

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Lovro Š K O P L J A N A C (Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu)
lskoplja@ffzg.hr

WAKA TONČIJA PETRASOVA MAROVIĆA

Primljeno: 14. 12. 2021.

UDK: 821.163.42.09-1 Marović, T.P.

DOI: <https://doi.org/10.22210/ur.2022.066.1/03>

U radu se opisuje i analizira onaj dio pjesničkoga opusa Tončija Petrasova Marovića koji genološki i poetički ovisi o utjecaju klasičnoga japanskoga lirskoga pjesništva (*waka*). Budući da dotične tekstove nije uvijek moguće jednoznačno odrediti, posebna se pozornost posvećuje njihovoj identifikaciji i interpretaciji. Također se nastoji prepoznati utjecaj najvažnijih pjesnika haikua, koji vrstovno čini najveći dio dotičnoga opusa. Postavljaju se pitanja o tome koliko su klasični japanski elementi haikua – metar, dobnica (*kigo*) i usjek (*kire*) – prisutni u Marovićevu pjesništvu i na koji se način ono prema njima određuje. U središtu je interesa način na koji Marović istovremeno uklapa i inovira japansku liriku u kontekst(u) hrvatske, s obzirom na to da se radi o autoru koji, kako je isticano u literaturi, prvi objavljuje vlastite haikue na hrvatskome jeziku. Radom se nastoji pokazati da ta inovacija nije zanimljiva samo kao književnopovijesni kuriozitet, već i da se radi o pomno promišljenome i oblikovanome korpusu koji treba imati značajno mjesto ne samo u kontekstu autorove lirike već i hrvatske lirike u cjelini.

Ključne riječi: haiku, dobnica (*kigo*), usjek (*kire*), Issa, Bashō, dehumanizacija lirskoga subjekta

I. UVOD I PREGLED LITERATURE

Kako i dolikuje piscu koji je ostvario zapažen opus, o pjesništvu Tončija Petrasova Marovića (1934–1991) pisalo se podosta, iako uglavnom iz perspektive kritike i neposredne reakcije na njegovu poeziju. Recepcija u smislu književne povijesti i teorije skromnijega je opsega (za izvrsnu kritiku, koja je potaknula ovaj rad, vidi Brlek 2020: 438 i dalje), iako bi bila pravovremena upravo sada, tri desetljeća nakon autorove smrti, kada je s kritičkim odmakom od inicijalne recepcije lakše odrediti njegovu eventualnu prisutnost u kulturnom pamćenju. Ona pak djelomice svakako ovisi o originalnosti, koja je Maroviću priznata kao prvome pjesniku koji je objavio samoprogllašene haikue na hrvatskome. S time na umu, na stranicama koje slijede pokušat će se dati doprinos proučavanju korpusa njegova

rada koji do sada u znanstvenoj literaturi nije razmotren kao cjelina iako čini važan – pa i pionirski – dio njegova opusa. Radi se o *waki*, terminu koji se ovdje rabi prvenstveno u širem smislu književnoga roda koji obaseže cjelokupno japansko lirsko pjesništvo. *Waka* (u jednini) u tom se smislu većinom tiče Marovićeve književne produkcije koja se eksplicitno ili implicitno može označiti krovnim pojmom *haikai*, što u njegovu slučaju podrazumijeva pet književnih vrsta, a to su *haiku* (*bokku*), *haibun*, *haiga*, *renga* i *senryū*. Termin, dakako, uključuje i *wake* (u množini) u užem smislu književne vrste kojoj je sinonim *tanka* (za podjelu na vrste vidi Brower i Miner 1988; Carter 2011). Potonja se vrsta povezuje s drukčijom i starijom tradicijom japanske književnosti od one koju uspostavlja *haikai*, ali obje se mogu analizirati u cjelini Marovićeve rada nastaloga pod klasičnim japanskim utjecajem. Njima na samome kraju korpusa i opusa treba pridodati i *jisei*, a ukupno je u svih sedam nabrojanih japanskih lirskih vrsta – ne računajući zasebno više pjesama koje nadilaze tu jednostavnu podjelu – Marović ostvario korpus koji premašuje dvjesto tekstova, što je samo po sebi činjenica koja zaslužuje temeljitije proučavanje.

54

Pri analizi Marovićeve pjesništva, istočnjačkim i japanskim utjecajima – u sklopu kojih se pogotovo apostrofiraju haiku – u domaćoj se znanosti o književnosti uglavnom pridaje određena pozornost, ali ih se ne analizira u razmjeru s poetskim implikacijama koje ti utjecaji podrazumijevaju. Štoviše, neki autori Marovićeve *wake* deklarativno stavljaju na stranu iako se neke od njihovih glavnih teza o autorovu pjesništvu mogu ponajbolje oprimirati upravo pozivanjem na njih (vidi Marović 1997; Sorel 2003; Opačić 2008). U tome je donekle iznimka jedini zapaženi znanstveni rad koji je Marovićevoj *waki* posvetio više pozornosti, a koji je recentno objavila Ružica Pšihistal. Ona pokazuje kako pjesnik za izražavanje religioznoga sadržaja uspješno rabi haikue i *wake* (*tanke*) iako se niti jedna od te dvije vrste u japanskoj klasičnoj tradiciji ne ograničava na religioznost (kojoj se kršćanstvo uz postojećih pet većih religija pridaje kao minoran element od 17. stoljeća). Naslov svojega rada *Job i vrapci* Pšihistal u fusnoti povezuje s istoimenim haiku-časopisom “koji je izlazio u Samoboru od 1993.” (2015: 154). Budući da se pojavio dvije godine nakon Marovićeve smrti, časopis ga nije mogao potaknuti da vlastiti poetski interes usmjeri na vrapce, pa Pšihistal taj argument vjerojatno rabi kako bi istaknula prisutnost toga motiva u njegovim haikuima. Čitava posljednja Marovićeve zbirka, *Job u bolnici*, prožeta je kontempliranjem smrti “osobnim glasom ili u znanstveno pravovjernim terminima glasom lirskoga subjekta” (Pšihistal 2015: 140). Marovićevo “vrapčje motrište” Pšihistal dovodi u vezu sa sv. Franjom Asiškim, upućujući i na Ujevića kao mogućega prenosioca toga značenja (2015: 154). Takva je interpretacija sasvim prihvatljiva, no s obzirom na porijeklo forme

nužno je da se dopuni japanskim semantičkim sadržajem, pogotovo ako upozorimo na dimenziju *kigoa* ili dobnice – riječi koja upućuje na određeno doba godine – ali i na onu koja se tiče autorskoga i lirskoga "ja". Naime, motiv vrabaca ne mora se shvatiti kao posrednik samo prema svecu, već i prema drugome pjesniku koji je Maroviću važan, a to je Issa.

Issa je u kontekstu japanskoga pjesništva, ali i kulture, gotovo refleksna asocijacija na osobu za koju se tvrdi da doslovno razgovara sa životinjama, odnosno da se brine o njima i njihovoj egzistenciji u metafizičkome smislu. U kulturnu i pjesničku tradiciju Japana Issa se uklopio mitom donekle podudarnim s onim o sv. Franji, što je, dakako, posebno prepoznatljivo unutar haikua. Samo za ilustraciju te prepoznatljivosti možemo navesti da se i među hrvatskim antologijskim haikuima nalazi nekoliko koji se referiraju na tu predodžbu, recimo "Isa Isa / kako je teško / voljeti muhe" Marinka Španovića (Vukelić-Rožić 2011: 310) ili "Mravče mali, / bježi! Nisam ti ja / Isa" Ivana Ivančana (Vukelić-Rožić 2018: 92). Marović izravno spominje Issu najmanje dva puta, od čega prvi put u kratkoj kombinaciji poetičkoga komentara i pjesničkoga manifesta pod naslovom *Opaske o haiku*. Pšihistal također citira taj tekst (2015: 151), navodeći odlomak u kojem Marović opisuje kako se "utekao" haikuu "uzaimljući [sic] utjehu od njega", a ovdje navodimo i ono što neposredno slijedi: "Nikad neću zaboraviti trenutak prije moje druge operacije, kad sam imao sreću naići na ovaj Issin haiku: O pužu, / Popni se uz planinu Fuji, / Ali polako, polako... Bijah utješen do uvjerenosti da će sve biti dobro" (1977: 159). Drugi put Marović ga navodi u potpisu iste te pjesme ("K. [obayashi] Issa /1763–1827/"), koja je uz sitne pravopisne izmjene uklopljena u njegovu pjesmu "Edip i Antigona" (zbirka *Osamnica*, 1984).

Radi se o antologijskoj Issinoj pjesmi jer, među ostalim, dobro demonstrira specifičan pristup jukstapozicije i su-predstavljanja perspektiva velikoga i malenoga te živoga i neživoga, koji je svojstven haikuu, taoizmu i samome pjesniku. U toj je pjesmi dobnica "puž", ali Issa je još češće rabio vrapca (*suzume*); za usporedbu, pretragom arhive njegovih 11 335 haikua dolazimo do 191 pojavnice za "vrapca" nasuprot, recimo, 57 za "puža" ili 404 za "jesen". Motiv vrapca bio je poprilično važan za Issino (mito)poetsko stvaranje, što je među ostalima prepoznao i Makoto Ueda koji prvo poglavlje svoje monografije o njemu naslovljava "Sa sirotim vrapčićem" (2004: 3). Naslov se pak odnosi na jedan od Issinih najslavnijih haikua, koji je navodno napisao s pet godina: "ware to kite asobeya oya no nai suzume" odnosno "Dođi na igru vrapčiću koji nemaš mamu ni tatu" (vidi i Devidéov prijevod, 1985: 205). U pratećem *haibunu* Issa navodi da se skrivao od druge djece jer su mu se rugala što je ostao bez majke, čemu Ueda dodaje da postoji "konsenzus današnjih istraživača o tome da je čitava epizoda fikcionalna

te da ju je Issa izmislio godinama poslije kako bi dramatizirao svoje usamljeno djetinjstvo” (2004: 7).

