# PRODUKTIVNA NAPETOST I HERMENEUTIKA PREPOZNATLJIVOSTI: ANALITIČKI MODEL VOKALNE NARACIJE OLIVERA DRAGOJEVIĆA*

DIANA GRGURIĆ

*Odsjek za kulturalne studije*
*Filozofski fakultet*
*Sveučilišta u Rijeci*
*Sveučilišna avenija 4,*
*51 000 RIJEKA*

JERNEJ KALUŽA

*Odsjek za kulturne studije*
*Fakultet društvenih studija*
*Sveučilišta u Ljubljani*
*Kardeljeva ploščad 5*
*1000 LJUBLJANA*

UDK / UDC:
784.011.26:801.73Dragojević, O.
DOI: https://dx.doi.org/10.21857/y54jof510m
Izvorni znanstveni rad / Research Paper
Primljeno / Received: 13. 10. 2025.
Prihvaćeno / Accepted: 23. 3. 2026.
CC BY-NC 4.0

*Nacrtak*

U radu se predlaže analitički model vokalne refiguracije kojim se istražuje uloga vokalne naracije Olivera Dragojevića u procesima kulture sjećanja. Model se temelji na Ricœurovu (1984.) mimetičkom luku, koji se u kombinaciji s Jaussovim (1978.) konceptom obzora očekivanja oblikuje u operativni metodološki okvir za analizu vokalne interpretacije.

Na razini prefiguracije (Mimesis I) analiziraju se predizvedbeni uvjeti: materijalnost glasa tumači se kroz Barthesov (1977.) koncept »grain of the voice«, dok se tekstovi pjesama promatraju kao sustav dominantnih metaforičkih obrazaca prema Lakoffu i Johnsonu (1999.). Ova razina uspostavlja temeljne uvjete žanrovske i afektivne prepoznatljivosti. Faza konfigu-

* Ovaj je rad nastao u okviru projekta „Mnemonic Aesthetics and Strategies in Popular Culture – MEMPOP", sufinanciranog sredstvima Hrvatske zaklade za znanost (HRZZ; IPS-2023-02-5149) i Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS; J7-50215).

racije (Mimesis II) obuhvaća mikroanalizu vokalne izvedbe te odnos glasa, teksta i glazbe, oslonjen na intersemiotički pristup Kristal Spreadborough (2022.). U tom se okviru vokalna interpretacija promatra kao dinamička artikulacija afektivnih i žanrovskih kodova. Završna faza (Mimesis III) integrira nalaze primjenom hermeneutike prepoznatljivosti utvrđujući proces rekonstitucije slušateljeva obzora očekivanja. Pritom se razotkriva središnji hermeneutički nalaz: estetski užitak proizlazi iz intenziteta reaktualizacije poznatoga. Vokalna naracija »staro« (arhetipsko) iskustvo stoga utemeljuje kao afektivno »novu« zbilju uspostavljajući trajnu simboličku mjeru proživljenoga vremena zajednice. U tome se očituje relevantnost Dragojevićeve vokalne interpretacije i glasa kao središnjega mehanizma simboličkoga posredovanja dalmatinskoga zavičaja.

**Ključne riječi: Oliver Dragojević; Ricœurov mimetički krug; dalmatinska šansona; vokalna refiguracija; hermeneutika prepoznatljivosti**

**Keywords: Oliver Dragojević; Ricoeur's mimetic circle; Dalmatian chanson; vocal refiguration; hermeneutics of recognisability**

## *1. Uvod*

Rad istražuje vokalnu interpretaciju Olivera Dragojevića (1947. – 2018.), hrvatskoga popularnog pjevača rodom iz Splita. Dragojevićeva karijera, započeta tijekom 70-ih godina 20. stoljeća, oblikovala se unutar estetskih koordinata dalmatinske šansone.[1] Bila je obilježena suradnjom s brojnim autorima, a posebno sa Zdenkom Runjićem, čiji prilozi spadaju u antologijska ostvarenja hrvatskoga zabavnoglazbenog kanona.[2] Dragojevićev razvoj i sposobnost prilagodbe glazbenim trendovima uz zadržavanje osobnog izričaja očituje se i u razdoblju samostalne Hrvatske. U vremenu formiranja mlade države i intenzivnih procesa redefiniranja nacionalnoga kulturnog identiteta njegova je popularnost ojačala i dosegnula vrhunac.[3] Potvrde uspjeha brojne su strukovne nagrade, kao i impresivan opus od dvadeset i pet studijskih albuma te ukupno četiristo četrdeset i šest snimljenih pjesama.[4]

Intenzitet i raznolikost kulturnih praksi sjećanja koje su uslijedile nakon smrti pjevača svjedoče o njegovu visokom statusu u hrvatskome društvu. Takav snažan memorijalni odjek u pravilu je odlika onih izvođača koji su tijekom karijere uspjeli izgraditi izuzetan, gotovo intiman odnos sa svojom publikom. U Dragojevićevu slučaju temelj tog odnosa pronalazi se u recepcijskom diskursu, gdje se najčešće ističu dvije odlike njegova izvođačkog stila, a to su prirodnost izraza i sposobnost

[1] Dalmatinska je šansona pop-baladni žanr koji se temelji na melodioznosti, čakavskoj dijalektalnoj jezičnoj izvedbi i valorizaciji dalmatinskih tradicijskih glazbenih elemenata. Žanr se razvija od 60-ih godina 20. stoljeća, osobito na podlozi djelovanja Splitskoga festivala. Usp.: Josip MIROŠEVIĆ: Novija kretanja dalmatinske urbane pjesme, *Mogućnosti*, 27 (1980) 6, 620-632; Jerko BEZIĆ: Etnomuzikološki pristupi dalmatinskoj folklornoj urbanoj pjesmi, *Mogućnosti*, 27 (1980) 6, 634-639; Joško ĆALETA: The Ethnomusicological Approach to the Concept of the Mediterranean in Music in Croatia, *Narodna umjetnost*, 36 (1999) 1, 183-195; Grozdana MAROŠEVIĆ: Dalmatinsko klapsko pjevanje, u: Neven Budak (ur.): *Croatica: Hrvatski udio u svjetskoj baštini*, Zagreb: Profil International, 2007, 822-825.

[2] Erika KRPAN: *Zdenko Runjić – 30 pjesama*, Zagreb: Cantus, 2017.

[3] Marina BITI – Diana GRGURIĆ: *Tvornica privida: očuđujući efekti diskursnih prožimanja*, Rijeka: Adamić – Udruga Facultas, 2010.

[4] Zoran ĆURIĆ: *Oliver: Sve nježne riječi svijeta*, monografija, rukopis.

prijenosa emocija. Prirodnost se pritom odnosi na nenametljivost, jednostavnost i spontanost vokalne fluencije, a sposobnost prenošenja emocija na to da u slušatelju uspijeva pobuditi odjek vlastitih iskustava. Ove kvalitete prepoznali su i brojni kritičari i suradnici. Novinar Boris Dežulović ističe pjevačevu moć da i najbanalniju pjesmu »grlenom rašpom«[5] pretvori u univerzalnu himnu, dok *rock*-kritičar Dražen Vrdoljak[6] naglašava da je njegov glas stvoren da »kamuflira trivijalnosti«. Uspoređujući ga s Rayom Charlesom, glazbeni producent Siniša Škarica navedenu sposobnost definira kao »meritum posebne osjećajnosti« koja nadilazi klasično lijepo pjevanje.[7] Prirodnost njegova izraza možda je najbolje opisao Dragojevićev najbliži suradnik pjesnik Jakša Fiamengo ističući da je pjevao upravo onako kako je i govorio, bez impostacije i napora, te da je upravo on bio taj koji je »svemu dao dušu«.[8] A sintezu navedenog, kao i Dragojevićevo nasljeđe, možda je najbolje sažeo skladatelj Zrinko Tutić ustvrdivši da je sjećanje na Dragojevića danas »sjećanje na Interpretaciju« – s velikim slovom i.[9] Ova izjava premješta značenje interpretacije iz izvedbenoga registra u polje simboličke ovjere. Pritom se otvara ključno istraživačko pitanje: kako i zašto pojedine vokalne interpretacije prelaze granicu prolaznoga glazbenog događaja i postaju trajni referentni obrasci kolektivnoga pamćenja? Istraživanje se provodi primjenom mimetičkoga kruga Paula Ricœura, koji se u radu operacionalizira s pomoću triju integriranih faza. Prva faza rekonstruira obzor očekivanja publike. Druga faza analizira produktivnu napetost vokalne naracije. Završna faza razmatra proces refiguracije. Najavljeni trodijelni okvir omogućuje sustavno praćenje puta od zvučnoga podražaja do njegova usidrenja u kolektivnom pamćenju. Kao analitički ishod uspostavlja se hermeneutika prepoznatljivosti u svojstvu temeljnoga principa za razumijevanje stabilizacije vokalne interpretacije unutar kulturno i afektivno strukturiranih uvjeta.

