
KANTAVTORJI NA SLOVENSKEM – SAMI SVOJI MOJSTRI

– U V O D V T E M O –*Teja Klobčar***Kantavtorji na Slovenskem – sami svoji mojstri****3****– R A Z P R A V E –***Jani Kovačič***Kantavtor ali ...****6***Marija Klobčar***Ustvarjalne sledi potujočih
pevcev na Slovenskem****19***Matej Krajnc***Med šansonom, poezijo in
popom – historične zamejitve
kantavtorstva pri nas****33***Milena Mileva Blažič***Literarna analiza besedil
slovenskih kantavtoric****43***Sandra Erpe***Analiza izbranih besedil prejemnikov
in prejemnic zlate kante na Festivalu
kantavtorstva Kantfest International
med letoma 2011 in 2021****59***Stefan Simonek***Od albe do kontraalbe****92***Teja Klobčar***Glasbene razsežnosti
kantavtorskih pesmi****105****– P O G O V O R –***Drago Mislej - Mef:***»Kantavtorstvo sem vedno razumel tako, da izhajaš iz sebe,
ko opazuješ stvari okoli sebe in jih postavljaš v širši kontekst.«****120**

— P R I Č E V A N J A —

Jure Potokar

**Pred osemindesetimi leti je izšla prva slovenska kantavtorska
plošča – Odpotovanja Tomaža Pengova**

131

Boštjan Narat

Vsega je kriva nova kitara ali kako sem postal in ostal kantavtor

136

Peter Andrej

Vse pravljice se začnejo z nekoč

141

Katarina Juvančič

V stolpu pesmi: Prozodično opolnomočevanje kantavtorske sporočilnosti

150

Tomaž Hostnik

Zasebno kantavtorsko strelivo med plameni psevdoznanosti

169

Miran Košuta in Jani Kovačič

Giorgio Gaber

177

— I N T R O D U C T I O N T O T H E T O P I C —

Teja Klobčar

Slovenian singer-songwriters: DIY masters

205

Kantavtorji na Slovenskem – sami svoji mojstri

Teja Klobčar

Pred desetletjem sem se kot študentka na doktorskem študiju humanistike in družboslovja spoprijela z izzivom obravnave slovenske kantavtorske ustvarjalnosti. Bila sem zunanja opazovalka s klasično muzikološko izobrazbo in številnimi klišejskimi predstavami o tej glasbeni zvrsti; fenomen kantavtorjev me je navduševal z izrazno neposrednostjo, navidezno neobremenjenostjo s pravili in močno vpetostjo v aktualno družbeno dogajanje. Ko sem odgrinjala zavese neznanja, so predme začeli stopati ljudje, vsak s svojo zgodbo.

Kantavtorstvo je v svojem bistvu individualen umetniški izraz, v katerem se preplet besede in glasbe udejanji v želji po dotiku duše nekoga drugega – poslušalca. Mnogo oblik ima, od preprostih do nadvse umetelnih, in to tako po pesniški kot po glasbeni plati. V slovenskem prostoru so pomen izraza *kantavtor* od šestdesetih let preteklega stoletja oblikovali številni posamezniki in posameznice, svoje pesmi pa so neredko pospremili tudi z razmislekom o lastnem umetniškem prispevku. Dobrega pol stoletja po njihovih prvih akordih se lahko prepričamo, da zvočno in vsebinsko pisana kantavtorska ustvarjalnost v slovenskem jeziku odseva družbene premike in intimne bitke, vztrajnost in prilagodlji-

vost akterjev te scene ter nenazadnje njihovo odločenost za preseganje individualistične samozadostnosti. Namesto da bi se vsak zase spoprijemali z duhom časa, v katerem je za avtorsko glasbo z več kot le površno vsebino le malo posluha, so skozi leta izoblikovali neformalno civilno kantavtorsko iniciativo, ki se poleg spodbujanja nove produkcije – še posebno v okviru festivala Kantfest – loteva tudi posebnih podvigov, kakršen je vpis *kantavtorja* v razvid umetniških poklicev. V želji po ohranjanju in razvoju slovenskega kantavtorskega umetniškega polja se jim pridružujemo tudi drugi duhovni spremljevalci kantavtorske pesmi, čeprav sami morda ne delimo vedno njihove žive odrske izkušnje. Prepriča nas pristnost in vsakokratna enkratnost osebnega izraza, ujetega v izvedeno pesem; v njej uzremo duh njenega pripovedovalca, pa tudi samega sebe.

Prizadevanja za celovito obravnavo slovenskega kantavtorstva zdaj nadaljuje posebna številka Dialogov. Uvede jo ena od gonilnih sil kantavtorske iniciative Jani Kovačič s svojo razlago in umestitvijo pojma kantavtor v širši kontekst. V nadaljevanju sežemo v slovensko zgodovino: Marija Klobčar med pesemskimi viri in zgodovinskimi okruški zasleduje ustvarjalne sledi potujočih pevcev v našem prostoru. Od igrcev do minezengerjev nas odnese v dvajseto stoletje, Matej Krajnc kantavtorsko ustvarjalnost na Slovenskem na podlagi časovnega in vsebinskega sosledja razvrsti na tri pomembnejša obdobja z dodatnim predtaktom in postvalovanjem, ob tem pa jedrnato povzame prispevek posameznih akterjev.

V nadaljevanju se poglobimo v besedilne in glasbene elemente kantavtorskih pesmi. Milena Mileva Blažič literarnoanalitično obravnava besedila treh kantavtoric iz različnih generacij, v tematikah njihovih pesmi pa išče povezave z univerzalnimi tematikami trubadurk. Sandra Erpe se v svoji literarni analizi pesmi nagrajencev festivala Kantfest osredotoči na vprašanje, ali lahko njihova besedila označimo za uglasbeno poezijo. Pogled od zunaj s svojo analizo oblike albe, svitanice, od srednjega veka do Toma Waitsa in Janija Kovačiča prispeva Stefan Simonek. Strokovni segment zaokroži moj opisni (in nekoliko tudi analitični) pregled glasbenih značilnosti slovenskih kantavtorskih pesmi, ki je nastal na podlagi zasebnih in radijskih intervjujev.

Ob kozarcu rujnega se Viktor Škedelj Renčelj pogovori z Dragom Mislejem - Mefom, kantavtorjem, ki se raje predstavlja kot roker, ob posrečenih besedilih pa iz rokava mimoregrede strese prvoosebno pripoved o zgodovini primorske popularne glasbe. Naslednja dva prispevka zavijeta še globlje v intimo: Jure Potokar nam ob lastnem doživljanju *Odpotovanja* Tomaža Pengova odstre skrivnost, zakaj poslušamo kantavtorske pesmi – in Boštjan Narat nam da slutiti, zakaj se kantavtorske pesmi sploh zgodijo.

Refleksijo za konec usmerimo v prakso. Peter Andrej z orisom delovanja in namena festivala Kantfest razkrije dosežke skupaj prehojene poti, na katere so lahko slovenske kantavtorice in kantavtorji upravičeno ponosni. Da pa bi se v prihodnosti spisalo še več inovativnih, premišljenih in nenazadnje dobro sprejetih pesmi, poskrbita Katarina Juvančič in Tomaž Hostnik, ki nam razkrijeta številne male in velike skrivnosti ustvarjanja besedil in glasbe. Kantavtorsko potovanje zaključimo onkraj meja našega jezika, pri italijanskem kantavtorju slovenskih korenin Giorgiu Gabru; njegove pesmi nam s prevodi in umestitvijo v kontekst približata Miran Košuta in Jani Kovačič.

V zbranih pogledih smo želeli z različnih zornih kotov osvetliti fenomen slovenskega kantavtorstva, neulovljivi in nenehno mutirajoči pojav, ki se s svojo živostjo vsakič znova izmakne dokončni definiciji. Izredno me veseli, da so se povabilu k sodelovanju s prispevki odzvali malodane vsi ključni poznavalci in raziskovalci te ustvarjalnosti pri nas. Zavedam se, da smo sestavili le nekaj koščkov slovenskega kantavtorskega kolaža in najverjetneje postavili več vprašanj kot odgovorov – vendar se mi zdijo zbrani pogledi izredno dragoceni: predstavljajo namreč prvi celovit poskus obravnave tega področja pri nas. Upam in upamo, da bo bralcem približal svet kantavtorskih pesmi in jih premamil k poslušanju, raziskovalcem ponudil izhodišče za nadaljnje odkrivanje skrivnosti ustvarjalcev in njihovih stvaritev, obenem pa kantavtoricam in kantavtorjem pomagal pri premagovanju pasti in iskanju navdiha za nove pesmi.

Kantavtor ali ...

Skromen pregled pojma

Jani Kovačič

Ko so naši prapredniki doželi, da se lahko izražajo, in so krike in gibe povezali v sistem, ki mu pravimo jezik, se je začelo vse na novo. Jezik je omogočal sporočila prenesti skozi in čez čas – minulo je oživel. Ravno to poudari Alain Badiou,¹ ko govori o umetnosti, ki neskončni tok časa ujame in ga obnovi kot nekaj končnega. Igra z oživljanjem je preživetveno nujna.

1 Alain Badiou (1937) piše o tem v *Malem priročniku o inestetiki*, 2004, Društvo Apokalipsa, Ljubljana.

Čemu “kantavtor”?

V šolskem letu 2011–2012 smo preko spletne strani slovenistov SlovLit² povprašali za najprimernejši termin za naše početje. Prišlo je nekaj zanimivih predlogov. Marjetka Golež Kaučič je predlagala *igṛc*, saj so tako poimenovali “potujoče ustvarjalce, ki so sami zložili tako vižo kot besedilo in nato vse skupaj tudi izvajali pred občinstvom”. Marko Stabej je ustvarjalno posegel s tvorjenkami: *pevopisec*, *pisopevec*; *pišepoj*, *pojepiš*; *skladopevec*, *pevosklad*; *grlotvorec*, *svojepisec*, *svojepevec*, *lastnoviž* ..., vendar vseeno predlaga, da se obdrži petdeset let star *kantavtor*. Marko Snoj tudi priporoča, da ostane *kantavtor*, kajti “keltski” *bard* bi bil motivacijsko mnogo manj primeren – saj le kdo bi vedel, da je beseda sorodna s cerkvenoslovansko *gran*, ki pomeni “*verz*”. Matej Krajnc je predlagal – *samopisec* kasneje *samospevec*.

Po teh opombah in našem mnenju je oznaka KANTAVTOR ustrezna. Več pa v pregledu pojma.

V letu 2012 je skupina kantavtorjev³ poslala na slovensko Ministrstvo za kulturo predlog za vpis *kantavtorja* v razvid umetniških poklicev. Uradno se to imenuje *Poziv za vpis v register svobodnih poklicev*. Prispeli odgovor iz leta 2012 omenja možnosti delovanja pod drugimi nazivi in za leto 2013 obeta popravke znotraj registra, ki se prenareja vsake tri leta.

Poslali smo še enkrat predlog za vpis v *Poziv* l. 2013. Navkljub obljubam se žal ni zgodilo nič, le zmešnjava o načinu prijavljanja oz. vlaganje pobud se je povečala. Zato smo sprožili tretji krog poskusov, da formalno uredimo status kantavtorja.

Spomladi leta 2014 nam je uspelo – ***kantavtor*** je bil vpisan v razvid umetniških poklicev. Na podlagi te uredbe⁴ je kantavtor določen kot nov specializiran poklic in so opredeljeni naslednji kriteriji za pridobitev pravice do plačila prispevkov.

In prva po tej uredbi uradno priznana kantavtor-ica je Ksenija Jus.⁵

² Diskusijska skupina za sloveniste in slaviste <http://lit.ijs.si/slovlit.html>, slovlit@ijs.si

³ V imenu kantavtorjev smo pobudo pošiljali Ksenija Jus, Peter Andrej in Jani Kovačič.

⁴ Leta 2014 objavljeni *Uradni list Republike Slovenije*, stran 3390 / Št. 28 / 18. 4. 2014: 1168. Uredba o spremembah in dopolnitvah Uredbe o samozaposlenih v kulturi, stran 3379.

⁵ *Kantavtorji* so v trenutnem Razvidu samozaposlenih v kulturi (marec 2021) razporejeni pod Glasbene umetnosti. V evidenci so kot kantavtorji navedeni naslednji: Teja Božič, Sandra Erpe, Jure Ivanušič, Matevž Šalehar, Omar Naber, Matej Krajnc, Katarina Juvancič in Ksenija Jus. V Razvidu iz junija 2019 sta bila kot kantavtorja zavedena poleg Ksenije le Matevž Šalehar in Omar Naber. Pod piscem glasbenih besedil sta bila med drugimi zavedena Jernej Dirnbek in Klemen Klemen; med skladatelji najdemo še nekaj imen, ki bi jih zlahka uvrstili med kantavtorje, recimo: Boštjan Narat, Saša Lošič, Robert Jukič, Gal Gjurin itd.

Prepis kriterijev:

29	Kantavtor	GLASBA	20 nastopov nad 45 minut, izdaja 1 nosilca zvoka nad 30 minut lastnega vokalno-inštrumentalnega repertoarja in najmanj ena objavljena samostojna pesniška zbirka, izvirno napisana v slovenskem jeziku ali prva objava v slovenskem jeziku (prva izdaja) v tiskani ali digitalni obliki, ali najmanj 6 objav v referenčnih knjižnih in revijalnih izdajah ter elektronskih medijih, ali vključenost v antologijo v slovenskem ali tujem jeziku	20	odzivi strokovne javnosti (odmevnost izvedbe/opravljenega dela - referenčne medijske objave, npr. publicistične ocene, strokovne kritike ...) ali priporočila stanovskih društev ali stroke	10
					nagrade (državne nagrade na področju kulture; nagrade, ki jih podeljujejo stanovska društva; druge slovenske ali mednarodne nagrade in priznanja)	10
					aktualnost, prepoznavnost in pomembnost dela samozaposlenega v domačem in/ali mednarodnem prostoru (kvaliteta izvedbe oz. kvaliteta opravljenega dela, izvirnost v pristopu in izvedbi, referenčnost pojavljanja samozaposlenega oz. njegovega dela, pomen projektov, pri katerih sodeluje oz. je sodeloval)	30
					pomen dela samozaposlenega za razvoj/uveljavitev poklica oz. področja	30

Pradavnina

Petje je simbol besede, povezuje ustvarjalno moč s stvarjenjem, torej izraža prvobitnost našega odnosa do sveta in sebe. Vešči te umetnosti so bili še posebej cenjeni – tako v pradavnini kot danes. Zapisi iz Mezopotamije nam povedo, da so bili glasbeniki pomemben del vojnega plena in so imeli izjemno vrednost. Ohranjen je relief lutnjarja,⁶ z instrumen-

⁶ Terakota najdena blizu Lagaša (nekdanj Girsu, danes blizu Telloha v Iraku), zgodnje 2. tisočletje pr. n. š., hrani Britanski muzej, London. Verjetno so ga napravili Akadijci, ki so prevzeli sumerska glasbila.

tom, ki so mu pravili sumersko *pantur*, kar naj bi pomenilo “mali glasbeni lok”.⁷ Kot kaže, je imela tri strune napete preko izvotljene buče, a najverjetneje je bil to izdolben les, čez pa je bila napeta koža. Zanimivo je, da se na upodobitvah z instrumenti pojavljajo večinoma ženske. Očitno je bil ta dolgovrati instrument zelo razširjen in cenjen med ljudstvi Mezopotamije, čeprav ni najdenih kasnejših upodobitev, npr. pri Asircih. Lutnji podobnemu glasbilo so stari Grki pravili *pandura*. Ob teh instrumentih se je dalo peti, kar za piščali in trobila ne moremo reči, tolkala pa so bila preglasna. Feničani so izumili *avlos* – piščal dvojnico in Grkom predali skrivnost pisave.⁸ Očitno so izumili kar nekaj instrumentov, ki so postali v antiki nepogrešljivi in so jih stari Grki s pridom uporabljali. V starem Egiptu so že ohranjeni instrumenti in slike ter takrat celo “izumijo” dirigenta.⁹ Po Bibliji je *Jubal*, Lamehov sin in Kajnov vnuk, “oče vseh godcev na citre in flavto”.¹⁰ Psalmodija je prepevanje psalmov, kjer je solist napovedal besedilo in zbor odpel. *David*¹¹ je bil torej kantavtor.

V Indiji je znana prastara vedska kulturna glasba. Povezava nihanj sveta in njegovega odseva v glasbi globoko prežema stare indijske kulte. V *peti vedski knjigi*¹² se pripisuje Brahmi religiozno in Šivi posvetno glasbo. Za Kitajsko velja, da naj bi cesar *Huang-Ti*¹³ izumil tako pisavo kot glasbo. V *Knjiga listin* in *Knjigi pesmi*¹⁴ so zbrana besedila, ki so se nedvomno pela, v *Knjigi običajev* je opisan celoten glasbeni ceremonial. O spretnih posameznikih iz tega časa ni virov, je pa zanimivo, da je cesarski glasbeni urad¹⁵ z oddelkom za ljudsko glasbo zbiral dokumente o stari glasbi. Pri starih Grkih mitološko pripada *Apolonu* lira,¹⁶ zato so strunski instrumenti dnevni in razumni, *Dionizu* pa piščali, zato vsa ta glasbila sodijo k strasti in noči. *Amfion*,¹⁷ tebanski kralj, je znamenito obzidje Teb zložil s svojo

⁷ Sumersko narodno glasbilo je bila *lira* (s 4, 5, 7 in celo z 11 strunami), ki so jo igrali sede. Muzicirali so na slavjih, plesih, tekmovanjih, obedih ... Poznali so cele orkestre s pihali, tolkali in brenkali. Več o tem izvemo iz knjig enega prvih raziskovalcev starodavnih virov muzikologa-arheologa Carla Engla (1818–1882).

⁸ Feničani so spregledana civilizacija, saj so, poleg omenjenega, izumili tudi denar. Morda je celotna grška in rimska glasba le šibko nadaljevanje feničanske? Poskušam vam le ozavestiti, da je ogromno glasbe bilo že pred antiko.

⁹ V Egiptu so našli zapise in slike, ki prikazujejo dirigenta, ki daje znake glasbenikom, tako pevcem kot instrumentalistom.

¹⁰ V odlomku o Kajnu in Abelu je omenjen *Jubal*, potomec Kajnovega sina Lameha. »Njegovemu bratu je bilo ime Jubal in postal je oče vseh godcev na citre in flavto.« Mojzes, 4,21.

¹¹ *David* je skladal tako melodije kot besedila. Psalme je spremljal na *kinnor*, kar prevajajo kot harfa, čeprav je primerneje lira. Ta je imela od 5 do 9 strun.

¹² Peta vedska knjiga *Nātyaveda* je nastala približno dvesto let pr. n. š. za ostale nižje kaste, kajti prve štiri Vede so namenjene najvišji kasti (nastale tisoč let pr. n. š.). *Bharavata* (kar je verjetno izmišljen zapisovalec) je zbral Brahmi posvečeno glasbo in posvetno (npr. ljubezensko in instrumentalno) Šivino glasbo, imenovano tudi dvorna in zabavna glasba.

¹³ Gre za legendo o prvem ‘pravljicnem’ cesarju *Huang-Tiju* (Rumenemu cesarju), ki naj bi utemeljil glasbo na temeljnem tonu *huang-kung* (ton rumenega zvonca). To naj bi bilo v tretjem tisočletju pr. n. š.

¹⁴ Za časa dinastije Ču so v *Knjigi listin* (9.–7. st. pr. n. š.) zapisana le besedila pesmi, iz časa Konfucija je (5. st. pr. n. š.) *Knjiga pesmi* s 300 besedili, sicer brez melodij, in *Knjiga običajev*, kjer je opisan glasbeni ceremonial. V tej knjigi so tudi opisi in sistematizacija instrumentov.

¹⁵ *Yuefu* – *Cesarski glasbeni urad* (3. st. pr. n. š.) je zbiral in gojil glasbeno kulturo z več kot 800 glasbeniki. Razvili so notno pisavo in zapisovali melodije in besedila.

¹⁶ *Hermes* je napravil prvo liro, ko je napel strune na rogove preko želvinega oklepa. Apolona je lira tako prevzela, da je Hermesu pred Zevsem odpustil krajo živine v zameno za liro. Prav tako mu nekateri miti pripisujejo izum piščali.

