije jer vrijednost njegove kognitivne moći ne treba mjeriti primarno sposobnošću da iskaže kompleksnu ideju kao što je gūgen o leptiru iz *Zhuangzija*. Baš kao i krhki, kratkovječni leptir iz te parabole, haiku je kognitivno osobito vrijedan po tome što odgovara minimalnoj, pa čak i trivijalnoj svjesnoj aktivnosti koja omogućuje naše poimanje sebstva.

### VI.1.3 Jezična globalnost

Rezimirajmo dvije tvrdnje proistekle iz dosadašnjega razmatranja globalnosti haikua. Kao prvo, svako sustavno bavljenje haikuom ukazuje na to da se radi o književnoj vrsti koja dijeli svoje osnovne karakteristike s drugim (književnim, lirskim) vrstama u književnostima izvan japanske kulturne sfere, za što je izvrstan primjer i hrvatski haiku. Stoga nema potrebe da se haiku nužno veže uz jezične, religijske ili neke druge naizgled neizbježne kontekste, već je, umjesto toga, dovoljno konstatirati da se radi o globalno široko rasprostranjenoj, izrazito prilagodljivome obliku književnosti. Kao drugo, globalnost se očituje ne samo u smislu da je haiku prisutan praktički u svakoj svjetskoj književnoj kulturi, već i u smislu da odražava univerzalne, i stoga globalno prisutne ljudske kognitivne procese, čije su dvije varijante mala prostorna priča te minimalna razina svjesne aktivnosti, odnosno djelovanja. Treći smisao u kojem se može prepoznati globalnost haikua, koja ga čini osobitim u svakoj književnosti pa tako i u hrvatskoj, može se raščlaniti na tri podvarijante, a svima je zajednička važnost jezika i jezičnoga razumijevanja haiku pjesništva.

Prva varijanta jezičnoga smisla globalnosti haikua tiče se osobitoga načinom kojim haiku uspostavlja odnos između globalne koherencije i lokalne koherencije. Radi se o terminima koji proizlaze iz analize diskursa i mogu se odnositi na bilo kakav diskurs u kojem sudionici nalaze smisao, poput razgovora ili književnoga teksta. Koherencija diskursa može se određivati i mjeriti različitim metodama, ovisno o diskursu: „Globalna koherencija odnosi se na to kako izmjerene jedinice diskursa (npr. izgovor, propozicija, verbalizacija i rečenica) održavaju opću temu; lokalna koherencija odnosi se na to kako se sadržaj iz jedne jedinice diskursa odnosi prema sadržaju prethodne jedinice” (Wright et al. 2013: 249-250). Globalna i lokalna koherencija također se mogu mjeriti i koristiti u (znanosti o) književnosti, gdje se ti termini obično rabe u nešto općenitijem značenju smisla čitavoga teksta prema smislu pojedinih dijelova. Jedan takav primjer nalazimo, kako Andrew Elfenbein primjećuje, kada „mnogi teorijski pristupi koje koristi akademska književna kritika zama-gljuju relativnu sličnost strategija koje koristi većina njih, poput povezivanja lokalne i globalne koherencije [...]” (Elfenbein 2018: 99). Osobitost haikua u odnosu na te termine proizlazi iz načina na koji on svojim trojedinstvom uspostavlja načelno tri jezično mjerljiva elementa koji istovremeno potenciraju lokalnu i globalnu koherenciju.

Na prvome je mjestu stih, koji svojom vlastitom trodijelnom podjelom navodi čitatelja da lokalnu koherenciju svakoga dijela (retka) omjeri o globalnu koherenciju svih 17 slogova ili mora, koliko ih obično ima. Zatim je tu



usjek, koji se slobodno može redefinirati kao književni mehanizam koji određuje „kako se sadržaj iz jedne jedinice diskursa odnosi prema sadržaju prethodne jedinice“, što je dakako i definicija lokalne koherencije. Iz te se vizure ujedno dodatno pojašnjava zašto se usjek u haikuu ne nalazi na samome početku pjesme, ali se razmjerno često nalazi na samome kraju – u protivnome ne bi mogao toliko uspješno uspostaviti lokalnu koherenciju u odnosu na prethodnu jedinicu diskursa (dio pjesme prije usjeka). Globalna se koherencija u odnosu na jedan ili više usjeka uspostavlja s obzirom na to koji je dio pjesme izdvojen i na taj način naglašen, te kojom usječnicom ako je prisutna. U slučaju da usjeka i usječnice nema, globalna se koherencija haikua načelno izrazito ističe kao jedna vrsta „minus-postupka“, dakle nečega što izostaje iako je očekivano, pa se na taj način razine lokalne i globalne koherencije u odnosu na usjek izjednačuju. Slično vrijedi i za dobnicu – ukoliko se nalazi u jednoj ili više riječi pojedinoga haikua, lokalna koherencija te/tih riječi u pjesmi istovremeno se odnosi na čitavu pjesmu na način da uspostavlja vrijeme u koje je smještena „radnja“ te male prostorne priče. Ukoliko dobnica izostaje, onda je riječ o minus-postupku koji ima suprotan učinak od izostanka usjeka jer se globalna koherencija na taj način gubi iz obzora tumačenja. Drugim riječima, izostaje vremenski kontekst kojim bi se estetski svijet pjesme locirao u realni svijet, pa stoga čitatelj raspolaže s manje podataka za određivanje globalne „opće teme“.

Koliko su navedeni elementi općenito važni za tumačenje književnoga teksta, dobro pokazuje jedan eksperiment koji ima rubne veze s haikuom: „Istraživanje metodom razmišljanja naglas, koje je provela Peskin (2007), ustanovilo je da rečenica koja je predstavljena u tradicionalnome formatu pjesme (vizualno sličnom haikuu) dovodi do više upućivanja na književne konvencije i interpretativne operacije (poput prepoznavanja višeznačnosti, pozornosti prema određenoj upotrebi jezika i konstrukcije apstraktnoga značenja) nego ista rečenica predstavljena u proznome obliku“ (McCarthy 2015: 106). U dotičnome je istraživanju jedna obavijesna rečenica ustvari predstavljena kao katren i nigdje se ne spominje haiku, ali to ne utječe na rezultate eksperimenta jer sa sigurnošću možemo pretpostaviti da bi izvorni haiku još više aktivirao „povezivanje lokalne i globalne koherencije“ koje spominje Elfenbein, a koje proizlazi iz niza čitateljskih strategija koje nabraja McCarthy. Pozivajući se na ovu i još neke razmotrene studije, ona svoj zaključak rada koji se bavi kognitivnim pristupima tumačenja književnosti formira ovako: „Podaci upućuju da konstrukcija ne-doslovne interpretacije zahtijeva promjenu [čitateljskoga] stava, od doslovnoga koji ovisi o priči do interpretativnoga koji ovisi o poanti. Ovakav interpretativni stav stavlja težište na globalnu koherenciju, što zahtijeva integraciju više dijelova teksta,

kao i unošenje prijašnjega znanja u čitateljevu predodžbu” (McCarthy 2015: 116). Ovakva promjena stava koju spominje McCarthy nalikuje onome što su pokazali ispitanici u studiji koju je provela Peskin kada su se susreli s tekstom koji su procijenili kao književni, iako im to nije eksplicitno rečeno (usp. Fish 2003). Dakle, radi se o još jednoj vrsti obrata, od doslovnoga prema interpretativnome, do kojega u principu dolazi u susretu s bilo kojim književnim tekstom, ali pogotovo s haikuom ili njemu sličnom kratkom lirskom žanru. Prema tome, haiku je uslijed takvoga internog obrata najkraća književna vrsta koja se može smatrati minimalnom granicom, s gotovo zajamčenim upućivanjem lokalne na globalnu koherenciju, što ga na još jedan način čini (jezično) globalnim.

Usputna napomena o vizualnoj sličnosti katrena iz eksperimenta i haikua također ukazuje na drugu varijantu jezične globalnosti haikua, koja se može izvesti iz njegova (kratkoga) izgleda te podvesti pod termin „globalne ikoničnosti”. Taj aspekt haikua imenovala je Elżbieta Tabakowska u raspravi o haikuu napisanom na engleskom, gdje ga opisuje riječima britanskoga hajijina Deea Evettsa kao „veliku pjesmu ostvarenu nekolicinom riječi”, što na određeni način još jednom izražava ideje estetskoga svijeta i upućivanja na globalnu koherenciju o kojima je bilo riječi. Tabakowska se također izričito poziva na haiku kao na književni lakmus-papir, navodeći da kao „sukus pjesničke dikcije haiku može biti početna točka za formuliranje općenitijih izjava”, te ističe njegovo trojedinstvo: kratkoću uslijed koje se može odjednom „razmotriti u cijelosti”, „semantičke restrikcije” koje podrazumijevaju da predstavlja jedan trenutak iz prirode izrečen uz minimalnu prisutnost lirskoga subjekta („pripovjedača”), te supostavljanje dvije „neočekivane (nepredvidljive?)” predodžbe, odnosno usjek. No, ono do čega je Tabakowski posebno stalo jest da ukaže na visok stupanj „ikoničnosti” haikua, pri čemu podrazumijeva „fenomen u kojem ‘oblik oponaša značenje’ [...]. Prvo se (‘oblik’) odnosi na jezične strukture kako ih definira i opisuje lingvistika, a drugo (‘značenje’), koje je podložno nizu semantičkih razlikovanja, jest predmet velikoga broja (književnih) studija u poetici” (Tabakowska 2020: 154-156).

S obzirom na navedene, (troj)jedinstvene kvalitete haikua, Tabakowska pretpostavlja (i zatim na primjerima pokazuje) kako se „može očekivati da će haiku pjesma iskazivati značajne semantičke podudarnosti između forme i sadržaja: ukratko, da će se intuitivno doimati veoma ikoničnim”. Budući da zahvaća apsolutno čitavu pjesmu, to svojstvo naziva „globalnom” ikoničnošću te zaključuje kako „formalne restrikcije koje nameću manjak jezičnoga materijala odgovaraju semantičkim restrikcijama: oblik oponaša i vremensku ‘malenost’ prolazne, trenutačne percepcije i prostornu ‘malenost’ predodžbe

koja je iz toga proizašla" (ibid.: 157). Iako se navedenim premisama ne može mnogo prigovoriti, ovaj je zaključak ipak pogrešan, čak i ako se ograniči na engleski haiku. Također, navodno očekivanje prostorne malenosti u haikuu ne treba brkati s njegovom sličnosti u odnosu na malu prostornu priču, gdje se „malo“, dakako, ne odnosi na prostor već na priču, u smislu jednostavnosti, kao što uostalom svjedoče primjeri koje navodi Turner („vjetar otpuhuje oblake po nebu" ili „kit pliva u vodi"). Pogrešnost zaključka Tabakowske bilo bi najlakše dokazati primjerima mnogih haikua na engleskome koji se ne ograničavaju na „prostornu 'malenost' predodžbe" već zahvaćaju mnogo veći raspon percepcije. Budući da se ovdje bavimo poglavito hrvatskim haikuom, to nam neće biti cilj, ali s obzirom na načelno ispravno rezoniranje oko kategorije „globalne ikoničnosti", bilo bi šteta da se taj zaključak ne pokuša ispraviti. Pritom u 19 varijanti suvremenih haikua koje izdvađa Tabakowska doista nema primjera pjesama koje ne bi bile prostorno „malene", ali takvi se slučajevi inače s lakoćom mogu pronaći i u klasičnom i u suvremenom haikuu, kao što mogu posvjedočiti pjesme (2) i (6) iz ovoga poglavlja, gdje promatrani prostor obuhvaća čitavo nebo, odnosno sunce.

Dakako, u oba ta primjera navedeni je prostor također relativiziran „žabljom" perspektivom, za koji je već utvrđeno da dominira hrvatskim antologijskim haikuom: avion na nebu metonimijski se uspoređuje s pužem, a sunce se doima malenim u odnosu na kamenčić koji ga u letu obuhvaća. No, već smo također citirali haijina Okanishija Ichūa koji je u 17. stoljeću ustvrdio da, među ostalim, „relativnost perspektive koj[u] pronalazimo u Zhuangziju predstavlja[a] samu bit haikaija" (Qiu 2005: 30). Na ovome mjestu možemo podrobnije opisati Ichūovu argumentaciju kako ne bi ostalo prostora zabuni u koju upada Tabakowska, koja inače ne navodi ni jedan ne-engleski primjer haikua, iako se njezina opservacija, uz određenu modifikaciju, sasvim lako može primijeniti na haiku u cjelini. Ichū uzima za primjer početak *Zhuangzija*, gdje se opisuje nemjerljivo velika riba koja se pretvara u isto tako nemjerljivo veliku pticu, a obje se slobodno i nesputano kreću morem, odnosno nebom. Na tragu tog primjera on predlaže određen duh haikaija kojim bi se trebala odlikovati njegova škola Danrin, a koji je Bashō paralelno sintetizirao i kanonizirao u poetiku tadašnjega hokkua, odnosno haikua: „Ovdje je nebesko lutanje uma, krajnja sloboda promjene i spontanosti. Na isti način današnji bi se haikai trebao osloboditi uskoga uma i uskočiti u golemost nebesa i zemlje, trebao bi miješati stvari koje postoje s onima koje ne postoje te biti nesputan metodama i stilovima. Trebamo znati da je ovo istina haikaija. [...] Neka veliki raspon pet planina [...] učinimo sitnim, a vršak jesenje [ispadajuće] kose ogromnim. Uzmimo kratak život djeteta koje je umrlo s tri mjeseca i učinimo ga dugim, a sedamsto Pengzuovih godina prolaznim trenutkom. Takvo

miješanje velikoga i maloga, slamanje uvriježenoga mišljenja o vječnom i efemernom, stvaranje istine od laži i laži od istine, predstavljanje pravog kao krivog i krivog kao pravog – ovo se ne odnosi samo na gūgene iz *Zhuangzija* nego i na samu prirodu haikajia” (Ichū prema ibid.: 31).

Na temelju ovakvoga razmišljanja, kao što smo već naveli, haiku, prema Ichūu, treba da „slobodno pretjeruje i stvara krajnje obmanjujuće laži”, koje stoga mogu uključivati i obmanu čitatelja oko njegove globalne ikoničnosti. Naime, taj termin ne bi trebao podrazumijevati da apsolutno svi haikui doista izražavaju i – još važnije – odražavaju nešto što je vizualno maleno kao i sam haiku, već bi se samo trebao odnositi na to da se kod čitatelja stvara takvo očekivanje. I upravo u kontrastu s takvim očekivanjem haiku uspostavlja svoj horizont (da se poslužimo Jaussovim terminom) malene pjesme koja ima jedinstvene predispozicije da razmatra i nešto neizmjerljivo, svjetski veliko. Takav je zaključak, *pace* Tabakowske, ispravan ne samo zbog pjesničke prakse, već i zbog toga što važan element poetike haikua podrazumijeva povezivanje u prvome redu prostornih, a ponekad i vremenskih krajnosti. Samo da se usputno spomene, vremenskim krajnostima može posvjedočiti pjesma (10) iz ovoga poglavlja, gdje Bashō dovodi u vezu trenutak prosvjetljenja i cjeloživotnu plemenitost, dakle nešto krajnje kratko i krajnje dugo u okviru jednoga ljudskog života. Tome se može pridati i zamjedba matematičarke Marine Koludrović koja, u opisu svojega susreta s Devidéovom zbirkom *Trenutak*, navodi kako je „analogija između tipičnoga pjesničkog motiva aksiomatskog za haiku [trenutak haikua] i vrijednosti neke varijable ili funkcije koja može biti beskonačno mala ili beskonačno velika, gotovo istovremeno postojeća i nepostojeća, bila [je] sasvim razvidna i jasna” (Koludrović 2019: 167). U skladu sa svime navedenim možemo stoga parafrazirati Tabakowsku (i djelomice Evettsa) te zaključiti da je haiku oblikom mala pjesma koja je poetikom upućena da opisuje stvari bez semantičkih restrikcija, s dosegom od iznimno malenoga do globalno velikoga.

