

Haiku utjecaj osobnog života na njegovo stvaranje

Marušić, Gloria

Undergraduate thesis / Završni rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:873495>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-01**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Filozofski fakultet

GLORIA MARUŠIĆ

HAIKU I UTJECAJ OSOBNOG ŽIVOTA PJESNIKA NA NJEGOVO STVARANJE

Završni rad

Pula, rujan 2022.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Filozofski fakultet

GLORIA MARUŠIĆ

HAIKU I UTJECAJ OSOBNOG ŽIVOTA NA NJEGOVO STVARANJE

Završni rad

JMBAG: 0303089980

Studijski smjer: Japanski jezik i kultura

Predmet: Poglavlja iz japanske književnosti

Znanstveno područje: humanističke znanosti

Znanstveno polje: filologija

Znanstvena grana: japanologija

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Irena Srdanović

Komentorica: mag.sc. Kamelija Kauzlarić

Pula, rujan 2022.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana **Gloria Marušić**, kandidatkinja za prvostupnicu japanskog jezika i kulture, ovime izjavljujem da je ovaj Završni rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Završnog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Studentica

U Puli, 17. rujna 2022. godine



IZJAVA o korištenju autorskog djela

Ja, **Gloria Marušić**, dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj završni rad pod nazivom „**Haiku i utjecaj osobnog života pjesnika na njegovo stvaranje**“ koristi na način da gore navedeno autorsko djelo kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu sa Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, 17. rujna 2022.

Potpis

SADRŽAJ

1. UVOD	2
2. ZNAČENJE POJMA I UVOD U HAIKU	3
3. OBILJEŽJA HAIKUA.....	4
3.1. Forma haikua.....	4
3.2. <i>Haiku</i> trenutak	6
3.3. Sezonska riječ i povezanost s prirodom.....	9
4. RAZVOJ FORME <i>HAIKUA</i> KROZ POVIJEST	11
4.1. Pred- <i>haiku</i> razdoblje.....	11
4.2. Razdoblje <i>tanke</i>	11
4.3. Razdoblje <i>renge</i>	13
4.4. Razdoblje <i>haikua</i> kao samostalnog oblika.....	16
4.5. Moderni <i>haiku</i>	17
5. UTJECAJ OSOBNOG ŽIVOTA PJESNIKA <i>HAIKUA</i> NA SADRŽAJ I STIL PISANJA	18
5.1. Sōgi	18
5.2. Matsuo Bashō.....	20
5.3. Yosa Buson.....	24
5.4. Kobayashi Issa	27
5.5. Masaoka Shiki	31
5.6. Santōka Taneda.....	33
7. ZAKLJUČAK	38
8. LITERATURA.....	39
9. SAŽETAK	41
10. ABSTRACT.....	42

1. UVOD

Predmet proučavanja ovoga rada je razvoj *haikua* kroz vrijeme te utjecaj osobnih života istaknutih pjesnika *haikua* na njihove pjesme. Danas jedan od najpoznatijih oblika poezije, *haiku* već stoljećima postoji u Japanu. Naime, njegova povijest seže u doba *Spisa drevnih događaja* (jap. *Kojiki* 古事記) i *Japanskih kronika* (jap. *Nihon shoki* 日本書紀), ali danas prepoznatljiv oblik nije dobio do kasnog devetnaestog stoljeća. Ciljevi ovog istraživanja su prikazati kako se kroz različita razdoblja *haiku* razvio te kako je tradicija *haikua* uspostavljena u svakom razdoblju dala ugledne pjesnike čije su značajke pisanja i utisci vlastitih života pridonijeli razvoju *haikua*. Ujedno, svi citati u radu vlastiti su prijevod, ako nije naznačeno drugačije.

Haiku se razlikuje od drugih pjesničkih žanrova. Za razliku od mnogih drugih pjesničkih oblika bavi se svim područjima života, a ne samo prikazima elegantne prirode te gleda na stvari onakve kakve jesu i prihvaća ih zbog njihovih svojstava. Ujedno, posebnost *haikuu* daju elementi poput forme, *haiku* trenutka, sezonske riječi, povezanosti s prirodom, koje će ovaj rad objasniti. Naime, nijedno djelo ne može postojati bez majstora. Stoga, kako Hakutani (2009: 13) navodi, „tradicija *haikua* od razdoblja pjesnika Sōgija, kasnije uspostavljena u 17. stoljeću, koju je uspostavio važan pjesnik, ali i začetnik *haiku* forme Matsuo Bashō, dala je ugledne pjesnike poput Yose Busona i Kobayashi Issea u 18. stoljeću. No pobuna protiv ove tradicije dogodila se krajem devetnaestog stoljeća zbog mladog pjesnika Masaoke Shikija“, a njegov uzor slijedio je i mladi pjesnik Santōka Taneda.

2. ZNAČENJE POJMA I UVOD U HAIKU

Riječ *haiku* (jap. 俳句) bilježi se pomoću dva kanjija pri čemu prvi dio kanjija 俳 znači „ne čovjek“, dok drugi dio 句 označava „stih“. Riječ se prevodi, kako Harr (1975: 113) navodi, kao „razigrana fraza“, koja je nastala kao uvodni dio duže japanske pjesme zvane *renga* točnije, iz njezinih oblika koji tvore *haikai renga no hokku*. Prema Girouxu (1974: 12), *haiku* nije dobio oblik, odnosno prepoznatljiv naziv, sve do kasnog 19. stoljeća kada ga je pjesnik Masaoka Shiki skovao. *Haiku* je vjerojatno najkraći od svih poetskih oblika jer ima jednu kiticu koja se sastoji od tri stiha (5-7-5) odnosno, prvi i treći stih imaju pet slogova a drugi sedam. Ono što ovaj oblik poezije čini posebnim, kako Eaton (2009: 335) navodi, jest „odabir preciznih detalja i njihov raspored u precizne okolnosti da bi se postigao dragocjeni, ali prolazni trenutak duhovnog uvida koji dopire do razine univerzalnog autentičnog ljudskog iskustva.“ Stoga *haiku* možemo gledati kao jedinstven način prikazivanja ljudskih osjećaja i prolaznih trenutaka kroz koje pjesnik koristi specifične konstrukcije i detalje kako bi ih opisao. Harr (1975: 114) tvrdi da „haiku nije pretjerano emotivan, ali je sposoban poticati emocionalne reakcije. To se čini nedorečeno, prikazivanjem, a ne iskazivanjem.“ Drugim riječima, dojam, a ne zaključak, bit je dobrog *haikua*. Ujedno, Eaton tvrdi da „šarm samog *haikua* nije u simboličkom obliku već u njegovoj konkretnoj definiciji, njegovoj kratkoći i vještima obratima“. Budući da većina *haikua* ima više od jednog značenja, teško je iskazati „ispravno“ ili samostalno tumačenje samog *haikua*. Addiss (2012: 3) navodi da je „kratkoća forme korisna; što je manje riječi to je veći potencijal za višestruke interpretacije“. Ujedno, Addiss prikazuje da svrha *haikua* leži u korištenju svjetovnog pogleda, koji prelazi u zemaljski, kako bi se otkrio jedinstveni trenutak. Drugim riječima, ono što je zemaljsko pjesnik u *haikuu* izražava putem trenutka koji je osoban za njega i čini ga posebnim, dok se ujedno povezuje sa svim ostalim, jer kroz *haiku*, ne samo da se pjesnik poistovjećuje s tim osjećajima odnosno trenucima, već se i čitatelj može pronaći u tom trenutku, što *haiku* čini univerzalnim, tj. svjetovnim. Primjer opisanog može se pronaći u Bashōvoj pjesmi.

<i>kane kiete</i>	<i>the temple bell fading,</i>
<i>hana no ka wa tsuku</i>	<i>the scent of flowers comes forth –</i>
<i>yube kana</i>	<i>evening¹</i>

Kroz analizu pjesme, možemo zaključiti da Bashō opisuje mirnu večer, uobičajenu scenu koji bi mnogi čitatelji i sami iskusili (univerzalnost, svjetovni pogled), ali on je ujedno kroz ove stihove ilustrirao način na koji svi aspekti života moraju igrati svoje pojedinačne uloge dok se istovremeno ujedinjuju kako bi stvorili savršenu cjelinu. Ova pjesma komentira prirodne cikluse života i smrti. Stoga, kako to Addiss tumači, pjesnik detaljima prikazuje prelazak iz svjetovnog u zemaljsko, poput prvog i drugog retka u ovoj pjesmi „hramska zvona odumiru, dok mirisni cvjetovi ostaju“. Jedno umire, a drugo živi (zemaljsko). Oboje se događa u istom trenutku i tako su dio istog vječnog trenutka.

3. OBILJEŽJA HAIKUA

3.1. Forma haikua

Haiku forma može se prikazati na različite načine. U Japanu je uvriježeno *haiku* pisati u jednom retku ili stupcu. S druge strane, u prijevodu se *haiku* forma najčešće prikazuje kao jedna kitica od tri stiha. Ross (2007: 1) navodi da „kao i sve pjesme, *haiku* koristi pjesničke slike, efektivni sadržaj, zvučne vrijednosti, simboličan jezik i tako dalje“. Također, prema Rossu „*haiku* se oslanja na onomatopeju, ali ne i na rimu. Glasovne jedinice 5 i 7 koje se stoljećima ponavljaju u pjesničkim oblicima pomažu da *haiku* održi ritam.“ Jedna od osobitosti *haiku* forme je i „apsolutna metafora“ na kojoj je prema Rossu izgrađena jedinstvenost *haikua*. Apsolutna metafora prikazuje cjelovitost u *haikuu* u kojem pojedinačno vodi do apsoluta. Cijeli *haiku* je pisan tako da ga shvatimo kao univerzalno koje nadilazi ovo zemaljsko. Drugim riječima, *haiku* je jedna cijela metafora koja mora biti univerzalna, što Ross naziva apsolutnom metaforom, i zbog toga se razlikuje od uobičajene metafore koja samo daje efekt pjesmi. Stoga, Ross koristi pojam apsolutne metafore kako bi prikazao strukturu tradicionalnog *haikua* pogodnog za povlačenje paralele između pojedinačnog i univerzalnog. Ujedno Ross (2007: 2) navodi da je „unutarnja

¹ Navedene pjesme u radu koriste prijevode autora Stephena Addissa, osim ako to nije naznačeno drugačije.

usporedba u tradicionalnom *haikuu* često vođena *kirejijem* kako bi se istaknuo afektivni sadržaj jednog dijela *haikua* ili njegov odnos s drugim dijelom i naglasio apsolutnu metaforu.“ *Kireji* (jap. 切れ字) se prevodi kao „reznica riječ“ koja se često koristi u japanskoj poeziji, te kao što naziv implicira, koristi se za „rezanje“ pjesme, odnosno za označavanje stanke ili konačnog zaustavljanja pjesme. Primjer tih riječi su *kana* ili *ya*, gramatički pojačivači koji prenose osjećaj čuđenja i razmišljanja. Navedene riječi mogu, ali i ne moraju stajati na kraju stiha, kako se da zamijetiti u gornjem primjeru Bashōove pjesme.

Još jedna važna karakteristika *haiku* forme je da postoje tri elementa koja svakom retku daju značenje, kako se da primijetiti u navedenom primjeru pjesnika Bashōa:

<i>kare eda ni</i>	<i>on a leafless bough</i>
<i>karasu no tomari keri</i>	<i>a crow is perched –</i>
<i>aki no kure</i>	<i>the autumn dusk</i>

Ross u članku „The Essence of Haiku“ objašnjava da se prvi red odnosi na mjesto, drugi identificira predmet u prirodi, dok treći predstavlja godišnje doba. U ovoj se pjesmi također može vidjeti ranije spomenuta apsolutna metafora, koja, kako navodi Ross (2007: 2), „zajedno s *kirejijem* stvara efektivnu sliku koja spaja univerzalno i pojedinačno.“ U ovom *haikuu* pjesnik spaja slike kako bi dočarao određenu vrstu usamljenosti, što označava pojedinačno u pjesmi, dok „vrana“ prikazuje univerzalnu stranu. Drugim riječima, „gola grana“ prikazuje jesen; razdoblje „umiranja“ u godini, privremeno stanje kojim pjesnik izražava usamljenost. Pjesnik opisuje to individualno stanje dok koristi kontrast žive ptice, vrane, koja doživljava tu jesen kroz univerzalan pogled jer vrana prikazuje čitatelje koji zajedno s pjesnikom doživljavaju jesen. Ujedno, Ross u svojem članku prikazuje kako je ovaj osjećaj, objašnjen kroz apsolutnu metaforu *haikua*, postao povezan s različitim vrijednostima kao što je *sabi*. *Sabi* je ponekad preveden kao „usamljenost“ ili „osama“, kao jedan od ideala kojem teži *haiku*. U ovoj pjesmi *sabi* prikazuje spoj ljepote i tuge, prikazuje sve ono što je hladno i uvenulo. Osama s druge strane asocira na *mono no aware* (jap. 物の哀れ), odnosno „patos stvari“, japanski izraz za način na koji stvari utječu na nekoga. Taj pojam Shirane (2002: 620) objašnjava kao poznavanje srži stvari i događaja. To se može pojasniti analiziranjem ranije navedene pjesme. Bashō u

pjesmi koristi *mono no aware* kako bi prikazao specifičan kompleks osjećaja kojim „vrana“ svjedoči u pjesmi. Odnosno, prikazuje kako se „vrana“ susreće s pjesnikovim emocijama usamljenosti i tugom zbog prolaznosti godišnjeg doba koje ujedno upućuje i na prolaznost života; time „vrana“ razumije samu srž događaja. Razumije iz čega proizlazi pjesnikova tuga i svjesna je događaja koji su doveli do pjesnikove tuge, „vrana“ se s njime može poistovjetiti ili suosjećati. Bashō, koristeći se motivom osame, daje mogućnost čitatelju da „korači pjesnikovim stopama“. Tako da osama, kako je ranije spomenuto, utječe na pjesnika kao i na čitatelja. Iz svega objašnjenog ranije, može se reći da Bashō koristi *mono no aware* kako bi prikazao tužnu vrstu ljepote koje je proizašla iz njegove svijesti o prolaznom životu koji vodi i trenucima sadržanim u njemu. Naime, osim *sabija*, Ross navodi i ostale estetske vrijednosti koje uključuju *wabi* „jedinstvenost“ i *yūgen* „misterij.“