¹⁷ *Amfion* (*Amphion*), sin Zeusa in Antiope, je bil krhek mož, a izvrsten glasbenik, medtem ko je njegov brat dvojček *Zet* (*Zethos*) bil pravi atlet. Oba imata pomembni vlogi v grški mitologiji. Pri gradnji tebanskega zidu je Zet s svojo močjo nosil kamenje in skale, a Amfion jih je s svojim igranjem na liro, s svojo umetnostjo, zložil v trdno obzidje.

umetnostjo igranja zlate lire. Omenim naj še *Dafnisa*,¹⁸ ki je iznašel bukoliko, pastirsko pesem, ki slavi enostavno pastirsko življenje – torej vsakdanjost proti vojaškemu heroizmu.

*Muze*¹⁹ so navdihovala pesnike in glasbenike. Od ustaljenih devet²⁰ so kar štiri povezane z glasbo oz. mousike: *Euterpa* s piščaljo je muza lirike; *Terpsihora* z liro v plesnem koraku je muza zborovskega petja in plesa; *Erato* z liro ali kitero za ljubezensko poezijo; *Poli-himnija* za posvečeno religiozno poezijo in petje. Sem sodi še *Orfej*,²¹ znameniti mitološki pevec z liro. Njegovi pesmi so pripisovali magično moč, saj vse umolkne ob njegovem petju. Nadaljevalci *orfiki* so veljali za nosilce njegove tradicije. To so bili potujoči pevci, ki so prenašali novice, prepevali pesmi, pripovedovali zgodbe, tudi o nastanku sveta. Prvi ohranjeni fragmenti govore ravno o nastanku sveta.

Kar ste prebrali do tu, bolj sodi k mitom. Sedaj pa k bolj oprijemljivemu.

Pa začniva pri Homeri

V literarni vedi opisujejo *aojde*,²² ljudske pesnike in pevce, ki so v stari Grčiji prepevali ali govorili junaške pesmi in epe. Sem sodi tudi *Homer*.²³ Za samo recitiranje epov so bili zadolženi *rapsodi*, ki so hkrati tudi ljudski pesniki in pevci. Kot kaže, se *rapsodi* pojavijo kasneje, ko se prepevanje epov že specializira, kajti takrat omenjajo tudi *lirike*, ki so prepevali ob liro, in *kitarode*, večše igralce kitaron, ki so običajno spremljali pevce. V zgodovini govore o kitarijadah, kjer so izvajali predvsem instrumentalno glasbo. Torej se iz skupnega

18 *Dafnis* (*Daphnis*) je junak nešteti povesti in pesmi antične literature. Ni iskal sreče in premoženja v bojih, vojnah in junaštvi, ravno nasprotno temu, kar so tedaj opevali veliki pesniki. Umrli je, ko je zaslepljen od ljubezni do nimfe, strmoglavil v prepad. Iz 3. st. pr. n. š. je znamenita Longova *Dafnis in Kloë*, kjer se zaljubljenca po nešteti težavah le združita. Prav tako je Dafnis junak Vergilovih Bukolik.

19 *Muze* so hčerke Mnemosine, titanske boginje spomina oz. spominjanja, in Zeusa. Njihov vodja je bil Apolon, ki jih je učil peti kot ena. Pogosto so zabavale bogove na Olimpu, Apolon pa jih je spremljal na liro. Ljudje so pogosto prosili muze za lep glas, saj so bile boginje petja, umetnosti in znanosti. Bile so prav tako zaščitnice šol in pouka.

20 Pa naštejmo še ostale: *Kaliopa* – epika; *Klio* – zgodovina; *Melpomena* – tragedija; *Uranija* – astronomija; *Talija* – komedija. Poleg devetih naštetih jih je bilo še nekaj oz. so sodile zraven še: *Meleta* (pozornost), *Mnema* (spomin, kar je zelo blizu materi Mnemosini), *Aeda* (petje). Te tri naj bi bile po nekaterih virih prve na gori Helikon. Prav tako naj bi bile tri v Delfih: *Neta*, *Mesa* in *Hipatija*. Nakar naj bi jih bilo sedem na Lezbosu in na Siciliji, potem osem v Atenah in na koncu so se dogovorili za devet.

Platon je prišteval k devetim še deseto – pesnico *Sapfo* z Lezbosa

21 *Orfej* (*Orpheus*), sin Apolona in muze Kaliope, velja za največjega pevca. Spremljal se je na liro, ki jo je prejel od očeta. Velja za enega od Argonavtov in sodi v niz največjih starogrških herojev. Njegova umetnost je umirila naravo, prav tako pa bi mu vrnila umrlo ženo Evridiko, če se ne bi predčasno ozrl na poti iz Hada. O *orfikih* več v: Sovre, Anton, *Predsokratiki*, 1988, Slovenska matica, Ljubljana.

22 *Aojdi* (aoidos, ponekod najdemo tudi *aedi*) so bili potujoči pevci, kamor sodi tudi Homer. Kasneje v 5. in 4. st. pr. n. š. jih zamenjajo *rapsodi*. Morda pa se le preimenujejo?

23 *Homer* v *Iliadi* in *Odiseji* omenja *forminks* (*phorminx*), kar naj bi bilo med liro in kitaro (kithero). Tu naj na hitro omenim, da razlik med liro in kasnejšo harfo ni nikjer navedenih, tako da so tudi razlike *forminks* – *kitara* – *lira* različno interpretirane. *Heziod* in *Pindar* uporabljata *forminks* za Orfejevo liro. *Sapfo*, *Alkaios* in *Anakreon* pa naj bi se spremljala na *barbiton*, poenostavljeno liro oz. *forminks*. Verjetno gre za razvojne različice Apolonove lire, čeprav naj bi bil *barbiton* posvečen Dionizu. O tem, kako in kdo je igral, lahko preberete v: Homer, prevedel: Anton Sovre, *Iliada*, 1992 in *Odiseja*, 1991, Mihelač, Ljubljana.

nastopa pevca-pripovedovalca-novičarja ločijo zvrsti, med njimi očitno tudi instrumentalna glasba. Tu naj omenim *Pindarja* in njegovo znamenito *12. pitijsko odo*.²⁴ Pomen *glasbe/mousike*²⁵ je za stare Grke izreden. *Platon* v svojih delih omenja izjemno vlogo pri vzgoji. *Aristotelu* pa se pripisuje prvi zapis glasbene lestvice. Njegov učenec *Aristoksen* je napisal najstarejše delo o glasbi, ohranjeno le fragmentarno, vendar se kasnejši pisci sklicujejo nanj²⁶ pri razlaganju glasbe, kar kaže na pomen te razprave. Na Rim so poleg Grkov vplivali še *Etruščani*, zlasti s svojimi pihali ter trobili in načinom petja. Nadaljevala so se tekmovanja poetov in glasbenikov, tako pevcev kot instrumentalistov. Ohranjeno je nekaj imen skladateljev,²⁷ o kantavtorski praksi ni najti kakšnih posebnih zapisov. Nedvomno pa so po tavernah in sejmihi prepevali kvantaške in druge pesmi. Zanimivost so bile še glasbene *gilde*,²⁸ skupnosti profesionalnih glasbenikov. Bili so celo tako močni, da so s protestom²⁹ uspeli zadržati svoje privilegije. Tedaj so se razširili veliki koncerti z množico glasbenikov,³⁰ kjer je seveda bil v ospredju spektakel. *Novoplatoniki* so zato v glasbi poudarjali višje cilje, z glasbo so hoteli plemeniti dušo.³¹

Kršćanstvo nadaljuje novoplatonično usmerjenost, saj *sv. Peter* zahteva petje iz srca. Ekstatičnost zgodnjih krščanskih himn bolj spominja na orfike³² kot na kasnejše krščanstvo. Glavno vlogo prevzame *Bizanc*, ki vso glasbo kodificira in sterilizira za potrebe svojega obredja. Papež *Gregor I.*³³ je konec 6. stoletja podobno predpisal liturgijo za katoliško cerkev. O posvetnem muziciranju vemo iz tega obdobja malo, bolj sklepajo na vplive po spremembah znotraj cerkvene prakse. Šele 11. stoletje prinese drugačne glasbene prakse v Evropi.

24 *Pindar* (522–443 pr. n. š.) jo je posvetil zmagovalcu na Pitijjskih igrah pihalcu avlosa Midasu iz Akragasa (490 pr. n. š.). Prične s hvalo mestu Akragasu, nakar nadaljuje z Midasom, ki je prejel iz rok Pitije zmagovalni venec/girlando. Omeni Palado Ateno in zmago njenega varovanca Perzeja nad gorgono Meduzo. Atena je nato izumila pihanja v dvo-redno piščal – avlos, s čimer je posnemala glasove druge gorgone Evriale. To je poklonila smrtnikom in ti zvoki privlačijo ljudi, da se družijo. Očitno je bilo tekmovanje namenjeno le glasbenikom. Vir: *Pindar, 12. Pitijska oda* (prevod Brane Senegačnik) v *Pindar, Slavospevi in izbrani fragmenti*, 2013, Založba Družina; in angleška verzija <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:abo:tlg:0033.002:12> (30.5.2021)

25 *Glásba* ali *múzika* (mousike techné – glasbena veščina) je umetnost, ki jo navdihujejo muze, zlasti poezijo in glasbo. Za Homerja je biti *musomai* kultiviran nasploh, za Perikleja izobražen, torej – pismen. Za Pitagorejce je harmonija kozmosa utemeljena v glasbi, Platonu je pri vzgoji temelj dvigovanja duše k ideji; za Aristotela je vzor za etični ideal glasba/mousike. Za antiko je glasba temelj harmonije in je pomembna za družbo kot celoto, ne le muziciranje, ampak kot abstraktni ideal in vzor.

26 *Aristoksen* je napisal *Elemente harmonije* (~320 pr. n. š.), največ fragmentov je ohranjenih iz odlomka o *Elementih ritma*.

27 *Livij Andronik* (*Livius Andronicus* 240 pr. n. š.), grški jetnik, je igral svoje pesmi in je vpeljal Rimljane v grško notiranje. V latinščino je prevedel Odisejo. Komediograf *Plavt* (251/5–184 pr. n. š.) že redno spremlja svoje drame z glasbo. Več v predgovoru: *Plavt, Dvojčka*, 2008, DZS, Ljubljana. Zasledil sem še ime sužnja Flakusa (Flaccus), ki je zložil napeve za nekaj dram. V 1. st. pr. n. š. je Neron skladatelju in *citharodeus*-u Menekratu (Menekrates) poklonil palačo, podobno je kasneje cesar Hadrijan poklonil svobodo Mezomedemu (Mesomedes) s Krete.

28 V Rimu in v večjih mestih so glasbeniki ustanovili svoje *gilde*, strokovna združenja bi rekli temu danes. Ukvarjali so se z nastopanjem in poučevanjem.

29 *Collegium tibicinum Romanorum* je 311 pr. n. š. z javnim uporom uspešno ubranil svoje privilegije.

30 Poročajo (284 pr. n. š.) o zasedbi stotih trobentačev, stotih rogistov in dvestotih piskačev – *tibicines* (tibia – rimske dvoredne piščali, slične avlosu).

31 *Plotin* (205–270 pr. n. š.) je govoril o moralni moči glasbe, ki vodi do lepega in dalje do dobrega. Njegov učenec *Porfirij* je opozarjal na nevarnost povezave glasbe s plesom in s tem pojačano senzualnostjo, kar vodi proč od dobrega.

32 Naj navedem primere: *Klement Aleksandrijski* (~150–220) vpelje himno Kristusu; apokrifna »Pavlova dela«; poslikava katakomb, kjer je predstavljen Jezus kot Orfej in obratno itd.

33 *Gregor I.* (590–604) je poenotil zapis in predpisal nabor melodij. Enoglasno liturgično petje imenujemo gregorijanski koral.

Arabci za časa Umajadskega kalifata poenotijo glasbo,³⁴ ki preko bizantinskih vplivov odločilno vpliva na trubadurje.³⁵ Stara tradicija indoevropskega prostora so glasbene družine, kjer se prenašajo pesmi iz roda v rod in se izvaja ter prenavlja tradicijo.

Srednji vek

V srednjem veku se prične obdobje *trubadurjev*, ki so peli v okcitanščini (Provansa), *truvee/truverjev*, ki so peli v stari francoščini (Ille de France),³⁶ ter v nemško govorečih deželah *minnesänger/minezengerjev*.³⁷ Premožnejši so si omislili spremljevalne in izvajalske ansamble. Tako naletimo na *minstrele*, pesnike in pevce, ki se sami spremljajo. Izvajalcev pa se prijelo ime *jogler/žongler*. To so bili pevci, instrumentalisti, igralci, akrobati, ki so svoje veščine kazali na dvorih in po sejmi. Izumili so neštete pesmi in nove oblike – a stožer vseh prepevanj sta bila ljubezen in hrepenenje. Vse tri velike skupine so bili hkrati pesniki, skladatelji, glasbeniki in izvajalci svojih pesmi – bili so torej to, kar danes imenujemo kantavtor.

Posvetne teme so zbrane tudi v zbirki *Carmina Burana*,³⁸ ki so jih prepevali in verjetno zložili popotni kleriki in sholarji. Popotne pevce so imenovali še golijardi in vaganti.³⁹ Omenim naj še *Françoisa Villona* in njegova *Testamenta*.⁴⁰ Za večino njegovih pesmi sem prepričan, da so se tudi prepevale.

V 14. stoletju začno v glasbi prevladovati skladatelji in profesionalni glasbeniki in nastopanje pevca-izvajalca-avtorja ni več zanimivo. Glasba postaja kompleksnejša, večglasna in izvajalsko zahtevna. Prične se obdobje polifonije. Minezegerje zamenjajo *mojstri*

34 Umajadski kalifat (661–750) je obsegal ozemlje od Iberskega polotoka do Indije. Najbolj razširjeno je bilo prepevanje suženj /pojoča sužnja – *qayna*/ ob spremljavi *uda* (arabske inačice pandure). Al Isfahani (897–967) je zbral *Veliko knjigo pesmi* s sto besedili in 'notnimi' zapisi in biografskimi poetov ali glasbenikov. V *Veliki knjigi o glasbi* Al Farabija (~950) so zbrani načini izvajanja (uglasitve, lestvice), teorija in opis instrumentov. V Magrebu se je začela do 20. stoletja ohranila ta glasbena praksa v ljudski glasbi, kajti zapisi se niso ohranili.

35 O vplivu Arabcev, zlasti Mavrov, na trubadurje je precej razhajajočih se mnenj. V strokovni literaturi prevladuje mnenje, da je arabski vpliv izjemno skromen (glej: M. Pintarič; *Trubadurji*, 2001).

36 Meja je potekala po reki Loari, južno so bili *trubadurji* (trobar) z *langue d'oc*, severno pa *truverji* (trouver) z *langue d'oïl*. Nekaj novih pesemskih oblik: *chanson*, *alba*, *pastorela*, *sirventeza*, *planh*, *estampida*. ... Več o tej temi in o tedanjih pesmih najdete v: Pintarič, Miha, *Trubadurji*, 2001, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete: Študentska založba, Ljubljana in Novak, Boris A., *Ljubezen iz daljave: provansalska trubadurska lirika*, 2003, Mladinska knjiga, Ljubljana.

37 V naših krajih je bilo v 13. stoletju nekaj epigonov minezengerjev (*Žovneški*, *Gornjegrajski* in *Ostrovški*). Več v: A. Janko in N. Henkel, *Nemški viteški liriki s slovenskih tal*, 1997, FF, Ljubljana. Naše kraje je nedvomno prepotoval *Oswald von Wolkenstein* (1376–1445) saj v dveh pesmih uporabi tedanjo slovenščino, ki jo imenujejo takrat vindiš.

38 Rokopis *Codex Buranum* vsebujejo pesmi, zapisane v 12. in 13. stoletju, od parodij do travestij, od kockarskih do ljubezenskih pesmi. Izbrane pesmi so prevedene v *Carmina Burana*, 2008, Modrijan, Ljubljana.

39 *Golijardi* (po Golijatu, ki je po srednjeveški algorezi hudič) so bili ljudje z dna, *vaganti* pa so bili popotni kleriki in sholarji – milejši in bolje izobraženi.

40 *François Villon* (1431–?) je bil francoski učenik – študent, ki je zašel na kriva pota. Njegove pesmi so vplivale na francoski šanson in Brechta. Pesmi najdete v: Villon, François, prevedel: Menart, Janez, *Zbrano delo*, 1987, Založba Obzorja, Maribor.

pevci – Meistersinger⁴¹. O ljudskih pevcih bolj malo izvemo. Bajalec – pripovedovalec ima svoje mesto v ljudskem vsakdanu in v povezavi z glasbo nastaja ljudsko blago, ki je inspiracija vsem posameznim oblikam potujočih pevcev.

Novi vek

V renesansi prevladuje Italija, kjer se goji in sklada tudi posvetna pesem,⁴² vendar je ta umetno polifono dodelana ter harmonizirana in so za njeno izvajanje potrebni usposobljeni korpusi glasbenikov. Večina jih slušbuje po cerkvah. Besedila izgubijo veljavo, pridobijo pa glasbene prvine in zahtevnost.

V 15. stoletju v Evropi naletimo tudi na prve zapise o prisotnosti Romov.⁴³ Ciganski potujoči muzikanti so za evropsko glasbo izjemno pomembni, saj so prenašali in prirejali ljudsko glasbo. Neredko se njihova vloga romantizira, a uvajanje popularnih popevk in glasbenih tem ter komentiranje razmer je njihova stalnica.⁴⁴

V 16. in 17. stoletju je *John Dowland*,⁴⁵ lutnjar in pevec, pisal in prepeval svoje skladbe in je še najbližje kantavtorstvu.

Odkritja in predvsem kolonializem vplivata tudi na glasbo. Indija v svoji tradicionalni glasbi znotraj rag⁴⁶ izjemno ceni ustvarjalca-izvajalca⁴⁷. Na Kitajskem k vladajoči dinastiji sodi tudi značilna glasba, vendar je za nas zanimivejša ljudska glasba⁴⁸, kjer tradicija zapi-

41 *Meistersingerji* so vrhunec dosegli v 15. in 16. stoletju. Imeli so zelo stroga pravila tako pri besedilih (zlogi, stopica in rima) kot pri skladanju. Na sestankih so se zbrali pevci in predstavili svoje nove skladbe. Pričeli so kot solarji (*Schüler* > *Schullerfreund* > *Sänger*), nakar so dosegli stopnjo pesnika (*Dichter*), ki je na stare melodije pisal nova besedila, in nato stopnjo mojstra (*Meister*), ki je ustvarjal tako novo besedilo kot melodijo.

42 *Orlando di Lasso* (*Orlande de Lassus*, 1530/2 – 1594) je skladal od neapeljskih vilanel (ljudski napevi) do maš, prav tako pa je bil priljubljen tenorist, tako da je verjetno večino svojih skladb tudi sam izvajal. Služboval je v Neaplju, Rimu, Firencah, Monakovem, Benetkah ...

43 *Romi* naj bi prišli iz Indije v 11. stoletju in preko Perzije dosegli Evropo v 14. stoletju. Pri grofu v Ferrari je posebej omenjen (1496) lutnjarski romskega porekla in podoben glasbenik na dvoru madžarskega kralja (1489).

44 Danes so Romi najštevilčnejša manjšina v Evropi. Pri nas so bili najbolj znani *Vlahi*. Nasploh velja za Rome, da spretno povzemajo glasbene teme iz filmov (npr. E. Morricone), pop glasbe (npr. Lambada), rocka (npr. Smoke on the water) itd. in jih prav brezsrčno posvojijo. Običajno vse počno po posluhu.

45 *John Dowland* (1562/3 – 1626) je danes znan predvsem po svoji glasbi za lutnjo, tedaj pa je veljal za enega najznamenitejših glasbenikov, ki je poleg odličnega obvladovanja lutnje tudi dobro pel. Udinjal se je na evropskih dvorih, dokler ni na koncu postal lutnjarski angleškega kralja.

46 Raga pomeni modus in je običajno predpisan tonski način, ki neredko vsebuje celo četrtrtone. Z igranjem rage se glasbenik harmonizira s svetom.

47 Šele pomorsko trgovanje in kolonializem odkrije Evropi Indijo in indijsko glasbo. Npr.: *Tyagaraja* (1767 – 1847) je najpomembnejši svetnik-pevec, avtor in izvajalec religiozne glasbe *karnatak*, razširjene v južni Indiji. Najbližje so mu po spoštovanju in čaščenju v Evropi klasični skladatelji.

