

Milorad Stojević

Crikvenica

VARIJABLE HUMORNIH INSCENACIJA

UDK 800.87.82.2.09

Rad primljen za tisak 28. svibnja 1986.

I

Rasprave o pjesništvu na čakavskom varijetetu ovoga stoljeća gotovo obvezatno upozoravaju na inherentnost humora toj poeziji, i na način na koji se to samo po sebi razumije. Međutim, taj tako »samo-po-sebi-podrazumijevajući-odnos« dosad je malo istraživani, iako se zarana već počelo na nj upozoravati, odnosno naviještati spomenutu inherenciju.

Ivo Hergešić¹, ocjenjujući Jelenovićevu i Petrisovu antologiju², odnosno pišući o Balotinoj »Kozi«, reći će da su »naši Primorci rođeni humoristi«. Nazor će utvrditi: »Živahnost, žilavost i energija, pa i humor i vedrina, čakavske duše morali bi prožeti našu liriku«³, a u relacijama tih dvaju mišljenja sporadično će se javljati reminiscencije, dužine nekoliko rečenica najviše, i mnogih ostalih pratitelja pjesničke produkcije na čakavskome varijetetu⁴.

Neupućeni bi proučavatelj mogao steći dojam da je to »apsolviran problem« na koji, eto, valja samo spomenom uputiti. Ali, tek su dva teksta što se bave tim problemom. Jedan je impresionistički zapis o istarskom humoru⁵, što se temelji na doživljavanju socijetalnog i egzistencijalnog na primjerima poezije istarskih pjesnika, a drugi je prilog Ranka Marinkovića⁶ u raspravi na znanstvenom skupu o čakavskoj poeziji u hrvatskoj književnosti. Taj bi se Marinkovićev prilog mogao smatrati čak jedinim koji je pokušao tipološkim naznakama ući u strukturu funkcioniranja humora u poetskom, a na primjeru čakavskog i kajkavskog pjesništva, bez obzira na to što i ta njegova tipologija pojednostavljuje problem i ne odmiče se od stajališta kojim je najčešće promatran humor u čakavskom pjesništvu XX stoljeća, kao i samo pjesništvo — glotofagijskog stajališta.

U tim slučajevima oblici visokog varijeteta (:standard/»standard«) i niskog varijeteta (:dijalekat, tuđi varijetet i jezik) rabljeni su inkongruentno, to jest izvan konteksta koji ih određuje kao normu¹⁷, pa su stoga i polučili komično. No, predočena stajališta (:Petravić, Maraković, Flaker, Vučetić), a ona nisu jedina niti usamljena, govore ne samo o glotofagijskim tentativama, nego se putem njih jasno izriče i mišljenje o nedvojbnoj insuficijenci varijeteta, u našem slučaju čakavskog varijeteta. Naime, u subordiniranom odnosu vrijednosne uporabe čakavski je varijetet onaj, naravno, manje vrijedan, onaj čija se suficijencija realizira u komičnom, a ostalo je unutar glotofagijske insuficijencije.

Spomenuti Marinkovićev prilog govori o dvama aspektima čakavskog humora. »Jedan je aspekt (...) transcendentni, sa stajališta štokavskog, sa stajališta izvan domene čakavštine. To znači, onako kako slušamo neki strani jezik. Ne toliko stran, da ga ne bismo nikako poznavali, jezik koji nam je nekako blizak, koji smo nekada učili, koji smo svladali, ali nismo ušli u njega, naime, ne živimo u njemu. To je nešto što mi razumijemo, ali ne doživljavamo, ili doživljavamo na specifičan način. Drugi aspekt je doživljaj humora iz samoga dijalekta, u samoj čakavštini«¹⁸.

Proširujući svoje shvaćanje čakavskog humora Marinković će biti još jasniji kad kaže da što god izrazili u čakavštini, pa makar bilo i ozbiljno, zvuči ipak humoristički. Izričući to Marinković je, svjesno ili nesvjesno, poanfiraio glotofagijske pretpostavke: varijetet, dakle ono što je izvan standarda, zapravo je humoran/humorističan sam po sebi, ne gotovo nego doista istovjetnica humorističnome. Ako se tome doda da je čakavski humor po Marinkovićevu mišljenju bez refleksije, onda je glotofagijska slika čakavskog varijeteta zaokružena.

S takvim stajalištem pouzdano je složiti se, ako se izbjegnju zamke logike. Čak će i vrhunski sociolingvist napisati: »Treba se (...) sjetiti da je dijalekt manje sposoban da izrazi više duhovne interese: ljudi čiji je duh živ i razvijen neće da se ograniče na dijalekt. Zajednički jezik je sam po sebi bogatiji u boji i omogućuje šire vidike, a ipak ima u njemu dovoljno mjesta i za onu slikovitu raznolikost, koja se po mišljenju mnogih, može održati jedino čuvanjem dijalekta«¹⁹.

Budući da želim razjasniti porijeklo gledišta po kojem je čakavski varijetet, odnosno svaki varijetet nenormirana statusa naprosto, istovetan humoru i humorom učinku, a on se ogleda kao nekakav konotat posebne vrste ili stanovit natdenotat, značenje koje je mehanički inherentno ono što je suština komunikacijskog priopćaja, valja krenuti od nekih komparativnih činjenica. S tim u vezi valja se i upitati koji su to razlozi da u vrlo kratkom vremenu, od prihvaćanja štokavskog kao zajedničkog jezika, jedan jezik (:čakavski) kojim su pisana vrhunska i najrefleksnija djela naše književnosti, pretvoren, odnosno dobivši položaj varijeteta, odjednom postaje suficijentan tek za humor.

Sociolingvistički dalo bi se na to pitanje odgovoriti jednostavno: čakavski varijetet, što je nekad bio veoma izražajan jezik, nije evoluirao u onoj mjeri u kojoj je evoluirao štokavski jezik, te se mi zapravo smijemo stupnju njegova

evolutivna zastoja, naravno s distancije visoka evolutivna stupnja zajedničkoga jezika kojime i promišljamo taj odnos.

Dâ se to objasniti i psihološki: zajednički je jezik normiran, a time je psihološki »normirano« i njegovo dostojanstvo, njegova ozbiljnost, što je znak da se njime bavilo u više/»više« zajedničke svrhe. S obzirom na nenormiranost čakavskog varijeteta, opterećena još i regionalnim inačicama, on je taj koji narušava kongruentni obrazac uporabe varijeteta, to jest takav obrazac u kojem se visoki varijetet (:štokavski jezik) rabi u formalnim kontekstima, a niski varijetet(i) (:čakavski, kajkavski) u neformalnim kontekstima. Prodiranjem, odnosno rabljenjem niskog varijeteta u formalnim kontekstima u glotofagijskom učinku taj varijetet se istoveti s humorom i njemu primjerenim učincima sličnog registra.

Iako ta objašnjenja prilično jasno razjašnjaju glotofagiju na općem jezikoslovnom planu, valja rabiti i razdiobu na književnom planu, jer mišljenja koja su stvorila formulu *varijetet = humor* zapravo su plod čitanja književnih predložaka, uglavnom poezije, na čakavskom varijetetu. Naime, ni Nazor, ni Miloradić, ni Dukić, ni Jeretov, kao ni ostali što su začinjali suvremenu čakavsku poeziju nisu svojim predmetnotematskim slojevima pružili mogućnosti humorističnog čitanja. Osim dijelova »Pastirskih popivki« sve su Nazorove pjesme na čakavskom varijetetu duboko potresne, a takve su i antiratne pjesme Miloradićeve, socijetalna i socijalna problematika Dvorničićeva i Balotina, itd.

Čini se da je humoristično čitanje čakavske poezije počelo jačim kampanilističkim trendovima, odnosno pojavom pjesničkih knjiga Ljubićeve i Gervaisove. Kampanilistička poetika svojim suženim predmetnotematskim obzorom nametnula je i jezičnu redukciju, koja je, da ne bi pjesnički ostala bezlična, pojačala ekspresiju u riječima na koje se reducirao izraz. Ekspresivnije riječi nerijetko su bile dio rimarija, a redovito su se stilogeno uklapale u unutrašnji ritam pjesme i muzikalni dojam. S obzirom na to da je kampanilistička poetika predmetnotematski krug interesa svela na tako mnogo puta spominjani »mali svijet« čakavskog podneblja, što je samo po sebi redukcija šireg filozofskog i egzistencijalnog obzora, to je i manipulacija humorom postala i sastavnim dijelom predmetnotematskog predočavanja tog reduciranog svijeta. Tako je upravo kampanilistička filozofija otvorila širom vrata humorom tendencijama, što su intenzivnom epigonštinom, ili krivo shvaćenim smislom humora u poeziji, promovirane kao istovetnica samoj uporabi varijeteta.

Ekspanzija takovrsnoga humora sasvim je sigurno, uz nepoznavanje ostalih registarâ čakavske poezije i čakavskog varijeteta, nametnulo i čitanje onih predmetnotematskih polja čakavske poezije ovoga stoljeća što su imala čak i potpuno suprotna nastojanja. Ako se tome pridoda odnos prema pjesništvu na standardu, što je usporedivo s normom u jeziku, onda čitanje čakavskog pjesničkog rukopisa XX stoljeća zapravo i nije moglo biti doli glotofagijsko.