### *2. Metodologija: Ricœurov mimetički krug*

U nastavku se sažeto izlažu temeljne postavke modela trostruke mimeze kao teorijskoga polazišta ove studije. Paul Ricœur razvija model kako bi objasnio transfiguraciju narativa i njegovu sposobnost strukturiranja ljudskog iskustva vremena.

[5] Boris DEŽULOVIĆ: Marča funebra, *N1 Info*, 30. 7. 2018, <https://n1info.hr/kolumne/boris-dezulovic/a321377-Boris-Dezulovic/>.

[6] Dražen VRDOLJAK: Kako je Oliver Dragojević postao neosporiv vladar jugoslavenskih džuboksova, *Start*, 1977, <http://www.yugopapir.com/2018/07/drazen-vrdoljak-77-kako-je-oliver.html>.

[7] Siniša ŠKARICA: Oliver Dragojević, čudo od pjevača… [status], *Facebook*, 28. 7. 2018, <https://www.facebook.com/skarica.tvornicaglazbe/posts/1971625619763589/>.

[8] Fiamengo, citirano u E. D.: On je Oliveru napisao više od 60 pjesama: »Meni je čast što sam živio kad i Oliver, on je svemu dao dušu«, *Showbuzz*, 29. 7. 2018, <https://showbuzz.dnevnik.hr/celebrity/jaksa-fiamengo-oliveru-dragojevicu-napisao-je-60-pjesama---525574.html>.

[9] Iz intervjua s glazbenikom Zrinkom Tutićem, koji je autorica vodila u sklopu istraživanja teme. (Zagreb, 4. veljače 2025).

Tek kada jezik prijeđe od jednostavnog, doslovnog prikazivanja stvarnosti prema oblikovanju koje nadilazi konkretno iskustvo i aktivira maštu, počinje stvarati vlastiti svijet koji se više ne može razumjeti isključivo kroz postojeće okvire stvarnosti. Ricœur to prekoračenje opisuje pojmovima transfiguracije, fabulacije ili *mise-en-intrigue*, odnosno načinom na koji zaplet simbolički artikulira vrijeme kao središnju dimenziju ljudskoga postojanja. U tom se procesu značenje narativa oblikuje kroz tri međusobno povezane faze: predfiguraciju, konfiguraciju i refiguraciju.[10]

Predfiguracija (Mimesis I) odnosi se na svijet djelovanja koji prethodi narativu. On obuhvaća mrežu praktičnih znanja, kulturnih normi i simboličkih kodova koji omogućuju da ljudsko iskustvo postane potencijalno narativno. Konfiguracija (Mimesis II) označava sam čin pripovijedanja, odnosno narativnu organizaciju događaja u smislenu cjelinu. U toj fazi autor odabire i povezuje događaje u zaplet (*mise-en-intrigue*) dodjeljujući elementima iskustva vremenski strukturiran oblik. Refiguracija (Mimesis III) nastupa u susretu čitatelja ili slušatelja s tekstom. Svijet teksta u toj fazi ulazi u iskustveni obzor primatelja rekonstruirajući njegovo razumijevanje djelovanja i vremena. Kako Ricœur navodi, »slijedi se sudbina jednoga predfiguriranog vremena koje postaje refigurirano vrijeme posredstvom konfiguriranog vremena«.[11]

### 2.1. Operacionalizacija Ricœurova modela

U Ricœurovoj hermeneutici interpretacija ne podrazumijeva linearni prijelaz iz jednoga stabilnog stanja u drugo, nego kružni proces refiguracije u kojemu se iskustveni svijet narativno preoblikuje i vraća kao smisleno reorganiziran horizont. U tom okviru interpretacija primarno djeluje na razini značenja: ona mijenja način na koji se svijet razumije, odnosno kako se iskustvo svijeta narativno strukturira i ponovno smisleno uspostavlja kao kontinuitet.

U odnosu na takav model, ovdje se predlaže pomak prema afektivno-žanrovskoj hermeneutici prepoznatljivosti, u kojoj interpretacija ne djeluje primarno na razini produkcije značenja, nego na razini uvjeta prepoznatljivosti. Umjesto na refiguraciju svijeta kao narativne cjeline naglasak se premješta na rekonstituciju uvjeta prepoznatljivosti, odnosno žanrovsko-afektivnih pragova unutar kojih se svijet uopće može pojaviti kao »isti« ili »poznat«. Drugim riječima, interpretacija ne proizvodi novu ontologiju svijeta, nego reorganizira režime prepoznatljivosti (već poznatoga) svijeta. Iz toga proizlazi temeljna razlika: dok Ricœur ostaje unutar hermeneutike značenja, usmjerene na narativnu transformaciju iskustva, ovdje se razvija hermeneutika prepoznatljivosti. U njoj kombinacija žanra i afekta ima funkciju operativnog okvira koji stabilizira i istodobno pomiče pragove kulturne identifikacije. (**Prikaz 1**)

[10] Vladimir BITI: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, [2]2000, 436.
[11] Paul RICŒUR: *Time and Narrative*, sv. 1, Chicago: University of Chicago Press, 1984, 54.

**Prikaz 1: Operacionalizacija Ricœurova modela trostruke mimeze**

| Ricœurov mimetički krug | Predloženi model |
|---|---|
| interpretacija → refiguracija svijeta | interpretacija → rekonstitucija svijeta |
| fokus: narativ/iskustvo/smisao | fokus: žanr/afekt/arhetip |
| obzor iskustva se refigurira | uvjeti prepoznatljivosti se stabiliziraju |
| promjena značenja | afektivna ovjera arhetipa |
| hermeneutika značenja | hermeneutika prepoznatljivosti |

U okviru predloženoga modela koriste se Hans R. Jaussove kategorije za praćenje procesa vokalne interpretacije u novi svijet značenja.[12] Prema Jaussu, značenje umjetničkoga teksta oblikuje se u odnosu na očekivanja koja publika već posjeduje. Obzor očekivanja označava skup prethodnih iskustava, kulturnih normi i emotivnih obrazaca koje slušatelj donosi u susret s djelom. Susret s djelom rezultira izvedbenim pomakom koji Jauss definira kao odstupanje izvedbe od zadanih žanrovskih i estetskih normi. Tako se u prvoj fazi (M I – prefiguracija) rekonstruira obzor očekivanja publike na temelju glasa i tekstova pjesama kao vokalne materijalnosti i simboličkih obrazaca koji prethode izvedbi.[13] Druga faza (M II – konfiguracija) fokusira se na artikulaciju vokalne naracije, pri čemu se analizira cjelokupni izvedbeni pristup, odnosno interpretacijski obrazac pjevača.[14] U završnoj fazi (M III – refiguracija) integriraju se nalazi prethodnih faza kako bi se sagledala transfiguracijska dinamika izvedbenoga pomaka vokalne interpretacije. (**Prikaz 2**)

**Prikaz 2: Model vokalne refiguracije u ključu hermeneutike prepoznatljivosti**

| Faza (Mimesis) | Analitički resurs | Metodološka funkcija |
|---|---|---|
| **Mimesis I** (prefiguracija) | **Glas i verbalni tekst** | Mapiranje vokalne materijalnosti i simboličkih obrazaca → **Rekonstrukcija obzora očekivanja**. |
| **Mimesis II** (konfiguracija) | **Vokalna naracija i performativnost** | Analiza vokalne artikulacije i identifikacija interpretacijskoga modusa → **Artikulacija konfiguracijskoga pomaka.** |
| **Mimesis III** (refiguracija) | **Sinteza (I + II)** | Utvrđivanje suodnosa očekivanja i pomaka → **Evaluacija rekonstitucije iskustvenoga horizonta**. |

[12] Hans Robert JAUSS: *Estetika recepcije*, Beograd: Nolit, 1978.

[13] U fazu prefiguracije (Mimesis I) analitički ulazi cjelokupni sustav žanrovskih normi. No, sužavanje analitičkoga fokusa na verbalni tekst i glas metodološki se opravdava činjenicom da se vokalna naracija primarno konstituira upravo kroz te resurse, dok se žanrovski okvir promatra unutar faze refiguracije (M III) kao element glazbene tradicije i kolektivnoga pamćenja.

[14] Termini vokalna interpretacija i vokalna naracija tretiraju se različito. Vokalna interpretacija označava širi hermeneutički okvir i opći estetski događaj posredovanja značenja. Nasuprot tome, vokalna naracija definira uži operativni mehanizam uobličavanja popularne pjesme kao mikronarativa.