3.2. *Haiku* trenutak

Satori (jap. 悟り) je pojam koji se u *zen* budizmu koristi za „prosvjetljenje“. *Satori* je izvor *zena* koji predstavlja važnu školu budizma, a *zen* prenosi iskustvo prosvjetljenja koje je postigao Buda, odnosno obuku svijesti i ravnodušnosti. Tako je i *haiku* trenutak srce *haikua* i njegov izvor. Prema Girouxu (1974: 29), *haiku* trenutak može se definirati kao „trenutak u kojem čovjek postaje ujedinjen s predmetom, odnosno postaje predmet i shvaća vječnu univerzalnu istinu koja se nalazi u tom trenutku.“ Giroux dalje navodi kako je „*haiku* trenutak bezvremenski; čovjek je ujedinjen sa svojim okruženjem i shvaća da on, čovjek, zauzima vječnost svemira.“ Taj trenutak može se uočiti u Bashōovom najpoznatijem *haikuu*.

<i>furu ike ya</i>	<i>an old pond</i>
<i>kawazu tobikomu</i>	<i>a frog jumps in</i>
<i>mizu no oto</i>	<i>the sound of the water²</i>

Bashō u ovoj pjesmi izražava trenutak stvarnog susreta. Giroux (1974: 31) objašnjava: „iako Bashō nije vidio žabu kad je čuo zvuk dok je skakala u mirno jezerce, neka vrsta univerzalnog odjeka odjeknula je za njega“. Dalje navodi: „Bashō

² Prijevod Jane Reichold.

je izrazio značajnu reakciju na stvarnost izražavanjem *haiku* trenutka u kojem je postao jedno s onim što je čuo i intuitivno shvatio njegovo značenje.“ To se može pojasniti analizom ove pjesme. U prvom retku „stari ribnjak“ se povezuje s pjesnikom. Postoji bliskost u njihovoj prirodi. Ribnjak je star, opterećen iskustvom dugih godina te boravi mirno u tišini negdje u daljini kao i pjesnik koji stvara ovu pjesmu. Stoga se može reći da je ribnjak u ovoj pjesmi simbol podsvjesnog uma na kojeg i se pjesnik poziva. U drugom retku, „žaba koja skače u vodu“ narušava taj mir i prikazuje ulazak u dubinu odnosno u stanje mira. Žaba se može simbolično prikazati kao meditacija. Čini se da voda u jezercu „obnavlja“ žabu, te poput žabe, čovjeku je također potrebna „utjeha“ ili „podrška“ kako bi dao vremena svom umu i duši. U zadnjem retku, pri ulasku u vodu žaba proizvede zvuk koji probudi pjesnikov um, ali ne naruši njegovu koncentraciju već ga vodi na višu razinu, na pjesničku razinu koja pjesnika vodi do osjećaja divljenja ili sjećanja o stvarima i okolini koja ga okružuje. U ovoj pjesmi Bashō postaje jedno sa svojom pjesmom i kroz nju opisuje *haiku* trenutak. Giroux (1974: 31) navodi da „pjesnik predstavlja jasnu, jednostavnu i trenutačnu analizu trenutka s jedne točke gledišta“.

Značenje *haiku* trenutka može se razjasniti i ispitivanjem *zenskog satorija*. Addis et al. (2009: 30) navode da, „iako je bilo nekih kontroverzi o utjecaju *zena* u *haiku*, japanska kultura i umjetnost tijekom proteklih sedam stoljeća bile su prožete utjecajem *zena*. Posebno, inzistiranje *zena* na prosvjetljenju običnog svijeta u sadašnjem trenutku, upravo ovdje i upravo sada, odražavalo se i utjecalo na duh *haikua*.“

Ujedno, jedna od karakteristika *zena* u *haikuu* je izravnost. Giroux (1974: 31) tvrdi da se „izravnost *zena* i *haikua* može definirati kao izravan pogled na stvari i njihov prikaz bez simbola i metafore.“ Također, kod izravnosti se zamjećuje suprotnost između zapadnog i japanskog (istočnog) pogleda na *haiku*, gdje zapadni čitatelj *haiku* tumači simbolički, dok japanski pjesnici pomoću *zena* promatraju stvari izravno iz prirode. Drugim riječima, kod japanskih pjesnika stvari iz prirode nisu simboli ničega već imaju smisao za sebe. Tako Giroux (1974: 32) objašnjava, obazirajući se na navedenu Bashōovu pjesmu, da „jezero ne simbolizira vječnost; zvuk vode ne simbolizira trenutak vremena. Jezero je ribnjak; zvuk otvara um intuiciji o vječnosti i vremenu, ali to je ipak jednostavno zvuk vode. Oni mogu postati simboli u rezonanciji, ali samo u kratkom vremenu, ne odmah.“ Kao što je navedeno u gornjem primjeru, kada gledamo *haiku* po prvi put, vidimo ga kao izravnu pjesmu.

Pjesnik dopušta da stvarnost stvari u prirodi govori sama za sebe, nije potreban nikakav dodatan komentar o ribnjaku osim da je star, ali gledajući u dublje značenje *haikua* primjećujemo simbole koji povezuju pjesnika i prirodu.

Još jedna karakteristika je radost. Posebnost radosti je što je više zemaljska nego nadzemaljska jer, kako tvrdi Giroux (1974: 36-37), kombinira zahvalno prihvaćanje i sućut prema svim stvorenjima koju pjesnik dočarava kroz humor jer ga to sprječava da sebe shvati preozbiljno i daje mu uravnotežen uvid koji je potreban za stvaranje pravog *haikua* koji povezuje prirodu i čovjeka. Primjer zahvalne radosti može se vidjeti u pjesmi pjesnika Isse:

<i>ogi nite</i>	<i>the peony</i>
<i>shaku wo toraseru</i>	<i>made me measure it</i>
<i>botan kana</i>	<i>with my fan³</i>

Prema tome, može se zaključiti da Issa „božur“ želi iskazati zahvalnost, jer kao i mnogi cvjetovi, božur cvjeta u samoći i tišini. Ne ovisi o čovjeku, a ipak nije ni neovisan o njemu jer kada nitko ne brine o cvijetu i ne „gleda“ u njega cvijet nema oblik, ni boju, ni miris. Cvijet treba um, a um treba cvijet da bi postigao svoju svrhu. Tu se prikazuje povezanost pjesnika s cvijetom. Pjesnik može pisati pjesme u samoći i tišini, ali kao i cvijetu treba mu pozornost da bi narastao, da bi krenuo dalje. Stoga ovdje možemo zaključiti da Issa iskazuje zahvalnu radost preko božura. Odnosno, možemo reći da Issa motivom božura ne želi samo prikazati suosjećanje nego i zahvalnost prema cvijetu. Issina zahvalnost proizlazi iz toga što ga cvijet motivira da se uzdiže, jer kako cvijet živi u „nepogodnim uvjetima“, tako i pjesnik živi u egocentričnom i nepoetičnom svijetu. Stoga, kao što se cvijet u tom surovom svijetu uzdiže, tako i pjesnik nastoji pokazati svoju posebnost i sjaj. Dakle, Issa se zahvaljuje božuru jer ga potiče i motivira da pokaže svoju snagu.

Prikazane karakteristike *zena* objašnjavaju *haiku* trenutak kao spoj pojedinačnog i apsolutnog u vremenu gdje se pjesnik ujedinjuje s prirodom i postaje dio nje. Poput Bashōa i Isse, njihove pjesme prikazale su da čovjek sa svojim ujedinjenjem s prirodom prikazuje jednu cjelinu. Bashō se u svojem *haikuu* „Stari ribnjak“ sjedinio sa starim ribnjakom, odnosno pjesnik se povezo sa samim

³ Prijevod R.H. Blyth.

ribnjakom. Metaforički oni dijele zajedničke karakteristike. Oboje su stari i opterećeni iskustvom dugih godina te je Bashō, „zauzevši“ mjesto ribnjaka, prikazivao svoja gledišta na okolinu koja ga okružuje. S druge strane, Issa se poistovjetio i ujedno se pronašao u cvijetu božura. Pronašao je svoje značenje kao i svoje mjesto u svijetu. Dakle, kako je prikazano i kod Bashōa, Issa i božur dijele zajedničke karakteristike što ih čini jednakima. Obojica pjesnika su kroz te motive prikazali da mogu postati jedno s prirodom. Odnosno, mogu gledati „kroz njihovu perspektivu“ i mogu pronaći zajednički smisao, ono što ih ujedinjuje.

3.3. Sezonska riječ i povezanost s prirodom

Sastavni element većine *haikua*, sezonska riječ tj. *kigo* (jap. 季語), odnosi se na pjesnikovo korištenje riječi ili izraza koji su povezani s određenim godišnjim dobom, kako bi opisao čitatelju na koje se godišnje doba referira u stihu. Giroux (1974: 57) tvrdi kako je „sezonska podjela pjesama napravljena prvi puta 905. godine, u antologiji *Kokinshū* (jap. 古今集)“ te se pokazala kao trajna metoda razvrstavanja poezije.

Točno podrijetlo *haikua* nije jasno, ali Japanci su iz još davnih vremena bili povezani s prirodom, što ukazuje na njen blizak odnos s *haikuom*. Prema Hakutaniju (2009: 7) „*budizam* i *šintoizam* neprestano su ih učili da duša postoji u njima kao i u prirodi, živoj i neživoj te da se priroda mora što više čuvati.“ Naime, autor u svojem djelu „*Haiku and Modernist Poetics*“ objašnjava da nema razlike između živog i neživog jer su oboje „uzrok i posljedica“ jedno drugome, oboje postoje jedno zbog drugog i kroz drugo. Pjesnik ne govori o ljudskim bićima već o predmetima u prirodi. Međutim, u slučaju da se bavi ljudskim životom, on se mora promatrati u kontekstu prirode. Takvo ujedinjenje prirode i čovjeka nagovještava i ranije spomenuti *haiku* trenutak. Ujedno, Hakutani ističe da je *haiku* općenito izbjegavao teme koje se odnose na ružne aspekte prirode poput potresa, poplava, bolesti, itd. Umjesto toga, *haiku* pjesnici bili su posvećeni opažanju entiteta kao što su cvijeće, drveće, ptice, zalazak sunca, mjesec koji su bili opisani sezonskom riječi.

Sezonska riječ, kako je spomenuto ranije, prikazuje poveznicu odnosno referencu na doba godine. Addiss (2012: 2) objašnjava da većinom u *haikuu* pjesnici kroz slike ili izravno prikazuju godišnje doba navodeći proljeće, ljeto, jesen ili zimu

čime su dočarali godišnje doba koje opisuju. U *haikuu* takvi primjeri prikazani su kroz korištenje svakodnevnog jezika i sintakse koji su prirodni, a ne „poetični“. Giroux (1974: 59) tvrdi da je „sezonska riječ prečica, uvodi čitatelja u cijelu okolnu atmosferu vremena, u biljke i drveće, prizore, zvukove i mirise, koji su vrijedni elementi u pjesmi.“ Sezonska riječ stoga daje raspoloženje i značenje *haikuu*. Kroz nju se pjesnik povezuje s prirodom, svojim pjesničkim izrazima i svojom intuicijom o predmetima koje je osjetio. Tako se ponekad prema Girouxu (1974: 72) „prirodne slike koriste za izražavanje emocije pjesnika kao što se može primijetiti u Bashōovoj pjesmi.“

<i>futari mishi</i>	<i>the snow we saw come down, -</i>
<i>yuki wa kotoshi mo</i>	<i>has it fallen,</i>
<i>furikeru ka</i>	<i>this year too?⁴</i>

Pjesma prikazuje kako Giroux objašnjava usamljenost pjesnika koji se prisjeća prošle zime kad je zajedno sa svojim prijateljem gledao kako snijeg pada. Bashō ukazuje na to kako je snijeg pao posebno za njih i stoga sumnja da će ponovno pasti ako nisu zajedno.