Imamo, znači, nekoliko vrlo važnih poticaja za izjednačavanje varijeteta i humora: a) tradicija uporabe varijeteta u inkongruentnim kontekstima, ali u umjetničkoj stilogenoj uporabi s glotofagijskim naznakama; b) »humornost« varijetetne »anarhije« naspram normirana standarda, a s time i glotofagij-

ski, već razvijeni, odnos prema »evolutivnom« stupnju varijeteta, pa prema tome i uskraćivanju mogućnosti/sposobnosti varijetetu da izrazi što reflektivno; c) čitanje čakavskog suvremenog pjesništva na pretpostavci formule »varijetet = humor« dobro je utemeljeno na redukciji kampanilističkog filozofskog/poetičkog obzora, odnosno na redukciji toga obzora u njegovoj strukturi na humorno jezično dosjećivanje, što je samo potkrijepilo glotofagijske teorije, koje su, ma kako bile razrađene, redovito dolazile i iz redova čakavaca, a protiv toga od starijih se teoretičara književnost na varijetetima suprotstavio jedino kajkavac Tomislav Prpić²⁰.

Ako bismo se poslužili Marinkovićevom terminologijom prva dva poticaja proizlazila bi iz transcendentnih okružja, a treći bi poticaj naizgled bio onaj drugi aspekt kojim se humor doživljava iz samoga dijalekta. Međutim, upravo je taj treći uzrok transcendentnom/»transcendentnom« čitanju pjesničkog humora na čakavskom varijetetu, pa je zapravo, prema toj dvoaspektnoj preraspodjeli, pitanje ne postoji li samo jedan prijemni način doživljavanja humora u poeziji na čakavskom varijetetu. Transcendentni, naravno, jer se njegovim glotofagijskim obzorom atribuiraju i ono što proizlazi i iz samoga varijeteta, pa je to što proizlazi iz samog varijeteta upućeno ne da zadrži naravnost svojih referencija, nego da bude propušteno kroz obzor svog transcendentnog aspekta, što sam po sebi dostatno govori o jednostranosti i neutemeljenosti takvog tumačenja.

Ako bismo učinili tipologiju na predmetnotematskoj razini, humor bi se u poeziji na čakavskom varijetetu XX stoljeća mogao razdijeliti u dvije skupine: 1) humor kao prostor za jasnije fiksiranje egzistencijalnih problema, ali i kao mogućnost bijega od njih; 2) humor varijetetom, odnosno humor u poetičkim ili, barem, pjesničkim funkcijama.

Pri minucioznoj raščlambi moglo bi se ustvrditi kako samo prvo određene spada u predmetnotematski plan, s obzirom na to da on pruža izravne sadržaje i filozofiju njihova problematiziranja u poeziji. Druga skupina, čini se, prvovrsno bi pripadala specijaliziranijem poetičkom prostoru, no upravo shvaćanja i postavke imanentnih poetika čakavskih pjesnika XX stoljeća, shvaćanja po kojima je i varijetet sam predmetnotematska razina, priklonile su me u njegovoj analizi da ga promatram s predmetnotematskog stajališta.

1) Humor kao prostor za jasnije fiksiranje egzistencijalnih problema, odnosno kao mogućnost bijega od njih, ona je vrst univerzalnog humora koji oslobađa varijable filozofskih promišljanja o slobodi i oslobađanju ljudskog duha. To je ona univerzalna vrst humora, smijeha i komike što su ih u njihovim diferencijalnim distinkcijama nastojali definirati mnogi filozofi, estetičari i sociolozi, ali je zajedničko tm istraživanjima ostala tek svijest o društvenosti te pojave i u kontekstu oslobađanja pojedinca i skupine, a neka će istraživanja od Platona do danas (:Kant, Hegel, Freud, Bergson, Dessoir, Hartmann itd.) ostati i dalje temelj za ontološko problematiziranje te pojave.

Ta se vrst humora kao izravna predmetnotematska referencija javlja u čakavskoj poeziji već s početka stoljeća, od Miloradića naovamo, a realizmatno će se jače pojaviti usporedno sa svim vrstama socijetalnih i socijalnih predmetnotematskih pojavnosti. Pragmatiski će taj humor viševrсно funkcio-

nirati: kao oslobađanje, kao fiksiranje problema, kao bijeg od njega, kao prividna inauguracija, odnosno rješenje problema, kao katarzična postava u tragičnoj egzistenciji predmetnotematskih pojavnika, i slično.

U tu vrst humornog učinka možemo uvrstiti Miloradićeve političke satire i antiratne pjesme, antiratna, politička i socijetalna raspoloženja splitskog humorističnog pjesničkog kruga što su ga činili Nevrastenicus (:Vice Miha-ljević), Duje Balavac (:Ante Katunarić) i Ljubo Prijatelj Filos, potom Cettineova anakreontička raspoloženja, Balotin jetki »Božićni obračun« i mnoge ostale njegove pjesme, Ivaniševićeve pjesničke analize tršćanskog sirotinjskog geta, Vučetićeve i Franičevićeve (:M) evokacije narodne humorne fraze, a nadalje inventivan i suvremen humor nenadmašna njegova majstora Zlatana Jakšića.

Zapravo, mogli bismo reći da Jakšićevom poezijom čakavski humor promatrane provenijencije poprima nove smjerove realizacije. Generalizirajući, a u ovakvim tipološkim razmatranjima to je nužno, socijetalno-egzistencijalni humor u ovostoljetnoj čakavskoj poeziji do Zlatana Jakšića problematizirao je ideje varirajući u njima svoje pragmatske učinke, a od njega, konkretnije pojavom zbirke *Zavitri i spjaže* (1958) a potom i *Snig na Braču i druge pisme* (1977), humornost je počela problematizirati stanja. Ne bi valjalo shvatiti da tu kvalitetu inaugurira Jakšićeva poezija, ona (:ta kvaliteta) razvidna je tijekom cijela razdoblja čakavskog pjesničkog rukopisa, ali upravo Jakšić definitivno odbacuje problematiziranje socijetalne ili egzistencijalne ideje putem humora, egzistencijalne u onom smislu pod kojim se razumijeva pragmatska prepreka čovjekovoj slobodi sa širim filozofskim pretpostavkama. Doduše okrećući se od ideja stanjima ni ta humorna tendencija, jasno, ne može izbjeći u potpunosti referencije tih predmetnotematskih polja, ali je skretanje oslobodilo humor utilitasa kojem je (:humor) služio ne samo u pjesničkom i psihološkom smislu.

Iako u sjeni tih dvaju tendencija idejnih naravi jedne vrsti humora u čakavskoj poeziji XX stoljeća nazire se, opet imanentno, intencija i dinamičnih i statičnih odnosa unutar Antejeva kompleksa²¹. Humorno, komično i smiješno obrana je vernakularnog identiteta, zapravo jedan od načina da se što izravnije uđe u vernakularni duh i njegov ambijenat, odnosno u specifične osobine naravi tog ambijenta, »Komično«, napisat će Danko Grlić²², »više je možda nego bilo koja druga estetska kategorija vezana uz konkretan, ovozemaljski život«. I dalje: »I premda je moguće zapaziti da se (...) definicije komičnog unekoliko i mijenjaju s promjenom zbilje, ipak u većini teoretskih koncepata nije dovoljno uočena i naglašena baš ta kauzalna veza i međusobna ovisnost zbilje, životne i teoretsko-estetske sfere«.

Tradicionalna pjesnička koncepcija čakavštine ovoga stoljeća, ona što je unutar promatrane vrsti humora vezana za problematiziranje ideje putem humora, vezana je za klasične vernakularne tendencije u Antejevu kompleksu. Pogotovo je to uočljivo u kampanilističkim poetikama što su realizirane u tom humoru. Moglo bi se reći da je i ta poetika svojim istrošenim kodovima a u svjetlu suvremenijih nastojanja u čakavskom pjesništvu već humorna. No, kako bilo da bilo ona »jamči« tradicionalni identitet vernakularna toposa.

Tome nasuprot, iako samo kao inačica realizantnosti, kao odzemljenje u u-topos, nada se problematiziranje stanja kroz humor, što, svakako, univerzalizira tu pojavnost u suvremenom čakavskom pjesništvu.

Bez obzira na te oprečne tendencije unutar Antejeva kompleksa bjelodano je da se ta vrst humora i u svom tradicionalnom iskazu i suvremenijem pomaku realizira istom strukturom (humornog) izjašnjavanja, priopćavanja, bjelodanosti. Marinković će način tog priopćavanja nazvati inscenacijom²³, a Crnković scenskošću²⁴. Obadvojica su ga prisposodbljavali Gervaisu, ali Marinković i Vučetiću, Franičeviću i Baloti, s vidljivom mogućnošću da se to može odnositi i na ostale čakavske pjesnike koji rabe humorne elemente u svojim poetikama. Doista, promatrana vrst humorne strukture realizira se na način male upjesmljene drame koja ima svoj inicijacijski dio, problemsku razradu i, najvažniju, »katarzičnu« poantu, na kojoj se temelji predmetnote-matski credo.

Osim inscenacija i scenskosti, a s njima povezana, zamjetljiva je anegdotalnost i naravnost. Kroz njih se humor, komika i smijeh realiziraju na sličan način kao i u pjesmama s inscenacijama/scenskošću. Epigramski završeci imaju funkciju jednaku »katarzičnim« poantama, a narativnost inicijacijskom dijelu i problemskoj razradi u inscenacijskim pjesmama.

Valja imati na umu i ne dvojiti o tome da se humor kao prostor za fiksiranje egzistencijalnih problema, odnosno kao mogućnost bijega od njih, u tradicionalnijem svojem poimanju, kao problematiziranje ideja, i u suvremenijem kao problematiziranje stanja, ne pojavljuju najčešće u svojoj isključivoj pojavnosti, već se, uglavnom, u pojedinim pjesničkim projektima osjeća veće tendiranje jednom od tih shvaćanja u promatranoj vrsti smijeha.