Čini se da je i Marović bio sklon sličnome postupku u svojim haikuima, no ne da bi dramatizirao svoje djetinjstvo, već smiraj života (o /pre/ispisivanju vlastitoga života kod pisaca vidi Saunders 2008). Usporedba Joba s Issom barem je po jednom elementu još prikladnija negoli usporedba sa sv. Franjom, jer potonji nije osobito tjelesno i duševno patio do samoga kraja života, kada je obolio od trahoma i kada su mu se navodno pojavile stigme, dok je japanski pjesnik zamjetan dio svoje poezije posvetio izražavanju egzistencijalno zahtjevnih uvjeta u kojima su se zatekli njegovi stvarno i lirsko “ja”. Za razliku od zapadnjačke poezije, to “ja” nije dominantno ljudsko, odnosno odraženo iz ljudske perspektive, već se smješta bliže perspektivi nekoga drugoga živoga bića, često slaboga i nezaštićenoga. Time se izražava metafora vlastite egzistencije u odnosu na njezine biološke, ali i eshatološke okolnosti, baš kao i u pjesmi koju citira Marović, a koja se može iščitati ne samo kao da se doslovno radi o planini Fuji već i o brdašcu koje je napravljeno za budističke hodočasnike koji su se radi blagoslova htjeli popeti na pravu planinu, ali iz različitih fizičkih razloga to nisu mogli učiniti (築山, tsukiyama; vidi Lanoue 2020). Marović rabi tu dimenziju haikua kako bi umanjio ljudske karakteristike svojega lirskoga “ja”, odnosno kako bi ga dehumanizirao. Vjerojatno je najuspjelije – a svakako najviše u duhu humora *haikaija* – to uspio izraziti u završnom retku druge “tanke antipoda”, gdje se metempsihoza parodira kao “(metem psi koza)” (*Job u bolnici*). To prelaženje duše iz jednoga u drugo stanje, a eventualno i u drugo (životinjsko) tijelo, blisko je (temi) smrti na način koji je dobro poznat čestim Issinim pjesničkim (životinjskim) objektima i subjektima. Dakle, sa sigurnošću se može ustanoviti daljnja nit komunikacije između japanskoga i Marovićeve pjesništva, na čemu vrijedi inzistirati i dalje ako imamo na umu da “intertekstualni odnosi u čitanjima njegovog pjesništva zapravo vrlo rijetko dobivaju primjerenu ulogu, već se uglavnom svode na ispogaganje općim mjestima i ukazivanje na načelne srodnosti” (Brek 2020: 497–498). Citiranje autora i uporaba njegova prepoznatljivoga motiva i tematike u istome pjesničkom obliku barem djelomice nadilaze načelnu srodnost, a takvih mjesta kojima se može dopuniti razumijevanje Marovićeve cjelokupnoga opusa ima i drugdje u njegovoj *waki*.

56

II. WAKA IZ ČASOPISA

Korpus Marovićeve *wake* nije jednostavno definirati iz najmanje dva razloga: nestabilnost japanskih genoloških pojmova te Marovićeve avangardne tendencije. Jedan primjer te poteškoće pruža nam sam autor kada u podnaslovu određuje

dvanaestodijelnu pjesmu "Groblje na Glavičinama" kao "haiku-poemu". Taj oblik s jedne strane upućuje na porijeklo haikua kao prvoga dijela (*hokku*) dulje ulančane pjesme (*haikai no renga*; vidi Addiss 2012: 45–78), a s druge na relativno tradicionalnu europsku pjesničku vrstu (vidi Pavlović *et al.* 2015), no u oba slučaja 20. stoljeće donosi radikalne promjene u njihovim karakteristikama. To znači da je Marovićevo žanrovsko određenje hibridno i eksperimentalno, zbog čega je pjesmu teško tipologizirati. No, u tom i sličnim slučajevima dovoljno je slijediti autorsku bilješku pa odrediti pjesmu kao moderni, *gendai* haiku. Stoga je ovdje nužno napraviti izbor, uz komentar nekih pjesama koje u njega nisu ušle, a to će se učiniti kronološki slijedeći cjeline u kojima su se pjesme pojavile u hrvatskim časopisima i zbkama.

II.1. MOGUĆNOSTI 1961.

Prvi Marovićeve objavljeni ekskurs u *waku* (u jedini odnosno širem smislu japanske lirike) sastoji se od 13 haikua koji su predstavljeni kao izbor "IZ '101 HAIKU'" u časopisu *Mogućnosti* 1961. godine (god. 8, br. 6, str. 459–461). Poslije je u časopisu *Haiku* još triput objavio haikue, a izbor je dvaput označen napomenom "IZ KNJIGE HAIKU" (pod A i C): A) izbor iz 1977. (god. 1, br. 3, str. 161–164), uz koji su objavljene *Opaske o haiku*; B) "HAIKU-REQUIEM ZA MOGA OCA" iz 1977. (god. 1, br. 4, str. 222–224); C) izbor iz 1978. (god. 2, br. 1, str. 60–63). Kao i u prvom izboru iz časopisa *Haiku* te između drugih pjesama u njemu, Marovićeve su pjesme popraćene s nekoliko grafičkih vinjeta Mihaela Štebiha, što može odati dojam da se radi o autorskim *haigama* (haikuima s grafičkom ilustracijom), no ipak je riječ o vanjskoj, uredničkoj intervenciji. Što se tiče dostupnih časopisa, u *Kolu Matice hrvatske* 1991. (god. 1 (149), br. 3, str. 5–18) pretiskana je Marovićeve "rukovet" *Oče naš*, koja sadrži mnogo *wake*, koja je u cijelosti objavljena u posthumnoj zbirci *Job u bolnici*. U ovom trenutku nije poznato postoje li još uvijek neobjavljeni ciklusi ili čak zbirke *101 haiku* te *Knjiga haiku*, no preliminarne informacije upućuju na to da bi mogla postojati zasebna knjiga ili bilježnica u koju je Marović zapisivao samo haikue (prema privatnoj korespondenciji s nositeljicom autorskih prava na ostavštinu).

Već popis *wake* koju je Marović objavio u časopisima navodi na potvrdu dvaju načelnih sudova o njegovu pjesništvu koji su već višekratno izneseni u stručnoj literaturi. Prvi je da unutar njegove *wake* kao roda prevladava haiku u smislu forme, a *haikai* u smislu shvaćanja poezije te načina njezina izražavanja. Kod Marovića se također radi o pjesničkome svjetonazoru koji mnogo toga preuzima iz (japanske) tradicije, ali se spremno odvažava na eksperiment u drugome pjesničkom tonu, što bi bio dobar opis poetskoga duha *haikaija*. Drugi je da su "brojke Maroviću bile

itekako znakovite" (Maroević 1997: 20), što se i na tako malom broju podataka može pratiti već od naslova *101 haiku* pa preko numeracije pojedinih pjesama te datuma koji prate "Haiku-requiem" sve do njihovih pažljivo odabranih zbrojeva (redom objavljivanja: 13, 20, 25, 20). Uz prvi izbor iz *101 haikua* objavljene su još dvije dulje pjesme, od kojih jedna sadrži i sasvim doslovno antologijsku sintagmu "strah od slova" (naslov Brlekova izbora iz Marovićeva pjesništva). Ta se sintagma u kontekstu kratkoga *haikaija* može protumačiti i kao isticanje pozitivne uloge brojki; ako je čovjeka strah od nečega, može se okrenuti onome što doživljava kao suprotno, pa (se) tako onaj koji ima strah od slova može "uteći" brojkama, kako je Marović sam okarakterizirao svoj haiku-obrat u spomenutim *Opaskama*. Doduše, u tom opisu on ne tematizira brojke, ali ih spominje eksplicitno u odnosu na metar odnosno broj slogova: "5, 7, 5 ili vrlo blizu toj mjeri" za "pravilan" haiku te "19 umjesto 17" kao primjer "nepravilnoga" u antologijskoj Bashōovoj pjesmi.

Karakteristike Marovićevih haikua ovdje će se ukratko razmotriti s posebnim naglaskom na metru, dobnici (*kigo*) i usjeku (*kire*) (usp. Škopljanać 2020), tek usputno spominjući kategorije oblika i tona karakteristične za *waku* i poeziju općenito (vidi Brower i Miner 1988). Svih 13 haikua numerirano je i naslovljeno, što znači da se i brojkama i slovima signalizira raskid s tradicionalnim japanskim haikuom koji do 20. stoljeća ne rabi naslove. No, odmah valjda dodati da je – unatoč izvan Japana često pogrešnoj predodžbi – sasvim u tradiciji haikua da se kontekstualizira kraćim ili duljim proznim natuknicama, koje mogu prerasti i u nešto dulje odlomke odnosno *haibun*. Među njima se nalazi eksplicitni poetički manifest, 99. pjesma "Zašto haiku": "On je vrč vatre / svakom nakitu usta / potkovanih dnom". Ista se metafora poslije ponavlja u *Opaskama o haiku*, gdje se razjašnjavaju izbor i nakit: "Valja imati jedinstven ukus (izbor) i skup život [da se napiše dobar haiku]. Haiku je strog i skup pjev. Nema toga nakita s kojim bismo ga smjeli usporediti. Haiku nije nakit" (1977: 160). Čini se da Marović ovdje, kao i na mnogim drugim mjestima u svojem pjesništvu, piše na tragu Marulića i antičke tradicije, konkretno njegova "hitra kiće(n)ja" iz posvete *Juditi*, koje u haikuu ima potpuno izostati zbog njegove formalne i sadržajne "strogoće". Također, taj haiku možda upućuje i na činjenicu da se tako kratak oblik može zadržati u svijesti kao što se mala količina tekućine može trenutačno zadržati u ustima. To nije moguće s duljim govorom (pjesničkim oblicima), koji bi pretočen u tekućinu nadilazio kapacitet usne šupljine, ali i kognitivnih sposobnosti pojedinca. Marović time neposredno ukazuje na trenutačnost haikua kao jednu od njegovih glavnih karakteristika (usp. Shirane 2015), a povezujući ga posredno s tradicionalnijom pjesničkom praksom, nagoviješta kontinuitet, to jest da u njegovu opusu neće ostati samo trenutačna pojava.