Giroux (1974: 59) navodi da „se ponekad godišnja doba ne spominju samo u određenoj riječi, već u sveopćoj atmosferi pjesme.“ Ujedno, Giroux(1974: 69) navodi da to „doprinosi tonu pjesme pružajući usporedbu ili kontrast s nekom drugom slikom.“ Ranije spomenuti primjer Bashōove pjesme o starom ribnjaku prikazuje skrivene elemente prirode koji nisu naizgled navedeni. Bashō prenosi svoju trenutnu perspektivu da je priroda duboka i tiha. Pjesnik je stavio u drugi plan mir starog ribnjaka i napisao zadnji stih „šum vode“ kao kontrast onom što je proučavao.

Ovaj bitan element daje veliku važnost *haikuu* te se ujediniuje i s drugim već spomenutim *haikuovim* obilježjem, *haiku* trenutkom. Da se primijetiti da povezanost prirode i čovjeka igra veliku ulogu u *haikuu*. Ta povezanost omogućuje pjesniku da pomoću sezonske riječi izrazi osjećaje, da pobudi sjećanje ili oduševljenost stvarima koje nisu toliko smatrane vrijednim pažnje, da doživi *haiku* trenutak u kojem je osjećaj godišnjeg doba životni dah jer je to sam čin života i ritam življenja u akciji.

⁴ Prijevod David L. Barnhill.

4. RAZVOJ FORME *HAIKUA* KROZ POVIJEST

4.1. Pred-*haiku* razdoblje

Iako točno podrijetlo *haikua* nije jasno, postoji mnogo informacija i objašnjenja kako je oblik poezije koji je danas najpoznatiji u svijetu zapravo nastao.

Yasuda (1957: 140-144) smatra da „početak *haikua* kreće od pjesničkog oblika zvanog *katauta* na kojem se temelje rane pjesme, a radi se o pjesničkom obliku koji za osnovu ima stil „pitanje i odgovor“. Oblik *kataute* raspoređen je u tri stiha, pri čemu se prva dva stiha sastoje od jednog dugog i jednog kratkog, a zadnji red je iste duljine kao i drugi. *Katauta* koristi obrazac 5-7-7 ili 5-7-5 koji može biti duljine od sedamnaest do devetnaest slogova. Izražavala se tako da se za nju postavljalo pitanje koje je bilo jednostavno, izravno, spontano i u jednom dahu te se odgovor davao na isti način, u jednom dahu. *Katauta* je početni oblik koji se koristio u ranom razdoblju, ali to ne znači da je iz ovog drevnog pjesničkog oblika nastao *haiku*. Međutim, ovaj oblik prolazi kroz mnoge metamorfoze i kristalizacije tijekom varirajućih tokova japanske poezije i završava u završnom obliku, *haiku*.“

Yasuda (1957: 146) navodi da su „od razdoblja kada je zabilježena poezija *Kojikija* (jap. 古事記) i *Nihon Shokija* (jap. 日本書紀), ostale 183 pjesme koje se raspoređuju u četiri vrste.“ Prva je *katauta*, zatim *sedoka*, *chōka*, a četvrti oblik je *tanka*. Gledajući strukturiranu *haiku* formu iz kasnijeg razdoblja koja se sastoji od sedamnaest slogova nije ista kao i ona od *kataute*, ali postojanost oblika koji čini od sedamnaest do devetnaest slogova podijeljenih u tri stiha prikazuje mogućnost da se u *haiku* formi vidi dio *kataute* i obrnuto. Ujedno, kako Yasuda (1957: 150) objašnjava, „odnos između *kataute* i drugih pjesničkih oblika u ranom razdoblju sličan je odnosu *haikua* i drugih pjesničkih oblika u kasnijem razdoblju“ jer oba oblika, *katauta* i *haiku*, ne mogu postojati bez pjesničkih oblika koje ih nadopunjuju.

4.2. Razdoblje *tanke*

Kako je prije navedeno, u vrijeme nastanka *Kojiki* i *Nihon Shokija*, samo je *tanka* (jap. 短歌) zadržala definiran oblik od pet redova u obrascu 5-7-5-7-7. Yasuda (1957: 150) tvrdi da „ono što *tanku* čini drugačijom od prethodnih oblika je izmjena stihova od pet i sedam slogova koji završavaju s redom od sedam slogova. Naime, u

chōki se nastavljalo do bilo koje duljine, dok je u *tanki* bilo ograničeno na ukupno pet redaka.“ U *tanki* razdoblja *Kojikija* i *Nihon Shokija*, Yasuda dalje navodi, „obično je jedna tema bila obrađena u prva dva stiha, druga u druga dva stiha, dok je završni stih od sedam slogova služio kao refren ili ponavljanje.“ Navedeni primjer iz *Kojikija* to pokazuje:

many clouds unfurled
rise at cloud-decked Izumo;
round your spouse to hold
raise many folded barriers
*like those barriers manifold.*⁵

U vrijeme nastanka *Man'yōshūa* (jap. 万葉集; 759. godine), kako Yasuda objašnjava, mjesto dominirajuće pjesničke forme zauzela je *tanka*, dok je *katauta* nestala. Međutim, ostale ranije forme poput *sedoke* i *chōke* i dalje su se koristile. *Tanka* je s vremenom počela mijenjati obrazac 5-7-5-7-7 uvođenjem pauza koje su bile izražene u polustihovima *tanke*. Prema Yasudi (1957: 151) gornji polustih činila su prva tri retka dok završni stihovi od po sedam slogova čine drugi polustih. Tijekom prevlasti obrasca 5-7-5-7-7 pauze su bile ograničene na one koje slijede drugi i četvrti red, kao što se da primijetiti u navedenom primjeru (pauza je prikazana znakom „;“). Međutim, i u razdoblju nastanka *Kojikija*, *Nihon Shokija* i *Man'yōshūa* ova dva polustiha nisu mogla izbjeći promjene te su se fleksibilno razvili tako da su pauze mogle biti na kraju bilo kojeg retka u gornjem polustihu. Naime, dominantna pauza je i dalje bila na kraju trećeg retka, dok je manja pauza bila na kraju prvog retka, što je dovelo do prijelaza s obrasca 5-7-5-7-7 na obrazac 5-7-5-7-7. Navedeni primjer iz antologije *Man'yōshū* prikazuje obrazac 5-7-5-7-7.

I am he indeed
come to gather violets
from the spring's fair mead;
and enchanted by their sight
*I have slept there through the night.*⁶

⁵ nepoznat autor, preuzeto iz Yasuda, K.(1957) *Japanese Haiku: Its Essential Nature and History*.

Tanka se u takvom obliku, u obrascu 5-7-5-7-7, u antologiji *Man'yōshū* (ili „Zborniku 1000 listova“), razvila kao dvosmjerna komunikacija između plemića i plemkinja. Međutim, ona se primjenjivala i u drugim tekstovima poput prve carske antologije koja se prevodi kao „Zbornik starih i novih japanskih pjesama“, *Kokinshū* (jap. 古今集). U antologiji, Addiss (2012: 22) navodi da su „pjesnici stavljali veći naglasak na svoje emocije nego na prirodu, ali kada su se bavili izravnim opažanjima prirode, uvijek je postojala mogućnost drugog značenja.“

Izražavanje *tanke* u ova dva teksta možda je znatno drugačije jer, kako Addiss (2012: 24) tvrdi, „*Kokinshū* se često smatra elegantnijim i profinjenijim od *Man'yōshūa*“, međutim, sa sigurnošću se može reći da je *tanka*, unatoč prikazivanjima na drugačije načine tijekom razdoblja između ova dva teksta, postala detaljno razvijena.

4.3. Razdoblje *renga*

Yasuda (1957: 160) govori da „u prvim fazama u razdoblju prije *haikua*, dok se ritam *tanke* mijenjao iz 5-7-5-7-7 u ritam 5-7-5-7-7, *tanka* se počela razvijati u različitim nijansama“, odnosno, počela se razvijati kao dvosmjerna komunikacija koja je utjecala na cjeloukupno poetsko iskustvo u tom razdoblju i dala mogućnost razvoju nove metode stvaralaštva. Ta metoda bila je metoda kojom dvije osobe sastavljaju jednu pjesmu, jedna osoba piše prvi polustih, a druga drugi. Taj dvostihovni oblik, kako Yasuda navodi (1957: 161), „zvan je *tan-renga* (jap. 短連歌, kratka *renga*), a pjesma koju su tako sastavile dvije osobe naziva se *renga* (jap. 連歌) ili povezani stih“.

Renga, odnosno *tanka* koju su sastavila dva pjesnika, bila je popularna tijekom nekoliko stoljeća. Prema Yasudi (1957: 162) popularnost *renga* nesumnjivo je protekla iz popularnosti poezije među ležernom klasom tog vremena kada se pjesništvo smatralo nužnim postignućem za kultiviranu osobu. *Renga* se prvenstveno razvila kao vrsta pjesničke igre u kojoj je trebalo pametno sastaviti drugi polustih kako bi odgovarao zahtjevnom prvom polustihu. Međutim, kako Yasuda (1957: 163-165) navodi: „teško je pripisati točan datum početku ove prakse, ali budući da je jedan primjer uključen u *Man'yōshū*, može se pretpostaviti da je čak i u tom ranom

⁶ Prijevod Kenneth Yasuda.

razdoblju oblik *renga* bio razvijen.“ U sljedećem razdoblju, Heian (794. – 1192.), Yasuda objašnjava kako se *renga* počela češće pojavljivati u brojnim antologijama. Međutim, najviše utjecaja na *rengu* imala je antologija *Kin'yō Wakashū* (jap. 金葉和歌集) ili „Zbirka zlatnih listova“ iz 1127. godine., ne samo zato što se izraz *renga* prvi put pojavio u toj antologiji, već i zbog toga što je prije ove zbirke *renga* bila dio *tanke*. Općenito, Yasuda (1957: 168) tvrdi da je „*renga* iz razdoblja Heian bogata humorom i duhovitošću, za trenutnu zabavu u društvu ili za demonstraciju nečije superiorne pjesničke vještine i nadmudrivanje protivnika.“ Glavni stav pjesnika ovog razdoblja što se tiče *renga* nije bio poetski niti je takav trebao biti. *Renga* razdoblja Heian više se koristila za zabavu, ali ne i za svrstavanje u književnost.

Japanska samurajska era koja obuhvaća razdoblja Kamakura (1185. – 1333.) i Muromachi (1333. – 1568.) igrala je važnu ulogu u razvoju *renga*. U to vrijeme Addiss (2012: 46) tvrdi da su se razvila njezina dva oblika. Jedan je *mushin* (jap. 無心), preveden kao „bezumni“ oblik, koji je bio, kako Addiss objašnjava, „pun dosjetki i drugih igara riječi koje su često bile nepristojne i vulgarne.“ U 16. i 17. stoljeću, Addiss objašnjava da se oblik *mushin* razvio u *haikai no renga*, odnosno humorističnu *rengu*. Ta duhovitost i humor održali su se u kratkoj formi *renga*. S druge strane, osnova duge *renga* je razuman, neduhovit oblik nazvan *ushin* (jap. 有心), preveden kao „svjestan“. Prema Addissu, *ushin* je slijedio klasičnu *tanka* tradiciju nastojeći uspostaviti klasične poetske atmosfere tipične za duh *tanke*. Prema Hortonu (2002: 202), „u *rengi* je svaki polustih stvoren iz osobnog pjesničkog nadahnuća i interpretacije prijašnjeg osmišljenog polustiha.“ Međutim, poezija *ushin* dala je vrhunac pjesničkom pothvatu u djelu Sōgija, majstora *renga* i vrhunskog japanskog pjesnika svog doba. Sōgiju se pripisuje, kako Horton tvrdi, „da je kroz svoja učenja i osobni primjer postigao najosjetljivije sekvence *renga* u kojima su se svi pjesnici odrekli određenog stupnja individualnosti kako bi postigli skladan spoj subjektiviteta kroz stotine stihova.“ Drugim riječima, pjesnici su se odrekli vlastitog, osobnog pjesničkog nadahnuća i stvorili zajedničke stihove. Horton (2002: 201) tvrdi da je „sa Sōgijem *renga* postigla nešto poput ravnoteže između dijaloškog i transakcijskog podrijetla žanra i jedinstvenog glasa poezije *ushin*.“ Naime, teško je odrediti točan datum nastanka duge *renga*, ali prema Yasudi (1957: 168) „do 1200. godine sastavljena je *renga* od stotinu stihova.“ Razlog tome može biti to što su se pjesnici naviknuli na izmjenu 5-7-5-7-7 slogova. Yasuda (1957: 170) u svojem radu

istražuje da je promjena obrasca *renga*, koja se razvila u pjesmu od pedeset ili stotinu stihova, dovela do njezinog individualiteta, odnosno do toga da je *renga* preuzela vlastiti identitet odvojen od *tanke*.