Paradigma tradicionalnijeg shvaćanja te vrsti humora je na primjer »Briškula« Drage Gervaisa: *Stari Vice, paron Frane, / kumpar Tonić, coto Zvane / od zapolne pul kvartini. / v oštarije pul Pepini / briškulaju. / brontulaju / i rad kart se barufaju. / / Kope, špade i baštone, / to je glavno za parone. / Ni jih briga, ni ne čuju, / kako črvi spod njih ruju, / kako veje, / vetar sobun z drevo peje . . . / / A na večer, kad se stanu, / komać dižu glavu pjanu, / / od kvartini šemeraju, / i domaka bordižaju: / Vice, Frane, / Tonić, Zvane, / jutra sopet, kako lane²⁵.*

Takovrsnoj tendenciji u promatranoj vrsti humora moglo bi se prikloniti pjesništvo Meršića Miloradića, Petra Kuničića, Mate Dvorničića, Mate Balote, Nike Pinčića, Ive Čaće, Ivke Kršul, Mirka Slade Šilovića, Davida Kabalina Vinodolskog, Jože Ugrina, Vojka Mužine, Pere Ljubića, Stjepana Pulišelića, Ante Sapunara, Tugomila Ujčića, Ivana Brdara, Vere Sojat Sišul, Jurja Sepića, Zorana Kompanjeta, Tomislava Karlovića Krša, Krešimira Stanišića, Vlade Pernića, Duška Geića, Anđelke Čičin Radin, Zvane Črnje, i mnogih ostalih.

Primjer pjesme gdje se problematizira stanje mogla bi biti ona pod naslovom »Čulak« Zlatana Jakšića: *Da ni od njega potriba / i da ni fali, / ne bidu ga izventali. / / A da ga nisu izventali. / ne bidu ga uspijentali / / A da ga nisu uspijentali, / ne bidu ni piturali. / / A da ga nisu piturali, / niki vrag bi mu fali. / / A da mu ča fali, / / ne bi moga bit na gomili. / / A da ni na gomili, / ne bi se vidi. / / A da se ne vidi, / ne bi bi čulak. / / A da ni čulak, / sliči bi na šempiju. / / A da ni šempija, / bi bi čovik. / / A da je čovik, / ne bi bi čulak, / / A kad je čulak, / / onda ni prilika ni slika / od čovika — / / tako i sada / i vazda / i u vike vika, / Kamen²⁶.*

Sličnim nastojanjima unutar problema što ga analiziramo mogu se vezati pjesništva slijedećih pjesnika: Zdenke Višković, Đurđice Ivanišević, Krste Juras, Jure Franičevića Pločara, Marina Franičevića, Šime Vučetića, Drage Ivaniševića, Ante Cettinea, Joška Božanića, Rudolfa Ujčića, Jurice Čenara, Damira Sirnika, Ljubomira Stefanovića, Ivana Rogića Nehajeva, Zvonimira Mrkonjića, Milana Rakovca, Vladimira Nazora, Nikice Petkovića i mnogih ostalih.

2) Druga vrst humora što se realizira varijetatom, odnosno što se realizira u pjesničkoj funkciji viševrsno se u strukturi svoje realizacije razdiobljuje. U toj vrsti humor se realizira: a) glazbenim strukturama stiha; b) literarnošću, odnosno formom pjesničke paradigme i, eventualno, parodijom njena jezika; c) registrom igre riječima; d) promjenom koda, to jest stvaranjem inkongruentna konteksta u odnosu visoka i niska varijeteta; e) plurilingvističkim mixtumom compositumom i makaronštinom; f) semantičkim gornjim tonovima i nonsensom, te g) semantičkim raznovrsnim varijablama.

Valja i u tim tipološkim određenim slučajevima realizacije humora, komike i smijeha što se realizira varijetatom, a spada u predmetnotematsku razinu miteme humornosti i sličnih određenja, naglasiti da je karakteristika tipoloških naznaka da kontaminiraju svoje značajke, to jest da nisu uvijek samo jed nožno određene.

a) Ante Dukić napisao je²⁷ da se čakavština pravo može pisati jedino na fonografskoj ploči, a čitati uhom. Time je najjezrovitije sažeo dotadašnja razmišljanja o glazbenosti ne samo čakavštine nego i pjesništva njome pisana, a bila je to i proklamativna paradigma kasnijih proučavatelja, ali neovisno o Dukiću, glazbenosti čakavštine i čakavskoga stiha. Malo je u tome bilo znanosti a više impresija i navijačkih strasti, pa se i u najboljim razmatranjima toga problema, kao na primjer u onima Slavko Zlatića²⁸, osjeća kompleks usporedbe varijeteta sa standardom.

Glazbenost pjesništva na čakavskom varijetetu, barem njenoga većeg i poznatijeg dijela, shvaćala se gotovo, a i sada se još shvaća, kao semantika ponuđena predmetnotematskoj razini. Mimo, dakle, semantike ponuđene smislom priopćaja, glazbena dojmljivost nudi i neku neovisnu semantiku, pa postaje, ponesena tom mitemom, značenje na razini predmetnotematskih slojeva.

Humornost, komiku i smijeh u takvom kompleksu shvaćanja pjesništva na varijetetu, odnosno samog čakavskog varijeteta, s jedne je strane inauguriralo shvaćanje što ga Marinković naziva transcendentnim, a mi glotofagijskim, aspektom promatranja poezije na čakavskom varijetetu. Naime, distanciranjem od jezikoslovnih, poetskih i poetičkih vrijednosti puka čulnost odvojena od tih svojih pretpostavki ostat će tek transcendentna marioneta akustičkog glazbenog lingvizma, ako ta definicijska sintagma uopće može označiti taj glotofagijski zahvat u spoznajni nonsens.

Znači, prvog je tendenciji stalo da prida sadržaj glazbenosti neovisno o semantici što proizlazi iz predmetnotematskih smislova, te se ta ogoljena dojmljiva muzikalnost drži predmetnotematskim priopćajem; druga tendencija glotofagijske »transcendentne« provenijencije inaugurira pak čujnost i čulnost muzikalnosti čakavskog pjesništva i samoga čakavskog varijeteta bez obaju semantičkih smislova što je nudi prva tendencija. Muzikalnost je ogoljena,

oslobođena ikakva semantičkog smisla doli transcendiranje formule (čakavski) varijetet = humor, komika, smijeh.

Obje su tendencije u humorom tumačenju poezije na čakavskom varijetetu isključive, a ne bi, možda, bila daleka ni istina da obje proizlaze iz nesvjesnih imanencija kritičara što su uglavnom usput raspravljali o tome, a postavke stvarali a priori.

Bjelodano je pak da humornost, komika i smijeh proizlaze iz muzikalnosti stihova na čakavskom varijetetu posebnim, pjesničkim strukturiranjem riječi, pjesničkim izborom iz varijetetna vokabulara, iz pjesničkog vokabulara i vladčkih intencija. S tim u vezi čujna / čulna značajka glazbenosti komplementira intencijsku, humornu i inu, semantiku predmetnotematskih polja, kao što nerijetko ta polja nude strukturu te muzikalnosti i mogućnosti u izboru poetičke realizacije. Tek obostrana komplementarnost iznudauje odmak od dviju suprotnih joj tendencija tumačenja. Teško je, naime, pretpostaviti da ogoljene strukture mogu funkcionirati onako kao njihova komplementarna utemeljenost, kao na primjer u Gervaisovoj pjesmi »Stari mladić«: *Kaneta, / jaketa, / garoful, / šćapić / i koračić kot vrapčić . . . / gotov je stari mladić*²⁹.

b) Na početku intenzivnijeg ispisivanja pjesničkog rukopisa na čakavskom varijetetu u ovome stoljeću zapaženo je ogromno polje literarnosti, pogotovo u Nazora više negoli u Miloradića, polje što je davalo mogućnosti koje dokraja nisu iskorištene. Međutim, humorne su varijable, kontaminati i sličnoznačnice posegnule za tim mogućnostima. Humor se tako realizirao rabljenjem paradigmatičkih pjesničkih formi iz vlastite književne tradicije, ali i iz općeg književnog fundusa.

Valjano je u realizantnim učincima i posezanje za jezikom pojedinih paradigmi, pogotovo onima iz vlastite tradicije, i njegovoj prilagodbi, pjesničkoj dakako, sinkronim potrebama. S tim u vezi indikativne su nekoliko pjesme Vladimira Nazora, ciklusi »Cvit na ponistri« i »Pastirske popivke« odani jeziku i motivima Zoranićevim, te prvovrsno pjesme »Pismo Anibala Lucija vlastelina hvarskoga plemenitom gospodinu Petru Hektoroviću u Tvardalju«, »Odgovor Marka Marula Splićanina Petru Hektoroviću, vlastelinu u starom Hvaru« i »Heroida«. U nekima od njih već sama uporaba forme, na primjer metar i rimarij poslanice kao paradigmatički opći ton, ironijski s različitim intonacijama humora i komike imaju relacije spram paradigmi, iako predmetnotematska polja i ne bila sklona takvom odnosu. Međutim, sasvim je drugačija stvar s Ujevićevim dvjema pjesmama (: »Oproštaj«, »Petar Zoranić«), jer jezična paradigmatika pokriva ozbiljnost semantičkog izvješća s predmetnotematskog registra. Slično Nazoru, ali približavajući se odnosu »ozbiljnosti« što ga je uspostavio Ujević, doima se, na primjer, i »Pisma o Gozdu« Nikice Kolumbića.

