

Marina Tomić

STILISTIČKA ANALIZA PJESME TEE GIKIĆ
TAKO PJEVA DUNJA

Uvod

Stilističkom analizom pjesme suvremene osječke autorice Tee Gikić¹ intermedijalno će se, ali i lingvostilistički, pristupiti raščlambi pojedinih tekstualnih struktura u pjesmi, odnosno njihovu pobližem tumačenju. Pritom će se upotrebljavati intermedijalni pristup Gorana Rema tekstu pjesme, odnosno vidjet će se na koji je način kôd glazbe pronašao svoj odjek u pjesmi *Tako pjeva Dunja*. Da bi se strukture *forma*, *tema*, *stil* i *subjekt* pravovaljano prepoznale i analizirale, u radu će biti primijenjene i lingvostilističke teorije, prvenstveno one Krunoslava Pranjića i Branka Vuletića. U pojedinim će dijelovima rada od prijeko važnosti biti promišljanja Josipa Užarevića, izložena u knjizi *Kompozicija lirske pjesme*.

Stilistička analiza pjesme

Tako pjeva Tea

U pogovoru njezine druge zbirke pjesama *Zaduhana tišinom* Goran Rem piše: „Stihovi koje piše Tea Gikić lepršavo nas zahvaćaju ritmom poznatoga i u tome je njihova neobičnost – srebrom proširivaju suhe tragove svakodnevice.“² Teinu pjesmu *Tako pjeva Dunja*, koju će analizirati ovaj seminarski rad, prenosim u cijelosti:

¹ Tea Gikić rođena je 30. kolovoza 1958. u Karlovcu. Nakon izbora pjesama u osječkoj *Književnoj reviji*, u slavonskoj nakladi *Privlačica* 1993. izlazi joj autorski prvijenac *Bez pucnja* u Vinkovcima. Po završetku gimnazije iz Karlovca odlazi u Zagreb, gdje diplomira 1980. na Farmaceutsko-biokemijskom fakultetu. Uskoro doseljava u Osijek i zapošljava se kao magistra farmacije u Ljekarni *Osijek*. Bavi se i slikarstvom. 2000. godine dobila je nagradu u Drenovcima. Objavila je zbirke pjesama: *Bez pucnja*, Vinkovci, 1993., *Zaduhana tišinom*, Zagreb, 1995., *Melankolija obilja*, Zagreb, 1996., *Čežnja za snom i zaboravom*, Osijek, 1998., *Knjiga dobrih namjera*, Zagreb, 2003., *Trikovi ptica selica*, Osijek, 2006.

² Goran Rem, u knjizi Gikić, Tea, 1995. *Zaduhana tišinom*, Meandar, Zagreb.

TAKO PJEVA DUNJA

*Glas pjeva tužnim sopranom
pravu i istinsku mirnoću bola,
tajno središte ženine utrobe
iz koje hlape destilati napuštenosti,
uzdasi iznevjerenog zajedništva
u polaganom taktu plača
i prizivanje smrti koju ne treba zanemariti
kad taj impuls dođe.
I glasnice se naprežu u slušljive poruke
pod stiskom koji ne popušta
kada se jednom dočepa njenog vrata,
odveć istrošena, odveć iscrpljena venjenjem,
izvedbom se bravura othrvava rušilačkom vjetru
i tvorbom teksta na pjevnom tonu
uzdigne do omekšalog vriska
do krajnje uzvišenosti zvuka
i iznenada dosegne tu oktavu milosti.
tu slobodu.
Taj tjelesni osjećaj kako pjeva netko drugi.³*

O funkciji naslova pjesme

Sagledavši odnos naslova i teksta pjesme, nameće se zaključak kako je naslov progresivan (prospektivan) u odnosu na tekst, odnosno kako oblikuje „semantičku jezgru iz koje će se u nastavku razviti cjelina lirskoga bića (...) pa upućuje na određeni razvoj lirske događajnosti“⁴. Naslovom *Tako pjeva Dunja* naznačena indikacija uvodi u pjesmu Dunju, što, nakon čitanja pjesme i osvještavanja koda glazbe, označava asocijaciju na istaknutu i međunarodno priznatu vokalnu umjetnicu *Dunju Vejzović*⁵. Stoga je zaključiti da je naslov progresivan te da funkcionira kao ime teksta, odnosno upućuje na odnos teksta prema nečemu u izvantekstualnoj stvarnosti, točnije prema auditivnom mediju glazbe i spomenutoj vokalnoj umjetnici. Kako G. Rem navodi, „često će se u poeziji ispisivanoj od početka osamdesetih do kraja osamdesetih pojavljivati takve polilogijske osobe, nazočne imenima, nadimci-

³ Pjesma je preuzeta iz: Rem, Goran, 2003. *Koreografija teksta, drugi dio*, Meandar, Zagreb, str. 337; i svi citati stihova oslanjaju se na isti izvor.