48 Tematsko se pesmi nanašajo na način življenja (kmetje, ribiči, pastirji ...). Ločijo tri temeljne kategorije: *haozi* (vzklík, klic) ritmične delovne pesmi z vzklíki za pevca in zbor, *xiaodiao* (majhni napevi), tj. večinoma liríčne solo pesmi ob spremljavi glasbila, *shan'ge* (pesmi z gora), tj. zelo glasno pojoče neritmizirane pesmi. Omenjajo se še *dulge* (dialóške pesmi), ki jo pojeta moški in ženska izmenjaje. Za ta zapis naj še omenim preko 150 različnih pripovedovalskih oblik, kjer se skupina pripovedi z glasbo imenuje *guqu* in je najštevilčnejša. Izvajanje se spreminja glede na pokrajino, jezik in uporabljena glasbila.

sovanja teče od 16. do 19. stoletja. Navkljub svojemu zapisu prevzamejo v 20. stoletju evropsko notiranje in harmoniziranje.

Doba *baroka* sklada v duhu nauka o afektih, skladatelji poudarjajo povezavo glasbe in pretiranih čustev. Povezava z besedilom je najočitnejša v *baročni operi*, s katero se prične prevlada opere, ki traja daleč v 20. stoletje. *Air* so pesmi za lutnjo z general basom, ki mu pripišejo besedilo, kar je redek ostanek v tedanji nabuhlosti instrumentiranja. *Ljudska glasba* je sicer stalno živa, a je do romantike neopažena, enako tudi avtorji izvajalci. *Razsvetljenje* povzroči v glasbi novo obdobje *klasicizma*⁴⁹, ki afektom zoperstavi stvarna občutja in v ospredje postavi mesto in meščanstvo. *Romantika* prevladuje v 19. stoletju in v ospredje postavi ljudske motive tako pri besedilih kot pri glasbi. Šele *Schönberg* z atonalnostjo in I. svetovna vojna dokončno prelomita z romantiko.

Med novonastalim delavskim razredom se v 19. stoletju razvijajo pihalne godbe, kjer ni prostora za pevca.

Tako nam ostane *vandrovski pevec – godbenik*, kot bi ga lahko poimenovali, ki na sejmi, v oštarijah ali na porokah opravlja pri ljudeh nalogo novičarja, pripovedovalca zgodb in zabave in – nosilca etičnih vrednot ali vsaj moralne ocene. Nekateri so ga imenovali *igrc*.⁵⁰ Kelti so jim pravili *bardi*.⁵¹ Bili so zelo pomembni v začetku prejšnjega tisočletja, saj najdemo zapise o njihovem plačilu, kajti zemljiški gospod si ni smel dovoliti, da slabo ali celo grdo pojejo o njem. V nordijski deželah so jim pravili *skaldi*.⁵² Na Balkanu pa so znani *guslarji*.⁵³ Pri nas se je ustalilo ime – *ljudski godci*.⁵⁴ V Italiji se je razvila zahtevnejša oblika sejmarskega godbeništva in teatra – *commedia dell'arte*⁵⁵, kjer vsi liki tudi pojejo in so večji pisci in glasbeniki. 19. stoletje odkrije folkloro in jo strastno zapisuje. Tako so nastali prvi zapisi,⁵⁶ tako besedil, kot kasneje not – kantavtorjev.

⁴⁹ V Nemčiji se je uveljavila pesemska šola, ki je uglasbljala besedila, med drugimi tudi Goethejeva. *Haydn* je zložil tako 48 pesmi in priredil preko 400 angleških ljudskih za glas in klavir, *Mozart* naj bi jih zložil okrog 30, *Beethoven* pa 91.

⁵⁰ *Igrc* so nekoč poimenovali potujočega godca, muzikanta, komedijanta ali zabavnjaka. Tudi glumač bi ga lahko poimenovali, čeprav je to bolj oznaka za artista ali igralca. Dasiravno je tudi zlagal, zlasti priložnostno, pesmi, običajno na znano melodijo, so nadaljevalci te tradicije danes humoristi pri današnjih narodno-zabavnih ansamblih. Taki potujoči zabavnjaki in vic-moharji ali igrci so bili: Legatov Tonček iz Lesc, potem muskontar Kalambski Lojza (Alojzij Ostenar), iz pohorske tradicije se omenja Jurij Vodovnik, modernejši predstavnik pa je Franc Košir, trobentač pri Avsenikih. Marija Klobčar je zbrala, kar je znanega o potujočih pevcih, v knjigi *Poslušajte štimo mojo* (ZRC, 2020).

⁵¹ *Bard* izvorno pomeni 'hvalopevec'. Kelti so ločili *barde* (bardoi) – pevce, *vates* (quaties) – razlagalce žrtvovanja in naravnega in *druide* (druīdal) – znanstvenike in filozofe. Temeljna bardova naloga je bila ohrabriti ljudi pred težkimi preizkušnjami.

⁵² *Skaldi/skalden* so ljudski pripovedovalci-pevci iz časa Vikingov. Njihov pomen upade s kristjanizacijo Skandinavije.

⁵³ *Guslarji* ob spremljavi gusel – enostrunskega glasbila iz javorja s kožno opno – prepevajo dolge epske pesmi.

⁵⁴ *Ljudski godci* so bili potujoči glasbeniki, predvsem instrumentalisti igrajoč preprosta glasbila, ki so igrali po sejmih, na porokah, pogrebih in raznih slavih. Nemaokrat so se imenovali tudi igrci, kar je pripovedoval prof. Matjaž Kmecl na predavanjih. Godci so predvsem godli, igrci pa zabavali, tako s šalami, pesmimi kot s kakšnimi rokohitrskimi spretnostmi.

⁵⁵ *Commedia dell'arte* je nastala v Italiji in je razcvet doživela v 16. in 17. stoletju. Znameniti so stalni komični liki (Harlekin, Pulčinel, Kolombina, Pantalone, Skaramuš ...), ki z ogromno improvizacije preigravajo arhaične situacije. Izjemen vpliv so imeli na komično opero, opero buffo, na nastanek vodvila, varietaja, kabareta ...

⁵⁶ Na Škotskem je *Robert Burns* (1759–1796) zbiral ljudske, ki jih je neredko posvojil in priredil tako, da se večina šteje za njegove avtorske. Nekaj prevedenih primerov: Burns, Robert, prevedel: Janez Menart, *Burns*, 1975, Mladinska knjiga, Ljubljana. Zapisovalci ljudskega blaga so bili pri nas že za časa Prešerna (npr.: *Kastelic, Vraz*) – kar je bila tedaj moda. Pri nas je najbolj znana Štrekljeva zbirka (*Karel Štrekelj*, 1859–1912), ki je izhajala ob koncu 19. stoletja. Ob koncu 19. stoletja je bretonski pevec *Yann Ar Munoz* potoval po Bretaniji, prepeval in prodajal svoje natisnjene pesmi, kar je prvi tak primer, ki sem ga zasledil v literaturi.

20. stoletje

Ob koncu 19. stoletja se pojavi *cabaret*,⁵⁷ kjer so izvajali prigodne pesmi o stanju v državi, mestu ali na zemlji. Kupletist, pisec in pevec kupletov, je bil pomemben člen teh predstav. *Kuplet* je večkitična pesem s pripevom, običajno satirične vsebine. Med najpopularnejšimi kabaretnimi pesmimi v 20. stoletju med vojnama so bili komadi *Bertolta Brechta* in *Kurta Weilla*.⁵⁸

Afriška tradicija⁵⁹ se začne raziskovati natančneje šele po II. svetovni vojni in jo je spodbudil prodor jazza. V Latinski Ameriki⁶⁰ je mešanica staroselcev, belcev in črncev izumila pravo eksplozijo plesnih ritmov. Severna Amerika je z bluesom in jazzom nedvomno najbolj vplivala na današnjo globalno popularno glasbo. Za kantavtorja so vse te različne glasbe pomemben vir inspiracije.

V 20. stoletju se nastopanje z lastnimi skladbami prilagodi dobi. Po II. svetovni vojni se v Franciji razvijejo *šanson*i, ki jih prepevajo pevci, ki jim pravijo šansonjer, pevec ali pevka šansonov. V teh pesmih je predvsem pomembno besedilo, melodija pa mu je prilagojena⁶¹. V Italiji se je udomačila beseda *cantautore*, kar prevajamo kot kantavtor.⁶² Gre za skladatelja, pisca in pevca lastnih skladb. Podobno se brazilski pevci imenujejo kantavtorji.⁶³ V Angliji jih označujejo za *singer-songwriter*⁶⁴ – pevec in pisec skladb. V Ameriki pa z vzponom folk glasbe nastanejo ljudski pevci (*folk singers*), ki vplivajo na pojav

57 *Chat Noir* je bil prvi kabaret, odprt v Parizu 1881. V kabaretu so poulični glasbeniki prepevali pивske, kvantaške in provokativne pesmi, smešili oblast in svoje težave. Poleg Pariza in Berlina sta bila München (Monakovo) in Dunaj pomembna centra. Po II. svetovni vojni lahko govorimo o zatonu kabareta. Zamenjali so jih klubi. Variete je oznaka programa, kjer se raznorodne, večinoma glasbene, točke izvajajo v celovečernem programu. Kabaret označuje prostor, kjer se ta program vrši. (Čeprav se veliko kabaretov imenuje variete.)

58 Najznamenitejši *songs*piel-i *Brechta* in *Weilla* so *Opera* za tri groše, *Happy End*, *Vzpon* in *padec mesta Mahagony*. S svojimi komadi sta vplivala na šanson in vse resne kantavtorje. Brecht se je poimenoval pisec komadov/ *Stückenschreiber* in je rad ob spremljavi kitare izvajal svoje komade.

59 Zapisi in posnetki izvirne *afriške glasbe* se sistematično zbirajo šele nekaj desetletij. Vendar je nekaj značilnosti: vodja-pevec, običajno je tudi avtor, lahko improvizira, celo zaželeno je, medtem ko zbor odgovarja. Opaža se hiter prodor urbanizacije, tako da stari načini muziciranja naglo izginejo.

60 Podobno kot v Afriki, so stare domorodske glasbene prakse (in obredje) *Latinske Amerike* pričeli sistematičneje raziskovati šele po II. svetovni vojni. Tako je navzven enoten kontinent razpadel na neštete podskupine. Ločiti moramo najmanj karibsko, afrokubansko, brazilsko, perujsko, mehiško, argentinsko področje ter neštete staroselske plemenske prakse.

61 *Theodor Botrel* (1868–1925) je pisal sentimentalne pesmi in je postal najpopularnejši šansonjer francoske armade v I. svetovni vojni. Zanimiv je, ker je bil ena prvih radijskih zvezd in se je dobro prodajal na tedanjih nosilcih zvoka. *Charles Trenet* (1913–2001) je značilen predstavnik pevec-avtor drugega obdobja. Tretji, najpomembnejši val po II. svetovni vojni predstavljajo izvajalci *Edith Piaf*, *Yves Montand* in *Juliette Greco*, ki so izvajali pesmi *Josepha Kosme*, *Lea Ferréja*, *Jacquesa Préverta* ... Te imenuje Marc Robine (*Il etait une fois la chanson française* (des trouveres a nos jours), Fayard/Chorus, 2004) *chanson d'interprete*, medtem ko so *chanson d'auteur*: *Jacques Brel*, *Barbara*, *Georges Brassens* ..., ti, ki so izvajali svoje pesmi.

62 Prvi mednarodno priznan kantavtor je bil *Domenico Modugno* (1928–1994). Italija ima res ogromno kantavtorjev. Nekaj imen: *Giorgio Gaber*, *Fabrizio de Andre*, *Gino Paoli*, *Lucio Dalla*, *Francesco de Gregori*, *Franco Battiato*, *Pino Daniele*, *Paolo Conte*, *Branduardi*, *Eduardo Benatto*, *Eugenio Finardi*, *Vinicio Caposella* ...

63 Brazilski glasbeni uspeh se je pričel s filmom Marcela Camusa *Črni Orfej* (*Orfeu Negro*, 1959). *Antonio Carlos Jobim*, *Luiz Bonfá* sta s svojo glasbo pritegnila pozornost sveta. Tako so postali znani še *Joao Gilberto*, *Caetano Veloso*, *Gilberto Gil* ...

64 Sama oznaka je najprej veljala za blues in folk pevce. Blues-pevci *Blind Lemon Jefferson*, *Big Joe Turner*, *Big Bill Broonzy*, *Jelly Roll Morton*, *Ma Rainey*, *Bessie Smith* ... so prve posnetke napravil v začetku 20. stoletja.

protestnih pevcev s poudarjenim političnim angažmajem.⁶⁵ Za Nemčijo velja beseda *Liedermacher*.⁶⁶ V slovanskih deželah se je oprijel naziv *bard*.⁶⁷ V nekdanji Jugoslaviji so raje uporabljali *kantavtor*.⁶⁸

Iz tega kratkega pregleda lahko razberemo, da je kantavtor najbližje ljudskemu pevcu; da je pomembnejše besedilo in da je zapeto ali recitirano. Pravi kantavtor zaživi šele na nastopu.

Kako poimenovati?

Kako sedaj poimenovati pisca, skladatelja in izvajalca obenem? Godec se nanaša bolj na instrumentalista, igrc bolj na vsestranskega zabavljača. Za pevce zabavne glasbe se uporabljajo naslednji nazivi: pevec, pevka, pevček, pevkica, popevkar, popevkarica ..., ki pojejo popevke, šlagerje, hite, uspešnice, evergrine ... Pesmotvorec, pesnikovalec, rimač, rimar – velja za slabšalno poimenovaje tekstopisca ali besedilotvorca ali avtorja besedila. Znotraj tega se je udomačila beseda šanson za zahtevnejša besedila.⁶⁹ Kompozitor, skladatelj, uglasbitelj zloži glasbo. Glede na uporabo se je za tistega, ki vse troje napravi sam, torej za pisca, skladatelja in izvajalca lastnih pesmi, še najbolj prijelo poimenovanje *kantavtor*, čeprav so do šestdesetih želeli uveljaviti naziv *šansonje(r)*. Godec se nanaša bolj na instrumentalista, igrc pa bolj na komedijanta ali zabavnjaka, ki tudi prepeva.

Posebna oblika današnjih izvajalcev so zvezdniki, zabavniki ali zabavnjaki, ki se ukvarjajo z zabavanjem (*entertainment*), kjer je izjemno pomemben nastop in gibanje na odru. Pomemben je šov in ples, luč in kostumi, glasba in besedilo sta v ozadju. Privlačen je spektakel.

65 Prava eksplozija se je začela v šestdesetih, ko sta v ZDA *folk revival* ob starejših Woody Guthriju in Petru Seegerju osvetlila Joan Baez in najpomembnejši ameriški kantavtor Bob Dylan. Kasneje uspejo Phil Ochs, Randy Newman ..., iz Kanade Leonard Cohen. V Veliki Britaniji lahko omenimo Donovan, Berta Janscha ... V tem času se jih prijel tudi naziv – protestni pevci. Pravi bum singer-songwriterjev pa se je zgodil v sedemdesetih in osemdesetih.

66 Liedermacher je termin, ki ga vpelje Wolf Biermann v petdesetih. Takrat je tudi v Nemčiji prišlo do ponovnega razcveta, ki črpa iz tradicije kabareta, šansona in protestnih pesmi. Wolf Biermann, Dieter Süverkrüp, Franz Joseph Degenhart tvorijo prvi val, v drugem sta nam najbolj znana Nina Hagen in Udo Lindberg.

67 Bulata Okudžave velja za začetnika tega žanra v SZ in je to poimenoval kitarske pesmi (gitarnije pesni), a še najbolj znan ruski bard je Vladimir Visocki. Bard uporabljajo za tovrstno dejavnost tudi Bolgari in Poljaki. Naj omenim Poljaka Aleksandra Kulisiewicza, ki je prepeval pesmi iz lagerjev, tako svoje kot od drugih iz tega žalostnega časa. V času Solidarnosti je bil popularen Jacek Kaczmarski.

68 O tej temi bi bilo treba napisati cel članek, če ne celo knjigo, ampak tule le nekaj opomb: Mojster Bojan Adamič je v slovenskem prostoru največ postoril za šanson, poleg pisanja in vzpodbujanja te zvrsti je v osemdesetih vodil *Jugoslovanski šanson Rogaška*, kjer so nastopili vsi tedaj najpomembnejši izvajalci. Priznana je bila zagrebška šansonjerska šola, ki je posnemala Francoze (*Hrvoje Hegedušić, Zvonko Špišić* ...). Arsen Dedić je dosegel veliko mednarodnih priznanj kot kantavtor. Đorđe Balašević je bil verjetno najpopularnejši kantavtor v nekdanji Jugoslaviji. Trendovski smo v Sloveniji bili že v šestdesetih, saj je bil Tomaž Domicelj prvi protestni pevec. Plošča *Odpotovanja Tomaža Pengova* pomeni začetek sodobnega kantavtorstva v tedanji Jugoslaviji kot tudi v Sloveniji.

69 Tehtnejša besedila so na festivalih od šestdesetih let dalje dobila poseben šansonjerski večer. Take pesmi so imenovali *pesmi svobodnih oblik*, kjer so bili možni bolj nekonvencionalni pristopi s poudarkom na besedilu.

Nekaj podobnega se je že nekajkrat zgodilo: ko so Rimljani prirejali velike koncerte z več sto glasbeniki, ko so minnesängerje zamenjali maistersängerji, kabaret množični rock koncerti itd. Skratka iz prvinskega spoja besede in glasbe vsako obdobje razvije dobi in tehničnim zmožnostim primerno nadgradnjo, največkrat na račun besedila, recimo – opera v prejšnjem stoletju.

Poet, pesnik piše le besedila, skladatelj napiše le melodijo, vižo; glasbenik jo izvaja, pevec jo zapoje – kantavtor pa je vse hkrati. Lahko bi ga imenovali pisec-pevec, ali pa bard,⁷⁰ saj gre za najekonomičnejši pristop k ustvarjanju in prastar način nastopa. Seveda je tak nastop tudi najbolj pristen in oseben.

Po razpravi smo se odločili, da pri nas obdržimo naziv *kantavtor*,⁷¹ morda slovenimo kot pisec-pevec ali pevec-pisec, a uvedemo še – višjo stopnjo – *truba(r)bard*, ki jo dosežejo le najpomembnejši izvajalci-avtorji.

Tale kratek pregled kaže na trdoživost te najenostavnejše tvorbe – popotnega ljudskega pevca, ki v novem veku s svojim imenom jamči za pristnost pripovedi in komentarja, kajti kot sem že povzel na začetku: petje je simbol besede, povezuje ustvarjalno moč s stvarjenjem, torej izraža prvobitnost našega odnosa do sebe in sveta.

Viri in literatura:

Abraham, Gerald: *The Concise Oxford History of Music*. Oxford University Press, Oxford, New York, 1985.
Der Musik Brockhaus. Brockhaus, Wiesbaden & Schott, Mainz, 1982.

Despić, Dejan: *Muzički instrumenti*. Univerzitet umetnosti, Beograd, 1979.

Engel, Carl: *The Music of the Most Ancient Nations, particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews*. Murray, 1864 (reprint 1909 in 2014, Ekho Verlag)

Klobčar, Marija: *Poslušajte štimo mojo*. 2020, ZRC, Ljubljana, 2020.

Michels, Ulrich: *Glasbeni atlas*. DZS, Ljubljana, 2002.

Novak, Boris A.: *Ljubezen iz daljave : provansalska trubadurska lirika*. Mladinska knjiga, Ljubljana, 2003.
Oxford Music Online (vključuje tudi *GROVE Music Online*) <http://www.oxfordmusiconline.com.nuk-web.nuk.uni-lj.si/subscriber/>

Pintarič, Miha: *Trubadurji*. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete : Študentska založba, Ljubljana, 2001.

Robine, Marc, *Il etat une fois la channson francaise (des trouveres a nos jours)*. Fayard/Chorus, 2004.

Uradni list Republike Slovenije, stran 3390 / Št. 28 / 18. 4. 2014: 1168. Uredba o spremembah in dopolnitvah Uredbe o samozaposlenih v kulturi, stran 3379; 2014, <https://www.uradni-list.si/glasilo-uradni-list-rs/vsebina?urlurid=20141168> in leta 2016 *Uradni list Republike Slovenije*, stran 12594 / Št. 84 / 23. 12. 2016.

Zamarovsky, Vojtech: *Junaci antičkih mitova*. Školska knjiga, Zagreb, 1989.

70 Nekaj zanimivih predlogov je prišlo preko portala SloVLit, navedli smo jih v uvodnih odstavkih.

71 V letu 2012 je skupina kantavtorjev poslala na slovensko Ministrstvo za kulturo predlog za vpis *kantavtorja* v razvid umetniških poklicev. Uradno se to imenuje *Poziv za vpis v register svobodnih poklicev*.

