

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Ivo ŽANIĆ (Fakultet političkih znanosti Sveučilišta u Zagrebu)

A WARUM YOU NICHT BALLARE?!

MAKARONIZAM, JEZIČNI MIMETIZAM I LUDIZAM U HRVATSKOJ POPULARNOJ GLAZBI

Primljeno: 4. 6. 2015.

UDK [811.163.42'373.45:811.131.1]:784.011(497.5)

[811.163.42'373.45:811.112.2]:784.011(497.5)

Tekstovi popularne glazbe važno su mjesto jezičnih dodira, hibridizacija i simbolično-ludične upotrebe jezičnog materijala, izvori i prijenosnici jezičnih inovacija. No, ta se građa uglavnom istražuje u odnosu na globalnu ekspanziju engleskog iako su važni i njeni odnosi s povijesno zatečenim praksama u društvima primateljima, u hrvatskom slučaju kontakt s talijanskim i njemačkim. Na primjerima iz raznih žanrova pokazuju se paralelizmi s ranim modernim i postmodernim makaronizmom i jezičnim ludizmom pučke i elitne kulture, uključivši iskorištavanje međujezičnih fonetskih podudarnosti i pretvaranje značajki raznih varijeteta u lingvističke metonimije. U zaključku se zagovara sinkronijska i dijakronijska integracija popularne glazbe u cjelinu sociokulturnih procesa te donosi tipologija jezičnih interpolacija i interferencija.

Ključne riječi: popularna glazba, makaronizam, jezični ludizam, mimetički idiomi, sociokulturni stereotipi

65

1. UVOD

Prema R. Shukeru, “istraživati popularnu glazbu znači istraživati popularnu kulturu” (1994: 1), jer ta je glazba glavno i sveprisutno sredstvo posredovanja slojevita sklopa konotacija, referencija i društvenih informacija.¹ Osim što

¹ Ovaj se rad zasniva na izlaganju “A warum You nicht ballare? Višejezičnost i jezični simbolizam u hrvatskoj popularnoj glazbi” na 27. međunarodnom znanstvenom skupu Hrvatskog društva za primijenjenu lingvistiku održanom 25–27. travnja 2014. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Naslov je rečenica kojom se u filmu *Lito vilovito* (red. Obrad Gluščević, 1964) mjesni mladić Ive, uvjeren da govori solidan engleski, na hotelskoj terasi obraća švedskoj turistici koja je sama za stolom. Osim u slučaju naznačenu na pripadnom mjestu, transkripcija je pojednostavljena, tekstovi se navode prema audiozapisu, osim kad su, što se naznačuje,

proizvode estetske, kulturne i komercijalne učinke, tekstovi su popularne glazbe zanimljivi i znanosti o jeziku kao važno mjesto jezičnih doticaja i hibridizacija, izvori i/ili prijenosnici jezičnih inovacija, okvir simbolične upotrebe jezičnog materijala i jezičnih konstrukcija identiteta.

Budući da ti tekstovi stoje u kohezivnu i interakcijskom odnosu sa zvukom, ritmom, plesom, izvođačem i publikom, analiza sadržaja uglavnom se pokazala metodološki promašenim pristupom (Frith 1996: 158–182). Nadalje, kako inojezični stihovi i leksičko-frazeološki umeci "nude bogate mogućnosti za inovativne i nekonvencionalne upotrebe jezika", prevođenje i prebacivanje kodova u višjezičnim pjesmama "ne uklapaju se uvijek u tipične uloge kakve povezujemo s njihovom upotrebom u ostalim kontekstima" (Davies i Bentahila 2008: 267), potonje pogotovo zato što nije, kao u konverzaciji, spontano i intimno.

Sociolingvisti jezične podatke što ih nudi popularna kultura, pogotovo vezane za engleski kao jezik globalne komunikacije, često sagledavaju dvojako. Neki, zainteresirani za varijetete i tipove uporabe engleskog u nekom društvu, podatke iz žanrova popularne kulture crpe s uvjerenjem da oni takvi, u svim pojedinostima, postoje i u društvu te da "nisu nužno reprezentativni isključivo za popularnu kulturu ili popularnokulturne medije". Drugi drže da engleski popularne kulture može biti "zaseban jezični entitet koji ne mora odražavati druge lingvističke forme ili odnose u društvu". Realno, upotreba engleskog u popularnoj kulturi "često nema presedana u ostatku govorne zajednice" i "ne predočuje jednoznačno" kako se taj jezik rabi u društvu, ali "svejedno pokazuje ulogu ideologija koje se u raznim kulturama povezuju s engleskim" (Moody 2012: 539–541).

Sveprisutnost, prestiž i simbolika engleskog u popularnoj kulturi uopće, a u glazbi posebno lako zasjene i činjenicu da se autorske jezične prakse ne svode samo na interakciju toga i vlastitog varijeteta. Društva primatelji u svom stvarnom i simboličnom repertoaru posjeduju i druge jezike s povijesno i sociokulturno profiliranim konotacijama, stereotipijama i uporabnim praksama što se u popularnu kulturu interpoliraju i iz unutrašnjih, a ne samo izvanjskih, globalizacijom izazvanih motivacija. U tim se hibridizacijama i miksoglotijama, bio ili ne bio pritom prisutan engleski, uočavaju i suodnosi s autohtonim tradicijama i kulturnim iskustvima te poetički postupci vrlo

tiskani u popratnoj knjižici uz CD kao "službena" verzija, a da se rad ne opterećuje bilješkama, ne navode se adrese pjesama na YouTubeu; ondje su dostupne s v e koje se spominju upišu li se izvođač i naslov.

slični ili istovjetni onima u narodnoj, pučkoj i elitnoj kulturi, odnosno na *niskoj, srednjoj i visokoj* razini stvaralaštva.

Miješanje jezika, povijesni proces duga trajanja, biva sve lakši i zato što, ističe I. Slamnig, "svi metri naših narodnih popijevaka", usprkos specifičnim jezičnim normama, imaju "pandan u metrima pjesama drugih naroda" (1965: 38). Primjeri su uključenje metrički analogna osmerca na slovenskom u štajersku pjesmu na njemačkom već sredinom 13. st. te smjena hrvatsko-talijanskih stihova u pučkom napjevu *Tutti mi chiamano bionda / ma bionda ja nisan*, a temeljna se autorova misao neće iznevjeriti dodaju li se i dva iz suvremene popularne glazbe, oba s međujezičnom rimom i jakom ludičnom i (auto)ironijskom sastavnicom.

Opatijac Dražen Turina Šajeta u skladbi *Trava doma mog* (CD *Blues berača šparuga*, 1996) ima pripjev *Grin grin gres of hom / pukne me kako tavalon*,² pjevan hrvatskom fonetikom i tako tiskan. On je koliko aluzija na marihuanu, slengovski *gras, travu*, toliko i citat hita *Green Green Grass of Home* Toma Jonesa iz 1966, izrazito ironijski, jer izvornik slika pastoralnu idilu djetinjstva i nostalgiju za tradicionalnom patrijarhalnom obitelji. U *Geniju* splitskog hip-hop/rock-sastava TBF (CD *Uskladimo toplo mjere*, 2000), u stihovima Saše Antića, iskazni se subjekt hvali svojom pameću, tolikom da je i Einsteinu pomogao sročiti teoriju relativnosti:

*Evo, na 'c' ti fali kvadrat, ostalo je dobro, manje-više,
i Alberte, zapanti: Alles ist relativische!*

Zato hrvatsku i svaku drugu književnu tradiciju valja "cjelovito sagledati i unutar takve jedinstvene tradicije uočiti čitavu skalu tipova pjesništva" umjesto da se mehanički i "površno presijeca" na tzv. umjetnu i tzv. narodnu (Slamnig 1965: 41). No, u međuvremenu je postmoderna izbrisala granice među kulturnim sferama, ili priznala da su one prirodno porodne, te legitimirala raznolike oblike interferencija i preklapanja.

Hrvatska kultura ima dugu tradiciju narodnih i autorskih pjesama koje uključuju više od jednog jezika, posebno razne tipove dvojezičnosti i hibridizacije s romanskim varijetetima na obali i njemačkim u unutrašnjosti. Heteroglosijska ili višejezična dimenzija popularne glazbe, imala ili ne imala ludičnu sastavnicu, u još široj se perspektivi može vidjeti i kao produžetak dviju kulturnopovijesno ovjerenih europskih tradicija: makaronske poezije obrazovanih, elitnih slojeva kao dijela sveprisutna parodijskog duha koji na

² Velika debela daska.

isteku srednjeg vijeka zahvaća i jezik (De Sanctis 1955: 367) te pučke kulture i njena "preporadajućeg stvaralačkog značenja smijeha" (Bahtin 1978: 84) koji i govor oslobađa svih stega, društvenih i gramatičko-logičkih.

U studijama o jeziku popularne glazbe ipak nema pokušaja da se, barem iz europske perspektive, njen ludizam i upotreba heterogenih jezičnih kodova povežu s makaronskom poetikom; iznimka je A. Opekar (2009). Istodobno, makaronske se prakse identificiraju u reklamnom diskursu, primjerice u rečenici iz TV-reklame jedne banke: *Signore Leonardo da Vinci, ecco e stroj, ako vi njega podržala, jednoga dana...* (Vlastelić i Stolac 2011). Grafiti kao *Take it easy kad si u krizi* i *Fuck the cola, / fuck the pizza, / all we need is zeljanica* (Botica 2010: 136, 368), ili *Wampir City voli pity* i *Tko se maća laća, la kukaraća* (Nosić 2014: 540–541)³ svjedoče da i taj urbani žanr na razmeđu usmene i pisane književnosti poznaje međujezičnu rimu i općenito voli humorne i začudne učinke stvarati sučeljavanjem jezikā i iskorištavanjem slučajnih strukturno-glasovnih podudarnosti.

Sva su tri žanra – glazba, reklama i grafiti – mjesta dinamičnih jezičnih doticaja i rabe iste ili vrlo srodne diskurzivne strategije, u svima je engleski važan ali ne i jedini strani jezik te svi jezične prakse preuzimaju kako jedni od drugih, tako i iz ostalih diskurzivnih matrica, od književnosti do filma.