Predloženi model integrira kvantitativne i kvalitativne metode istraživanja. Kvantitativni pristupi primjenjuju se u prvoj i drugoj fazi (Mimesis I i II) radi osiguravanja empirijske podloge, dok se završna faza (Mimesis III) temelji na kvalitativnoj hermeneutičkoj analizi. Glas se istražuje primjenom spektrogramske analize. Ispitivanjem odnosa harmonijskih i aperiodičnih komponenti te dinamičkoga raspona ostvaruje se uvid u tjelesnu dimenziju glasa u skladu s konceptom *grain of the voice*.[15] Analiza korpusa od dvjesto šezdeset i osam lirskih tekstova uključuje identifikaciju pet najčešćih pojmova koji se potom interpretiraju u skladu s teorijom konceptualne metafore.[16] Za analizu vokalne artikulacije primjenjuje se metoda autora Ngoa i Spreadborough, s pomoću koje se vrši procjena intersemiotičkih učinaka glasa, teksta i glazbe.[17] Postupak počiva na slušnoj procjeni parametara kvalitete tona (*tone quality features*) u vokalnoj frazi: početak (*onset*), trajanje (*sustain*) i završetak (*termination*).[18] Ključan je preduvjet ove analize određivanje vokalnoga ekvilibrija kao nulte točke odstupanja u artikulaciji izvedbe.[19] U trećoj fazi, usmjerenoj na refiguraciju, analiza se provodi unutar hermeneutike prepoznatljivosti kao interpretativnog okvira stabilizacije vokalne interpretacije u kolektivnom pamćenju. Pojmovi interakcijskih rituala (Collins)[20] i tjelesnoga pamćenja (Connerton)[21] pritom služe kao pomoćni analitički resursi za opis afektivno-tjelesnih mehanizama kroz koje se interpretativni učinci konsolidiraju u memorijalni oblik.

Analitički uzorak čine Dragojevićeva izvedba pjesme *Cesarica* autora Zlatana Stipišića Gibonnija dostupna na platformi YouTube i tekstovi pjesma iz repertoara pjevača koji su dostupni na mrežnom portalu Tekstovi.net.[22]

Predloženi model vokalne refiguracije pokazuje analitički potencijal u istraživanjima popularne glazbe, pri čemu se posebno ističe njegova mogućnost integracije hermeneutičkoga i empirijskog pristupa u analizi vokalne interpretacije.[23]

[15] Roland BARTHES: The Grain of the Voice, u: Stephen Heath (ur. i prev.): *Image, Music, Text*, New York: Hill and Wang, 1977, 179-189.

[16] George LAKOFF – Mark JOHNSON: *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books, 1999.

[17] Thu NGO – Kristal SPREADBOROUGH: Exploring a Systemic Functional Semiotics Approach to Understanding Emotional Expression in Singing Performance: Implications for Music Education, *Research Studies in Music Education*, 44 (2021) 1, 451-474, <https://doi.org/10.1177/1321103X211034694>.

[18] Kristal SPREADBOROUGH: Emotional Tones and Emotional Texts: A New Approach to Analyzing the Voice in Popular Vocal Song, *Music Theory Online*, 28 (2022) 2, <https://doi.org/10.30535/mto.28.2.7>.

[19] K. SPREADBOROUGH: Emotional Tones and Emotional Texts, 6-7.

[20] Randall COLLINS: *Interaction Ritual Chains*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004.

[21] Paul CONNERTON: *Kako se društva sjećaju*, Zagreb: Antibarbarus, 2004.

[22] TEKSTOVI.NET: Dragojević Oliver, Tekstovi.net, <https://tekstovi.net/2,186,0.html>.

[23] U pogledu primjene Ricœurova modela mimeze rad se teorijski naslanja na polazišta Astrid ERLL: *Memory in Culture*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. Primjena ovoga modela na analizu vokalne naracije u popularnoj pjesmi dosad nije zabilježena u relevantnoj literaturi.

### *3. Faza Mimesis I (prefiguracija)*

#### 3.1. Glas

Spektrogramska analiza pokazuje da je dominantna energija Dragojevićeva glasa koncentrirana u rasponu od približno 100 do 1000 Hz.[24] Riječ je o temeljnome vibracijskom potpisu glasa. To je stvarna, fizička vibracija koja putuje zrakom i doslovno »dotiče« tijelo slušatelja uspostavljajući neposrednu, osjetilnu vezu s pjevačem.[25] Gusto raspoređeni formanti (F1 i F2) u ovome pojasu materijaliziraju prepoznatljivu »toplu« vokalnu boju karakterističnu za pjevačev uzemljeni tenorski registar. Zgušnjavanje zvučnoga zapisa u višim frekvencijama na završetcima fraza dokazuje snažniji vokalni napor glasa. Upravo u tim zonama tragovi blage abrazivnosti oprimjeruju teksturalne nesavršenosti, poput hrapavosti, koje izražavaju subjektivnost i tjelesnost izvođača.[26] Materijalna dimenzija glasa očituje se i u zonama tišine. Ustvari, riječ je o »praznim« mjestima upisa dahova, fiziološkim otiscima vokalnog aparata koji upućuje na režim korištenja dišnoga sustava za pripremu i potporu pjevane fraze. Zatim, zamjetljiva je i spektralna kompleksnost u povremenome spuštanju prema baritonskom opsegu, kao i kontrast svjetlijeg i tamnijeg kolorita. Naime, u višim dijelovima fraze Dragojevićev glas dobiva svjetliji, prodorniji, tenorski karakter, dok u nižim lagama postaje tamniji, topliji i intimniji.

Iz ovoga stupnja analize moguće je izdvojiti nekoliko obilježja: stabilan (tenorski) svjetliji registar s povremenim (baritonskim) dubljim prodorima; hrapavost u nižim formantima; toplu zasićenost srednjega spektra i gusto raspoređenu energiju u donjim frekvencijama; strukturirane fraze izraženih tišina; akustički kontrast između harmoničnoga, stabilnoga signala i elemenata šuma.

#### 3.2. Verbalni tekst

Korpusnom analizom identificiralo se pet dominantnih leksičkih toposa u tekstovima.[27] Prema učestalosti to su sljedeći: ljubav (299), život (130), srce (102),

[24] Spektrogramski prikaz izrađen je s pomoću softvera Audacity (verzija 3.7.3.). Pjesma *Cesarica* autora Zlatana Stipišića Gibonnija u Dragojevićevoj izvedbi dostupna je na platformi YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=4FrUOyZKmkI>.

[25] Nina Sun EIDSHEIM: *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*, Durham, NC: Duke University Press, 2015, 154-186.

[26] Temeljno teorijsko uporište analize vokalne materijalnosti čini Barthesov koncept »zrna glasa« (*le grain de la voix*). On se definira kao trenje između jezika i tijela, pri čemu tekstura signala prenosi podatak dok također materijalizira samu prisutnost pjevačeva tijela u glasu. Usp.: Roland BARTHES: The Grain of the Voice; Freya JARMAN-IVENS: *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, New York: Palgrave Macmillan, 2011.

[27] Zdenko Runjić i Jakša Fiamengo glavni su (su)autori glazbe i riječi Dragojevićeva repertoara. Zdenko Runjić sa sto osamdeset i šest pjesama glavni je autor među suradnicima. Slijede ga Jure May Stanić s osamnaest pjesama i Zlatan Stipišić Gibonni s četrnaest pjesama. Na listi autora tekstova Jakša Fiamengo prednjači sa šezdeset i šest tekstova. Slijedi ga Zdenko Runjić s četrdeset i osam, Nenad Ninčević i Momčilo Popadić svaki s po šesnaest tekstova, Jure May Stanić s petnaest te Tomislav Zuppa

more (101) i vrijeme (84). U nastavku slijedi pojedinačna analiza svakog od navedenih pojmova.

LJUBAV

Središnji je koncept promatranoga korpusa ljubav. Fundamentalne su predodžbene sheme KONTAKTI i VEZE. Pritom prva shema obuhvaća sam, često presudan, čin uspostavljanja odnosa. Egzistencijalni trenutak u kojemu subjekt stupa u afektivnu interakciju potvrđuju stihovi čežnje za inicijacijom: »Podsjeti me što to bješe ljubav / i bar na tren biti zaljubljen« (*Što to bješe ljubav*). Na taj se početni kontakt nadovezuje druga shema VEZE. Ona strukturira trajanje i postojanost odnosa. Kvaliteta tog odnosa u skladu je s Giddensovim konceptom »čiste veze«, tj. odnosa punog uzajamnosti i ulaganja.[28] U takvom odnosu ljubav dobiva ontološku težinu životvorne veze koja konstituira sam subjekt. Ljubavna veza postaje fundamentalna, pa je prisutnost drugoga jedini uvjet za sreću, što je sažeto u stihu »Sreća je tamo gdje si ti« (*Sreća je tamo gdje si ti*). U toj mjeri i odsustvo voljene osobe označava gubitak smisla života, što oprimjeruje sljedeće pitanje: »Bez tebe, jedina moja / za kog' ću živjeti, za koga umrijeti?« (*Bez tebe*). Međutim, ljubav u pravilu ostaje nedostižna i neostvarena. Voljenu osobu subjekt aktivno traži i zaziva nadajući se pritom i pomoći vanjskih sila: »[…] s galebima čekat ću / možda će te plima / ostavit prid vratima srca mog« (*Ješka od jubavi*). Potraga ponekad postaje očajničko, gotovo mitsko putovanje ukletnika iz samih morskih dubina koji pokušava dohvatiti ljubav: »Iz mora san pruži tebi ruku / da ti bilo lice dodirnem« (*Jubav moja*). Predodžbena shema VEZE u promatranom korpusu realizira se posredstvom konceptualne metafore u kojoj mediteranski imaginarij postaje temelj za strukturiranje ljubavi. Leksik s motivima mora, juga, valova i ribarske mreže postaje bogat simbolički resurs za konceptualizaciju povezanosti. Ta veza ponekad se predstavlja i kao zamka, poput »zlatne mriže njenog tila« koja je »dušu uvatila« (*Cesarica*). Ta se metaforizacija na diskurzivnoj razini oblikuje u prepoznatljivu varijantu »dalmatinske ljubavi«, dodatno legitimiranu i čakavskim dijalektalnim kodom. Ovo diskurzivno i jezično oblikovanje stvara jedinstveni prostorno-afektivni stil obilježen izraženim vjerskim zasadama: »Za onu viru ča me s tobon veže / ka tiramola zide naših dvora« (*Za onu viru*). Dalmatinski model ljubavi ne ograničava se samo na romantične odnose između muškarca i žene. On obuhvaća i odnos prema zavičaju, posebno gradu Splitu: »Puna usta jubavi / kad ti šapnem ime / Splite moj« (*Ispod sunca zlatnoga*). Kroz tu neraskidivu vezu s dalmatinskim prostorom koncept ljubavi nadilazi privatnu sferu situirajući se na afektivnom horizontu društvenog odnosa i simboličkih normi.[29]