Ujedno, važno je istaknuti glavni element *renga*, početni stih zvan *hokku* (jap. 発句). Njegova važnost očituje se u tome što se ovaj oblik približava *haikuu*, odnosno njegova je preteča. U svom radu Yasuda (1957: 173-175) objašnjava da „sam pojam *hokku* dolazi iz kineske prozodije. *Hokku* kao prvi stih cijelog lanca zauzeo je najvažnije mjesto jer njegova funkcija predstavlja cijelu pjesmu donekle kao temu.“ Za sastavljanje *hokkua* bio je odabran najkompetentniji pjesnik u grupi. Pjesnik snosi veliku odgovornost jer „uspjeh ili neuspjeh *renga* ovisi o mjeri izvrsnosti *hokkua* s njegovom funkcijom koja daje cijeli ton ili atmosferu pjesmi.“ Također, Yasuda navodi da „budući da je *hokku* početni stih *renga*, njegov stil bi trebao biti uzvišen i dubok, a ne uobičajen“. Kako su *tanke* u pjesničkim natjecanjima ranijeg razdoblja bile sastavljane na zadane teme, tako je i *hokku* na sličan način bio sastavljen. S takvom praksom, *hokku* se uvažava kao pjesnička forma koja je potpuno odvojena od *renga*. Također, Yasuda tvrdi da je do neovisnosti *hokkua* doveo običaj u kratkoj *rengi* gdje su se prvo navodila dva stiha sa sedam slogova te su se kasnije dodala prva tri retka. Značajke *hokkua* poput njegove važnosti i neovisnosti prenijele su se i na kasnije razdoblje *haikaija*.

Riječ *haikai* (jap. 俳諧) posvjedočena je u *Kokinshūu* u koji su uključeni komični stihovi. Yasuda (1957: 178-184) navodi da se „*haikai* bavio izgledom i stvarnošću i bio je profinjen, nadalje, stih je trebao biti duhovit.“ Taj duhoviti tip *renga* potječe iz kratke *renga*. Ono što je karakteristično za ovaj pred-*haiku* oblik, kako je navedeno ranije, je što se omogućilo korištenje japanskih i kineskih riječi koje su u klasičnim oblicima poput *tanke* i duge *renga* bili zabranjeni. Dolaskom oblika *haikai* autor objašnjava da je poezija bila oslobođena ograničenog pjesničkog govora te se važnost očitovala u ispravljanju običnih riječi. Temeljući se na tome da se prema stvarima ne smije nemirno postupiti. U svojem konačnom obliku i postupnoj popularnosti koja je prestigla i samu popularnost *renga*, autor objašnjava da je *haikai* postao narodna poezija.

Može se zaključiti da je razdoblje *renga* imalo važan utjecaj na razvoj oblika poput *hokkua* i *haikaija* koji su postepeno vodili prema *haikuu* kakav danas poznajemo. Naime, iako drugačijeg naziva, ovi oblici nosili su isto značenje te se iz

tog razloga može reći da je *haiku* prije modernog doba bio poznat kao *hokku* ili *haikai*.

4.4. Razdoblje *haikua* kao samostalnog oblika

U Edo razdoblju (1603. – 1867.), kako navodi Addiss (2012: 79), kultura je cvjetala i širila se pismenost. *Haikai* škole poput Teitoku i Danrin počele su slabjeti, a japansko društvo se pripremalo za novi stihovni oblik *haiku* koji je Matsuo Bashō doveo do nove razine u 17. stoljeću. Međutim, u vrijeme Bashōa riječ *haiku* još nije bila korištena te su njegovo mjesto zauzeli njegovi raniji oblici odnosno preteče *haikai* i *hokku*.

Matsuo Bashō, kako Clancy (2019: 1) objašnjava, „bio je ključan u formiranju *hokkua* kao samostalnog oblika odvojenog od *renga*.“ S druge strane, iako je izvorno sastavljen kao dio *renga*, *haikai*, za razliku od *hokkua*, nije postao neovisan od nje. Drugim riječima, iako su oba stihovna oblika bili dio *renga*, i kako je poznato da svaki *haikai* počinje početnim stihom *hokku*, u vrijeme Bashōa, samo je *hokku* stekao individualnost. Bashō je svojom jedinstvenošću i kreativnošću stvorio novu vrstu poezije koja je u kasnije vrijeme bila poznata kao *haiku*. Addiss (2012: 124) navodi: „raniji *haikai* pjesnici koristili su se prošlošću prvenstveno za parodiju ili da pokažu svoju naobrazbu i duhovitost, dok je Bashō imao osobniji, a često i dirljiviji odgovor na svoje prethodnike.“ Odnosno, Bashō je smatrao da novi stil, danas poznat kao *haiku*, mora sadržavati istinu i element suvremenosti, kombinirajući značajke dviju ranijih *haikai* škola. Teitoku, koja je dobila naziv po pjesniku Matsunagi Teitokuu, koji je nastojao dati dostojanstvo komičnoj *rengi* tako što je unosio kineske riječi koje, kako je ranije spomenuto, nisu bile dopuštene u klasičnim stihovima. Zatim, Danrin škola poticala je prekid s tradicijom, koju je prikazivala Teitoku škola s formalizmom, didaktičnosti, te je nastojala prikazati jednostavan jezik, svakodnevnne teme i upotrebu humora. Također, Bashō je temeljući se na njihovoj temi prikazao značajnu razliku između tadašnjeg *haikua* i *renga*. Kako navodi Addiss (2012: 104): „Vrba na proljetnoj kiši u potpunosti je iz svijeta povezanih stihova. Vrana koja iskopava muljnog puža u potpunosti pripada *haikuu*.“ Što označava da je Bashō koji je ujedno bio pjesnik-putnik mogao istražiti svaki aspekt života na svojim putovanjima. *Hokku* se naposljetku transformirao u *haiku* tijekom 18. stoljeća te kako Addiss (2012: 123) navodi, „Bashō je došao u pravo vrijeme kada se *haiku* pretvorio iz pametnog i često

neozbiljnog oblika stiha u poeziju koja je mogla izraziti dubinu i bogatstvo i zapažanja i duha.“ Može se primijetiti da je Bashōov utjecaj bio golem. Iako riječ *haiku* nije bila korištena sve do kraja 19. stoljeća, u svojim prethodnim predmodernim razdobljima, ali i kasnije, stjekla je značajnu popularnost. Ujedno, kasniji pjesnici, sljedbenici Bashōa, dodali su vlastite otiske na *haiku*, poput Busona koji je uveo romantični i narativni element te Isse koji je koristio suvremeni jezik, odnosno dijalekte običnih ljudi.

4.5. Moderni *haiku*

Do prve polovice 19. stoljeća, kako Addiss (2012: 266-267) u svojem djelu objašnjava, *haiku* poezija koja se razvila u predmodernom vremenu postala je važan element u japanskoj kulturi, a njome se bavio veliki broj ljudi iz svih slojeva društva. Međutim, otvaranjem Japana prema Zapadu 1868. godine mnogo toga se promijenilo, kao i tradicionalne umjetnosti koje su se suočile s novim izazovima. *Haiku* pjesnici, unatoč suprostavljenosti između zapadnjačkih i tradicionalnih vrijednosti, nastavili su pisati, ali u različitim smjerovima. Kako Addiss navodi, „neki pjesnici prihvatili su smjernice iz prošlosti dok su drugi pronašli nove načine uključujući napuštanje strukture 5-7-5 koja se više ili manje strogo poštivala nekoliko stotina godina.“ U svom modernom razvoju, *haiku* se maknuo od prošlih običaja te se to može uočiti na primjeru pjesnika Shikija, utemeljitelja modernog oblika *haikua* koji se često bavio nečijim mislima i osjećajima i zanemarivao prošle karakteristike.

5. UTJECAJ OSOBNOG ŽIVOTA PJESNIKA *HAIKUA* NA SADRŽAJ I STIL PISANJA

5.1. Sōgi

Sōgi (jap. 宗祇, 1421. – 1502.) je pjesnik razdoblja Muromachi. Pjesnikovo podrijetlo nije poznato, ali postoje mnoga objašnjenja i nagađanja u vezi njegovih korijena. Naime, Konishi (1991: 447) objašnjava da Sōgi dolazi iz niže klase te, unatoč svom niskom porijeklu, izvanredni pjesnički talent doveo je do toga da ga zamijete osobe iz viših društvenih klasa. Kako Konishi navodi: „pojavio se u prisutnosti daimyōa i plemstva kako bi podučavao *rengu* i držao predavanja o klasicima poezije i proze.“ Promatrajući pjesnikov stil pisanja, Giroux (1974: 13) u svojem dijelu „The Haiku Form“ objašnjava da se pjesnik u svojem pjesništvu: „pobunio protiv konvencija dvorske renege koja je slijedila tzv. ukočena, odnosno neprirodna pravila *tanke*.“ Također, u svoje je pjesništvo, kako Giroux objašnjava, Sōgi počeo ubacivati humor kao i riječi iz različitih vrsta vokabulara koje, spomenuto u ranijem poglavlju, nije bilo dozvoljeno u klasičnom obliku *tanke*. Upotrebljavanjem novoga stila koji se protivi svemu što su tražile stare tradicije, možemo zaključiti da je pjesnik u duši bio „borac“ protiv nepravde, što je najčešće i bio motiv u njegovom pjesništvu. Sōgijeva temeljna inspiracija bila je na nepravdosti koju je proživljavao ne samo u svojem osobnom životu već i u tadašnjem društvu. Primjer toga može se uočiti analiziranjem Sōgijevih pjesama:

<i>iyashiki mo</i>	<i>among the lowborn too</i>
<i>mi o osamuru wa</i>	<i>must be some who spend their time</i>
<i>aritsubeshi</i>	<i>in tranquility⁷</i>

Dok se u prijašnjoj pjesmi Sōgi pozivao na svoj osobni život, odnosno na svoj nizak društveni status, sljedeća pjesma ukazuje na suprotno. Pjesma izražava njegov fokus na tadašnje korumpirano društvo. Konishi (1991: 459) navodi: „kao što se jednom zatran put pojavi opet kada se u proljeće otopi snijeg“. Konishi navodi kako Sōgi pokušava pronaći mogućnost za promjenu takvog društva. Prema tome možemo utvrditi da pjesnik izražava svoje nezadovoljstvo i zabrinutost za put kojim

⁷ Prijevod Faubion Bowers

se tadašnje društvo kretalo. Ujedno, to daje čitatelju uvid u pjesnikove osjećaje kao i njegovu borbu protiv nepravde.

yo ni koso michi wa if only there existed
aramahoshikere a correct way through our world⁸

Još jedna od karakteristika koja obilježava Sōgijev život i pjesništvo su njegova putovanja. Bio je poznati putnik-pjesnik te kako Addiss (2012: 55) navodi: „u vrijeme kada je pjesnik mogao dočarati poznatu scenu u Japanu jednostavnom upotrebom uobičajene fraze on je mnogo putovao, želeći sam vidjeti proslavljena mjesta u Japanu“. Addiss objašnjava da poput ranijih pjesnika Sōgi je smatrao da su putovanja zamorna i opasna. Može se pretpostaviti da razlog tome može biti pjesnikovo strahovanje od napuštanja poznatog kako bi pronašao inspiraciju u nepoznatom. Time, možemo zaključiti da je putovanje za Sōgija prikazivalo prekid s normalnim. Noseći se s opasnostima koja su mu putovanja donijela napisao je pjesmu u kojoj je nastojao prikazati kako život koji brzo dođe isto tako može brzo otići. Odnosno, pjesnik je kroz motiv „skloništa“ prikazao kratkoću života kao što se da zamijetiti u navedenom primjeru:

yo ni furu mo passing through the world
sara ni shigure no indeed this is just
yadori kana a shelter from the shower⁹

Iz navedenih primjera vidimo da je Sōgi uistinu bio „borac“ protiv nepravde te je to prikazao koristeći vlastiti život kao motiv. Drugim riječima, od njegovog uspona među višom društvenom klasom do prijetećih putovanja, Sōgi je u pjesništvu nastojao opisati nepravedan život.

⁸ Prijevod Steven D. Carter.

⁹ Prijevod Faubion Bowers.

5.2. Matsuo Bashō

Kako je to rekao Addiss (2012: 79): „rijetko je da jedna osoba može dominirati oblikom umjetnosti nad čitavim svojim vijekom.“ Matsuo Bashō (jap. 松尾芭蕉, 1644.-1694.), rođen u Uenu u pokrajini Iga, najcijenjeniji je pjesnik i začetnik *haiku* forme. Međutim, da bi razumjeli Bashōa i njegov stil pisanja trebamo se osvrnuti na to da je pjesnik tijekom života bio poznat po svojim djelima u stihovnom obliku *haikai no renga*, ali je danas priznat kao najveći pjesnik *haikua*.