Ne bi valjalo kriti da humornost izaziva prodsvjesna glotofagijska nakana čitanja, jer se ona, ta nakana, prema jeziku odnosi kao na prevladani evolutivni stupanj vlastita jezika. Svakako, ipak, humornost, odnosno isti ili sličnoznačni književni realizanti, proizlazi stoga što se sinkrona predmetnotematska polja izriču dijakronijskim, distancnim, Marinkovićevim transcendentnim, jezičnim aspektima. Ipak, tu se može govoriti o dobroj distanci u kojoj svijest o stupnju evolucije (:jezične, naravno) i ne mora poprimiti glotofagijske protege.

Drugačiju će kombinaciju učiniti Zvonimir Mrkonjić svojim čakavskim sonetima. On će, sa sinkronog stajališta humornim formalnim rješenjima sonetne forme, oslonjene na paradigmu iz stupnja evolucije teoretske svijesti o protekloj tradiciji hrvatske književnosti, govoriti sinkronim jezikom i sinkronom predmetnotematskom semantikom. Ljubomir Stefanović rabi predmetnotematsku i primjerenu joj jezičnu paradigmaticu, ali struktura njihova pjesnička preraspodjela napor čini sinkronim, a time dostatno distanciranim da se humorno iščitava takav rukopis. Ivan Rogić Nehajev, ali dijelom i Mrkonjić, Stefanović, kao i Tonči Petrasov Marović, u napor dijakroniziranja unosi i grafiju paradigme. Tonči P. Marović, kao i Stefanović, rabi u inkongruentnim kontekstima i predmetnotematsku i jezičnu i grafijsku paradigmaticu, ali da bi polučio isključivo sinkrone predmetnotematske valere, te su uporabe paradigmaticke strogo u funkciji semantike, bez obzira na to što daju očite rezultate i u ostalim strukturama poetičkih nakana.

U ovu podskupinu druge vrste humora valja svrstati veoma veliku skupinu čakavskih pjesnika koji su nesvjesno polučili humornost iz vlastite poetičke neosvještenosti, odnosno bez literarnosnih namjera. Radi se o onim pjesnicima čakavskim što su pjevajući najčešće anakrone predmetnotematska polja tentativno rabili i anakrone forme kojim su se ta polja realizirala. S tim u vezi nije neobično da se i danas mogu naći pjesme i knjige na čakavskom varijetetu koje po duhu zasigurno spadaju u doba ilirizma.

c) Igre riječima u kojima je u prvi plan dolazio do izražaja sam akustički sistem pridonio je umnogome tendencijama o kojima smo govorili u vezi s muzikalnošću. Naime, radilo se o razlici između komičnog što ga govor izražava i komičnoga što govor proizvodi (:Bergson³⁰), odnosno o razlici između zavisne i nezavisne komičke snage i njihova kriva shvaćanja, odvajanja i spekulacija u vezi s glotofagijskim odnosom. Naravno, bez tih odnosa igre riječima u proizvedenim strukturama stvaraju obrasce nezavisne komičke snage, ali ih valja u pristupima lučiti od glotofagijskog distanciranja, odnosno transcendiranja.

U sklopu realizacije humora registrom igre riječi može se promatrati i (d) promjena koda, odnosno stvaranje inkongruentna konteksta, (e) plurilingvistička nastojanja i makaronština, te (f, g) semantički gornji tonovi, nonsens i ostale semantičke raznovrsne varijable, što svojim imenovanim naznakama mogu već donekle sugerirati određena značenja u kontekstu predmetnotematskog promatranja.

Tipologija, koliko god bila nedostatna, pokazuje strukturne registre kojima se u pjesništvu na čakavskom varijetetu XX. stoljeća proizvodi/stvara humor, komika i smiješno. Iako u svojoj nakani ta tipologija sadrži potrebu za shematiziranjem pjesnički djelatnih struktura u proizvodnji/stvaranju poetskih smijeha, humora i komike, ipak ona (:tipologija) ne može iskazati narav sheme, ali ne one strukturne, nego one što se odnosi na filozofiju predmetnotematskih razina u varijablama humornih inscenacija.

U vezi s tim, prva vrst humora zahvaća sheme kampanilističke filozofije u dvama našim shvaćanjima kampanilizma (:pejorativnom i nepejorativnom). Filozofija kampanilizma reducirana tek na suženi vidokrug egzistencijalne potke, ali koji ipak obuhvaća bitne segmente za pretpostavku o problematizira-

nju života i svijeta, u prvoj vrsti humora, humoru kao prostoru za jasnije fikširanje egzistencijalnih problema, naći će potporu za svoje segmente, i učiniti ga dijelom te sheme. Međutim, u kampanilističkom obzoru ta vrst humora shvatit će se i kao filozofska pretpostavka, a počesto će druga vrst humora (:humor varijetatom) svojom strukturnom ljestvicom biti »tehničko« poetsko pomagalo, odnosno izbor za provedbene mogućnosti. Tu dolazimo do paradoksa zbog toga jer privrženici druge vrsti humora, humora varijetatom, izborom iz struktura mogućnosti takve vrsti humora, nastoje razbiti, ili barem kvalitetno obogatiti kampanilističku shemu u njenoj reduciranoj filozofiji.

U tim odabirima i u tako složenim odnosima oblici humora ponekad djeluju komplementarno, ponekad razjedinjeno, no bjelodano je da starije generacije pjesnika na čakavskom varijetetu rabe mogućnosti prve vrsti humora, kao i provedbene mogućnosti druge vrsti humora, s obzirom na to da je ona (:druga vrst humora) upravo upućena na tvarnost riječi. Mlađi naraštaj čakavskih pjesnika upućena je drugim mogućnostima pjesničke proizvodnje humora, komike i smijeha, ali ne valja shvatiti da je time oslobođena filozofija egzistencijalne problematike. To bi, odjednom, a s obzirom na neprevladani tradicionalizam toga pjesništva, bilo i gotovo nemoguće. No, jamačno je ta predmetnotematska filozofija napustila shemu kampanilističkog obzora i tako ušla u novi kvalitet napuštanjem ne samo sheme, nego putem nje i doskorašnje specifičnosti u iščitavanju suvremenih čakavskih poetskih rukopisa i njihove imanentne poetike. Pokazuju to pjesnička ostvarenja Tončija Petrasova Marovića, Damira Sirnika, Nikice Petkovića, Nikole Kraljića, Josipa Stanića, Zlatana Jakšića i mnogih ostalih, s tim da ne valja u takovrsnim razmatranjima zaboraviti da se sporadične tendencije s tim u vezi javljaju još od Nazora, a možda dijelom i Miloradića, do danas.

U takvom kolopletu filozofije predmetnotematskih shema u vezi s humorom, komikom i smijehom i provedbenim mogućnostima, pruženih poetičkim mogućnostima struktura varijeteta (:čakavskog), nije ni čudno da će se upozoravati na značajke groteske, a upravo će Ranko Marinković upozoriti na to među prvima³¹, ironije, dosjetke, vica, itd. A poetsko tendiranje k mogućnostima varijeteta otvara nove mogućnosti ne samo u odnosima humora i poezije, nego i u istraživanju ostalih poetskih struktura. Stoga je sasvim sigurno da su prevladana mišljenja, poput onih Krležinih o »lokalnom humoru ovoga umirućega jezika«, depresivnosti kmetske fraze, itd.³², pa se s našega, sinkronijskog, stajališta takvo shvaćanje može okrstiti nehوتيčnom glotofagijom, ali je svakako realnije na to gledati samo kao prevladani evolutivni stupanj u shvaćanjima prema jezikoslovnim, filozofskim i poetičkim mogućnostima varijeteta, u Krležinu slučaju kajkavskog u našem čakavskog, bez obzira na profetska mu prisposobljavanja kraja, iako on još uvijek otkriva svoje skrivene, zanemarene strukture.

II

Upravo u vezi s proizvodnjom/stvaranjem smijeha, komike i humora u pjesništvu na čakavskom varijetetu u ovome stoljeću obično se tom fenomenu prisposobljava problem glazbenosti, anegdotalnosti i narativnosti, te fi-

lozofija deminutiva. No, u kojoj mjeri ti problemi ne samo da sudjeluju u varijablama humornih inscenacija, nego da li uopće sudjeluju na pretpostavljeni način, a ne na neki drugi, neki drugačiji, s drugačijim konotacijama? Valja ići redom.

Prvovrsno je u iskazima o muzikalnosti pjesništva na čakavskom varijetetu nazočno mišljenje po kojem je to pjesništvo veoma glazbeno, puno ritma, specifične melodioznosti, itd. Ponajviše je takvih mišljenja zbog toga jer se poprilično često zapravo varijetet poistovećuje s pjesništvom što je njime (:tim varijetetom) pisano. Tako dolazimo do višestruka shvaćanja glazbenosti, odnosno ta se glazbenost višestruko realizira, ili očituje.

Popularno glotofagijsko shvaćanje sadrži u sebi istovetnicu koja, između ostaloga, dijalekat/varijetet, onaj potčinjeni u sustavu subordinacije, izjednačuje s posvemašnjom glazbenošću. Budući da je istovetnica povučena i između varijeteta i pjesništva njime pisana, slijedimo u konspektu popularno glotofagijsko stajalište, izlazi da je i u pjesništvu jednako tako sadržana ta glazbenost. To znači da je glazbenost imanentna/inherentna varijetetu, odnosno pjesništvu pisanom tim varijetetom. U toj koncepciji, a naglašeno je to u prethodnom odjeljku u vezi s tipovima humora i smijeha u čakavskom pjesništvu, glazbenost pjesništva na čakavskome varijetetu shvaća se kao semantika ponuđena predmentnotematskoj razini. Znači da se osim priopćaja ponuđene semantike na taj način nudi i neka neovisna glazbena semantika.