s četrnaest tekstova. Ostali autori kako glazbe tako i tekstova prisutni su s manje od deset pjesama. Zoran CURIĆ: *Oliver: Sve nježne riječi svijeta*, monografija, rukopis.

[28] Anthony GIDDENS: *Odbjegli svijet*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2005, 72.

[29] Niklas LUHMANN: *Ljubav kao pasija: o kodiranju intimnosti*, Zagreb: Naklada MD, 1996, 10-11.

ŽIVOT

Pojam života u promatranom korpusu primarno se strukturira kroz konceptualnu metaforu ŽIVOT JE PUTOVANJE, koja aktivira temeljnu slikovnu shemu IZVOR-PUTANJA-CILJ.[30] Međutim, ova se temeljna metafora gotovo uvijek isprepliće s drugom, jednako važnom, koja glasi LJUBAV JE PUTOVANJE. Time se stvara jedinstveni, integrirani metaforički kompleks u kojemu se životna plovidba, najčešće prikazana kao putovanje brodom po moru, ostvaruje i dobiva svoj puni smisao u ljubavnome odnosu. Dakle, kako plovidba (život) stječe smisao samo dok postoji kontakt (ljubav), tako prekid ljubavne veze pretvara život u besciljno lutanje: »Brod što je život moj / ja na pramcu sam / sam, bez cilja plovim sad« (*Čovjek i brod*). Fizički rastanak, poput odvajanja broda od obale, postaje izravna metafora za bolni prekid ljubavne veze: »Dili se brod od obale / a ja se dilin dušo od tebe« (*Oči boje Jadrana*). U trenutku prekida veze simbolička plovidba postaje opterećena »neverama i križevima«, semantičkim teretima koji otežavaju životni put: »Teško mi je putovati / od tebe se rastajati / sve nevere i svi križi / kad te nima, sve su bliži« (*Teško mi je putovati*). Tako ljubavni susret i gubitak konstituiraju ključne točke konceptualne skripte života, koji se onda ne definiraju kronološki, nego intenzitetom afektivnih udara. Fundamentalna važnost ljubavi očituje se i u tome što se ona konceptualizira kroz jednu od temeljnih kognitivnih metafora koja se ovdje oblikuje u sintagmu ŽIVOT JE POSJED. Lirski subjekt »posjeduje« smislen život samo dok »posjeduje« ljubavnu vezu. Slijedom toga, gubitak ljubavi nije tek emocionalni udarac nego doslovno umiranje, što se potresno očituje u sljedećim stihovima: »Dva put san umra / prvi put kad san je vidija ja / drugi put kad je otišla« (*Dva put san umra*). Nadalje, specifična je i tragična varijanta životnoga putovanja i metafora skalinade. Ona koristi shemu GORE-DOLJE da bi oprimjerila egzistenciju ponavljajućeg i iscrpljujućeg procesa bez ishoda. U stihovima »[…] tu se penje, tu se pada / to je sudba, to je nada« (*Skalinada*) napredak i trud (penjanje) neraskidivo su povezani s porazom i neuspjehom (padanje). Motiv nade rađa se i istodobno iznevjerava, što naglašava fatalističke slojeve životnog iskustva.

SRCE

Prvi konceptualni model srca utemeljen je na predodžbenoj shemi POSUDE. Ova konceptualizacija proizlazi iz opće metafore »tijelo je spremnik za emocije«.[31] Srce time preuzima ulogu dubokog, unutarnjeg spremnika za emocije koje se moraju sigurno pohraniti kao nepredvidive sile izvan naše kontrole. Unutar modela spremnika postoji nekoliko specifičnih diskurzivnih uloga srca. Prva je uloga pohrane i skloništa intime od razarajućih utjecaja vanjskog svijeta: »Svatko

[30] George LAKOFF – Mark JOHNSON: *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books, 1999, 3-4.

[31] Zoltán KÖVECSES: *Emotion Concepts*, New York: Springer-Verlag, 1990, 93.

nosi svoje breme / i u srcu ljubav sklanja« (*Nocturno*). Druga je uloga sidrišta gdje se emocionalna veza trajno ukotvljuje: »Sidrin te u srcu Valo Veloluška« (*Valo Veloluška*). I treća je uloga srca koja dolazi iz simbolike posude ona najvišeg iskaza predanosti voljenoj osobi, a to je srce na dar: »Ja se vraćam praznih ruku / da ti srce poklonim« (*Reci mi to*). Drugi konceptualni model zasniva se na personifikaciji srca kao AGENTA. Ono tako postaje unutarnji autoritet koji »opominje« (*Poljupci i mraz*), ali i organ čija sposobnost vida utjelovljuje arhetipsku istinu da se »samo srcem dobro vidi« (*Vridilo je*). Aktivnu ulogu srca oprimjeruje i metafora prema kojoj ono samo »svijetom luta« (*Vagabundo*). Kombinacijom ovih dvaju modela – »spremnika« i »agensa« – utvrđuje se središnji položaj srca u afektivnom poretku ovoga lirskog univerzuma.

MORE

More je živi entitet, »tajna koja diše« i aktivna sila koja »vuče u tamne dubine« (*Trag u beskraju*). Njegova kognitivna struktura obuhvaća nekoliko stabilnih predodžbenih shema. Prvo, more je POVRŠINA koja omogućuje kretanje, pa je u tome smislu primarna slika životne putanje. Upravo ta beskonačna površina bez zadanih putanja čini more, u smislu Deleuzea i Guattarija, arhetipskim »glatkim prostorom« neprekinutoga kretanja i neizvjesnosti.[32] Drugo, more je i POSUDA intime: »Naša soba, naše more / kojim plovimo kroz noć« (*Reci mi to*). Treća i najvažnija shema jest SILA. Ova shema djeluje na dvjema ključnim razinama. S jedne strane, sile mora kao što su valovi i plime koje bacaju brod i prijete potopom metaforiziraju životnu neizvjesnost i sudbinske udarce kojima je subjekt izložen. S druge strane, sila mora oprimjeruje unutarnji poriv subjekta, odnosno njegovu temeljnu životnu energiju. U tom smislu shema MORE-SILA otvara prostor prema razumijevanju težnje subjekta za svjesnim odbacivanjem sigurnosti na račun slobode: »Ja sam ja k'o nemirno more / mrzim luke, mrzim obale« (*Nemirno more*). Ovdje subjekt ne bježi od sile, nego se s njom poistovjećuje pretvarajući je u samu srž svojeg identiteta. U toj napetosti rađa se i egzistencijalna dihotomija KOPNO-MORE. Kopno sa svojim lukama i obalama postaje metafora za stabilnost, sigurnost i granice, dok more otvara polje nesigurne slobode, širine i stalne promjene. Poveznicu čini galeb. Let ptice mora simbolizira ljubavno-eshatološku utopiju nedostižne blizine i slobode koja istovremeno nadilazi granice prostora i vlastitoga Ja (*Galeb i ja*). U tom imaginariju more je ultimativna pozornica cjelokupne drame postojanja. Ono je središnja prostorno-afektivna shema i fundamentalni kognitivni okvir unutar kojeg se ulančavaju drugi koncepti.

[32] Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI: *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, Zagreb: Sandorf & Mizantrop, 2013, 539-547.