Addiss (2012: 83) objašnjava da je Bashō kao mladić za boravka u Kyotu bio suradnik sina feudalnog gospodara gdje je naučio čajnu ceremoniju i proučavao *haikai*. Stoga, može se reći da prije nego što je razvio novu formu odnosno *haiku*, Bashō pisao razne *haikai* stilove. Kako je ranije spomenuto, pisao je po uzoru na Teimovu školu, a zatim na Danrinovu školu. Kasnije, kako Addiss objašnjava, pod utjecajem redovnika Butcha, pjesnik je polako počeo graditi svoju tehniku i reputaciju te je razvio vlastiti stil. Giroux (1974: 13) u svojem djelu „The Haiku Form“ utvrđuje da se Bashōov stil *haikaia* naziva *Shōfū haikai* (jap. 蕉風俳諧), gdje *shō* označava drugi slog pjesnikovog imena, dok *fū* označava „stil“. Bashōvi *haikaiji* sadrže otiske pjesnikova osobnoga života, kao i estetske vrijednosti za koje se Bashō zalagao. U dolje navedenoj pjesmi pjesnik prikazuje događaj iz jedne od važnijih godina njegova života. 1681. Addiss (2012: 86) objašnjava da je te godine Bashō kao dar za svoj novi dom dobio od svog učenika stablo planike (*bashō*) koja je dovela važnu promjenu u pjesnikovom životu, inspiraciju za njegovo umjetničko ime.. Ujedno, pjesma sadrži *wabi*; riječ, koju kako Addiss (2012: 87) objašnjava, je nemoguće prevesti, ali se izraz općenito koristi kako bi prikazao jednostavnost, siromaštvo i samoću.

<i>bashō nowaki shite</i>	<i>bashō leaves in the storm –</i>
<i>tarai ni ame wo</i>	<i>at night I can hear the rain</i>
<i>kiku yo kana</i>	<i>dripping in the tub</i>

Također, njegovi *haikaiji* su obilježeni i tihim tonom prouzrokovanim osjećajem sabija. Sabi, kako Giroux navodi, „prikazuje osjećaj prirode u svojoj prolaznoj usamljenosti.“ Taj hladan i mračan ton može se primijetiti u pjesmi iz 1681. godine. S time Bashō, kako Giroux objašnjava, otvara novo područje za ono što danas nazivamo „*haiku*“ jer se odmaknuo od duhovitosti koju su prikazivali *haikaiji* u sastavu

renge i uveo je novo obilježje stihu, ozbiljnost. Kasnije su pjesnikove ideje znatno utjecale na pretvaranje *haikua* u bogatiji oblik.

<i>hinzan no</i>	<i>the poor temple's kettle</i>
<i>kama shimo ni naku</i>	<i>calls out in the frost</i>
<i>koe samushi</i>	<i>with a chilly voice</i>

Bashō je nastavio izražavati ozbiljnost u svojem daljnjem pjesništvu, Godina 1683., kako Addiss (2012:89) ukazuje, ostavila je tužan ožiljak u pjesnikovu životu. Požar koji je izbio u Edu uništio je njegovu kolibu koju su mu učenici izgradili te kasnije u sedmom mjesecu iste godine Bashō je doznao da mu je majka preminula u Uenu. Na njen pogreb nije mogao ići jer, kako Addiss pretpostavlja, nije imao dovoljno novca. Nekoliko pjesama koje je napisao te iste godine pokazuju njegova razmatranja i emocije u ovoj fazi njegova života. Kako Addiss navodi: „s jedne strane je rezonirao s prirodom, ali je također bio itekako svjestan tuge i samoće svog života“.

<i>ganjitsu ya</i>	<i>New Year's Day--</i>
<i>omoeba sabishi</i>	<i>thinking lonely thoughts</i>
<i>aki no kure</i>	<i>of an autumn evening</i>
<i>hana ni ukiyo</i>	<i>among the blossoms</i>
<i>waga sake shiroku</i>	<i>in this floating world--</i>
<i>meshi kuroshi</i>	<i>my sake clouded and rice unmilled</i>

Addiss (2012: 91) objašnjava da Bashō, nastojeći popraviti svoje depresivno raspoloženje odlučio se na putovanja, ne stajući sve dok ne nađe svoju jedinstvenost i integritet izražavanja. Navedeni primjer pokazuje Bashōov stav prema poduzimanju dugog i teškog putovanja u njegovom nestabilnom stanju.

<i>nozarashi wo</i>	<i>just a weather-beaten skeleton</i>
<i>kokoro ni kaze no</i>	<i>with my heart exposed</i>
<i>shimu mi kana</i>	<i>the wind pierces my body</i>

Također, nastavljajući svoja putovanja, pjesnik se susreo s različitim raspoloženjima, osjećajima i doživljajima koje je iskazivao u svojim pjesmama.

<i>te ni toraba</i>	<i>if I held it in my hands</i>
<i>kien namida zo atsuki</i>	<i>my hot tears would melt it –</i>
<i>aki no shimo</i>	<i>autumn forest</i>

U ovoj pjesmi, kako Addiss (2012:93) objašnjava, Bashō se tijekom putovanja vratio u rodno selo u Uenu koje mu je vratilo sjećanja na majku. Pjesnik upotrebljava motive mraza kako bi dočarao kontrast, ali i vlastitu sentimentalnost. Drugim riječima, pjesnik koristi riječi „mraz“ i „tople suze“ kako bi opisao kontrast između toplog i hladnog te ujedno motiv mraza koji podsjeća na sijedu kosu pjesnikove majke koju pjesnik drži u svojim rukama. Naime, nije ovdje samo riječ o tome da pjesnik motivaciju skuplja iz osjećaja koji ga prate u ovom nestabilnom stanju već, promatrajući pjesnikove daljnje pjesme, možemo zaključiti da je pjesnik napisao pjesmu gdje dočarava čitatelju sam koncept putovanja.

<i>toshi kurenu</i>	<i>year's end –</i>
<i>kasa kite waraji</i>	<i>still wearing my bamboo hat</i>
<i>hakinagara</i>	<i>and straw sandals</i>

Iz pjesme se da primijetiti da Bashō motivima sandala koje su napravljene od slame i šešira od bambusa opisuje sliku putnika te samo značenje pjesme upućuje na dugoročno putovanje. Stoga se može reći da je Bashō htio dočarati putnika koji poduzima dugoročno putovanje noseći sa sobom samo bitne stvari kako bi imao što manje distrakcija i primio što više znanja i iskustva. Ujedno, Bashō želi reći da je to putovanje toliko dugo da se na njemu može i ostariti.

Gledajući na Bashōove pjesme da se zamijetiti da Bashō, osim ranije prikazanih estetskih ideja, za novonastali oblik poezije, kako Ueda(1963:427-428) navodi: „postavio je pjesnička načela koja su odražavala njegov *haiku*“. Jedno od načela odnosi se na „inspiraciju“, a ona se odnosila na trenutni prikaz u skriveni bit stvari. Bashō različitim motivima u pjesmi daje uvid u njegov „smisao“ za stvaranje te pjesme. Načelo „inspiracije“ bilo je popraćeno konceptima „mirisa“, „odjeka“, i

„promišljanja.“ Sljedeće Bashōovo načelo je i „lakoća“. Pjesnik ovim načelom želi prikazati ljepotu koja se nalazi u svakodnevnim stvarima, kao što Ueda (1963:429-430) navodi: „oblik i sadržaj pjesme treba biti lagan“. Bashō je smatrao da novi oblik treba biti transparentan i brz, ali i da ne daje preveliki šok i ozbiljnost s nasilnim emocijama. S druge strane, Bashō svojim načelom „lakoće“ nastoji objasniti kako prihvaća sve stvari za svoj materijal. Odnosno, pjesnik načelom „lakoće“ želi reći da svakodnevne, uobičajene stvari treba proučavati bez sentimentalnih i elegantnih opisa, treba ih proučavati, a ujedno i prihvatiti onakvima kako se one definirane u svojem originalnom obliku.

Naime, u jednom trenutku života pjesnik je počeo razmišljati da se odrekne *haikua*, ali kako Addiss (2012: 117) tvrdi, pojavio bi se i trenutak gdje pjesnik nije mogao odoljeti poetskom osjećaju koje je imao u sebi. Međutim, na kraju je Bashō zapravo prestao pisati. Addiss dalje objašnjava da godine 1693. obuzela ga je velika depresija te pokušajući se izolirati i maknuti od ljudi zaključao je vrata kako bi spriječio dolazak posjetitelja. Međutim, taj depresivni osjećaj Addiss tvrdi nije trajao dugo te se pjesnik vratio traženju značaja i inspiracija. U Navedenom *haikuu* mogu se primijetiti njegovi osjećaji tijekom tih depresivnih trenutaka:

<i>asagao ya</i>	<i>morning glories--</i>
<i>hiru wa jo orosu</i>	<i>my gate shut</i>
<i>mon no kaki</i>	<i>all day long</i>

Addiss (2012: 123) smatra zadnjom Bashōovom pjesmom „Za vrijeme moje bolesti“ u kojoj pjesnik opisuje svoje putovanje koje je morao prekinuti zbog bolesti te je kasnije u jesen 1964. godine umro.

<i>tabi ni yande</i>	<i>ill from journeying</i>
<i>yume wa karenno wo</i>	<i>but my dreams circle</i>
<i>kake-meguru</i>	<i>over withered fields</i>

Bashōov život bio je ispunjen mnogim tragedijama, ali i sretnim počecima koje je zabilježavao u pjesmama. Pjesnik je u svojim djelima prikazivao osjećaje, doživljaje i iskustva koji su ga zatekli tijekom života. Međutim, ono što je najviše nagovještavao u svojim pjesmama bila je potraga za nečim novim. Bashō je poznati

pjesnik-putnik i od trenutka kada je izgubio majku pokušao je pronaći „spasenje“ odnosno novi način kako se suočiti sa životom. Gledajući na njegove *haikue* može se reći da su upravo ta putovanja bili najčešći motiv njegova pisanja. Ujedno, Bashō je svojim idejama i proučavanjima stvorio novi stil koji se odrazio, ne samo na budućnost pjesništva, nego je ujedno istaknulo njega kao vrhunskog pjesnika. Može se zaključiti da Bashōov život nije samo utjecao na sadržaj njegovih pjesama već je pridonio i razvoju novoga stila kojim je pjesnik uveliko pridonio samoj formi. Iz tog razloga Bashōoa nazivaju Shakespeareom *haikua*.

5.3. Yosa Buson

Yosa Buson (与謝蕪村, 1716. – 84), smatra se jednim od najvećih književnika i slikara *haige* u japanskoj povijest te se ujedno smatra i velikim pjesnikom *haikua* odmah iza Bashōa. Addiss (2012: 179) navodi da je Buson rođen u selu izvan Osake posljednjeg mjeseca 1716. godine. Pjesnik je izgubio oba roditelja u mladoj dobi te je, preselivši se u Edo u 1736. ili 1737. godine, potratio svoje nasljedstvo i privremeno polazio glumačke poduke. Nastojeći proširiti svoje obrazovanje, Addiss piše da je Buson pohađao predavanja konfucijanskog učenjaka i pjesnika kineskog stila Hattorija Nankakua (1683-1759) i proučavao je *haiku* kod pjesnika Hayana Hajina (poznatog i kao Soa, 1677-1742), koji je bio učenik Bashōovih sljedbenika.

Naime, iako je Buson poput drugih pjesnika *haikua* pisao i druge oblike poezije kao što su povezani stih i nekoliko dužih pjesama, njegova popularnost i uspjeh, prema Addissu (2012: 180), temelji se na *haikuu*. Tijekom života Buson je postao poznati pjesnik i umjetnik te, kako Addiss (2012: 179) u svojoj knjizi „The Art of *Haiku*: It's History through Poems and Paintings by Japanese Masters“ navodi: „iznimno je rijetko da jedna osoba postane uisitnu glavna figura u obje umjetnosti“. Prema tome možemo zaključiti da ono što karakterizira većinu Busonovih pjesama je to što proizlazi iz čina viđenja, sluha i osjećaja. Naime, ono što se može reći da je najkarakterističnije je pjesnikov osobni život kao i način njegova pisanja koji su utjecali na spajanje oba svijeta umjetnosti i poezije. Drugim riječima, spajanje ta dva svijeta dovelo je do razvijanja pjesnikove osobnosti kao i njegove karijere. Navedeni primjeri ukazuju na ranije spomenutu povezanost:

<i>byakuren wo</i>	<i>deciding</i>
<i>kiran to zo omou</i>	<i>to cut a white lotus –</i>
<i>sō no sama</i>	<i>a monk</i>

Prema Addissu (2012: 189), u stihovima u ovoj pjesmi zamjećuje se vizualan smisao koji je podržan detaljima boja koju pjesnik umeće u pjesmu kako bi prikazao svoju ideju o slikarskoj percepciji koja je prenesena u *haiku*. Još bliži odnos s Busonovim slikama, kako Addiss objašnjava, su *haikai* koji se izravno odnose na njegovu umjetnost i pribor:

<i>kiku no tsuyu</i>	<i>receiving the dew</i>
<i>ukete suzuri no</i>	<i>from chrysanthemums –</i>
<i>inochi kana</i>	<i>the inkstone comes to life</i>

<i>tesusabi no</i>	<i>just for fun</i>
<i>uchiwa egakan</i>	<i>I'll plant on a round fan</i>
<i>kusa no shiru</i>	<i>with the juice of grasses</i>

Iz navedenih primjera da se zamijetiti, kako to Addiss(2012: 191) navodi: „da je slikar Buson imao snažan utjecaj na pjesnika Busona“. Prema tome možemo utvrditi da je Buson uzeo obje polovice sebe i stvorio jednu cjelinu. Što znači da je pjesnik, ispreplićući simbole umjetnosti, stvarao svoj *haiku*. Sljedeći primjer prikazuje još jednu od Busonovih karakteristika pisanja, a to je čin slušanja.