Sve navedeno ukazuje na to da je Marović itekako dobro promislio uvođenje haikua u vlastitu (i hrvatsku) književnu praksu te da je bio svjestan njegovih formalnih i sadržajnih uzusa odnosno "strogoće", koja pak u japanskoj klasičnoj praksi to i nije jer su odudaranja česta i na planu izraza i na planu sadržaja, podređujući se pjesničkome izražavanju: "velikom haiku sve je dopušteno, pa i da bude nepravilan" (1977: 159). Pri tome Marović poglavito misli na broj slogova, koji je u njegovu prvom izboru potpuno pravilan: sve su pjesme organizirane u tri retka s mjerom "5, 7, 5" ako se dugi refleks jata broji kao dva sloga, što se dosljedno provodi. Situacija s dobnicom gotovo je sasvim obrnuta: s iznimkom jedne pjesme (br. 73), jedina dobnica u izboru se i ne nalazi u pjesmi, već u naslovu 38. haikua "Puž". Osim što je iz već navedenih razloga to još jedna potencijalna uputnica na Issu odnosno na njegovu važnost za Marovićev haiku, izostanak tradicionalnih dobnica ujedno te pjesme udaljava od oblika neposrednoga zapažanja realnoga svijeta i usmjerava ih prema filozofskom obliku pitanja egzistencije, ali i prema oblicima općenitijega značaja od pojedinca.

U smislu poetičkoga komentara zanimljiva je i pjesma pod brojkom 73, "Cijelosti časa (u tonu moga oca)": "Niki bog piva / s višnje – tica, crv! aj ne / troši Olovku", i jedini je primjer iz ovoga izbora gdje se uopće spominju živa bića i priroda osim čovjeka ("vinograd" iz pjesme 45 odnosi se na uređenu, kultiviranu prirodu). Pjesma uspostavlja komičan ton koji je izražen istodobno humorom situacije – gdje se druga osoba miješa u haidinov posao odmažući mu umjesto pomažući – te humorom riječi, koji se ogleda u uporabi dijalekta ("Niki bog") i velikom poštovanju prema pjesnikovu alatu ("Olovka"). No, iako pjesma počinje izravnim pozivanjem na trenutačnost haikua kao jednu od njegovih najvažnijih karakteristika (u naslovu), ono što joj daje najveću težinu, ako se tumači kao poetički komentar, jest uzastopno ponavljanje čak triju potencijalnih dobnica ("višnje – tica, crv!"). Međutim, niti jedna od njih ustvari ne može zauzeti tu poetičku funkciju jer se međusobno potiru, a ktome nije ni jasno radi li se o ptici, crvu ili o oboma. Naime, zbog pregnantnosti izraza, kada je i sadrži, haiku uglavnom ima samo jednu dobnicu. Uvođenje dviju dobnica jako bi "napregnulo" semantičke granice haikua i potencijalno previše podijelilo pozornost čitatelja, koju je potrebno zadržati na "cijelosti časa". Samo za primjer, u poznatom Bashōovu haikuu, koji Marović spominje, gavran funkcionira kao dobnica i sjedi na goloj grani, ali nije navedeno kojega stabla jer bi to gotovo automatski i stablu pridalo snažniji karakter dobnice, dok u konačnoj inačici svojom doslovnom i semantičkom golotinjom nenametljivo (p)odr(a)žava dojam jeseni. Možemo zaključiti da Marović iznosi autopoetički komentar o dobnici kao jednom od najvažnijih žanrovskih elemenata haikua: ti haikui neće rabiti klasične japanske dobnice jer

u kontekstu hrvatske književne tradicije (koju bi simbolizirala figura oca) one su, s jedne strane, teško prepoznatljive i određive. S druge strane, dobnice se ne rabe jer mogu skrenuti pozornost s onoga što “Olovka” ima izraziti, a to barem u ovoj fazi njegovih haikua nisu neposredna opažanja, već pitanja egzistencije.

Osim za dobnicu pjesma br. 73 izvrstan je primjer i za Marovićevu uporabu trećega konstitutivnoga elementa žanra haikua, a to su usjek (*kire*) – semantička stanka i/ili prijelaz na drugi motiv – i usječnica (*kireji*) – riječ ili znak koji označava usjek. Ta se uporaba također može shvatiti kao autopoetički komentar na sličan način kao i za dobnicu, pri čemu je važnost doslovno središnjih elemenata ponovo brojčano istaknuta jer se ključne riječi i znakovi (još jednom, “višnje – tica, crv!”) nalaze točno u središtu retka (prethode im i slijede ih po dvije riječi) i točno u središtu pjesme (prethodi im i slijedi ih po sedam slogova). Kao i u slučaju dobnice, slična nepisana pravila vrijede i za usjek: ako se pojavljuje u pjesmi, obično će biti samo jedan, jer dva ili više usjeka dijele i “mrve” pozornost čitatelja na potencijalno previše jakih mjesta u kratkoj pjesmi. Kada se analizira svih 13 pjesama, dolazi se do zaključka sličnoga onome o dobnici: u svojemu premijernom ispisivanju *wake* odnosno haikua Marović gotovo uopće ne rabi usjek i usječnice na klasičnome tragu, već ih pretače u moderan i manje prisutan izražaj, otvarajući time sebi i hrvatskome pjesništvu vrata k većoj sadržajnoj i formalnoj slobodi, utemeljenoj na čvrstome okviru metričke stege i oblikovanja pomoću naslova i broja.

60

II.2. HAIKU 1977–1978.

Haiku “Cijelosti časa” čini se izrazito važnim u kontekstu Marovićeve *wake* ne samo po svojim autopoetičkim već i po tonalnim i emotivnim implikacijama. Naime, upravo prisutnost očinske figure te implicitna autopoetička obilježja pjesmu “spašavaju” od toga da ne postane *senryū*, odnosno humoristički usmjeren – i ograničena – varijanta haikua. Izgleda da je Marović bio sasvim svjestan te mogućnosti kad je pjesmi komičnoga naslova “Kako treba shvatiti ovce u crkvi haiku” odlučio dodati žanrovsku oznaku kako se ne bi zamijenila sa *senryūom*, što bi za pjesmu takvoga naslova inače bilo sasvim opravdano (s obzirom na oba značenja “pastve”). No, Marović će upravo (figuru) oca poslije iskoristiti kako bi uveo najveću žanrovsku inovaciju u svoju *waku* u “Haiku-requiemu za moga oca”. Iako ga Marović nije tako označio, prozni dio teksta nedvojbeno funkcionira kao *haibun*, dok stihovani dio podsjeća na (*haikai no*) *rengu*, vrstu koja je izvorište haikua, ali koja ne slijedi njegova kompleksna pravila (vidi Carter 1983). Logika koja ravna tim dijelom uglavnom je narativna, pa je tako čitava pjesma uokvirena motivom odlaska (oca – obitelji), upravnim i neupravnim govorom navode se tuđe

riječi, a usred teksta uvodi se analepsa (epizoda sanjkanja). Ta primjesa narativnosti tu *rengu* odnosno rekvijem nedvojbeno čini još jednom "haiku-poemom", iako je autor ovoga puta nije tako deklarirao.

Uobičajeno ceremonijalni ton pjesme koji opisuje nečiju smrt ovdje ne dolazi do izražaja, iako je prvi haiku (odnosno strofa) za Marovićeovu praksu neuobičajeno žanrovski pravilan, pa sadrži ne samo propisani metar već i dobnicu (trešnje) te usjek (nakon prvoga retka): "Otac umire / sprem trešanja koje je / sam posadio". Upotreba usjeka u čitavoj pjesmi vrlo je zanimljiva i inovativna jer se poslije usjek na više mjesta pojavljuje u prijelazu s mimeze na dijegezu (ili obrnuto; strofe 2, 3, 5, 23) ili pak s interpunkcijskom usječnicom nasred pjesme (strofe 13, 21, 22). Strofe u kojima se nalaze sva tri žanrovska elementa ipak su u manjini, ali obavljaju svoju funkciju na nešto drukčiji način na razini čitave pjesme, a ne samo u pojedinim haikuima. U metričkom otklonu od prvih 13 časopisnih haikua, čak 19 strofa ne drži se rasporeda slogova 5-7-5 u tri retka, pri čemu se osobito izdvaja sekvenca 6., 7. i 8. strofe (s rasporedom slogova 5-10-7, 2-8-2, 4-7(8)-6), gdje fizički bol u kojem otac umire naizgled "lomi" ne samo njegovo tijelo već i stihove u kojima se izražava. I dobnice zadobivaju strukturnu funkciju označavanja ključnih semantičkih cjelina prema tome kada se pojavljuju: strofe 1–9 opisuju očevo umiranje i smrt (dobnice: trešnje/trešnja); 10–11 sanjkanje (snig); 12–14 očevo zaštitu (bura i Božić); 15–19 karmine (ružmarin); 20–23 ukop (kiše, susnježica, cvijeće); 24–25 sjećanje (bor). Dobnice pritom ne ukotvljuju samo pojedine haikue u određeni prostor i vrijeme, već to čine i za čitavu pjesmu, omogućujući nesmetane prijelaze između sadašnjosti (strofe 1–9, 15–24) i prošlosti (10–14), pa i budućnosti (posljednja strofa). Imajući na umu sve navedeno, razlog zbog kojega je Marović posegnuo za haikuom (poemom) kao medijem možda leži u istočnjačkome, točnije konfucijanskome odnosu prema ocu obitelji. Međutim, kako Marović demonstrira, ako se ograniči njegov ceremonijalni ton, haiku može poslužiti i za intimni konačni oproštaj od bliske osobe.