VRIJEME

Vrijeme primarno oblikuje unutarnja svijest subjekta ovisna o afektivnim stanjima. Sadašnjost je u pravilu POSUDA ispunjena sadržajem prošlosti, dok osjećaj PROTOKA (kretanja) proizlazi iz vanjskih, senzornih poticaja koji pokreću sjećanje. Često su slike prirode u ulozi okidača sjećanja: »Sjećaju me svake noći / na to ljetno veče / oleandri […]« (*Oleandri*). Unutar te subjektivne konstrukcije razlikuju se tri osnovne »lokalne sheme« doživljaja vremena. Prva je habitualna prošlost. Obilježena je dinamičnim iskustvom najčešće nakon gubitka ljubavi, kada se osjećaj vremena transformira u statičnu i melankoličnu sliku sjećanja. Vrijeme ispražnjeno od života svodi se na »ravnu liniju« emocionalnoga stanja oprimjerenog sljedećim stihovima: »[…] usnut će mjesec u krošnji bora / na tebe sjećat će tišina mora« (*Tišina mora*). Druga je shema zaustavljena sadašnjost. Nastaje kao posljedica snažnog afektivnog udara najčešće pune ljubavne prisutnosti. Intenzitet emocija tolik je da potpuno zaustavlja percepciju protoka vremena, pa subjekt stvara vlastiti temporalni mjehur imun na vanjsku kronologiju: »Vrime može ić' / mene ne može stić' / […] sve dok ona je tu« (*Sve dok mi je tu*). Treća je shema prizvana prošlost, gdje svijest aktivno intervenira kako bi selektivno, prema trenutnoj emocionalnoj potrebi, rekonstruirala fragmente sjećanja. U pjesmi *Dobro jutro, tugo* taj se proces odvija gotovo školski: potaknut melankolijom juga, lirski subjekt aktivno priziva sjećanje uz imperativ »da me sitiš«. On ne traži bilo koje sjećanje, nego selektivni fragment – »s kin si snila« – a sve u skladu s trenutnom emocionalnom potrebom za samodestruktivnom katarzom, izraženom u stihu »pa da puknem na dva dila od ljubomore«. Na metafizičkoj razini naziru se još dva koncepta. Prvi je idealizirana bezvremenost, gdje se ljubav pokušava izuzeti iz protoka: »Kad bih mogao zauvijek da zaustavim taj sat / da nam zanos vječno traje što bi sve još mogli dat'« (*Ako izgubim tebe; Vrime bez vrimena*). Drugi je fatalistički doživljaj predodređenoga slijeda vremena koji isključuje djelovanje slobodne volje (*Skalinada*; *Božje vrime*).

Analizirani toposi i metaforički kompleksi sintetiziraju univerzalne egzistencijalne teme unutar prepoznatljivog imaginarija arhetipske Dalmacije, autentičnost kojega dodatno legitimira upotreba čakavskoga dijalekta. Time navedeni pojmovi zauzimaju ključno mjesto u razumijevanju ontološke mape predfiguracijske faze vokalne izvedbe.

### *4. Faza Mimesis II (konfiguracija)*

#### 4.1. Vokalna naracija

Dragojevićev vokalni ekvilibrij temelji se na prsnom registru (*chest voice*). Polazeći od te osnove, pjevač ostvaruje izniman dinamički i emocionalni raspon od povučenog, gotovo šaptanog tona, do snažnog i bogato rezonantnog pjevanja. Glas mu je prepoznatljiv po toploj i blago promukloj boji te fraziranju umjerenoga

dinamičkog luka. Međutim, ono što njegovu interpretaciju čini specifičnom slobodan je tretman ritma blizak *jazz*-glazbi u ritmičkoj fleksibilnosti koju definira suptilno pjevanje »ispred« ili »iza« ritma.[33] Takva interpretativna sloboda, međutim, nije slučajna. Ona nužno proizlazi iz intuitivnoga razumijevanja glazbene, osobito harmonijske strukture. Upravo je to duboko razumijevanje preduvjet koji izvođaču omogućuje da dosegne uspješnu intersemiotičku sintezu u kojoj se tehničke i stilske vještine pjevanja stapaju sa značenjem teksta.[34]

Iz analize kvalitete tona na primjeru pjesme *Cesarica* postaje jasnije kako Dragojević oblikuje ton u gradnji dramaturškoga luka.[35] Mekani početci tonova (*soft onset*) i dahćuća trajanja (*breathy sustain*) u uvodnim stihovima (»Zlatni konci […]«) stvaraju atmosferu intimnosti i emocionalne ranjivosti. Nasuprot tome, kako naracija napreduje prema emocionalnome vrhuncu, Dragojević koristi tvrde početke (*hard/glottal onset*). To je najočitije u refrenu, ali i u ključnom stihu »bile dvore moje pokore«, gdje naglašeni, gotovo abruptni početak tona (*accented/abrupt onset*) signalizira pravu emocionalnu eksploziju. Aspirirani početci (*aspirate onset*) pritom služe kao suptilni stilistički mostovi između tih dvaju stanja. U fazama trajanja tona (*sustain*) uočljivo je majstorsko gradiranje – od početne prozračnosti do punog i napetog tona (*fuller/tense sustain*) u stihu »kad je ja ne mogu jubiti«, čime se dočarava tjeskoba i nemoć. Završne faze fraza također su u službi priče: prozračni završetci (*breathy release*) pojačavaju dojam nježnosti, dok kontrolirani prekidi (*clean offset*) u refrenu daju osjećaj odlučnosti i rezolucije. Svi ovi elementi kulminiraju na strateškim mjestima pojačavanja emocionalnoga dojma, kao u frazi »ka cviće bez vode«. Stvarajući afektivnu redundanciju, ovdje se optimalno podudaraju iskaz nemoći u tekstu i vokalna izvedba obilježena hrapavošću (*raspiness*) i naglim početkom (*abrupt onset*).

**Prikaz 3: Analiza vokalne artikulacije odabranih stihova pjesme *Cesarica***

| Stih/Fraza | Parametri vokalne kvalitete (*Tone Quality Features*) | Afektivni učinak i narativna funkcija |
|---|---|---|
| Zlatni konci litnje zore / došli su u njene dvore / da bi moju jubav […] | *Soft onset, breathy sustain* | Glas postupno ulazi, nježno, pripovjedno; prozračnost daje intimnost. Prisutna emocionalna ranjivost i povjerenje. |
| […] budili (zadnji slog) | *Slight vibrato, breathy release* | Blagi, kontrolirani vibrato za suptilnu emocionalnu obojenost; dahćuće otpuštanje pojačava dojam muške nježnosti. Emotivna otvorenost i povučenost. |

[33] Martin PFLEIDERER: Vocal Pop Pleasures. Theoretical, Analytical and Empirical Approaches to Voice and Singing in Popular Music, *IASPM Journal*, 1 (2010) 1, 8.

[34] Usp.: T. NGO – K. SPREADBOROUGH: Exploring a Systemic Functional Semiotics Approach to Understanding Emotional Expression in Singing Performance, 11.

[35] Zbog očuvanja terminološke preciznosti zadržani su izvorni stručni termini koji se koriste u modelu Kristal Spreadborough. K. SPREADBOROUGH: Emotional Tones and Emotional Texts.

| Stih/Fraza | Parametri vokalne kvalitete (*Tone Quality Features*) | Afektivni učinak i narativna funkcija |
|---|---|---|
| Svitlo nek joj jubi lice / lipo ka' u cesarice […] | *Gradual clearer sustain* | Zadržava se nježnost, ali s povećanjem intenziteta i jasnoće tona najavljujući kulminaciju. Emocionalno očekivanje, blag osjećaj uzleta. |
| […] kad je ja ne mogu jubiti […] | *Fuller/tense sustain* | Glas postaje puniji, napetiji, s manje prozračnosti; prenosi emocionalnu težnju, naznake frustracije/ljutnje. Emocionalna tjeskoba i nemoć. |
| Svake noći prije zore / dolazin u njene dvore […] | *Firmer onsets* / u odnosu na 1. strofu | Nešto naglašeniji početci tonova signaliziraju rastuću emocionalnu napetost. Pojačana unutarnja mobilizacija osjećaja. |
| […] bile dvore moje pokore […] | *Accented/abrupt onset* / snažan, visoko položen vokal | Naglašen, gotovo abruptan početak; glasovno istaknut emotivni vrhunac strofe; prodornost i intenzitet. Emocionalna eksplozivnost i dramatičnost. |
| Cijeli refren (općenito) Cilega života ja san […] | *Accented/glottal onsets* / intonativna stabilnost, energičnost | Dominantno naglašeni početci daju odlučan i strastven karakter. Emotivna sigurnost i naglašena odlučnost. |
| […] 'tija samo nju / da do njenog srca nađem put. / Cilega života moje tilo je bez nje […] | *Glissando/slides, full sustain* | Kontrolirano »klizanje« glasa (fiorete/melizmi) izvedeno punim glasom; izraz čežnje i intenzivne posvećenosti. Produžena emocionalna tenzija. |
| […] ka' cvi… […] | *Abrupt onset* | Izvedeno gotovo kao uzvik, naglašava dramatičnost. Iznenadni emotivni prodor, afektivna uzbuna. |
| […] …će bez vode […] | *Clean/controlled offset* | Jasni, kontrolirani prekidi između segmenata fraze; silazna melodijska linija dodatno naglašava dramatičnost metafore. Emotivno zatvaranje i rezolucija. |
| Glas u refrenu (općenito) | *Full sustain, raspiness/ roughness* (u visinama), *darker timbre and slight breathiness* / u dubljim lagama; kontrolirani vibrato na krajevima nižih dionica | Pun glas; hrapavost u visinama pojačava dramatičnost/strast; kontrolirani vibrato za emocionalnu zaokruženost/težinu. Složeni afektivni slojevi: snaga, ranjivost i osjećaj gubitka. |

### 4.2. Interpretacijski obrazac: produktivna napetost

Ključnu analitičku potkategoriju ove faze predstavlja interpretacijski obrazac unutar kojega se oblikuje vokalna interpretacija. Njegovu dinamičku točku čini produktivna napetost iz koje proizlazi estetski učinak. Ona se uočava na trima korelativnim razinama: u vokalnoj artikulaciji, naraciji i performativnosti.