Osim očekivanja globalne ikoničnosti koje izaziva kod čitatelja, haiku možemo nazvati globalnim i u trećoj jezičnoj varijanti, koju pronalazimo u radu Branka Vuletića kada raspravlja o univerzalnim svojstvima lirske poezije. Vuletićevo polazište pritom je uvijek jezično (pogotovo na fonetičkoj razini pjesme) te stoga razmatra glavne karakteristike prostora pjesme, pod što se donekle može podvesti i globalna ikoničnost. On, dakako, ne spominje taj termin, ali time njegova koncepcija nije ništa manje primjenjiva na haiku: „Možemo pretpostaviti da se pjesnički prostor gradi na tri načina: (1) odražavanjima, (2) ponavljanjima i (3) sažimanjima. [...] U postupke sažimanja ubrajamo: inverziju, opkoračenje, distorziju, kratki stih i elipsu; svi postupci

sažimanja imaju jedno zajedničko obilježje: veliku koncentraciju govorne energije u reduciranom jezičnom materijalu” (Vuletić 1999: 295). Ovdje je od tri načina navedena samo definicija sažimanja jer se najizravnije može primijeniti na haiku. Dapače, kada se pročita izdvojeno, ona zvuči kao još jedan način da se definira čitava književna vrsta haikua, slična načinu na koji to čine Tabakowska ili Evetts: haiku je oblikom mala pjesma koja je poetikom upućena da opisuje stvari bez semantičkih restrikcija, što znači da sadrži veliku koncentraciju govorne energije u reduciranom jezičnom materijalu.

Tomu možemo dodati i da klasični oblik kratkoga japanskog stiha haikua također obavezno uključuje *odražavanje* prvoga u posljednjem dijelu i obrnuto, odnosno oba puta po 5 slogova ili mora u odnosu na središnji dulji dio (7 slogova ili mora). Isti taj stih klasičnoga haikua sadrži do pet različitih samoglasnika – koji su fonetski gotovo identični hrvatskima, što je jezična podudarnost koja pospješuje njegovu domaću varijantu – čije *ponavljanje* često dovodi do asonance, što bi odgovaralo drugome od tri glavna načina izgradnje prostora pjesme prema Vuletiću. Što se tiče pet konkretnih postupaka sažimanja koje on prepoznaje, možemo zaključiti da haiku beziznimno koristi kratki stih, koji mu je osnovna forma, dok još tri postupka koristi rutinski. Inverziju i pogotovo opkoračenje haiku koristi poglavito kako bi postigao učestalo *odražavanje* i održao povezanost unutar jedne polovice stiha (obično dva dijela od po pet i sedam slogova) nasuprot druge polovice. Kada postoji, granicu između te dvije polovice određuje usjek, koji je, daka-ko, sam po sebi obično eliptičan jer pretpostavlja da neka informacija nije navedena. Što se tiče preostalog postupka sažimanja, on se u haikuu pojavljuje rjeđe, a Vuletić ga definira ovako: „Distorzija je postupak razbijanja logičkih i sintaktičkih cjelina. [...] Razlika je između opkoračenja i distorzije u tomu što u opkoračenju pauzu određuje versifikacijska cjelina – stih, dok se pauza u distorziji određuje ustrojem rečenice” (ibid.: 223). Budući da se pauze u haikuu obično određuju usjekom, koji nastoji ujediniti sintaktičku pauzu s primarnom semantičkom pauzom, odnosno ostvariti da se stanka nalazi paralelno na granici stiha i smisla, distorzija se u haikuu pojavljuje relativno rijetko. Kada se pojavljuje, obično je jasno motivirana u estetsko-me svijetu, kao u pjesmi (1) gdje se pojavljuje zajedno s opkoračenjem kako bi (humoristički) dočarala pijanstvo. Za usporedbu, opkoračenje se pojavljuje u svih preostalim osam pjesama već navedenih u ovome poglavlju (pjesme (2)-(9)), elipsa u njih pet – (2), (5), (6), (7) i (8) – dok je inverzija prisutna u dvije, (3) i (8).

Nakon kratkoga pregleda ovih univerzalnih svojstava lirske poezije, uz naglasak na njihovu primjenjivost na haiku, bolje možemo shvatiti

i Vuletićevu razvijeniju teoriju onoga što određuje pojedine pjesme. Prema njemu, „osnovne odrednice pjesme su: globalnost, simultanost, motiviranost i materijalnost. Globalnost je jasno izražena u zahtjevu da pjesma bude kratka, da se može pročitati u jednom dahu, da se mogu neprestano imati u vidu svi njezini dijelovi; a to nas vodi do druge odrednice – simultanosti: istovremenog odvijanja mnogih sadržaja, vertikalnih veza, koje potiru linearnost jezičnog znaka i jezičnog ustroja. Na spacijalnost/simultanost jasno ukazuje i način njenog nastajanja [...] materijalnost pjesme potvrđuju i rime i aliteracije. [...] Glasovna podudaranja u rimama i aliteracijama čine nam se glavnim odrednicama unutarne motiviranosti pjesme” (ibid.: 133). Vuletićev termin „globalnosti” kao osnovne odrednice pjesme svakako je opet primjenjiv na haiku, pa se stoga ovdje koristi i da bi definirao posljednju jezičnu varijantu „globalnoga” haikua. Dapače, kao što je vidljivo iz opisa, ta varijanta ponovno podrazumijeva i određenu vrstu simultanosti, odnosno spacijalnosti, ali ne više u doslovnom smislu (primjerice, haiku koji je globalno prisutan na svim kontinentima i većini zemalja svijeta) ili u kognitivnom smislu (primjerice, haiku koji je najneposredniji literarni izraz male prostorne priče). Spacijalnost haikua podrazumijevala bi da bilo koji dio pjesme ostvaruje vezu sa svakim drugim dijelom neovisno o logici jezika ili prostora, dakle da se ti dijelovi ne nalaze nužno u neposrednoj blizini.

Recimo, u pjesmi (4) („Latice poljskog cvijeća / nabujalim potokom / sele na jug”), dobnica od dvije riječi zauzima središnji dio stiha i pjesme te upućuje na proljeće, doba kada potoci obično nabujaju. S toga središnjega mjesta stupa u simultanu vezu s cvijećem na početku, koje se time automatski definira kao proljetno, a istim sadržajem ispunjava doslovno prostorno upućivanje na „jug”, što, primjerice, može dovesti do asocijacije na ptice selice koje se tada vraćaju s juga. Osim spacijalnosti, koja je usko povezana s globalnosti, vrlo se kratko možemo osvrnuti i na preostale odrednice motiviranosti i materijalnosti, koje se na haiku mogu primijeniti u mnogo manjoj mjeri, pogotovo s obzirom da podrazumijevaju „rime i aliteracije”. Klasični japanski haiku ne poznaje rimu, a ona se jako rijetko koristi i u modernijim i/ili inozemnim verzijama. Jedna antologijska iznimka koja potvrđuje ovo pravilo je lirska autobiografija Enesa Kiševića: (11) „Rođen na Uni. / Odrastao na Sani. / Živi na Savi.” (NN2, str. 153). No, osim iznimnosti rime, ova je pjesma ujedno prikladan primjer učestaloga korištenja aliteracija, koje dobrim dijelom pripomažu upravo njezinom rimovanju i time doprinose specifičnoj materijalnosti. Naime, u svakome retku po jedan suglasnik u posljednjoj riječi/rijeci ponavlja po jedan suglasnik iz prve riječi, i to svaki puta samo onaj suglasnik („n”, „s” i „v”) koji se samo u toj riječi/rijeci pojavljuje po prvi puta u pjesmi:

rođeN – Uni / Odrastao – Sani / Živi – Savi. Za dodatnu kontekstualizaciju, od preostalih deset haikua do sada navedenih u ovome poglavlju, aliteraciju sadrže barem četiri hrvatska – pjesme (2), (5), (6) i (7) – te jedini japanski – pjesma (10), glasovi „n” i „t”.

Prema tome, materijalnost haikua je samo djelomice ustrojena kao u zapadnjačkoj poeziji, dok su spacijalnost i globalnost prisutne u puno većoj mjeri. Globalnost haikua u ovoj bi posljednjoj, jezičnoj i konstitutivno lirskoj varijanti, trebala biti najmanje sporna (ili barem podjednako kao i u prvoj, doslovnoj i globalno rasprostranjennoj varijanti) jer definicija termina još jednom sasvim doslovno odgovara opisu čitave vrste. Haiku je kratak te se doslovno „mogu neprestano imati u vidu svi njezini dijelovi” jer se obično čitav može obuhvatiti pogledom, pogotovo u japanskim izvornicima gdje kineski znakovi omogućuju kompaktno sabijanje izraza i značenja u mali prostor. Recimo, jedna od najčešćih klasičnih dobnica je (mala) kukavica, ili na japanskom „hototogisu”, što se umjesto u deset slova može izraziti u samo dva znaka („時鳥”); također, termin „jesenja kosa” spomenut u Ichūovom navodu izgovara se „konohagami”, ali opet se umjesto deset slova mogu upotrijebiti tri kineska i jedan japanski znak („木の葉髪”). Vizualna i djelomice ikonička logika kineskoga pisma (primjerice, u prethodnoj zagradi prvi znak koji označava stablo vizualno nalikuje na stablo) pogotovo dolazi do izražaja na primjeru haige. U toj mješavini haikua i slikarstva tekst prati sliku i time književno djelo dolazi nadomak prelaska iz vremenom određene jezične umjetnosti u prostorom određenu vizualnu umjetnost. Ovi primjeri ujedno upućuju na glavni razlog zbog kojega je zapadnjačka praksa pisanja i zapisivanja haikua u tri retka prihvatljiva i preporučljiva jer se na taj način emulira izvorna jezična, globalna obuhvatnost koju bi bilo nemoguće postići na isti način uslijed logike latiničnoga pisma, koje u principu za svaki glas izdvaja po jedno slovo.

Naposljetku, iz Vuletićeva opisa globalnosti na haiku se sasvim doslovno može primijeniti i zahtjev „da se može pročitati u jednom dahu” jer – barem na japanskom i hrvatskom, a i na engleskom kao globalno najrelevantnijem jeziku haikua – neforsirano čitanje jedne takve pjesme naglas traje otprilike onoliko dugo koliko nam to omogućuje jedan udah (pogotovo uz kratku pauzu na usjeku). Ta se konstatacija opet može dopuniti općenitijim uvidima o lirici i kogniciji, o kakvima piše Sharon Lattig kada razmatra važnost jednog retka pjesme za cjelinu, što je od osobite važnosti kada se čitava pjesma sastoji od jednoga retka. „Tvrdnja da je jedinica [retka] temeljna za poeziju dobiva potporu otkrićem koje su objavili Turner i Pöppel [...] da se otprilike tri sekunde koliko je potrebno da se procesuiraju jedan lirski redak (to je standard

diljem svijeta) podudaraju s duljinom vremena tijekom kojega je mozak upućen na slušni unos prije negoli mu se pozornost prebaci na procesuiranje [...]. Otprilike svake tri sekunde se u korteks odašilje „smotuljak“ slušnih informacija koji Turner i Pöppel nazivaju „paketić iskustva“ (Lattig 2020: 144-5). Znači, haiku je i svojom jezično globalnom formom gotovo optimalno prilagođen da privuče pozornost pojedinca, što nas opet navraća na njegovu doslovnu globalnu rasprostranjenost.

Početnu tezu da je haiku najglobalnija književna vrsta u hrvatskoj književnosti, sukladno svemu iznesenome, možemo sada modificirati i uopćiti: haiku je jedna od najglobalnijih književnih vrsta općenito, vjerojatno na drugome mjestu iza romana po rasprostranjenosti (osobitu globalnost u hrvatskom kontekstu pridaje mu uključenost u globalne, nad-europske književne tokove, pogotovo internetske). Tu globalnost možemo faktički dokazati njegovom suvremenom prisutnošću pomoću objavljenih primjeraka u različitim svjetskim književnostima i jezicima, ali kako smo ustanovili, takva je rasprostranjenost vjerojatno tek posljedica njegove kognitivne i jezične globalnosti koja mu omogućuje da bude relevantan velikome broju ljudi. Ipak, takvoj argumentaciji treba pridati još par završnih argumenata, koji se. Doduše. ne mogu podvesti pod egidu „globalnoga“, ali su blisko povezan sa svim navedenim elementima te globalnosti. Kako u svojem pregledu zapadnjačke recepcije navode Long i So, prvi je argument istaknuo japanski kritičar Torao Taketomo, prema kojem „poetska vrijednost hokkua [...] u cijelosti ovisi o sugestivnosti“. U istome se pregledu navodi i drugi argument, odnosno mišljenje pjesnika Royalla Snowa prema kojemu je „haiku tako fascinirao ‘okcidentalni um’ zbog ‘učinaka koje može proizvesti u ograničenome prostoru’. On je ustvrdio da su dvije karakteristike ‘azijatske poezije’ koje su dominantne i utjecajne ‘koncentracija i kvaliteta sugestivnosti [...]’“ (Long i So 2016: 248). Podsjetimo da smo već u prvome poglavlju naveli sličnu misao I. A. Richardsa, koji je ustvrdio da su sažimanje i ekonomičnost nužni kako se pjesnički emocionalni impulsi ne bi rasipali. Richards smatra da je zbog toga važno proučavati i načine na koji pjesme i pjesnici to postižu, čemu svakako možemo dodati i sugestivnost koja iz njih proizlazi. Ti nas argumenti dovode do zaključka da svi navedeni efekti proizlaze iz različitih vidova globalnosti haikua, koji su pak sastavni dio njegove mehanike. Ona je, po svemu sudeći, fino ugođena za sinkronizaciju s čitateljskim umovima, poput neke vrste univerzalnoga sata koji jasno i precizno otkucava svoj osnovni ritam obrtaja (5-7-5), bez obzira gdje i kada se s njime susretnu njegovi čitatelji.



## VI.2 ŠTIMUNG HAIKUA

Nakon što su iscrpljeni svi potencijalni vidovi u kojima (hrvatski) haiku predstavlja obrat u odnosu na uobičajene pretpostavke o književnosti izvan Japana, zadnji je zadatak sumirati izneseno te pokazati kako se ono sustavno može primijeniti na dosljednu analizu (hrvatskoga) haikua. Za početak se ponovno možemo pozvati na naslovni termin (i na *Hrvatski jezični portal*) te ukazati na „obrt“ kao jednu jezičnu varijantu „obrata“, koji uz ostala značenja uključuje i „optjecaj, obrtanje, okretanje, cirkulaciju (novca i kapitala)“. Navedeno je značenje također evidentno prisutno u činjenici da haiku izvrsno funkcionira u suvremenim globalnim tokovima, gdje lako cirkulira pomoću interneta i stalno je u optjecaju, gotovo neovisno od japanske meke moći koja to kolanje potpomaže. To nas dovodi i do drugoga značenja samoga „obrta“, koje je „djelatnost obrtnika i izučenih majstora, za što je potrebno vladanje posebnim vještinama, umijećima i znanjima“. Znači, obrt pisanja haikua podrazumijeva svladavanje navedenoga, što znači da je i za obrt analize haikua u najmanju ruku korisno, ako ne i nužno, da se na izabranim primjerima demonstrira što to čini i pokreće finu mehaniku haikua.