U izboru od 20 haikua iz 1978. godine metrički je pravilno 11 pjesama, 9 ih sadrži dobnicu te 16 usjek, što dodatno potvrđuje varijabilnost i spremnost na eksperiment koja je odlika vještoga haidina. Što se tiče dobnice, Marović uvodi lokalne varijante – "koromač", "trstika" – te tematizira peto godišnje doba haikua, odnosno prijelaz koji nastaje kad se dodiruju "Stara i nova godina" u naslovu jedne pjesme. Marović je još više sklon variranju usjeka, pa tako taj izbor sadrži najmanje četiri pjesme u kojima se on pojavljuje dva puta. Pogotovo je zanimljiv eksperiment s usječnicama u "Bolničkom telefonu" ("Plač moje kćeri / s onu stranu žice ka / o s onu stranu"): završni je usjek izražen interpunkcijskom usječnicom (trotočka kao pandan uobičajenome *kirejiju* "kana"), no i kraj drugoga retka

istodobno je japanska usječnica/*kireji* "ka" i dijalektalni oblik veznika "kao". Ako se shvati samo u potonjem smislu, onda pjesma izražava neku vrstu "pokvarenoga telefona" jer se uslijed plača i općenito otežane komunikacije riječi raspadaju na dijelove, pa su tako riječi "onu stranu" jedno moguće tumačenje akronima "o s" koji im prethodi i koji ponavlja identičnu frazu iz drugoga retka u možebitnom pokušaju uspostavljanja zalihosti koja pospješuje komunikaciju. No, budući da je "ka" na japanskome upitna čestica, to znači da pjesma dobiva još jedan usjek kojim se, čini se, propituje koliko se metafizički, zagrobni prostor "s onu stranu" iz trećega retka razlikuje od onoga što je "s onu stranu žice" iz drugoga retka, iskazujući još jednu varijantu Maroviću svojstvenoga lirskoga "ja" u stanju neizvjesne egzistencije. Naravno, "ka" treba shvatiti istodobno u oba smisla, što proizvodi sasvim predvidljiv i u pjesmu u najboljoj maniri duha *haikaija* upisan "ka o s", s obzirom na to da nije sasvim jasno gdje počinje i gdje završava hrvatski jezik i haiku, a gdje to čini japanski jezik i haiku koji je u njega upisan. Time dvije "strane" (japanska i hrvatska) u pjesmi poprimaju novo značenje stranosti jezičnoga i kulturnoga prostora, za koje Marović i u ovoj pjesmi vješto pokazuje kako se mogu preklapati i prožimati.

62

Promatrajući navedene časopisne pjesme formalno, jedina bi važna razlika u odnosu na klasičnu poetiku bila upotreba posebnih označitelja za cjelinu pjesme, pa je tako u oba izbora svaki haiku označen svojim naslovom, brojem ili obama ("Epitaf" I i II), a u potonjem izboru iz 1978. na taj se način stvaraju miniciklusi *Prijegled* s pet haikua i *Pred operaciju* s tri numerirana haikua. Jedan je od tih naslova/nadnevaka *Mirči za 3. rodjendan*, haiku u kojem Marovićevo lirsko "ja" ponovo prepušta glas članu obitelji: "Kći me upita: / Di je Pet Minuta? / Jel s tebon u posteji?". Neće biti slučajno da se za Marovićev haiku "magična" brojka 5 ponovo pojavljuje u toj pjesmi, koju u klasičnoj maniri su-stvara ili dopunjuje još jedan autor, točnije autorica. Ona se, nakon očeva odrješitoga retka koji je metrički pravilan i završava usječnicom nadovezuje s dva retka koja su nepravilna u odnosu na "književni jezik" u smislu dijalekta i upotrebe postupaka kao što su metar (struktura slogova rastućih je 5-6-7) i izostanak dobnice. Moguće je utvrditi da na taj način Marović(i) stvara(ju) uspio *senryū*, koji često ovisi upravo o kontrastu između čvrste, racionalne i "očinske" percepcije stvarnosti te (tepanjem izražene) meke, predracionalne i "dječje" (ujedno i pjesničke) percepcije stvarnosti, koja u ovom slučaju spremno antropomorfizira vrijeme. Problem koji se postavlja pri takvoj konstataciji jest kako precizno razgraničiti *senryū* i haiku, koji su po žanrovskim kriterijima gotovo identični, iako se razlika između njih može tražiti u (ne)uporabi usjeka ili dobnice. Ono što ih sigurnije razlikuje jest

ton, koji u *senryūu* kao i u haikuu treba biti "smiješan" ili "zaigran" (*haikai*), prizivajući začuđenost, iščekivanje, naivnost i slično, no dopušta i prijelaz u emotivno nabijenije registre poput ironije, sarkazma, vulgarnosti, lascivnosti, zajedljivosti. Uzgred, upravo takvim laviranjem između *senryūa* i haikua Issa stvara dobar dio svojega prepoznatljivoga opusa, čime je vjerojatno također utjecao na Marovića.

Ključna razlika bila bi u tome što se *senryū*, za razliku od (Issina) haikua, izravno utječe ljudskome stanju, ne tražeći "prečac" ni povod u neposrednome promatranju (prirodne) zbilje. Odnosno, u jezgrovitoj definiciji i prepoznatljivoj maniri R. H. Blytha: "*Senryū* su zapisi neuspjeha ljudi kao što su haiku zapisi uspjeha Prirode" (1964: 76). Uzrok tih neuspjeha prema Blythu su uglavnom moralne mane, ali treba dodati da to može biti i neznanje, koje je svojstveno podjednako maloj djeci i preuzetnim odraslim ljudima. Sudeći po tome, "neuspjeh" male Mirči da pravilno identificira Vrijeme (o čemu ni među odraslima nije postignut konsenzus) i paralelni "neuspjeh" pjesme da odredi svoje granice u odnosu na rečenicu koja joj prethodi zajednički upućuju na nestabilnost koja je potrebna da se kreativno stvori još jedan (pod)žanr u hrvatskoj pjesničkoj praksi, a to je upravo *senryū*. Marović toj vrsti ipak nije osobito sklon, pa se među pjesmama iz časopisa *Haiku* po navedenim kriterijima može prepoznati samo još jedan *senryū*, "Čobanska ljubav / (igra piljaka)", koji se osim ljudskim neuspjehom (da očuva ovce) ponovno pomoću figure pastira poigrava i hrvatskom (pastoralnom) književnom tradicijom: "Piždreć ti bedro / ljubičasto od studeni / izgubih blago".

Promišljanje o tonu *senryūa* očituje se i u preradi "Cijelosti časa", čiji je podnaslov sada postao naslov, a uz to su napravljene još četiri izmjene, što je relativno mnogo za haiku: "Niki bog piva / s trišnje: tica, crv? Ajde / ne troši lapiš.". Prva i posljednja izmjena ("trišnje" postaje "višnje", "Olovku" postaje "lapiš") leksičke su i obje dijalektaliziraju pjesmu. Za razliku od ranijega, u ovom kasnijem časopisnom izboru barem još pet ili šest pjesama jasno upućuje na dalmatinski i splitski prostor u kojem nastaju, sasvim u skladu s funkcijom dobnice klasičnoga haikua. U novoj inačici dobnica više nije "japanska" trešnja, već u smislu poetike i podneblja specifičnija višnja, kao što ni simbol pjesničkoga alata više nije transcendentalna Olovka, već konkretniji lapiš. Usječnice su pravopisno primjerenije ("–, !" postaje ":, ?"), zbog čega je i usjek stilski manje napadan, pa je time naslovni ton suptilnije izražen, a isto vrijedi i za izmjenu u opkoračenju ("aj ne / troši" postaje "Ajde / ne"). Sve te izmjene već na razini jedne pjesme odaju autora koji je pouzdanije shvatio potankosti poetike koja mu je dotada bila strana, te je odlučio svoj izraz prilagoditi njima, pritom ostajući dosljedan vlastitomu tradicionalnom i regionalnom tonu.

III. WAKA IZ ZBIRKI

Osim u časopisima Marović je svoju *waku* objavljivao u zbirkama poezije, pri čemu je poeziju japanskih korijena ponekad razgraničavao od ostale, a ponekad nije. Kao što je već rečeno, u potonjem slučaju može biti dvojbena koliko se pojedini tekst može svrstati u *waku*, s obzirom na to da je Marovićeva težnja za poetskim eksperimentom i iznalaženjem drugačijih izražaja u određenim slučajevima pjesme dovoljno udaljila od potencijalnoga japanskoga izvora da ih ne možemo jednoznačno identificirati. To je pogotovo očito u primjeru poput zbirke poezije za djecu *Ča triba govorit* (1975), gdje je pjesnik morao uzeti u obzir i specifičnoga adresata, kojem se obično nije obraćao. Ipak, barem se tri pjesme koje otvaraju zbirku mogu nazvati haikuima, pogotovo ako se ima na umu da njihova olabavljena forma i epigramsko-didaktični diskurs (namijenjen djeci) imaju svoje pandane u Marovićevu pjesništvu (“U materinu tonu”), kao i u inicijalnoj europskoj recepciji haikua, koja ga je obično svodila na istočnjački epigram (usp. Hokenson 2007). Usto, s obzirom na to da pjesme u zbirci prate kćerini dječji crteži, možemo konstatirati i da je Marović na početnim stranicama te zbirke za djecu objavio i dvije *haige* (“Za početak”, “Jutro u jabuki”).

64

III.1. PREMJEŠTANJA

Premještanja (1972) kronološki su prva zbirka u kojoj Marović objavljuje svoju *waku*, točnije sedam haikua te “haiku-poemu” “Groblje na Glavičinama”. Svih je sedam haikua poprilično pravilno u smislu da, osim sa po jednom iznimkom, svi sadrže sasvim pravilan metar te barem jedan usjek. No, s obzirom na egzistencijalističku tematiku i nedosljednu upotrebu dobnice, te su pjesme bliže prvoj fazi Marovićevih haikua (*Mogućnosti*) nego drugoj (*Haiku*), u kojoj je potpuno ovladao oblikom. Instrukтивan nam primjer daje “Pogled III.” (“U rastopljenu / zlatu znanja laste i / lišće: maestral.”), gdje se jedna za drugom gomilaju čak tri dobnice, da bi tek nenadana usječnica (dvotočka) presjekla zadnji redak i iznijela onu koja je očito ključna (“maestral”). “Groblje na Glavičinama” sastoji se od 12 numeriranih dijelova, ali za razliku od pet godina poslije objavljenoga “Haiku-requiema”, u toj pjesmi ne može biti govora o formalno zasebnim (i tematski povezanim) haikuima. Naime, neke haikue iz “Requiema” Marović je poslije izdvojio i uz određene preinake objavio kao zasebne pjesme, što je mogao jer su one formalno i žanrovski bliske haikuu sa svojim ceremonijalnim tonom oproštaja. S “Grobljem” to nije moguće jer ta je pjesma mnogo više poema nego što je haiku, što načelno vrijedi i za ostale Marovićeve pjesme koje je objavio prije “Requiema” i ostalih radova iz *Haikua*; one više duguju europskome i hrvatskome nasljeđu nego japanskome, dok radovi iz *Haikua* obilježavaju prijelaz u pjesništvo

koje uspostavlja ravnotežu između te dvije tradicije. Za razliku od “Requiema”, u “Groblju” se na tu vrstovnu podudarnost upućuje i metimetrički, uporabom sedmeračkoga distiha “majčina čakavica / dopodne tisućljeća” na kraju prvoga dijela pjesme (i to na “str. 77”, kako stoji u paginaciji izdvojenoj u gornji desni kut stranice). U japanskoj *rengi* konvencija je drukčija i strogo je propisana izmjena redaka silabičke strukture 5-7-5 s redcima silabičke strukture 7-7, ali Marović odmah nakon prvoga dijela uglavnom napušta i taj privid metričke konvencije te se koncentrira na “starohrvatske kosti”, odnosno sadržaj koji onemogućuje da pjesma ostvari ono što je Bashō nazvao *fueki ryuko* (不易流行).