<i>furu ido ya</i>	<i>old well –</i>
<i>ka ni tobu io no</i>	<i>the dark sound of a fish</i>
<i>oto kurashi</i>	<i>jumping at mosquitoes</i>

U pjesmi su prisutni motivi koji prikazuju pjesnikovo slušanje. Naime, čitatelj može zamijetiti i referencu na Bashōovu najpoznatiju pjesmu „Stari ribnjak“. Addiss objašnjava da pjesma prikazuje Busonovu inspiraciju kao i divljenje Bashōu. Sa sigurnošću možemo reći da pjesnik je bio inspiriran Bashōovim dijelima, ali ipak njihovi stilovi su se razlikovali. Ono što čini Busonov način pisanja drugačijim od Bashōovog je to što Buson nastoji prikazati više pozitivnu sliku, nije opterećen dugim

životnim iskustvima koja se očituju u Bashōovim *haikuima*, već nastoji prikazati smirenu slikovitost koju čitatelj može zamisliti dok čita njegovu pjesmu. Pored toga, ono što razlikuje dvojicu pjesnika, kako Addiss prikazuje, je to što Buson, za razliku od Bashōa, nije bio lutalica, već je bio obiteljski čovjek. Kako je spomenuto ranije, pjesnik je izgubio oba roditelja u mladoj dobi, međutim, kasnije je pronašao drugu obitelj. Addiss (2012: 210) u svojoj knjizi, prikazuje jedan poznati Busonov *haiku* nazvan „U mojoj spavaćoj sobi“, koji spominje njegovu ženu:

<i>mi ni shimu ya</i>	<i>it penetrates my being--</i>
<i>naki tsuma no kushi wo</i>	<i>stepping on the comb</i>
<i>neya ni fumu</i>	<i>of my dead wife</i>

Još jedna od značajki Busonovih *haikua*, gdje se ujedno može primijetiti pjesnikova zrelost i rast kao pjesnika, su *haikui* o kukcima. U njima se može primijetiti pjesnikov prelazak sa zapažanja i čuđenja na sarkastičan smisao za humor. Zaključujemo da je Buson u svojim *haikuima* pokazao drugačije gledište. Od samog promatranja i nastojanja razotkrivanja stvari u prirodi i što je okružuju, pjesnik je sarkastičnim humorom u svoje pjesništvo uveo kritiku.

<i>gakumon wa</i>	<i>scholarly brilliance</i>
<i>shiri kara nukeru</i>	<i>comes forth from its bottom –</i>
<i>hotaru kana</i>	<i>the firefly</i>

Analizom pjesme može se zamijetiti da Buson u pjesmi daje referencu na izreku „kroz jedno uho uđe, kroz drugo izađe“. Prema tome, možemo reći da pjesnik prikazuje učenjaka koji je vrijedan i marljiv, ali kojemu nedostaje moć zadržavanja, odnosno, nedostaje mu sposobnost prisjećanja stečenog znanja. Naime, svaki opis u *haikuu* je pogled, u ovom slučaju može se reći da je pjesnikov pogled na ovu pjesmu ne samo humorističan već i kritički. Gledajući na njegove ranije pjesme, u ovoj pjesmi Buson je razvio svoj pogled koji ide iznad zapažanja i čuđenja, on ujedno ide prema razvijenosti. Drugim riječima, možemo pretpostaviti da Buson želi prikazati da netko, bio to čitatelj ili sam pjesnik, može promatrati i čuditi se svemu što ga okružuje, ali pjesnik sugerira da treba nadići taj osjećaj i krenuti gledati na stvari, „razvijenim stavom“, kritičkim stavom jer u suprotnome, taj netko ne prikazuje svoju mogućnost

učenja kako to Buson prikazuje, nedostaje mu moć zapažanja. Tijekom svojih posljednjih godina Buson je nastavio stvarati izvanredna dijela u oba oblika umjetnosti.

Sve u svemu, možemo reći da Buson je bio zanimljiv pjesnik i umjetnik. Različiti autori smatraju da Buson u svojim pjesmama ne nastoji prikazati osobni život. Međutim, tijekom analiziranja njegovih pjesama i upoznavanjem samog pjesnika, možemo zaključiti da je učinio upravo suprotno. Buson je elementima sluha, vida i osjećaja kroz pjesme najčešće prikazivao svoju strast za obje umjetnosti. Kroz spajanje oba svijeta ne samo da je pokazao svoju osobnost kao umjetnik i pjesnik, već je i izložio dio svojega života, poput onoga čime se bavio i što ga je ispunjavalo. Također, Buson je svojim individualnim stilom promatranja, slušanja i slikanja prikazao još jedan način kako pridonijeti ljepoti svijeta *haikua*, čime je očarao druge velike pjesnike.

5.4. Kobayashi Issa

Nakon Busona, stiglo je Issino razdoblje. Kobayashi Issa (jap. 小林一茶 1763. - 1827.), kako Addiss (2012: 221) piše, rođen je kao Kobayashi Yataro u poljodjelskoj obitelji u Kashiwabari (prefektura Nagano) u selu prekrivenim snijegom. Issin život popraćen je mnogim tragičnim događajima. Addiss (2012: 221-222) objašnjava da se je o pjesniku nakon majčine smrti brinula maćeha Satsu. Međutim, njihovi odnosi nisu bili dobri jer se činilo da se njegova maćeha loše ponašala prema njemu inzistirajući na tome da Issa obavlja radove na imanju umjesto da ide u školu. Addiss dalje objašnjava da je tri godine kasnije maćeha rodila sina, što je dodatno pogoršalo situaciju. Jedan se njegov *haiku* odnosi na to razdoblje njegova života:

<i>hito no yo ya</i>	<i>this human world--</i>
<i>konoha kaku sae</i>	<i>scolded even for</i>
<i>writingshikaruru</i>	<i>on leaf</i>

Unatoč teškim godinama, može se primijetiti da Issa je zadržao interes za poeziju. Addiss objašnjava da je Issa do 1787. godine s pjesnikom Chikuom, koji je slijedio Bashōovu tradiciju, proučavao *haiku*. Nakon što je tri godine kasnije Chikua umro, Addiss objašnjava da je Issa odlučio poput Bashōa postati lualica. Počevši od

1792. godine, kako Addiss prikazuje, Issa je proveo sljedeće desetljeće putujući i posjećujući niz pjesnika u Edu i području Kyoto-Osaka. Iste godine uzeo je ime "Issa" što se prevodi kao „jedan čaj“. Slijedi primjer koji prikazuje jedan od pjesnikovih ranih *haikua* koji se odnose na njega samog:

<i>aki no yo ya</i>	<i>autumn evening</i>
<i>tabi no otoko no</i>	<i>a man on a journey</i>
<i>harishigoto</i>	<i>mending his clothes</i>

Kako je poznato, prije svog polaska na putovanje, Issa je živio u selu s velikim snježnim padavinama, što mu je davalo motive i inspiraciju za njegovo pisanje te kako Addiss (2012: 230) navodi: „pjesnik ima niz stavova o temi, često ovisno o tome uključuje li sebe u sliku ili ne“.

<i>tada oreba</i>	<i>when being here –</i>
<i>oru tote yuki no</i>	<i>just being here –</i>
<i>furi ni keru</i>	<i>snow falls</i>

Utvrđujemo da ono što je vrlo značajno ne samo za njegov život već i kao glavna značajka njegovog *haikua*, i što se ujedno može zamijetiti u njegovim *haikuima*, bila je ta da je unatoč teškom životu ispunjenim tugom ipak slavio svijet s radošću. Navedeni primjer prikazuje pjesnikovo slavljenje svijeta:

<i>iso-iso to</i>	<i>cheerful cheerful</i>
<i>oiki mo wakaba</i>	<i>the old tree befriends</i>
<i>nakama kana</i>	<i>the young leaves</i>

Također, jedna je od značajki njegovog pisanja, kako Addiss (2012: 233-236) prikazuje u svom radu, pisanje o cvijeću, travi i drveću, ali nešto rjeđe od ostalih pjesnika. No, ipak je skladao neki izazovni *haiku* s tim temama. Addiss objašnjava da je među Issinim temama bilo i prikaza japanskih omiljenih cvjetova koji su uvijek imali značenje izvan samog cvijeća. Addiss iskazuje da je Issa karakterističan po tome što je uvijek pronalazio druge načine za stvaranje *haikua* koji su se odmicali od onih

tradicionalnih; bilo da pjesnik piše o prolaznosti vremena, prostranosti prirode ili djetetovom čudu. Pjesnik je uvijek znao uvesti novi „okus“ u svoja djela.

Naime, kako Addiss (2012: 254) tvrdi, ako postoji ijedna tema *haikua* po kojoj je Issa najpoznatiji, to su kukci. Ono što je za mnoge iznenađujuće, te ono što najviše karakterizira Issine *haikue* je tematiziranje kukaca koje ljudi uglavnom ne vole. Prema tome može se zaključiti da Issa je birao te vrste kukaca iz razloga što je s njima najviše mogao pronaći element bliskosti, kako je to izrazio u svojem *haikuu*:

<i>naga iki no</i>	<i>flies, fleas, and mosquitoes</i>
<i>hae yo nomi ka yo</i>	<i>live long in my</i>
<i>bimbo mura</i>	<i>poor village</i>

Međutim, kako Addiss (2012: 254) navodi: „to nije značilo da je Issa uvijek rado prihvaćao ove kukce ili da je ignorirao njihove odvratne osobine.“ No, kako je spomenuto ranije, smatra se da ih pjesnik nije samo promatrao već je vidio život kroz njihove oči, odnosno s njihove točke gledišta sa suosjećanjem. Njegova sposobnost suosjećanja može se najviše zamijetiti u sljedećim primjerima:

<i>negaeri wo</i>	<i>I'm turning over</i>
<i>suru zo soko noke</i>	<i>so find another place,</i>
<i>kirigirisu</i>	<i>katydid</i>
<i>kirigirisu</i>	<i>the katydid</i>
<i>mi wo urarete mo</i>	<i>even when being sold</i>
<i>naki ni keru</i>	<i>sings</i>

Gledajući na pjesnikove *haikue* koji su usmjereni na čovjeka može se zamijetiti da postoji velika raznolikost. Zaključujemo da Issin osjećaj prema prirodi i prema čovjeku ima drugi pogled i drugi način suosjećanja, dok je Issin stav prema čovjeku je pomalo skeptičan. Ta skeptičnost mogla je proizaći iz „trauma“ koje mu je život donio, odnosno problemima koje mu je obitelj nanijela. Prema tome, pjesnik piše pjesme s daškom humora ili ponekad s čistim opažanjem. Navedeni primjeri prikazuju neke od Issinih *haikua* koje se zasnivaju na njegovom pogledu na ljude:

<i>hito wa iza</i>	<i>people?</i>
<i>sugu na kakashi mo</i>	<i>there's not even</i>
<i>nakarikeri</i>	<i>a straight scarecrow</i>
<i>mata hito ni</i>	<i>again someone</i>
<i>kakenukarekeri</i>	<i>rushes past me –</i>
<i>aki no kure</i>	<i>autumn dusk</i>

Prema Addissinim objašnjenjima u djelu, može se utvrditi da je Issin život obilježilo i mnogo ljubavnih veza. Ženio se nekoliko puta, međutim, većina njegovih brakova završila je razvodom. Iako je Issa bio jasan u prikazivanju ljudskih mana i vrlina kroz svoje *haikue*, bio je obiteljski čovjek, a ponajviše od svega imao je trajnu ljubav prema djeci. Addiss (2012: 237) navodi: „oni nastanjuju njegov *haiku* igrama i zabavom, povremeno sudjeluju u obiteljskim izletima i općenito prema njima pristupa s očinskom ljubavlju“.

<i>u no mane wo</i>	<i>imitating cormorants</i>
<i>u yori kosha na</i>	<i>the children are more adroit</i>
<i>kodomo kana</i>	<i>than cormorants</i>

Addiss ističe da se 1826. godine Issa oženio treći put iako je imao raznih zdravstvenih problema uključujući djelomičnu paralizu od drugog moždanog udara. Nažalost, Issine nevolje ovdje nisu stale. Sljedeće godine, kako Addiss (2012:226) objašnjava, glavni dio njegove kuće je izgorio te su Issa i njegova žena bili prisiljeni živjeti u skladištu gdje nije bilo dovoljno topline što je na kraju dovelo do tragičnog završetka pjesnikova života, a iste je godine umro. Promatrajući Issine pjesme može se primijetiti da je pjesnik na neizravan način pisao o svojim životnim patnjama. Služeći se ponajviše slikama životinja, možemo reći da je pjesnik prikazao ne samo suosjećanje s njima već i njegov tragičan život. Drugim riječima, dao je čitatelju uvid u njegov život kroz različite motive, bilo to ljudi ili životinje. Prikazivao je svoju bol i patnju, ali nikada se nije okrenuo negativnoj strani već je prešao preko prepreka i prikazao radost života. Stoga, može se uspostaviti da je Issa bio pjesnik koji je bio vrlo otvoren prema svijetu i koji je ujedno prikazao *haiku* trenutak. Svojim

suosjećanjem prikazao je kako se njegovi ljudski osjećaji mogu povezati s prirodnim stvarima te da čovjek i priroda mogu zajedno stvoriti harmoniju i proizvesti ljepotu iz te povezanosti, što je ujedno i značajka njegova pisanja.