68

2. MAKARONIZAM: od elitnog do pučkog i natrag

Kao praksa miješanja jezika makaronizam se može pratiti od trubadurske lirike preko renesansnih kazališnih djela do moderne poezije. Izvorni oblik makaronske poezije nastao je potkraj 15. st. u sjevernoj Italiji iz srednjovjekovne burleske, stiha putujućih pjevača-zabavljača i parodije sakralnih tema i motiva. Posrijedi nije spontan proizvod višejezičnosti stanovništva na nekom području, nego sofisticirana autorska vještina koja parodira poliglosiju kulturne elite. U tom prijelomnom vremenu lakrdija prodire u oba jezika kojima se ta elita služi, klasični latinski i novi književni talijanski (toskanski), pa nastaje treći kao njihova smjesa. Granice su *pedantnoga*, talijaniziranog latinskog, i *makaronskoga*, latiniziranog talijanskog, fluidne, oni prodiru jedan u drugi i "rugaju se jedan drugom", a lokalni idiom postaje treći član te

³ Wampir City je u slengu slavonskobrodsko Naselje A. Hebranga zbog blizine gradskog groblja. Očita je grafijska anglizacija hrvatske imenice *vampir* (engleski je *vampire*) i glagola *piti* da se i vizualno istakne rima.

“same po sebi komične” parodijske smjese u kojoj se “dostojanstveni epski” latinski svaki čas “spotiče” o “čudnovato latiniziranu” talijansku, katkad i dijalektalnu riječ (De Sanctis 1955: 365–367).

Ta se pjesnička tehnika ukorijenila u zemljama jake humanističke tradicije, u pravilu vezana za šaljive, društvenokritičke i satiričke teme, dakle kao signal niskog, ironijskog modusa. Na hrvatskom sjeveru dominirao je latinsko-hrvatski hibrid, a na jugu je u bogatoj produkciji u 16.–18. st. čest i talijanski (Plejić Poje 2013; Puratić 1975). Hvaranin M. Gazarović tiska 1623. stihovanu pastoralnu komediju *Ljubica* u kojoj humor i groteska proizlaze iz makaronskog govora mletačkog trgovca kad se udvara mjesnoj pastirci. On “mimetički posvaja neke sporedne” hrvatske leksičke i sintaktičke elemente i “dobro” poentira u rimama (*Ovo žene vele lipo, / Tutta bella, mlada kipo*), a i ona se trudi analogno uzvratiti. Ta “parodija ljuvene udvornosti i već ishitrenoga trubadurskog odnosa prema ženi” ostvarena je “uspješnom makaronskom simbiozom” dvaju idioma koja “nas i danas nasmijava” (Maroević 1989: 36–49). Zbog humorna učinka i potencijala u govornoj karakterizaciji likova makaronski je govor čest i u nestihovanim komediografskim djelima, ali tada je teško odrediti što je “čista” makaronština, a što drugi oblici plurilingvizma (Čale 1991: 211).

Dvije rukopisne zbirke pučko-leutaške lirike s početka 18. st., iz Bola (Badalić 1949) i Lovrana (Morović 1977), sadrže i makaronske pjesme, a pjesnički rekvizitarij svjedoči da su autori crpli i iz *niskih* usmenih narodnih žanrova i iz *visoke* renesansno-barokne poezije, da su dakle granice kulturnih sfera bile porozne. U Dubrovniku u 18. i prvim desetljećima 19. st. nastaje korpus “lako zabavne književnosti”, uvelike iz pera autora koji su sudjelovali i u elitnoj književnosti, a čine ga šaljivi stihovani sastavi o “aktualnim zgodama mediteranske ulice”, pisani govornim jezikom, “često makaronštinom”, hrvatsko-talijanskom ili hrvatsko-latinskom, kako se tad u gradu i govorilo (Fališevac 2007: 284).

Literarne kombinacije jezikā nov su procvat u visokoestetiziranoj književnosti koju stvara elita doživjele u 20. st., u modernističkim i postmodernističkim poetikama koje su se konfrontirale kanonskim žanrovima ili ironijski čitale tradiciju. Stoga danas pojam makaronizma obuhvaća svaku ludičnu mikstilingvalnost i sva književna djela kompozitne jezične naravi, sve jezično heterogene tekstove elitne i popularne kulture (v. Knauth 2007).

U modernom hrvatskom pjesništvu središnji je takav opus stvorio Ivan Slamnig. Njegove se poetičke postavke izvode (i) iz makaronske baštine, posebno u rimariju u kojem je zastupljeno desetak jezika, što u suodnosu s hrvatskim, koji je i sam heteroglosijski, što međusobno, i te inojezične

jedinice njegovu poetiku "privode dosjeti, čine je pučkom, infantilnom i učenom u isto vrijeme" (Bagić 1994: 30). Obilje inojezičnog materijala, osim kao proizvođač novih smislova i makaronski eksperiment, može se analizirati i u kategorijama intertekstualnosti, tj. citatnosti, uvođenja *tudega* glasa u pjesmu, i aluzivnosti, neizravna prizivanja drugog teksta; ukupnost tih postupaka čini *babilonizaciju teksta* (Isto: 40–48).

Makaronsku poeziju pisao je prigodice ili kontinuirano niz pjesnika, od Tonka Maroevića sa sonetom *Rastanak scolastico* (Čale 1991: 208) do tehnički virtuozna Tahira Mujičića (2000), najdosljednijeg i najrazigranijeg suvremenog makaronista, no u kontekstu ovog rada najintrigantniji je Luko Paljetak. U zbirci *Pjesni na dubrovačku* (1997) on je na motivskom i jezično-versifikacijskom predlošku kanonske dubrovačke poezije u makaronskoj tradiciji sagradio "svojevrnsni ludički spektakl" u kojem se "kodovi visoke, elitne kulture montažom, citatima i kolažom prevode na kodove pučke, popularne, zabavne, zaigrane i ludizmom obilježene književnosti" (Fališevac 2007: 320).

Kratka erotska *Jedna mala pjesma iz francuske povijesti* (1997: 150) upotrebom je jezičnog mimetizma najbliža, vidjet će se, nekim jezičnim praksama popularne glazbe, ali i pučkom lingvističkom humoru, pa stoga i metafora pretapanja i prožimanja kulturnih sfera:

*Madame de Pompadour
pretio ima tur,
zato je treba pipat
toujours toujours toujours!*

*Te-lè re-pòm ma-ché,
kra-và tra-voù pas-sé...*

Otvoren kraj, tj. tri točke poziv su čitatelju da se uključi u igru, bilo improvizacijom, bilo znanjem mimetičkog francuskog, tj. poznavanjem stiha koji nedostaje, jer ga je, kako to u igri biva, pjesnik zatajio. Posrijedi je tročlana nabrajalica *Tele repom maše, krava travu pase, pandur Ilija žene pipa*, koju sam čuo u početku sedamdesetih u Splitu, u srednjoškolskoj sredini gdje se nije znao ni učio francuski, ali se njegova fonetsko-prozodijska slika poznavala iz radijskih i televizijskih emisija i govora frankofonih turista. Ključna značajka tog percepcijskog francuskog bio je naglasak na zadnjem slogu, kontrastivan i standardu i gradskom vernakularu. Utoliko je jasno i zašto ga je Paljetak označio samo na hrvatskim riječima, i pravopisno galiciziranim zbog što uvjerljivije jezične mimikrije.

Treća se rečenica formalno lako razloži: prvi je leksem zajednički, ali se izgovara francuski kao /pādu:r/, ime Ilija glasovno je ekvivalentno sintagmi *il y a* (tako je, jest, u izrazima tipa *il y a du vent, puše, vjetrovito je, ima vjetra*), treći leksem može kao *gêné* biti pridjev *zbunjen* ili particip glagola *gêner, tištati, smetati*, onako kako *maché* i *passé* već glume participe glagolā *mâcher, žvakati, i passer, proći*, dok četvrti, čini se, nema francuski ekvivalent takva tipa, ali je zvukovno bliz hrvatskom krnjem infinitivu u trećem stihu. Završni stih pisao bi se *Pan-douër Il-y-à gê-né pipà*, a zamisli li se retroaktivno *pīpat* kao strukturno i pravopisno moguć galicizam *pipat*, pa tako i izgovori, kao *pipà*, rima je čista, srokovna shema zaokružena kao *aabaccb*, a smisao dovršen i poetiran – zna se tko će vršiti ili već vrši radnju iz trećeg stiha.⁴

Tako ludično višeslojna i interaktivna cjelina savršen je odslik karnevala kao institucije koja "privremeno ukida sve hijerarhijske odnose, povlastice, norme i zabrane" (Bahtin 1978: 16), pravi jezični karnevalski trg na kojem je jednako sve što je u izvankarnevalskom životu staleški i na druge načine strogo razdvojeno: formalni i razigrani izraz, puk i plemstvo, visoka etikecija i ulična gesta, panduri i Pompadouri... Kao kruna svega, izjednačuju se, stapaju i dva inače lingvistički jasno razlučiva jezika – francuski i hrvatski.

Taj bi primjer pripadao percepcijskoj poredbenoj lingvistici, a vic iz iste splitske sredine percepcijskoj dijalektologiji. U njemu stereotipni Bosanac leti s majkom oko svijeta i kako nadlete koje mjesto, iz zvučnika se čuje *Vancouver, Jamajka, Tabiti...* U pričanju je toponime trebalo izgovorno stilizirati da istodobno sačuvaju prepoznatljivost izvornika i ostvare novo značenje na hrvatskom. Taj hibrid stvarao je dvoznačnost i humoran učinak: čuši *Vân kiver!*, putnik izbaci kroz prozor kufer/kofer, na povik *Jä, mâjka!* izbaci majku, a na *Tä iti!* i sam iskoči. Dijalektološki, trebalo je znati da, nasuprot splitskom vernakularu, štokavski govori zaleđa imaju /v/ na mjestu /f/ (*Vrancuz, povrigat*), prenose naglasak na prednaglasnicu, izostavljaju /h/ i rabe potvrdnu česticu *jä*. Sociolingvistički, to je indeksiralo dihotomiju urbano/ruralno i niz popratnih stereotipa.

Bahtin pokazuje kako potragu za takvim fonetskim podudarnostima dobro poznaju već ranonovovjekovni pučki jezični folklor i autori učenih parodija kad u latinskom nalaze "čak i najpovršnije analogije i suzvučja" – primjerice glagolski dočetak *-vi* kao bliskozvučan nazivu za muško spolovilo – da bi se "ozbiljno travestiralo i prisililo da zazvuči na razini smiješnog"

⁴ Raspitivanjem u Zagrebu doznao sam da su istu jezičnu mimetiku moji vršnjaci i mlađi upoznali u sličnoj dobi i okruženju, ali nitko nije znao treći član; neki su na tom mjestu rabili *nožem se reže*, tj. *no-žèm se re-žé*.

(1978: 102), što čine i autori popularne glazbe kad se žele poigrati jezičnim, ambijentalnim i mentalitetnim evokacijama.