U prethodnih je pet poglavlja izdvojeno ukupno četiri takva mehanizma, a ovdje će se uz mehanizam globalnosti izdvojiti i posljednji, šesti mehanizam. Radi se o nečemu što je izrazito zastupljeno u različitim shvaćanjima i interpretacijama haikua, do te mjere da je u njima ponekad riječ samo o tom mehanizmu, ili se on koristi kako bi se opisao neki drugi mehanizam, kao kada Devidé definira kireji kao „neke vrste oznaka tonaliteta“ (Devidé 2003: 84) i slično. Riječ je, dakle, o evokaciji osobite atmosfere ili tona koji se može pronaći u haiku pjesmi, što je vrlo razveden koncept koji se stoga ne može iscrpiti u ovakvome, ali niti bilo kakvom drugom prikazu. Naime, uslijed mnoštva autorskih i kritičkih komentara koji se dotiču te teme, već i sam pokušaj da se ona usustavi bit će vrlo reduktivan, pa je možda bolje da se prisutnost toga mehanizma tek naznači. Dva su načelna razloga zašto se atmosferi ili tonu pridaje toliko pozornosti, od kojih prvi proizlazi iz riječi koje je sam Bashō navodno uputio svojim sljedbenicima: „Haiku nije ništa drugo doli poezija, a poeziji teorija nije potrebna“ (prema Lencović 2018: 50). Radi se o navodu koji inače nije dio neke Bashōove obuhvatne teorije haikua jer takvo što ne postoji, a u obliku u kojemu ga u transliteraciji citira Lencović u svojem epigrafu može se pronaći samo još na kraju članka Susumu Takiguchi (2015), koji Lencović inače ne navodi u popisu literature, iako je moguće da se njime služila (usp. fusnotu 6). No, i u slučaju da se izvornost Bashōovih riječi podvrgne sumnji, nema sumnje o tome da je takav stav – da teoretiziranje na neki način šteti haiku poeziji – rašireno među poklonicima vrste, o

čemu svjedoči i Devidéova opaska kako „pjesma s komentarom koji je tumači upravo je njime u neku ruku usmrćena“ (Devidé 2003: 72). Slična se mišljenja iznose i općenitije o lirskoj poeziji (usp. Lattig 2020: 10-13), ali pogotovo su prisutna u recepciji haikua, zbog čega je prihvatljivo da se određeni haiku poprati tek lapidarnom opservacijom da sadrži i izražava *mono no aware* ili *wabi*. Upravo to čini i Lencović u inače korektnome članku, gdje uz ove dvije navedene pojašnjava još dvije najčešće „japanske estetske vrijednosti“ te ih identificira u oba toma *Nepokošenog neba* (što taj članak ujedno uvrštava u vrlo kratak popis radova koji se bave hrvatskim (antologijskim) haikuom).

Navedena praksa nije isključiva svojina haikua, niti se uvijek primjenjuje u njegovom slučaju. Recimo, umjetnički mehanizam haibuna, čiji je idejni začetnik bio upravo Bashō, može se opisati kao „niz pjesama s prozним komentarom koji ih tumači,“ a i sami haiku pjesnici provodili su mnogo vremena diskutirajući o vrijednosti određene pjesme i postupcima koji su nužni da bi se napravile nove, što je nužno uključivalo i određenu interpretaciju. Notorni primjer takve prakse su takozvane „haiku anatomije“ kojima je japanski fašistički režim prisilno podvrgavao pjesnike tijekom 1940-ih godina. Nepoćudne autore privodila je tajna policija, te su morali detaljno analizirati svoje i tuđe haikue kako bi u njima iščitali tragove nepoželjnih, odnosno ljevičarskih i proturatnih ideja. Ti su haikui zatim uništavani kako – iz perspektive službene propagande – ne bi negativno utjecali na javno mnijenje, a isto se radilo s časopisima u kojima su objavljivani te s njihovim autorima, koje su obično slali da poginu prvu crtu bojišnice (vidi Itō 2007). Ova povijesna epizoda tako etablira još jedan razlog zbog kojega se i danas u Japanu donekle izbjegavaju tumačenja haikua koja se ne bi svela samo na neutralni opis tona – možda kako bi se izbjegle te neugodne povijesne konotacije – ali i upućuje na drugi razlog zašto se na takvom tumačenju inzistira, a to je njegova poetska tradicionalnost.

Naime, „haiku anatomije“ su se sasvim dobro uklopili u tradiciju diskutiranja o haikuima kakvu su nekoliko desetljeća ranije bili gajili Shiki i krug oko njega, a slična je praksa vrijedila i u krugu svakoga od ostalih velikih majstora te sve ranije u povijesnom nizu, do samih početaka pisane japanske lirske poezije, koja baštini razvijenu kritičku tradiciju iz kineske književnosti. Lencović opisuje tu kritičku praksu u najopćenitijim crtama: „Japanci nisu razvijali estetiku kao oblik teorijskog razumijevanja i konceptualne analize već, moglo bi se reći, profinjene estetske sklonosti. Posljedica je to dominacije više holističkog i integrativnog pogleda na svijet. Zapadna misao pak, iznikla na starogrčkoj epistemologiji, naučena je logičnom, analitičkom mišljenju pa se takva slika svijeta uvelike prenosi i na umjetnost [...]. Zbog toga iskustvo

lijepog koje se gaji na Istoku ponekad je vrlo teško precizno imenovati [...]” (Lencović 2018: 51-52). U nastavku Lencović prelazi na definiranje spomenutih „sklonosti” pomoću zen-budističke misli i filozofije, no propušta naglasiti da se radi o tipu analize koji je bio vrlo učestao u japanskome dvorskom pjesništvu, koje je izravni predšasnik haiku poezije. Autori prve zapadnjačke monografije na tu temu ovako ga opisuju u njegovome ranijem klasičnom razdoblju (Heian), pojašnjavajući u čemu se sastoji jezična, pa onda i književna razlika između istočne i zapadne „misli”: „Jedan od najvažnijih, kao i najneproničnijih stalnih elemenata svake poezije jest sam medij – jezik. Klasični japanski kao i klasični kineski sadrži konkretnu partikularnost kakva se razlikuje od zapadnoga poetskog jezika. Iako u starijem japanskom pjesničkom rječniku možemo naići na termine za fizičke i emocionalne apstrakcije kao što su ‘bjelina’, ‘tuga’ ili ‘ljubav’, te iako je jezik sposoban za stvaranje formalnih i metaforičkih apstrakcija, taj jezik ne sadrži riječi za apstrakcije kao što su ‘istina’ ili ‘čast’ [...]. Personificirana apstrakcija, ili apstrakcija moralne, odnosno etičke kvalitete kakvu mi dugujemo hebrejskoj, kasnolatinskoj i srednjovjekovnoj književnosti jednostavno nije dio japanskoga pjesništva. Ona je strana japanskoj tradiciji koja na druge načine izražava onaj dio ljudskoga iskustva koji naša poezija izražava takvim apstrakcijama” (Brower i Miner 1988: 6).

Brower i Miner time nas upozoravaju na to zašto je za takvu poeziju, kao i haikai/haiku koji iz nje proizlazi, elementarno važno prepoznati atmosferu i ton koji izražavaju. Oni zaključuju da je rezultat takve poezije „osobito fina prilagođenost tona (koja se u konačnici ne može prevesti) i instrument koji je pogotovo prikladan da bi istraživao stanja osjećaja, uma i bivanja” (ibid.: 7). Dakle, gotovo svaka od estetskih vrijednosti ili sklonosti koje opisuju Lencović, upisana je u dvorskome pjesništvu te opisana u njegovoj kritici, i to terminima koji obično metaforički iskazuju spomenuta „stanja osjećaja, uma i bivanja”. Kako bismo pokazali o kakvome je tipu književnoga postupka ovdje riječ, možemo navesti dva kratka primjera iz knjige Browera i Minera, jedan za *yōen* i *yūgen* te drugi za *sabi*. „Naglasak na nadtonovima [overtones], upotrebi aluzija i evokaciji romantične atmosfere tajanstvene ljepote bili su karakteristični za urešeniju poeziju *yōen*, kao i za *yūgen*” (ibid.: 268). „Uzevši u obzir neoklasičnu usmjerenost toga doba, ne iznenađuje kada ustvrdimo da se koncept *sabi* može izvesti iz kineske poezije [...]. U Kini otkrivamo dvije emocionalne reakcije na samoću. Prva i najuobičajenija reakcija bila je da je samoća nesretna, žalosna i neugodna; druga reakcija (u skladu s taoističkim idealom pustinjaka koji živi životom primitivne slobodne u krepkoj prirodi) bila je da je samoća ugodna i prožeta jedinstvenim kvalitetama ljepote, te da je vrijedi gajiti. U oba je slučaja poezija samoće obično sadržavala predodžbe prigušenoga, monokromatskoga, pa čak i ‘ružnoga’ karaktera, koji je, ovisno

o stavu, služio ili da se produbi patos, ili da se evocira raspoloženje slatke melankolije pomoću te grube, tužne ljepote” (ibid.: 260).

U oba primjera takve dvorske pjesme zahtijevaju da se posebna pozornost u njihovom razumijevanju posveti tonu (čak i „nadtonu”, odnosno suptilnim perlokucijskim posljedicama tona), stanju, osjećaju i atmosferi. Iskazivanje i evokacija navedenoga postiže se uporabom poetskoga jezika u kojemu su uopćene riječi proskribirane, iako one, naravno, postoje u općem, ne-poetskom jeziku, koji će u japansku poeziju uvesti upravo haiku. No, za nas je ovdje ključno da će on pritom ostati blizak tradiciji koja atmosferu ili ton ne imenuje izravno, odnosno pomoću opisa ljudskoga djelovanja ili razmišljanja, već neizravno, pomoću opisa vanjskoga svijeta (što je inače na drukčiji način u Europi počelo rabiti tek pjesništvo romantizma). Brower i Miner čak u prolazu upućuju na srednje klasično razdoblje (1100.-1241.) kao ono iz kojega proizlazi tu varijantu komunikacijske karakteristike haikua: „[Novi stil toga razdoblja] uglavnom je deskriptivan i često se čini da pjesnik uopće ne piše za publiku – to je jedna vrsta estetske udaljenosti koju će kasnije namrijeti haikuu” (ibid.: 30). Naposljetku, evo i njihovoga komentara na takav otklon od tradicije, zajedno uz kratak prikaz geneze haikua iz takve perspektive: „Čak i u ovome kasnom razdoblju, kada su se tradicionalni oblici dvorskoga pjesništva shvaćali krajnje ozbiljno, renga se smatrala nečim odvojenim, razbibrigom [...]. Sasvim je prirodno da su renga nastale tijekom toga razdoblja u takvim opuštenim okolnostima često bile zaigrane pa i komične; takvi zaigrani vezani stihovi prirodno su se počeli nazivati *haikai* ili ‘komična’ renga. Kao što se može očekivati, ono što je počelo kao šala uskoro se preobrazilo u nešto ozbiljno te se ustalila razlika između dvije verzije renga: ozbiljne (*ushin*) i zaigrane (*mushin*). [Potonje] možda nisu bile proizvedene što se tiče tona i teme, no poticale su razvoj tehničkih vještina koji je sam po sebi bio vrijedan, te je bio važna disciplina za haiku pjesnike poput Bashōa [...]. Ustvari se čak može razmišljati o tome da je manje uzvišeni *haikai* proizveo glavninu razvoja kroz stoljeća [za japansku poeziju]” (ibid.: 415).

Ovaj prikaz još jednom potvrđuje ne samo važnost evokacije ugođaja za japansku liriku iz koje se razvija haiku, već i činjenicu da je taj razvoj presudno određen književnom tradicijom, a zatim u manjoj mjeri religijskim, estetskim, kulturnim i drugim okolnostima. S obzirom na tu razliku između književnih tradicija, suvremeni japanski haiku te haiku izvan Japana upravo u domeni tona ostvaruje najveći obrat u odnosu na japanski klasični haiku. To uključuje i hrvatski haiku jer drugačija poetska sredina podrazumijeva drugačije tonove, inspirirane poezijom, ali i zbiljom njihovih autora koja je radikalno različita od japanske. U pokušaju da se definira takav ne-japan-

ski i ne-klasični ton haikua, možemo se još jednom poslužiti napomenama Browera i Minera o njegovim tradicijskim uporištima, kao i o samoj glazbeno metafori koja dominira njihovom definicijom. Kako oni navode, ta je metaforička domena osobito smisljena jer se dvorska poezija često izvodila uz glazbu, dakle postojao je „značajni utjecaj koji su melodijski konteksti imali na kompoziciju” tih lirskih pjesama.

No, autori usto navode i da rastuća pravilnost japanskoga stiha vjerojatno nije prvenstveno posljedica prilagođavanja melodiji, „nego jačega književnog senzibiliteta koji se sve više širi nakon što je [u književnost] uvedeno čitanje i pisanje” (ibid.: 50-51). Takva glazbena geneza lirike predstavlja još jednu paralelu sa zapadnjačkim pjesništvom, koje također u različitim varijantama izvorno uključuje glazbene izvedbe. Paralelu autori uspostavljaju i u upotrebi „tona” da se opišu posebnosti lirike, no u tome elementu ujedno se nalazi i najveća razlika jer „Japanci postižu istinsku raznolikost koja je onkraj dosega zapadnjačke poezije u domeni tona, koji je eminentno prikladan njihovome lirskom geniju. Zapadni kritičari obično definiraju ton kao stav – često samo nagoviješten – pjesnika prema svojim materijalima i svojoj publici. Naše iskustvo čitanja japanske poezije i kritike navelo nas je da protegnemo tu definiciju kako bi uključila stav prema samome pjesniku i pjesničkoj tradiciji” (ibid.: 110). Klasični haiku tijekom svoje geneze i razvoja, prema tome, „sužava” i „snižava” tonalne mogućnosti dvorskoga pjesništva, odnosno ograničava se na manji broj tema kojima izražava stav prema svojim materijalima, publici, pjesniku i pjesničkoj tradiciji. Po Broweru i Mineru, u dvorskome pjesništvu takvi se tonovi uobličuju u tri glavne domene ili oblika: a) deskriptivni, koji tematizira odnos pjesničkoga „ja” i vanjskoga svijeta; b) refleksivni, koji tematizira okretanje pjesničkome „ja”; i c) filozofski, koji tematizira pitanja općenitijega značaja, uključujući pjesničku tradiciju. „Sužavanje” tona možemo prepoznati po tome što se klasični haikui uglavnom ograničavaju na deskriptivni oblik, to jest opisivanje vanjskoga svijeta jer je pjesničko „ja” pritom često slabo ili nikako prisutno (ili, da iskoristimo još jednu glazbenu metaforu, „prigušeno”). „Snižavanje” tona odnosilo bi se na to da haiku u svoju poetiku uvodi zaigranost (無心, *mushin*), a zatim i vulgarnost (俗, *zoku*), što dovodi do toga da se u sva tri oblika izražavaju svakodnevni motivi kakvi nisu prilični za dvorsko pjesništvo. *Zoku* inače podrazumijeva čitav raspon značenja (laik, pučanin, pučko, popularno, vulgarno, nisko), a u japanskoj teoriji i povijesti književnosti uobičajeno se koristi kao antonim klasičnoj eleganciji, profinjenosti i dobrome ukusu (雅, *ga*) koji bi trebali krasiti aristokraciju te dvorsko pjesništvo.