5.5. Masaoka Shiki

Sljedeći po vremenu nakon Isse dolazi suvremeni pjesnik Shiki. Kako to Addiss (2012: 267-268) objašnjava, Shiki je bio vodeći pjesnik *haikua*, koji je ujedno bio i teoretičar i majstor *tanke* na prijelazu iz 18. u u 19. stoljeće. Masaoka Shiki (jap. 正岡子規 1867.-1902.), kako Addiss, objašnjava rođen je u Matsuyami, gradu na otoku Shikokuu te dolazi iz skromne obitelji samurajske klase. Oca je izgubio kada je imao pet godina vjerojatno iz razloga što je bio alkoholičar, a majka je podučavala šivanje kako bi uzdržavala obitelj. Shiki se počeo zanimati za *haiku* u vrijeme kada je studirao na Sveučilištu u Tokiju gdje se fokusirao na klasičnu japansku književnost i na *haiku*. Međutim, kako Addiss prikazuje, napustio je fakultet 1892. godine zbog neuspjeha na ispitima te je kasnije obrazložio da je tijekom proučavanja ispitnih pitanja počeo razmišljati o novom životu *haikua*. To je bila prekretnica koja je dovela Shikija na put prema *haikuu* i učinila ga jednim od najpoznatijih pjesnika te forme. Kako Addiss objašnjava, Shiki je počeo pisati kolumnu o *haikuu* za novine *Nippon* te je ubrzo postao njihov urednik poezije što ga je dovelo do vrha svijeta *haikua*.

Shiki je začetnik modernog *haikua* te, kako je spomenuto ranije, u modernom razdoblju, pjesnici su bili podvojeni po stilu pisanja, a to se može uočiti i u pjesnikovom *haikuu*. Prema Addissu (2012: 268): „pisao je *haiku* koji se može podijeliti u dvije opće kategorije.“ U prvu kategoriju spadaju pjesme koje ne prikazuju izravno elemente novozapadnjačenog Japana iako neki od njih izgledaju kao da su napisani prije stotinu godina. S druge strane, drugu kategoriju karakteriziraju pjesme kojima je Shiki dao drugačiji glas i ton.

iwa-iwa no

cliff after cliff

wareme-wareme ya

crevice after crevice-

yama tsutsuji

mountain azaleas

Addiss (2012: 272) navodi da „osjećajući da je forma pratila previše pravila i propisa, Shiki je počeo potragu za novim putem, novim smjernicama koje nisu bile revolucionarne, ali su prikazale slobodu od prošle tradicije.“ Pjesnik je smatrao da ranijim *haikuima* nedostaje dubina i dovoljnog prirodnog promatranja, smatrajući da su se raniji pjesnici previše bazirali na humoru ili obrađivanju tema svojih prethodnika. Naprotiv, Addis (2012: 275) prikazuje Shikijevo razmišljanje da bi istinski *haiku* pjesnik trebao prikazivati stvari u svojoj prirodnoj osnovi, odnosno onakve kakve jesu i da bi trebao pisati jezikom suvremenog govora.

Naime, utvrđujemo da je bolest sprječavala pjesnika da kao i drugi pjesnici osjeti iskustvo prirode. Addiss (2012: 276,279) tvrdi da se pjesnik u osnovi oporavio od velikog plućnog krvarenja 1895. godine, ali je tijekom sljedećih mjeseci i godina sve više postajao invalid. Njegovo zdravstveno stanje se toliko pogoršavalo kako se njegova tuberkuloza nastanila na kralježnici i postala iscrpljujuća i vrlo bolna što je na kraju rezultiralo pjesnikovom prikovanošću za krevet. Međutim, usprkos svim tim zdravstvenim problemima pjesnik je nastavio pisati o svom životu.

<i>yuki furu yo</i>	<i>it's snowing--</i>
<i>shoji no ana wo</i>	<i>I can see it through a hole</i>
<i>mite areba</i>	<i>in the paper window</i>

Prema tome, utvrđuje se da, iako se sezone mijenjaju, pjesnikovo je stanje bilo isto ili se pogoršavalo. Njegov svijet bio je ograničen na manji pogled odnosno njegov svijet je postajao sve manji. Ipak, Shiki je koristio svaku priliku. Addiss (2012: 276) prikazuje da je Shiki napisao: „Mašta je ta koja je plitka i nije ni blizu raznolikosti crteža. Ne kažem da je rad koji se temelji na maštovitoj metodi uvijek loš, ali činjenica je da su mnoga djela koja se oslanjaju na njega često loša“. Međutim, u svojim posljednjim godinama, piše Addiss, Shiki je promijenio stav svoj pogled na o važnosti mašte jer je pozornost usredotočio na najmanje teme, poput ljepote i neugodnih aspekata prirode kao i na iskustva koja su mu pružali njegova soba i vrt koji se nalazio ispred nje. To je vidljivo iz sljedećih primjera.

<i>hae nikushi</i>	<i>hateful fly-</i>
<i>utsu ki ni nareba</i>	<i>when I want to swat it</i>
<i>yoritsukazu</i>	<i>it won't come near</i>

<i>tsue ni yorite</i>	<i>due to my cane</i>
<i>tachi agarikeri</i>	<i>I could stand up!</i>
<i>hagi no hana</i>	<i>bush-clover blossoms</i>

Osim toga, kako Addiss navodi, „Shiki je shvatio da svakodnevno iskustvo može biti temelj dobrog *haikua*, ali pronalaženje neobičnog u običnom je ono što ih čini posebnim.“

Shikijev svijet za razliku od njegovih prethodnika bio je ograničen, međutim to ga nije omelo te je ostavio vlastiti utisak na *haiku*. Njegov kratak i ograničen život omogućio je Shikiju da stvori stil koji je karakterizira sloboda od tradicije. Svojim načinom pisanja, pokazao je čitatelju da *haiku* nije zabava nego ozbiljan žanr. Stoga, može se zamijetiti da je stvaranjem novog puta, novih smjernica, Shiki reformirao svijet *haikua*. Također, može se reći da je Shiki, unatoč preprekama koje mu je život zadao, kao i drugim književnim aktivnostima kojima se bavio, ostavio dubok utjecaj.

5.6. Santōka Taneda

Shoichi Taneda (jap. 種田正一) smatra se Shikijevim nasljednikom. Bio je najpoznatiji *haiku* pjesnik iz 20. stoljeća te ujedno vrlo važan pjesnik u modernoj *haiku* književnosti. Simrann (2014: 66) navodi da je pjesnik rođen 3. prosinca 1882. godine u selu Nishisaware u prefekturi Yamaguchi kod zapadnjačkog Honshua te dolazi iz stare i bogate obitelji. U svojim 20-ima dao si je ime Santōka (jap. 種田山頭火), koje se prevodi kao „gorući planinski vrh“. Simrann (2014: 64) navodi da je „Santōka najvjerojatnije bio posljednji u nizu redovnika-pjesnika u Japanu.“

Njegov obiteljski život bio je ispunjen tragedijom. Addiss (2012: 293-294) piše da je Santōkin otac, unatoč tome što je bio bogati zemljoposjednik, imao mnogo ljubavnica i zanemarivao je obitelj dok mu je majka potresena zbog muževljeve razuzdanosti počinila samoubojstvo bacivši se u bunar. Nadalje, Addiss objašnjava da je Taneda bio duboko šokiran majčinim samoubojstvom, što je ostavilo posljedice na njegov život. Međutim, tragedije tu nisu prestale, nekoliko godina kasnije njegov mlađi brat počinio je samoubojstvo. Također, i sam je pjesnik pokušao samoubojstvo stojeći na tračnicama pred vlakom koji se približavao, ali je bio spašen i odveden u *zen* hram. Postao je „prosjački svećenik“ koji je odabrao meditaciju u hodu umjesto

meditacije *zazen* ili sjedeće meditacije. Razlog tome je bio kako bi pjesnik pronašao mir u svojem nemirnom svijetu. Prema tome, zaključujemo da većina Santōkinih *haikua* proizašla je iz njegovih hodočašća.

<i>wakeittemo</i>	<i>still walking into</i>
<i>wakeittemo</i>	<i>still walking into</i>
<i>aoi yama</i>	<i>green mountains</i>

Pjesnikove šetnje, prema Addissu (2012: 295), često su bile popraćene jakim suncem ili ledenom kišom, a pjesnik si nije dopuštao nikakav luksuz na putu. Addiss objašnjava da je Santōka prihvaćao sve, bez obzira na razna mjesta kojima je prolazio i vremenske prilike koje bi su ga snašle.

<i>ishi ni shiku-shiku</i>	<i>soaking into the rocks</i>
<i>shimitoru</i>	<i>sobbing, sobbing</i>
<i>aki no yo no ame nari</i>	<i>autumn evening rain</i>

U usporedbi s ostalim pjesnicima poput Bashōa, Isse i drugih, kako Simrann (2014:65) navodi, „Santōka nije slijedio tradicionalne odredbe koje se tiču pjesničke forme u kojima je radio. Umjesto toga, kao učenik Ogiwara Seisensuija (1884. – 1976.), vođe „slobodne škole haikua“, koji je u svojoj školi zagovarao da se odbace tradicionalni elementi poput strukture 5-7-5 i korištenje sezonske riječi, Santōka je poput njegovog učitelja odabrao slobodan stih.

Ono što je zanimljivo napomenuti je to da je pjesnik imao drugačiji, „okrutniji“ pogled na okolinu i na sve što ga okružuje. Može se primijetiti kako pjesnici; prethodnici Santōke stvarali su pjesničke slike služeći se lijepim detaljima prirode, što je pjesmi davalo šarm i elegantan osjećaj, dok je Santōka razotkrio tu elegantnost i prikazao stvarni, neidealizirani dio prirode, prikazivajući je onako kako se to može vidjeti golim ljudskim okom. Iz toga, možemo zaključiti da ta neidealiziranost i stvarnost prirode je ono od čega se sastoje Tanedini *haikui*. Promatrajući s aspekta prirode, kako Simrann (2014: 73) navodi, „priroda u Santōkinom *haikuu* je vrlo usklađena sa *zen* mislima“ jer za njega je sve međusobno povezano. Za Tanedu priroda nema strane već je sve ciklus, krug u kojemu sve ima važnost. Simrann

tumači prikazuje da: „njegova priroda je bila prašina, kiša, blato, mraz koji je grizao, led i snijeg, njegova su stabla bila gola, hladna i ogrebana, njegove su biljke bile korov ili divlja trava.“ U sljedećim primjerima su prikazani neki od Tanedinih *haikua* u kojima se očituju navedene karakteristike:

<i>eda o sashinobete</i>	<i>holding out it's branches</i>
<i>iru fuyuki</i>	<i>a winter tree¹⁰</i>

<i>shigurete</i>	<i>soaking wet –</i>
<i>sono ji ga yomenai</i>	<i>i can't read the letters</i>
<i>michishirube</i>	<i>on the signpost¹¹</i>

<i>kaze no naka</i>	<i>in the wind</i>
<i>onore o semetsutsu aruku</i>	<i>i walk blaming myself¹²</i>

Drugim riječima, kako to Simrann (2014: 74) objašnjava, ljepota i elegancija prirode koju su portretirali prijašnji pjesnici *haikua* izazivala je u čitateljima radost, ali siromašnost Tanedine prirode pobuđivala je bol.

Još jedna važna značajka pjesnikova *haikua*, koja se može primijetiti je pisanje o vlastitom životu i nekim teškim okolnostima s kojima se morao suočiti. Međutim, kako to Sirmann prikazuje „nije da se raniji pjesnici nisu suočili s teškoćama u životu, samo ih je nekolicina odlučila izraziti u tolikoj mjeri kao što je to učinio Taneda.“

U posljednjoj godini života, 1940., Santōka je, kako Addiss (2012: 300) navodi: „smatrao da bi čak i trava mogla biti previše bujna i pozitivna slika da izrazi njegov život“. Pjesnik je napisao da: "ljudi koji ne razumiju značenje korova ne mogu spoznati um same prirode. Korovi sadrže njezinu bit i izražavaju njezinu istinu." Drugim riječima, može se reći da je pjesnik želio poručiti kako on kao i korov živi, raste te kao i korov umire jer bez korova nema života, nema prirode, nema čovjeka.

¹⁰ Prijevod Hiroaki Sato.

¹¹ Prijevod Dennis Keene.

¹² Prijevod Hiroaki Sato.