⁴ Užarević, Josip, 1991. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, str. 53.

⁵ Dunja Vejzović svjetski je poznata vokalna umjetnica, rođena 20. listopada 1943. u Zagrebu. Više o toj uglednoj umjetnici na internetskoj stranici <http://www.porin.info/zivotne/dunja-vejzovic.html>.

ma.“⁶ Takva će praksa pratiti i poeziju u devedesetima.

U samome naslovu pokazna zamjenica *tako* označava drugi stupanj deikse⁷, u tekstu – ono što je već spomenuto, što u ovom slučaju odmah asocira na položaj subjekta teksta (lirskoga Nad-Ja), odnosno na to da je pjevanje Dunje ono što se čulo, čuje, odnosno ono s čim se konkretan kôd pjesme već ranije susreo⁸ i iz kojega se kontakta izgradio.

Forma

Forma je „kao tekstualna struktura najbliža označavanju koda, stoga se pjesnički izumi najsloženije upućuju upravo tamo.“⁹ Semantika naslova moguće je ekvivalentna semantici grafike teksta *Tako pjeva Dunja*. Za grafički izgled pjesme mogli bismo uvjetno reći da oponaša pjevanje Dunje, odnosno nejednaka dužina stihova mogla bi označavati vokalnu izvedbu pjevačice (koja, dakle, ne pjeva konstantno, nego se tek povremeno kraćim i nejednako vremenski zastupljenim dionicama svoje glasovne izvedbe pridružuje glazbenoj pratnji).

Pjesma se sastoji od jedne strofe, a njezini nejednako dugi stihovi nisu vezani rimom, dakle, slobodni su. Na grafostilematskoj razini uočava se upotreba interpunkcijskih znakova u skladu s pravopisnom normom, osim u jednom slučaju, u pretposljednem stihu (o značenju toga grafostilematškoga postupka pisat će se nešto kasnije). Ipak, uočava se i izostanak zareza na mjestima gdje bi on mogao, čak i trebao stajati, što je u kontrastu s pravilnim načinima njegove uporabe. Zaključak je da se uporaba grafostilema svakako ne događa slučajno niti bez posljedice, odnosno da je navedeni izostanak, primjerice – zareza, stilistički instrument, jer se upravo takvo, ulančano, brzo *hodanje* kroz pojedine dijelove pjesme povezuje s kodom glazbe, melodijom koja ponekad usporava, a ponekad uistinu *trči* kroz riječi, note.

Upotreba je veznika kao poveznika rečenica u jednu nezavisno složenu cjelinu također nezanemariva činjenica koju se isto može povezati s oponašanjem melodije, ritmom. Jednako tako, veznik *i* na početku rečenice navodi na ideju vezanosti, ulančavanja radnje, stihovane glazbenosti, kronologije nota, ali i *dogđajaja* pjesme.

⁶ Rem, 2003: 55.

⁷ „Deiksa kao vid konstruiranja značenja podrazumijeva korištenje određenih elemenata smještenosti subjekta da bi se opisao relevantni dio prizora. Deiktički jezični elementi, poput osobnih i pokaznih zamjenica te oznake glagolskih vremena, mogu se definirati isključivo u odnosu na govorni čin, odnosno mjesto i vrijeme govorenja“ (Geld, 2006: 203).

⁸ „(...) intermedijalni se kontakt događa izvan, odnosno, prije teksta. Susreću se kodovi, a ne tekst s drugim kodom ili tekstovi međusobno. (...) Uvijek nazočni subjekt teksta, koji nije nužno reprezentiran ili podržan u tekstu bilo kojim gramatičkim sredstvom, ona je instancija koja je smještena upravo u tom prostoru kodnih igara“ (Rem, 2003: 51-52).