Međutim, ta iako u biti glotofagijska, stajališta slušala su se počesto baš iz redova čakavskih pjesnika i proučavatelja čakavštine, ne samo u polemičkim razdobljima kada su se i ispisali rukopisi inicijalnih poetika i poetika romantičnog antejizma, nego sve do današnjih dana. Radilo se to u mnogo slučajeva u želji da se afirmira što više varijetetnih kvaliteta što bi, gotovo natjecateljski, parirale sličnovrsnim kvalitetama nadređena jezika, ili čak bile izražajnije.

Nazor će Gervaisovu »Moju zemlju« nazvati muzičkim komadom³³ i govoriti o tendenciji kojom se štokavština »uvlači« u čakavštinu remeteći joj naglasak i ritam³⁴. Ante Dukić driž da se čakavština pravo može pisati jedino na fonografskoj ploči i čitati uhom³⁵. Balota/Mirković piše o »više muzičkim nego pjesničkim strofama«³⁶ D. Gervaisa i Dvorničiću »slikaru i muzičaru«³⁷. Naglašavao je on kako je, poput ruskog i slovenskog, čakavski melodiozniji i od najčišćeg štokavskog govora, a ritam mu je brz, »kao trčanje nizbrdo prema moru, kao zapovijedanje u pomorstvu, kao brzo tandranje kola po kamenitim putovima, gdje se kola mogu razbiti, ali nikada zaglibiti u blato«³⁸. U jednome se čakavština ipak ne predaje tako lako, smatra Radovan Vidović³⁹, u glazbi govorne/govorene riječi. Po Ranku Marinkoviću na stanovit je način muzikalnost imanentna dijalektima, odnosno »mi živimo u zvučnim slikama, pogotovo živimo u zvučnim slikama u našim dijalektima i ne možemo drugačije formirati misao, formirati izraz nego u tim zvučnim slikama koje nosimo u sebi kao zvučni svijet, kao zvučni svijet u kome sviramo, u kome živimo«⁴⁰. Osim što ta tvrdnja spada u područje levibrilovske mistične participacije veoma se lako uklapa i u teoriju o čakavskoj formi i čakavskom sadržaju, odnosno sadržajnosti, ali i s jasnim glotofagijskim premisama, pa bile one ne znam kako nesvjesne.

Slavko Zlatić došao je do zaključka da čakavski stih i poezija sadrže muzikalnije elemente od stihova i poezije štokavskog ili književnog jezika.⁴¹ Po Zlatiću, tome pridonose češća razmjena vokala i njihova učestalost te arhaizmi koji uvijek djeluju apstraktnije, ali, naglašava Zlatić, presudnije je to što je geografska i etnološka uža pripadnost te poezije, prema tome i uža, tješnja veza s krajem i ljudima u njemu. Pritom, metar, oblik, ritam i rima nisu bezuvjetni, iako su važni, jer »riječ, sama, izolirana, može predočiti stanovit sadržaj i ugođaj, ma kako kratkotrajan bio, dotle jedan ton ili kraći slijed tonova to ne mogu«⁴². Pretežni dio čakavske umjetničke poezije vrlo je pogodan za muziciranje, a to vrijedi, smatra Zlatić, i za dijalekatsku poeziju uopće. No, bez obzira na to čakavski se dijalekat »pohrvatio«⁴³, to jest u njega prodiru riječi hrvatskoga standarda.

Uz te rasprave i razmatranja o glazbenosti čakavskog varijeteta i čakavske poezije ovoga stoljeća vrlo je živa i danas rasprava o tome treba li ili ne treba akcentuirati suvremeno pjesništvo na čakavskom varijetetu. U pismu Jelenoviću i Petrisu Nazor izrično zahtijeva od svih naših pjesnika, i nečakavaca, »da pospu akcentima redovne svojih stihova, pa da nasamo gledamo njihove riječi, no da također i čujemo njihove melodije — ako ih, dao Bog!, u njihovim stihovima doista ima. Pjesma je muzičko djelo (za autora i za čitaoca)«⁴⁴. Taj će problem spominjati i drugdje⁴⁵. Prema književnom svjedočenju Frana Mažuranića iz 1926/1927. godine, u djelu *Od zore do mraka* još je njegov stric Ivan, kasniji ban, u razgovoru s njim istaknuo kako bi neke čakavske tekstove (:šale), kao i kajkavske, čovjek morao »u note metnuti kao pjesme!«⁴⁶, jer najveća ljepota tih tekstova leži upravo u naglasku. Da je u njemu (:naglasku) smisao i duh čakavštine držao je i Franjo Pavešić⁴⁷, a glazbenu stilogenost spominjao je i Barac⁴⁸. Akcentuiranju se prvi usprotivio Ljubomir Maraković⁴⁹ smatrajući da akcente kazuje već i sam ritam pjesme, a nestručnom čitatelju oni djeluju sugestijom filološke pedanterije, pa mu oni, akcenti, onemogućuju čitanje. Sastavljači *Korablje začinjavca* odustali su od akcenata »uzevši u obzir razloge poetske prirode, tj. u želji da se pjesnička pitanja ne povezuju s jezikoslovnim«⁵⁰, naglašavajući, slično Marakoviću, otežavajući čitanje akcenata onima koji ih ne znaju čitati. Sastavljač pak *Puntarske čakavske besede* odbacuje mišljenje po kome bez akcenta nije moguće čitati, razumjeti i doživjeti dijalekatsku poeziju⁵¹. S pravom se takvom mišljenju usprotivio Radovan Vidović: »Ako je poezija ne samo SMISAO i EMOCIJA nego i SLIKA i GLAZBA, onda je njezin POTPUN doživljaj osakaćen bez potpune i izvorne doživljajne rekonstrukcije, re-evokacije SVIH tih elemenata.«⁵²

Neosporno je, bez obzira na stupanj pismenosti, odnosno mogućnosti recepcije akcenatskih znakova, da je potpuna recepcija suvremenog čakavskog pjesništva nemoguća bez akcentuiranja, čak i onih pjesničkih tekstova na čakavskom varijetetu što spadaju u najradikalnija nastojanja, i gdje nije samo očit potpun prijelaz od mimezisa k semiosisu, nego i evidentno destruiranje semiosis. No, ne bi vjalo shvatiti akcente kao notne zabilješke povrh slova, kao uputa za prisposobljavanje glazbenosti, za glazbenost. Akcente valja shvatiti tek kao uput za pravilno čitanje, a pravilno čitanje podrazumijeva i valjanije prodiranje u semantičke strukture varijeteta. Akcenti, naime, nisu uputa

za recepciju glazbenosti čakavskog varijeteta, nego samo jedan od neophodnih elemenata koji će primjerenije uputiti na *komplementarnost* struktura koje tvore glazbenu dojmovitost u poetskom tekstu.

Glazbenost nekih poetskih tekstova na čakavskom varijetetu plod su takvoga izbora iz poetskih, a ne glazbenih, struktura, a druga je stvar što se u mnogim poetskim opredjeljenjima izbor ograničio na takovrsne datosti poetskih struktura. Glazbenost jest u jeziku, ali ne u jeziku kao gotovoj, već glazbenoj, datosti, nego u prestrukturiranju, ne bilo kakvom nego poetskom, tih »golih« datosti. A to što se »nadređenom« slušatelju čini da je varijetet, ili dijalekat, muzikalan, ili znatno muzikalniji u svojim golim datostima negoli standard u poetskim pretvorbama, zapravo je evolutivan pogled, jednak onome popularnom o jeziku⁵³, jednak onome po kojem je ta gola datost već i u tom stanju jednaka humornome, komičnome, smiješnome. Tim pogledom ovako se recipira problem: varijetet se još uvijek smatra onim sretnim, nižim, stupnjem na kojem je, barem dijelom, sačuvan sinkretizam prastarih elementarnih veza između nekih umjetnosti, u ovom slučaju glazbe i poezije. Stoga, neće biti baš slučajno da riječ pjesma, u nas, označuje i glazbeni i književni oblik, i pjevanje i napisane stihove.

To ne znači da se čakavskom varijetetu odriče određena imanentna glazbenost »sklona« poetskim strukturama, ali taj izbor ponuđen je svim jezicima, bez obzira na to što o njihovoj glazbenosti mislili, jer i ona je relevantna isto onoliko koliko i shvaćanje glazbenosti. Tu osnovnu glazbenost koja nije svojina samo poetskog nego naprosto izražavanja svakoga mišljenja Zoran Mišić nazvao je unutrašnjom⁵⁴. Ta unutrašnja glazbenost ne samo da je svojstvena govornosti nekoga jezika, razgovornosti, nego je ona imanentna i suvremenim pjesničkim nastojanjima, kao otklon od kanona klasične prozodije.

Slabost podjele na unutrašnju glazbenost i, eventualno, vanjsku, što bi imala označavati glazbenost postignutu poetskim strukturama, odnosno prozodijskim i sličnim sredstvima, nalazim ponajprije u tome što se tako glazbenost strukturalno odjeljuje. Naime ako bi unutrašnja glazbenost bila ona vrst imanentna jednostavnim, ili pojednostavljenim, strukturama razgovornosti i suvremene poezije neopterećene prozodijskim izborom, tada bi se razgovorna uporabnost pojačane stilogenosti kao i pjesništvo nedokinuto ponudom prozodojskih sredstava, mogla smatrati neimanentnom glazbenošću, a upravo je u tim strukturama neuputno govoriti o onom što jest a što nije imanentno ne jeziku kao jeziku, nego njegovim mogućnostima, baš zato što je jezik i što su njegove dinamičke strukture upravo »imanentne« takovrsnim estetskim mijenama.