Imajući u vidu ovakav književnopovijesni prikaz, postaje jasno zašto je i kako ton važan za haiku, te kako s obzirom na ton funkcioniraju različite poja-

ve koje mogu izvorno potjecati iz haiku pjesništva, ali se odnose na nešto izvan njega. To među ostalim uključuje i (u ovoj knjizi na nekoliko mjesta iznesenu) distinkciju između haikua i senryūa, koja je često kamen spoticanja u književnosti Japana, a još više izvan nje. Prema tonu, senryū bi trebao biti izrazito obilježen zaigranošću/mushin i na taj način pripadati isključivo u književnost koja je vulgarna/zoku, dok bi haiku trebao, barem u tragovima, sadržavati eleganciju/ga i izbjegavati da se tematski iscrpi u materijalu koji ne bi imao nikakve veze s jednim od tri dominantna oblika klasične lirike. Zbog toga, recimo, klasični haiku praktički nikada ne zapada u ton kritičke socijalne poezije, iako često i vjerno opisuje teške uvjete života i njegove nedaće. U takvim slučajevima, ton je uglavnom deskriptivan, a ako i postaje filozofski, onda je to uglavnom pod određenim utjecajem konfucijanizma. Taj utjecaj uvjetuje određene dužnosti prema društvu, zbog kojih se klasični haiku uglavnom ne obrće prema kritičkoj socijalnoj poeziji, ali niti prema sasvim religioznoj ili dekadentnoj poeziji. Umjesto toga, klasična poetika i konfucijanizam kao glavni cilj postavljaju pokušaj da se eliminiira sve što je zoku i mushin te naglasi sve što je ga i ushin (za razrađeniju argumentaciju, vidi Blyth 1984).

I u ovome kontekstu može se istaknuti Bashōov doprinos sintezi te dvije, dvostruko antitetične pozicije koje u sebi ujedinjuje klasični japanski haiku kakav je Bashō pomogao stvoriti. Bashōov dar za sintezu vidi se i u pjesmi (10), koju opet možemo istaknuti kao osobito vrijednu (i) zbog toga što u sebi sadrži sva tri glavna oblika ili „tonaliteta” klasičnoga dvorskog pjesništva. Dapače, svakome je obliku posvećen po jedan od tri glavna dijela stiha (ili retka, ako se odlučimo na trorednu transkripciju). Deskriptivni je ton naglašen odmah na početku, „od bljeska munje”. Zatim „ne pomisli ‘satori’” uvodi filozofski ton, kojemu se u završnome dijelu pridružuje i refleksivni ton, pogotovo ako se „plemenit čovjek!” shvati kao autoreferencija. No, i bez takvoga shvaćanja, završni dio svakako izražava stav pjesničkoga „ja” o opisanome površnom shvaćanju filozofske i vremenske pozadine materijala haikua, što ga čini refleksivnim. Stoga možemo primijetiti da mehanika ovoga haikua skladno otkucava tri različita tona, gotovo kao trodijelni akord (da se još jednom poslužimo glazbenom domenom metafore). Naravno, haiku nije *waka* klasičnoga dvorskog pjesništva, što znači da si može dopustiti „razigraniji” i „opušteniji” ton kakav ovaj haiku iskazuje kroz ironiju, pa i blagi sarkazam, koji u dovoljnoj količini može pretvoriti određene haikue u senryūe. Izvan Japana se haiku pjesništvo gotovo u potpunosti odmiče od tih tradicionalnih zadanosti, pa se tako i glavni argumenti za dihotomiju haiku/senryū većinom gube, što otežava definiciju njihovih razlika do te mjere da je čini mnogo manje smislenom nego u izvornom, japanskom kontekstu. Isto

vrijedi i za dihotomije zoku i ga te mushin i ushin, ali ipak ih je važno barem spomenuti kako bi se uvidio njihov posredni utjecaj na sav kasniji haiku.

Taj se posredni utjecaj tako može prepoznati i u hrvatskome antologijskom haikuu, ali za općenit pristup i analizu do kakve nam je ovdje stalo, važno je da se taj utjecaj zadrži na razini koja se načelno može tražiti u svakoj pjesmi. Time se prisutnost specifične atmosfere i tona izjednačuje s elementima trojedinstva, komunikativnosti ili globalnosti, koje možemo očekivati u svakome haikuu, do te mjere da su njihovi izostanak ili modifikacija indikativni za pojedine pjesme. Po toj logici, kada Lencović piše o estetskim vrijednostima antologijskih pjesama – *yūgen*, *sabi*, *wabi* i *mono no aware* – sve se one mogu podvesti pod deskriptivni tonalitet klasične japanske poezije, odakle se prenose u japanski pa zatim i u hrvatski haiku. Analiza kakvu provodi Lencović stoga je vrijedna i potrebna, no također je ograničena na karakteristike koje su istovremeno strane zapadnjačkoj poetici kada se tako usko definiraju, ali se s njom i preklapaju kada se koncipiraju na općenitijoj razini atmosfere i tona, kakvu načelno posjeduje svaka lirski pjesma. Dakle, za analizu hrvatskih haikua potreban nam je univerzalan termin koji opisuje tu razinu, a ujedno se može odnositi na zapadnjačku književnu poetiku i u sebe može uključiti konkretne primjere estetskih vrijednosti koje potječu još iz klasičnoga dvorskog pjesništva Japana.

Takav će termin zbog prirode svojega objekta biti teško precizno definirati, no za naše potrebe zadovoljavajuć je pokušaj Hansa Ulricha Gumbrechta koji to čini kombinirajući tri označitelja: *atmosfera*, *raspoloženje*, *Stimmung*. U istoimenoj knjizi (*Atmosphere, Mood, Stimmung*) Gumbrecht prikazuje kako različiti umjetnički artefakti ostvaruju dojam određene atmosfere i tona kod svojih recipijenata. On se primarno zanima za književne tekstove (iako u svoja razmatranja uključuje i slike Caspara Davida Friedricha te glas Janis Joplin), pogotovo stoga što ključni termin *Stimmung* koncipira i kao treći put između onoga što on shvaća kao dva glavna tabora suvremenoga proučavanja književnosti. Naime, po njemu su kulturalni studiji i dekonstrukcija predstavnici pretjerane kontekstualizacije, odnosno dekontekstualizacije književnoga teksta, čiji su zagovaratelji zauzeli radikalno različite i nepomirljive pozicije zbog kojih proučavanje književnosti stagnira. No, osim toga teorijskoga pokušaja da se nadvladaju dva interpretacijska ekstrema koji su s pravom prozvani (iako je upitno s kakvim pravom im se mogu pridati navedeni označitelji), za analizu haikua je uvođenje *Stimmunga* posebice zanimljivo iz još barem tri razloga.

Prvi je razlog upućenost toga termina na poeziju; naime, Gumbrecht povezuje *Stimmung* s prozodijom, dakle elementom književnoga teksta koji

se poglavito odnosi na liriku, iako zapravo nigdje jasno ne definira na što se ta prozodija ima odnositi, kao niti sam naslovni termin. Gumbrecht se tako referira na prozodiju i pišući o noveli *Smrt u Veneciji*, podrazumijevajući, ustvari, jednu vrstu tekstualnoga ritma koji se, na barem četiri mjesta u tome proznom tekstu, ostvaruje rečenicama koje kombiniraju opis atmosferskoga vremena te društvene i psihološke atmosfere u kojoj se zatječe protagonist. *Stimmung* je za Gumbrechta još rastezljiviji pojam od prozodije jer se proteže u rasponu od takvih atmosfera, preko tona teksta (npr. rezigniran ili melankoličan), do pretpostavljenoga raspoloženja čitave zajednice u kojoj nastaje određeni tekst, recimo nostalgičnoga ili buntovničkoga. Iako, dakle, navodi i razrađuje desetak različitih primjera, Gumbrecht namjerno ne nastoji točno obrazložiti dotični termin, premda ga dovodi u vezu s filozofskim i filološkim utjecajima Heideggera i Diltheya. Ono do čega je Gumbrechtu najviše stalo, jest opće raspoloženje i ugođaj, koje ujedno riječ „*Stimmung*“ etimološki određuje (u smislu ugođavanja glazbenog instrumenta). Budući da se riječ koristi i u hrvatskom jeziku, „*štimmung*“ stoga možemo koristiti i za opis atmosfere, tona i ugođaja pojedinih hrvatskih haikua.

Gumbrecht opisuje praksu iščitavanja *Stimmunga* kao „eksperiment u kojemu sigurnosti i konvencije pisanja još nisu definirane. Zamišljam da će u dugome roku pisanje pod utjecajem *Stimmunga* možda dične ‘metode’ odagnati u bezdan” (Gumbrecht 2012: 18). Ova opservacija o tome kako iščitavanje *Stimmunga* ne uključuje nužno uobičajenu metodološku pažnju i rigoroznost (drugim riječima, Gumbrecht ne želi napisati akademski opterećenu knjigu), ujedno izvrsno korespondira s „bježanjem” haikua od teoretizacije, što je stav kakav se pripisuje još Bashōu. Taj se stav redovito provlači i kroz suvremene pokušaje susreta haikua i književne teorije, pa ga se uvođenjem *Stimmunga* u raspravu o haikuu nastoji istovremeno donekle uvažiti i dijelom opovrgnuti. Dakle, teorijska polivalentnost, koja omogućuje širok i ne sasvim definiran raspon shvaćanja toga termina, omogućuje da ga je lako uklopiti u proučavanje pojedinih pjesama bez teoretiziranja koje se u tradiciji same književne vrste smatra nepoželjnim, pa je to i drugi razlog za primjenu *Stimmunga* na haiku. Nadalje, osim što takvo iščitavanje zamišlja po analogiji s iščitavanjem (ili čitanjem) radi zapleta Petera Brooksa, Gumbrecht navedeni pristup preporuča i stoga što je to „orijentacija velikoga broja neprofesionalnih čitatelja (koji nisu – i naravno, ne trebaju biti – svjesni te činjenice). [...] Svakako, ono što neprofesionalni čitatelj smatra [važnim] je jedna stvar, a ono što takva čitanja čini privlačnima – često neodoljivo – je druga stvar. Književna elaboracija atmosfera i raspoloženja, čiju strukturu pojedinac nije dužan prepoznati, omogućuje mu da se maštom prenese u situacije u kojima fizički osjet i psihička ustrojenost postaju neodvojivima. Dok čitatelji



svakako zadržavaju slobodu uživanja u takvome načinu bavljenja tekstem [...] proučavatelji književnosti bi trebali razmotriti da ciljaju na pristup koji se usredotočuje na *Stimmung*" (ibid.: 3, 75). Dakle, i na području opće recepcije iščitavanje *štimunga* barem načelno odgovara primarnome načinu čitanja (iako se ne može s njime izjednačiti) najvećega dijela publike neprofesionalnih čitatelja koja dominira recepcijom haikua, ali i njegovom diseminacijom. To je, uzgred, još jedna činjenica koja ga čini globalno specifičnim, jer, ako uzmemo za primjer vjerojatno najrasprostranjeniju književnu vrstu današnjice – roman, njegova je diseminacija (još uvijek) gotovo isključivo u rukama književnih profesionalaca, dakle pisaca kojima je to posao, kao i urednika, izdavača, književnih kritičara i drugih profesionalaca. Njima je također važno prepoznati i nametnuti određeni štimung, pogotovo ako žele osigurati popularnu recepciju kakvu zahtijeva tekst koji bi bio dobro ugođen prema očekivanju mnoštva, ali takva je motivacija sasvim drukčija od neprofesionalne.

Upravo se neprofesionalne čitateljske motivacije tiče i treći razlog zbog kojega se uvođenje štimunga kao analitičke kategorije čini prikladnim korakom za proučavanje hrvatskoga haikua. Naime, štimung koji stvara jedan haiku može potaknuti čitatelja na ponovno čitanje istoga, ali i na novo čitanje nepoznatoga haikua. Naravno, motivaciju za čitanje nekoga teksta nikada ne možemo iščitati iz samoga teksta, već to možemo eventualno učiniti za motivaciju nastavka čitanja, ali niti to kod haikua nije moguće jer je riječ o vrsti književnoga teksta čije se čitanje praktički ne može napustiti ili prekinuti prije nego dođemo do samoga kraja. Međutim, već iznesene zamjedbe o komunikativnosti i globalnosti haikua upućuju na još jedan, općenit vid motivacije koji se može očitati iz njegova štimunga. Gumbrecht se dotiče takve motivacije kada se poziva na Niklasa Luhmanna i na njegov koncept „kompaktne komunikacije“. Pod time Luhmann podrazumijeva da, „kako je književnost razvijala sve veću autonomiju i neovisnost od pojedinoga konteksta i mjesta izvedbe, tako su autori određivali okvire komunikacije (a ja bih dodao: okvire atmosfere) za [književnu] recitaciju i recepciju. Možda se svijest o važnosti *Stimmunga* razvila iz iskustva izolacije koje je uvjetovalo pojavu modernih oblika subjektivnosti" (ibid.: 11).

Navedeni je opis razvoja okvira komunikacije i atmosfere, odnosno elemenata *Stimmunga* Gumbrecht kontekstualizirao Boccacciovim *Dekameronom* i općenitije pojavom europske renesanse. Međutim, uz povijesni pomak od dva do tri stoljeća u budućnost, taj bi se opis vrlo dobro mogao primijeniti na prijelaz od japanskoga dvorskoga pjesništva na haiku. To znači da na mjesto aristokratskoga konteksta i mjesta izvedbe određenoga dvorskom etiketom (npr. dvorane za pjesnička natjecanja u povodu neke

svečane prilike poput carskoga vjenčanja, dvorski „saloni“, ili privatne kuće koje služe kao mjesta udvaranja) dolazi građanski kontekst i mjesto izvedbe određeno djelomice tradicijom (npr. poetski toponim ili poznato mjesto – utamakura ili meisho), ali i neposrednošću prilike društvenoga okupljanja, poput promatranja cvijeća, sumo borbe ili prenoćišta tijekom putovanja (kao što pokazuju primjeri u poglavlju II.1).

U tome smislu postaje značajniji usputan komentar Browera i Minera o tome kako je u japanskoj lirici prepoznatljiv snažan utjecaj taoističkoga ideala „pustinjaka koji živi životom primitivne slobodne u krepkoj prirodi“ jer je upravo takav ideal doveo do pretpostavke pjesničkoga subjekta haikua kao osamljenoga. To se dobro vidi u izboru haijinova (redovito skromnoga) doma i njegova okruženja za lokaciju na kojoj je smještena neposredna predodžba klasičnoga haikua, ali i u čitavome žanru haibuna koji kanonski prikazuje osamljenoga, izoliranog putnika. U oba slučaja naglašava se izdvojenost u odnosu na veće urbano i društveno središte, dok je dvorski pjesnik uvijek u središtu zbivanja, čak i kada se nastoji od njega odmaknuti. I dok se u slučaju navedenih lokacija stoga ipak radi o relativno manjem odmaku od dvorske tradicije, haiku se od 17. stoljeća nadalje nipošto ne libi smjestiti i isključivo u urbani prostor, o čemu na Zapadu ponekad postoji pogrešna predodžba pa se takav haiku nastoji automatski izjednačiti sa senryūom (usp. Shirane 2015).

Haiku se tako i vremenski i tematski može smjestiti u onaj raskorak između srednjovjekovne i moderne subjektivnosti koji će u zapadnjačkoj lirici obilježiti Petrarka i Baudelaire, pri čemu francuski pjesnik pripomaže konstituirati urbanu subjektivnost na način sličan onome kojim je to bio postigao Bashō. I tu dolazimo do moguće srži motivacije suvremenoga čitatelja haikua, a to je da na relativno jednostavan i brz način ostvari pristup različitim štimunzima. Pristupačnost samoga haikua kao oblika koji se lako čita ključna je za takvu motivaciju, kao i osiguran uspjeh u smislu da će haiku pjesma svakako nastojati proizvesti određen ton i atmosferu. Za štimung haikua je pritom karakteristično da se prilagođuje neposrednome realnom svijetu i kontekstu u kojem nastaje. Oni su preneseni u svijet pjesme, ali ne nastoje sasvim zaokupiti pozornost čitatelja, što je također važno za moderne subjekte koji su navikli na brzu promjenu podražaja kakvu u zametku prepoznaje mondeni pariški *flaneur*. Uvažavajući opisana tri glavna razloga – upućenost na poeziju, teorijsku polivalentnost i čitateljsku motivaciju – uslijed kojih se Gumbrechtov *Stimmung* čini kao nužan završni dodatak analitičkoga instrumentarija hrvatskih haikua, dolazimo do zaključka da se taj termin (kao i ono na što se odnosi) može podjednako odnositi na suvremeno

i tradicionalno te zapadnjačko i istočnjačko. To ga čini izrazito primjenjivim, pogotovo u kombinaciji gdje se prvo identificira kojem se od tri osnovna „oblika“ klasičnoga pjesništva može pripisati pojedina pjesma (deskriptivni, refleksivni i filozofski), a zatim se pokušava iščitati kako je ugođen njezin mehanizam, odnosno kakav joj je štimung.