⁹ Rem, 2003: 55.

Promatranje samoglasnika *i* kao fonostilema nije neopravdano. Naime, svijetao glas *i* visoke je frekvencije¹⁰ (broj titraja zvučnoga vala u sekundi) te je poznat kao najviši od svih samoglasnika. Kada se u obzir uzme intermedijalna poveznica glazbe i poezije, visina soprana, odnosno oponašanje glasa Dunje Vejzović koje se kao lajtmotiv pronosi pjesmom, zaključiti je da mjesta gomilanja glasa *i* imaju svoju i te kako opravdanu funkciju:

(...) *i* prizivanje smrti koju ne treba zanemariti (...)
i iznenada dosegne tu oktavu milosti.¹¹

Na sintaktostilematskoj razini uočavamo opkoračenje kao sintaktostilem proveden kroz cijelu pjesmu. Dakle, u prostoru cijeloga teksta sintaktička se cjelina „ne podudara s versifikacijskom i to bitno mijenja ritmički ustroj iskaza. Opkoračenje se ponekad opisuje i kao nametanje govorne intonacije stihu: a nametanje govorne intonacije stihu često je u funkciji isticanja dijela iskaza koji je prebačen u sljedeći stih, jer se taj dio nalazi iza pauze, koja označava završetak versifikacijske cjeline – stiha, i iza uzlazne intonacije, koja pokazuje da sintaktička jedinica ne završava završetkom stiha.“¹² Upravo takvo ritmičko doziranje uočava se i u promatranoj pjesmi, a dodatno je naglašeno zbog intermedijalno upletenoga koda glazbe u ispisivanje (ispjevavanje), a onda i u tumačenje stihova. „Pojedini elementi stiha organiziraju se u ritmu svaki put na nov način: tek u kontekstu čitave pjesme dobivaju (ili ne dobivaju) ritmički smisao.“¹³ U pjesmi je takva organizacija i više nego uočljiva te u potpunosti pridonosi melodioznosti čitave strukture (sintaktičke i semantičke) pjesme.

Tema i stil

Tema promatrane pjesme najavljena je već samim naslovom *Tako pjeva Dunja*. Ime teksta – naslov tako nosi i tu funkciju te se čitatelju samim naslovom sugerira na što treba obratiti pozornost, odnosno u kojem će se smjeru kretati pjesnička zbilja. Užarević tvrdi, a što je u potpunosti primjenjivo na Gikićkinu pjesmu, da je za razvoj lirske teme tipična trodijelna gradba: u prvome dijelu daje se tema, u drugome se ona razvija pomoću bočnih motiva (što je slučaj, a kako će se u daljnjem razmatranju vidjeti, u pjesmi *Tako pjeva Dunja*) ili se naglašava pomoću suprotnosti, a treći dio donosi nešto kao emocionalni zaključak.¹⁴

¹⁰ „(...)glasovna mu je optimala, to jest ono frekvencijsko područje gdje su mu glasovne značajke najrazbirljivije, do 6400 Hz (...)“ (Pranjić, 1983: 258).

¹¹ Vidi ²

¹² Vuletić, 2006: 32.

¹³ Petrović, 1983: 419-420.

¹⁴ Užarević, 1991: 21.

„Pri proučavanju tematskoga uređenja važno je imati na umu, s jedne strane, *opterećenje* – količinu stihova, pojmova ili slika što razvijaju danu temu, a s druge – forme razvijanja.“¹⁵ Tema kao tekstualna struktura sastoji se od svojih podstruktura – motiva (bilo da se radi o motivima slike, misli ili stanja, samostalne pojavnosti ili o kombiniranim motivima). Već u prvome stihu vidimo da *glas pjeva*, a u pjesmi se slažu motivi slike i stanja koji govore *što glas pjeva* – objekt je pjevanja motiv bola, središta ženske utrobe. Time se nekako i zaključuje prvi dio pjesme (sintaktički zaokružen točkom na kraju stiha *kad taj impuls dođe*). To bi bili primarni motivi ovoga dijela pjesme koji se ciklički nadovezuju na prvi dio početnoga stiha teksta. Ženina utroba, njezino tajno središte, dodatno se semantizira sljedećim stihovima (motivima slika, ali i stanja):

*iz koje hlape destilati napuštenosti,
uzdasi iznevjerenog zajedništva
u polaganom taktu plača
i prizivanje smrti koju ne treba zanemariti
kad taj impuls dođe.*¹⁶