3. MEĐUJEZIČNI FONETSKI PARALELIZMI: igra i konvencija

I u Banskoj Hrvatskoj bilo je raznih oblika dvojezičnosti, interferencija i hibridizacija s njemačkim, statusna simbolika i poznavanje kojega – u građanstvu vrsno, u nižim slojevima koliko je nužno za sitnu trgovinu i lokalnu komunikaciju – opstaju do 1945. Jer, da nije bilo publike sa solidnim pasivnim znanjem, ne bi imalo smisla u zagrebačkim *Koprivama* tiskati u nastavcima 1925/26. stihovanu parodiju Šenoina *Zlatareva zlata*, tipično makaronsku tvorbu – i tipično makaronistički rezerviranu za humor i satiru – u kojoj se u zagrebačkokoškavsku matricu, uz čuvanje srokovne sheme, uključuju stihovi na njemačkom kao: *To je za me ozdek čast / Sve zu grüssen jetzt als Gast...* (Glovacki-Bernardi 1996).

72

U Zagrebu se uoči Prvog svjetskog rata kao letak širila pjesma-pamflet protiv mode tzv. suknjastih hlača, sa stihovima: *Zar da ženske blače nose? / Tu nam modu šalje Kelt, / to se više trpjet ne da, / Das ist die verkebrte Welt! (to je naopaki svijet)* (Kovačić 1990: 179); vještina očito dvojezičnog autora vidi se iz toga što je poruka prenosiva i samo prvim i trećim stihom, dakle preskakanjem njemačkog ako čitatelju nije poznat. Drugi kroničar navodi popularnu protumadžaronsku rugalicu: *Dim se diže, gori duhan, / Héderváry graf je kuban!* Kad bi ih policija privela, prosvjednici bi tvrdili da su ih pogrešno čuli, da drugi stih stvarno glasi *Hej, drvvari, grab je kuban!* te da su tako pozivali na objed radnike koji su pilili i slagali drva; takva obrana "naših purgera" na sudu je uspijevala (Belušić 2007: 113).

U to nema razloga sumnjati, no netko je ipak prvi osjetio zvukovni i metričko-naglasni paralelizam *Héderváry / Hêj, drvári*, još istaknutiji izgovori li se potonje kao *Hê-dr:-vá-ri*, s nijemim /j/ i dugim samoglasničkim /r/. Tko taj bio da bio, iz nevolje je, baš u osvit moderne popularne glazbe, postao preteča jedne minuciozno razrađene konvencije u prijenosu pjevana jezika, bît koje je da se identificiraju međujezične fonetske podudarnosti i na osnovi toga izvedu nova značenja.

Američki *soul-pjevač* Garnet Mimms proslavio se 1963. skladbom *Cry Baby*, koju je 1968. kao *Kraj* snimila Nada Knežević u srpskom prepjevu Aleksandra Koraća; taj je srpski u ovdje relevantnu segmentu jednak hrvatskom. Iako je sadržaj preinačen (u izvorniku iskazni subjekt poručuje voljenoj osobi

da se uvijek može vratiti, u prepjevu objavljuje trajni raskid), bitno je što je prepjev zasnovan na istoizvučnosti engleskog glagola *cry* i srpske imenice *kraj*, čime je sačuvana jedinica koja skladbi daje identitet i emotivni vrhunac.

Izvornik počinje krikom: *Cry, cry, baby! Cry, baby! Cry, baby!* pa tišim, molećivim: *Welcome back home*. U prepjevu – za koji slušatelj iz izvanizvedbenih podataka poput radionajave ili naslova na omotu ploče zna da je na njegovu jeziku – to glasi:

Kraj, kraj, bejbi!

Kraj, bejbi, kraj!

Svemu je kraj!

Ona mu je dala mladost, ljubav "i sav moj svet", "sve što imam", ali "zalud je, zalud bilo to, zalud to" –

blizu je kraj, kraj, bejbi!

Kraj, bejbi, kraj, bejbi –

svemu je kraj!

Slušateljski, granica dvaju jezika nije – kao u konverzacijskom prebacivanju kodova – jednoznačno odrediva, nego fluidna, vezana za trenutak iz kojeg se interpretira, neovisna i o tome poznaju li se bilo izvornik, bilo obrada Janis Joplin iz 1971. kao korektivni predložak.

Uvodni slijed *kraj-kraj-bejbi* može se, naime, razumjeti dvojako. U jednoj varijanti posrijedi je od početka srpski, što ne mijenja ni završni anglizam *baby*, udomaćen u pop-glazbi kao oblik obraćanja i stoga bez utjecaja na jezični identitet teksta; u drugoj je posrijedi u cijelosti engleski stih, citat izvornika. Tada tek slijed *svemu-je-kraj* izaziva reanalizu u kojoj se dva početna leksema mogu pojmiti kao srpski, onako kako se kod Paljetka, uvede li se na kraju ... *žené pipà*, treći stih može naknadno prozodijski pofrancuziti identifikacijom hrvatskog infinitiva *pipat* kao francuske imenice **pipat*.

Kasnije, u pripjevnom *blizu-je-kraj-kraj-bejbi*, jezična percepcija počinje kao jednoznačno srpska sintaktički i semantički, ali je neodredivo ostaje li takva do kraja, tj. radi li se o slijedu (*blizu-je*)-*kraj-kraj-bejbi*, dakle cjelovitu prepjevu s integriranim anglizmom na kraju, ili o slijedu (*blizu-je*)-*kraj-cry-baby*, dakle prebacivanju koda nakon trećeg leksema, čime se ujedno završno *baby* percepcijski vraća u izvorni jezik i tako suoblikuje dvojezični stih.

Kad se, naime, u slijedu pojavi drugi put, fonetska jedinica *kraj* funkcionira dvojako. S jedne strane spojnica je dvaju jezika, jednoznačno srpskog prvog *kraj* i engleskog, ma koliko udomaćenog završnog *baby*. S druge strane,

jezična granica može jednakovrijedno, bez utjecaja na semantičko-smisaonu razinu, biti ispred i iza dotične jedinice. Za razliku od uvodne fraze, kada je slijed *svemu-je-kraj* mogao potaknuti reanalizu i donijeti razrješenje, u pripjevu ne pomaže ni nastavak, tj. ponavljanje *kraj-bejbi-kraj-bejbi*, jer je semantički uklopiv u obje varijante ili iz obje izvodiv. Ne pomaže ni završno (*svemu-je-)**kraj*, jer u novom kontekstu, susrećući se s prilogom *blizu*, ne potiče novu analizu.

R. Jakobson drži da homonimi za govornika, ovdje Koraća, ne postoje, jer on zna na što misli kad oblikuje jedinicu *kraj*, dok slušatelj "ovisi o uvjetnim vjerojatnostima konteksta" i u poruci vidi "mnoge dvosmislenosti koje su pošiljatelju bile sasvim jasne". U jezičnom prijenosu uglazbljenog govora nije, međutim, uvijek dostatan stav da govornikovo kodiranje "teče od značenja do glasa i s leksičko-gramatičke razine na fonološku razinu", a slušateljevo dekodiranje suprotnim smjerom – od glasa do značenja (2008: 570–571). Naime, i pošiljatelj – autor i/ili izvođač prepjeva – može krenuti od glasa, zvuka, prema značenju, biti dakle sam sebi govornik i slušatelj. Utoliko je primjerenije govoriti o preklapanju, a ne o doticanju jezika, tj. o fonetskoj međuzoni, sivoj ili graničnoj zoni koja ne pripada ni jednom ni drugom, nego obama jezicima, odnosno i zvuku i značenju. Tada i "uvjetna vjerojatnost konteksta" ima dvije, iako prepletene razine: slušateljevo poznavanje engleskog kao ukupne jezične strukture i poznavanje konkretnog uzorka tog jezika, tj. izvorne skladbe.

Prepjevavanje iz glazbe za (istu) glazbu počinje kao čin slušanja stranog jezika iz fonetike vlastitoga, kao potraga za zvukovnom podudarnošću, ponajprije u pripjevu ili drugom repetitivnom segmentu. Kad se ona nađe, ono što je dotad bilo slučajna zvukovna jedinica slušateljeva jezika pretvara se u njegovu intrinzičnu semantičku jedinicu te postaje jezgra nove naracije; slušatelj se pretvara u govornika. Nova naracija na novom jeziku može, kao kod Koraća, sačuvati relativnu sadržajnu bliskost izvorniku, ali može biti i posve samostalna: kad je film *Skupljači perja* (1967) proslavio romsku pjesmu *Gjelem, gjelem* (*Išao sam, išao*), francuski se prepjev za Terezu Kesoviju zvao *Je l'aime, je l'aime* (*Volim ga, volim*), te je, naslonivši sintagmu na istu glazbenu frazu, dosegao fonetski paralelizam *delem/žə-l-em*. No, iz fonetske je podudarnosti polaznih sintagmi izveden posve drugačiji sadržaj, dočim je domoljubivi "naš purger", iako je krenuo istim putem, imao teži zadatak: da izbjegne kaznu, morao je stvoriti smisaonu vezu s prvim stihom te proizvesti i fonetski jednaku i logično zaokruženu cjelinu. Rezultat je, sudski ovjereno, bio besprijekoran.

Drugačiji su slučajevi kad je cilj prepjeva primarno igra i proizvodnja humorno-ironijske poruke u ludičnoj interakciji s izvornikom. Tada se odstupa ne samo od izvornog sadržaja nego i od žanrovsko-konotacijske odrednice: navedeni prepjevi ostali su *ozbiljne* pjesme i nisu u biti promijenili žanr, dok će sljedeći primjeri pokazati kako ono bahtinovsko traženje makar najpovršnijih međujezičnih suzvučja i analogija služi da se ozbiljno travestira u smiješno.