### VI.3 OBRT HAIKUA

Zaključak ovoga poglavlja i knjige posvetit će se isključivo praksi analize hrvatskih haikua, nakon što je preostalih pet poglavlja bilo pretežito usmjereno na teorijsku podlogu koja omogućuje takav obrt. U tu svrhu odabrano je ukupno šest haikua koji su navedeni u najrecentnijoj i najobuhvatnijoj antologiji, *Nepokošenom nebu* 2. Prvi i najvažniji kriterij koji je uzet u obzir pri izboru jest da tih šest pjesama treba biti barem donekle reprezentativno za hrvatski (antologijski) haiku u cjelini, pa je zato razumljivo da su izabrane recentnije pjesme, u kojima je asimiliran utjecaj prethodnika. Ukupan broj analiziranih haikua donekle je određen analitičkom i numeričkom simetrijom zbog toga što i ova knjiga, u ukupno šest poglavlja, izlaže šest analitičkih mehanizama koji se predlažu kao univerzalni za hrvatski haiku. Dakle, razrađenih šest mehanizama trebalo bi uzeti u obzir pri analizi svake pjesme, pogotovo ako nam je stalo da pokažemo različite obrate koje takva poezija donosi u odnosu na pjesnički obrt kakav dominira hrvatskom književnom suvremenošću i tradicijom. Preglednosti radi, ponovimo da su ti mehanizmi haikua sljedeći: stih, usjek, dobnica, komunikativnost, globalnost i štimung. Za analizu bi se mogao odabrati i neki drugi broj pjesama, ali šest se čini dovoljno da se svakome mehanizmu posveti odgovarajući prostor i da se pokaže kako se oni međusobno odnose, dok veći broj analiziranih pjesama ne bi bitno pridonio tom opisu. Sukladno ustaljenoj praksi navođenja, one se neće posebno kontekstualizirati s obzirom na autora, mjesto ili vrijeme objavljivanja jer je korpus hrvatskoga haikua dovoljno homogen da ti faktori nemaju presudan utjecaj za njihovu analizu. Dapače, uz djelomičnu iznimku poglavlja o T. P. Maroviću kao pionirskome pjesniku, u interesu nam je da te pjesme budu donekle dekontekstualizirane – osim neposrednoga antologijskog konteksta – kako bismo se mogli usredotočiti na zajedničke mehanizme koji im omogućuju da djeluju na čitatelja. Sukladno svemu navedenome, izabrano je sljedećih šest pjesama objavljenih u proteklih petnaestak godina i ovdje prenesene iz antologije (uz uobičajenu modifikaciju uslijed koje se zbog čitljivosti i standardizacije tri retka zapisuju kao jedan):

- (12) Puh u krovištu / noću jede lješnjake / za moju tortu. (Ana Horvat, *NN2*, str. 126);
- (13) listopadsko jutro / iz svježje zaorane brazde / opojan miris balege (Ante Mate Ivandić, *NN2*, str. 133);
- (14) Z ormara / njejne oprave dišiju; / Krunica se niše. (Ivica Jembrih Cobovički, *NN2*, str. 143);
- (15) Božićna jelka. / Dijete pred jaslicama / broji pastire. (Mario Crvenka, *NN2*, str. 60);
- (16) praznični dan; / samac s lulom u ruci / broji minute (Alka Pintarić, *NN2*, str. 316);
- (17) i petrolejka / može smanjiti svjetlost / nebeskog svoda (Luka Tomić, *NN2*, str. 435).

Pjesma (12) napisana je silabičkim stihom sa standardnim rasporedom slogova 5-7-5, koji stoga možemo nazvati pravilnim, iako ga hrvatski haijini dosljedno razdvajaju u tri retka, dva peterca i jedan sedmerac. Jedna posljedica takvoga razdvajanja i obrat u odnosu na japansku praksu jest da se omogućuje ponešto drukčije shvaćanje naglašenosti slogova, što se može demonstrirati u ovoj pjesmi čiji su retci spoj daktila i troheja (prvi redak), odnosno dva daktila i troheja (drugi redak). Nenaglašeno „za” s početka trećega retka može se stoga pročitati kao nenaglašena anakruza uz dva troheja, ili se može naglasiti zbog semantičke važnosti riječi na početku retka, pa time dobivamo kombinaciju po jednoga daktila i troheja. Pjesma ne sadrži usjek, što je netipično za hrvatski haiku u cjelini, ali je češći izbor kod Ane Horvat; primjerice, od 17 pjesama u dotičnoj antologiji, samo četiri sadrže usjek, a tek jedna usječnicu. Takav izbor omogućuje „tečno” čitanje, u kojoj ostvarena predodžba životinje koja se hrani sirovom hranom dominira potencijalnom neostvarenom predodžbom čovjeka koji tu hranu neće moći preraditi i pojesti.

Hranidbeni kontrast životinje i čovjeka pojačava i dobnica, koja je sadržana i u biljnoj i u životinjskoj vrsti koje se spominju u pjesmi. Lješnjak se u Japanu koristi kao kigo za jesen, a puhovi dobar dio godine provode u torporu pa su iz konotacije na koju oni upućuju isključeni hladniji dijelovi godine. Budući da se opisuje hranjenje puha (koji su aktivni gotovo isključivo noću), može se zaključiti da je riječ o ranoj jeseni, dok još nije nastupila velika hladnoća, a životinja se sprema za mirovanje tijekom kojega navodno može izgubiti i do polovice tjelesne težine. Za razliku od toga, čovjekova aktivnost

nije do te mjere uvjetovana izmjenama godišnjih doba, a pogotovo se to odnosi na obrasce hranjenja u suvremenome životu u kojemu je hrana poput lješnjaka načelno dostupna čitave godine. Taj kontrast naglašava i sama neostvorena torta, koja, kao jelo, za čovjeka podrazumijeva kombinaciju namirnica s visokom razinom kalorija, o čemu dotični puh može samo sanjati (pa možda i doslovno, tijekom hibernacije). Također, radi se o jelu koje se isto može povezati s nekom godišnjom aktivnosti, ali ne u smislu hibernacije nego baš suprotno, u smislu povećane aktivnosti tijekom osobitih prigoda i obljetnica u ljudskome kalendaru (npr. rođendani, vjenčanja i slične proslave). Ovaj haiku stoga pomoću nagovještavanja razlika između ritmova prirodnoga i civiliziranoga svijeta upućuje na potencijalni sukob između životinje i čovjeka oko biljnoga ploda kao resursa.

Ipak, ritam je pjesme pravilan i skladan, pa tako možemo pretpostaviti i da se potencijalni sukob nikada neće ostvariti, odnosno da se harmonija forme odražava na harmoniju sadržaja. Do sukoba obično ne dolazi zbog toga što je komunikacija između suparnika ostvorena na neki drugi način, a iako ovaj haiku ne opisuje izravnu komunikaciju između lirskoga „ja” i životinje, unutar njegova komunikacijskoga okvira svakako se ostvaruju intersubjektivnost i multiperspektivnost. Intersubjektivnost proizlazi iz (za haiku karakterističnoga) životinjskoga, puhova odnosa prema hrani i hranjenju, dok se multiperspektivnost ostvaruje u preklapanju te predodžbe s ljudskom, koja lješnjake ne shvaća kao egzistencijalnu nužnost, već kao materijal za neobavezno slavlje. Haiku (12) prema tome nudi jasne informacije o tome „kada” i „što” prikazuje, a osobito je indikativna informacija „gdje” jer životinja u ovome slučaju zauzima doslovno superiornu poziciju („na krovištu”). Vidljivo je da je autorici osobito stalo do uspostavljanja takvoga neočekivanoga „odnosa snaga”, iako uz korištenje blagogoga humora kakav se može očekivati u klasičnome štimungu haikua.

Ton pjesme ipak možemo samo djelomično odrediti kao deskriptivni – kakav se u klasičnome haikuu najčešće rabi – jer se „mala priča” koju pjesma izriče zapravo ne prikazuje neposredno: ona se odvija noću i možemo pretpostaviti da pjesnički subjekt ne može vidjeti puha, već ga samo eventualno može čuti ili tek po naknadnim tragovima pretpostaviti što se dogodilo s hranom. Primjerenijim se čini odrediti ton kao refleksivni, pri čemu se ne tematizira toliko lirsko „ja” već njegova ljudska subjektivnost i perspektiva u odnosu na životinjsku. Takva tematika pogotovo je očita u kontekstu ostalih autoričnih antologijskih pjesama, koje također tematiziraju odnos čovjeka i životinje, iako poneke od njih drukčijim tonom ostvaruju sasvim različit štimung (npr. „U psećem oku / sva je mudrost svemira / i jad planeta”. – ruiku

za Čekoljevu pjesmu (6) iz poglavlja IV.3.2 – ili „Zaklani janjci / krvlju pojašnjavaju / dobri duh Božića“; *NN2*, str. 126-127). Haiku (12) stoga različitim elementima naglašava jedan od najočitijih obrata čitave vrste od trenutka kada je prenesena u europsko pjesništvo, a to je deprivilegiranje ljudske perspektive u odnosu na perspektivu drugih živih bića, čak – ili upravo – i kada se one shvaćaju kao štetočine.

Haiku (13) Ante Ivandića također se referira istodobno na ljudski, biljni i životinjski svijet („listopadsko jutro / iz svježeg zaorane brazde / opojan miris balege“), ali to čini drukčijim tonom od pjesme Ane Horvat. I formalno se razlikuju, počevši od stiha koji je kod Ivandića nepravilan, s rasporedom slogova 6-9-8. Takav je raspored slogova zanimljiv jer stih ove pjesme smješta na samu granicu između malo duljega haikua koji bi ipak zadržao mehanizam pravilne i simetrične izmjene dva kraća dijela oko središnjega duljega dijela, te nepravilnoga haikua u kojemu se tradicionalna pravilnost stihovne forme u potpunosti raspada. No, ako pravilnost ne ostvaruje brojem slogova, ovaj haiku to u globalu čini na druge načine. Na prvome je mjestu za hrvatski haiku karakteristična uvodna kombinacija pridjeva i imenice („listopadsko“ + „jutro“), koja se – primjera radi – u pjesmama izabranima u ovome poglavlju pojavljuje još četiri puta (pjesme (5), (8), (15) i (16)). I sljedeća dva retka uz modifikacije i dodatke slijede tu gramatičku strukturu, s time da svaki redak završava imenicom koja odgovara na po jedno od tri pitanja koja su prepoznata kao osnovna kada je riječ o deskriptivnome haikuu: „jutro“ (kada?), „brazda“ (gdje?) i „balega“ (što?).

Usjek i dobnica također su vrlo pravilno i precizno određeni, pogotovo s obzirom na činjenicu da nema usječnice koja bi dodatno istaknula ključni obrat unutar pjesme. Pjesma je vremenski i prostorno definirana jesenskom sjetvom, a obrat iz vremenske dimenzije dobnice – koja zauzima čitav prvi redak – ujedno definira prostornu dimenziju usjeka, koji je tako smješten između prvoga i drugoga retka. Ivandić inače relativno često koristi usjek bez usječnice i vješto koristi gramatičke stanke da bi u većini haikua ostavio dojam kao da sadrže usjek i kada ga ustvari nema. Osobito često usjek koristi na kraju prvoga retka, čemu može posvjedočiti mini-korpus njegovih drugih dvanaest pjesama iz iste antologije, među kojima samo tri sadrže usječnicu, a samo jedna od njih ima i usjek koji nije smješten na kraj prvoga retka. Ta je pjesma potpuna iznimka jer sadrži čak dvije usječnice („tihu mljackanje / iz hrpe suhog lišća: / jež objeduje!“; *NN2*, str. 126-127); od preostalih jedanaest pjesama, pet ih nema usjeka, a u šest je na kraju prvoga retka.

U haikuu (13), nepobitno smještanje usjeka na kraj prvoga retka omogućuje da se vizualna (i taktilna?) predodžba brazde te olfaktivna predodžba

mirisa iz druge polovice pjesme „stisnu” zajedno, odnosno da se shvate kao semantički bliskije u odnosu na prvu polovicu/redak, od kojega su odvojene usjekom. Takvo je pretapanje sasvim u duhu haikaija jer je ujedno neočekivano i humoristično jer nastoji pomiriti suprotnost ugode, kakvu uglavnom konotira opojnost, s neugodom, kakvu uglavnom konotira miris izmeta. S obzirom da se radi o osebnom doživljaju, možemo dodati da pjesma komemorira osobnu, nenametljivu perspektivu lirskoga „ja” u odnosu na okolinu koja na prvi pogled nije nikako povezana sa zajedničkom perspektivom, osim možda u smislu da su se poljoprivredni poslovi do pojave mehanizacije uglavnom obavljali komunalnim radom. No, iako okolina pjesme nije kulturna u uobičajenom značenju riječi, ona to jest u etimološki izvornome značenju koje se odnosi na biljne kulture, odnosno na njihov uzgoj (od lat. *colere*, što podrazumijeva obradu tla). I na taj se način u pjesmi može posredno detektirati klasični štimung haikua, ne samo stoga što je deskriptivna i naznačava donekle osebnju pjesničko „ja” (kojemu miris balege nije odbojan), nego i stoga što podrazumijeva estetiku humora koja računa na osjetila, kao i na etimologiju („estetika”, dakako, etimološki dolazi od grčke riječi za „osjetila”).

Dakle, ovaj je haiku ustvari izrazito pravilan jer je sa svoja 23 sloga još uvijek dovoljno kratak da se predmet njegova opisa može odjednom razmotriti u cijelosti, odgovara semantičkim restrikcijama opisa trenutka uz minimalnu prisutnost lirskoga subjekta, te supostavlja dvije neočekivane predodžbe. Zbog navedenih razloga relativna nepravilnost stiha te izostanak usječnice u čitanju praktički nimalo ne dolaze do izražaja, pa haiku (13) gotovo po svim kriterijima predstavlja uzoran primjer doslovnoga prenošenja japanskoga klasičnog haikua u suvremeno hrvatsko pjesništvo. Ovdje je njihova formulacija preuzeta od Tabakowske kako bi se osigurala „globalna” definicija, koja ne podrazumijeva samo japanski haiku i stoga je dovoljno apstraktna da uključi sve kriterije što se uobičajeno koriste kako bi se opisao haiku. Dostični haiku ujedno je dobar primjer globalne ikoničnosti koju ističe Tabakowska jer možemo ustvrditi da njegov „oblik oponaša značenje” na najmanje dva načina. Prvi se odnosi na sintagmu koja je u pjesmi doslovno središnja jer se „svježe zaoran[a] brazd[a]” odnosi na 4., 5. i 6. od ukupno 9 riječi u pjesmi. Time se čitav haiku dijeli na tri jednaka i pravilna dijela, što je upravo smisao brazdi i oranja u stvarnome svijetu. Takva je podjela središnjega dijela pjesme dodatno naglašena usjekom koji se ostvaruje grafičkim prekidom retka, ali uspostavlja se i zvučnim kontrastom u odnosu na posljednji dio, odnosno grafički redak. U njemu dominiraju sonanti (j, l, m, n, r; nedostaju samo lj, nj, v) koji podrazumijevaju manje zapreke u protoku zraka kroz govorni aparat, koji je ujedno i dišni pa može asocirati na neometano širenje

mirisa koje taj redak opisuje. S druge strane, središnjim retkom dominiraju opstruenti, odnosno frikativi (s, z, ž), koji podrazumijevaju veće zapreke što stoga može asociirati na otpor koji pruža zemlja prilikom oranja.