Te, nešto manje istaknute, motive karakterizira izmiješanost kodnih označitelja glazbe i poezije: pjevačica će pjevati uz uzdahe, taktove, impulse glazbe. Ti se *glazbeni* motivi miješaju s motivima opisivanja slika – sadržaja tajnoga središta ženine utrobe, onoga što se opjevava, a što hlapi (treba uočiti prostorno sve bliže pristupanje središtu objekta pjevanja, postupak njegova semantičkoga izoštravanja): *destilatima napuštenosti, uzdasima iznevjerenoga zajedništva, prizivanju smrti*.

I nadalje su u pjesmi motivi slika i stanja kojima se referira na kôd glazbe: glasnice koje se naprežu, bravura koja se izvedbom othrvava vjetru. U prvom je planu posljedica koja nastaje, nova stanja koja se javljaju, slijed glazbe, stihova. „Tekst je cjelina koja, s jedne strane, podrazumijeva raščlanjenost na pojedine segmente (komponente, suptekstove), a s druge – njihovu dinamičko-razvojnu povezanost.“¹⁷ S tim u skladu može se pratiti linija segmenata: *glas – pjevanje – glasnice – naprežanje – bravura – oktava milosti – sloboda*. I ne slučajno: vremenski, kronološki, čak i značenjski, može se ulančati najsnažnije motive u navedeni slijed. Tema koja se tako nameće jest dana upravo samim naslovom: promatranje glasa koji pjeva. Načina pjevanja. Tema jest pjevanje. Učinak. On se i navodi u posljednjemu stihu:

*Taj tjelesni osjećaj kako pjeva netko drugi.*¹⁸

¹⁵ Užarević, 1991: 24.

¹⁶ Vidi ²

¹⁷ Užarević, 1991: 33.

¹⁸ vidi ²

Kravar navodi da se prikazivačka funkcija lirske pjesme očituje upravo u iznošenju teme – onoga o čemu je u pjesmi riječ, a koja je rezultat leksičkog kontigviteta i sintaktičke artikulacije.¹⁹ On tumači da je prikazivačka funkcija lirske pjesme osobita i po načinu na koji uokviruje svoj predmet i izgrađuje svoju temu, te tvrdi kako se vještina uokvirivanja lirske teme sastoji uglavnom u uvođenju diskontinuiteta između znakovnih jedinica upotrijebljenih u središnjem dijelu pjesme i onih s njezina početka i završetka.²⁰

Jedinice s početka lirske pjesme razlikuju se od središnjih obično po opoziciji *apstraktno – konkretno* ili *cjelina – dijelovi*. Upravo se tako i u Gikićkinjoj pjesmi početak izdvaja kao nagovještaj onoga što slijedi, odnosno nastavak pjesme konkretizira problem iznesen na samome početku: glas koji pjeva, tužni sopran, dobiva širu semantičku poziciju kako se redaju stihovi pjesme, a s obzirom na semantičku cjelinu kojoj pripada i koja se osvještava.

Slično se tomu lirska pjesma uokviruje i na svome završetku. Diskontinuitet na liniji odnosa *sredina – završetak* zasniva se na opozicijama tipa *staro – novo, očekivano – neočekivano*. U skladu s upravo napisanim, pjesma i završava: nižu se motivi koji uokviruju temu, donose se nove slike i pjesma se značenjski popunjava sve do svojevrsnoga vrhunca (kao i u skladbi), da bi kraj bio upravo tzv. oktava milosti, gotovo katarzično zrcalno promatranje proizvedene vokalnosti i, na neki način, odmicanje od slike od koje se krenulo. Na semantostilističkoj razini semantostilem *tužan* (epitet²¹) dodan je imenici *sopran* u prvome stihu, a čini izražajnu (ekspresivnu) funkciju lirske pjesme i već na samome početku boja sopran (inače najviši ženski ili dječji glas koji se dijeli na zahtjevniji koloraturni sopran i nježniji lirski sopran) u tamno, melankolično raspoloženje. Pojam *sopran* odmah navještava i činjenicu da lirsko Nad-Ja promatra ženu, odnosno da glas koji se u pjesmi tematizira pripada ženi. *Prava i istinska mirnoća bola* pojačana je i smještajnim pojmom *tajno središte* ženine utrobe. Osim što se ondje nalazi dijafragma kojom počinje izvedba tona, pojam semantički obuhvaća i ono što paralelno, ali i s preklapanjem, izlazi s tonom: *destilati napuštenosti, uzdasi iznevjerenog zajedništva, polagani takt plača*. Ovdje izrečene metafore navode na spajanje kodova poezije i glazbe. Tužne glazbe koju žena (odnosno njezini *dijelovi* – glasnice, glas) izvodi te osobne tuge skrivene u njezinoj utrobi koja s tom glazbom izlazi. Upravo nam niz semantostilema – metafora dodatno pojašnjava ili razotkriva slojeve kojima je bol obavijena: bol zbog napuštenosti, ostavljenosti, prekinutoga zajedništva, a što će rezultirati, opet metaforom iskazano, prizvanom *smrću*.