Povzetek

Tema tega članka je popotni ljudski pevec oz. kantavtor. Pričnemo s povzetkom širše akcije za izbor imena kantavtor, ki mu je sledil uradni zapis v Razvidu samozaposlenih v kulturi. Nadaljujemo z zgodovinskim pregledom dejavnosti od pradavnine do danes. Pričnemo s pradavnino in najstarejšimi miti in legendami o avtorju in pevcu. Temu sledi še pogled na Indijo in Kitajsko. Sama literarna teorija začne z omembami antičnih Grkov, Rimljanov, krščanstva in Arabcev. Trubadurji, truverji in minezengerji so najbližje današnjemu pojmovanju kantavtorja. V novem veku do romantike ni izrazitih izvajalcev, razen nekaj izjem (Orlando di Lasso, John Dowland). Romantično zanimanje za ljudsko glasbo spet poudari posameznika pevca in novičarja. XX. stoletje prilagodi nastopanje novim tehničnim možnostim: koncerti, plošče, videi ... V vseh deželah in državah se pojavijo izjemni posamezniki, ki s pisanjem, skladanjem in nastopanjem počno to, kar imenujemo kantavtorstvo. V opombah opozorimo na vse te raznolike prakse in poimenovanja.

Ključne besede

kantavtor, zgodovina glasbe, potujoči pevci-godci, termini v različnih jezikih

Summary

The subject of this article is the itinerant folk singer or singer-songwriter. We begin with a summary of the broader campaign to select a name for the singer-songwriter, then the official entry in the Register of Self-Employed in culture. This is followed by a historical overview of the activity from ancient times to the present day. We begin with ancient history and the oldest myths and legends about the author and the singer. This is followed by a look at India and China. Literary theory itself begins with references to the ancient Greeks, Romans, Christianity, and the Arabs. Troubadours, trouvères and minnesingers come closest to the modern concept of a singer-songwriter. There are no distinct interpreters of Romanticism in the Modern Period, with a few exceptions (Orlando di Lasso, John Dowland). Romantic interest in folk music again emphasizes the individual singer and bard. In the 20th century, performance is adapted to the new technologies: concerts, records, videos, etc. In all countries, extraordinary individuals emerge who through their writing, composing and performing do what we call singer-songwriting. We comment on all these different practices and designations.

Keywords

Singer-songwriter, music history, itinerant singers-musicians, terms in different languages

Ustvarjalne sledi potujočih pevcev na Slovenskem

Marija Klobčar

Razbiranje ustvarjalnih sledi potujočih pevcev na Slovenskem narekuje tako upodobitev nosilcev pesemskih praks, v različnih obdobjih vezanih na fenomen poti, javnega nastopanja in pesemske in glasbene komunikacije, kot prikaz sledi njihovega pesemskega in glasbenega izročila. Prav te sledi, večinoma vpete v interpretativne okvire ljudskega, omogočajo drugačno razumevanje sodobne ustvarjalnosti.

Razkrivanje pesemske produkcije, ki je bila s performativnostjo vezana na pot, ulico, trg ali druge komunikacijske prostore, se sooča s skromnimi viri in z ustaljenimi prepričanji, ki v okviru evropskih fenomenov potujočih pevcev Slovincem niso dajala posebne veljave. Skoraj povsem spregledana je bila vloga Slovincem v času viteške ustvarjalnosti, poleg tega je obveljalo mnenje, da se zaradi živosti ljudske pesemske ustvarjalnosti pri nas tudi petje sejmarskih pevcev ni razvilo (Beneš 1970, 277). To prepričanje je podpirala še predstava, da Slovenci ne pojemo namenoma za poslušalce (Kumer 2002, 13). Posamična pričevanja o potujočih pevcih, ki so se nanašala na slovenske dežele, so te predstave sprva le relativizirala, poglobljanje v ta vprašanja pa je postopno gradilo vedno popolnejšo podobo o dotlej malo znani ali pa povsem neznani ustvarjalnosti.¹

Med Slovenci so bili prvi znani ustvarjalci, zaznamovani s potjo, pesmijo in glasbo, imenovani **igrci**. Bili so posredovalci mitskega izročila oziroma nosilci starejše epske tradicije, poklicni pevci starejšega tipa, povezani s plemensko kulturo in s posebnim družbenim in duhovnim poslanstvom (Golema 2010, 118).

Slovenska podoba igrcja je v pomenu srednjeveškega pevca (Szarvas in Simonyi 1890–93, 1558) zaznamovala tudi madžarsko izročilo (Bleyer 1906, 589; nav. po Kelemina 1930, 248). Madžarska anonimna kronika, ki se navezuje na čas okrog leta 1200, igrcje označuje kot pevce, ki so z legendnimi pesmimi ohranjali spomin slavne zgodovine – slave in dobrega imena, Cerkev pa je njihovo vlogo dopuščala (Golema 2010, 114). Poleg tega da so bili nosilci kulturnega spomina, so bili kot arhaični pesniki še vedno posredniki med dvema svetovoma, med svetom živih in svetom mrtvih (nav. delo, 108–109).

V okolju viteške kulture se je družbena vloga igrcja spremenila. Lik takšnega igrcja je omenjen v nemški pesnitvi s konca 13. stoletja, ki govori tudi o slovenskem plesu (Radics 1877, 9; Cvetko D. 1958, 21): mladega Lucidarius Seifrieda Helblinga, ki nastopa v XIII. pesnitvi (Rummer 1969, 460), in njegove spremljevalce so namreč na Kranjskem zaprosili, da bi ob spremljavi dud zaplesali »slovenski ples« (Radics 1877, 9; Cvetko D. 1958, 21).

Čas viteške kulture je v povezavi s Slovenci zaznamovala ustvarjalnost nekaterih srednjeevropskih **minezengerjev**, ki so pesnili v nemškem jeziku. Z dvorom koroškega vojvode Bernharda in oglejskega patriarha je bil povezan Walther von der Vogelweide (Janko 1980, 1153; Benedikt in Antesberger 2001), najpomembnejši viteški pesnik, ki je ustvarjal v nemškem jeziku. Bil je sin nižjega fevdalca z južne Tirolske, označenega kot »her 'vitez'«, torej »gospod vitez«.² V nemškem jeziku so ustvarjali tudi trije viteški liriki z območja današnjega slovenskega ozemlja: Žovneški, vitez Gornjegrajski in gospod Ostrovrški (Janko in Henkel 1997, 13–53). Ostrovrški je bil predstavnik takrat nove smeri v pesništvu, ki jo je na Nemškem začel Neidhart von Reuenthal (Janko 1989, 171). Upodobitev spremstva Neidharta von Reuentala v *Velikem heidelberskem rokopisu* (Codex Manesse) nakazuje možnost, da je bil tudi ta pesnik povezan s Slovenci (več Klobčar 2020, 33).

¹ Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa Folkloristične in etnološke raziskave slovenske duhovne kulture, št. P6-0111, in projekta Pesemski odsevi medkulturnega sobivanja, št. J6-9369, ki ju je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

² Uporaba slovenskega izraza »vitez« namesto nemškega »der Ritter« nakazuje njegovo povezanost s slovenstvom.

Na vlogo slovenskega viteštva oziroma na območje, kjer živijo ali pa so živeli Slovenci, pa se zelo jasno nanašata IX. knjiga *Parzivala* Wolframa iz Eschenbacha in pesnitev *Frauendienst* Ulrika Liechtensteinskega. Eschenbach je v tem delu *Parzivala* navajal Celje, Rogatec in Hajdino (Gandin), s katero je označil Ptuj, in potoček Grajena, po Hajdini (Gandin) pa se je imenoval tudi Parzivalov rod po očetovi strani. Slovenski (»windesch«) vitezi, omenjeni ob turnirju pri Rogatcu, so opredeljeni kot plemeniti, pogumni, vredni spoštovanja (»wert«) (Janko 1994, 191–192). V delu so omenjeni tudi slovenski konjeniki v oklepih, s kopji in čeladami, ki so jezdili pod Humberkom na Koroškem, opis pa se nanaša na čas okoli leta 1200 (Weiss 1869, 45).

Od minezengerjev je bil v zgodovinski zavesti Slovencev doslej najbolj navzoč Ulrik Liechtensteinski, prav njegova vloga pa sproža velika razhajanja v pogledih. Ulrikova pot od Benetk na Češko leta 1227, vključena v njegovo pesnitev *Frauendienst*, Slovincem razkriva pomen slovenskega viteštva in vlogo slovenskega jezika na dvoru koroškega vojvode v začetku 13. stoletja; pri tem je najpomembnejši pozdrav »buge waz primi, gralva Venus«, s katerim so Ulrika, preoblečenega v Venero, pri kraju Vrata (Thörl) ob vhodu v Ziljsko dolino sprejeli koroški vojvoda Bernard Spanheimski in stotnija vitezov (Lachmann 1841, 162–220).

Pričevalnost opisov tega potovanja so od sredine 19. stoletja relativizirale različne študije, ki so nastale v nemško govorečem okolju. V presojah nemških avtorjev iz tega časa so jasno izrisana stališča romantičnega nacionalizma, ki je z interpretacijami literarne in druge produkcije začrtovalo nacionalne meje. V navezavi na ocene dela *Frauendienst* so jim pozneje sledile številne raziskave, vključno s sodobnimi (več Linden in Young 2010; Štih in Simoniti 2009, 186). Nekatere podrobnosti v opisu Ulrikovega potovanja pa tem ocenam jasno nasprotujejo: arhivski dokumenti o vitezi, ki so nastopali na turnirju v Brežah (Kos V 1928, 202–203), datumska ujemanja (Lachmann 1841), predvsem pa vloga viteške časti, ki resničnim pripadnikom aristokratske družbe ne bi mogla pripisati izmišljenih dejanj, utemeljujejo drugačen pogled. Pri presoji ustvarjalnosti viteških lirikov na naših tleh pa ni mogoče prezreti tudi družbenih pritiskov na Slovence, izpričanih že v 13. stoletju (Weiss 1869, 45–165; Kavčič 1895, 2).

Ustvarjalnost minezengerjev, povezana s slovenskim jezikom, je vključevala tudi juž-notiolskega viteškega pesnika, glasbenika, pevca in svetovnega popotnika Oswalda Wolkensteinskega, ki je ustvarjal v prvi polovici 15. stoletja. Za Slovence so pomembne tri pesmi tega avtorja. S pesmijo *Es fügt sich* je sporočal, da je pri minezangu med desetimi jeziki vključeval tudi slovenščino, »windisch« (Klein 1962, 48–49). V pesmi *Bog de p[ri]mi was dustu* da se prepletajo slovenske, nemške, provansalske, latinske, francoske in severnoitalijanske besede (Wachinger 2011, 260; Schönmetzler 1979, 454), sama pesem pa se začne s slovenskim pozdravom: »Bog te primi«, znanem iz sprejema Ulrika Liechtensteinskega leta 1227. Oblikovno in vsebinsko najbolj dognana pa je pesem *Do fraig amors* oziroma *Do vrai amour*, *Prošnja za ljubezen* (Klein 1962, 189–192; Schönmetzler 1979, 441), v kateri je eden od sedmih jezikov tudi slovenščina oziroma »windisch« (Glück

2002, 218), in sicer s posebnim pomenom: slovenski deli pesmi namreč sestavljajo smiselno celoto (Logar 2016, 821).

Na vlogo slovenskega viteštva opozarja tudi ugotovitev, da je najvidnejša slovenska zgodovinska pripovedna pesem, pesem *Pegam in Lambergar*, bistveno starejša, kot je veljalo doslej: v pesmi *Pegam in Lambergar* je namreč mogoče prepoznati spopad, ki ga je izzvalo nasprotje med obrambo Rudolfa Habsburškega in Otokarjem II Přemislom (več Klobčar 2020, 42–47). V tem spopadu, ki je bil 26. avgusta 1278 na Moravskem polju med Dunajem in Bratislavo, in sicer pri Dürnkrutu (Suhih Krutih), so se slovenski vitezi posebej odlikovali. Otokar je bil ubit pozneje, najverjetneje zaradi maščevanja za smrt Sigfrieda iz Marenberga nad Radljami ob Dravi (Dimitz 1874, 195; Štih idr. 2016, 125). Povezava pesmi *Pegam in Lambergar* s tem dogodkom spreminja pogled na ustvarjalnost, povezano z nosilci starejše viteške pripovedne tradicije.

Sled kulturne produkcije, mecenstva ali dvornega življenja v slovenskem prostoru se v 14. stoletju zelo zabriše; ohranja jo le fragment, ki dokazuje, da je bila tedaj na Slovenskem navzoča tudi pesniška ustvarjalnost v slovenskem jeziku, ki izraža trubadurski slog. Gre za *Auersperski* oz. *Turjaški rokopis*, v latinici napisano osemvrstično slovensko pesem neznanega avtorja, od katere so se ohranili samo deli stihov. Ohranjeni fragment pesmi na poškodovanem belem listu je bil prilepljen na notranji strani sprednje platnice enega od izvodov nemške rokopisne pravne knjige *Schwabenspiegel* iz 15. stoletja (Legiša in Tomšič 1956, 179). Analiza pisave fragment umešča v 14. stoletje (Radics 1879, 10). Pesem kot »sled necerkv[enega] pesnikovanja v slovenščini« (Smolik 1996, 17) dokazuje, da je »vsaj v poznem srednjem veku nastajalo neko prigrajsko, če ne že plemiško pesništvo v domačem jeziku« (Koruza 1972, 226).

Poleg glasbe *minezengerjev*, povezane s fevdalnimi ali cerkvenimi dvori, je bila v tem času pomembna tudi glasba, namenjena meščanskemu sloju (Klemenčič 2003: 84–84) oziroma ljudstvu (Kuret 1967, 88). To nakazuje rokopis *Carmina Burana*, ki vsebuje najznamenitejšo in najpomembnejšo zbirko tako imenovane poezije **vagantov in goliardov** (Ludvik 1978, 55, 60). V njem so moralno-satirične, ljubezenske in erotične, pivske, veseljaške, kockarske (»špilavske«) in prosjaške pesmi in dve nabožni igri (Ludvik 1978, 47) srednjeveških potujočih klerikov in sholarjev, študentov. Rokopis, ki je po eni od razlag morda nastal celo na Štajerskem (Kokole 2012, 324), se prostorsko povezuje z južno nemško mejo in nakazuje stike s Slovenci: v njem se kažejo povezave s Sekovsko škofijo, in sicer v času okrog leta 1232, z Gospo Sveto (Maria Saal) (Lipphardt 1990, 836–837), nosilci te produkcije pa so imeli zaslombo tudi v duhovščini savinjske arhidiakonije (Simoniti P. 2008, 169).

Zaton viteške kulture, spremenjene politične razmere in usodne gospodarske in družbene spremembe, ki jih pojasnjujejo učinki potresa leta 1348 (Klobčar 2017; Rapuc in William idr. 2018, 15), so sledi potujočih pevcev – vitezov – in njihove ustvarjalnosti v veliki meri zabrisali, pesništvo, ki ga ne omejujejo materialne potrebe, pa se je izražalo v drugih okoljih: vidno je bilo kot nadaljevanje ustvarjalnosti, zarisane v *Carmini Burani*, kot pesniško izražanje izobražencev, predvsem šolmoštrov in nekaterih klerikov, ohranjalo pa se je tudi pri drugih posameznikih, za katere je bila umetniška ustvarjalnost po-

membranejša od načrtovanega poklica. To pesništvo so vodile potrebe po umetniškem izražanju in zabavi, grajsko in prigrajsko okolje pa so v veliki meri zamenjale gostilne in drugi družabni prostori.

To pesnikovanje je izhajalo iz svobode duha in je bilo – razen pri študentih, godcih in bukovníkih – redko oprto na neposredna potovanja: nove prostore je ustvarjala sama pesem. V ljudsko izročilo so iz tega nabora prišle predvsem pesmi o vinu in druženju ob njem, posredne povezave z ustvarjalnostjo *Carminé Burane* pa so vidne tudi v ohranjanju vagantskega verza (Ludvik 1978, 53–69). Želja po ustvarjanju, značilna za nadaljevalce te zvrsti, je v nadaljnjih stoletjih vodila marsikaterega umetniško zelo nadarjenega godca oziroma igrač in posamične intelektualce, vključno z nadarjenimi ustvarjalkami. V začetku 17. stoletja pa je v živi govorici še izpričan pozdrav, znan iz sprejema Ulrika Liechtensteinskega: v delu *Vocabolario Italiano, e Schiavo* ga je kot »bug vas prime,i« zapisal pater Alasia da Sommaripa iz Piemonta, ki je bil v tem času v samostanu v Devinu (Alasia da Sommaripa 1607, [38]).

Zaton viteštva, izum tiska in nevarnost turških vpadov so vlogo potujočih pevcev povsem spremenili, spremenilo pa se je tudi vrednotenje igrcev: izraz igrač je označeval neodgovorno življenje, povezano z igrami na srečo. Pesemska ustvarjalnost, povezana s potjo, je v novih razmerah dobila predvsem **obveščevalno vlogo**. Zaradi pomembnega geostrateškega položaja oziroma bližine Otomanskega imperija je postala Ljubljana pomembno obveščevalsko središče za Srednjo Evropo. To je spodbujajo tisk letakov (Gaber 1937, 180–194), na Slovenskem po nemškem zgledu imenovanih tudi *neue* ali *neue zeitung* oziroma *flugblatt*.

Letaki so pesmi redkeje vključevali, najpomembnejše pesemsko sporočilo na letaku za Slovence pa je *Ain neues Lied von den kraynnerischen bauern* (*Nova pesem o kranjskih kmetih*). Letak s to pesmijo prinaša prve tiskane besede v slovenščini, vendar Slovence, imenovane Kranjci, prikazuje izrazito negativno. Pesem, napisana po porazu kmečke vojske v bitki pri Celju, je bila s precejšnjo mero zasmeha napisano poročilo o zatrtju upora, s stališča oblasti opredeljenega kot grozodejstvo. Namenjena je bila obveščanju v nemško govorečem prostoru, ki je s širjenjem pustilo sledi tudi v nemškem ljudskem izročilu (prim. Uhland 1844, 511–514).

Tisk letakov je omogočal hitro obveščanje o posebnih dogodkih, pesmi pa so takšno širjenje podpirale. Medtem ko so novice o vojnah širili posredovalci uradnih vesti, ki so s hitrim obveščanjem pripomogli k obrambi dežel, so pesemska sporočila o vojnah zagotavljala preživetje **vojnim invalidom, predvsem slepim**. Prav v slovanskem svetu je bilo namreč petje izpričano kot posebna oblika socialne pomoči za vojne invalide (Michajłowa 2010). Pesemsko obveščanje o vojnah in spopadih je Slovincem dalo temeljni nabor pesmi o turških bojih, za nekatere od teh pesmi, kot na primer pesem o Turkih pred Dunajem, pa je izpričano, da so se širile tudi z letaki. Kot kažejo slovenske junaške pripovedne pesmi, povezane z boji s Turki, z junaki, kot je kralj Matjaž, in razne aktualizacije pesmi Pegam in Lambergar, so se s posredovanjem vojnih invalidov, predvsem slepih, v pesemskem izročilu ohranili opisi številnih dogodkov z bojišč.

Obveščanje o posebnih dogodkih je bilo vse do prve polovice 19. stoletja oprto na pesemsko sporočanje. Že pred tem, ob koncu 18. stoletja, se je v uradnem obveščanju, za katerega je skrbela oblast, tudi v tisku pojavil slovenski jezik, pravo veljavo v pesemskem sporočanju pa je dobil v času ustanovitve Ilirskih provinc. Iz tega časa je ohranjenih nekaj propagandnih pesmi, bodisi brambovskih bodisi pesmi o zmagi nad Napoleonom. Spremljanje teh pesmi omogoča tudi opazovanje njihovega širjenja: od potujočih pevcev so se pesmi naučili domači, ob skupnem delu vaščanov, kot je bilo na primer pletenje slamnatih kit ali izdelovanje slamnikov, pa so se pesmi širile naprej in se ustalile v izročilu.

Pesemsko obveščanje o pomembnih dogodkih ali nesrečah ni izhajalo iz ustvarjalne nuje, prav tako ni nastalo le zaradi iskanja zaslužka, pa vendarle ga je možnost zaslužka omogočala in spodbujala. To kaže tudi pesem o razpustu stiškega samostana, saj je petje te pesmi najverjetneje nekomu od bivših menihov omogočalo življenje v novih razmerah. Ustvarjalci teh pesmi so bili posredniki med oblastjo in preprostimi ljudmi. Kot kaže pesem o koleri (Kumer 1959), pa je pri prenašanju pesmi lahko prihajalo tudi do veriženja oziroma do sekundarnega posredništva: pesem, ki jo je napisal »ljubljski šolmošter«, so v novih okoljih širili pismeni potujoči pevci in z njo ljudi o grozeči nevarnosti osebno obveščali.