Takva višeslojna razdvojenost, koju metaforički možemo opisati i kao „izbrazdanost“ pjesme, u cijelosti je ujedno drugi način kojim haiku (13) ostvaruje globalnu ikoničnost, s obzirom da tako stroga i pravilna razdvojenost redaka pjesme može asociirati na brazde. To pogotovo dolazi do izražaja ako imamo na umu potencijalnu etimologiju po kojoj bi sami stihovi ili „versi“ potjecali od okretanja pluga u novu brazdu (lat. *vertere*). Analizu ove pjesme završno možemo stoga još jednom okrenuti na njezin početak, gdje je konstatirano da je pisana nepravilnim stihom, kako bismo uputili na još jedan razlog takvoga oblika. Naime, možemo primijetiti da stih ni u jednome dijelu ne odgovara japanskom klasičnom metru 5-7-5, ali zato dobro odgovara hrvatskim silabičkim stihovima. Prvi redak je tako šesterac, koji se može shvatiti i kao polovica dvanaesterca je određen usjekom (slično kao kod T. P. Marovića). Zatim slijedi deveterac jer koji se tradicionalno rjeđe pojavljuje pa time još više dolazi do izražaja u ovoj pjesmi, pogotovo u odnosu na završni osmerac, koji je mnogo češći u hrvatskome stihotvorstvu. Možemo stoga zaključiti kako je ovaj haiku dosljedno i uspješno u „brazdu“ hrvatskoga pjesništva prenio „sjeme“ japanske poezije, kako se ona inače često metaforički prikazuje (najpoznatije u predgovoru pjesničke zbirke *Kokinshū*, gdje stoji da se „sjeme japanske poezije sije u ljudskome srcu i razrasta u lišće deset tisuća riječi“).

Još jedan oblik priključivanja japanske književne vrste hrvatskom književnom prostoru prepoznatljiv je po zamjetnom udjelu dijalektalnih haikua. Japanski haiku se u Hrvatskoj i Jugoslaviji pojavio u glavnim tokovima globaliteta, dakle u glavnim gradovima i među intelektualcima, ali nastavio se širiti lokalno i kapilarno u manjim sredinama. Ondje su prisutniji ne samo dijalekti, već i tradicije zavičajnoga pjesništva te književnoga amaterizma, pri čemu se potonja od početaka u Japanu do današnje globalne prisutnosti pokazuje kao osobito plodno tlo za širenje haikua. Dobar je primjer za to haiku (14), čiji je autor Ivica Jembrih Cobovički – inače jedan od pokretača časopisa *Kaj* koji je rodom iz maloga mjesta Gregurovec Veternički, kako nas obavještava biografska bilješka – u antologiji zastupljen podjednako pjesmama na standardu i na kajkavskom dijalektu („Z ormara / njejne oprave dišiju; / Krunica se niše“. – veliko početno slovo može označavati rijetko žensko ime, izraz poštovanja ili uredničku pogrešku, a ovdje će se zanemariti malo vjerojatna prva mogućnost). Na potencijal prilagodbe haikua kajkavskom dijalektu ukazuje već prvo slovo, odnosno glas, jer se relativno česta pojava prijedloga na



početku pjesme (npr. „U psećem oku”), odnosno retka (npr. „iz svježe zaorane brazde”) ovdje modificira na način da se i inače vrlo kratka riječ još više skraćuje izbacivanjem samoglasnika „i”.

To dovodi ne samo do postignuća bolje kompaktnosti ili združenosti riječi – kakvoj haiku uvijek teži – već i do promjene silabičke strukture stiha, koji doduše sadrži uobičajenih 17 slogova, ali u sasvim netipičnome rasporedu, 3-8-6. Time se gubi tradicionalna zrcalna simetrija prvoga i posljednjega kraćega dijela oko središnjega duljega, iako se otprilike zadržava omjer između dvije polovice odvojene usjekom. Taj se omjer obično uspostavlja između kombinacije jednoga kraćeg i jednoga duljeg dijela/retka u odnosu na preostali dio/redak, što u klasičnom japanskom haikuu znači omjer od ukupno 12 slogova ili mora prema 5 slogova ili mora. Dobiveni omjer (oko 2.4) u matematici se obično naziva srebrnim rezom, a u estetici japanskim rezom ili omjerom jer je prisutan u njihovoj estetici, poglavito arhitekturi, slikarstvu i pjesništvu, gdje ga možemo prepoznati u omjeru koji uspostavlja usjek. U haikuu (14) usječnica u obliku točke sa zarezm dolazi na kraj drugoga retka, što znači da se narušena silabička i stihovana struktura s početka pjesme na njezinome kraju donekle ponovno uspostavlja u omjeru slogova bliskome klasičnom (11:6 umjesto 12:5).

Pjesma nema dobnice, ali nije sasvim vremenski neodređena jer njihajne krunice implicira neko kraće vremensko razdoblje u kojem lirski subjekt vidom i njuhom (a možda i sluhom) neposredno sudjeluje u opisanome. Haiku (14) je prema tome svakako deskriptivan, a ujedno je i ogledan primjer ko-memoracije osobne okoline jer se čitatelju na barem tri načina sugerira da se u pjesmi pokušava uspostaviti komunikacija s nekime koga više nema. Ako se podsjetimo da ko-memoracija haikua podrazumijeva neku poruku upućenu adresatu u kontekstu koji trebaju zajednički upamtiti, upada u oči da se ne radi o „tvojim” opravama, što bi podrazumijevalo neposredno prisutnu osobu, već „njejnim” opravama, dakle radi se o odsutnoj ženskoj osobi. Nadalje, dijalektalni izraz „dišiju” ovdje uspostavlja prividnu antropomorfizaciju ili čak personifikaciju oprava, u smislu da ta odjeća doista diše, no radi se o varijanti glagola koja ne podrazumijeva živućega subjekta, pa tako u standardnom prepjevu uz pjesmu stoji „mirišu njene haljine”. Obje informacije, dakle, suptilno upućuju na odsutnost nekoga tko je bio prisutan, tko je možda još donekadno „disao”, ali sada samo „miriše”, pogotovo u kombinaciji s krunicom kao trećom informacijom koju nam pjesma nudi, čime se one ujedno po retcima pravilnim redom usložnjavaju u odgovore na pitanja „gdje”, „što” i „kada”.

Pretapanje dvije predodžbe, koje u ovoj pjesmi pretpostavlja usjek, posebno je zanimljivo, među ostalim i zbog toga što krunica nagoviješta

treći vid odsutnosti ženske osobe: istovremeno se radi o osobnome predmetu koji bi osoba vjerojatno nosila sa sobom da je prisutna, ali i o predmetu koji vjernici koriste da bi komemorirali nečiju smrt, u vidu molitve krunice za pokojnike. Time se postiže štimung kakav asocira na molitvu i može se opisati kao smiren i komoran, pa i sjetan ako imamo na umu da haiku kao vrsta načelno uvijek računa ne samo na prazninu koja se nalazi oko i između riječi, već i na prazninu između pojava ili pojmova (*ma* ili 間). Zbog toga je pjesma od samoga početka određena praznim prostorom koji unutar ormara ispunjava miris, koji zatim ispunjava prostoriju ponovno se šireći u prostoru koji percipiramo kao prazan. Praznina omogućuje i konceptualno pretapanje s krunicom, koja se može njihati samo u praznome prostoru, pa stoga uviđamo da je prelazak s lokalne koherencije svake pojedine predodžbe u ovoj pjesmi na globalnu koherenciju u kojoj se ostvaruje njezina cjelina uvjetovan prazninom. Takva odsutnost materije može uputiti i na identitet ženske osobe koje nema – mater(ija), što eventualno možemo učiniti i upućivanjem na kontekst ostalih antologijskih pjesama istoga autora. Naime, otprilike četvrtina tih pjesama – 2., 3., 5. i 10. – tematizira starost i protok vremena, pa je sasvim moguće i da haiku (14) upućuje na odsutnu suprugu ili kćer. No, ova pjesma u svakome slučaju uspostavlja prazninu kao važan element svojega štimunga jer se lirsko „ja” postavlja u poziciju da ispuni tu prazninu svojom prisutnošću. Ko-memorativna funkcija haikua jamči da će se to dogoditi jer on u obliku teksta ostaje zabilješka o prisutnosti lirskega subjekta u odsutnosti adresata.

Osim što se miris širi prazninom, sama njegova prisutnost također je zanimljiva jer upućuje na jedan od tri tradicionalna načina povezivanja disparatnih dijelova u haikaiju. Radi se o *nioi-zuke* (匂付) ili doslovno o „povezivanju mirisom”, koje je osobito volio koristiti Bashō kao alternativu uobičajenijim oblicima povezivanja poput onih koji se temelje na riječima (*mono-zuke*, 物付) ili sadržaju (*kokoro-zuke*, 心付). Bashō i njegovi učenici shvaćali su ga kao inovaciju u povezivanju koja je specifična za haikai, dok se u suvremenoj teorijskoj terminologiji *nioi-zuke* definira kao poveznica koja upućuje na raspoloženje, emociju, nadton ili atmosferu kakvi su zajednički u dva dijela pjesme što ih pjesnik nastoji povezati u cjelinu (vidi Shirane 1992: 77-82). Uz nužnu napomenu da se izvorno radi o povezivanju stihova u dulje cjeline (haikai no renga), ta se logika spremno može primijeniti i unutar haikua, u smislu povezivanja dijelova koje razdvaja usjek. Očito je pritom da se japansko shvaćanje povezivanja stihova mirisom može dovesti u sasvim blisku vezu s onim što je već definirano kao štimung jer se za opis *nioi-zuke* i štimunga koriste potpuno isti termini: raspoloženje, emocija, nadton, atmosfera... I haiku (14) stoga predstavlja jednu suvremenu, hrvatskom jeziku i dija-

lektu prilagođenu inačicu povezivanja mirisom, koje je tim upadljivije zbog toga što se radi o doslovnome mirisu.

K tome, povezivanje lokalne i globalne koherencije dodatno je omogućeno semantičkom napetošću između riječi koje se nalaze neposredno prije interpunkcijskih znakova, „dišiju” i „niše” – osim što im se početci rimuju, odnose se na radnje koje podrazumijevaju određeni ritam, disanja i njihanja. Taj je ritam pogotovo naglašen u antropomorfiziranom smislu riječi „dišiju”, no zadržava se i ako se implicitno primijeni samo na lirskoga subjekta koji percipira opravu udišući i izdišući njihov miris. Ta percipirana i pravilna ritmičnost svakodnevice ogleda se i u stihu: nakon silabički neuobičajenoga početka, posljednji redak odgovara šesteru uobičajenu u hrvatskom pjesništvu, a ujedno je i metrički kompromis između silabičkih peteraca i sedmeraca japanskoga pjesništva. Drugim riječima, ako imamo na umu globalnu ikoničnost haikua, nakon kratkoga početka i relativne praznine u prvome retku (tri umjesto pet slogova), „disanje oprava” i „njihanje krunice” ponovno uspostavljaju očekivani ritam, kako izmjene slogova, tako i svakodnevice. Stoga haiku (14) možemo iščitati i kao refleksivnu pjesmu o uspostavi svakodnevice nakon gubitka (praznine), što ukazuje na još jednu varijantu štimunga hrvatskoga haikua koji se ostvaruje specifičnim mehanizmom obrata iz prve u drugu polovicu pjesme.

Religiozni štimung u haikuu (14) ostvaruje se u implicitnome kontekstu kršćanstva, a haiku (15) ga u istome kontekstu ostvaruje eksplicitno („Božićna jelka. / Dijete pred jasicama / broji pastire.”), ponovno sasvim u skladu s ranijom prisutnošću taoizma i zen-budizma u haikuu. Upitno je mogu li se razlike između istočnjačke i zapadnjačke konceptualizacije svijeta na zadovoljavajuć način obuhvatiti religijskim terminima, no ipak u načelu svaki haiku u kojem se pojavljuju takvi kompleksni sustavi mišljenja i vjerovanja podrazumijevaju štimung filozofskoga tona, barem prema klasifikaciji Browera i Minera. Taj se ton, prema dotičnim autorima, često koristi kako bi se propitala pjesnička tradicija, što se čini razumnom pretpostavkom i u ovome slučaju, pogotovo ako imamo na umu važnost „kulturnopovijesnoga okvira” haikua koji je osobito naglašavao Devidé, a za njim i drugi hrvatski haijini. Naime, budući da je estetski svijet haikua još od svojega tradicionalnog oblika u rengi (hokku) u velikoj mjeri – iako nipošto isključivo – bio upućen na neposredne okolnosti autora i realnoga svijeta u kojem se nalazi, postavlja(lo) se pitanje treba li se (i ako da, u kolikoj mjeri) haiku mijenjati zajedno s promjenom tih okolnosti i svijeta. Dakle, hoće li haiku – i kako – odražavati promjenu iz aristokratskoga i urbanoga u samurajski i građanski svijet, ili kasnije iz kulture izoliranoga i tradicionalnoga Japana u kulturu internacionalnoga i moderniziranoga Japana,

ili još kasnije iz samoga Japana u druge svjetske kulture, a na kraju i u sam svijet kao globalni književni oblik?

Odgovor na ta pitanja, kako se ovdje u više navrata nastojalo pokazati, može se dati samo nakon što se uzmu u obzir estetski svjetovi književne tradicije, a ne tek neposredna realnost nastanka pojedinih pjesama jer se haiku nikada nije zadržavao samo na onome što je izravno dostupno osjetilima. Tako se i u haikuu (15) smiren, svečan i jednostavan štimung sadržaja odražava u estetskoj pravilnosti forme (i obrnuto). Naime, ova je pjesma, prema gotovo svim formalnim pokazateljima, izrazito pravilna i odmjerena: praktički je sve u njoj na svome mjestu, baš kao što i treba biti u idealu Božića iz hrvatske perspektive. Stih je u klasičnome trodijelnom obrascu slogova 5-7-5, s čvrsto određenom usječnicom točke koja je također u klasičnoj poziciji, između prvoga i drugoga retka. Dobnica je omeđena usjekom i može se odnositi na točan datum (25. prosinca), ali ujedno i na dulje vremensko razdoblje u rasponu otprilike od sredine studenoga do početka veljače, a pogotovo na posljednjih tjedan dana prosinca i početnih tjedan dana siječnja (prema rimokatoličkome kalendaru). Nadalje, dobnica se odnosi na razdoblje oko Nove godine, koje je peto izdvojeno doba godine za klasični haiku (uz četiri klimatska godišnja doba prema lunarnome kalendaru), a podjednako uključuje društveni i prirodni fenomen (Božić i jelka). Po svemu navedenome, dobnica u pjesmi (15) ogledni je primjer onoga što dobnica haikua treba i može sadržavati i izražavati, pa stoga, zajedno sa stihom i usjekom, omogućuje čitavoj pjesmi da uspostavi čvrstu vezu s klasičnom japanskom tradicijom haikua, bez obzira na to što u njoj Božić i kršćanstvo ne postoje.