¹⁹ Kravar, 1983: 490.

²⁰ Kravar, 1983: 492.

²¹ Kako Škreb tvrdi, pridjev kao vrsta riječi naročito služi afektivnom umjetničkom izražavanju. Epitetu je zadaća razvijanje svijeta čuvstava što ga predmet treba izazvati kod čitatelja (Škreb, 1983: 340-341).

Treba se na trenutak zadržati na uočljivoj *narativnosti* kao stilskom označitelju pjesme. Lirska se naracija i u ovoj pjesmi odlikuje perceptibilnošću²². Tematizira se proces, priča²³ koju nam donosi promatrač, lirsko Nad-Ja (subjekt teksta): pozornost se u praćenju zvuka podiže s utrobe do glasnica, sljedeće točke pri proizvodnji zvuka. Glasnice koje se naprežu prenose destilate, uzdahe, taktove, prizivanja, sve to u *slušljivim* porukama (epitet *slušljiva* naglašava instanciju *trećih očiju*, uvijek prisutnoga lirskog Nad-Ja koje promatra izvedbu pjevačice, te u isto vrijeme izražava i ekspresivnu funkciju lirske pjesme). Ton je istovremeno tužan i zlokoban, a na što upućuje slika nepopustljivoga stiska ženina vrata pri radu glasnica, kao da je i sama izvedba bolna (a ne samo njezino značenje koje *čupa* iz ženine utrobe).

Ponavljanje priloga *odveć*:

odveć istrošena, *odveć* iscrpljena venjenjem,
*izvedbom se bravura othrvava rušilačkom vjetru*²⁴,

dodatno naglašava motiv bola koji se provlači kroz pjesmu od njezina početka, a činjenicom je predmeta pjesme, fragmenta koji pjesma donosi. Sintaktostilističkim potezom – inverzijom, potencira se semantostilistička razina, odnosno apostrofiranim stihom naglašava se atributna dionica – *odveć istrošena, odveć iscrpljena venjenjem*²⁵ atribut je pojmu *bravura*, kao i način njezina *othrvavanja rušilačkom vjetru*: pojam *izvedbom* stoji ispred subjekta *bravura* i predikata *othrvava se*. Vokalna je *bravura* istrošena te se upravo *izvedbom* othrvava rušilačkom vjetru. Zaključiti je zato da je pjevanje, sama izvedba, ono što je u suprotnosti s rušenjem, propadanjem, rušilačkim vjetrom. *Bravura* se tvorbom teksta na pjevnom tonu uzdiže do omekšalog vriska, do krajnje uzvišenosti zvuka i iznenadnog dosegnuća *oktave milosti*. Tako bi otprilike izgledala parafraza narednih stihova ove poprilično narativne pjesme. Opisuju se najviši tonovi glazbe, ovdje izjednačene s bolom, a koji se prati kroz pjesmu od svoga nastanka u unutrašnjosti ženskog izvođača, u tajnom središtu ženine utrobe, pa sve do njegova realiziranja kao najvišeg i najljepšeg tona koji ljudski glas može proizvesti, tona koji je metaforično izjednačen s *omekšalim vriskom* (što se može povezati i s dimenzijom vriska kao produkta bola), krajnjom uzvišenošću zvuka.

Jedan stih kojim se definira ta oktava milosti odskače od ostalih:

tu slobodu.²⁶

²² „Slijed događaja koji se lirskom naracijom prezentira ne može prelaziti okvire 'lirske kratkoće'“ (Užarević, 1991: 171).