Kad je sjeo skladati, vođa zagrebačke, izvorno sarajevske grupe Zabrano pušenje Davor Sučić pred očima je, nema sumnje, imao klasičnu Gershwinovu skladbu *Summertime* i njenu početnu sliku da tada *livin' is easy*, ali i oprečnu ideju sadržaja – parodiju ljetnih ljubavnih avantura zasnovanu na stereotipu o svojim bosanskim zemljacima. Za nosivi leksem novog teksta, takav da se već od naslova jasno ludički referira na izvornik, iskaznom je subjektu trebalo odabrati ime koje će funkcionirati dvojako: jednoznačno, bez preklapanja s Hrvatskom ili Srbijom, konotirati Bosnu, a fonetski ostati maksimalno blisko imenici *summer*. Odabran je Samir i naslov *Samir-time* (CD *Muzej revolucije*, 2009), ali se slike razvijaju u novom smjeru:

*Ljeto je, more je, dobro je,
Ležim na plaži i sve je baš fajn;
dodoh u Trpanj da ližem si rane:
opet je došao Samir-time! (...)*

*Ljeto je, more je, dobro je,
svaka čast, cure, sve ste mi OK,
al doš sam ovdje da brojim trajekte.
Oh, it's a Samir-time again...*

Za razliku od Sučićeve (auto)ironije i dobrohotna poigravanja stereotipima, politički angažirana pjesma *Maderfakersi* Mile Kekina za Hladno pivo (CD *Pobjeda*, 1999) nema referentni predložak, ali u oštroj satiri na američke vojne intervencije donosi razrađeniju upotrebu engleskog:

*Šalju momke jake s nuklearnim ganom (...)
Gdje god se preko bare naziru neke pare
oni kikaju esove maderfakersima
So let's kill the whole fuckin' nation!
Celuloidne trake vole takve junake
i njihov ekspleneišn za evri situiejšn
"It's them or us" kažu dok žvaču žvake.
Oni kikaju esove maderfakersima,
oni siju lijesove iz plavih visina (...)*

Rečenica *Oni kikaju esove maderfakersima* hrvatski je sintaktički ekvivalent engleske strukture *to kick somebody's ass*. Model kroatizacije engleskih jedinica tipično je makaronski, a kao satira pjesma se i žanrovski uklapa u tu poetiku. Po istom modelu makaronski latinski Đ. Ferića prožimaju morfološki latinizirane riječi i fraze ne samo iz talijanskog, kad *riuscire, uspjjeti*, postaje pseudolatinisko *riusciturum*, nego i iz hrvatskog poput *skvica puerum* (*skvika/cika djece*) ili *ire in prishuschos* (*ići prishuškiwati / u prishuškiwanje*) (Puratić 1975: 51), a burleskni, pseudojunački ep iz 1684. Škota W. Drummonda o svadi dviju feudalnih dama u latinsko-engleskoj makaronštini sadrži hibridne sintagme kao *crossare fenestras* u značenju *proći uz prozore* (Burke 2004: 134).

Osim takva sintaktičko-morfološki kroatizirana engleskog Kekinove stihove u ludičko-makaronsku tradiciju sinkronijski i dijakronijski smješta i to što je engleski kao "novovjeki latinski" uključen u još tri varijacije. Prva je hrvatski slengizam *gan*, prema *gun*, u popratnoj knjižici pravopisno prilagođen, prepoznatljiv i slušno, te morfološki integriran u novi sustav. Druga je stvarni ili citatni engleski, u knjižici u izvornom pravopisu (*So let's kill... i It's them or us*). Treća je parodijski, retorički engleski zasnovan na igri indeksiranim dočetakom *-ation*, predložen hrvatskim pravopisom i otpjevan hrvatskom fonetikom (*njihov ekspleneišn za evri situejšn*), pa se u pismu i ne uoči da je posrijedi ista jedinica kao u *nation*. Što bi teorijski bila čista rima, u izvedbi postaje groteskan susret izvornog i fonetski kroatiziranog engleskog. U samom predmetnom stihu može se govoriti i o prebacivanju kodova, s jasnom međukodnom granicom (*i njihov – ekspleneišn...*), ali ne i o konvencionalnoj diglosiji ili dvojezičnosti, jer nije riječ o odnosu dvaju realnih jezika, nego jednog realnog i jednog karikiranog.

76

4. KARNEVALIZACIJA JEZIKA: *reggae* na prazničnom trgu

Hvaranin Stjepan Barišić Gego obradio je *reggae*-skladbu Boba Marleyja *No Woman, No Cry* (1975) i uvrstio je na nastupni CD *Gego & Picigin Band* (2005). Kao kod Koraća, a na drugom leksičkom predlošku i kod Sučića, prepjev polazi od istozvučnosti engleskog glagola (ili imenice) *cry* i hrvatske imenice *kraj*, ali je u razradi i proizvodnji novih značenja bitno slojevitiji. Jedan je razlog žanrovski: za razliku od "ozbiljnog" *soula*, *reggae* se u Hrvatsku inkulturirao kao žanr bezbrižne i rasplesane ljetne arkadije. Drugi je razlog (socio)lingvistički: srpska je popularna glazba objektivno ograničena na novoštokavske ekavske i ijekavske varijetete, a u Hrvatskoj

zbog drugačije dijalektološke i kulturnopovijesne situacije svi žanrovi rabe i organske idiome, regiolekte i druge varijetete tronarječne provenijencije (Žanić 2014), publika je na to navikla i na toj su podlozi mogući kompleksniji jezični ludizam i interakcije.

Obrada je donesena u koncertnoj verziji, ali i studijske snimke sastava sadrže elemente žive izvedbe: obraćanje zamišljenoj publici (*Je tako, judi moji mili?*) i komunikaciju među glazbenicima, što također oponaša interakciju na sceni. Tako u skladbi *Recite mi* (CD *Brodić na struju*, 2014) Barišić otpjeva svoj dio pa riječima "Ala, Ricardo moj!" poziva gosta R. Luquea, koji nastavlja na španjolskom, uključivši rimovano prebacivanje kodova s hrvatskim:

(...) *bailando en la isla de Hvar,*
ese lindo mar,
domovina tvoja,
a sad ljubav moja,
te quiero cantar (...)

Kad završi, Barišić ga imaginarnoj publici predstavi tipično makaronskom rečenicom "Rikardo Luće from Argentina, Buenos Aires, Čile... Čile, sve espanjol zemje, sve!", a on uzvrat: "Ajme, Gego, bilo mi je jako lipo!"⁵

Takvi razgovorni umeci potvrđuju misao S. Fritha da je "i sólo 'slušanje' izvedba: da bismo razumjeli kako djeluju glazbeno zadovoljstvo, značenje i doživljaj, moramo razumjeti kako, kao slušatelji, izvodimo (*perform*) glazbu za sebe". Onako kako pjevač istodobno izvodi (*performing*) i pjesmu i izvedbu (*performance*) pjesme, "tako i mi, kao publika, slušamo" oboje. I kad slušamo CD, u svojevrsnoj nejavnoj izvedbi, to je nešto što se "zbiva *sada*, u jednokratnu vremenu i prostoru: dakle izvedba koju i čujem kao takvu", u zamišljaju izvođača na pozornici, jer "čin' pjevanja uvijek je kontekstualiziran 'činom' izvedbe" (1996: 203, 211).

Javna je izvedba još oštrije razgraničena od svakodnevice koja se u njoj može pojaviti "samo kao šala ili uljez" (Frith 1996: 207). Svaki je koncert ritual za izvođače i publiku, situacija u kojoj se privremeno dokidaju uobičajena ograničenja izražavanja. U zatvorenu, a pogotovo ljeti na otvorenu, kao na murterskoj rivi, gdje je snimljena Marleyjeva pjesma, obnavlja se i "praznični trg" kao "poseban teritorij neslužbene pučke kulture" na kojem su svi nastupi "prožeti jednim te istim ugođajem slobode, otvorenosti, fami-

⁵ Pogrešno prezime Luće (**Luche*) očito je dodatna igra s obostranim pristankom. Ricardo Luque izvorni je govornik, Venezuelanac koji se 1990. nastanio u Zagrebu kao profesionalni glazbenik.

lijarnosti". Ondje vlada i slobodan govor, "gotovo poseban jezik, nemoguć na drugim mjestima", različit od svih drugih registara, institucionalnih i neformalnih (Bahtin 1978: 168–169). Ima li skladba i ludično-parodijsku dimenziju, ona se uživo može (re)interpretirati sa znatno jačim akcentima i u interakciji sa stvarnom publikom.

Marleyjeva skladba ima širi društveni kontekst, koji je Barišić ostavio na engleskom, a sam motiv rastanka, kad muškarac moli ženu neka izdrži i ne plače, prenio je na hrvatski. Utoliko je primjerenije govoriti o dvojezičnoj, a ne o pjesmi na jeziku matrici, hrvatskom, s inojezičnim interpolacijama, pogotovo što je i komunikacija među glazbenicima dvojezična. Upotreba je jezika izrazito teatralizirana, ne samo unutarhrvatskom heteroglosijom nego i očuđujućim dojmom koji stvara sučeljavanje tih jezičnih slojeva s engleskim.

Nakon Barišićeve najave da se "pisma zove Ženo, ne plac!" i poziva glazbenicima "Ala! Idemo picigini!", uvodnu strofu na engleskom pjeva bubnjar Ante Prgin Surka. Na kraju pozove "C'mon, Gego!" te Barišić počinje pripjev na hvarskoj cakavici:

78

*Ne plac, plac, plac, ženo, ne plac! (Ala, ala!)
 Ne plac, plac, plac na sav glas! (Ala, ženo!)
 Ka' te pojubin, ženo, ne plac!
 Nema žene, nema kraja,
 nimo gušta, nimo sjaja (Je li tako?!)
 No, ženo, u moj kraj!
 No, woman, no cry!
 I ne plac, ne plac, i ne plac, plac, plac,
 molin te, ženo, na sav glas!
 Ne plac, plac, plac ka' te jubin... ka' te bušijen,
 ženo, ne plac, ne plac na sav glas! (Ala, Surki!)*

Prgin sljedeću strofu opet izvodi na engleskom hrvatske fonetike, točnije na svojevrsnom mimetičkom engleskom, sastavljenom od ritmičkih, većinom pseudoverbalnih jedinica, s umecima stvarnog jezika, čemu slijedi skupno:

*Nema žene, nema kraja,
 nima gušta, nima sjaja...
 I nema žene u mom kraju:
 No woman, no cry!*

Hrvatski je izrazito heteroglosijski: dijakronijski time što se uz komunikacijski živo *jubit* rabi i arhaizam *bušivat*, a pogotovo sinkronijski, za što

je izrazit primjer treće lice prezenta glagola *némati/nímat* u tri varijacije, na tri razine klasične varijetetske ljestvice lokalno/regionalno/nacionalno. Jedna je standardno ili nadregionalno razgovorno štokavsko *nēmā*, druga je ikavsko *nímā*, što indeksira dalmatinski regiolekt kao idiom nadlokalne komunikacije ili dalmatinsku zabavnoglazbenu koinē (v. Žanić 2012), a treća lokalno, organsko cakavsko *nímō*, kad dugo /a/ na kraju riječi prelazi u /o/.