Prav posebno vlogo v pesemskem obveščanju pa je imelo **ustvarjanje in prenašanje pesmi s senzacionalistično vsebino**. Širjenje pesemskih novic o vznemirljivih dogodkih in o posebnih usodah posameznikov je namreč ponujalo dober zaslužek. Sem so sodile upesnjene novice o dogodkih, povezanih z grajsko gospodo, zgodbe o posameznikih iz nižjih družbenih slojev, ki so prestopali meje zakona in so bili za svoja dejanja kaznovani, in posebne usode najrevnejših.

Pesmi, ki se nanašajo na zgodbe grajske gospode, so mogle nastati le med ljudmi, ki so poznali življenje na gradovih, večinoma med bolj razgledanimi in glasbeno bolj izobraženimi posamezniki. Med temi pesmimi so bile tudi pesmi o zločinih, kot je na primer pesem *Rošlin in Verjanko*: ta pesem je nastala na podlagi resničnega dogodka, povezanega z lastniki gradu Pusti gradec blizu Črnomlja (Pirjevec 1937, 233). Potujočega pevca in godca, povezanega z grajskim in mestnim okoljem, je označevala tudi podoba **lajnarja**. Lajnar je bil tako lahko lahkoživi zapeljivi pripadnik visokega stanu ali pa spretni berač, ki je s svojim petjem in igranjem zapeljal celo kraljevo hčer.

Tudi na Slovenskem pa so bile navzoče pesmi o senzacionalnih dogodkih, ki so jih ustvarjali ali širili **sejmarski pevci**. Zgovorni dokaz za to ohranja opis nastopa sejmarskega pevca iz Kamnika (Suchy 1928, 92–93): dokazuje namreč, da so sejmarski pevci na Slovenskem, tako kot v sosednjih deželah, nastopali s petjem pesmi z grozljivo oziroma senzacionalno vsebino, posamične prizore ob petju kazali na velikem platnu, ki so ga prinesli s seboj, po nastopu pa navzočim prodajali letake s pesmijo.

Nastopi sejmarskih pevcev so bili multimedijske ulične predstave. Z upesnjenimi senzacionalnimi vestmi so hodili na Slovensko pevci od drugod, hkrati pa so takšne pesmi nastajale med samimi Slovenci. Zaradi navzočnosti nemških sejmarskih pevcev, ki so na Slovenskem prepevali pesmi o grozljivih dogodkih, so sejmarske pevce tudi pri nas imenovali *benkelzengerji* ali *moritatlerji*, pesmi o umorih in njihovem kaznovanju pa *moritati*

(prim. Riha 1975, 13–58). Tako kot je veljalo za evropski prostor (Cheesman 1994; Atkinson in Roud 2019), so *benkelzengerji* oziroma *moritatlerji*, ki so jih v različnih jezikovnih okoljih različno imenovali, s temi pesmimi nastopali na mestnih sejmi, večinoma na stalnih mestih; s petjem pesmi o umorih in s sprotnim sledenjem podobam na platnu so najprej predstavili zgodbo, nato pa so prodajali letake s predstavitvijo pesemske zgodbe.

V Ljubljani so *benkelzengerji* nastopali na nekdanjem Sejemskem trgu, *jarmarku* (Cerar 1930, 109–110). V začetku sedemdesetih let 19. stoletja, torej tik pred zatonom sejmarskega petja, je nemščino nadomestilo nastopanje v slovenskem jeziku. Za Ljubljano so izpričani nastopi bavarskega pevca Pulsa, ki je v Študentskem drevoredu za ljubljanskim licejem predstavljal *moritate* v slovenskem jeziku (*Laibacher Tagblatt*, 19. 6. 1871, 1–2).

Sejmarski pevci so bili pogosto tudi nosilci zabave: s petjem popularnih popevk, *gasenhauerjev*, ki kažejo na italijanski vpliv, so kratkočasili ljudi tako na ulicah in trgih kot v gostilnah. S petjem so vplivali na pevske prakse mladine, na kar so varuhi javne morale od sredine 19. stoletja naprej pogosto opozarjali v časopisih. Za nadaljnje širjenje pesmi sejmarskih pevcev so skrbeli predvsem godci, ki so prišli v stik s tujimi *benkelzengerji*, včasih tudi ob prodaji svojih ali tujih izdelkov na sejmu. Mednje so sodili tudi nekateri rokodelci ali pa krošnjarji.

Ustvarjalnost slovenskih pesmi o senzacionalnih dogodkih pa ni bila vezana samo na tuje vplive in na letake: v slovenskem ljudskem pesemskem izročilu je teh pesmi veliko predvsem med ljubezenskimi in družinskimi. Nastanek teh pesmi je povezan s senzacionalnimi dogodki, na primer z usmrčitvami. Najizrazitejši primer je pesem o usmrčitvi Urške Mandlovke, ki je bila 22. oktobra leta 1766 v Ljubljani obsojena zaradi detomora (Kumer 1990, 407; Golež Kaučič 2018, 263–293). Da so pesmi o usmrčitvah lahko povezane z *moritati*, s katerimi so služili potujoči pevci, dokazujejo senzacionalistični uvodni verzi, kot so »Nekaj novega sem zvedu«, »Poslušajte od vbijavca«, »Poslušajte, kristjani«, in drugi, ki neposredno vabijo k poslušanju. Tako kot pesmi o bojih s Turki ali o grajski gospodi te pesmi s številnimi variantami in s svojo poetiko izražajo folklorizacijo.

Pesmi o umorih, ki so prešle v izročilo, so sicer večinoma delovale kot negativni zgled, v nekaterih primerih pa kažejo sočutje do obsojenca ali obsojenke. V nasprotju s tem je usmrnitev tujcev lahko izzvala obešenjaški humor, kot na primer pri pesmi *Dva nesrečna Italijana*. Pesem, ki jo je ob usmrčitvi dveh Italijanov v Ljubljani leta 1861 zložil star berač, je hitro ponarodela, vnovič pa je bila aktualizirana leta 1882 ob usmrčitvi Wilhelma Oberdanka, italijanskega iredentista slovenskega rodu. (Klobčar 2020, 146–150)

Z nastopi, povezanimi z letaki ali drugimi upodobitvami, so se širile tudi pesmi z nabožno vsebino: v času rekatolizacije so molitve in zgodbe o svetnikih, dopolnjene s poučnimi zgledi, *eksempli*, namreč prav tako omogočale trženje oziroma petje ob slikah, nosilci te produkcije pa so bili t. i. **božjepotni benkelzengerji**. Ta način širjenja dokazujejo številne ljudske pesmi z versko vsebino, predvsem legendne in moralistične, povezane pa so bile z dejavnostjo šolmoštrov oz. organistov in godcev.

Godci so bili sicer najpomembnejši nosilci družabnega življenja. Skladali so zabavljive in družbenokritične pesmi, pesmi pa so prinašali tudi od drugod. Pogosto so veljali za slabe gospodarje, dobri godci pa so kljub temu uživali velik sloves. Bili so nepogrešljivi

na svatbah, sicer pa so skrbeli za zabavo v gostilnah v mestih in na podeželju. Kot koledniki so v manjših zasedbah hodili po bližnji in daljni okolici. Predvsem na Štajerskem je kot sopomenka za izraz godec ostajalo tudi poimenovanje igrc, ki je ohranjalo prvotni pomen.

Nekatere pripovedne pesmi s senzacionalistično vsebino ali šaljive pesmi, tako parodije kot popevke, so na sejmi ali na svojih poteh po mestih in podeželju peli tudi nekateri **potujoči rokodelci** in prodajalci, ki so sicer s posebnimi klici privabljali kupce svojih izdelkov ali naročnike svojih storitev. Po takšnem oglašanju so bili znani brusači, prodajalci suhe robe, klobučarji, prekupčevalci s perutnino in nekateri rokodelci. Glasbeno bolj nadarjeni in tisti, ki so radi nastopali, so kupce privabljali s pesmimi, nekateri celo z versko poučnimi *eksempli*, predvsem na sejmi. Z nastopi so se približevali sejmarskim pevcem, vendar so jih ljudje zaradi opravljanja njihove temeljne dejavnosti bolj cenili kot pevce, ki so se preživljali le s petjem.

Posebna ustvarjalnost, vezana na duhovni svet, pa se je vse od protestantizma ohranjala na Koroškem, in sicer kot ustvarjalnost **bukovnikov**. Sprva je bila namenjena predvsem pisnemu izražanju, pozneje pa so nekateri bukovniki postali znani tudi kot potujoči pevci. Najtrajnejšo sled med njimi je s svojimi pesmimi in petjem zapustil revni tkalec s Pohorja, Jurij Vodovnik, »igrc 19. stoletja« (Kotnik 1952, 96). Zlagal je pesmi o sebi in svojem življenju, o drugih ljudeh in dogodkih, o življenju v drugih krajih in farah, o različnih stanovih, družbeno, socialno in moralno kritične pesmi, pesmi o nevsakdanjih dogodkih, o nesrečah, pa tudi razne šaljive pesmi, vključno s pesmimi za pust (Cvetko I. 1988, 75–196). V osebni izpovednosti in v odzivnosti na probleme sodobnosti so bili Vodovniku blizu tudi nekateri godci 19. stoletja (prim. Bačer 1956) pa tudi nekateri šolmoštri oziroma organiști, kot na primer »šmarski šomošter« Matevž Kračman.

Podobo potujočih pevcev zaokrožajo najrevnejši, slepi oziroma ljudje z velikimi telesnimi okvarami, **ubožci** oz. **prosjaki**. Ti niso le prosili darov, temveč so v zameno nudili pesmi in molitve. V ljudskih predstavah so bili Bogu posebno blizu, kar ponazarja tudi izraz *ubogi*.

Slepi so imeli v tej skupini posebno mesto. V njihovih nabožnih pesmih, v pesmih o svetem Petru in njegovi materi, o svetem Eliju – Ilji, o svetem Antonu Padovanskem, svetem Lovrencu in Miklavžu, v pesmih o grehu in pokori in v apokrifnih molitvah, zlatih očenaših, se kaže izročilo tiste krščanske tradicije, ki so jo v skrbi za slepe oblikovali samostani. To izročilo je bilo za slepe kljub pomenu junaških pesmi med slovanskimi narodi najpomembnejše (Michajlova 2010). Repertoar prosjakov so na Slovenskem dopolnjevale nekatere druge pesmi z nabožno vsebino, ki so izšle iz baročne ustvarjalnosti. Najrevnejši pa so si pri ljudeh skušali pridobiti naklonjenost tudi s pesmimi o družbenih krivicah in o sirotah.

Petje junaških pesmi je bilo predvsem socialna pomoč vojnim invalidom, v območju vojašnic pa so se teh pesmi učili tudi drugi slepi. V 18. stoletju oziroma na prelomu iz 18. v 19. stoletje pa se je na Slovenskem pojavilo igranje na mehanično lajno (Omerzel Terlep 1997, 205–207; Klasinc idr. 2005, 56). Slepi, ki so prišli do lajne, darov niso več prosili z molitvijo zlatih očenašev, s tem pa so jih ljudje sprejemali kot druge potujoče pevce: milo-

ščina pa je bila le še nagrada za igranje. Uveljavitev mehaničnih lajn, s katerim so v vojni osiroteli vojaki smeli beračiti po deželi, je lajnam dala sloves beraškega glasbila. Lajnarji, med katerimi so bili tudi slepi, so v vaseh in na mestnih ulicah in trgih ljudi zabavali še v začetku 20. stoletja.

Med slepimi pa so bili nekateri zelo nadarjeni posamezniki, včasih tudi godci, ki so se uveljavili s svojo lastno ustvarjalnostjo. Spomin na enega od takšnih godcev, na slepega godca iz Drežnice pri Kobaridu, ohranja zapis z navedbo, da »njega monotone pesmi katere poje v narečju, sklada proti (besedilo in napev) ter jih spremlja z mehom (harmomiko)« (Povpraševalna pola s Tolminskega. Izpolnil Ivo [...], davčni pristav v Trstu, 18. 3. 1907. GNI ZRC SAZU).

Spomin na starejše vloge pesmi v življenju slepih pa ohranja pesemsko izročilo. Najbolj zanimivo pričevanje ohranja pesem o godcu pred peklom, ki z igranjem iz pekla reši duše svojih bližnjih. Pesem je sodila v repertoar slepih, v njej pa se je ohranjala posebna, ritualno poudarjena vloga igrca, torej pevca in glasbenika, ki s svojim igranjem rešuje duše bližnjih iz pekla. Ta godec je v slovenskem ljudskem izročilu Kralj Matjaž, kralj David ali neopredeljeni godec.

Ohranjevalci obredne vloge igrca, posrednika med Bogom in ljudmi, pa niso bili le ljudje z družbenega obrobja oziroma slepi: vloga igrcev – nosilcev obredja in zabave – se je namreč marsikje ohranjala tudi v **koledniških obhodih**, predvsem ob praznovanju zimskega sončnega obrata, torej v božično-novoletnem času. Poleg najrevnejših, ki so zaradi eksistenčne nuje hodili koledovat v oddaljene kraje, so namreč v tem času ljudem nosili srečo in blagoslov predvsem godci. Njihove koledniške obhode, ki so ponekod trajali po ves mesec, je spremljalo tudi veselje, marsikdaj povezano z večernimi igranji za ples v vaških gostilnah.

Kot koledniki so v daljne, bogatejše kraje s pesmijo hodili koledovat tudi najrevnejši, med katerimi so bile starejše žene. V oddaljene kraje so hodili koledovat tudi revni godci od drugod, na Primorsko na primer *laški piskači*, *pifferari*. Med popotnike z družbenega obrobja, povezane z glasbo, so sodili **Romi**. Slovenci so jih dojemali kot drugačne, med drugim tudi zaradi njihovega odnosa do lastnine in do dela; tudi njihovo petje in glasbo so razumeli kot cenen način izvajljanja denarja.

Med potujočimi pevci pa so imele prav posebno mesto ženske. Izpostavljenost, povezana s potovanji, predvsem pa moralni zadržki so vplivali na to, da so se dekleta in žene za to pot odločale le zaradi skrajne eksistenčne nuje. Iz teh razlogov so se pojavljale predvsem kot potovke ali beračice, v božično-novoletnem času pa kot pevke kolednic. V teh primerih je šlo večinoma za starejše žene. Z glasbo in petjem pa so se vse od časa viteške ustvarjalnosti lahko povezovale pripadnice družbene elite. V krogih, ki jih je oblikovala želja po pesemski in glasbeni ustvarjalnosti, so našla prostor tudi mlada dekleta. Preprosta dekleta, ki so si želela služiti kruh s pesmijo in glasbo, so v moralnem pogledu sodila na družbeno obrobje. To vlogo so v mestnih gostilnah, predvsem v Ljubljani, vse do 2. svetovne vojne ohranjale potujoče pevke, imenovane **hauzerarce**. Preživljanje z glasbo na poti je bilo za dekleta še bolj nenavadno na podeželju: dekle, ki je na Kamniško prihajalo s ci-trami, so domačini imenovali Ciganka.

Številne sledi potujočih pevcev in pevk na Slovenskem so zabrisane ali pa so vključene le v pesemsko izročilo. Zanimanje za to izročilo je imelo narodnoidentitetni pomen, zato je bila vanj le izjemoma vključena ustvarjalnost posameznikov, predvsem tistih z družbenega obrobja, še bolj samoumevno pa je bila izločena dejavnost glasbeno izobraženih in razgledanih ustvarjalcev. Kljub temu izročilo, vključeno v nabor slovenskih ljudskih pesmi in glasbe, vključuje številne sledi potujočih pevcev.

Iz nabora pesmi potujočih pevcev so slovensko ljudsko izročilo obogatile nekatere ju naške pripovedne pesmi, najbolj pa so ga zaznamovale novelistične pesmi, torej pesmi o novicah, od nekaterih vojaško pomembnih vesti do opisov družinskih in ljubezenskih usod, svetniške legende in nekateri drugi *eksempli*, socialne pripovedne pesmi, apokrifne molitve in šaljive pesmi. Pesmi, ki nosijo sledi ustvarjalnosti potujočih pevcev, so bile večinoma zapisane med kmečkim prebivalstvom, pogosto kot pesmi, ki so jih peli pri mrličih, torej ob bedenju pri pokojniku. Novi življenjski prostori teh pesmi in novi nosilci, posebno potem, ko so te pesmi ohranjale le še ženske, so brisali sledi o resničnem izvoru teh pesmi.

Sledi potujočih, predvsem sejmarskih pevcev so v pesemskem izročilu vidne tudi na oblikovni ravni. Verzni klišeji z uvodnimi ali zaključnimi formulami, ki sodijo med temeljne značilnosti številnih slovenskih pripovednih pesmi (Kumer 1996, 97–103), namreč kažejo na hitro produkcijo, s tem pa na ustvarjalnost potujočih pevcev (prim. Dropová in Krekovičová 2010, 13–74). Raba klišejev, ki nakazuje pesemsko obveščanje oziroma njegovo profesionalizacijo, opozarja tudi na pomen uvodnih verzov v starejši pesemski produkciji: te pesmi se najpogosteje začenjajo s »Stoji stoji« ali »Leži leži«, ki sta prav tako omogočala hitro ustvarjanje in posredovanje novic s pesmijo.

Iz nabora ljudskopesemskega izročila pa je težko razpoznati tisto ustvarjalnost potujočih pevcev, ki je odsevala prostore, razpete med radoživi odnos do sveta in družbeno kritiko. Kljub temu spoznanja o vlogi potujočih pevcev na Slovenskem spreminjajo razumevanje ustvarjalcev oziroma nosilcev ljudskega izročila: v ljudskosti ni izražena samo kultura kmečkega prebivalstva, temveč vrsta ustvarjalnih posameznikov iz raznih slojev, ki jim je pesem omogočala preživetje. To zavedanje pa nikakor ne zanikuje vrednosti ustvarjanja in poustvarjanja podeželskega prebivalstva, temveč le širi socialni krog ustvarjalcev pesmi, ki so s folklorizacijo dobile vlogo ljudskega izročila.

Spoznanja o ustvarjalnih sledih, ki so se kot ljudske pesmi ustalile med preprostim kmečkim prebivalstvom, dopolnjujejo zavedanje o potujočih pevcev na Slovenskem. S pesemsko govorico izrisujejo podobo o ustvarjalnosti, ki je povezala skrajne družbene robove, družbeno elito in najrevnejše, gradove, gostilne in ulice in prašne vaške poti, ustvarjalnosti, ki je kot način odzivanja na notranje in zunanje svetove s svobodo duha svojo živost ohranila vse do današnjega dne.

Literatura:

- Alasia da Sommaripa, Gregorio: *Vocabolario Italiano, e Schiauo*. Udine, 1607. URN:NBN:SI:DOC-FX3TLDDX from <http://www.dlib.si> (4. 3. 2021)
- Atkinson, David in Steve Roud (ur.): *Cheap Print and the People: European Perspectives on Popular Literature*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2019.
- Bačer, Karel: *Dolenjski ljudski pesnik in godec Ivan Rupnik-Može: (1813–1892)*. Slovenski etnograf 9/1956, 215–236.
- Benedikt, Wolfgang in Günther Antesberger: *Kärnten*. V: Österreichisches Musiklexikon online, 2001. Dostopno na: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kaernten.xml (5. 7. 2019).
- Beneš, Bohuslav: *Světská kramářská píseň: Příspěvek k poetice poezie*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1970.
- Bleyer, Jakob: *Die germanischen Elemente der ungarischen Hunnensage*. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 31/1906, 429–599.
- Cerar, Anton: *Spomini*. Ljubljana: Samozaložba, 1930.
- Cheesman, Tom: *The Shocking Ballad Picture Show: German Popular Literature and Cultural History*. Oxford, Providence: Berg, 1994.
- Cvetko, Dragotin: *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. Prva knjiga. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958.
- Cvetko, Igor: *Jest sem Vodovnik Juri: O slovenskem ljudskem pevcu: 1791–1858*. Ljubljana; Slovenske konjice: Partizanska knjiga; Kulturna skupnost občine, 1988.
- Dimitz, August: *Geschichte Krains von der ältesten Zeit bis auf das Jahr 1813: Erster Theil*. Laibach: Druck und Verlag von Ig. v. Kleinmayr in Fed. Bamberg, 1874.
- Droppová, Lubica in Eva Krekovičová: *Počúvajte panny, aj vy mládenci. Letákové piesne zo slovenských tlačiarňí*. Bratislava: Eterna Press; Ústav etnológie SAV, 2010.
- Gaber, Ante: *Skozi stoletja za našim novinarstvom*. Razstava slovenskega novinarstva v Ljubljani 1937. Ur. B[ožidar] Borko. Ljubljana: Jugoslovensko novinarsko združenje, ljubljanska sekcija, 1937. 197–223.
- Glück, Helmut: *Deutsch als Fremdsprache in Europa vom Mittelalter bis zur Barockzeit*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2002.
- Golema, Martin: *Igrici ako archaickí poeti a žreci u pohanských Slovanov: Kam ukazujú strekoveké pramene i niektoré významové dimenzie praslovanského slova *jǫgrbčf (jeho odvodenín a kontinuantov) vo vybraných slovanských enojazykových tradíciach*. Studia mythologica Slavica 13/2010, 107–124.
- Golež Kaučič, Marjetka: *Slovenska ljudska balada*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2018. (Folkloristični zvezki 2).
- Janko, Anton: *Viteški pesnik Walther von der Vogelweide*. Sodobnost 28 (12)/1980, 1152–1160.
- Janko, Anton: *Der von Suonegge, der von Obernburg, der von Scharpfenberg – trije nemški viteški liriki s slovenskih tal*. Obdobje srednjega veka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: Mednarodni simpozij v Ljubljani od 29. junija do 1. julija 1988. Ur. Jože Toporišič. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989. 171–180.
- Janko, Anton in Nikolaus Henkel: *Nemški viteški liriki s slovenskih tal: Žvoneški, Gornjegrajski, Ostrovrški/Deutscher Minnesang in Slowenien: Der von Sounegge, Der von Obernburg, Der von Scharpfenberg*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997.
- Kavčič, Fridolin: *Slovenska osebna imena koroških plemičev do l. 1500*. Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko 5 (1)/ 1895, 1–7.
- Kelemina, Jakob: *Matl Jos., Die Entwicklungsbedingungen der epischen Volksdichtung bei den Slawen. (Jahrb. für Kultur und Geschichte der Slawen. NF V, 1, 1929, 57–76)*. Časopis za zgodovino in narodopisje 25 (3–4)/1930, 248–249.
- Klasinc, Peter Pavel idr.: *Vojni invalidi: Pravna zaščita in organiziranost vojnih invalidov na Slovenskem*. Ljubljana: Zveza društev vojnih invalidov Slovenije, 2005.