Mišljenje o stupnju sinkretičnosti, da ga tako uvjetno nazovem, potječe vjerojatno iz recepcije onih poetika što su inzistirale ne samo na glazbenim vrijednostima čakavštine nego i na teoriji o tzv. čakavskom sadržaju. Ako je, naime, ta teorija sužavala predmetnotematski vidokrug, sužavan je i »opseg« rabljene slike na njene poetski realizantne doslovne oblike. Redukcija je, kampanilističkim uzorom, morala dovesti do toga da se unutar, relativno shvaćeno, uprošćenog predmetnotematskog sloja dinamiziraju određene strukture, pa se počela dinamizirati glazbenost. No, ne bi valjalo vezati tu dinamizaciju samo uz poetike jednostavnih i kampanilističkih pjesmotvora, jer dinamizi-

ranje glazbenih struktura ovisi o funkcijama raznovrsnijih pjesničkih naka-
na, ali je nedvojbeno i to da je ta dinamizacija dovela do znatnih učinaka
u vezi s humorom, komikom i smijehom.

Bez velike greške cjelokupno se čakavsko pjesništvo u ovome stoljeću mo-
že okarakterizirati narativnim. Narativnost se zadržala čak i u pjesnika čija
poetika pretpostavlja radikalni odmak od uzanci klasičnih i elementarnijih
poetika u pjesništvu na čakavskom varijetetu XX. stoljeća. Dijelom je to za-
mijećeno i u kritici. Pisat će se o tome da je Gervais svaka pjesma mala
novela, te o njegovu pripovjedačkom stajalištu i mogućnosti da na osnovi te-
ga Gervais stvori ep (!)⁵⁵; o neusiljenoj naraciji, što je najprirodnije ruho
vernakularnim slikama⁵⁶; o pučkom pripovijedanju⁵⁷; o dubinskim kretanja-
ma naracije i naraciji pojedinih zbivanja⁵⁸; tradicionalnoj narativno-deskrip-
tivnoj kantileni, narativnoj tehnici pripovijedanja u stihu, narativnim cjelina-
ma-poemama i deskriptivnim fabulativnim štorijama⁵⁹; o raspletu, stanjima i
zbivanjima jednakim onim u grčkoj tragediji⁶⁰; o opisivanju i dijalekatskoj
poeziji⁶¹; itd.

S druge strane, pisat će se o anegdoti kao o obliku gdje je »duh čakavaca«
najizrazitiji⁶², o anegdoti kao karakteristici većeg dijela čakavske poezije⁶³,
pjesničkoj anegdoti i malim pričicama u stihovima⁶⁴, odnosno o tome »kao da
dijalekt sam po sebi vuče prema detalju i anegdoti«⁶⁵, odnosno organskoj
sraslosti anegdote s lirskim strukturama⁶⁶, o pjesničkoj utemeljenosti na
anegdoti⁶⁷, itd.

Na prvi bi se pogled moglo reći da je narativnost u suvremenom čakav-
skom pjesništvu vezana za poemično-epični niz što počinje Miloradićevim
poemama-videnjima i poemama-alegorijama te Nazorovim predmetnotemat-
skim evokacijama prošlosti i Dukićevim poemama, a nastavlja se Balotinim
»Božićnim obračunom«, Franičevićevim (:M), Čaćinim, Pinčićevim i Vučetiće-
vim poemama, anakronim spjevovima Turine Zvončića i A. Parčine, poemom
Kuničićevom, Cettineovim eklogama, Stipišićevim i Marovićevim cantosima,
Rakovčevom cronisterijom istrianom, Sirnikovim i Sinčićevim baladama, Bo-
nifačićevim, Načinovićevim i Petkovićevim sonetnim nizovima, Sapunarovim
splitskim anegdotalnim historiconom, Ujčićevim (:T) epskim zamahom, Brda-
rovim i Nižetićevim povjesnicama/povjesticama ... No, problem narativnos-
ti nije sadržan samo u dužim pjesmama i raznolikim poemama, što su ih u
ovom stoljeću napisali čakavski pjesnici. Narativnost se u suvremenoj čakav-
skoj poeziji, navlastito u poetikama romantičnog antejizma ali i u suvre-
menijima (:Stefanović, npr.), očituje kao diskurz sekventne pripovjednosti,
kao sižejni lanac epizoda (motiva) koji posjeduju značenje⁶⁸.

Relativno osamostaljene epizode, cjelovita diskurza, realizirat će se u
anegdoticnosti, koja je vrlo čest oblik artikulacije, odnosno shvaćanja na koji
da se način artikulira i mimetičko-pjesnički interpretira poimanje tzv. ča-
kavskog sadržaja. Pritom se anegdota ne smatra oblikom, formom ili vrstom,
ona je naprosto transcendentno imanentna tzv. sadržaju, više strukturno identi-
ficirana kao psihološka pojavnost negoli književni, odnosno pjesnički oblik.
Ona se zapravo i ne nastoji identificirati, te se prispodobljeva varijablama hu-
mora, komike i smijeha. Čak i tamo gdje se anegdota prepoznaje kao pri-

čica ili detalj, to je pričica ili detalj iz velikog neodredljivog polja transcendentnosti tzv. čakavskog sadržaja, ona je shema, doduše reducirana, sadržaja. Tako se anegdota recipira kao shematski identitet predmetnotematskog sloja, shematski kao shemni, a manje kao model književne strukture, vrste, ili podvrste, ili kako slično. Znači, anegdotalno se recipira ne kao realizantni model svoje vrste nego kroz razinu srodnih, ali ipak drugačijih struktura, recipira se kao zamijenjena učinkovnost.

U većim pjesničkim diskurzima anegdota i anegdoticnost počesto se realizira kao pledoaje s reduciranom poantom. U tim slučajevima poanta je namijenjena posljednjoj stihovnoj epizodi, ili je pak usmjerena na cjelokupnu sadržajnu recepciju. No, nerijetko je poanta vezana čvrsto za svaku pripovijednu sekvencu, a to je u onim slučajevima kada se poetski pripovijedni odjeljci, najčešće i grafički odijeljeni kao zasebni, zapravo ponašaju kao pikareskne epizode povezane predmetnotematskim i motivskim činima subjekata. To je slučaj, na primjer, s Franičevićem »Govorenjem Mikule Trudnega«, Pinčićem »Mojim tormientima«, Čaćinim »Stipom Jarbulinom«, itd.

Anegdotu, gledano sa stajališta čakavskog pjesništva, mogli bismo shvatiti kao najmanju narativnu sekvencu, pa i u slučajevima kada suvremene poetike depoetiziraju siže, da se poslužim Lotmanovim izrazom, anegdota ostaje relativno čvrsta. U tim slučajevima, kada je čak i neprepoznatljivo destruirana, da se ponekad »rekonstruirati«, ne doduše uvijek u pouzdanim semantičkim jedinicama, ali dostatno da se zamijeti njezina relativno samostalna funkcija unutar poetskog konstrukta. Prepoznaje se to u suvremenom pjesničkom nastojanju kao dosjetka, kao igra riječima, kao zapravo, nosilac asocijativne potke.

Narativnost je u nekim slučajevima toliko nazočna da se doista neke poeme mogu smatrati nekom vrstom suvremena epilija, ili antiepilija, odnosno onim što neke teorije književnosti nazivaju pjesničkom pripoviješću, te nekad imaju čvrstu i prepoznatljivu fabulu. Upravo fabula pjesničkih uradaka na čakavskom varijetetu čini pretpostavke za pragmatska prisvajanja, što su sa čakavskom poezijom činili »Gričani« i teoretičari tzv. socijalne literature tridesetih godina ovoga stoljeća. Izravnost fabule nerativnih pjesničkih ostvarenja na čakavskom varijetetu smatrana je izravnošću idejne pragme, odnosno socijalne poruke. Može se reći da je upravo putem fabule, uz varijetet prvovrsnim vernakularnim znakom, aksiološki određivano čakavsko pjesništvo u pojedinim razdobljima u kojima se ono smatra čak i avangardnim, kao što je to slučaj u prisvajanju pokreta socijalne literature. Svježina i novina, ako ih je bilo, mjerena je vernakularom dojmljivošću narativnih referencija, a ne literarnosnim pretpostavkama. Fabula je tako, najčešće, poistovećivana s tzv. čakavskim sadržajem, ili, barem dijelom, sadržajnošću.

Tentativnost narativnog, odnosno fabularne izravnosti, »regulirala« je na stanovit način i strukturu pjesničke slike, te je bjelodano da je slika doslovnija i transparentnija tamo gdje je narativnost očitija, to jest fabula izražena. Složenija, figurativna slika »odmicala« je narativnost k primarno pjesničkom a manje primarno referencijalnom. Ako bi se situacija uprostila moglo bi se reći da je izrazita, referencijalna, narativnost temeljila svoj kod, svoje kodove, na denotatima mimezisa, odnosno doslovnim slikama, a netranspa-

rentna narativnost figurativne slikovitosti na konotatima semiosisa. Sustav prakse, naravno, pokazao je dinamiku komplementarnosti i prožimanja, pa se, na stanovit način, može uočiti ta komplementarnost najizravnije u pjesnika poetike osvještenja. A put obeslikavanja i obezvučenja, kako bih označio proces prefunkcioniranja slike i zvuka, pratila je i defabulacija/denarativnost.