Upravo odnos prema toj fonetskoj značajki pokazuje aktivan pristup prirodnoj jezičnoj raslojenosti i preciznu osmišljenost jezične igre. Tako se rabi samo nadlokalni oblik (*na sāv*) *glās*, a lokalno (*na vās*) *glôs*, kad se ista samoglasnička promjena zbiva i u dugom slogu, izostaje iako se na istom CD-u dosljedno rabi, primjerice (*jô dižen*) *glôs* ili (*po vās*) *dôn*. Jednak je postupak primijenjen i prilikom usvajanja anglizma *cry* kao zadane leksičke, ritmičke i simbolične jezgre teksta, modelski usporedive s Mimmsovom *Cry Baby*: da je upotrijebljen organski oblik *krôj*, fonetsko-semantička igra s engleskim bila bi neostvariva, što se odnosi i na nadlokalno *sjâj* umjesto očekivanog organskog *sjôj*, očito u svrhu proširenja rimarija. Ključni leksem izvornika u vlastiti se jezik preuzima semantički dvojako. Jedan je aspekt istovjetan Koraćevu, tj. *krâj* (*svršetak*), ali na temelju homonimije u jeziku primatelju Barišić aktivira i značenje *područje, mjesto*, kako pokazuju stihovi *No, ženo, u moj kraj!*, što je tipični makaronski hrvatski u značenju *Ne dolazi, ženo, u moj kraj!*, te kasnije *I nema žene u mom kraju*. Formalno, homonimija postoji i u organskom idiomu, potvrđena na istom CD-u u stihovima *Fôr je moj rôj / Fôr je moj krôj* za značenje *mjesto*, te *jô sôn vidi jubavi svoj krôj* za značenje *svršetak*, ali ona onemogućuje opisanu igru te još jedan vid ludizma.

Naime, stih *Nema žene, nema kraja* zbunjuje, jer nema smisla ni s jednim značenjem imenice *kraj*. Smisao se, međutim, stvara kad se izvorno *cry* shvati kao imenica preuzeta u hrvatski sustav u nepromijenjenu značenju, u muškom rodu, pravopisno prilagođena kao *krâj*, dakle – gledano u ukupnosti hrvatskog leksičkog fonda – kao treći homonim. Tada je riječ o genitivnoj sufiksaciji *cry-a*, (*nema*) *krâja*, tj. *nema plača*.

U takvoj makaronskoj karnevalizaciji zapravo je nevažno je li baš u svim aspektima u pitanju osviješteni ludizam ili, ovdje, sintaktički kalk zbog nerazumijevanja Marleyjeva naslova. Iako je struktura *No woman, no cry* pravilna u njegovu jamajčanskom *patoisu*, te je ekvivalentna standardnoj *No, woman, don't cry* (*Ne, ženo, ne plači / Nemoj, ženo, plakati!*), inojezični primatelj, slijedeći kriterije iz institucionalne poduke sintakse, lako je pojmi kao dječji govor ili kakvu doskočicu, pa kalkira. Takav je kalk, uostalom, bio zaživio kao humorni kolokvijalizam kad se pjesma proslavila, na što je podsjetio dijalog u epizodi *Vrijeme odluke* serije *Crno-bijeli svijet* (HTV, 2015),

smještene u 1980. godinu. Pošto mu je simpatija otišla s drugim, tinejdžer Žac meditira da "pravog komada" treba ili zgrabiti ili se, što je on tobože odlučio, njime ne zamarati, što očuh komentira: "A, to je znači onaj drugi pristup – no woman, no cry!", dakle *nema žene, nema plača; kad nemaš ženu, nemaš ni razloga za plač*, smisao baš kako Barišić pjeva. Štoviše, takvo je razumijevanje povezano i uzajamno potvrđeno s nešto kasnijim *I nema žene u mom kraju: / No woman, no cry*, dakle u kraju bez žena živi se bez plača, figurativno i drugih problema.

I skladba *Mama, jo son lud* na istom CD-u, u koncertnoj verziji i na CD-u *Forski škoji* (2006), u jednostavnu, repetitivnu tekstu s dijaloškim interpolacijama donosi međujezičnu, ali tipološki drugačiju igru. Kao i u *Ženo, ne plac!*, u nosivom stihu organski i regionalni hrvatski slobodno se preklapaju: *Mama, jo son lud / ja san lud...* Drugi jezik, sada talijanski, javlja se dvojako: najprije kao stvarni talijanski, prijevodni ekvivalent hrvatskom: *Mamma, io sono matto, tutto, tutto, tutto sono matto*, pa kao pseudotalijanski ili makaronski talijanizirani hrvatski: *tuto nafumato, tuto inšempjato*, čemu slijedi povratak na organski hrvatski idiom: *da son inšempjon, to već novost ni!*.

80

Posrijedi je svojevrsna retalijanizacija čakavske usvojenice sufiksom koji se percipira tipično talijanskim ili – ostane li se u kategoriji karnevalizacije – inscenacija kružnog posuđivanja. Glagolski pridjevi *inšempjan* (*zbunjen, sluden*) i *nafuman* (*napušen*), kakav im je oblik u većini (polu)čakavskih obalnih idioma, u tekstu se dosljedno rabe u organskom, lokalnom obliku (*svi smo mi /.../ smantoni, zamantoni, pjani, nafumoni*). Prilikom vraćanja u jezik davatelj drugi zadržava morfološku (prefiks *na-*), ali ne, kao ni prvi, i fonetsku značajku, tj. organski nastavak *-on* (*nafumon*). Da nije tako, izvođenje talijanskoga glagolskog pridjeva na *-ato*, umjesto tipično makaronske rime s *matto*, proizvelo bi zbunjujući, nedosljedan oblik, što je još jedna potvrda slobodna posezanja u sve jezične resurse, "normama" usprkos, radi održanja igrovnog principa. Paljetkov, tj. pučki pseudofrancuski i Barišićev pseudotalijanski grade se istim postupkom: iz kuta vlastitog jezika i svijesti o njemu među značajkama se ciljanog jezika odabire ona koja ga jednoznačno indeksira drugotnim, jednom naglasni sustav, drugi put pridjevsko-participni sufiks.

5. MIMETIČKI JEZICI: igra i imitativnost kao jezične strategije

Osim mimetičkih klišeja poput oblika *nafumato*, u popularnoj glazbi postoje i mimetički jezici kao radikalna izvedba jezične igre.

Prema R. Cailloisu, bitna značajka igre nije proizvodnja dobara, nego baš to što ih ne stvara, i otud njena razlika u odnosu na rad i umjetnost. Domena je igre "rezerviran svijet, zatvoren, zaštićen", ona postoji samo ondje gdje je igrači žele igrati, slobodna je, izdvojena i neizvjesna aktivnost, ovisna o nepredvidivosti tijeka i ishoda (1979: 34–36). Jezična je igra u najširem smislu namjerna manipulacija posebnostima nekog jezičnog sustava kako bi se pažnja privukla na same te posebnosti te tako izazvao komunikacijski i kognitivni učinak što nadilazi puki prijenos značenja koje se drži premisom razumijevanja. Ludička je funkcija "jedna od najvažnijih dimenzija jezika", ali se marginalizira, jer institucije uče istraživače da "uporno gledaju samo u jednom smjeru – prema 'jeziku kao informaciji'" (Crystal 1998: 221).

U zemljama sovjetskog bloka engleski se jedva poznao, pa su, primjerice, češki *jazz* i *rock*-pjevači s inozemnih radiopostaja i magnetofonskih snimki fonetski skidali engleski tekst, nejasan i njima, publici pogotovo. Majstor takva mimetičkog engleskog bio je gitarist i skladatelj Karel Kahovec: njegov autorski jezik, *kahovština*, tvorili su slengizmi i besmisleni, nepostojeći leksemi, ali s bitnim obilježjem da su dobro evocirali ugođaj i uklapali se u ritam i glazbene akcente. Scenarist Jiří Brdečka i redatelj Oldřich Lipský nisu pak u glazbenom vesternu *Limonádový Joe* (1964) uopće imali na umu takvu, ritmično-melodijsku upotrebu jezika, nego parodiju na klasična djela žanra, u sklopu nje i parodijski pseudoengleski sa španjolskim umecima, no publika je "često bila uvjerena" da, recimo, Karel Fiala i Karel Gott pjevaju na stvarnom, pravilnom engleskom: *Sou fár tu jú aj mej / for tu náj mí tú sej / mučáčita mia kára verá / an maj dej sej áj...* (Opekar 2009: 635).

Iako su imali slobodan pristup anglo-američkoj popularnoj kulturi, ni francuski izvodači i publika nisu poznavali engleski i također su u početku razvili tehniku proizvodnje glasova, onomatopeja i slogovnih nizova koji su ostavljali dojam engleskog; većina je mladih takve izvedbe držala jezično autentičnima. U devedesetima je na tom žanrovsko-stilskom sloju nastao žanr *chanter en yaourt*, više ne kao "prepjev" iz nevolje, nego kao razrađena tehnika gradnje novog teksta, pri čemu publika zna da nije riječ o zbiljskom engleskom.

Tekstovi najuspješnije takve grupe Montecarl vješta su kombinacija značajki francuskog kao polazišnog i engleskog kao ciljnog jezika; rezultat je pseudojezik dovoljno sugestivan da se pojmi kao engleski, a oslobođen strukturnih obilježja koja bi zbunjivala francuskog govornika ili mu na koncertu otežavala grupno pjevanje. Tako nema množinskog nastavka *-s*, jer se završno */s/* u francuskom ne izgovara, izbjegava se diftonški izgovor i suglasnički skupovi u sredini i na kraju riječi, jer ih francuski ne poznaje

(*yesterday* postaje *ye'siday*), a leksički se operira nevelikim ali za pop-glazbu tipičnim i repetitivnim fondom jednosložnih i dvosložnih imenica kao *time*, *babe*, *love*, *lover*, *night*... Dobro uočene i izdvojene fonetske, prozodijske i morfološke značajke engleskoga za publiku funkcioniraju kao indeks ili "metonimija za cijeli jezik, pa njihovo često ponavljanje uvjerljivo predočuje engleski" (Cutler 2003: 343). Za te je mlade posrijedi sugestivan i stvaran engleski, kao i za njihove španjolske vršnjake *buachinglis*, kako ondje zovu mimetički engleski i pripadni žanr, odnosno kao što su za Čehe autentično engleski bili *kahovština* ili pripjev *Sou fár tu jú aj mej*.

U Italiji se glumac Armando De Razza u početku devedesetih proslavio pjesmama na mimetičkom španjolskom, tipološki vrlo srodnom: onomatopoejski leksik, talijanizmi izgovoreni na španjolski način te povremeni, žanrovski tipični leksemi kao *vamos*, *tropical* i *muchachitas*. No, društveni kontekst i recepcija bili su bitno različiti: De Razza nastupom, izgledom i oponašanjem stila globalne hispanofone zvijezde J. Iglesiasa trajno šalje signale da je na djelu parodija. Stoga takvu poetiku pokriva termin jezične i/ili stranojezične autoironije, *autoironia linguistica e xenolinguistica* (Coveri 1996: 31).