*4.2.1. Razina vokalne artikulacije: materijalnost i gesta*

Vokalna artikulacija predstavlja primarni mehanizam unutar kojega se produktivna napetost manifestira kao fizički zvučni događaj.

- Materijalno-akustička dimenzija (granularnost): sraz harmonične stabilnosti signala i aperiodičnih upada šuma generira specifično vibracijsko trenje. U Barthesovu smislu, to je trenje fizički dokaz susreta tijela i jezika te artikulira određujuću signaturu vokalnog identiteta.
- Formalno-glazbena dimenzija (vokalna plastičnost): sposobnost glasa da se pozicionira na razmeđu tehničke discipline i umjetničke slobode. Kod Dragojevića to se očituje u fluidnim prijelazima vokalnih registara koje istodobno prate promjene u boji i intenzitetu glasa. Ova odlika gipkosti glasa dokida estetski jaz između tehničke izvedbe i afektivnog učinka čineći interpretaciju spontanom i prirodnom.[36]

*4.2.2. Razina vokalne naracije: dramaturgija i ontologija*

- Vokalna gesta (vokalna dramaturgija): glas kojemu se značenje utjelovljuje u samoj fizici signala.[37] Takav »slobodan glas« ne prenosi unaprijed zadana značenja, nego ih samim činom izvođenja konstituira, što je temeljno obilježje autentične ekspresije.
- Dijalektičko-rodna dimenzija (destabilizacija maskuliniteta): glas se nalazi u funkciji destabilizacije kulturne predodžbe o muškosti objedinjujući tradicionalni maskulini registar s ranjivošću. Ovime se konstituira na razmeđu jezika, tijela i kulturnih matrica.[38]
- Egzistencijalna dimenzija (mediteranska ontologija): tekstualni svijet pjesama artikulira napetosti kroz dihotomije poput ljubavne veze i prekida, života i smrti, mora i kopna, sreće i tuge. Smještanjem tih opreka u dalmatinski imaginarij vokalna naracija univerzalnim iskustvima pridaje specifičan lokalni pečat i obratno.

*4.2.3. Razina performativnosti: žanrovski odnos i autoritet*

- Žanrovska dimenzija (kreativna interpolacija): vokalni habitus oblikuje se na presjeku dalmatinske (šansone) i afroameričke tradicije *jazz* i *soul*-glazbe. Navedena interpolacija transformira lokalni izričaj u hibridni, globalno komunikativni obrazac.

[36] Jenna McLEAN: Flexibility in Range and Registration in Jazz Singing, *Voice and Speech Review*, 18 (2024) 1, 6-17.

[37] Maurice MERLEAU-PONTY: *The Visible and the Invisible*, prev. Alphonso Lingis, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968.

[38] Mladen DOLAR: *Glas i ništa više*, prev. I. Nenić, Beograd: Fedon, 2012.

- Relacijska dimenzija (dehijerarhizacija izvedbe): Dragojevićeva praksa suradnje s drugim glazbenicima odstupa od standardnih solističkih karijernih modela popularne glazbe. U takvoj izvedbenoj praksi prioritet se daje samomu činu muziciranja, čime se relativizira solistička pozicija. Tomu pridonosi i odbacivanje »pop-dendijevske« stilizacije.[39] Performativna razina potvrđuje se u tradiciji dalmatinske glazbe i kolektivnoga (klapskog) pjevanja.
- Autoritet glasa (arhetip pjevača): Dragojevićev interpretacijski model korespondira s arhetipom pjevača sentimentalnih balada (*torch singer*), čija je odlika visoko kontrolirana introspekcija osjećaja.[40]

### *5. Refiguracija (Mimesis III): preoblikovanje vremena slušatelja i mitska stabilizacija*

U ovoj fazi analizira se odnos između obzora očekivanja slušatelja (M I) i izvedbenoga pomaka koji uvodi Dragojevićeva vokalna artikulacija (M II). Ta dva procesa utječu jedan na drugoga i međusobno se uvjetuju.[41]

Obzor očekivanja počiva na sustavu kulturnih predodžbi, odnosno na žanrovskom iskustvu koje prethodi susretu s djelom. U slučaju dalmatinske šansone taj se horizont od 60-ih godina 20. stoljeća oblikuje u postupnoj stabilizaciji interpretativnih i stilskih konvencija. Unutar tog okvira verbalna semantika određuje interpretativni nacrt, dok melodijska linija preuzima ulogu primarnog afektivnog nositelja. Strukturna obilježja pjesama – osobito vođenje glasova u paralelnim tercama i sekstama, specifična melodijska kretanja te prepoznatljivi harmonijski obrasci – uspostavljaju vezu s tradicijom dalmatinske gradske pjesme. Žanrovska se poetika pritom oblikuje kao spoj transnacionalnih popularnoglazbenih utjecaja. Ti elementi ne tvore linearan kontinuitet, nego slojevitu mrežu posredovanih stilskih i izvedbenih obrazaca usmjerenih prema zajedničkoj afektivnoj logici. Ključna odlika žanra proizlazi iz vokalnoga habitusa koji daje prednost izražajnoj uvjerljivosti, dok tehnička razina ostaje u funkciji afektivnog učinka. Dodatnu dimenziju ovomu okviru pruža ambijentalna i ontološka referencijalnost. Dalmatinski identitet artikulira se u čakavskom idiomu i maritimnim motivima, pri čemu se more uspostavlja kao središnje semantičko i afektivno mjesto.

[39] Stan HAWKINS: *The British Pop Dandy: Masculinity, Popular Music and Culture*, London – New York: Routledge, 2017.

[40] Simon FRITH: *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

[41] Obzor očekivanja označava skup predodžbi koje recipijent donosi prilikom susreta s novim djelom. Promjena obzora očekivanja proširuje iskustveni obzor. Razlika između obzora očekivanja i promjene definira estetski učinak djela. H. R. JAUSS: *Estetika recepcije*.

Dalmatinska šansona tako oblikuje specifičan hrvatski glazbeni žanr afektivne vokalnosti. Njezino se razumijevanje u širem mediteranskom kontekstu oslanja na pristupe koji Mediteran ne promatraju kao homogenu stilsku kategoriju nego kao otvoreno polje povijesne i kulturne cirkulacije glazbenih praksi. U tom okviru »mediteranskost« podrazumijeva učinak selektivne stilizacije, povijesne sedimentacije i afektivne konstrukcije glazbenog iskustva.[42]

Iskustvo dalmatinske šansone u hrvatskome kulturnom prostoru oblikovalo se tijekom dugotrajnoga povijesnog procesa. Već u jugoslavenskom razdoblju ovaj je žanr zadobio prepoznatljivo mjesto u artikulaciji hrvatskoga kulturnog identiteta, pri čemu se njegova mediteranska naracija percipirala kao znak kulturne diferencijacije unutar tadašnjega višenacionalnog okvira.[43] Ta se pozicija dodatno učvrstila tijekom reartikulacije hrvatskog identiteta 90-ih godina 20. stoljeća, kada žanr zauzima visoko mjesto na ljestvici nacionalnih popularnoglazbenih izraza.[44]

U tome kontekstu Oliver Dragojević utjelovljuje autentičnoga tumača: tijekom višedesetljetne karijere upravo je svojom interpretacijom iscrtavao razvojnu liniju žanra, zajedno s brojnim hrvatskim pjevačima i pjevačicama koji su unutar istih estetskih koordinata gradili vlastitu poetiku. U Dragojevićevoj verziji šansona se oblikuje kao koncept produktivne napetosti. To kreativno sjecište suprotnosti stvara »mjesta neodređenosti« koja slušatelji popunjavaju subjektivnim projekcijama. Iako su sadržaji osobni i varijabilni, oni ostaju usidreni unutar stabilnih simboličkih koordinata dalmatinskog imaginarija koje vokalna naracija iscrtava. U tome procesu presudnu ulogu ima glas. Riječ je o glasu koji ne ilustrira emociju, nego je proizvodi u samom aktu zvučanja uspostavljajući afektivnu prisutnost koja prethodi svakom interpretativnom zatvaranju. Svojim promuklo-toplim trenjem približava Dalmaciju, more i težinu ljubavnog i životnog iskustva. Drugim riječima, oblikuje ontološki prostor estetskog iskustva u kojem afektivna putanja od sjete i tuge prema smirenju omogućuje transformaciju potisnutih emocija u stanje estetske ugode.