Iako je napisano kako je poznato da čakavci, za razliku od kajkavaca, u normalnom priopćavanju malo upotrebljavaju deminutive⁶⁹, za poeziju se to ne bi uvijek moglo reći, a ta se karakteristika prati još od Mažuranićeva »Pozdrava Vinodolu«, gdje deminutivi »iskazuju svoju idilično-elegijsku funkcionalnost«⁷⁰, od Jelenovićeve i Petrisove antologije, kada je, između ostalog, primijećeno da »baš ona specifična toplina dijalekta potječe i otuda što on u nama neminovno izaziva dojam naivnosti, izvjesnedeminutivnosti i djetinj-ski bespomoćne srdačnosti. On je neprocjenjiv kao idila u najdoslovnijem smislu riječi: eidyllion-sličice, ne samo u onom 'klasičnom' smislu idile kao književne vrste, nego u smislu intimne sličice interieura ili exterieura, život-ne minijature«⁷¹.

Značenje deminutiva može biti hipokorističko i pejorativno, osim što označava nešto malo u denotativnom značenju, ima dakle i konotativnu vrijednost u značenju lijepa, mila, draga, itd. U tom svjetlu valja promatrati i njihovu pejorativnu i lauditivnu⁷², odnosno pejorativnu i meliorativnu vrijednost⁷³, to jest stilogene njegove varijante. S tim u vezi velik je njihov stilistički potencijal, ali je malo onih čakavskih pjesnika što su na samosvojan način iskoristili te mogućnosti. Zapravo, postavlja se i pitanje zašto se u stvari deminutivnost prisposobljava čakavskom narječju. To više što je o deminutivima pisano tek u vezi s pjesništvom D. Gervaisa. Ivan Goran Kovačić pisao je⁷⁴ o hipokorističkim, humorističkim i slikovnim funkcijama Gervaisovih deminutiva, doduše na osnovi stilogene dojmljivosti deminutiva u prvoj zbirci Gervaisovoj. No, Milan je Crnković⁷⁵ učinio viševrsto značajno istraživanje Gervaisova pjesništva. Prvovrstno zbog toga jer je ukazao na to da ne valja apriorno preuzimati prethodne ocjene, jer skup sličnih ocjena može predočiti stanje koje zapravo i ne postoji, osim u kritičkoj preuzetosti. S druge strane M. Crnković je dokazao jednostavnom egzaktnošću da broj deminutiva nije toliko velik u pjesništvu D. Gervaisa, ali su oni izvanredno stilogeni kada su se tako snanžo nametnuli, a također su ograničeni na manji broj pjesama, te nisu karakteristični za cjelokupno Gervaisovo pjesništvo. Osim ostaloga to je Crnkovićevo istraživanje pokazalo kako deminutiv funkcionira u gradnji glazbenih pjesničkih struktura.

Možda bi se glavne opservacije mogle prisposobiti i cjelokupnom čakavskom pjesništvu, to znači da bi se izrazita uporaba mogla svesti na stilogenu pjesničku funkciju u Gervaisa, kao i nekolicine njegovih nasljedovatelja i epigona. No, nepobitna je već i istrošenost njegove stilogenosti, a suvremena pjesnička nastojanja na čakavskom varijetetu kao da nisu iznikla iz te tradicije, te se izrazitija uporaba, uglavnom redovito u laudativno-meliorativnim i hipokorističkim vrijednostima, zamjećuje u prilično jakom trendu starijih pjesničkih tendencija unutar pjesništva na čakavskom varijetetu u ovom stoljeću, pejorativni deminutivi pak u modernijim nastojanjima.

III

Prvi dio ovoga teksta nudi opće paradigme i tipologiju putem kojih se može pristupiti problemima humora, komike i smijeha u čakavskom pjesništvu XX stoljeća. Drugi pak dio govori o onim strukturama što su a priori pridjevana problemima humora, komike i smijeha. Već i sama glazbenost, što ponajviše od promatranih segmenata (:narativnost, anegdotalnost, deminutiv) sudjeluje u tvorbi humora, komike i smijeha, pokazuje da se raspored njenih struktura nadaje i ostalim tumačejnma, a pogotovo tim određenjima izmiču narativnost, anegdotalnost i pojava deminutiva u suvremenom čakavskom pjesništvu. Te strukture posjeduju osobine što su konzistentnije od onih što im ih se pridaje u vezi sa stvaranjem humora, komike i smijeha. Štoviše, osim glazbenosti i deminutiva, može se reći da narativnost i anegdotalnost u pjesništvu na čakavskom varijetetu ovoga stoljeća više sudjeluju u procesualnosti drugačije vrste. A upravo problem glazbenosti, narativnosti, anegdotalnosti, deminutiva, ali također i pjesničke slike, insuficijencije, odnosno teorije o njoj, pokazuje da mnoga bitna polja u istraživanju suvremenog pjesništva čakavskog još nisu istražena, nisu dirnuta. S jedne strane pridonijela je tome površnost jednostrana pristupa, i s glotofagijskog stajališta i stajališta obrane vernakularnih shema: promatrala se vanjska, dojmjljiva strana problema, ili pak ona, »rizično« zaštićena, u kojoj je lingvizam dolazio na svoje. Na pitanje: kakve su postavke kritike i dosadašnjih istraživanja na području suvremena čakavskog pjesništva?, nitko ne odgovara, tek rijetki počinju njime.

BILJESKE

- ¹ Obzor, 7. svibnja 1934, Dometi 11/1969., str. 70.
- ² Antologija nove čakavske lirike, vl. naklada, Zagreb 1934.
- ³ V. Nazor: Umiranje ili rađanje čakavštine, Obzor 12. ožujka 1935, Dometi 12/1969, str. 75.
- ⁴ »Sama činjenica da je jedan objektivni, neemocionalan stručni termin potreban s odnošenjem na 'jednu vrstu jezika' jeste, u sebi, indikacija da izraz 'jezik' često nosi u sebi vrijednosni sud, da je to termin koji je indikativan za određenu emociju i nazor' a uz to i termin koji mami emociju i nazor. Ovo je važna činjenica kad se radi o jezicima (...) Zbog toga, mi ćemo upotrebljavati termin 'varijetet' da ne bismo bili uhvaćeni u stupicu istih onih pojava koje nastojimo ispitati, naime — kada se i od strane koga izvjestan varijetet smatra jezikom i kada ga i ko smatra nečim drugim« (J. Fischman: Sociologija jezika, Svjetlost, Sarajevo 1978, str. 35). Nadalje, slijedimo u konspektu Fishmana, termin varijetet, za razliku od termina dijalekt, ne pokazuje nikakav posebni jezični status, osim različitosti, u odnosu na druge varijetete. Varijetet, naime, samo označava jedan član verbalnog repertoara i njegovu uporabu podrazumijeva samo to da postoje i drugi varijeteti. (:O. c., str. 37)
- ⁵ Glorija Rabac-Condrić: O istarskom humoru, Dometi 3—4/1972, str. 68—81.
- ⁶ Ranko Marinković: Čakavština u službi umjetnosti, Dometi 11/1970, str. 78—81.
- ⁷ Socijetalnim ovdje označujem relaciju »prema jednom određenom društvu, za razliku od termina socijalni, koji se odnosi na društvo uopće« (:Fischman: O. c., str. 26). Time ne potenciramo partikularnost problema, ali ga distinkcija socijetalno/socijalno svakako dijelom pojašnjuje.
- ⁸ D. Victoroff: Sociološka strana problema, u: Smijeh, Uvod u naučnu studiju o smijehu, NIP, Zagreb 1961, str. 37.
- ⁹ E. Souriau: Smijeh promatran s estetskog stanovišta, Smijeh, str. 212.
- ¹⁰ Z. L. Kalve (J. L. Calvet): Lingvistika i kolonijalizam, BIGZ, Beograd 1981, str. 38.
- ¹¹ V. Prop: Problemi komike i smeha, Dnevnik, Novi Sad 1984, str. 30—31.
- ¹² A. Petravić: Pjesništvo u lokalnim govorima, Obzor 26. V 1937, Dometi 1—2/1970, str. 112.
- ¹³ Lj. Maraković: Čakavska antologija, Hrvatska prosvjeta 8/1934, Dometi 11/1969 str. 75.
- ¹⁴ A. Flaker: Dijalekt kao osporavanje, u: Stilske formacije, SN Liber, Zagreb 1976, str. 335.
- ¹⁵ S. Vučić: Pjesnik Stefe Pulišelić, u: Tin Ujević i drugi, August Cesarec, Zagreb 1978, str. 274—5.
- ¹⁶ E. Hercigonja: Problemi jezika i stila, u: Srednjovjekovna književnost, Povijest hrvatske književnosti, knj. 2, Liber-Mladost, Zagreb 1975, str. 30—41.
- ¹⁷ M. A. K. Halliday: Jezik u urbanoj sredini, Argumenti 1—2/1983, str. 173.
- ¹⁸ R. Marinković: O. c., str. 78—79.
- ¹⁹ O. Jespersen: Dijalekt i zajednički jezik u: Čovječanstvo, narod i pojedinac sa lingvističkog stanovišta, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo 1970, str. 73.
- ²⁰ T. Prpić: Književni regionalizam u Hrvata, MH, Zagreb 1936, str. 17.