82

U Češkoj je, međutim, iz percepcije engleskog kao kanonskog jezika popularne glazbe proizišla još jedna pojava. U postokupacijskoj sivoj zoni urbane kulture kantautor Svatopluk Karásek publiku je privlačio usvajanjem elemenata crnačkog gospela, modernom obradom biblijskih tema i posebno jezičnim izrazom. U njemu je inovativno miješao engleski i češki, bilo ističući u humorne svrhe fonetsku sličnost čeških i engleskih rečenica, bez obzira na značenje, bilo izgovarajući češke riječi tako da istakne njihovu sličnost s engleskima (Opekar 2009: 637–638). Primjer je prvog postupka skladba *Je pozdě* (*Kasno je*) u kojoj, da dosegne dvojezičnu rиму s engleskim *It's too late, too late*, Karásek glagol *tulit* (*se*), *svijati/grliti* (*se*) u trećem licu množine prezenta ne rabi u normativnom obliku *tulejí*, nego s nastavkom koji pripada razgovornom općečeškom – *tulej*. Opekar ističe da su češki autori i inače, da tekstove usklade s melodikom i ritmikom angloameričkih žanrova, tražili jednosložne riječi u svim registrima te rabili tvorbe koje su koliko-toliko mogle zvučati engleski; kolokvijalni sufiksi *-ej* i *-ou* bili su pritom više nego dragocjeni.

Dok se tu dakle rabi nešto što postoji u češkom, skladba *Já jsem nákej stounavej* (*Ja sam nekako bolestan*) pokazuje kako Karásek u svrhu međujezičnog zvukovnog približavanja konstruira izgovor češkoga, onako kako se u hrvatskom čini kad se priča vic o letu oko svijeta ili glumi francuski. Okvir joj je motiv uskrsnuća, na engleskom, o tome kako je anđeo u uskrsno jutro

odgurno kamen s Kristova groba, s repetitivnim stihom *Angel rolled the stone away*; strofe su na češkom i svaka završava stihom *Já jsem nákej stounavej*. Standardna češka morfologija zahtijevala bi oblike (*já jsem*) *něžaký stonavý*, no autor rabi općečeški, izrazito kolokvijalni priloški oblik *nákej* i za pridjev nastavak *-ej* istog porijekla, kao i u prethodnoj skladbi. Ovdje je bitna novost što prvi samoglasnik u pridjevu izgovara kao dvoglas *-ou-*, dakle fonetski anglicizira češki, jer takva izgovora nema u češkim varijetetima.⁶ Rezultat je podudarnost *stoun ə'wei / stounavej*.

Poredbeno gledano, Montecarl i Karásek iste su elemente – dvoglase i dočetke *-ai* i *-ei* – identificirali kao indeksne za engleski, samo što ih Francuzi izbjegavaju da ne zbune publiku, a Čeh na njima inzistira i po cijenu konstrukcije, jer u njegovu sociopolitičkom kontekstu engleski nije (samo) zabava, nego i izvanjezična, ideološka poruka.

I u Hrvatskoj su zbog nepoznavanja jezika izvođači prve generacije skidali anglo-američke pjesme po sluhu, ali se nije programski razvio onomatopejski ili retorički varijetet tog jezika. No, refonetizacija vlastitog jezika sa srodnim ciljem postupak je poznat i hrvatskim autorima, dakako, opet u osobitu sociokulturnom kontekstu.

6. SIMBOLIČNA FONETIKA: hrvatski na američki i irski način, ili obratno

Na regionalnom zabavnoglazbenom festivalu Melodije Istre i Kvarnera (MIK) 1976. godine Aldo Galeazzi osvojio je drugu nagradu publike skladbom *Frane Merikan*, na stihove Zvonka Turaka:

*Puno let je već pasalo
od kad san te mlad napustil.
Rodni kraju moj domaći,
vrnut san se ja odlučil!
Brod pasal je Vela vrata,
tramuntane srh se ćutil:
v njoj diši zemja domaća;
ma kí ne bi, judi, zakantal:*

⁶ Zahvalan sam prof. dr. sc. Petru Vukoviću s Odsjeka za zapadnoslavenske jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu zbog važnih dopunskih objašnjenja o kolokvijalnom češkom.

*Farewell, Amerika,
doma gre Frane Merikan!
Hello, city moj,
va Kastav gren sada svoj!
Ta na ni-na ta-na ni ne naj...*

U stihovima koji sadrže anglizme – a nakon instrumentalnog interludija tekst se ponavlja – svi se glasovi u *farewell*, uključivši /r/, izgovaraju hrvatski /far'wel/, osim /w/ koji je engleski; i *Amerika* je izgovorena hrvatski, osim /r/ koji je engleski. Odabir je fonetskih markera nedosljedan, ali funkcionalan kao sugestija amerikaniziranog identiteta iseljenika povratnika. Napredak u poznavanju engleskog i svijest o njegovim fonetskim značajkama, što omogućuje širenje repertoara međujezičnih igara, otkriva usporedba Galeazzijeva izvornika i verzije koju je 36 godina kasnije snimila riječka grupa Belfast Food na CD-u *Melodije Irske i Kvarnera* (2002), čiji je naslov po sebi jasna ironijska aluzija.

84

U prvoj polovici pjesme kod njih su svi anglizmi u pripjevu izgovoreni hrvatski, uključivši /r/ u *Amerika*, te – kao i Galeazzi – imaju /far'wel/ s hrvatskim srednjim /a/. U ponavljanju pripjeva *bello* je uvjerljivo ostvareno kolokvijalno američki kao /bæ'ləv/. Kad tekst krene iznova, izgovor je od početka naglašeno amerikaniziran/angliziran i u hrvatskim riječima. Instrumentalni interludij zapravo je razdjelnica između engleskog kao citata, jer se njegova fonetika rabi samo kad sâm iskazni subjekt poseže za anglizmima, i engleskog kao modela koji zahvaća cijeli subjektiv diskurs, što je sociolingvistički realističnije. Većina /r/ sad je engleska, kao /r/ (*kraj*, *vrnut*, *brod*, *vrata*, u pripjevu *farewell*, *Amerika*, *Frane*, *Merikan*; izuzeci su *tramuntana*, *srb*, *gren*), a hrvatsko /v/ izgovara se kao /w/ (*već*, *Vela*). Dvije su hrvatske riječi u cijelosti izgovorene američki – *domaći/domaća* kao /də'ma:tʃi/ *də'ma:tʃa:/* te *ćutil* kao /'tʃutil/, a u dvije se izgovor nakon početnog sloga preključuje na engleski: *napustil* postaje *na-/postil/*, a *odlučil od-/lu:tʃil/*; na djelu je unutarleksemsko prebacivanje fonetskih kodova.⁷

Model simbolične ili mimetičke fonetike, tj. izlučivanje "tipičnih" značajki nekog jezika, Belfast Food su na osobit način ostvarili u obradi irskog pučkog napjeva *The Wild Rover* kao *Lud k'o šlapa* (CD *Zašto zato*, 1999). Izvornik govori o "divljem lutalici" koji je sav novac potrošio na *whiskey and beer*, ali u pripjevu obećava da se više neće skitati, a piće će uredno pla-

⁷ Zahvalan sam dr. sc. Anđelu Starčeviću s Odsjeka za anglistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu za transkripciju obiju izvedbi *Frane Merikana* IPA-sustavom.

čati. U prepjevu je iskazni subjekt mladić koji besciljno kruži ulicama zbog nesretne ljubavi, te mu nije jasno je li to on "možda lud k'o šlapa ili pukla si ti"; na kraju smirenije nađe na piću s prijateljima. Intrigantno je što kao pjevač gostuje Davor Dretar Drele, i to pjevajući – kajkavski.

Grupa koju čine rođeni Riječani u opsežnu opusu, izuzme li se refonemizacija *Frane Merikana* osmišljena u ironijskom odnosu prema regionalnoj festivalskoj tradiciji, ima još samo jednu jezičnu stilizaciju mimo svoje urbane razgovorne novoštokavštine s pokojim čakavizmom. To je obrada pučkog napjeva *Waltzing Matilda* kao *Mate i Matilda*, na istom CD-u, gdje ikavica (*brig, snig*) i glagolski pridjev radni muškog roda na *-(j)a (bija, reka)*, iako nedosljedni, združeni s videospotom, ljubavnu priču naslovnih likova kontekstualiziraju u dalmatinsko zaleđe. No, obradu je otpjevala sama grupa, bez gosta izvornog govornika.

Ipak, taj postupak sugerira zašto su u *Lud k'o šlapa* posegnuli za kajkavskim. Oba je puta, naime, posrijedi koncept ne samo jezičnog prijenosa, neovisno o sadržajnoj vjernosti, nego cjelovite adaptacije izvornika za drugu sociokulturnu sredinu, jednom relativno površinski, drugi put kompleksnije i cjelovitije. Irsku je tad nužno kao koncept, kao ideju, prenijeti u Hrvatsku, tj. u povijesno izraslu stereotipskom inventaru društva primatelja, ciljnog društva, identificirati mentalitetno-ambijentalni adekvat (auto)stereotipiji društva davatelja, polaznog društva. Sadržajni paralelizam etnostereotipija prirodno će uroditi njihovim stapanjem, što će idealnotipski uključiti i jezičnu sintezu. Taj novi jezik bit će hrvatski na irski način, hrvatski koji je (i) irskoengleski ili, obratno, irskoengleski koji opstaje (i) u hrvatskom, srodno modelu koji stapa francuski i hrvatski, s tim što umjesto naglaska okosnica sad postaje vokalizam.

Amblemski Irac, kako ga definira i *The Wild Rover*, srdačan je, bezbrižan veseljak, odan prijateljima i kapljici, a u simboličnoj sociokulturnoj geografiji Hrvatske, kao regionalni stereotip, takav je dobroćudni muški hedonizam situiran u Zagorje, među ljude jednako odane *pajdašiji* i kapljici; što su Ircu pivnica i pab, Zagorcu je klet.