²³ „Priču možemo odrediti kao verbalno prikazivanje jednoga ili više događaja tako da se događanje daje u vremenski nepremetljivom redosljedu (...), priča ima bitno vremenski karakter: ono što je bilo 'prije' ne može biti 'poslije' i obratno“ (Užarević, 1991: 171-172).

²⁴ Vidi ²

²⁵ Vidi ²

²⁶ Vidi ²

Navedeni stih prekršio je pravopisnu normu o pisanju rečenice velikim početnim slovom, a kako je ovo jedini slučaj gdje se pojavljuje anomalija toga tipa, treba ju smatrati stilističkim instrumentom. Kršenje norme moglo bi se povezati time što pokazna zamjenica stoji uz pojam *slobode* te semantički i sama svojim *svoje glavim* istupom ide protiv pravila, oslobađa se. Osim toga, nastaviti rečenicu malim slovom dublje ju povezuje s prethodnom, čini stanku manjom, cjelinu ne toliko odvojenom.

Na sintakstostilističkoj razini uočavamo da je to jedina rečenica u pjesmi koja je bezglagolska. Po Vuletiću²⁷, eliminacija glagola traži i nalazi svoju kompenzaciju drugdje. Eliminiranjem glagola obično se eliminira izraz trajanja, protoka vremena, pa se bezglagolska rečenica prima kao slika, angažirana slika, slika nabijena emocijom, a ne kao linearno razvedena rečenica, čija je jedina dimenzija vrijeme. Bezglagolska rečenica prima na sebe subjektivnu, afektivnu poruku. Leksička necjelovitost čini od elipse prirodno stilističko sredstvo.

Sloboda proširuje svoje semantičko polje nastavkom, tj. posljednjim stihom pjesme:

*Taj tjelesni osjećaj kako pjeva netko drugi.*²⁸

Dakle, najviši ton, iskazana bol, tjelesno se manifestira kao osjećaj da pjeva netko drugi. Jednom kada je iskazana, bol kao da više ne pripada osobi koja ju je osjećala, hranila u sebi: poput glazbenog tona, bol se predaje vanjskome svijetu, koji na najintimniji način prima njegov fizički ostvaraj (jer je sluh osjet koji podražaje prima vrlo intimno: zvuk ulazi u samu unutrašnjost ljudske glave, za razliku od većine drugih načina podraživanja živaca osjetljivih organa). Predaja bola (tona) predaja je subjektivnosti (o čemu će u dijelu o subjektu biti više riječi): izvaditi ton na vidjelo znači osloboditi se njegove težine. Osim navedenoga tim se stihom afirmira zrcalnost, odmaknutost promatrača od mjesta s kojega je krenuo na njemu gotovo simetrično. Dakle, taj živi zvuk koji pratimo od njegova nastanka do njegova najvišega ostvarenja prestaje se promatrati od strane onih subjekata koji su sudjelovali u njegovu stvaranju i sada se promatra (a opet na toj tjelesnoj razini koje su dio i subjekti) kao dio nekoga / nečega drugoga. Kao u zrcalu.

Subjekt

U radu je već nekoliko puta spomenuta tekstualna struktura – *subjekt*. Treba napomenuti kako je u pjesmi uvijek prisutan subjekt teksta, lirsko Nad-Ja, svojevrsne *treće oči* koje promatraju ono što se u njihovoj neposrednoj zbilji odvija. Samim se tim i čitatelj (promatrač i slušatelj) poistovje-

²⁷ Vuletić, 2006: 109.

²⁸ vidi ²

čuje s lirskim Nad-ja, odnosno kroz te promatračke oči i slušateljske uši čitatelj *vidi* i *čuje* objekt promatranja / slušanja: pjevanje, rađanje glasa, zvuka, ali i drugi, vizualn(ij)i objekt: Dunju.

Ono na što još treba obratiti pozornost jest da ulogu vršitelja radnje u pjesmi, onoga koji se promatra od strane lirskoga Nad-Ja i onoga koji proizvodi određeni učinak-posljedicu, ima trećeosobni subjekt, točnije, personificirani dijelovi tijela pjevačice, kao i sama zvučnost, vokalna izvedba, vokalni ton koji se proizvodi (sa svim svojim proizvođačkim fazama). Kao da je sama pjevačica prešla u dijelove svoga tijela te i ona postala zvukom koji se stvara. No ipak nema govora o depersonalizaciji i objektivizaciji lirskoga subjekta jer postoje strukturno izraženi nositelji lirskoga zbivanja.