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

“Groblje”, doduše, sadrži niz ključnih riječi odnosno potencijalnih dobnica (poput konja, kukavice, puža, guštera, tovara, troskota, tratine, smokve) koje bi pjesmu mogle locirati u trenutak haikua, u “ovdje i sada”. Međutim, njihova pojava uvijek je kontekstualno povezana s trajnosti komunalnoga identiteta (čakavskoga/dalmatinskoga/hrvatskoga) i one ne odaju dojam specifičnosti da je riječ o *upravo tome* konju ili *upravo toj* smokvi, što je jedan od ključnih zahtjeva poetike *haikaija*. Dakako, to ništa ne oduzima pjesmi kao takvoj, ali kao *haikai no renga* ona je ipak realizirana manje uspješno nego kasniji “Requiem”. Da bi se zaokružila ta (nužna) usporedba dviju pjesama, uz svojevrsni dokaz da Marović u “Groblju” sasvim svjesno “žrtvuje” *ryuko* kako bi naglasio *fueki*, poslužiti će dio u kojem se u obje pjesme spominje ključna riječ “kruh”: “(kruh se je isto / jeo isto rezao / kao i danas)” (“Groblje”); “Umirući / moj je otac mirisao / na Demokritov

kruh” (“Requiem”). U oba primjera jasno je da je dotični kruh istodobno stalan i prolazan, no drugi haiku upućuje na konkretne konture stalnosti i prolaznosti jukstaponirajući antiku i sadašnjost, sabirući oba povijesna trajanja u konkretnome i neposrednome činu očeva umiranja. U primjeru iz “Groblja” već se formalno, stavljanjem u zgrade, implicira nedjeljivost, što je dodatno naglašeno izostankom usjeka: iako glagol “rezati” na japanskome doslovno glasi “kire(ru)”, na očekivanome mjestu *kire* odnosno usjek izostaje, čime se ta tri zagrađama oblikovana retka još više zgušnjavaju u doslovnoj i metaforičkoj nedjeljivosti i postojanosti, baš kao i predmet koji opisuju.

III.2. HEMBRA

66

Iako nije nazvana “haiku-poemom”, knjiga *Hembra* iz 1976. godine sadrži dva haikua, koja su zaslužila da im se obrati pozornost prvo zato što vjerojatno najočitije izražavaju potencijalni numerički simbolizam haikua kod Marovića, a drugo zato što je *Hembra* “pjesnikovo ključno djelo”, kako je prvo istaknuo, a onda razradio Tomislav Brlek (u Marović 2014: 199–224; 2020: 433–502). Oba se nalaze u dvanaestom i pretposljednem dijelu *Hembre*, koji sadrži jedino njih i desnu kosu crtu koja ih razdvaja (i koja je usto dimenzijama najveći znak u čitavome tekstu), pa se ujedno radi i o najkraćem dijelu poeme. Brlek se na isti dio poziva i kada konstatira da se “izvantekstualni prostor Europe” u *Hembri* pojavljuje višekratno, no “za tu je poemu, kao i za čitav Marovićevev opus, neusporedivo, razumije se samo po sebi, važniji *intertekstualni* prostor [...] europske književnosti” (2020: 497). Ti se (inter)tekstualni uvidi mogu dopuniti važnošću intertekstualnoga prostora japanske književnosti, koja se inače pojavljuje u 12. dijelu i *Hembre* i “Groblja na Glavičinama” (usp. Brlek 2020: 440), pa je legitimno zapitati se o povezanosti pjesničkoga prostora i simbolike toga broja. Ona je svakako prisutna i drugdje u *Hembri*, gdje recimo upravo 12. redak prvoga dijela, koji se metrički sastoji od dvanaesteraca i trinaesteraca, glasi “zazivahu 12 siromašku maslinu”.

Na matematički podtekst haikui *Hembre* upućuju znakom zbrajanja ili križa: “na studencu tenk / zaleđen sić isus + / marx satareni”. Međutim, ovdje “+” ne preuzima samo konotaciju križa prethodećega Isusa, koji je na njemu raspet, već se ujedno referira i na susljednoga Marxa, koji također zauzima ulogu proroka, ali svjetovnoga. “Učenja” obojice kroz povijest kulturno, politički i na mnoge druge načine istodobno spajaju i razdvajaju svjetski zapad i istok, na sličan način kao što to u pjesmi čini “+” u funkciji usječnice. Taj “plus” stoga u sebi ujedinjuje vjerski, no i pjesnički simbolizam jer zbraja dva dijela pjesme, ali i dvije tradicije, istočnjačku i zapadnjačku. Naravno, ujedno se radi i o 12. slogu haikua, i upravo

se u toj silabičkoj podudarnosti može prepoznati još jedno spajanje, ovaj put metričkih tradicija. Naime, čitav Marovićev opus, a napose *Hembra*, prožet je različitim referencama na dvanaesterac, pogotovo u njegove dvije dvostruko rimovane inačice (dubrovačkoj i dalmatinskoj), čiji su najpoznatiji (za)govornici vjerojatno "Marin" i "Marul", odnosno Držić i Marulić, navedeni u 13. dijelu *Hembre*. Haiku, s druge strane, nije silabički dvanaesterac, već sedamnaesterac, ali je njegov unutarnji ritam određen pravilnom izmjenom silabičkih cjelina od 5 i 7 slogova, što znači da u idealnom obliku najčešće sadrži semantički određenu strukturu slogova "5+12" ili "12+5", gdje "+" kao i kod Marovića označava usječnicu. Sukladno tome, i prvi haiku *Hembre* ima istu metričku strukturu "12+5", ali usječnica ovaj put nije "plus", već standardni japanski *kireji* "ya": „Šušanj o' bora / lasta prid justiman ya / skuša kâ duša".

Kao i u već predstavljenome primjeru "Bolničkoga telefona", gdje za usječnicu na 12. slogu rabi "ka", to "ya" je kod Marovića *hapax legomenon* (kao što je, uostalom, i "hembra"). Štoviše, to je jedini primjer da u funkciji usječnice rabi isključivo japansku riječ, što je dodatno istaknuo standardnom Hepburnovom transliteracijom, jer je u suprotnom mogao napisati (osobnu zamjenicu) "ja" i time ostvariti višeznačnost sličnu onoj u "Bolničkome telefonu", gdje je hrvatski veznik ujedno i japanska usječnica. Tako upadljivo isticanje usjeka u oba haikua *Hembre* svakako je poduprto i činjenicom da su oni – podsjetimo – grafički razdvojeni znakom "/" (ujedno i znakom dijeljenja), koji se obično rabi za označavanje kraja retka kada se redci preispisuju u prozi. Budući da se ipak radi o stihovima, fokusiranje na dvanaesti slog u dvanaestome dijelu pjesme najlogičnije je protumačiti kao jednu vrstu metametričkoga komentara, koji proizlazi iz pjesnički pažljivo ugođene podudarnosti da hrvatski haiku na mjestu usjeka na trenutak može postati nalik na dvanaesterac. Dio je to autorove sklonosti poigravanju brojkama koju su uočili i drugi, primjerice Tonko Maroević koji pišući o pjesmama iz 1960-ih primjećuje kako je "numerička ekshibicija" vrhunac hermetizma i ezoteričnosti. Maroević precizira da se radi o "brojevima moćnih amblematskih predznaka kao što su sedam i sedamdesetsedam, a u nekim drugim pjesmama iz iste faze [s] decimalnim toposima ili [sa] svojevrsnim aritmetičkim sintagmama (poput 'Ludolfova broja')" (1997: 21). Tim se brojevima može pridati i 12, a poantu ekshibicionizma brojki u 12. dijelu *Hembre* možemo tumačiti slično intertekstualnome prizivanju Ivane Brlić-Mažuranić u 8. dijelu ("međ luči Domaćih"). Naime, kao što se spisateljica tim činom simbolički uvodi u kanonski prostor hrvatske književnosti, u društvo Držića, Marulića i drugih autora, tako i ispisivanje haikua gotovo na kraju poeme predstavlja njegovo simbolično uvođenje u hrvatsku književnu tradiciju, u koju se već uklapa određenom metričkom podudarnošću.

III.3. SUPROTIVA

Nakon *Hembre* među Marovićevim zbirka uslijedila je "pjesničko-grafička mapa" *Eros i Anter* (1976), u kojoj bi se po opisu eventualno mogla očekivati pokoja *haiga*, no to se nije ostvarilo, kao ni bilo kakav drugi oblik *wake*. Pet godina poslije objavljena je zbirka *Suprotiva*, koja se većinom sastoji od već objavljenih pjesama, ali i od određenoga broja inovacija. Što se tiče *wake*, novost je da je ona grupirana oko skupine "HAIKU", kojoj neposredno prethodi "Groblje na Glavičinama", a za njom neposredno slijedi još jedna pjesma s elementima *haikai no renga*, "Sustipan opet". Ona se u kontekstu Marovićeve *wake* možda najbolje može opisati kao dulja pjesma s tragovima haikua, odnosno kao mnogo više poema nego *renga*. Tih je tragova dovoljno da je kao *rengu* ili haiku-poemu uvrstimo uz "Requiem" i "Groblje", ali jasno je da ona najmanje duguje *waki* te da ni ta pjesma ne nastoji ostvariti ravnotežu *fueki ryuko*. *Renga* ili haiku stoga u "Sustipanu opet" tu i tamo izbijaju na površinu pjesme, ali na njoj planski ostavljaju slabiji trag.