Davor Dretar u devedesetima se sa sastavom Dreletronic (CD *Se bum vas tužil*, 1991; CD *V tuđoj kuruzi*, 1994) sustavno, ne bez duha autoironijski referirao na regionalne stereotipije o mentalitetu, običajima i prehrani. Tekstovi su sadržavali tipski sociokulturni leksik (*kumica/kumek, pajcek, gemiš, klet*, imena *Bara i Štef*) te bili na stiliziranom kajkavskom. Stilizacija je isticala razlikovne značajke kajkavske fonetike: diftonge (*vu klieti, zvlieče, liepe, poušil*), otvorene i zatvorene ostvaraje samoglasnika /o/ i /e/ te prijelaz /o/ u zatvoreno /e/ u gramatičkim morfemima (*leve desne, trebaš jake dobre*

pazit).⁸ Takav idiolekt i imidž *ugodno popunjena* narodskog kajkavca u radničkom kombinezonu Dretar – s manje duha i puno više prizemnih dosjetki – eksploatira do danas kao radijski i televizijski voditelj i komičar.

Pjesma *Lud k'o šlapa* počinje standardnom novoštokavštinom (*voljeb te ludo*), a Dretar postupno uvodi kajkavske elemente (*črna rupa vu glavu ulazi*), te i u izvorno nekajkavskim riječima /o/ ima izrazito prednju, zatvorenu i produženu artikulaciju (*pomak* i *odmak* postaju *pō:mak* i *ō:dmak*, što jest blizu kajkavskom *o*). Zadnju strofu, čiji je prvi stih očit motivski odjek izvornog *I've been a wild rover for many a year*, pjeva kajkavski:

*Sad lutam ko norec,
nije briga me niš,
kad u staru klet dojdem,
z dečkima spijem gemiš.*

Taj idiolekt sadrži realne značajke organskih idioma (*na zēmlji, jer*), englesko-kajkavske hibride (*mi se slabę kjü:žimę*), pseudokajkavizme (*liüd*), konstruirane diftongizacije (*giemišt, do^ojdem*) i opću tendenciju zatvaranja i produženja samoglasnika, čemu bi se dale naći neke irske paralele kad bi strogo formalna analiza imala smisla. Bitan je, međutim, koncept da se (pseudo)kajkavskom fonetikom u izvedbi reprezentativna govornika prepjev zvukovno približi izvorniku, da se irskoengleski vokalizam interpretira unutar vlastitog sustava, ili obratno, i tako uz kulturno-mentalitetnu uspostavi i izgovorna ekvivalencija. Kao ni u *Frani Merikanu*, važna nije realnost fonetske adaptacije, nego markiranje jezika, time i identiteta. Utoliko je mimetizacija uspjela: izgovor sličí irskom, a nije (pre)dalek kajkavskom.

Fonetski signali, uostalom, i ne djeluju samostalno, nego kao dio cjelovitog semiotičkog sustava, tj. javne slike kako Dretara, koji je zato i pozvan, tako i Belfast Fooda i njihova ne samo usko glazbenog identiteta. Uz programski žanrovski oslonac na irski folk i keltski *punk* te velik repertoarni udio irskih skladbi na izvorniku, u nj ulaze medijsko-marketinške etikete "najpoznatiji hrvatski Irci", "hrvatski / riječki Irci" i "hrvatsko-irska grupa", upotreba zelene ili bojā irske zastave na odjeći i u koncertnoj scenografiji, svečani koncerti na Sv. Patrika i Uskrs, "hrvatsko-irski Uskrs", kako kažu, CD *Zeleni album*, turneja *Zeleni ožujak* itd.

⁸ U popratnim knjižicama tekstovi su, očekivano, na standardnoj latinici, no u pjevanju se zatvoreno /o/ i /e/ uglavnom ostvaruju (*levę, jakę dobre*).

7. ZAKLJUČAK

Suvremena sredstva masovne komunikacije osvijestila su i proširila repertoar jezične heterogenosti, tj. u popularnu glazbu uvela ne samo pojedinačne posuđenice ili sintagmatsko-frazeološke interpolacije nego i slučajne strukturne, fonetske i druge bliskosti i podudarnosti kao izvor ludizma, ironije i parodije. Pritom se globalni engleski naslojio i na autohtone hibridizacijske i jezičnoludične prakse u punom opsegu kulturnih formacija i žanrovskih poetika: tradicionalni i urbani folklor, makaronizam, gradsku *leutašku* liriku, poetike autora iz nacionalnog književnog kanona...

Nova se jezična miješanja ne mogu dokraja razumjeti i kontekstualizirati ne uzme li se u obzir i stoljetna unifikacija ili europeizacija metarā kojoj je, usprkos različitim ritmičkim principima i glasovnoj građi u raznim jezicima, pridonijela i razmjena melodija "koje su služile kao kalup za stihove" (Slamnig 1965: 61). Budući da je "pjesma bila usko povezana s pjevanjem", prijevod je "nužno morao slijediti istu melodiju i dinamiku koju i original", što se može i "danas [...] lijepo pratiti u procesu utjecaja stranih šlagera na domaće" (Isto: 124). Stoga i njih, "šlagere", treba uključiti "u gradsku narodnu poeziju", "zanemarenu" a "bogatu i raznoliku" točku prožimanja "centralne", elitne, i "seoske", folklorne poezije (Isto: 20).

Rasprave iz kojih su citati Slamnig je tiskao ranije u časopisima, jednu u *Mogućnostima* 1955, drugu u *Krugovima* 1956, pa iz zabavne ili popularne glazbe i nije imao što spomenuti mimo opće kategorije *šlagera* – Elvis je u SAD-u tek u siječnju 1956. imao prvi nacionalni TV-nastup, liverpoolski školarci John, Paul i George nisu se bili ni upoznali i nitko nije znao kolika i koliko žanrovski raznovrsna njena ekspanzija slijedi. Tim je važnije što je kao prvi, istražujući jezično-kulturna prožimanja i konvergencije, u obzir uzeo modernu popularnu glazbu i dao joj kulturni legitimitet u najširoj društvenoj i povijesnoj perspektivi.⁹

Povijesna se dimenzija sociolingvističkih fenomena, napominje J. Blommaert, "prečesto" previda, što vodi "nadinterpretaciji sinkronijskih fenomena". Tada se vide sličnosti i razlike koje su sinkronijski nerazjašnive ili se pokazuju bitno različitima kad im se pristupi historijski. Tom se pojednostavnjenju danas sve teže oduprijeti, jer mnogi procesi kulturne globalizacije na prvi se pogled doimaju jednoobraznima, pa se počnu i

⁹ Jednaku relevantnost Slamnig u istom kontekstu priznaje vicevima i anegdotama, ovdje prikazanim iz rakursa jezične mimetike, odnosno percepcijske poredbene lingvistike i dijalektologije.

razumijevati "kao učinci jednog jedinstvenog procesa kolonijalizma i/ili jezičnog i kulturnog imperijalizma". Svuda se vidi samo *mekdonaldizacija*, a previđa da "slični učinci mogu proizići iz veoma različitih procesa" i da je temeljna zadaća sociolingvistike istražiti baš "osobite načine na koje se jezični režimi oblikuju i grade u zbiljskim društvima i u zbiljskoj jezičnoj upotrebi" (Blommaert 2010: 139).

Ti se procesi tiču i folkloristike, socijalne antropologije, kulturne povijesti i teorije književnosti, to prije što impliciraju poroznost granica visoke i niske, elitne i pučke kulture i njihovo prožimanje u društvu primatelju u različitim dubinama povijesnog trajanja. Bagićeva *babilonizacija teksta*, termin potaknut – ne bez simbolike – Slamnigovom poetikom, ovdje je primjereniji, jer čuva temeljnu ideju miješanja raznojezičnih jedinica, a odmiče se od ideologizirana pojma globalizacije usredotočene na ekspanziju engleskog i izvaneuropske postkolonijalne jezične prakse i politike. Kao termin u kontekstu popularne glazbe značio bi uključenost – u bilo kojem opsegu, aspektu i funkciji – barem još jednog varijeteta uz matični, od leksika do refonetizacije, mimetizacije, pseudotvorbi (*nafumato*), jednokratnih posuđenica (*kraj* u značenju *pluć*), makaronske sintakse...

88

Na osnovi izloženoga tipologija jezičnih hibridizacija dala bi se ovako skicirati: 1) čista ludična, dekorativna upotreba izvanjskog jezika, kakav je talijanski u Barišićevoj *Mama, jo son lud* ili engleski u stihu *život je lip kad nisi slip, / tamo je flower, tote je cvit* u skladbi Gustafa *Život je lip* (CD *Na minimumu*, 2002); 2) intertekstualni, u pravilu (auto)ironijski citati kao u *Travi doma mog* ili aluzije kao u *Samir-timeu*; 3) poluprevedene, dvojezične pjesme kakva je Barišićeva obrada Marleyja ili obrada *Dirty Old Town* kao *Sporki stari grad* Belfast Fooda, kad se kombiniraju izvornik i prepjev; 4) slojevite interpolacije kad se i izvanjski jezik javlja u varijacijama, kao u *Maderfakersima*, pri čemu kategorija obuhvaća i mimetičke fonetizacije kao što su *Frane Merikan* i *Lud k'o šlapa*; 5) interpolacije u kojima se, osim pjevan, umetnuti jezik javlja i u drugim retoričkim obrascima, primjerice kad se u *Samir-timeu* pozadinski skandira *Stop the world! Stop the time! Stop the war! Stop the crime!*, ili kad satira na turizam *Zimmer frei* Hladnog piva (CD *Šamar*, 2003) završava monologom konobara na (polu)*gastarbeiterskom* njemačkom.

Kategorija babilonizacije pokriva, dakle, i druge jezike, u Hrvatskoj ponajprije talijanski i njemački, jer i u odnosu na njih postoje stare i nove prakse uklopive u Bahtinov uvid u ranonovovjekovno jezično miješanje na granicama jezika, kad se oni "uzajamno osvjetljuju", "napregnuto suočavaju jedan s drugim", pa jedan "sebe, svoje mogućnosti i svoja ograničenja spoznaje u svjetlu drugoga" (1978: 483).

Popularna glazba također je kontekst u kojem se presijecaju granice niza varijeteta, te je njihovo "uzajamno orijentiranje složeno i mnogostrano", pri čemu jezična svijest "umije ne samo svoj jezik osjetiti iznutra, nego i *sagledati izvana, u svjetlu drugih jezika*". Sposobnost da se na vlastiti jezik gleda izvana, "s motrišta drugih jezika, čini svijest izuzetno slobodnom u odnosu prema jeziku", te on "postaje neobično plastičan čak i u svojoj formalno-gramatičkoj strukturi" (Bahtin: 484–489). Takva svijest lako vidi *Samir* u *summer*, irskoenglesku fonetiku u kajkavskoj ili hrvatsku sintagmu u talijanskoj, primjerice kad su hit T. Dallare iz 1958. *Come prima (Kao prije/nekad)* studenti u Zagrebu pjevali kao *Ko me prima, / taj me ima, / a ko neće / nema sreće...* (Pavličić 2013: 36). Žanrovi popularne glazbe i popularne kulture uopće, od reklama do grafita, zapravo su osvijestili i povezali ono što je u pučkoj kulturi ili pučkoj jezičnoj svijesti intuitivno, a u elitnim žanrovima eruditsko.