Formalna pravilnost i sklad – kakvima se teži u božićno vrijeme – protežu se i u rasporedu redaka te pojedinih riječi u pjesmi, a vjerojatno najupadljivije u činjenici da svaki pojedini redak obavještava o tome „kada“, „gdje“ i „što“ se u pjesmi prikazuje, tim redosljedom. Uz tu pravilnost jednake informacijske obilježenosti tri različite cjeline (retka), uspostavlja se i dodatna zrcalna simetrija između prvoga i zadnjega retka u odnosu na središnji, koji su dakako svi „pravilni“ po broju slogova. Kraći retci sadrže samo po jednu imenicu – za razliku od središnjega koji ih sadrži dvije – te jedine funkcionalne riječi koje nisu imenice, naime po jedan pridjev i glagol. Time se inače još jednom ponavlja i za hrvatski haiku uobičajena početna kombinacija pridjeva i imenice, koja kod Crvenke nije osobito učestala (na primjer, nalazi se u još dvije od 12 preostalih pjesama u NN2). Takav je raspored riječi važan jer uspostavlja simetriju dvaju jednakih dijelova čitave pjesme u odnosu na prijedlog „pred“, koji dijeli ono što dolazi pred njim i ono što slijedi za njim na po tri riječi. Pomnoga čitatelja na važnost te brojčane pravilnosti može napu-

titi jedini glagol, „broji“, koji se odnosi na aktivnost lirskoga subjekta kakva predstavlja specifično dječju perspektivu.

Komunikacijske karakteristike ovoga haikua stoga od samoga početka sadrže ko-memoraciju kulturne okoline, dapače ko-memoraciju jednoga od najvažnijih momenata za hrvatsku i europsku kulturnu okolinu uopće jer se Božić odnosi na zajedničku religijsku tradiciju. Uvođenje djeteta u pjesmu tako istodobno ostvaruje intersubjektivnost i osobnu ko-memoraciju, s obzirom na prikaz djeteta koje Božić doživljava kroz aktivnost usmjerenu na nešto što je u kulturnoj perspektivi nebitno. Naime, broj pastira u prikazu Isusova rođenja sasvim je sporedan element, iako pomaže dočarati simboliku siromašnoga svijeta u koji se dolaze pokloniti kraljevi i mudraci (čiji je simbolični broj mnogo važniji). Taj prikaz ujedno nalikuje na igračku, dakle na nešto s čime se dijete može poistovjetiti te ujedno na svoj način sudjelovati u obilježavanju Božića, pa se intersubjektivnost tim više ostvaruje jer se pjesma usredotočuje na dječju perspektivu. Ovakva usmjerenost pjesme na unutrašnjost posebno je zanimljiva na više razina, od kojih je najopćenitija filozofski i religijski štimung koji kršćanskim vjernicima u božićne dane nalaže da osobito uvažavaju svoju unutarnju povezanost sa Sinom Božjim kao najvidljivijom personifikacijom svoje religije.

Također, pjesma u tri retka sadrži tri razine za koje možemo pretpostaviti da idu od većega objekta prema manjem (jelka -> dijete -> jaslice), odnosno čitatelja upućuju na središta koja se doslovno i simbolički smanjuju u progresiji od izvana prema unutra (omote prema ura): od kulturnoga i religijskoga središta (jelka) preko komunikacijskoga središta (dijete) do središta subjekta razmatranja (broj pastira u jaslicama). No, haiku (15) sadrži i sasvim doslovnu usmjerenost na središnju riječ „pred“, koja ujedno otvara mogućnost multiperspektivnosti čitave pjesme. Takva je usmjerenost donekle iznenađujuća jer se radi o jedinoj funkcionalnoj riječi u pjesmi, pa se stoga može pretpostaviti da će ona ujedno u sebi nositi i najmanje značenja. No, kako je u haikuu prije pravilo nego iznimka da malo upućuje na stvaranje jednako kao i veliko, tako se i ovaj prijedlog „pred“ može shvatiti kao dvoznačna kakekotoba. Podsjetimo, radi se o stilskoj figuri koja funkcionira slično kao europska paronomazija i također je učestala u japanskoj klasičnoj lirici, a možemo reći da je, uz metaforu, figura koja ponajbolje izražava bit japanskoga i svjetskoga haikua. Naime, ta figura osobito omogućava nenametljiv humor koji proizlazi iz činjenice da riječi koje u izgovoru zvuče identično ili slično mogu imati sasvim različito značenje, pogotovo kada se pišu različitim kineskim znakovima u jeziku koji je pun homofona, kao što je japanski. Glagol *kakeru* (掛ける), iz kojeg potječe termin kakekotoba, prikladno ima mnoštvo različitih

značenja, među kojima je jedno od dominantnih da se nešto stavlja ili polaže na nešto, recimo naočale na glavu ili pokrivač na krevet.

Slično tome, iako nije nikako leksički povezan s tom japanskom riječi, prijedlog „pred“ na hrvatskome može označavati ne samo dijete koje se nalazi nasuprot jaslica („okrenut licem“), već i dijete koje se nalazi „ispred“ njih, dakle koje je položeno u neposrednu blizinu jaslica. Dapače, taj središnji prijedlog može upućivati i na „neposrednu blizinu kakve pojave, događaja, stanja“ (sve su definicije opet navedene prema *Hrvatskom jezičnom portalu*), što bi se u tom smislu moglo odnositi na dijete koje nagoviješta jaslice. Drugim riječima, lirski subjekt pjesme može se shvatiti ne kao neko anonimno suvremeno dijete, već kao Dijete Isus koji se nalazi pored jaslica i/ili ih nagoviješta kao naizgled beznačajnu pojavu, ali ustvari kao događaj koji će obilježiti vrlo važnu činjenicu njegovoga rođenja, čime se ostvaruje multiperspektivnost dvoje djece sasvim različitoga statusa i kutova gledanja na Božić. Na to nas upućuje i doslovna gramatika pjesma koja uvjetuje da se „Dijete“ piše velikim slovom nakon usječnice točke, čime se ujedno izražava religiozni misterij koji u tom smislu dijele taoizam i kršćanstvo, a to je da čitavo Stvaranje može biti sadržano u malome djetetu. Kako iskazuje i pokazuje Crvenkina pjesma (15), haiku je književni oblik koji takvu podudarnost jezičnih i religijskih tradicija može izraziti na jedinstven način: blagim humorom koji uravnotežuje i povezuje, polaže u jedan mali estetski svijet neizmjerne razlike između malenoga i velikoga, djeteta i Djeteta, stvaranja pjesme od sedamnaest slogova i Stvaranja čitavoga svijeta.

Skladu i svečanosti haikua (15) pogoduje i relativno mala kognitivna udaljenost između dviju predodžbi odvojenih usječnicom jer su jelka i jaslice povezani specifičnom upotrebom isključivo za Božić te se stoga lako pretapaju u jednu sliku kojom dominira dijete (ili Dijete). Kako je već pokazano, nedostatna kognitivna udaljenost predodžbi s obje strane usjeka dovodi do rizika da pjesma postane banalnom, dok obrnut postupak dovodi do potencijalne nerazumljivosti ili hermetičnosti kakva nije u tradiciji haikua, čiji mehanizam pretpostavlja da čitatelj obje polovice pjesme relativno jednostavno može sklopiti u jedinstveni „značenjski *Gestalt*“ (vidi Pierides et al. 2019). Takav mehanizam usjeka omogućava i da pjesme koje su međusobno relativno slične, uspijevaju ostvariti sasvim drukčije unutarnje obrate, što se može demonstrirati u djelomičnoj usporedbi netom analiziranoga Crvenkinog haikua s haikuom (16) Alke Pintarić („praznični dan; / samac s lulom u ruci / broji minute“). Podsjetimo samo još i da, zbog ograničenosti jezičnoga materijala te neograničenosti produkcije haikua na haijine, vreba gotovo jedinstvena opasnost da napišu pjesmu koja je formom i/ili sadr-

žajem toliko slična već postojećoj da postane ruiku, odnosno nenamjerna kopija, pa je stoga potreba za pažljivo predstavljenim predodžbama još veća.

Haiku (16) tu pažljivost iskazuje na više razina, od kojih je osnovna stihovna koja u ovoj pjesmi odgovara silabičkome obrascu 4-7-5. Dakle, prvi redak je katalektičan s obzirom na jedan nedostajući slog, dok su preostala dva retka pravilna. Manjak jezičnoga materijala u prvome retku motiviran je na najmanje dva načina: da bi se naglasio usjek te da bi se implicitno poduprla za haiku sveprisutna tema praznine koju nagoviješta već prva riječ. Što se tiče usjeka, on se kao i u prethodnoj pjesmi nalazi na kraju prvoga retka, ali ovoga puta radi se o „propusnijoj” usječnici točke sa zarezom koju manjak jednoga sloga za nijansu produ(b)ljuje, pogotovo stoga što dolazi nakon jedine jednosložne imenice u pjesmi („dan”). Obje riječi prvoga retka određuju dobnicu, no za razliku od haikua (15,) gdje je u središtu razdoblja na koje se odnosi dobnica jedan određeni dan (Božić), ovdje se radi o jednome danu, koji pak nije određen datumom već samo društvenom konvencijom. Ponovno se, prema tome, pomalja i ko-memoracija kao element komunikativnosti haikua jer je praznik dan kada se kulturna okolina upućuje na prisjećanje nekoga događaja koji ima religijsku i/ili društvenu važnost (jedina je iznimka Nova godina koja uvijek obilježava nešto što se neposredno događa, zbog čega je uostalom izdvojena kao zasebno doba godine u japanskoj kulturi). No, neočekivana radnja u drugome dijelu haikua, koja je u obje pjesme izražena istim glagolom („broji”), opet otvara mogućnost nepodudaranja lirskoga subjekta i njegove kulturne okoline s obzirom na način kojim komemoriraju taj neodređeni praznik.

Svi osnovni elementi trojedinstva haikua (16) su, dakle, naizgled prisutni, ali svaki od njih također sadrži u sebi malo odstupanje od idealne klasične norme (jedan slog u stihu, točka sa zarezom umjesto točke u usjeku, neodređeni dan praznika u dobnici) i time narušava potencijalni skladni štimung praznika kakav se formalno i semantički ostvaruje u haikuu (15). Taj se jedva primjetni nesklad, mali pomak od onoga što je očekivano, ponavlja toliko dosljedno da se može protumačiti i kao glavna tema pjesme, i to baš stoga što nije nametljiv (kao recimo u pjesmi (1), koja tematizira pijanstvo). Možda ga najbolje dočarava usjek, koji odgovara tipu „kontekst-djelovanje”, odnosno koji dijeli pjesmu na dvije polovice od kojih „fragment” opisuje u kakvom se kontekstu nalazi djelovanje lirskoga subjekta u ostatku pjesme, odnosno „frazi”, prema terminologiji koju koriste Pierides i suradnici (2019). Učestalost određenih tipova usjeka pomaže da se odrede i razlikuju poetike i razdoblja haikua, a za izbor hrvatskih pjesama u ovome poglavlju karakteristično je da većinom nemaju usjeka, odnosno da sadrže samo jednu jedin-

stvenu predodžbu (10 od 16 pjesama). Otprilike trećina, uključujući i haiku (15) sadrži usjek tipa „kontekst-djelovanje” (pet pjesama), dok samo haiku (14) sadrži usjek tipa „juktapozicija” (supostavljanje), koji je jedini preostali u navedenoj, vrlo ekonomičnoj terminologiji (za usporedbu, u preostalih 12 pjesama Alke Pintarić iz *NN2*, pet sadrže usjek tipa „kontekst-djelovanje”, a dvije tipa „juktapozicija”). Za potonji je tip usjeka karakteristična velika kognitivna udaljenost između osnovnih predodžbi (u navedenoj pjesmi to su miris odjeće i krunica), dok usjek tipa „kontekst-djelovanje” načelno predstavlja predodžbe koje su kognitivno bliske (kao što su Božić, dijete i jaslice).

Haiku (16) pak iznosi predodžbe koje se mogu lako povezati u smislenu cjelinu, ali nipošto ne ostvaruju skladan štimung već ostavljaju dojam kao da nešto nedostaje, nešto što bi trebalo biti obilježeno juktapozicijskom, naglašenijom usječnicom kao što je točka ili uskličnik. Takvi usječnica ili usjek, podsjetimo li se, na primjer pjesme (14), prizivaju *ma* ili prazninu koja se javlja između pojava i stvari, baš kao što to čini pojam praznika. Ovdje se opet ujedno susrećemo sa slabo primjetnom kakekotobom ili igrom riječi, gdje „praznični dan” podrazumijeva i „prazni dan”, dakle dan koji nije ispunjen radom, ali za samca ni bilo kakvom drugom aktivnošću. Taj se mali pomak od uobičajenoga može izraziti i na još jedan način kojim dolazi do izražaja intersubjektivna perspektiva, dakle perspektiva osobe koja je smještena između kolektivnoga prazničenja i individualne praznine: haiku (16) u svojim retcima ne sadrži odgovor na pitanje „gdje” prikazuje ono što opisuje, već samo „koga” i „što”. Za usporedbu kojom takav postupak bolje dolazi do izražaja, haiku (15) u središnjemu retku ujedno izražava „gdje” i „koga” opisuje („Dijete pred jaslicama”), pa ne ostavlja prostora da nastane informacijska praznina. Riječi haikua (16) pritom ne samo da se oblikuju oko praznina koje su veće nego što se čini, već i same izražavaju prazninu, kao što je očividno s „lulom u ruci” koja, naizgled nasumično, opisuje samca, detaljem koji je mnogo manje važan od činjenice „djeteta pred jaslicama”. To je pogotovo upadljivo ako se dvije pjesme usporede i na razini riječi koje koriste jer su one gotovo identične po vrsti i rasporedu (počinju kombinacijom pridjeva i imenice, završavaju kombinacijom glagola i imenice), osim u središnjem retku gdje haiku (16) sadrži dva umjesto jednoga prijedloga uz imenice, i to upravo u dijelu koji glasi „s lulom u ruci”, dakle koji modificira predodžbu subjekta samca na način koji je bliskiji nepovezanosti juktapozicije nego usklađenosti konteksta i djelovanja.

Gomilanje takvih malih formalnih i semantičkih praznina možemo opisati kao pomak u fazi koji onemogućuje pjesmi da uskladi svoj mehanizam, čime naizgled odražava upravo tu pojavu kod svojega subjekta. Naime,



samac koji se prikazuje očigledno nije usklađen s ko-memorativnom nakanom čitavoga dana, u kojem nastoji ostvariti vlastitu nakanu da ga simbolično razloži na manje dijelove. U takvome kontekstu može se lakše protumačiti pojava dviju riječi koje su doduše manji dijelovi predodžbe samca („lula“ i „ruka“), ali njihovo uvođenje u pjesmu inače nije smisleno motivirano, osim možda upravo izostankom svrhovitosti, dakle da naglase prazninu smisla koju subjekt osjeća na dan koji je za njega prazan. On tu prazninu doslovno ispunjava brojeći mu minute, čime iskazuje globalno prisutan kognitivni proces koji smo već prepoznali kao minimalnu razinu svjesne aktivnosti. Dakle, u izostanku bilo kakvoga posla ili smisla, samac iskazuje obrazac ponašanja nekoga tko nastoji zaokupiti ruke i pozornost kako bi bar donekle odagnao pomisao da postoji uprazno, kakva osobito teško pada kulturnim subjektima Zapada. Štimung ovoga haikua prema tome ne odražava samo disharmoniju i neusklađenost, već i određeni egzistencijalistički prizvuk ili „nadton“ (što je inače često svojstvo Marovićevih haikua). To poglavito postiže uvođenjem mnogih malih praznina u svoju formu i sadržaj, čime ujedno pokazuje preciznost minijaturnih mehanizama estetskoga svijeta haikua u kojem nedostaci jako dolaze do izražaja. To čini haiku pogodnim književnim izražajem da se u isto vrijeme uputi na prisutnost i odsustvo u onome što opisuje, kao što je u primjeru haikua (16), ali i općenito u haiku poeziji, izdvojena ljudska perspektiva u odnosu na društvenu ko-memoraciju.