U izboru od 29 haikua sedam ih prije nije objavljeno u časopisima ni zbirka-
ma, uključujući i "Hommage à Bashō" koji je programatski postavljen na početak
68 izbora: "Samo kamenčić / u vodu bacih – vās me / svijet zapljusnu". Marović
tom parafrazom najpoznatijega svjetskoga haikua izravno upisuje svoju poeziju
u intertekstualni prostor japanskoga i globalnoga *haikaija* ("svijet"), ali ujedno i
zauzima poziciju savjesnoga haidina koji iskazuje zahvalnost poetskome nasljeđu
koje je njemu i drugima ostavio rečeni *haisei* (俳聖, velikan ili svetac *haikaija*).
To je ujedno i jedan od formalno najpomnije oblikovanih Marovićevih haikua,
što može značiti da je i na taj način želio iskazati formalnu počast drugome
pjesniku. Ta je pomnja uočljiva od prve riječi, čiji vokali (a-o) ponavljaju zadnju
riječ naslova i ime pjesnika, a konsonanti (s-m) pojavljuju se u većini preostalih
riječi. Tako čitava pjesma postaje aliteracijski efektana, posebice zbog ponavljanja
tih konsonanata na kraju drugoga retka ("vās me"), koji ujedno zrcali slog "me"
s kraja prvoga retka. Jedine tri riječi u kojima se ti konsonanti ne pojavljuju ("u
vodu bacih") smještene su neposredno prije neočekivane usječnice između 10. i
11. sloga, čime su još više udaljene od jukstaponirane metafore koja slijedi. Tako
se haiku opet poistovjećuje s vodom, ali se i glasovnim kontrastiranjem dijelova
koji se nalaze neposredno prije i poslije usjeka još više naglašava udaljenost između
doslovne vode i apstrakcije čitavoga svijeta.

Formalnost i ujedno posebnost vlastite, hrvatske inačice haikua (takoder bez
dobnice) Marović je izrazio i na razini stiha, točnije njegove ritmičke organizacije.
Naime, to je jedan među manjinom njegovih haikua u kojima možemo prepoznati
ritmičku pravilnost, što je činjenica koju je Zoran Kravar inače u vrlo kratkom

osvrtno istaknuo kao potvrdu svojoj tezi o Maroviću kao uvjerenome verlibristu (vidi Kravar 1997: 27–28). U članku o njegovu slobodnome stihu Kravar nakon opisa haikua kao pjesme od tri retka s pravilnim rasporedom slogova primjećuje da to ne podrazumijeva ritmičku (akcenatsku) pravilnost, no "[s] druge strane, zamislivo je da se petarac i sedmerac u haiku-pjesmi prozodijski uniformiraju po uzoru na akcenatski stih, recimo ovako: –UU –U / –UU –U –U / –UU –" (1997: 28). Kravar piše da se to kod Marovića nije dogodilo, što je svakako ispravna konstatacija na razini čitavoga opusa koji nema dominantan metar, no Marović ipak *jest* napisao haikue u kojima se redci "prozodijski uniformiraju po uzoru na akcenatski stih", a jedan je od njih i "Hommage" koji se uz određene ritmičke pretpostavke može čitati kao upravo ona kombinacija daktila i troheja koju navodi Kravar. Ako se te pretpostavke i ne uvažavaju, u zbirci *Suprotiva* ipak se nalazi i barem jedan haiku koji savršeno odgovara Kravarovoj strukturi: "Kako se vrabac / baca u buru što ga / mete u letu". K tome se i naslov te pjesme – "Način" – daje protumačiti ne samo kao opis teme pjesme već i kao metrička aluzija na ritmičku pravilnost načina na koji je napisana. U svakome slučaju, u izboru od 29 haikua "Hommage à Bashō" zaslužuje prvo mjesto kao jedna od sedam prije neobjavljenih pjesama, čime u tom izboru signalizira određenu novost svojom prirodom posvete i formalnom (ritmičkom) pravilnošću. Ta se pravilnost može prepoznati u još četiri pjesme, redom "Bosi obzor", "Čobanska ljubav", "Starost i zima u zavičaju – načini što ne stare" (još jedna aluzija na pravilnost načina naglašavanja?) te "Trstika". Budući da je "Čobanska ljubav" već citirana, ovdje je dovoljno spomenuti da i preostale tri pjesme slijede strukturu sličnu onoj koju je naveo Kravar. Razlika je u tome što daktil u drugome retku zamjenjuje mjesto s trohejima, pa se nalazi na kraju, a ne na početku retka (dakle: –UU –U / –U –U –UU / –UU –U), s time da se u "Trstici" ta supstitucija događa i u trećem retku.

Najznačajnija novost koju donose haikui iz zbirke *Suprotiva*, a koju također naviješta uvodna pjesma, jest osnaživanje njihove tradicionalne funkcije pozdrava i/ili izraza zahvalnosti. U sasvim konvencionalnoj verziji, bliskoj europskoj upotrebi, dva haikua sadrže posvete glumicama, a jedan liječniku. Ipak, treba podsjetiti da se na nešto kompleksnijoj razini u Marovićevoj *waki* do te zbirke najizravniji izraz dotične funkcije mogao pronaći u "Haiku-requiemu za moga oca", pa ne iznenađuje što se tri haikua izdvojena upravo iz te dulje pjesme pojavljuju u zbirci *Suprotiva* kao samostalne pjesme s posvetama: "Zimi pred spavanje" (dio 11, 12 i 13 "Requiem") ocu, sestri i bratu. Odmah za njima slijedi "Objed", koji je doslovno preuzet *Iz knjige haiku* (*Haiku* br. 3, 1977), ali mu je u zbirci *Suprotiva* dodana posveta "Majci". Time Marović ponovo trenutak haikua svodi na trenutak intimne,

obiteljske atmosfere, koja se barem donekle može poistovjetiti s djetinjstvom. Intimnoj, a ujedno i pjesničkoj sugestivnosti takve upotrebe posvete svjedoči i treća inačica u kojoj se “Haiku u tonu mog oca” pojavljuje u Marovićevu opusu, a ovdje prvi put u zbirci. Sama pjesma identična je kasnijoj verziji iz časopisa, ali ovaj put prati je posveta “*Za Z.*[vonimira] *Mrkonjića*”, koji je autor izbora i pogovora zbirci *Suprotiva*. S obzirom na ovdje opisanu važnost te pjesme za Marovićev haiku u cjelini, takva je posveta sasvim prikladna ne samo kao izraz pozdrava kolegi pjesniku nego i kao izraz zahvalnosti “ocu” čitave zbirke. Stoga, ako prihvatimo da je uvođenje haikua u *Hembru* poslužilo kao simbolično povezivanje te vrste s tradicijom hrvatskoga pjesništva, možemo reći da je uvođenje haikua (i njegovih “poema”) u zbirku *Suprotiva* – gdje zauzima nešto više od četvrtine stranica – te njegovo izravno posvećivanje pjesničkim sugovornicima (Bashōu i Mrkonjiću) poslužilo kao simbolično učvršćivanje te pjesničke vrste i književne tradicije iz koje proizlazi u Marovićevu opusu.

III.4. OSAMNICA

70

Objavljena tri godine nakon zbirke *Suprotiva*, sljedeća zbirka, *Osamnica* (1984), u skladu je s pravilom – koje iznimkom potvrđuje *Eros i Anter* – da u gotovo svim svojim zbirkama od *Premještanja* nadalje Marović objavljuje barem pokoji primjerak *wake*. Kao što je već navedeno, u *Osamnici* se citira Issin antologijski haiku o pužu, što je jedini takav slučaj haiku-citata kod Marovića. O potencijalnome pjesničkom i autopoetskom dugu Issi već je bilo riječi, a ovdje možemo dodati da je sama pjesma “Edip i Antigona” još jedan primjer Marovićeva pretapanja različitih književnih tradicija, ovoga puta hrvatske, japanske i klasične grčke. To je ujedno i primjer pjesme gdje su jasni utjecaji *wake*, iako ona sama ni formalno ni sadržajno nije dio japanske tradicije. Na suprotnome polu može stajati neki uzorni haiku, recimo “Preteča”: “Noćna mećava / spram žestokih pahulja / bajam u cvatu” (iz *Haikua* br. 3, 1977; poslije u zbirci *Suprotiva*). Otprilike na sredini između ta dva pola nalazio bi se dijelom tradicionalni, a dijelom eksperimentalni “mješanac” haikua, *rengē* i poeme “Haiku-requiem za moga oca”. Najbliskije “Edipu i Antigoni”, a najdalje od izvorne poetike *wake* bile bi još pjesme poput “Sustipan opet”, ali i dvije od četiri pjesme kojima završava *Osamnica*. To su pjesme “Igllice od bora” i “Pustinjak” (preostale su dvije haikui bliski “klasičnom” polu). Obje pjesme imaju podudarnosti s japanskom poetikom, no ne možemo reći da se radi o *wakama* jer su preduge za haiku, prekratke za *rengu* i metrički predaleko od *tanke* te jer sasvim dobro funkcioniraju kao zaokružene cjeline. Konac *Osamnice* stoga sadrži dva jasna traga *wake* u obliku dvaju haikua, ali i dva općenitija primjera

onoga što smo u kontekstu “Sustipana opet” nazvali pjesmom s tragovima haikua, a što se ovdje općenitije može nazvati *wakom* u tragovima.

III.5. MOĆI NE GOVORITI

Niz *wake* u tragovima nastavlja se u nekoliko pjesama iz sljedeće zbirke, *Moći ne govoriti* (1988), a budući da se odnosi na haikue, možemo precizirati da se radi o haikuima u tragovima. Takve bismo pjesme u skladu s pjesničkom praksom 20. stoljeća uvrstili u sasvim moderne, *gendai* haikue, gdje se u doticaju europskoga modernizma i japanske tradicije granica između onoga što haiku jest i nije ispituje mnogo odvažnije nego u ranijim stoljećima. Općenit je dojam da Marović u toj zbirci više ne doživljava haiku kao eksperiment u odnosu na ostatak svoje poetike, već se odvažuje na daljnje eksperimente unutar poetike (pojedinačnoga) haikua. Primjeri su takvih pjesama “Goya”, “Pjesnik sikofant”, “Posljednje O”: sve se mnogo bolje tematski uklapaju u zbirku – kojom dominiraju teme smrti, bolesti i odnosa moći – negoli u klasičnu, japansku tematiku haikua. Ta je konstatacija, uostalom, točna za cjelokupnu Marovićevu *waku*, no osobito dolazi do izražaja u zbirci *Moći ne govoriti*, kao odraz pjesnikova potpunoga ovladavanja poetikom haikua. To posljedično omogućuje i njezinu rekontekstualizaciju, odnosno da haikui u tragovima budu prvenstveno ugođeni prema preokupacijama zbirke, a ne japanskoga pjesništva. Nadalje, u zbirci se nalazi određen broj pjesama koje sadrže motive prirodnih pojava i životinja (poglavito more, vrane i žohari) te u kojima se mogu iščitati tragovi *wake* iako same nisu *wake*.