Za razliku od dvojezičnosti, diglosije i poliglosije, koje impliciraju da govornik bar donekle vlada kodovima što ih rabi, babilonizacija ne traži takvu ovjeru i ne čini razliku između ludične i komunikacijske funkcije, nego dopušta kombinaciju značajki koje pripadaju raznim idiomima i slobodno posezanje za svim dostupnim jezičnim resursima. Dvojezična pjesma ne podrazumijeva dvojezična izvodača niti je za pjevani tekst ključno da ga publika razumije. Razumijevanje riječi "nije jedini, vjerojatno ni najvažniji aspekt djelovanja pjesme na publiku", te je "posve moguće uživati u izvedbi bez ikakva poznavanja jezika koji se u njoj rabi" (Davies i Bentahila 2008: 250). Budući da uspjeh teksta "može uvelike ovisiti ne toliko o njegovu lingvističkom sadržaju koliko o glazbenim značajkama", publika "može tolerirati priličan stupanj heterogenosti ili nerazumljivosti" (Isto: 267).

Te dvije međuovisne prosudbe, nesumnjivo u načelu ispravne, u okviru ovog rada ipak treba dopuniti. Kao prvo, "tolerancija" prema nerazumljivom bez sumnje raste kad se uoči igrovna upotreba jezika, igra kao zatvoren svijet i jezik kao njen zvukovni materijal umjesto kao "informacija", pa se i ne traži niti se očekuje konvencionalan tip razumijevanja. Kao drugo, jezik nije samo lingvistička kategorija.

Svaki jezik označava određen sociokulturni prostor, pa govornik, izvođač, stilizira svoju jezičnu izvedbu i tako sugovorniku, publici, za koju drži da je u tijeku socijalizacije stekla odgovarajuća znanja, pomaže da razumije situaciju i poruku. Na stereotype se može referirati dodatkom i posve male jedinice nekog jezika, dijalekta, sociolekta ili registra bilo kojem iskazu, kao kad Galeazzi naznačuje iseljeničku američku fonetiku ili Sučićev iskazni subjekt u bosansku štokavštinu uključuje rečenicu *još ne smin dirat u bonacu*

duše svoje, pa oblik *smîn*, više nego leksem *bonaca*, konotira prilagodbu – ili težnju za prilagodbom – novom jezično-sociokulturnom ambijentu. On, kao i sufiksi *-ato* i *-ejšn*, dvoglas *-ou-* ili naglasak na zadnjem slogu, postaje lingvistička metonimija.

Iz kuta autora odnosno izvodača važnije je biti upućen u društvena očekivanja publike i sustav izvanjezičnih znakovnih mreža u kojima se pojedinačne jezične značajke povezuju s prepoznatljivim društvenim i kulturnim predodžbama. Iz kuta publike nije važno prepoznati svaku pojedinačnu jedinicu i njen konkretan odnos s ostalima, nego uočiti temeljni igrovni princip: izdvojen svijet verbalnih interakcija neovisnih o stvarnim jezičnim praksama u društvu i, posljedično, nepredvidiva značenjska oplođivanja. Tada (ne)razumljivost u lingvističkom smislu nije pitanje više ili niže *tolerancije*, nego postaje irelevantna, čak poticajna: umjesto da odbija, djeluje izazovno, privlačno, igrovno zagonetno... A ako postoji i publika je postane svjesna, posrijedi nije toliko lingvistička koliko sociokulturna (ne) razumljivost, uključivši vlastitu kulturu i registre vlastitog jezika.

Sociolingvistika tako stječe povijesnu dimenziju i postaje sociokulturna lingvistika koja pozornost (pre)usmjeruje na indeksnost, konotacijsku relevantnost jezičnih znakova; utoliko nije daleka ni literarnoj stilistici. Ono, naime, što govornici posjeduju nisu toliko zaokružena lingvistička znanja koliko semiotički resursi, tj. repertoar ili inventar jedinica s pripadnim, u tijeku socijalizacije akumuliranim znanjima o tome s kojim su izvanjezičnim tvorbama i kontekstima ti jezični znakovi povezani u povijesnoj cjelini nekog društva i kulture.

90

LITERATURA

- Badalić, Josip. 1949. "Bolska rukovet stare lirike hrvatske". U: *Grada za povijest književnosti hrvatske* 17: 7–90.
- Bagić, Krešimir. 1994. *Živi jezici. Poetska pisma Ivana Slamniga, Josipa Severa i Anke Žagar*. Zagreb: Naklada MD.
- Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Belušić, Darko. 2007. *Priče iz stare Tkalče. Purgerska sjećanja*. Zagreb: Rabus Media.
- Blommaert, Jan. 2010. *The Sociolinguistics of Globalization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Botica, Stipe. 2010. *Suvremeni hrvatski grafiti*. Zagreb: Naklada Pavičić.
- Burke, Peter. 2004. *Languages and Communities in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Caillois, Roger. 1979. *Igre i ljudi*. Beograd: Nolit.
- Coveri, Lorenzo. 1996. "Lingua e dialetto nella canzone popolare italiana recente". U: *Analisi e canzoni*. Ur. Rossana Dalmonte. Trento: Università degli Studi di Trento: 25–38.
- Crystal, David. 1998. *Language Play*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cutler, Cece. 2009. "Chanter en yaourt: Pop Music and Language Choice in France". U: *Global Pop, Local Language*. Ur. H. M. Berger i M. T. Carroll. Jackson: University Press of Mississippi: 329–348.
- Čale, Frano. 1991. "Kultura humanizma i Držičev makaronski govor". U: *Dani Hvarskog kazališta: hrvatski humanizam*. Ur. Nikola Batušić i dr. Split: Književni krug: 207–222.
- Davies, Eirlys E. i Abdelali Bentahila. 2008. "Translation and Code Switching in the Lyrics of Bilingual Popular Songs". U: *The Translator* 14, 2: 247–272.
- De Sanctis, Francesco. 1955. *Povijest talijanske književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Fališevac, Dunja. 2007. *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*. Zagreb: Ljevak.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Glovacki-Bernardi, Zrinjka. 1996. "O jednoj verziji Zlatareva zlata u stihovima". U: *Durđevčki zbornik 1996*. Ur. Velimir Piškorec. Đurđevac: 319–322.
- Jakobson, Roman. 2008. *O jeziku*. Zagreb: Disput.
- Knauth, K. Alfons. 2007. "Literary Multilingualism I: General Outlines and Western World". U: *Comparative Literature*. Ur. M. Seligmann-Silva i dr. Oxford: EOLSS Publisher. Internet. 31. svibnja 2015.
- Kovačić, Krešimir. 1990. *Priče iz starog Zagreba*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Maroević, Tonko. 1989. *Zrcalo adrijsansko. Obilježja hrvatsko-talijanskog književnog dijaloga*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- Moody, Andrew. 2012. "The Englishes of popular Culture". U: *The Routledge Handbook of World Englishes*. Ur. Andy Kirkpatrick. London/New York: Routledge: 535–549.
- Morović, Hrvoje. 1977. "Iz lovranske zbirke pučko-leutaške lirike". U: *Čakavska rič* 7, 1: 115–151.
- Mujičić, Tahir. 2000. *Kokoš in the rye*. AGM: Zagreb.
- Nosić, Vesna. 2014. "Brodski tekstualni grafiti 2003.–2013". U: *Croatica et Slavica Iadertina* 9/2, 9: 531–543.
- Opekar, Aleš. 2009. "Macaronics in the Heart of Europe: Foreign Languages in Czech Popular Music". U: *Making Music, Making Meaning*. Ur. Geoff Stahl. International Association for the Study of Popular Music: 625–648. Internet. 31. svibnja 2015.
- Paljetak, Luko. 1997. *Pjesni na dubrovačku*. Dubrovnik: MH Ogranak Dubrovnik.
- Pavličić, Pavao. 2013. *Narodno veselje*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Plejić Poje, Lahorka. 2013. *Pjesni slane. Satirični spjevovi Antuna Gledevića*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Puratić, Željko. 1975. "Bilješke uz makaronsku poeziju i djelo 'Epigrammata de nostratibus' Đorda Ferića". U: *Latina et graeca* III, 5: 47–57.
- Shuker, Roy. 1994. *Understanding Popular Music*. London/New York: Routledge.
- Slamnjig, Ivan. 1965. *Disciplina mašte*. Zagreb: Matica hrvatska.

- Vlastelić, Anastazija i Diana Stolac. 2011. “Talijanizmi u reklamnom diskursu”. U: *Tabula* 9: 248–257.
- Žanić, Ivo. 2012. “Kako govori more? Jezična konstrukcija Dalmacije u hrvatskoj zabavnoj glazbi”. U: *Aktualna istraživanja u primijenjenoj lingvistici*. Ur. L. Pon, V. Karabalić i S. Cimer. Osijek: Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku: 185–197.
- Žanić, Ivo. 2014. “Kome se dijalekt opire – konzervativizmu ili modernizmu? Festivali zabavne glazbe i sociokulturna lingvistika suvremene Hrvatske”. U: *Otpor. Subverzivne prakse u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi*. Ur. T. Pišković i T. Vuković. Zagreb: Filozofski fakultet: 211–242.

Abstract

A WARUM YOU NICHT BALLARE? MACARONICS, LINGUISTIC MIMETICS AND WITTICISM IN POPULAR MUSIC IN CROATIA

92

Lyrics in popular music are an important site of language contacts, of hybridization and of symbolic and ludic use of linguistic material. They are a source and a vehicle of linguistic innovations. However, the study of lyrics mostly focuses on their relation with the global expansion of English, although various historically existing language practices in the receiving societies can shed additional light to the topic: in the case of Croatia, this would concern the contact points with Italian and German. The paper analyses examples from various music genres, and shows analogies with early modern and post-modern macaronic poetry and the linguistic witticism of popular and elite cultures, including the use of phonetic analogies and other selected features to create linguistic metonymy. On that basis, the paper argues that popular music should be both synchronically and diachronically integrated into culture, and proposes a typology of linguistic interpolations and interferences.

Key words: popular music, macaronics, mimetic idioms, linguistic witticism, sociocultural stereotypes