Taj afektivni pomak posebno dolazi do izražaja na koncertima nakon pjevačeve smrti, primjerice onom u Veloj Luci.[45] Naime, fizičkim odlaskom izvođača nastaje

[42] Usp. Tullia MAGRINI: Where Does Mediterranean Music Begin?, *Narodna umjetnost*, 36 (1999) 1, 173-182. <https://hrcak.srce.hr/33626>.

[43] U programskim smjernicama festivala naglašavala se potreba da se potakne stvaranje popularnih pjesama i zabavnih melodija utemeljenih na glazbenim obrascima dalmatinskog, odnosno jugoslavenskog primorskog folklora, uz primjenu suvremenih izražajnih sredstava te tematsko usmjerenje na motive mora, života ljudi, običaja i prirodnog okoliša. Takva je festivalska politika usmjeravala oblikovanje repertoara prema specifičnom kulturnom i glazbenom prostoru, čime je pridonijela profiliranju dalmatinske šansone kao prepoznatljive glazbene prakse hrvatske provenijencije. Usp. Josip MIROŠEVIĆ: Usputna sjećanja, *Mogućnosti*, 27 (1980) 6, 597.

[44] Analizira se uloga dalmatinske glazbene tradicije uključujući ekspanziju klapskoga pjevanja i dalmatinske šansone u oblikovanju kulturnog identiteta. Usp. Marina BITI – Diana GRGURIĆ: *Tvornica privida: očuđujući efekti diskursnih prožimanja*, 129-169.

[45] Referira se na višednevnu manifestaciju Trag u beskraju, koja se od 2019. godine održava u Veloj Luci (otok Korčula) u povodu obljetnice smrti Olivera Dragojevića. Događaj obuhvaća niz koncerata, izložbi i popratnih aktivnosti, a središnji dio predstavlja masovni koncert na velolučkoj rivi. Po-

specifičan emocionalni deficit koji zajednica nastoji kompenzirati počasnim koncertima kao ritualima drugoga reda.[46] Tijekom takvih koncerata publika je iznimno angažirana i često pjeva zajedno s izvođačima. Pjevanjem se preuzimaju ritam, fraziranje i druge afektivne nijanse pjevačeve specifične vokalne naracije koja je duboko utisnuta u tjelesno iskustvo slušatelja.[47] U tome činu mimetičke sinkronizacije trenutna izvedba ne doživljava se kao novi događaj, nego kao povratak na staro s obzirom na to da se dokida granica između »sadašnjosti« izvedbenoga čina i »vječnosti« sjećanja. To iskustvo proizvodi katarzične učinke zbog izazivanja osjećaja privremenog odmaka od svakodnevice.[48] U trenutku kada se pjevačeva interpretacija počinje »oponašati« dolazi do prijelaza iz slušanja u izvedbu: vokalna naracija prestaje biti samo predmet recepcije i postaje obrazac koji se reproducira. U tom se obratu mimetički krug zatvara u kolektivnoj ratifikaciji žanrovsko-afektivnih pragova prepoznatljivosti. No, ovdje nastupa ključni odmak od Ricœurova modela: navedena mimeza ne teži novim imaginativnim predodžbama kojih uzori izlaze iz postojećeg svijeta stvarnih predmeta, nego centripetalnom povratku izvornom arhetipu (M I), gdje univerzalne snage ljudske naravi pronalaze svoje opredmećenje. Usmjerenost prema arhetipu vodi stabilizaciji iskustva i uspostavi ritualne temporalnosti u kojoj se umjesto promjene nudi ontološka sigurnost »vječne sadašnjosti«. Analitički je presudno razlikovati »prepoznavanje« kao jednokratni kognitivni čin od prepoznatljivosti kao stabilizacije iskustva simboličke zbilje. To je koncept rekonstitucije doživljaja unutar strukturiranoga kulturnog uvjeta, koji označava simboličku infrastrukturu afektivne rezonancije proživljenoga vremena u vokalnim praksama. Iako se tipovi vokalne refiguracije mogu razlikovati, u ovome se slučaju proces rekonstitucije odvija kroz stabilizaciju iskustva simboličke zbilje. Dok verbalni tekst teži širenju značenja kroz imaginativne varijacije, čin pjevanja uvodi tekst u polje afektivne determinacije. Materijalnost glasa tada usmjerava značenje prema prepoznatljivom arhetipskom okviru. U tom smislu glas ne dokida imaginaciju, nego je stabilizira te prevodi u afektivno prepoznatljiv oblik iskustva. Čak i suvremeni stih u vokalnom obliku može poprimiti obilježja bezvremenskog, mitski strukturiranog iskaza. Sposobnost stabilizacije – kapaciteta vokalne naracije da uspostavi i održava režim prepoznatljivosti iskustva simboličke zbilje samorazumljivim – omogućuje izdvajanje

sebno se ističe performativni aspekt manifestacije koji započinje na trajektu na liniji Split – Vela Luka, gdje publika satima kolektivno izvodi Dragojevićev repertoar. U kontekstu ove studije manifestacija u Veloj Luci promatra se kao paradigmatski primjer rituala drugoga reda i prakse kojom se operacionalizira refiguracija vokalne interpretacije pjevača.

[46] Randall COLLINS: *Interaction Ritual Chains*.

[47] Paul CONNERTON: *Kako se društva sjećaju*.

[48] Prema Jaussovu modelu estetike recepcije, zabavna djela (za razliku od kanonske umjetnosti) ne teže radikalnom preoblikovanju slušateljeva obzora očekivanja, nego se usklađuju s prevladavajućim društvenim ukusom. Njihova je funkcija potvrda već usvojenih emocionalnih i estetskih obrazaca, čime se omogućuje neposredno uživanje u poznatom, H. R. JAUSS: *Estetika recepcije*, 64.

određene vokalne izvedbe u arhetipski obrazac koji utjelovljuje.[49] U konkretnome slučaju taj obrazac iscrtava Dalmaciju i rapsoda čiji glas na obzoru proživljenoga vremena hrvatskoga društva održava kontinuitet prepoznatljivosti.

## LITERATURA:


BARTHES, Roland: The Grain of the Voice, u: Stephen Heath (ur. i prev.): *Image, Music, Text*, New York: Hill and Wang, 1977, 179-189.

BEZIĆ, Jerko: Etnomuzikološki pristupi dalmatinskoj folklornoj urbanoj pjesmi, *Mogućnosti*, 27 (1980) 6, 634-639.

BITI, Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, ²2000.

BITI, Marina – GRGURIĆ, Diana: *Tvornica privida: očuđujući efekti diskursnih prožimanja*, Rijeka: Adamić – Udruga Facultas, 2010.

COLLINS, Randall: *Interaction Ritual Chains*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004.

CONNERTON, Paul: *Kako se društva sjećaju*, Zagreb: Antibarbarus, 2004.

CURIĆ, Zoran: *Oliver: Sve nježne riječi svijeta*, monografija, rukopis.

ĆALETA, Joško: The Ethnomusicological Approach to the Concept of the Mediterranean in Music in Croatia, *Narodna umjetnost*, 36 (1999) 1, 183-195.

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, Zagreb: Sandorf & Mizantrop, 2013.

DEŽULOVIĆ, Boris: Marča funebra, *N1 Info*, 30. 7. 2018, <https://n1info.hr/kolumne/boris-dezulovic/a321377-Boris-Dezulovic/> (pristupljeno 12. studenoga 2024).

DOLAR, Mladen: *Glas i ništa više*, prev. I. Nenić, Beograd: Fedon, 2012.

DRAGOJEVIĆ, Oliver: *Cesarica* (a cappella) [video], *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=4FrUOyZKmkI> (pristupljeno 12. studenoga 2024).

E. D.: On je Oliveru napisao više od 60 pjesama: »Meni je čast što sam živio kad i Oliver, on je svemu dao dušu«, *Showbuzz*, 29. 7. 2018, <https://showbuzz.dnevnik.hr/celebrity/jaksa-fiamengo-oliveru-dragojevicu-napisao-je-60-pjesama---525574.html> (pristupljeno 12. prosinca 2024).

EIDSHEIM, Nina Sun: *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*, Durham, NC: Duke University Press, 2015.


[49] Analitički je nužno razlikovati procese vokalne refiguracije s obzirom na to gdje se u mimetičkome krugu nalazi težište oblikovanja (M II). U slučajevima utemeljenima na snazi skladateljskoga predloška (npr. *White Christmas*), faza konfiguracije primarno je određena melodijskim i tekstnim shematizmom; vokalna izvedba pritom ima kvalitetu prozirnoga medija koji slušatelja upućuje na predfigurirane simbole (M I). U vokalnim praksama poput Dragojevićeve dolazi do pomaka težišta oblikovanja: u fazi M II vokalna gesta nadrasta glazbeni predložak i postaje primarni nositelj refiguracije (M III). U takvome poretku kolektivno pamćenje ne pohranjuje glazbenu strukturu, nego specifičnu vokalnu gestu kroz koju ta struktura dobiva stabilan afektivno-žanrovski oblik. To podrazumijeva da je obzor očekivanja (M I) unutar hrvatskoga kulturnog prostora trajno »oliveriziran«. Upravo iz te strukturne podudarnosti žanra i pjevača proizlazi kolokvijalni idiom »pjevati Olivera«. Navedena fraza označava ponajprije performativni čin nastanjivanja Dragojevićeva vokalnoga habitusa koji je postao normativnim mjerilom autentičnosti.