Osim toga haikui iz 80-ih i 90-ih godina odlikuju se češćom upotrebom stilskih figura. U tom smislu u zbirci *Moći ne govoriti* osobito su instruktivne dvije pjesme koje dijele isti naslov, “Umrjeti”. Prva se nalazi na posljednjem mjestu ciklusa “Toledo, Tvrđalj”, a druga u ciklusu “More na Staru godinu” neposredno prije već spomenute pjesme istoga naslova: “Biti s boljima / biti najbolje: u svemu / i ni u čemu”; “Razbiti se / vedro kao val / vratit se u more”. Obje pjesme naizgled su bliske gnomskom diskursu, iako se logika prve iznevjerava proturječnošću (“u svemu” – “ni u čemu”) koja onemogućava da se pjesma shvati kao neka vrsta epigrama ili izreke, osim u smislu “zapisa o neuspjehu ljudi”. Ako prihvatimo tu Blythovu definiciju te u pjesmi prepoznamo ironiju težnje da biti “s boljima” i “najbolje” također vodi ničemu odnosno smrti, onda i tu pjesmu možemo okarakterizirati kao *senryū*, i to treći i posljednji – barem prema takvoj definiciji – u Marovićevoj *waki*. Na taj se način ujedno ponovo demonstrira rekontekstualizacija, jer se *senryū* uklapa u jednu od glavnih tema zbirke te u glavni motiv egzistencijalističke poezije, a to je smrt. No, također je važno zapaziti koliko je ta pjesma

bogata stilskim figurama, pogotovo za haiku, koji u japanskoj inačici uglavnom ne poseže za njima, s iznimkom figura iz tradicionalne *wake*, gdje osobito dolazi do izražaja *kakekotoba*, jedan oblik igre riječima. Da se zadržimo samo na prvoj pjesmi “Umrijeti”, i ona sadrži takvu igru riječima u prvoj riječi drugoga retka, jer se dotični glagol može shvatiti kao da izražava postojanje, ali i pobjeđivanje (najboljih). Osim te igre riječima haiku sadrži još i aliteraciju (“b” u prva dva retka), anaforu (“biti” – “biti”), elipsu (u obliku usjeka s usječnicom “:”), gradaciju (“biti s boljima” – “biti najbolje”), rimu (“svemu” – “čemu”) i paregmenon (“boljima” – “najbolje”), uz već spomenute ironiju i eventualno paradoks (“u svemu” – “ni u čemu”), koji su izraženi u diskursu poslovice. Prema tome, ta kratka pjesma sadrži relativno mnogo stilskih figura različitih tipova; točnije, barem po jednu iz svih pet kategorija prema pregledu Krešimira Bagića (vidi 2012: XII i dalje za definiciju pojedinih figura). Osim toga *senryūa* pjesmama povišene razine figuralnosti mogu se pridodati i one iz trodijelnih miniciklusa “Pojave” i “Vinograd vrana”, a sve zajedno iskazuju visok stupanj pjesničke samosvijesti o kombiniranju pjesničkih tradicija i njihovih tehnika. Tomu dojmu doprinosi i *haibun* “Djevojačko češljanje”, prvi koji je Marović objavio, koji se upravo figuralnošću otklanja od uzornoga (Bashōova) *haibuna*. I njemu je ujedno dodana posveta, i to sasvim prikladno “Za Vladimira Devidća”. Devidć se u tom trenutku već uspostavio kao najvažniji glas povijesti i teorije haikua u Hrvatskoj, a Marović je zbirkom *Moći ne govoriti* taj glas potvrdio i za sebe, ali na području pjesničke prakse.

III.6. *JOB U BOLNICI; ZAKLJUČAK*

Marovićeva posljednja, posmrtno objavljena zbirka poezije *Job u bolnici* (1992) sastoji se od istoimene cjeline, dovršene 1991. godine, te još dvije koje su objavljene prije pod naslovima *Smokva koju je Isus prokleo* (1989) te *Oče naš* (1990). Ovdje će se također uzeti u obzir sve tri zajedno, uz napomenu da je iz ranije cjeline/zbirke, koja je objavljena s podnaslovom “Haibun, pjesme u prozi, versi, wake”, u *Job u bolnici* prenesena samo polovica tekstova (11 od 22, a jedan je od izostavljenih i “Djevojačko češljanje”). Najmanje je trećina, a najviše oko polovica pjesama iz te završne faze Marovićeve pjesničke produkcije direktno proizašla iz japanskih književnih vrsta. Neke od njih zauzimaju značajne položaje u svojim cjelinama odnosno u čitavoj zbirci: na početak zbirke postavljen je *haibun* “Novine, vrabac; satori”, koji istovremeno uspostavlja jedan od provodnih motiva i ključnih riječi zbirke (vrabac) te poetički naputak za pisanje i tumačenje određenoga broja pjesama (*satori*), dok su dvije *tanke* na kraju nazvane “Završne wake”, očito se referirajući na svoj poseban položaj. Praktički će se isto ponoviti na kraju

drugoga ciklusa *Oče naš*, koji počinje molitvom, a okončava “Završnom wakom/tankom”, uspostavljaajući ta dva lirska oblika kao dominante za čitavu zbirku (uz haiku). Posljednja cjelina sadrži samo tri haikua, ali prvi od njih dijeli svoj naslov i s cjelinom i sa zbirkom, pa je istaknut naslovom i položajem, no i specifičnom formom, naime riječ je o nekoj vrsti haikua “s repom”, to jest dodanim retkom u zasebnoj strofi: “Job u bolnici / Ahil u Hadu zavidi / nebu Jobovu // ptice/krpe”.

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

Time se ocrtava i druga reprezentativna značajka Marovićeva haikua, a to je formalna određenost na razini opusa: uz relativno pravilan metar (samo je drugi redak hiperkatalektičan) on u većini slučajeva rabi jednu dobnicu i jednu ključnu riječ. Kao što su ovdje “ptice” sasvim neodređene (poput krpa), tako se i Marovićeve ključne riječi tek u manjem broju slučajeva mogu nazvati dobnicama u užem smislu toga termina, dakle riječima ili sintagmama koje u *waki* upućuju na neko (godišnje) doba. No, iako se u većini svojih haikua, pa tako i u *Jobu u bolnici* (i pjesmi i zbirci), pridržava barem dvaju od tri kriterija klasične ustaljenosti te književne vrste, Maroviću je uvijek blizak poetski i jezični eksperiment. To dobro dolazi do izražaja u dvanaest *haibuna* iz zbirke, koji se, doduše, većinom pridržavaju jednostavne strukture kojom prozni dio kontekstualizira i najavljuje lirski (haiku ili *tanku*), ali autor pritom ne propušta u više navrata jezično ili barem tipografski narušiti tu relativno šablonsku praksu (“sPočetka”, “obnevidim/obeznanim”, “ŠtoJeŠto” itsl.). Za razliku od haikua *Job u bolnici*, polovica tih *haibuna*

sadrži posvetu poznanicima i/ili pjesnicima (npr. *Željki Čorak, Dragi Štambuku*), ali i haiku i *haibuni* odražavaju tendenciju da se *waka* rabi za obraćanje bližnjima, odnosno u vlastito ime. Ona je u završnoj zbirci potpuno prevladala u odnosu na rane i relativno apstraktne časopisne haikue, što znači da je u konačnici Marovićeve *waka* poprilično osobno obojena, što joj je treća važna značajka.

S tom je opservacijom blisko povezana ona o mitopoetskoj tendenciji koja proizlazi iz Marovićeve upućivanja na Issu, kojem se ovdje može pridodati još jedan pjesnik u vidu spekulacije da je pisanje *haibuna*, kojem se okrenuo pred kraj karijere i života, za Marovića bilo još jedan *hommage à Bashō*. Naime, samostalna zbirka *Smokva koju je Isus prokleo* sadrži još osam *haibuna* koji nisu uvršteni u *Joba u bolnici*, što će reći da je i količinski udio te prozimetarske vrste u završnici Marovićeve karijere teško zanemariv. Time se nameće paralela s Bashōom, koji je posljednjih desetak godina života eksperimentirajući s kombinacijom *hokkua*, *renga* i proze *de facto* stvorio novu književnu vrstu *haibuna*. Oni su sadržajno bili posvećeni njegovim putovanjima po Japanu te (doslovno) prijateljima, pjesnicima, domaćinima i drugim poznanicima i suputnicima koje je susretao na tim putovanjima. Na taj je način Bashō u *haibunima* stvorio paralelne razine iskaza o vlastitome, konkretnom putovanju te o mislima, ponekad i vizijama koje su mu prolazile glavom dok je bio na putu. Drugim riječima, stvorio je strukturu sličnu onoj koja se uspostavlja u haikuu “Job u bolnici”, gdje pretpostavljeni naslovni subjekt u bolnici zamišlja Ahila kako ga gleda, možda čeznući za svojom vlastitom anabazom iz Hada. Na taj je način u zbirci omogućio susret dvaju intertekstualnih prostora, grčke mitologije i biblijske simbolike, koji se opet smještaju unutar japanske književne tradicije. To je četvrta i ovdje posljednja, no ustvari kronološki prva i najstalnija značajka Marovićeve *wake*: ona nije samo učitavanje japanske književne tradicije u hrvatsku ili obrnuto, već stjecište različitih tekstualnih i kulturnih tradicija.