Posljednji preostali haiku koji će se podvrgnuti cjelovitoj analizi također bi se mogao usporediti s neposrednim prethodnicima u analizi, ali takva usporedba bi poglavito morala istaknuti njihovu različitost, a ujedno i raznovrsnost koju moderni haiku može ostvariti i ostvaruje u antologijskim primjercima na hrvatskom jeziku. Radi se o pjesmi (17) Luke Tomića („i petrolejka / može smanjiti svjetlost / nebeskog svoda“) koja je formalno pravilna na razini stiha – silabički obrazac 5-7-5 – ali također „prazna“ u smislu da joj nedostaju druga dva elementa trojedinstva, usjek i dobnica. Njezino neuobičajeno otvaranje sastavnim veznikom dodatno naglašava to početno jako mjesto u stihu i pjesmi, što pomalo asocira na usječnice koje se u nekim pjesmama pojavljuju na samome kraju, kao što su *kana* ili *zo* u japanskoj, odnosno uskličnik ili trotočka u hrvatskoj inačici (kao u haikuu (3) iz ovoga poglavlja). Dobnica također izostaje u klasičnome smislu određivanja godišnjega doba, iako se čitava pjesma ipak ostvaruje u trajanju koje je određeno dobom dana, odnosno noći. Taj dvostruki izostanak osnovnih formalnih elemenata haikua ukazuje na još jedan način kojim ta lirska vrsta može ostvariti dojam praznine, tj. ona se može shvatiti i kao jedna od glavnih preokupacija ove pjesme. Pritom treba napomenuti da nije riječ o *ma* kao praznome međuprostoru kakav se nerijetko može identificirati u haikuu, što je pokazao

i primjer prethodne pjesme (16), već o praznini kao odsustvu onoga što bi inače bilo prisutno i u fokusu, a to je zvjezdano nebo nad nama (u doslovnom značenju, a potencijalno i u kantovskom, moralnom smislu).

Naime, umjetna svjetlost kakvu stvaraju javna i privatna rasvjeta dovođi do svjetlosnoga zagađenja uslijed kojega iz ljudske (i žablje) perspektive odozdo nebo gubi svoju raznolikost i distinktivnost. Među ostalim, to znači da nebo gubi i svojstva koja su ga činila čestim lirskim objektom i motivom u klasičnome japanskom pjesništvu, do te mjere da su se za razne pojave na njemu – kao što su munje, na što ukazuje Bashōov haiku (10) – stvorili klišeizirani, automatizirani pjesnički odgovori. Te se munje, zvijezde, ili mjesec kao česti pjesnički motivi slabije opažaju na nebu kada njihovoj svjetlosti konkurira ona s površine, pa svjetlosno zagađenje postaje i problem, ali i izvor novoga materijala za pjesnike. Točnije, svjetlosno zagađeno nebo – barem u ovoj pjesmi – mijenja perspektivu na način da doslovno onemogućuje uspostavu intersubjektivnosti ili multiperspektivnosti, zbog čega ovome haikuu preostaje samo ko-memoracija okoline kao važan element komunikativnosti. On, dakle, nastoji zabilježiti određeno kulturno stanje moderniteta, koje pretpostavlja da je za većinu čovječanstva što živi u gradovima nebeska svjetlost sasvim prigušena. Pritom čak i bez usjeka uspijeva supostaviti takvo kulturno stanje s doslovnim i metaforičkim stavljanjem u prvi plan tehnološkoga arhaizma kakav predstavlja petrolejka. Time Tomić uspijeva ostvariti specifičan štimung ironije, kakav se obično veže uz senryū, a ne haiku. Pjesma (17) je stoga također još jedan primjer teksta koji balansira između senryūa i haikua, pogotovo ako se opet pozovemo na Blythovu definiciju da su senryūi „zapisi neuspjeha ljudi” (1964: 76). Naime, ovaj haiku ukazuje da se neuspjeh može pojaviti čak i kada se čini da je nešto potpuno uspjelo, poput (javne) rasvjete, a to je i inače *štimung* kakvim često rezoniraju Tomičeve antologijske pjesme (pogotovo 1, 7, 9, 10, 14, 17, 19).

Opisana predodžba ujedno može uputiti na simbolički intertekst znamenite Kantove rečenice o zvjezdanome nebu (nebeski svod) i moralnome zakonu – (petrolejka) koje povezuje osjećaj – stvarnoga ili ironičkoga – udivljenja (svjetlost), što bi podrazumijevalo da ovaj haiku preuzima filozofski ton, i to zapadne filozofije. Ipak, u kontekstu filozofske tradicije ove lirske vrste takva poveznica nije samorazumljiva, za razliku od upućivanja na već razrađene elemente taoizma i globalnosti haikua. Haiku (17) stoga je logičnije tumačiti ako se uputi na simboliku i simbol Stvaranja (zōka), odnosno u njemu suprostavljenih sila yina i yanga. Dakako, pjesma (17) ne imitira svojim oblikom i vizualno simbol taoizma, popularno nazvani yin-yang, odnosno *taijitu* (na japanskom *taikyokuzu* ili 太極図), ali možemo je tumačiti kao da

to čini svojom globalnom ikoničnošću. Naime, sam je simbol nastao upravo promatranjem neba, odnosno kretanjem sunca (Wang 2012: 26), a navodno su kineski astronomi bilježili kako sjena pada na tlo kroz čitavu godinu te iz dijagramskog prikaza toga fenomena izveli vizualnu predodžbu kakvu danas poznajemo. K tome, izvorna upotreba skupnoga termina (*yinyang*) pojavljuje se u kineskoj poeziji, točnije u *Knjizi pjesama (Shijing)*, gdje se odnosi na igru svjetlosti i sjene koja se pojavljuje na padini brda. U toj se predodžbi može prepoznati jedna velika načelna razlika u odnosu na tradicionalne filozofske sustave Zapada koji naglašavaju logički slijed pojava, za razliku od relacijskoga istočnjačkog mišljenja: „Sunčana strana brda je *yang*, a sjenovita je *yin*. Ova originalna upotreba riječi već iskazuje primarni aspekt *yinyang* razmišljanja koje upućuje na preklapanje jedne stvari (sunca) sa kompleksnim kontekstom, pa stoga *yinyang* prikazuje međuigru sunca, brda i svjetla. Ta upotreba implicira konkretnu uputnicu [reference] i opazivu činjenicu. U isto vrijeme, *yinyang* nije određen predmet nego prije fenomen: manifestacija sunca u odnosu na druge stvari” (Wang 2012: 24).

Ponovimo još jedanput da za tumačenje haikua načelne razlike u mišljenjima filozofskih sustava nisu presudne, već je presudno ono što izražava sam tekst. U slučaju haikua (17), jasno je da u njemu izražena tvrdnja može biti točna u oba dominantna sustava misli između kojih se oblikuje, logičnom („zapadnjačkom”) i korelacijskom („istočnjačkom”); vidi *ibid.*: 15-16). Korelacije svih pojedinih fenomena stalno su aktivne i mogu dovesti do velikih promjena, bez obzira na njihovu kvantitetu, pa tako i petrolejka utječe na svjetlost nebeskoga svoda na isti način kao što i njegova prevladavajuća tmina utječe na to da se ta svjetlost uopće može percipirati. Čitav Tomićev haiku tako postaje globalno ikonična demonstracija tvrdnje koju simbolizira tajjitu, naime da je barem mali dio *yang*a uvijek prisutan u *yinu* i obrnuto. S druge strane, glavna tvrdnja haikua (17) je načelno točna i ako se smjesti u logični („zapadnjački”) sustav, samo onda logika nalaže da se pjesma referira poglavito na subjektivnu percepciju pojedinca koji promatra noćno nebo. Njoj ili njemu čak i slabo svjetlo petrolejke može narušiti noćni vid, odnosno sposobnost da nakon određenoga vremena prilagodbe bolje vidimo u tami. Nama se tako može činiti da je nebo izgubilo svjetlost, iako smo je u stvari mi kao promatrači dobili, ali tvrdnja je opet ispravna, iako – ironično – iz sasvim suprotnoga razloga. U oba slučaja, malo „i” s početka pjesme postaje njegovo središte i u smislu globalne ikoničnosti jer vizualno može oponašati petrolejku s plamenom na vrhu ili čovjeka s istaknutim okom (također na vrhu tijela), baš poput kineskih znakova (ideograma) koji se koriste u japanskom haikuu. Na taj način točka na „i” doslovno postaje zaključak pjesme čim je ona započela, demonstrirajući još jedanput ne samo globalnu ikoničnost (hrvatskoga)

haikua, već i njegovu jedinstvenu sposobnost da poentirano iznese neki opažaj, ali i da uputi na svu prazninu koja okružuje viđeno, odnosno na sve ono što promatrač ne može vidjeti, ali može osjetiti kao dio Stvaranja.

Višeznačnošću svoje tvrdnje haiku (17) dobro oprimjeruje upozorenje Tomislava Brleka da svaki tekst može nešto tvrditi (u smislu izricanja tvrdnje), ali da književni tekstovi isključivo tvrdē u smislu da kontinuirano „otvrđuju“ (a ne utvrđuju) smisao, te na toj radnji inzistiraju kao jedinog mogućoj. Suočena s takvom situacijom, u kojoj „književni tekst značenja ne prenosi, nego ih proizvodi, smisao kritike nije u tome da smanji kompleksnost književnog djela, nego da je uveća“ (Brlek 2020: 9-10 i 58). Jedna od glavnih namjera ove knjige, koja ne pretendira biti kritička jer se drži antologijskih pretpostavki koje je utemeljila zajednica hrvatskih haijina, ipak je bio da uveća kompleksnost hrvatskih haikua kao književnih djela. Da bi se to postiglo, predstavljen je analitički aparat koji se sastoji od šest mehanizama (stih, usjek, dobnica, komunikativnost, globalnost i štimung) čiji je cilj pomoći da se hrvatski haikui opišu, kontekstualiziraju i razgrade. Koliko je taj cilj postignut, najbolje će prosuditi čitatelji ove knjige svojom vlastitom spremnošću da koriste predloženu analizu kako bi njihova čitanja hrvatskih – ali i drugih – haikua također sudjelovala u stvaranju složenih značenja iz logički jednostavne, ali relacijski usložnjene mehanike te jedinstvene lirske vrste.

Elaboracijom mehanizama haikua i njihovom povratnom aplikacijom na izabrane antologijske pjesme, u cilju da se predstavi postupak njihove analize te ukaže na cjelokupnu kompleksnost mehanike haikua, dosegnuta je svrha ove knjige. Samoj svrsi ipak ćemo pridodati još dvije vrlo kratke zamjedbe koje upućuju na završni obrat haikua. Obje se tiču jednoga važnog svojstva haikua koje još nismo imenovali, iako ga njegova hrvatska inačica iznimno dobro demonstrira, a riječ je o prijemčivosti. Naime, iz svega ovdje napisanoga trebalo bi biti očigledno koliko se dobro haiku „primio“ u hrvatskoj pjesničkoj sredini – a i drugdje diljem svijeta – unatoč tome što dolazi iz relativno zatvorene i izolirane pjesničke tradicije. Potencijalnih razloga za tu globalnu rasprostranjenost dotaknuli smo se razmatrajući upravo njegov globalni karakter, uključujući i bliskost „malim prostornim pričama“ koje predstavljaju jedan od kognitivnih temelja univerzalnoga ljudskog mišljenja. Ovdje možemo dodati još jedan razlog povezan s aktualnim istraživanjem pamćenja hrvatskih i drugih neprofesionalnih čitatelja, koji doduše vrlo rijetko spominju haiku kao pamtljivu književnu vrstu, ali zato ukazuju na nešto drugo što ga možda čini toliko prijemčivim.

Naime, čini se da se najveći dio onoga što hrvatski i strani čitatelji pamte iz pročitanih književnih tekstova može svesti na njima neobične i

nesklapne detalje koji se nalaze u kontekstu nečega poznatoga i uobičajenoga. Potonju kategoriju izgrađuju na temelju vlastite svakodnevice, pa je stoga uobičajeno da uz tekst jako dobro pamte vlastite okolnosti u kojima su ga čitali, primjerice, mjesto i vrijeme ili osobu koja im je preporučila tekst. Budući da lektinom suvremenih čitatelja dominira pripovjedna proza, obično se kao najpamtljiviji nameću likovi i prizori koji se aktualiziraju (i posljedično najbolje pamte) svojom neobičnošću u odnosu na običnost onoga što okružuje čitatelja. Time se likovi i prizori, ali i bilo koji drugi element književnoga teksta, prilikom čitanja smještaju između egzotike i poznatoga, na pamtljivo „pravo mjesto“ (engl. „sweet spot“; prema Škopljanac 2023). Iako ne pripada pripovjednoj prozi, haiku možemo opisati kao „kratku i slatku“ književnu vrstu upravo u tom smislu da zaokuplja čitateljsku pozornost inherentnom kombinacijom egzotičnoga i poznatoga. Ona se s lakoćom može održavati u radnoj memoriji, pogotovo s obzirom na to da često sadrži pamtljive „male prostorne priče“, što pomaže da se zadrži i u dugoročnom pamćenju.

Kao što je primijetio i Barthes, haiku na jedinstven način ustomačljuje čitatelja da i sam postane autor. Tu primamljivost osiguravaju njegova pristupačnost (ovjerena pjesničkom tradicijom) i navještaj narativnosti, a izvan Japana čak je i povećava njegova egzotičnost, čiji se status prenosi na čitavu vrstu. Dakle, samo čitanje – a još više pisanje haikua, automatski se ostvaruje kao pamtljiva, prijemčiva književna činjenica jer je riječ o nečem nesvakidašnjem i egzotičnom unutar književnosti kao što je hrvatska. Narednu fazu svojega širenja haiku onda ostvaruje prelaskom u um i u svakodnevicu sljedećega čitatelja, odakle mogu nastati nove pjesme, što se svakoga dana uistinu događa, i to u globalnome opsegu. To haiku čini svojevrsnim književnim parazitom, što nije nepoznata metafora i može se koristiti za analizu književnih motiva, tema, jezika (što čine Ingarden, Austin i Searle; vidi Lser 1978: 63), pa i čitavih sustava, kao što, primjerice, čine Michel Serres ili Itamar Even-Zohar. No, ovdje metaforu parazita koristimo samo kako bismo ilustrirali završni obrat koji mehaniku haikua čini tako uspješnom i prijemčivom. Naime, baš kao i u slučaju bilo kojega stvarnog, biološkog parazita, haiku bi bilo pogrešno shvatiti kao slaboga i neželjenoga nametnika kojega valja iskorijeniti, prezirati ili ignorirati, što je uobičajen stav književne kritike, ali donekle i znanosti o književnosti o haikuu izvan Japana. Upravo suprotno, riječ je o najrasprostranjenijem i globalno najprisutnijem obliku života u svojem sustavu – biološkom i književnom – koji se odlikuje time da na osobito ekonomičan način preuzima iz svojega okoliša energiju potrebnu za život i širenje. Za razliku od mnogih drugih parazita, autore i tekstove koji su mu „domaćini“ pritom ne slabi niti ne ubija, već ih prilagođava na drukčiji način interakcije s okolišem. Haiku je prema tome najuspješniji svjetski knji-

ževni parazit – osobito značajno prisutan i na hrvatskome staništu – hraneći se životima milijuna ljudi koji ga pišu i prenose dalje kao umjetnički izričaj koji ponajbolje aktualizira egzotiku njihove svakodnevice.