- Klein, Karl Kurt idr. (ur.): *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1987 [1962]. (Altdeutsche Textbibliothek 55).
- Klemenčič, Ivan: *Slovenska glasba med evropskim in izvirnim*. Muzikološki zbornik 39/2003, 81–105.
- Klobčar, Marija: *Skrita pričevanja o potresu leta 1348 v slovenskih deželah*. *Studia mythologica Slavica* 20/2017, 145–177.
- Klobčar, Marija: *Poslušajte štimo mojo. Potujoči pevci na Slovenskem*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2020. (Folkloristika 9).
- Kokole, Metoda: *Pričevanja o plesu*. Zgodovina glasbe na Slovenskem 1: Glasba na Slovenskem do konca 16. stoletja. Ur. Jurij Snoj. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012. 319–348.
- Koruza, Jože: *O začetkih slovenskega pesništva*. *Jezik in slovstvo* 17 (7–8)/1972, 222–229.
- Kotnik, France: *Naši bukovniki, ljudski pesniki in pevci. Narodopisje Slovencev. II. del*. Ur. Ivan Grafenauer in Boris Orel. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1952. 86–102.
- Kumer, Zmaga: *Pesem o koleri*. *Slovenska glasbena revija* 5 (1–2)/1959, 2–5.
- Kumer, Zmaga: *Odsev resničnosti v baladi o obojeni detomorilki*. Zbornik občine Slovenska Bistrica 2. Ur. Ferdo Šerbelj. Slovenska Bistrica: Skupščina občine; Kulturna skupnost, 1990. 403–409.
- Kumer, Zmaga: *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1996. (Zbirka ZRC).
- Kumer, Zmaga: *Slovenska ljudska pesem, njena vsebinska, oblikovan in glasovna podoba*. Ljubljana: Slovenska matica, 2002.
- Kuret, Primož: *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem*. *Kronika* 15 (2)/1967, 84–90.
- Lachmann, Karl (ur.): *Ulrich von Lichtenstein mit Anmerkungen von Theodor von*
- Karajan*. Berlin: Verlag der Sanderschen Buchhandlung, 1841. Bayerische Staatsbibliothek digital, <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10799912-6>.
- Linden, Sandra in Christopher Young (ur.). *Ulrich von Liechtenstein: Leben, Zeit, Werk, Forschung*. Berlin, New York: De Gruyter, 2010.
- Lipphardt, Walther: *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele, VIII*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1990.
- Logar, Engelbert: *Liedersammlung, handschriftliche*. Enzyklopädie der Slowenischen Kulturgeschichte in Kärnten/Koroška: Von den Anfang bis 1942: Band 3: PO–Ž. Ur. Katja Sturm-Schnabl in Bojan-Ilija Schnabl. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2016. 816–826.
- Ludvik, Dušan: *Srednjeveške in staronemške verzne oblike*. Literarni leksikon 4. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1978.
- Michajłowa, Katia: *Dziad wędrownny w kulturze ludowej Słowian*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.
- Omerzel Terlep, Mira: *Od lire do lajne: Razvoj glasbila od staroveške oblike aktivnega tipa do instrumentalnega predhodnika sodobnega računalnika*. *Etnolog* 7 (1)/1997, 197–240.
- Pirjevec, Avg[ust]: *Književni pregled: En relisant »Prešeren«*. *Sodobnost* 5 (5)/1937, 232–237.
- Radics, Peter: *Frau Musica in Krain*. Laibach: Im Selbstverlage des Verfassers, 1877.
- Radics, Peter: *Slovenščina v besedi in pismu po solah in uradih*. Letopis Matice slovenske za leto 1879/1879, 1–33.
- Rapuc, William idr.: *6600 Years of Earthquake Record in the Julian Alps (Lake Bohinj, Slovenia)*. *Sedimentology* 65/2018, 1777–1799. DOI: 10.1111/sed.12446
- Riha, Karl: *Moritat, Bänkelsong, Protestballade: Zur Geschichte des engagierten Liedes in Deutschland*. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Taschenbuch, 1975.
- Schönmetzler, Klaus J.: *Oswald von Wolkenstein. Die Lieder*. München: Emil Vollmer Verlag, 1979.
- Simoniti, Primož: *Carmina Burana: Razširjen izbor*. Ljubljana: Modrijan, 2008.

Smolik, Marijan: *Auersperski fragment. Slovenska književnost*. Ur. Janko Kos idr. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996.

Suchy, Josip: *Spomini Krištofovega Pepčka*. Ljubljana: Samozaložba, 1928.

Szarvas Gábor in Zsigmond Simonyi (ur.): *Magyar nyelvtörténeti szótár. Alegrégibb nyelvmélektől a nyelvújításig*. Budapest: Hornyánszky, 1890–1893. <http://mek.oszk.hu/07000/07026/pdf/nyelvtort1.pdf>

Štih, Peter idr.: *Slovenska zgodovina: Od prazgodovinskih kultur do začetka 21. stoletja*. Ljubljana: Modrijan, 2016.

Štih, Peter in Vasko Simoniti: *Na stičišču svetov: Slovenska zgodovina od prazgodovinskih kultur do konca 18. stoletja*. Ljubljana: Modrijan, 2009.

Uhland, Ludwig: *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder: Erster Band*. Stuttgart, Tübingen: J. G. Cotta'scher Verlag, 1844.

Weiss, A[lios]: *Kärnthen's Adel bis zum Jahre 1300*. Wien: Wilhelm Braumüller, 1869. (hrani knjižnica Narodnega muzeja Slovenije).

Wachinger, Burghart: *Lieder und Liederbücher: Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik*. Berlin, New York: De Gruyter, 2011.

Povzetek

Sledi potujočih pevcev je danes na Slovenskem mogoče prepoznati na dveh ravneh. Prva raven pomeni izročilo ustvarjalnega nemira, ki se s pesniško besedo in zvočnostjo svojega časa in svoje notranje glasbene govorice odziva na svet okrog sebe in v sebi. V tem se ohranja ustvarjalna drža nekdanjih igrcov, minezengerjev, vagantov in goliardov, potujočih študentov, šolmoštrov in drugih ustvarjalcev in ustvarjalk, ki so se z nemirom duha odzivali na svoj čas. Ohranja se kot ustvarjalni princip in kot nadaljevanje družbene vloge, ki sega od kritike do zabave.

Druga raven pa so sledi potujočih pevcev, ki so se ohranile v pesemskem izročilu. To izročilo ohranjajo številne junaške pripovedne pesmi, pesmi novelističnega značaja, torej pesmi o novicah, od nekaterih vojaško pomembnih vesti do opisov družinskih in ljubezenskih usod, legendne in socialne pesmi in pesmi, polne veselja do življenja. Opozarjajo na ustvarjalno moč, ki izročilo ljudskega širi njegove družbene robove.

Ključne besede

potujoči pevci, minezengerji, sejmarski pevci, godci, ljudskopesemska tradicija

Summary

The traces of itinerant singers can be perceived in Slovenia today on two levels. The first level represents the tradition of creative restlessness, which responds to the world around oneself and within oneself with the poetic word and sound of its time and its inner musical language. It preserves the creative impetus of former musicians, minnesingers, vagrants and goliards, itinerant students, schoolmasters and other artists who responded to their times with restless spirit. It is preserved as a creative principle and as a continuation of a social role extending from criticism to entertainment.

The second level, however, comprises the traces of the traveling singers preserved in the song tradition. This tradition is preserved through many heroic ballads and songs that tell a story, from important news about military campaigns to descriptions of family and romantic destiny, legendary and social songs, and songs of *joie de vivre*. They indicate the creative power that expands the social boundaries of the folk tradition.

Keywords

Itinerant singers, minnesingers, singers at fairs, folk musicians, folk song tradition

Med šansonom, poezijo in popom – historične zamejitve kantavtorstva pri nas

Matej Krajnc

Članek na kratko oriše časovna obdobja kantavtorske dejavnosti pri nas in vanje umesti nekatere najpomembnejše akterje. Ob boku popevkarskim in jazzovskim festivalom se je pri nas uglasbljanje poezije razmahnilo tudi individualno, o čemer pričajo številne prelomne plošče, imeli pa smo tudi bolj ljudske kantavtorje, ki so si pridobili široko komercialno popularnost.

Kratek uvod

Definicija poklica kantavtorja v registru Ministrstva za kulturo opredeljuje kantavtorsko dejavnost kot samospevstvo,¹ uglasbljanje poezije in interdisciplinarno prehajanje med pisanjem in uglasbljanjem vezane besede. Širša definicija kantavtorja, kot povprečnemu poslušalcu zazveni v glavi, pa pravi, da gre za nekoga, ki piše pesmi in jih sam tudi izvaja, dimenzija poezije ni eksplicitna. Ko prelistavamo zgodovino kantavtorstva pri nas, ugotavljamo, da je na začetku te dejavnosti šlo zvečine za prvo definicijo, ki se je pozneje zrahljala in vključila tudi mnoge izvajalce/izvajalke popevk, ki so sami pisali svoje pesmi, ponekod pa je šlo tudi za oboje: posamezniki so izkazovali tako pesniško kot tudi splošnopopularno tendenco. Zato je potovanje po ravninah in krivinah domačega kantavtorstva zelo pestro početje. Da je vidljivost tozadevno boljša, je treba pred sabo razgrniti historični trak; vrhovi te dejavnosti pri nas imajo namreč svoja intenzivnejša in manj intenzivna obdobja ali, recimo jim tako, »valove«, ki hodijo ob boku z nekaterimi splošnimi dogodki v popularni glasbi in vplivih iz tujine, kjer se je podoba glasbenih pokrajin prav tako precej zanimivo in pomenljivo spreminjala.

Predtakt

Protokantavtorji? Šansonjerji? Če iščemo korenine slovenskega samospevstva, bi jih brez težav našli pri osebi Franeta Milčinskega Ježka, ki je bil prvi popularni komedijant, pionir radijske in televizijske dobe, igralec, glasbenik, pesnik in tudi šansonjer, ki je pisal lastne pesmi, jih uglasbljal (pri tem tudi sodeloval z drugimi skladatelji) in izvajal. Kot tak je pustil pečat že v predvojni dobi, ko so se zarisovale korenine domačega jazza, po vojni pa je bil bržčas najpomembnejša multidisciplinarna kulturna persona s širokim slovesom pri množicah in velikim vplivom na pionirje kantavtorstva pri nas. Kot enega pomembnih vplivov ga navajata tako Tomaž Pengov kot Tomaž Domicelj, njegovo delo pa je pustilo sledi tudi v interpretaciji in opusu nekaterih pevcev popevk in šansonov, denimo Lada Leskovarja. Ježek je bil eden prvih »protestnih« avtorjev in izvajalcev, ki je po vojni vztrajno krcal režim, poskrbel je za nekaj zimzelenih filmskih popevk, svoje sledi pa pustil tudi na festivalih, zlasti na Slovenski popevki, kjer sta v sedemdesetih letih, ko se je Poppevka začela spreminjati tako po strukturi kot po vsebini, njegove pesmi ponesla v anale sožitja poezije in glasbe, zlasti v uglasbitvah Mojmirja Sepeta, Lado Leskovar (*Zakaž*) in Majda Sepe (*Uspavanka za mrtve vagabunde*, *Pismo za Mary Brown*). Tomaž Domicelj pa

¹ Samospevstvo – kantavtorstvo z izrazitim naklonom k poeziji in za popularno glasbo nestereotipnim aranžmajskim prijemom, izvajalec je samospevec. Avtor izraza je Tomaž Pengov.

je na svojem drugem albumu leta 1979 posnel *Laž*. Omenjeni pesmi, ki ju je pela Majda Sepe, sodita v vrh šansonske ustvarjalnosti pri nas. Ježku tako zlahka nadenemo epiteton kantavtorja-samospevca, ali morda *protosamospevca*, ki je s svojim delom postavil temelje tovrstni dejavnosti pri nas. Druga zaslužna osebnost prihaja iz tujine, Nobelov nagrajenec Bob Dylan.

Valovi

Bob Dylan je leta 1962 s pesmijo *Blowing In The Wind*, avtorsko predelavo spirituala *No More Auction Block* ustvaril himno Gibanja za državljanske pravice, s ploščo *Freewheelin' Bob Dylan* pa je leta 1963 postavil tudi temelje kantavtorstva s prvinami poezije. Podoba svetovne glasbene in literarne scene se je s tem pojavom korenito spremenila; na Dylana so poleg glasbenikov prisegali tudi ugledni književniki in akademiki. Sloves Boba Dylana se je do srede šestdesetih razširil tudi po Evropi, kjer so na rokerski sceni dominirali zvoki britanskih rokerskih zasedb. Sredi šestdesetih smo tudi v Sloveniji dobili prve tovrstne zasedbe, po letu 1965 pa se je začelo dogajati tudi na področju individualne glasbene in pesniške besede. Pripravljal se je prvi kantavtorski val.

Prvi val

V prvem kantavtorskem valu, ki se je zgodil po letu 1965 in se prelil v zgodnja sedemdeseta, gre najprej za povzemanje angažiranih Dylanovih prvin in nato pod vplivom nekaterih drugih sorodnih osebnosti (zlasti Donovan in Cohena) tudi prehajanje v intimno glasbeno-pesniško izraznost. Dylana je pri nas prvi opazno slovenil Tomaž Domicelj, ki je pod vplivom njegove in Donovanove poetike/imidža postal tudi v širši bivši skupni domovini opazen kot »fant s kitaro«. Igral je dvanajststrunsko kitaro in pel protestne pesmi, od prepesnitev Dylana (*Pogumen si, Odgovor v vetru*) do prvih samostojnih pesmi (*Zgodba o kravi, plešastem človeku in policajih*). Svoje kitarske spretnosti je demonstriral na popevkarskih festivalih kot spremljevalec nekaterih pevk (Majda Sepe) kot tudi na t. i. kitarijadah, kjer se je v jugoslovanskem prostoru uveljavil kot mojster bluesovske drsne kitare. Leta 1969 je izdal prvi slovenski kantavtorski EP (mala plošča s štirimi pesmimi). Na njem je v pesmi *Fant s kitaro* programsko predstavil bistvo svojega ustvarjanja, na naslednji mali plošči *Stara mama* (1972) pa je zakoličil tudi svoj angažirani izraz, spojen s popevkarsko aranžmajsko dinamiko, h kateri se je pozneje še vračal.

Konec šestdesetih let se je na sceni pojavil tudi Tomaž Pengov, ki je svoje pesmi zastavil zlasti po Donovanovem liričnem samospevskem muštru. Medtem ko je Donovan posvojil psihedelično kantavtorsko nošnjo, je Pengov iz tega prevzel samo lirični naboj,

preostalo pa poiskal pri izročilu srednjeveških trubadurjev, Ježkovi otožnejši dimenziji in ljudski pesmi. Leta 1973 je izdal prvo slovensko samospevsko veliko ploščo *Odpotovanja*, ki še danes velja za nedosegljiv dosežek domače avtorske pete poezije, s pesmimi, kot so *V nasmehu nekega dneva*, *Cesta* in *Danaja* pa je postavil tudi okostje svojega koncertnega repertoarja. V letih, ki so sledila izdaji prvenca, ni izdajal novih pesmi z izjemo male plošče *Napisi padajo* leta 1978, na kateri je uglasbil dva pesnika: Andreja Kokota in Ježka in pokazal tudi svojo »dylanovsko«, angažirano plat. Naslednja velika plošča *Pripovedi* je sledila leta 1988, z njo je predstavil široko podobo svojega glasbenega izraza in vplivov in po mnenju pisca tega sestavka ustvaril svoje najboljše in definitivno delo, ki je segalo od avtorske poezije do ljudske pesmi in instrumentalne glasbe. Po *Pripovedih* je posnel še dva studijska in en koncertni album.

Tretja osebnost prvega vala je Marko Breclj, ki je leta 1974 v sodelovanju z Bojanom Adamičem izdal album *Cocktail*. Ta je s svojim angažiranim šansonskim obrazom obveljal za njegovo ključno delo in poleg *Odpotovanj* za ključno delo domačega samospevskega kantavtorstva. Leta 1975 pa je Breclj imel pomembno vlogo pri nastanku enega najvidnejših bendovskih albumov pri nas, *Pljuni istini u oči* zasedbe Buldožer, ki je v drugi polovici sedemdesetih postavila temelje za brezkompromisni, na trende neozirajoči se bluesovsko-rokerski izraz s podstatjo neusmiljene satire. Breclj je zasedbo konec desetletja zapustil in v različnih zasedbah (*Duo Zlatni zubi*, *Marjanov čudni zajec*, *Javna dva*, *Javna vaja* ...) ali kot solist-mojster angažiranega performansa še naprej žlahtnil pokrajine domačega samospevstva. Vsi trije akterji prvega vala imajo različne, samosvoje glasbeno-pesniške izraze, ki so v sedemdesetih letih dodobra spremenili razmerja sil na domači glasbeni sceni.

Drugi val

Prvi in drugi val imata presek – Tomaža Domicelja. Ker je Domicelj svoj prvi album, *Tomaž v živo*, izdal šele več kot desetletje po začetkih igranja in angažiranja, je nekakšna skupna točka prvih dveh kantavtorskih valovanj pri nas. Poleg njega sta tu še Aleksander Mežek in Andrej Šifrer; vsi trije so izdali albumske prvence okrog leta 1977: Mežek je sicer že poprej izdal album v tujini, a *Kje so tiste stezice* so leta 1977 bile njegov prvi domači album, Šifrer pa je *Moj žulj* izdal leta 1978.