<i>shinde shimaeba</i>	<i>when I finally die –</i>
<i>zassō</i>	<i>weeds</i>
<i>ame furu</i>	<i>falling rain</i>

Ipak, iz svega rečenog možemo zaključiti da je pjesnikov život jednako zanimljiv kao i njegova poezija. Njegov obiteljski život kao bio je ispunjen tragedijom, pokušao je počiniti samoubojstvo nebrojeno puta, a bio je i alkoholičar. No, iako su se ti tragični događaji odrazili na njegov život, Santōkino je pjesništvo svojevrsno njegovo iskupljenje. Kao i njegov prethodnik Bashō, Santōka je nastojao pronaći novi put odnosno novi život. U Santōkinom pjesništvu da se zamijetiti odraz osobno života, jer u pjesmama prikazuje stvari onakvima kakve jesu, ali za razliku od prijašnjih pjesnika, prikazuje ih na stvaran i vrlo okrutan odnosno siromašan način, bez trunke idealiziranosti i šarmantnosti, baš onako kako ih je sam doživljavao.

Svaki pjesnik, bilo to kroz detalje prirode, osobnih predmeta ili samog pogleda na svijet, u svojim pjesmama prikazao je jedan dio sebe. Poput Sōgija koji je najčešće u svojim *haikuima* nagovještavao nepravilnost koju je vidio i proživio u svojem životu, Bashō koji je najčešće pisao o svojim putovanjima, jer to je bilo njegovo spasenje odnosno put da dosegne nešto novo; Buson koji je u svojim pjesmama spajao, odnosno prikazao svoje dvije osobnosti kao umjetnik i kao pjesnik; zatim Shiki, čiji je svijet za razliku od mnogih pjesnika bio ograničen na njegovu sobu te je najčešće u svojim *haikuima* iskazivao te dijelove svoga života i posljednji pjesnik Taneda koji je kao i drugi pjesnici proživio različite životne tragedije, što ga je „natjeralo“ da krene na hodočašća i da se u svojim *haikuima* posveti temama svog života, odnosno pjesnik je u svojim *haikuima* najčešće nagovještavao o njegovom iskupljenju. Stoga, može se zaključiti da je osobni život svakoga pjesnika kroz njegove pjesme njemu pomogao da izrazi svoje osjećaje i misli te da ga potakne na povezivanje i pronalaženje puta u njegovom vlastitom iskustvu. Drugim riječima, *haiku* je oblik izražavanja koje su navedeni pjesnici koristili kako bi prikazali trenutke svoga života.

Gledajući na samu vezu života pjesnika s umjetničkim žanrom, možemo reći da pjesnik nastoji kroz svoj umjetnički žanr, u ovom slučaju *haiku*, stvoriti sliku svojega svijeta. Međutim, ta slika nije u potpunosti cjelovita. Kao što se da primijetiti kroz različita razdoblja razvijanja *haikua* i dolaskom različitih pjesnika, poput onih navedenih u ovom radu, donose se nova iskustva i nove slike stvarnosti. To možemo

razmotriti na primjeru Sōgija i Shikija. Obojica pjesnika prolazila su različita iskustva u svoje vrijeme. Sōgi je naglašavao nepravdu koju je sam osjećao te je svojim pjesmama ukazivao na te osjećaje, jer ako ih nije mogao reći, mogao ih je napisati. Također, Shiki, pjesnik koji zbog bolesti nije bio u mogućnosti vidjeti svijet, je kroz svoje pjesme prikazao bliži pogled na njegov život. Iz tog razloga možemo reći da bez obzira na to kakav život pjesnik vodio uvijek postoji pjesma koja odgovara pjesnikovom iskustvu. Naime, povezanost pjesnika i njihovih djela nije samo odraz osobnih pjesnikovih emocija već je i sama umjetnost pjesnicima bila vodilja. Drugim riječima, *haiku* je dao smjernice u svakoj situaciji pjesnikova života. Primjer toga iskazan je iz osobnog života pjesnika Bashōa i Tanede koji su tijekom svojih putovanja u pjesmama pokazali da spasenje može doći u mjesto gdje nije bilo života. Odnosno, putovanja su obojici pjesnika dala mogućnost za novi život. Također, glavna pouka može se istaknuti i onim što je Buson prikazao u svojim dijelima, spajanje dva svijeta. Ta dva svijeta stvaraju jednu cijelinu te da bi ju razumjeli moramo upoznati obje polovice te cjelovitosti. Drugim riječima, upoznavanje samog kreatora koji se krije iza umjetnosti, odnosno upoznavanje samoga pjesnika dovodi do razumijevanja same biti i samog značenja njegovog stvaralaštva, *haikua*. Sve u svemu, može se reći da opća pouka proizlazi iz toga da bez otiska vlastitog života pjesnika, njegovo dijelo, odnosno *haiku* ne bi postojao. *Haiku* ne bi imao isti smisao, niti bi imao isti značaj i raznolikost. Svaki pjesnik uz element svog osobnog života pridonosi smislu *haikua* i iz toga se rađa njihov individualni stil. Ono što se želi prikazati je da, kako je *haiku* dio pjesnika, tako je pjesnik dio *haikua*. Oboje čine jednu cijelinu i ne mogu postojati jedno bez drugog. Stoga, može se zaključiti da je *haiku* sam odraz pjesnikova života.

7. ZAKLJUČAK

Kako je vidljivo iz prethodnih poglavlja, *haiku* poezija postoji stoljećima, a od vremena svog nastanka doživjela je mnoge promjene, no upravo je to rezultiralo njezinim opstankom. Naime, opća pretpostavka je da povijest *haikua* započinje prvim stihovima *renga*, ali takva pretpostavka ne ograničava samo povijesno, već ograničava i poetsko značenje *haikua*. Njegova povijest seže od samih početaka japanskog stiha u pred-*haiku* razdoblju pa sve do njegovog završnog oblika u modernom dobu. *Haiku* je popraćen mnogim obilježjima koji ga čine jedinstvenim. Poput njegove forme što nam omogućava da jasno vidimo povijesni utjecaj, *haiku* trenutak koji povezuje pjesnika i prirodu u jedno te, također, i sezonska riječ koja pridodaje cjeloukupnoj atmosferi pjesme. Međutim, pravila *haikua* obično su fleksibilna, stalno se razvijaju i sadrže područja koja još nisu istražena. Važno je istaknuti da važnu ulogu u *haikuu* igra pjesnik. U ovom radu spomenuti su neki od najistaknutijih pjesnika, koji su svojim individualnim stilom i posebnosti pridonijeli razvoj *haikua*. Ujedno, pjesnik *haikua* ne izražava samo važan utjecaj svojim stilom pisanja već i predstavljanjem samog sebe. Njegov osobni život utječe na sadržaj pjesme jer pjesnik u svojem *haikuu* izražava svoje osjećaje i misli, odnosno mnogi *haikui* su odražavali osobno emocionalno stanje kao i mnoge životne događaje koje je pjesnik iskusio. Stoga, kako je navedeno ranije, kao što je *haiku* dio pjesnika tako je pjesnik dio *haikua*.

8. LITERATURA

1. Addiss, S. (2012) *The Art of Haiku*. SHAMBHALA: Boston, London
2. Addiss, S., Yamamoto, F., Yamamoto, A. (2009) *Haiku: An Anthology of Japanese Poems*. SHAMBHALA: Boston, London
3. Eaton, G. (2009) *A Note on Haiku*. *The Cambridge Quarterly*, Oxford University Press (Vol. 38, No. 4, pp. 328-337.)
URL: <https://www.jstor.org/stable/42966936>
4. Giroux, J. (1974) *The Haiku Form*. Charles E. Tuttle Company, Inc.: Rutland, Vermont, Tokyo, Japan
5. Hakutani, Y. (2009) *Haiku and Modernist Poetics*. Palgrave Macmillan: United States
6. *Haikuists*. URL: <https://haikuists.com/history-of-haiku-part-one/> (Pristupljeno 16.08.2022.)
7. Harr, L. E. (1975) *Haiku Poetry*. University of Illinois Press. (Vol. 9, No. 3, pp. 112-119.)
URL: <https://www.jstor.org/stable/3331909>
8. Horton, M.H. *Song in an Age of Discord: The Journal of Socho and Poetic Life in Late Medieval Japan*. Stanford University Press, Stanford: California
9. Konishi, J. (1991) *A History of Japanese Literature, Volume 3: The High Middle Ages*. Princeton University Press: New Jersey, United Kingdom
10. Makoto, U. (1963) *Bashō and the Poetics of „Haiku“*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Vol. 21, No. 4, pp. 423-431.)
URL: <https://www.jstor.org/stable/427098>
11. Ross, B. (2007) *The Essence of Haiku*. (Reprinted from *Modern Haiku*, Vol. 38.3)
URL: <https://thehaikufoundation.org/omeka/files/original/a071f158e750be00265b291c140c2180.pdf>
12. Shirane, H. (2002) *Early Modern Japanese Literature: An Anthology, 1600-1900*. Columbia University Press: New York
13. Simrann, R., V. (2014) *Spiritual quest in Selected haiku and Japanese short stories: The Salvation on the Road: Santoka Taneda*. Pt. Ravishankar Shukla University: Raipur

URL:https://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/29598/9/09_chapter%203.pdf

14. Yasuda, K.(1957) *Japanese Haiku: Its Essential Nature and History*. Charles E. Turtle Company, Inc.: Boston, Rutland, Vermont, Tokyo

9. SAŽETAK

Predmet proučavanja ovoga rada je razvoj *haikua* kroz vrijeme te koliko i na koji način osobni životi istaknutih pjesnika *haikua* utječu na njihove pjesme. Danas, jedna od najpoznatijih oblika poezije, *haiku*, već stoljećima postoji u Japanu, naime, njegova povijest seže u doba *Kojikija* i *Nihon Shokija*, ali svoj prepoznatljivi oblik nije dobio do kasnog devetnaestog stoljeća. Ciljevi koji proizaze iz problema i predmeta ovog istraživanja su prikazati kako se je kroz različita razdoblja *haiku* razvijao te kako je tradicija *haikua* uspostavljena u svakom razdoblju dala ugledne pjesnike, čije značajke pisanja i utisci vlastitih života su pridonijeli samom razvoju *haikua*.

Završni rad *Haiku i njegovi istaknuti pjesnici* uz uvod i zaključak podijeljen je na sedam dijelova u kojima se analiziraju problemi i prikazuju rezultati analize postojeće tekstualne građe. Poglavlje *Značenje pojma i uvod u haiku* uvodi u sam pojam *haikua* i njegova najopćenitija obilježja. Poglavlje koje slijedi, *Obilježja haikua*, ukratko prikazuje analizu važnih elemenata koji čine *haiku*. Iduće poglavlje, *Razvoj forme haikua kroz povijest*, prikazuje povijesni pregled oblika *haikua* od njegovog prvotnog oblika *kataute* te postepenog razvijanja od oblika *tanke* na *rengu* pa sve do oblika *hokkua* i *haikaia*, koji su doveli poeziju do današnjeg oblika. Sljedeće poglavlje, *Utjecaj osobnog života pjesnika haikua na sadržaj i stil pisanja* objašnjava glavne značajke pisanja istaknutih pjesnika i analizira kroz određene pjesnikove *haikue* kako pjesnikova životna situacija potiče na pisanje *haikua* i koje značenje mu pridodaje. U analizi pojedinačnih *haiku* poetika kroz povijesna razdoblja, možemo uočiti veliki utjecaj osobnog života na pjesnikovo stvaralaštvo. Osobni život nije pridonio samo boljem razumijevanju njihovih *haikua* i dao pjesniku mogućnost da izrazi samog sebe, već je uveo raznolikost i posebnost u *haiku* poeziju.

Ključne riječi: *haiku*, *haiku* pjesnici, oblik, povijest, razvoj

10. ABSTRACT

The subject of a study of this work is to show the development of *haiku* through time, to what extent and how have personal lives of prominent poets of *haiku* influenced their poems. Today, one of the most famous forms of poetry, *Haiku*, has existed in Japan for centuries, namely, its history dates back to the age of *Kojiki* and *Nihonshoki*, but it did not get its form until the late 19th century. The goals arising from the problems and objects of this study are to illustrate how the *haiku* tradition was developed and that the tradition of *haiku* was established in each period by prominent poets, the characteristics of which and impressions of their lives have contributed to the development of the *haiku*.

The final work of *Haiku* and its prominent poets with introduction and conclusion is divided into seven sections analysing issues and showing results of analysis of existing textual build. Chapter, *The meaning of the concept and introduction of the haiku* is introduced into the very notion of *haiku* and its most obscure feature. The chapter that follows, *Characteristic of haiku*, briefly illustrates the analysis of important elements that make up the *haiku*. The next chapter, *The development of the form of haiku through history*, shows a historical overview of the shape of the *haiku*, from its original form of *katauta*, and the gradual development of the shape of *atanka* and *renga* to *hokku* and *haikai*, which brought poetry to the present form. The next chapter, *The influence of the haiku poet's personal life on the content and style of writing*, explains the main features of the writing of prominent poets and also analyzes through certain poet *haikus*, as the poet's life situation moves him to write the *haiku* and what meaning he adds. In the analysis of the individual *haiku* poetics through historical periods, we can recognize the great influence of personal life on the poet's creativity. Personal life not only contributed to a better understanding of their *haiku* and gave the poet the opportunity to express himself, but also introduced diversity and uniqueness into *haiku* poetry.

Keywords: *Haiku*, *haiku* poetic, form, history, development