Marovićeve *waka* usto ponekad i stjecište ne samo tuđih već i njegovih vlastitih tekstova u svojevrsnoj intertekstualnoj mreži, a osim mnogobrojnih primjera s vrapcima iz zbirke koji prizivaju Issu, jedan od najvažnijih takvih slučajeva može potvrditi Bashōovu prisutnost u zbirci. Radi se o 18. cjelini pjesme “Umjesto odbora za ukop”, koja počinje ovako: “Pregršt šušnja ispod staroga bora s kojim se idem vidjet (tj. da ja njega i da on mene vidi) svaki put kada se odem nadisat neba nad morem”. Lirski subjekt u nastavku bor opisuje riječima “miran/mudar, kako ni jedan moj stih (još) nije” te završava uspoređujući ga s molitvom, jer ga “tješi, točan ko čudo, ko Očenaš”. Kao što je vjerojatno očito, te su riječi odjek haikua “Šušanj o’ bora” iz 12. dijela *Hembre*, a ujedno i vjerojatno najpoznatije

poetičke maksime koja se pripisuje Bashōu: “Okreni se boru da bi naučio o boru, bambusu da bi naučio o bambusu”. Kod Marovića odjekuje ista poanta: poezija proizlazi iz prirodne biti ljudskoga bića, a da bi se najuspješnije izrazila, potrebno je dehumanizirati (lirski) subjekt i poistovjetiti ga s prirodnim objektima. Oni na taj način postaju učitelji čovjeku jer čitavo vrijeme žive “prirodno”, ako se to shvati kao stanje koje prethodi čovjekovu upisivanju u kulturu i koje slijedi nakon njega. Bor se pritom prikazuje kao izvor utjehe, baš kao što je i Issin haiku o pužu Maroviću omogućio da bude “utješeno do uvjerenosti” dok je boravio u bolnici. Sve je to izraženo u cjelini koja se referira na smokvu (koju je Isus prokleo), pa u toj poveznici motiva drveća ujedno vidimo još jedan primjer transkulturnoga i intertekstualnoga stjecišta različitih silnica u Marovićevoj *waki*.

Posljednja Marovićeva inovacija na području *wake* jest *jisei* (辞世) ili predsmrtna pjesma (usp. Hoffmann 1986 i Machiedo 2018). S obzirom na status zbirke kao testamenta i njezin opći ton, možemo o čitavoj zbirci govoriti kao o zbirci predsmrtnih pjesama, no u užem smislu termina koji se odnosi na posljednju napisanu pjesmu te s obzirom na njihov osobit položaj i naslove, mogu se izdvojiti pjesme s kraja triju glavnih cjelina u zbirci: obje “Završne wake”, “Završna waka/tanka” te “P.S”. One ne sadrže dobnice, no za svakom slijedi nadnevak koji obavlja tu funkciju upisivanja u vrijeme, a ponavljanje nadnevak daje naslutiti da je Marović svaku od njih planirao kao svoj *jisei*, odnosno posljednju pjesmu koju će napisati u životu. Zbog manjka prostora za analizu ograničit ćemo se samo na konstataciju da se kao njihov ključni pjesnički postupak može izdvojiti kulminacija utjecaja koji je *waka* izvršila na autorovo pjesništvo u cjelini. Te predsmrtno pjesme, dakle, iskazuju sintezu utjecaja nacionalne književne tradicije i pripadajuće joj poetike te uspješno dokončan eksperiment njezine prenamjene i preinake u duhu druge književne tradicije. Sve to izvedeno je osobnim pjesničkim glasom i pečatom Tončija Petrasova Marovića, pa se može zaključiti da je, baš kao što moli lirski subjekt njegova završnog *jiseija* (“Bože moj, učini me vrapcem”), cjelinom njegove *wake* u hrvatskoj književnosti izvršena uspješna pjesnička metempsihoza (ili, još jednom u duhu i autora i *haikaija*, “metem psi koza”). Marović je stoga svojim korpusom, koji broji više od dvjesto *waka* u sedam različitih (pod)vrsta od haikua do *jiseija*, ostvario rijetko i vrijedno postignuće transmigracije duha strane lirike u domaću, čime se može pridružiti biranome društvu hrvatskih autora (Džore Držić, Antun Gustav Matoš, Tin Ujević) koji su nešto slično uspjeli u prošlosti. Iako je taj korpus manji dio njegova ukupnoga opusa, ova je analiza nastojala pokazati da zbog toga nije ništa manje vrijedan te da se radi o autorski promišljenome i poetički kompetentnome doprinosu proširenju intertekstualnoga prostora u kojem djeluje hrvatska književnost. To se poglavito odnosi na pro-

stor što ga u globalnim okvirima zauzima haiku, koji se može pohvaliti statusom jedne od najpopularnijih i najprepoznatljivijih vrsta svjetske književnosti. Prema tome, može se i ostaviti po strani činjenica da su Marovićeви haikui kronološki prvi u hrvatskoj književnosti, koja bi se čak mogla i opovrgnuti ako bi netko pravo prvenstva htio dati cjelovitoj haiku-zbirci Dubravka Ivančana (*Leptirova krila*) iz 1964. godine, iako bi to bilo teško uvjerljivo argumentirati. Međutim, ne može se opovrgnuti da Marovićeви haikui i ostala poezija koju je napisao pod utjecajem japanske lirike zaslužuju da budu prvi po važnosti za hrvatsku književnost stoga što su joj omogućili stvaranje novoga, simboličnoga i pamtljivoga nabora na površini tekstova od kojih se sastoji.

LITERATURA

- Addiss, Stephen. 2012. *The Art of Haiku: Its History through Poems and Paintings by Japanese Masters*. Shambhala.
- Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
- Blyth, R. H. 1964. “Haiku, Senryu, Zen”. U: *Japan Quarterly* 11, 1: 76–81.
- Brlek, Tomislav. 2020. *Tvrđi tekst: uvid i nevid moderne hrvatske književnosti*. Zagreb: Fraktura.
- Brower, Robert H. i Earl Roy Miner. 1988. *Japanese Court Poetry*. Stanford: Stanford University Press.
- Carter, Steven D. 1983. “Rules, Rules, and More Rules: Shohaku’s Renga Rulebook of 1501”. U: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 43, 2: 581–642.
- Carter, Steven D. 2011. *Haiku Before Haiku: From the Renga Masters to Basho*. New York: Columbia University Press.
- Hoffmann, Yoel (ur.). 1986. *Japanese Death Poems. Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*. Rutland: C.E. Tuttle Co.
- Hokenson, Jan Walsh. 2007. “Haiku as a Western Genre: Fellow-Traveler of Modernism”. U: *Comparative History of Literatures in European Languages*. Ur. Astradur Eysteinnsson i Vivian Liska. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company: 693–714.
- Kravar, Zoran. 1997. “O slobodnom stihu Tonča Petrasova Marovića”. U: *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića: zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 2. listopada 1996. godine u Splitu*. Ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić. Split: Književni krug: 27–31.
- Lanoue, David G. 2020. “Kobayashi Issa”. U: *Haikupedia*. Internet. 26. studenoga 2021.
- Machiedo, Mladen (ur.). 2018. *Japanski haiku i jisei*. Zagreb: Studio Moderna.
- Maroević, Tonko. 1997. “Između avangarde i tradicije”. U: *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića: zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 2. listopada 1996. godine u Splitu*. Ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić. Split: Književni krug: 17–26.
- Marović, Tonči Petrasov. 1977. “Opaske o haiku”. U: *Haiku* 1, 3: 158–160.
- Marović, Tonči Petrasov. 2014. *Strah od slova*. Ur. Tomislav Brlek. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika.

- Opačić, Petar. 2008. "Pjesničke metamorfoze Tonča Petrasova Marovića (Marsija i Job, suprotiva Apolonu)". U: *Tusculum : časopis za solinske teme* 1, 1: 199–208.
- Pavlović, Cvijeta, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz (ur.). 2015. *Komparativna povijest hrvatske književnosti: Zbornik radova (Poema u hrvatskoj književnosti: problem kontinuiteta) sa međunarodnog znanstvenog skupa održanog od 25. do 26. rujna 2014. godine u Splitu*. Split – Zagreb: Književni krug Split – Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Pšihistal, Ružica. 2015. "Job i vrapci – riječ i šutnja u pjesništvu Tončija Petrasova Marovića". U: *Kroatologija : časopis za hrvatsku kulturu* 6 (1–2): 137–169.
- Saunders, Max. 2008. "Life-Writing, Cultural Memory, and Literary Studies". U: *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Ur. Astrid Erll i Ansgar Nünning. De Gruyter: 321–332.
- Shirane, Haruo. 2015. "Before the Haiku Moment: Basho, Buson, and Modern Haiku Myths". U: *Juxtapositions: The Journal of Haiku Research and Scholarship* 1, 1: 75–88.
- Sorel, Sanjin. 2003. *Mediteranizam tijela*. Zagreb: Altagama.
- Škopljanac, Lovro. 2020. "Usjek u hrvatskom antologijskom haikuu". U: *[sic] – a journal of literature, culture and literary translation* 1.11.
- Ueda, Makoto. 2004. *Dew on the Grass: The Life and Poetry of Kobayashi Issa*. BRILL.
- Vukelić-Rožić, Đurđa (ur.). 2011. *Nepokošeno nebo: antologija hrvatskoga haiku pjesništva 1996-2007*. Ivanić-Grad: Udruga Tri rijeke.
- Vukelić-Rožić, Đurđa (ur.). 2018. *Nepokošeno nebo 2: antologija hrvatskoga haiku pjesništva 2008-2018*. Ivanić-Grad: Udruga Tri rijeke.

Abstract

TONČI PETRASOV MAROVIĆ'S WAKA

The paper discusses a way of recognising and interpreting a literary practice which, according to the established criteria of a given national literary theory and history (such as traditional emission and reception, translation practice, linguistic, geographical or transmission proximity), presents a “foreign body”. In that context, the focus is on the pioneering poetry of Tonči Petrasov Marović, mostly in verse and some of it in prose, that has been influenced by Japanese literary genres generally known as *haikai* and *waka*. The paper defines and discusses the following Japanese lyrical forms in his poetry: *haiku* (*hokku*), *haibun*, *haiga*, *jisei*, *renga*, *senryū* and *tanka*. Marović's poetic experiments at the crossroads of Japanese and Croatian literary forms are divided chronologically and as appearing in magazines and collections of poetry. The analysis focuses, among others, on “classical” intertextual borrowings, and innovations such as *haiku* or *waka*. Overt and covert influences of Issa and Bashō, the great masters of *haiku*, are also recognized in Marović's poems. The paper elaborates on the ways in which Marović's poetry enters the Japanese intertextual space, especially by using *haiku*, a Japanese literary form not only dominant in his *oeuvre*, but also well-known globally. Hence, the paper offers an example of mapping the first “viral” spread of a globally (omni)present literary form.

Keywords: *haiku*, seasonal reference (*kigo*), cut (*kire*), Issa, Bashō, lyrical subject dehumanization