Domicelj je v sedemdesetih snemal svoje nastope in izbor z jugoslovanske turneje v drugi polovici sedemdesetih izdal na veliki plošči pri Založbi kaset in plošč RTV Ljubljana. Taista založba je izdala tudi veliki plošči Mežka in Šifrerja. Medtem ko gre pri Domicelju zlasti za izročilo ameriške bluesovskofolkovske glasbe in angažirane besede (na albumu najdemo med drugim znameniti avtorski *Blues na deževen dan*, s katerim se je kot kitarist proslavil na jugoslovanskih kitarijadah, in tudi njegovo prepesnitev Leadbellyjeve balade *Goodnight Irene* z repertoarja The Weavers, kjer sta igrala tako Woody Guthrie kot Pete Seeger, oba tesno povezana z Dylanom), gre pri Mežku in Šifrerju za vplive angleške folkovske glasbe in glasbe z zahodne obale ZDA – intimne glasbe, obarvane z rahlo rokersko ští-

mungo, countryjem, folkom in nekaterimi prvinami jazza, točneje glasbo, ki so jo ustvarjali Joni Mitchell, James Taylor, Jackson Browne in The Eagles. Na Mežkovi plošči najdemo prepesnitve pesmi Johna Denverja, Joni Mitchell in angleškega kantavtorja Ralpa McTella: *Siva pot (Take Me Home, Country Road)*, *Možje v črnem (Big Yellow Taxi)* in *Ljubljanske ceste (Streets Of London)*. Šifrerjev prvenec je tokrat še izključno avtorski z izjemo priredbe Verbičevega *Vasovalca*, ki ga poznamo med drugim tudi v izvedbi Slovenskega okteta na plošči *Katrca* (Helidon, 1970). Njegova glasba je izrazito countryjevsko-zahodno-obalska, zdaj intimna (*Življenje včerajšnjega časopisa, Stoj, Marija, Grenko vino*), zdaj angažirana (*Ka-ka blues*). Na naslednji plošči je sodeloval z mojstrom šansona Arsenom Dedićem, pozneje pa svoj avtorski izraz prilagodil bolj ljudski noti in postal prvi visokokomercialno uspešen kantavtor pri nas (100.000 prodanih izvodov dvojne plošče *Ideje izpod odeje* leta 1981). Oba z Mežkom sta snemala v Londonu z angleškimi glasbeniki.

Drugi val kantavtorjev je k nam dokončno pripeljal tudi countryjevsko glasbeno podobo, ki jo je v najbolj uspelih primerih bilo mogoče preplesti s poezijo. Zanimivo je tudi, da je albumski trojček v splošno zavest poslušalca končno umestil tudi kantavtorja kot ločeno glasbeno-besedilno osebnost, ki ni (nujno) popevkar ali zabavljak, kar sta Pengov in Breclj že jasno pokazala v začetku sedemdesetih. Nujno smo dali v oklepaj zato, ker so nekateri akterji kljub temu sodelovali na popevkarskih festivalih (Domicelj, pozneje Šifrer) ali pa na festivalu šansona, ki se je v sklopu Dnevov slovenske zabavne glasbe v sedemdesetih imenoval Večer svobodnih oblik in ni imel tekmovalnega značaja (Šifrer).

Ob drugem valu se je pojavilo nekaj zanimivih individualnih osebnosti, ki niso oblikovale svoje »skupine«, gre pa za pomembne akterje/akterke kantavtorsko-samospevske scene. Prva je Jani Kovačič, ki se je kot sopotnik pankaja pojavil konec sedemdesetih in prvo veliko ploščo *Ja in Ni (Ulica talcev)* (studijsko/ koncertno) izdal leta 1980, ko smo dobili tudi prvo slovensko pankovsko veliko ploščo *Dolgcajt* zasedbe Pankrti. Kovačič se je pojavil kot angažirani avtor s specifičnim, režečim glasom, ki je bil (in je še) visokoizrazen, zgodba zase in daleč od sorazmerno »konvencionalnega« pevskega izraza samospeskih predhodnikov. S svojimi ostrimi besedili, glasbo, zakoreninjeno v bluesu in jazzu, specifično kitarско tehniko in vokalno dinamiko je na prelomu desetletja stal kot popolnoma samohodna avtorska osebnost. S krcajem mentalitete družbe je ustvaril nekaj najpomembnejših pesmi zgodnjega obdobja slovenskega samospeskega kantavtorstva: *Lojze je delavec, Žare Lepotec, Hokaido, Škoflca, Otroci samohranilk*. Z dvojnim albumom *Ljudje* pa je leta 1984 ustvaril poleg *Pripovedi* bržčas najpomembnejši samospeski album osemdesetih. Na njem je poleg popularne *Revolucije* bila tudi angažirana pesem *Delam*, ki je v zvočni podobi gospelovskega zbora hitro ponarodela. V naslednjih desetletjih se je Kovačič poleg stalnega družbenega angažmaja v glasbi, pisanju in tudi sicer, loteval uglasbljanja najrazličnejše poezije, prepesnjevanja opusa Toma Waitsa, pripravil je večere s prepevi Cohenovih pesmi, pel je Villonove obešenjaške balade v Menartovih prevodih, jetniške pesmi Vitomila Zupana in izvedel številne druge avtorske koncepte, od kolednic do nekaterih drugih angažiranih programov ter sodelovanj z Big Bandom RTV Slovenija.

Ob prelomu desetletja iz sedemdesetih v osemdeseta se je na sceni pojavila tudi danes kulturna kantavtorica Mateja Koležnik, leta 1981 pa je svoj pohod na kantavtorsko sceno

s posebnim, šansonsko umerjenim kantavtorskim albumom napovedala še Alenka Pinterič, sicer akterka »moderne« slovenske popevke s pečatom beat glasbe, ki se je uveljavila že v drugi polovici šestdesetih, ko so se klasični orkestrski zvoki festivalov začeli umikati vplivom iz Velike Britanije in so mladi iskali nove, sodobne izraze znotraj ustaljenih festivalskih obrazcev (ali zunaj njih). Takrat se je zgodil nekakšen boom mariborskih/štajerskih popevkarsko-rokerskih glasov; na festivalih so se začeli množično pojavljati številni pevci in pevke s Štajerske, poleg Alenke Pinterič še Ditka Haberl, Tadej Hrušovar, Edvin Fliser, Alfi Nipič, malce pozneje pa Marjetka Falk in Ivo Mojzer. Pinterič in Falk sta konec sedemdesetih že obveljali za bolj rokerska in šansonska pola naše popularnoglasbene enačbe; medtem ko je Pinterič objavila svoje avtorske (soavtorske) pesmi v zanimivih zvočnih oblekah fusiona, je Marjetka - Neca Falk po mariborskih rokerskih začetkih in nekaj letih prepevanja narečnih popevk najprej izdala šansonski album *Danes* (1977), nato šansonsko kaseto *Vsi ljudje hitijo* (1978) in nato dve ultimativni rokerski plošči, ki sta njen glas ponesli po vsej bivši državi – *Najjači ostaju* in *Nervozna* (1979 in 1981). Na kaseti *Vsi ljudje hitijo* se je kot avtor pojavil Andrej Šifrer, ki je v približno istem času sicer prispeval tudi prepesnitev pesmi *Both Sides Now* Joni Mitchell (*Z več plati*, najdete jo na kompilaciji *Neca Falk* (1993)), Tomaž Domicelj pa je bil avtor najpomembnejših pesmi na obeh rockerskih ploščah – *Najjači ostaju* in *Banane*, prispeval pa je tudi prepev countryjevsko-folkovske ljudske balade *Banks Of The Ohio* (*Dravski most*).

Tretji val

V osemdesetih lahko govorimo o razmahu bendovske glasbe; kar je bilo individualistov, jih ni mogoče spraviti na skupni imenovalac »tretjega vala«, gre pa, kar jih je bilo novih, zlasti za komercialne avtorje z različnimi pristopi k pop glasbi. Najizrazitejša je prav gotovo pojava Marijana Smodeta, ki nosi na sebi močan pečat ljudskega šifrerjevskega pola; Smodega je nato razvil in nadgradil v popolnoma individualno kantavtorsko entiteto, ki je od angažiranih začetkov s prvo malo ploščo, na hrbtni strani katere je bila zdaj ponarodela *Mrtva reka*, prišel do še dandanes komercialno nepreseženih dosežkov; po zmagi na predzadnjem osrednjem domačem popevkarskem festivalu se je že prvi album prodal v 80.000 izvodih, leta 1986 pa je dosegel številko 127.000 prodanih nosilcev zvoka, s čimer je presegel Šifrerjev rekord iz 1981. Smode je s svojimi preprostimi, spevnimi pesmimi ostal kategorija zase, s svojim uspehom pa je opogumil mnoge mlajše ustvarjalce, ki so s svojimi pesmimi kantavtorstvo popeljali do najširših poslušalskih množic zlasti konec osemdesetih in v začetku devetdesetih – Aleksander Jež, Zlatko Dobrič in Branko Jovanović Vunjak.

Kot čisto poseben individualist stoji na svojem otoku Bojan Drobež, kitarist, ki se je s prvcem pojavil leta 1981, drugo ploščo izdal leta 1986 in tretjo leta 1993. Njegove plošče so navdihujoče in pomembne ravno zaradi izrazitega inštrumentalističnega skladateljskega in izvajalskega prispevka. Leta 1981 je z nastopanjem začel tudi Adi Smolar, ki je eden glavnih akterjev tretjega kantavtorskega vala. Drugi tak je Janez Bončina Benč, ki je kot solist in avtor sodeloval na številnih festivalih, nanizal precej uspešnic, dosegel splo-

šno popularnost pri občinstvu, a ves čas obdržal izvirno rokersko držo in nekompromitirano dimenzijo ustvarjalca, ki se ne pusti vkalupiti. Med njegove uspešnice (avtorske ali interpretativne) štejemo angažirano pesem *Poet*, rokerski baladi *Ob šanku* in *Kadar ognji dogorijo* ter nekatere druge pesmi, ki sežejo od popevk (*Maja z biseri*) do poezije (*V veri, da boš srečna*).

Popisovanje historičnih trakov našega kantavtorskega časa bi ne bilo popolno brez nekaterih samosvojih umetniških osebnosti iz osemdesetih, točneje Marzidovška, Vena Dolenca in Danija Bedrača; Marzidovšek in Bedrač sta bila med pionirji eksperimentalne glasbe pri nas, Dolenc in Bedrač pa tudi osrednji osebnosti dveh t. i. »acid-folkovskih« zasedb, ki sta temeljili na prvinah bodisi angleškega psihedeličnega folka bodisi ljudske glasbe in poeziji specifičnih liričnih glasov. Dolenc je kot avtor ostajal znotraj zasedb (Sedmina, Duma Levantina ...), Bedrač pa je poleg matične zasedbe Kladivo, konj in voda deloval tudi kot solist ali v duu (Simona & Dani ...). Oba sta vinilna prvenca izdala v prvi polovici osemdesetih, točneje 1980 in 1983.

Ko so se osemdeseta iztekala in se je leta 1991 izteklo tudi skupno bivanje v SFR Jugoslaviji, se je marsikaj spremenilo tudi na kantavtorski sceni. V prvih letih novega desetletja so se kot kantavtorji pojavili nekateri rokerski glasbeniki, frontmani pomembnih rokerskih zasedb, v našem primeru Pankrtov, Lačnega Franza in Martina Krpana. Pevec in tekstopisec slednje, Vlado Kreslin, je pred širše poslušalstvo stopil kot zmagovalec Dnevov slovenske zabavne glasbe 1980. S pesmima *Dan neskončnih sanj* v avtorstvu Aleša Strajnarja in Dušana Velkavrha ter *Tista črna kitara*, za katero je napisal besedilo in jo leta 1986 objavil na kaseti *Vlado Kreslin*, ki je prinašala prerez njegovega dotedanjega solističnega dela in dela v zasedbah (Avantura, Predmestje, Hari Margot, Martin Krpan), se je v kolektivni spomin zapisal kot perspektivni, med rokom in šansonom prehajajoči individualist. Leta 1990 je s pesmijo in albumom *Namesto koga roža cveti* bil med štafetonosilci t. i. »etno preporoda«, ko je s sodelovanjem s prekmursko Beltinško bando opozoril na korenine tamkajšnje glasbe in pokazal, da je v tem muštru moč igrati tudi rok. V prihajajočem desetletju se je uveljavil kot eden najuspešnejših solistov na naši sceni, bodisi s spremljavo prekmurskih godcev ali z multizvrstno zasedbo Mali bogovi. Zoran Predin je po uspešnem desetletju z zasedbo Lačni Franz posnel album z Arsenom Dedićem *Svjedoci – Priče* (1989), nato pa leta 1992 izdal solistični prvenec *Gate na glavo*. Obdržal je svoj značilni pesniški slog, glasbo pa na naslednjih ploščah oblačil v gypsy-swing, ki ga je igral z več zasedbami, med drugim s Šukarji; poizkusil se je tudi na tujejezikovnem področju, izdal nekaj zanimivih albumov (*Ljubimec iz omare*) in se nato podal na obnovljeno obiskovanje jugoslovanskih trgov s pomlajeno zasedbo Lačnega Franza. Medtem ko si je Kreslin s svojimi pesniškimi zbirkami prislužil članstvo v Društvu pisateljev, se je Predin lotil proze in napisal odmeven roman *Mongolske pege*. Lovšin je po Pankrtih in Sokolih solistično kariero začel s ploščo *Hiša nasprot sonca* (1993), na kateri je poprokovske obrazce kombiniral s preprosto, s pankom navdihnjeno poetiko vsakdanjosti, kar je počel tudi v prihodnjih desetletjih. Skupaj s Kreslinom in Predinom je pel nogometno himno *Slovenija gre naprej*.

Ob omenjeni trojki »-in«, kot so jo poimenovali v medijih, sta se v začetku devetdesetih na sceni z močnim komercialnim in izrazito individualnim avtorskim naskokom pojavila Iztok Mlakar in Adi Smolar. Prvi je dosegel visoke naklade in kultno priljubljenost že s prvo ploščo *Štorije in baldorije* (1990), pesmi z nje pa je predstavljal že konec osemdesetih na festivalih šansona. Če je bil Kreslin glasnik Prekmurja, je bil Mlakar ambasador primorskega sentimenta in angažirane misli v pesmih, kot so *Pepi Žbaradorija*, *Puntarska* in *Pubi, usidma se*. Adi Smolar je prvo kaseto *Naš svet se pa vrti* posnel leta 1989, jo znova posnel in natisnil 1991, nato pa v sodelovanju z založbo Helidon otvoril desetletje splošne priljubljenosti in prepoznavnosti z domiselnimi pesmimi, ki so izkazovale visoko jezikovno žmohtnost in smisel za duhovito obravnavanje različnih podrobnosti iz vsakdana in (tudi trpkih plati) človeškega značaja (*Jaz sem izvisu*, *Pasji dnevi*, *Gremo na Povšetovo*, *Neprilagojen*, *Daleč je za naju pomlad*). S prvo kaseto za Helidon, *No ja, pa kaj* je leta 1993 ustvaril paradigmatški kantavtorski album, ki z Mlakarjevim sodi ob bok prelomnim kantavtorsko-samospevskim dosežkom iz sedemdesetih in osemdesetih let. Oba sta ustvarila zavidanja vreden opus, ki na račun popularnosti ni kompromitiral njune avtorske govorice.

Postvalovanje

V letih in desetletjih, ki so sledila, ni mogoče več govoriti o specifičnih tokovih, ampak zgolj o specifičnih kantavtorskih/samospevskih govoricah, ki so prihajale iz različnih virov, bodisi bendovskih (Mef, Boštjan Soklič, Jurki) bodisi individualnih. Precej vidnih glasov se je pojavilo na (zdaj mednarodnem) Kantfestu v Rušah, katerega duhovni in tudi siceršnji snovatelj je samospevec Peter Andrej, pesnik in uglasbljevalec mnogih subtilnih in samosvojih pesniških glasov. Med drugim so se od devetdesetih let (tudi) na tem festivalu pojavili Ksenija Jus, Tomi Lorber, Jerry Mažgon, podpisani in Sandra Erpe, zunaj meja tega festivala pa ob koncu prvega desetletja 21. stoletja med drugimi Luka Gluvić in Martin Ramoveš. V pisano družčino kantavtorstva/samospevstva po tretjem, poosamosvojitvenem valu, sodijo tako reperji kot številni drugi ustvarjalci in ustvarjalke bodisi z rokerskega, folkovskega, pankovskega ali kakšnega drugega undergroundovskega zvrstnega polja, združeni v projektih, kot so Rokerji pojejo pesnike, Imamo dobro glasbo, Underground festival idr. Po drugi strani se je pojavilo tudi nekaj medijsko širše prepoznavnih imen, ki so se kalila na festivalih (Rudi Bučar) ali pa popolnoma individualno (Jure Lesar, Ditka Čepin, Bojan Sedmak, ki je ustvarjal že v osemdesetih). Vsak izmed njih ima svojo glasbeno in sporočilno podobo, izdajajo nosilce zvoka, nekateri od njih pa so tesno povezani tudi s poezijo.

Zaključek

V spisu nismo mogli zajeti čisto vseh imen ali pojavov na naši kantavtorsko-samospevski sceni, vsaj na nek način pa smo jih nakazali in predstavili nekatere najznačilnejše. Dandanašnja podoba kantavtorstva pri nas je pestra, zanimiva in tudi uradno poklicno rehabilitirana/prepoznana z zapisom v register poklicev. V zadnjem času se registriranje kantavtorjev sicer spet spreminja v bolj splošen izraz »glasbenik«, a pesniška dimenzija nujno ostaja tista, ki tovrstnega umetnika ločuje od splošnoglasbeniške. Historični pregledi našega kantavtorstva so bili do zdaj redki, a to se zadnje čase popravlja s kantavtorsko »nadaljevanko« v strokovni reviji Zveze glasbene mladine *Glasna*, nastajanjem knjige o poeziji na naši popularnoglasbeni sceni in z vedno večjim tozadevnim angažiranjem prvega programa nacionalne radijske hiše, ki se zaveda pomena kronistične dejavnosti te panoge domačega umetniškega ustvarjanja.

Viri in literatura:

Krajnc, Matej: *Ostra melodija peresa – kantavtorstvo na Slovenskem 1-5*. Revija *Glasna*, Zveza glasbene mladine Slovenije 2020-21

Frantar, Vladimir: *Enkrat še zapoj ... - 50 let Slovenske popevke*. Celjska Mohorjeva družba, 2012.

Avtorjev arhiv nosilcev zvoka.

Povzetek

V prispevku sem se podal na pot po časovnici domačega kantavtorstva in se ustavil pri njegovih najpomembnejših dejavnikih in akterjih/akterkah. Na jedrnat način sem skušali povzeti, kaj se je dogajalo v zadnjega pol stoletja in kako se je podoba naše glasbe/glasbene scene tudi zaradi angažiranja kantavtorskih imen bistveno spreminjala in spreminila. To sem ponazoril s t. i. »valovi«, ki so nekakšna krovna oznaka za bistvene, izstopajoče tozadevne pojave na naši časovnici. V časih, ko zaradi hitro se spreminjajočega svetovnega reda valovi dobivajo nove sekundarne pomene, bo morda treba najti kak drug termin, a do takrat ostajajo valovi kot indikatorji intenzivnosti določenih tozadevnih pojavov na historičnem traku recimo vsaj približno adekvatni opisi tega, kar se je dogajalo.

Ključne besede

kantavtor, poezija, glasba, album, pesem, šanson, popevka

Summary

In this article, I set out on a journey through the timeline of Slovenian songwriting and touch on its most important factors and actors. I attempt to concisely summarize developments over the last half century and how the image of our music and music scene has been changing significantly due to the engagement of singer-songwriters. I illustrate this through what I call “waves”, which are a kind of umbrella label for essential, outstanding phenomena in this timeline. At a time when waves are gaining new secondary meanings due to the rapidly changing world order, it may be necessary to find another term, but until then waves remain at least roughly adequate descriptions of developments as indicators of the intensity of certain phenomena on the historical timeline.

Keywords

singer-songwriter, poetry, music, album, song, chanson, pop song

Literarna analiza besedil slovenskih kantavtoric

Milena Mileva Blažič

V članku analiziram izbor literarnih besedil slovenskih kantavtoric. S teorijo Julie Kristeve (simboli, simptomi in vrste ljubezni) ter literarno analizo psihopoetičnih vrednot (ljubezen, zaupanje, zvestoba) Tilde Sankovitch v besedilih trubadurk bom predstavila tri izstopajoče kantavtorice in njihove pesniške zbirke in objave pesmi na zgoščenkah.

Uvod

Subjektivizacija avtoric

Avtorice so se v literarni zgodovini pojavljale na obrobju literarnega sistema: od srednjeveških trubadurk, razsvetljenskih precioz, romantičnih pravljčark do skladateljic in sodobnih trubadurk ali kantavtoric. V procesu geneze so avtorice poskušale vzpostaviti ravnovesje med univerzalizacijo osrednjega tradicionalnega in individualnega literarnega sloga, kar je determinirano z družbeno resničnostjo, talentom in ustvarjalnostjo. Osredotočile so se na univerzalno tematiko – ljubezen.

Julia Kristeva: Zgodbe o ljubezni

V monografiji *Zgodbe o ljubezni* (Tales of Love, 1987) Julija Kristeva parafrazira ljubezen kot trenutek nesmrtnosti ali kot »ponovno rojstvo skozi izkušnjo ljubezni« (Kristeva 1987: 1). Meni, da je ljubezen metafora za pesem, češ da je pesem podoba ljubezni. Če je trubadurska ljubezen konceptualno upesnjena v skladu z dvorsko retoriko, pa je kritična do idealizacije ljubezni, kar je pravzaprav povezano s sodobnim narcisoidnim konceptom ljubezni, kajti trubadurska ljubezen temelji na hrepenenju in ne na posedovanju. (Kristeva 1987, 282) Omenja tudi Freudov koncept »ljubezen kot zdravilo« (Kristeva 1987, 8).