ERLL, Astrid: *Memory in Culture*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
FRITH, Simon: *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
GIDDENS, Anthony: *Odbjegli svijet*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2005.
HAWKINS, Stan: *The British Pop Dandy: Masculinity, Popular Music and Culture*, London – New York: Routledge, 2017.
JARMAN-IVENS, Freya: *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, New York: Palgrave Macmillan, 2011.
JAUSS, Hans Robert: *Estetika recepcije*, Beograd: Nolit, 1978.
KÖVECSES, Zoltán: *Emotion Concepts*, New York: Springer-Verlag, 1990.
KRPAN, Erika: *Zdenko Runjić – 30 pjesama*, Zagreb: Cantus, 2017.
LAKOFF, George – JOHNSON, Mark: *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books, 1999.
LUHMANN, Niklas: *Ljubav kao pasija: o kodiranju intimnosti*, Zagreb: Naklada MD, 1996.
MAGRINI, Tullia: Where Does Mediterranean Music Begin?, *Narodna umjetnost*, 36 (1999) 1, 173-182, <https://hrcak.srce.hr/33626> (pristupljeno 18. studenoga 2024).
MAROŠEVIĆ, Grozdana: Dalmatinsko klapsko pjevanje, u: Neven Budak (ur.): *Croatica: Hrvatski udio u svjetskoj baštini*, Zagreb: Profil International, 2007, 822-825.
McLEAN, Jenna: Flexibility in Range and Registration in Jazz Singing, *Voice and Speech Review*, 18 (2024) 1, 6-17, <https://doi.org/10.1080/23268263.2022.2054093> (pristupljeno 18. studenoga 2024).
MERLEAU-PONTY, Maurice: *The Visible and the Invisible*, prev. Alphonso Lingis, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968.
MIROŠEVIĆ, Josip: Novija kretanja dalmatinske urbane pjesme, *Mogućnosti*, 27 (1980) 6, 620-632.
MIROŠEVIĆ, Josip: Usputna sjećanja, *Mogućnosti*, 27 (1980) 6, 594-606.
NGO, Thu – SPREADBOROUGH, Kristal: Exploring a Systemic Functional Semiotics Approach to Understanding Emotional Expression in Singing Performance: Implications for Music Education, *Research Studies in Music Education*, 44 (2021) 1, 451-474, <https://doi.org/10.1177/1321103X211034694> (pristupljeno 18. studenoga 2024).
PFLEIDERER, Martin: Vocal Pop Pleasures. Theoretical, Analytical and Empirical Approaches to Voice and Singing in Popular Music, *IASPM Journal*, 1 (2010) 1, 1-16, <https://doi.org/10.5429/2079-3871(2010)v1i1.7en> (pristupljeno 18. studenoga 2024).
RICŒUR, Paul: *Time and Narrative*, sv. 1, Chicago: University of Chicago Press, 1984.
SPREADBOROUGH, Kristal: Emotional Tones and Emotional Texts: A New Approach to Analyzing the Voice in Popular Vocal Song, *Music Theory Online*, 28 (2022) 2, <https://doi.org/10.30535/mto.28.2.7> (pristupljeno 18. studenoga 2024).
ŠKARICA, Siniša: Oliver Dragojević, čudo od pjevača… [status], *Facebook*, 28. 7. 2018, <https://www.facebook.com/skarica.tvornicaglazbe/posts/1971625619763589/> (pristupljeno 4. veljače 2024).
TEKSTOVI.NET: Dragojević Oliver, *Tekstovi.net*, <https://tekstovi.net/2,186,0.html> (pristupljeno 12. studenoga 2024).
VRDOLJAK, Dražen: Kako je Oliver Dragojević postao neosporiv vladar jugoslavenskih džuboksova, *Start*, 1977, <http://www.yugopapir.com/2018/07/drazen-vrdoljak-77-kako-je-oliver.html> (pristupljeno 18. studenoga 2024).

## PRILOG 1: Popis pjesama

| Br. | Pjesma | Godina | Autor glazbe | Autor teksta |
|---|---|---|---|---|
| 1. | *Galeb i ja* | 1975. | Zdenko Runjić | Tomislav Zuppa |
| 2. | *Skalinada* | 1976. | Zdenko Runjić | Zdenko Runjić |
| 3. | *Ako izgubim tebe* | 1977. | Zdenko Runjić | Zdenko Runjić |
| 4. | *Nocturno* | 1979. | Zdenko Runjić | Jakša Fiamengo |
| 5. | *Sat klavira* | 1979. | Zdenko Runjić | Jakša Fiamengo |
| 6. | *Vagabundo* | 1979. | Zdenko Runjić | Jakša Fiamengo |
| 7. | *Oleandri, oleandri* | 1980. | Krste Juras | Nikica Kalođera |
| 8. | *Što to bješe ljubav* | 1988. | Aleksandar Radulović | Marina Tucaković |
| 9. | *Oči boje Jadrana* | 1990. | Zdenko Runjić | Zdenko Runjić |
| 10. | *Sreća je tamo gdje si ti* | 1990. | Zdenko Runjić | Zdenko Runjić |
| 11. | *Bez tebe* | 1992. | Tomislav Mrduljaš | Vedran Lekić |
| 12. | *Teško mi je putovati* | 1992. | Zdenko Runjić | Jakša Fiamengo |
| 13. | *Valo Veloluška* | 1992. | Zdenko Runjić | Jakša Fiamengo |
| 14. | *Cesarica* | 1993. | Zlatan Stipišić Gibonni | Zlatan Stipišić Gibonni |
| 15. | *Dobro jutro, tugo* | 1994. | Zlatan Stipišić Gibonni | Zlatan Stipišić Gibonni |
| 16. | *Brod u boci* | 1994. | Zlatan Stipišić Gibonni | Remi Kazinoti |
| 17. | *Jubav moja* | 1994. | Zoran Mišolongin | Zoran Mišolongin |
| 18. | *Reci mi to* | 1995. | Guido Mineo | Dragan Lukić |
| 19. | *Dva put san umra* | 1995. | Tonči Huljić | Vjekoslava Huljić |
| 20. | *Vrime Božje* | 1995. | Petar Grašo | Petar Grašo |
| 21. | *Poljubci i mraz* | 1995. | Jure May Stanić | Jure May Stanić |
| 22. | *Ispod sunca zlatnoga* | 1997. | Jure May Stanić | Jure May Stanić |
| 23. | *Ješka od jubavi* | 2000. | Tomislav Mrduljaš | Tomislav Mrduljaš/Marijan Ban |
| 24. | *Nemirno more* | 2001. | Husein Hasanefendić (Hus) | Husein Hasanefendić (Hus) |
| 25. | *Trag u beskraju* | 2002. | Biagio Antonacci | Biagio Antonacci/Daniel Načinović |
| 26. | *Vridilo je* | 2004. | Lea Dekleva | Lea Dekleva |
| 27. | *Sve dok mi je tu* | 2010. | Arne Politeo | Arne Politeo |
| 28. | *Vrime bez vrimena* | 2010. | Petar Grašo | Petar Grašo/Jakša Fiamengo |
| 29. | *Za onu viru* | 2010. | Oliver Dragojević | Jakša Fiamengo |
| 30. | *Tišina mora* | 2013. | Oliver Dragojević | Jakša Fiamengo |

*Summary*

## PRODUCTIVE TENSION AND THE HERMENEUTICS OF RECOGNIZABILITY: AN ANALYTICAL MODEL OF OLIVER DRAGOJEVIĆ'S VOCAL NARRATION

This paper proposes an analytical model of vocal refiguration aimed at examining the role of Oliver Dragojević's vocal narration in processes of national memorialisation. The model is based on Ricoeur's (1984) mimetic arc, which, in combination with Jauss's (1978) concept of the horizon of expectations, is developed into an operational methodological framework for analysing vocal interpretation.

At the level of prefiguration (Mimesis I), pre-performance conditions are analysed: the materiality of the voice is interpreted through Barthes's (1977) concept of the »grain of the voice,« while song lyrics are approached as a system of dominant metaphorical patterns following Lakoff and Johnson (1999). This level establishes the foundational conditions of genre-based and affective recognisability. The configuration phase (Mimesis II) encompasses a micro-analysis of vocal performance and the relationship between voice, text, and music, drawing on Kristal Spreadborough's (2022) intersemiotic approach. Within this framework, interpretation is understood as a dynamic articulation of affective and generic codes. The final phase (Mimesis III) integrates the findings through the hermeneutics of recognizability, identifying the process of the reconstitution of the listener's horizon. Within this stage, a central hermeneutic finding is revealed: aesthetic pleasure stems from the intensity of re-actualizing the familiar. Consequently, vocal narration constitutes archetypal experience as an affectively 'new' reality, functioning as a permanent symbolic measure of the lived time of community. This manifests the relevance of Dragojević's vocal interpretation and voice as the central mechanism of the symbolic mediation of the Dalmatian homeland.