- ²¹ Pod tim pojmom nećemo podrazumijevati samo anakroničnu ranjivost otcijepa od matere-zemlje, ne samo apsolutnu privrženost predodžbenim shemama kolektivne svijesti njena čakavskog poetskog toposa, već ćemo u Antejuvu kompleksu čakavske poetike tražiti i mjeru unutrašnje destrukcije, poput psihoanalitičkih odnosa svijesti i podsvijesti, s obzirom na to da će razgradnja, simbolično pomak sa zemlje-mater uvis, unutar odnosa u relacijama tog kompleksa, značiti pomak naprijed, ali i, u odnosu na denotacije i konotacije predodžaba o Antejuvu kraju-smrti, uništavanje čakavske samobitnosti u granicama za koje nitko nije izrekao logičke, poetske i ine, funkcije.
- ²² D. Grlić: Komedia i komično, u: *Estetika 1*, Naprijed, Zagreb 1983, str. 269—270.
- ²³ R. Marinković: O. c., str. 80.
- ²⁴ Milan Crnković: Nad vokabularom čakavskih pjesama Draga Gervaisa, *Dometi* 11—12/1975, str. 12.
- ²⁵ D. Gervais: Moja zemlja, Korablja začinjavca, *Dometi*, Rijeka 1969, str. 129.
- ²⁶ Z. Jakšić: Snig na Braču i druge pismne, vl. naklada, Selce-Brač 1977, str. 7—8.
- ²⁷ A. Dukić: Nešto o čakavskom naglasu, pogovor čakavskoj poemi »Marija devica«, pretisak iz Jadranskog kalendara za god. 1936, str. 13.
- ²⁸ Posebno je instruktivan Zlatičev esej »Muzikalnost čakavske poezije i permutacije čakavske pjevane riječi«, *Dometi* 11/1969, str. 20—22, ali i tekst »Jezično i muzičko jedinstvo čakavštine«, *Dometi* 3—4/1972, str. 91—96.
- ²⁹ D. Gervais: Stari mladić, Korablja začinjavca, str. 138.
- ³⁰ D. Grlić: O. c., str. 247.
- ³¹ R. Marinković: O. c., str. 80. U tekstu o M. Franičeviću (:Govorenje Mikule Trudnega, *Republika* 4—5/1946, str. 393) Marinković će »groteskni primorski humor« nazvati burlesknim humorom, ali i mediteransko-rustikalnom zatvorenom komikom čakavskog izraza.
- ³² M. Krleža: Davni dani, *Sabrana djela M. Krleže*, sv. XI i XII, Zora, Zagreb 1956, str. 109—110.
- ³³ V. Nazor: Raskomadane strofe, u: *Sabrana djela XVIII*, str. 286—289.
- ³⁴ Postuma, Pogovor, O. c., str. 445.
- ³⁵ O. c., str. 13.
- ³⁶ Raspjevani otok, u: *Proza i poezija*, MH, Rijeka 1959 str. 499.
- ³⁷ Još jedna čakavska knjiga, O. c., str. 496.
- ³⁸ Lijepi mrtvac, *Dometi* 1—2/1970, str. 113.
- ³⁹ R. Vidović: V. Nazor i melodije čakavske riječi, *Brački zbornik*, Supetar 1957, Čakavska rič 2/1971, st. 68.
- ⁴⁰ Čakavština u službi umjetnosti, str. 80.
- ⁴¹ Muzikalnost čakavske poezije i permutacije čakavske pjevane riječi, str. 20—22.
- ⁴² O. c., str. 20.
- ⁴³ Jezično i muzičko jedinstvo čakavštine, str. 96.
- ⁴⁴ I. Jelenović: Nova čakavska lirika, MH, Zagreb 1961, str. 14—15.
- ⁴⁵ Npr. Jedan crtež D. Gervaisa, *SD XVIII* str. 302, O čakavštini, *SD XIX*, str. 183.
- ⁴⁶ F. Mažuranić: Od zore do mraka, u: A. Harambašić/F. Mažuranić, *PSHK* 54, Zora — MH, Zagreb 1966, str. 262.
- ⁴⁷ F. Pavešić: Duša i tijelo čakavštine (Polemiki članci), *Primorje*, Hrvatski tjednik, Sušak 1939, str. 4. i 11.
- ⁴⁸ A. Barac: Dijalekt u književnosti, u: *Književnost Istre i Hrvatskog primorja*, MH, Rijeka—Zagreb 1968, str. 33.
- ⁴⁹ Marakovićeva ocjena, *Dometi* 11/1969, str. 74.
- ⁵⁰ Napomena urednika, Korablja začinjavca, str. 309.
- ⁵¹ Puntarska čakavska beseda, ur. K. Urem *RKND*, Rijeka 1975, str. 9.
- ⁵² R. Vidović: Predgovor, u: A. Sapunar: *Kvadri moga škoja*, *Mogućnosti*, Split 1972, str. 14.
- ⁵³ R. Bugarski: Vrednovanje jezičnih sistema, u: *Jezik i lingvistika*, Nolit, Beograd 1972, str. 187—213; *Popularni sudovi o jeziku*, u: *Lingvistika o čoveku*, *BIGZ*, Beograd 1975, str. 192—202.
- ⁵⁴ Z. Mišić: Pesničko iskustvo, u: *Kritika pesničkog iskustva*, *SKZ*, Beograd 1976, str. 163—164.
- ⁵⁵ S. Zupić: Čakavski stihovi D. Gervaisa, *Književni horizonti* 4/1935, str. 90.
- ⁵⁶ V. Vitezica: Predgovor, u: A. Nižetić: *Stare bračke užance*, vl. naklada, Selce 1969, str. 9.
- ⁵⁷ P. Simunović: Predgovor, u: S. Pulišević: *Odića mojega krša*, *Poljoprivredna zadruga Postira*, Brač 1981, str. 19.
- ⁵⁸ Z. Jeličić: Čakavski stih D. Ivaniševića, u: Z. Jeličić: *Izabrana djela*, *PSHK* 150, *NZMH*, Zagreb 1980, str. 175—176.
- ⁵⁹ M. Vaupotić: *Sklad intimnog i socijalnog*, u: I. Zic-Klačić: *Knjiga pjesama*, *RKND*, Rijeka 1972, str. 9—12, 15—16.
- ⁶⁰ Domašaj riječi, Z. Crnja razgovara s M. Crnbori, *Dometi* 8/1971, str. 3.
- ⁶¹ I. G. Kovačić: *Pjesme međimurskoj zemlji N. Pavića*, u: *Izabrana djela*, *Glas Rada*, Zagreb 1951, str. 426.
- ⁶² Lj. Pavešić: O čakavskom dijalektu i anegdotama, *Riječka revija* 6/1963, str. 414.
- ⁶³ I. Mihovilović: Čakavska poezija M. Rakovca, *Dometi* 11/1969, str. 31.
- ⁶⁴ S. Vučetić: *Pjesnik Stefe Pulišević*, str. 274—275.
- ⁶⁵ M. Franičević: *Književne interpretacije*, *Naprijed*, Zagreb 1964, str. 256.
- ⁶⁶ M. Franičević: *Istarski bard i hrvatski pjesnik M. Balota*, u: *Pjesnici i stoljeća*, *Mladost*, Zagreb, 1974, str. 215.
- ⁶⁷ S. Novak: J. F. Pločar, u: J. F. Pločar, *PSHK* 143, MH — Zora, Zagreb 1977 str. 13.
- ⁶⁸ J. Lotman: *Predavanja iz strukturalne poetike*, *Zavod za izdavanje udžbenika*, Sarajevo 1970, str. 220.
- ⁶⁹ B. Finka: *Deminucija, augmentacija i pejoracija kao stilska osobina*, u: *Čakavske stilističke studije*, *Suvremena lingvistika* 5—6/1972, str. 17.
- ⁷⁰ A. Flaker: O. c., str. 328.
- ⁷¹ Lj. Maraković: O. c., str. 74—75.
- ⁷² B. Vuletić: *Uloga intonacije u određivanju odnosa »lijepo-ružno« i »malo-veliko« kod deminutiva, pozitivna i augmentativa*, u: *Gramatika govora*, *GZH*, Zagreb 1980, str. 103.
- ⁷³ M. Corac: *Stilistika srpskohrvatskog književnog jezika*, *Naučna knjiga*, Beograd 1974, str. 46—47.
- ⁷⁴ I. G. Kovačić: *Čakavski orkestrioni D. Gervaisa*, u: *Izabrana djela*, str. 418—423.
- ⁷⁵ M. Crnković: O. c., str. 5—20.

A SUMMARY AS THE CONCLUSION

Through various perspectives, this work has touched on the range of those ideas whose putting forward for discussion should be enabled through a new approach to the contemporary poetry of the chakavian variant of this century. Although certain problems do not only touch upon modern chakavian poetry but are of a broader aspect, it was necessary to present them due to the implications that they have in common with the basic understanding of the approachability to this poetry. From one side these are the, let us call them, »external« factors, in the first place the complex of glottophagia and everything it provokes and creates, and creates, and on the other hand these are the »internal« factors that refer to the inexplicable mythemes which have been permeating it since the turn of the century like some immanent traits, though nobody has ever, not even closely, defined, described or clarified them.

Precisely these factors, the glottophagia and the inner contradictions, have had an essential influence on the development of contemporary chakavian poetry. Under glottophagia, however, we shall not only understand it as a desire to subordinate the language and treat it as inferior, namely submit it to a certain linguistic colonialism (:Calvet), but also a desire, or even a need, for broadening forms of various superiorities, namely predominance. Of course we should not conceal the fact that the participants in this process were themselves the partakers in chakavian poetical occurrences, mainly either because of their unconsciousness or else their being possessed with aims whose imagination attained the poetical.