Dakle, ulogu subjekta imaju glas, glasnice, bravura: *glas* je onaj koji pjeva, *glasnice* se naprežu u slušljive poruke, *bravura* se izvedbom othrvava rušilačkom vjetru... U pjesmi se ti i takvi subjekti, kao što je vidljivo, izmjenjuju.

Uočava se odnos prema tome tijelu, iako rascjepkanom na svoje dijelove koji su dodatno semantizirani glazbenim metajezničnim označnicama, pa se zapaža i *fiziološko načelo*²⁹: ali fiziološko načelo vezano uz fiziologiju osjetila (a ne kompletnoga tijela). Dakle, ono što se tematizira u svakom slučaju usmjerava pozornost, tu kameru ili *treće oči*, na sluh (*polagan takt plača, uzdizanje do omekšalog vriska*), čak i osjet (*stisak koji ne popušta*), njuh (*hlape destilat*) itd.

Dakle, „tijelo nije shvaćeno kao objekt, već kao svojevrсно žarište gdje se susreću, prepleću i sjedinjuju završeci živčanih vlakana 'raskomadnog tijela' stvarnosti“.³⁰

Zaključak

Stilistička analiza pjesme *Tako pjeva Dunja* suvremene pjesnikinje Tee Gikić pokazala je na koji je način medij glazbe susreo medij književnosti, odnosno sagledao je pjesmu kao rezultat susreta navedenih dvaju kodova. Intermedijalni pristup pokazao je kako je medij glazbe utjecao na formu (stihove, ritam), u čemu se ogleda tematsko prožimanje tih dvaju kodova, a u čemu stilsko (kako je glazbeni medij utjecao na ideju teme, kako se upisao motivski u svijet teksta, a kako na razini stila), te se u konačnici vidjela struktura subjekta i utjecaj koda glazbe na njezino gramatičko i semantičko oblikovanje.

Iako Gikićkina pjesma nije izrazito vizualna, konkretistična, ona i te kako opisno nosi u sebi posljedicu dodira s drugim medijem, točnije, s glaz-

²⁹ Užarević, 1991: 112.

³⁰ Užarević, 1991: 112.

bom. Uloga medija glazbe u poeziji funkcionalno je obilježila zbilju pjesme i tekstu dala, možda samo djelomično, bogatstvo još jednoga svijeta, svijeta koji on sam možda ne bi, bez simuliranja drugoga medija, tako lako, *slušljivo* tematizirao, *opjevao*.

Izvor

- Gikić, Tea, 2003. *Tako pjeva Dunja*, u: Rem, Goran. *Koreografija teksta 2*, Meandar, Zagreb, str. 337.
Gikić, Tea, 1995. *Zadihana tišinom*, Meandar, Zagreb.

Literatura

- Geld, Renata, 2006. *Konceptualizacija i vidovi konstruiranja značenja: temeljne kognitivnolingvističke postavke i pojmovi*, Zagreb, preuzeto s <http://www.ceeol.com/asp/getdocument.aspx?logid=5&id=90760BC7-65FE-4CD9-8D81-FE9521281773>
- Kravar, Zoran, 1983. *Lirska pjesma*, u: *Uvod u književnost* (ur. Škreb, Zdenko; Stamać, Ante), Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Petrović, Svetozar, 1983. *Stih*, u: *Uvod u književnost* (ur. Škreb, Zdenko; Stamać, Ante), Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Pranjić, Krunoslav, 1983. *Stil i stilistika*, u: *Uvod u književnost* (ur. Škreb, Zdenko; Stamać, Ante), Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Rem, Goran, 2003. *Koreografija teksta 1-2*, Meandar, Zagreb.
- Solar, Milivoj, 2005. *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb.
- Škreb, Zdenko, 1983. *Mikrostrukture stila i književne forme*, u: *Uvod u književnost* (ur. Škreb, Zdenko; Stamać, Ante), Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Užarević, Josip, 1991. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb.
- Vuletić, Branko, 2006. *Govorna stilistika*, FF press, Zagreb.
<http://www.porin.info/zivotne/dunja-vejzovic.html>