Naj na kratko povzamem štiri temeljne kriterije, po katerih bom analizirala izbrane pesmi:

1. psihopoetične vrednote: ljubezen, zaupanje, zvestoba (Sankovitch 1999 : 7. poglavje)
2. simboli ljubezni: vrelec, vrt,¹ zid (spring, orchard, wall) (Kristeva 1987: 293)
3. simptomi ljubezni (podobni simptomom strahu): 1.) pričakovanje, 2.) klic in 3.) srečanje. (Kristeva 1987, 5-6)
4. vrste ljubezni: 1.) simbolična, 2.) imaginarna in 3.) realna. (Kristeva 1987, 7)

Trubadurke

V srednjem veku (11. in 12. st.) je delovalo okrog 2.500 trubadurjev in le 36 trubadurk. Ohranjenih je tudi okrog 36 pesmi, ki jih lahko z gotovostjo pripišemo ženskam. Le pet jih

¹ Kristeva uporablja angl. besedo orchard, ki pomeni sadovnjak, vendar se večina srednjeveških pesmi in/ali pravljic dogaja v vrtu, kjer so v bližini rože/vrtnice, tudi Roman o roži (The Quest of the Rose)

je prevedenih v slovenščino. V teh pesmih prevladujejo čustveni motivi (ljubezen, zaupanje, zvestoba), podprte so z dejanji (ljubezenski preizkus), uporabljajo simbole (vrt, vrellec, zid). Avtorice se izražajo s slikovitimi metaforami za čustva, pogost je literarni paralelizem – pozunanjenje notranje pokrajine – dobesedna in čustvena zima.² Likovne podobe prevajajo v besedila, v pesmi: Azalais de Porcairagues, Comtessa de Dia, Maria de Ventadorn itd. Poudarjajo psihopoetične vrednote (ljubezen, zaupanje, zvestoba), medtem ko trubadurji stavijo na sociopoetične (čast, ugled, velikodušnost) (Sankovitch, 2008, 116). Ljubezenski preizkus napoveduje enakopravnost in s tem enake možnosti za oba spola.³ Trubadurke so ustvarile teoretično možnost vstopanja v literarnozgodovinsko strukturo.

Josipina Turnograjska

Slovenska pisateljica Josipina Turnograjska (1833–1854) je umrla mlada, vendar je v svojih pesmih, pravljicah, romanih in skladbah kazala talent in motivno-tematsko nadaljevala tradicijo srednjeveških trubadurk. Na osnovi širše definicije kantavtorstva (piše, sklada in poje svoje pesmi) bi Josipina sodila med kantavtorice, saj je za klavir uglasbila tri inštrumentalne skladbe: Milotinke,⁵ Spominčice⁶ in Zoranka,⁷ medtem ko je za Zdravlico⁸ napisala besedilo s petimi kiticami sama. Verjetno je po salonih tudi izvajala lastno glasbo in pesmi ob spremljavi klavirja.

Luiza Pesjak

Luiza Pesjak (1828–1898) je za razpis Deželnega odbora Kranj l. 1870 napisala libreto za opereto Gorenjski slavček, ki jo je uglasbil A. Foerster in so jo izvedli l. 1872. Literarnozgodovinsko je to, kot kaže, prvi libreto, ki ga je napisala ženska. Za Dramatično društvo je

² Blažič, Milena. Slikarska moč jezika v besedilih trubadurk in precióz = A pictorial power of language in the texts of trobairitz and les précieuses. *Philological studies*. [Online ed.]. 2020, l. 18, št. 2, str. 112–130. ISSN 1857–6060. <https://journals.ukim.mk/index.php/philologicalstudies/article/view/1446/1315>, <http://pefprints.pef.uni-lj.si/6529/>. [COBISS.SI-ID 39135491]

³ ZIPES, Jack David, BLAŽIČ, Milena, BEDENK, Kasilda (author, translator). *Slovenske pravljicarke (1848–1918) in evropska tradicija od trubadurk do pravljicark*. 1. izd. Ljubljana: Pedagoška fakulteta, 2020. 232 str., ilustr. ISBN 978-961-253-255-0. [COBISS.SI-ID 28595715]

⁴ BLAŽIČ, Milena. Slovenska pravljica Josipina Turnograjska v evropskem prostoru : primerjalna analiza Rožmanove Lenčice. In: DELAVEC TOUHAMI, Mira (ed.), KRIŽNAR, Franc (ed.). *Josipina Urbančič Turnograjska : kdor dušno živi, ne umrje! : zbornik razprav ob mednarodnem simpoziju in 185-letnici rojstva Josipine Urbančič Turnograjske (1833–1854), prve slovenske pesnice, pisateljice, skladateljice, pianistke in pravljicarke*. 1. natis. Mače pri Predvoru: KD Josipine Turnograjske, 2018. Str. 69–81, ilustr. ISBN 978-961-288-439-0. <http://pefprints.pef.uni-lj.si/id/eprint/5163>. [COBISS.SI-ID 12019017]

⁵ Turnograjska, Josipina (18??). Milotinke. URN:NBN:SI:IMG-CISGJLX6 from <http://www.dlib.si>

⁶ Urbančič Toman, Josipina (18??). Spominčice. URN:NBN:SI:IMG-HDPQPVUJ from <http://www.dlib.si>

⁷ Turnograjska, Josipina (18??). Zoranka. URN:NBN:SI:IMG-PTIDVCPH from <http://www.dlib.si>

⁸ Urbančič Toman, Josipina (185?). Zdravlica. URN:NBN:SI:DOC-IIGASWO9 from <http://www.dlib.si>

priredila še Zabavljico in Pokojni moj in Prešeren.⁹ Literarno večjezična Luiza Pesjak že zaradi tega zasluži častno mesto v literarni zgodovini.

Josipina in Luiza sta se navezovali na tedanji literarnozgodovinski model pisateljic oz. pesnic, saj sta bili obe višjega družbenega sloja, bili sta pismeni in sta bili deležni neformalnega izobraževanja.

Šanson

Mojster Bojan Adamič in pevka Meri Avsenak sta ustanovila skupino *Šanson in kitara* in sta ta žanr sistematično gojila. Od l. 1984 je po njuni zaslugi v Rogaški Slatini potekal vsakoletni festival *Jugoslovanski šanson*, ki se je kasneje preimenoval v *Festival slovenskega šansona*. Besedila so pisali tudi pesniki: Ervin Fritz, Milan Jesih, Janez Menart, B. A. Novak, Lily Novy, Tomaž Šalamun, Branko Šömen, Dane Zajc idr. Poseganje po zahtevnejših besedilih že kaže na kantavtorstvo, saj so na festivalu nastopali tudi Meri Avsenak, Arsen Dedić, Radojka Šverko in Jani Kovačič. Svetlana Makarovič je svoje celovečerne programe šansonov izvajala v osemdesetih in je izdala prvo ploščo 1984, čeprav je posamezne šansone izvajala že v sedemdesetih letih.

Če razmišljamo literarnozgodovinsko, je bil pri nas prvi kantavtor in/ali šansonjer oz. vsestranski ustvarjalec Frane Milčinski Ježek, ki je pisal, uglasbil in izvajal svoje pesmi. Leta 1946 je Bojan Adamič uglasbil njegovo delo *Preprosti mežnar*. Ježek je začel s pisanjem kupletov na znane šlagerje in nadaljeval s pisanjem pesmi za svoje nastope. Žal se ni veliko ohranilo, a za ilustracijo primer: *Moj narobe svet*, 1978 (klavirska spremljava M. Riavec).

Slovenski kantavtor se izoblikuje iz hibridnosti Milčinskega, Makarovičeve in šansona ter s pomočjo t. i. pesmi svobodnih oblik. RTV Slovenija podeljuje nagrado Frana Milčinskega Ježka za izvirne dosežke na področju radijske in televizijske ustvarjalnosti in kar nekaj kantavtorjev jo je že prejelo.

Slovenske kantavtorice

Nekatere glasbenice in/ali pesnice so v določenih obdobjih občasno nastopale kot kantavtorice (lastna glasba in besedila), npr. Neca Falk, Bogdana Herman, Mateja Koležnik, Alenka Pinterič, Bina Štampe Žmavc idr. K tem lahko prištejemo še ustvarjalke, ki so na glasbenih nastopih izvedle kakšno kantavtorsko pesem, npr. Neža Buh Neisha, Tinkara

⁹ Koblar, France: Pesjakova, Luiza (1828–1898). *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi417228/#slovenski-biografski-leksikon> (2. april 2021). Izvirna objava v: *Slovenski biografski leksikon*: 6. zv. Mrkun - Peterlin. Franc Ksaver Lukman Ljubljana, Zadruga gospodarska banka, 1935.

Kovač idr. Med kantavtorice, pri katerih je v ospredju beseda, prištevamo Jadranko Juras, Ksenijo Jus, Katarino Juvančič, Niko Perunović (Patetico), Majo Stermecki Pihler – Bilbi, Afro Tesla, pa tudi Manco Berlec, Ditko Čepin, Niko Vistoropski, Natašo Vester Trseglav, Mojco Prejac idr., ki si zaslužijo predstavitev – glasbeno, kantavtorsko ali literarno. Nena zadnje sodi sem tudi igralka Anja Novak s svojo uglasbeno poezijo (Rane rane, 2020), ki se spremlja na harmoniki.

Največ novih kantavtoric se je predstavilo na Kantfestu, festivalu kantavtorstva, ki je bil ustanovljen l. 2003 v Rušah. Organizira ga kantavtor Peter Andrej s pomočjo CEZAM-a oz. Centra za mlade Ruše.

Za literarno analizo so v tem članku izbrane tri kantavtorice. Prva je Svetlana Makarovič s šansoni, ki so se osamosvojili od glasbenega izvajanja in so pesniška besedila, saj gre za vsestransko ustvarjalko, reprezentativno za mednarodni prostor in sodobno klasiko. Druga ustvarjalka je Katarina Avbar, ki je sredi ustvarjanja, žal, umrla, a je za seboj pustila zanimiv opus, v katerem so motivno-tematske prvine slutnje smrti. Tretja je obe-tajoča kantavtorica Sandra Erpe, ki je v prvi ustvarjalni fazi.

Svetlana Makarovič

Svetlana Makarovič (1939) je študirala igrilstvo, njeno delovanje pa bi zlahka definirali kot kantavtorstvo, saj je uglasbila in pela lastne pesmi. Že leta 1959 je objavila prve pesmi in že leta 1964 prvo pesniško zbirko, ko je začela pisati za odrasle in nastopala v gledaliških igrah – tudi samostojno, najpogosteje pa ob klavirski spremljavi.^{10,11} Po letu 1970 je začela pisati za mlade bralce. Svetlana je renesančni ali vsestranski tip umetnice: je igralka, pesnica, pisateljica, prevajalka in režiserka. V antologiji *Pesmi muce potovke* (2019) so zbrane njene pesmi, večinoma napisane za lutkovne igre. Ob tem pomislimo, da bi bilo potrebno razširiti definicijo kantavtorstva tudi na mladinsko književnost.¹²

Svetlana Makarovič in Tomaž Pengov sta sodobna klasika,¹³ saj se je zaradi večpomenskosti zgodil premik in so pesmi za odrasle postale tudi del mladinskega branja.¹⁴ Be-

10 Kovačič, Boris, Soss, Ati, Makarovič, Svetlana (1964). Molče. URN:NBN:SI:IMG-ZDKQKMMJI from <http://www.dlib.si>

11 Soss, Ati, Makarovič, Svetlana (1965). V Ljubljano. URN:NBN:SI:IMG-224O647U from <http://www.dlib.si>

12 Coprnica Zofka, Čuk na palici, Dedek Mraz že gre, Gal med lutkami, Hiša tete Barbare, Kako postaneš glavni, Kokokoška Emilija, Korenčkov Palček, Kosovirja na leteči žlici, Kosovirski koncert, Krokodilovo kosilo, Kuharica Uharica, Kuna Kunigunda, Maček Mačkursson, Medena pravljica, Mi, kosovirji, Pek Miš Maš v Kamni vasi, Pekarna Mišmaš, Pesmice iz mačje preje, Potepuh in nočna lučka, Potovka, Rdeča kapica, Sapramišja sreča, Sapramiška, Show Strahov, Škrat Kuzma dobi nagrado, Sneguljčica, Sovica Oka, Šuško, Tacamuca, Veveriček posebne sorte, Vila Malina, Volk in sedem kozličkov, Zajčkovno leto.

13 Delitev obdobja za sodobno slovensko književnost na razdelke 1950–1980–2010 so potrdili na simpoziju Obdobja 1980–2010)

14 Slikaniška izdaja pesmi T. Pengova *Drevo* iz zbirke *Biti tu*, 1996, postane l. 2019 otroška slikanica v Zbirki Čebelica z ilustracijami Polone Lovšin.

sedila kantavtorjev in kantavtoric so večnaslovniška – več šansonov Svetlane Makarovič je postalo mladinsko branje, npr. Ne joči medvedek, Primož, Rojstni dan, Romanca o žabah,¹⁵ Teci, punčka, teci idr.

Ob Svetlanini 70-letnici je izšla tudi tematska številka revije Jezik in slovstvo, kjer so v znanstvenih člankih obravnavane različne vrste in vidiki njene ustvarjalnosti.¹⁶ Članek z naslovom *Poezija Svetlane Makarovič med literarno in glasbeno paradigmo* je napisal Gregor Pompe in v njem primerjal Svetlanina samospeva *Pesmi iz mlina* (uglasbil Marijan Lipovšek) in ciklus *Vojskin čas* (uglasbil Pavle Merku).

Razmišljanja o delu Svetlane Makarovič ni mogoče začeti brez uvodne ugotovitve, da imamo opravka z vsestransko umetnico: pesnico, pisateljico, igralko, pevko, tudi ilustratorko in avtorico glasbe. Takšna multitalentiranost gotovo odzvanja tudi v posameznih avtoričinih stvaritvah. Prav zato ne more presenetiti, da številni raziskovalci pesniškega opusa Makarovičeve odkrivajo poudarjene glasbene lastnosti njene poezije. (Pompe 2011)¹⁷

Svetlana je objavila sedem zvočnih posnetkov šansonov z besedili, to so *Nočni šansoni*, 1984;¹⁸ *Dajdamski potreti*, 1985;¹⁹ *Namesto rož*, 1999; 2014;²⁰ *Pelinov med*, 1999²¹ (ljudske in avtorske pesmi); *Kako postaneš glavni*, 2003;²² *Krizantema na klavirju*, 2009²³; *Večerni šansoni*, 2014.²⁴ V antologijski zbirki *Šansoni (kdor gleda ljudi skozi mačje oči)*, 2015 (1.-4. CD in 54 besedil) so zbrane pesmi in glasba iz prejšnjih izdaj. Sestavljajo jo štiri zgoščenke in besedila vseh pesmi: CD 1 *Nočni šanson* - posneto leta 1984;²⁵ CD 2 *Dajdamski portreti*. - Posneto leta 1985²⁶; CD 3 *Večerni šansoni* - posneto leta 199;²⁷ CD 4

15 Intertekstualna, vendar subverzivna povezanost s pravljicnim motivov J. in W. Grimm: Žabji kralj, 1857.

16 <https://www.jezikinslovstvo.com/stevilka.php?SID=140> [Dostop: 31. 03. 2021]

17 Pompe, Gregor (2011). Poezija Svetlane Makarovič med literarno in glasbeno paradigmo. *Jezik in slovstvo, volume 56, issue 1/2, str. 63-71*. URN:NBN:SI:DOC-W6BMUVWC from <http://www.dlib.si>

18 Balada o T.; Bifejska rastlina; Črna ladja; Dež; Dixie sociologije; Kamniti zvon; Kresna pesem; Moj veliki brat; Mr. John; Na gori Dajdam; Nananana; Ne joči, medvedek; Norci so zunaj; Ojoj, gospa; Pomlad na tvojem grobu; Pozdravljena luna; Primož; Rojstni dan; Romanca o žabah; Slinar; Teci punčka; Vstopi dolgočasje.

19 Dixie sociologinje; Moj veliki brat; Mr. John; Na gori Dajdam; Nananana; Ojoj, gospa; Primož; Romanca o žabah; Slinar; Poprtnjački, 1987 (zvočni posnetek): Agata; Ajdov kruh; Kje boš rasel; Koledna; Novi pek; Stari mlin; Uspavanka.

20 Agata; Giuliana; Ikebana; Jasmin; Katero poletje; Kletka; Krizanteme; Mačice; Mačje oči; Mademoiselle Adela; Orhideja; Praprotni cvet; Umetne rože.

21 Ljudske Desetnica (ljudska); Galjot (ljudska); Golčajski mežnar (ljudska); Marija in brodnik (ljudska); Mene pa srce boli (ljudska); Mrtvec pride po ljubico (ljudska); Sv. Tomaž (ljudska); in lastne pesmi; Kresna pesem; Pelin žena; Romanje; Temna noč; Ura; Uspavanka;

22 Drobnost jajčice; Hodi in išči; Kokoška; Kurnik; Lovski pes; Pasja; Petelinček; Podgana; Strašilna pesem; Strašilo; Tihojladrija; Vrana; Vranin tango; Žalostna.

23 Bifejska rastlina; Dež; Giuliana; Ikebana; Jasmin; Mačice; Mačje oči; Mademoiselle Adela; Ne joči, medvedek; Norci so zunaj; Opera za Adelo; Rojstni dan; Romanca o žabah; Slinar; Teci, punčka, teci.

24 Hiša iz kart; Kladivo in nakovalo; Mademoiselle Adela; Ikebana; Giuliana; Ribiška; Kapitanov grob; Črna ladja; Ogledalo; Uspavanka bolečini.

25 Vsebina: Balada o T.; Bifejska rastlina; Črna ladja; Dež; Kamniti zvon; Kresna pesem; Ne joči, medvedek; Norci so zunaj; Pomlad na tvojem grobu; Pozdravljena, luna; Rojstni dan; Teci, punčka; Vstopi, dolgočasje;

26 Vsebina: Dixie sociologinje; Moj veliki brat; Mr. John; Na gori Dajdam; Nananana; Ojoj, gospa; Primož; Romanca o žabah; Slinar; Zunaj se večeri.

27 Vsebina: Črna ladja; Giuliana; Hiša iz kart; Ikebana; Kapitanov grob; Kladivo in nakovalo; Mademoiselle Adela; Ogledalo; Ribiška; Uspavanka bolečini.

Namesto rož – posneto leta 1999.²⁸ L. 2019 izide *Horror mundi*, 2019, pesniška zbirka 16 pesmi,²⁹ glasbeno podlago je prispeval Z. Kaučič.

S šansoni je Svetlana začela nastopati že kot igralka v gledališčih. Pisala je tudi glasbo in pesmi za gledališke igre in, kot sem že omenila, je po letu 1980 začela nastopati s šansoni in izdajati zvočne posnetke (velike plošče, kasete, zgoščenke) s priloženimi besedili. Besedila so se osamosvojila in Svetlana jih je objavila v pesniških zbirkah kot poezijo. V članku so analizirana besedila 54 šansonov iz zbirke *Šansoni*, 2015, čeprav jih je, po virih v Cobissu, več kot 80. Ostaja odprto vprašanje, kam uvrstiti večnaslovniške “šansone” Svetlaninih lutkovnih iger, kjer so “songi” in teh je precej (277 uglasbljenih pesmi) objavljeni v pesniški zbirki *Pesmi muce potovke*, 2019.

Literarna analiza Svetlaninih šansonov, ki so postali poezija, ugotavlja, da so asociativno povezani s psihopoetičnimi vrednotami trubadurk (ljubezen, zaupanje, zvestoba), ne v tradicionalnem, ampak v subverzivnem pomenu. Svetlana dodaja tudi antivrednote (sovražstvo, nezaupanje, nezvestoba). Ljubezen je motivno-tematska stalnica v njenih pesmih, vendar se pojavlja v dihotomiji z razočaranjem, ko se »ljubi« ne vrne, zvestoba je značilna le za njeno varianto ljudske pesmi *Mrtvec pride po ljubico*. Svetlanine stalnice so: eros – tanatos – ljubezen – smrt.

Svetlanine pesmi so narativne (pripovedne) (Kristeva 1987, 29). Opisuje dogodke, notranje in zunanje skušnje (*Uspavanka bolečini*) kot zunanjo realnost, do katere goji distanco, je kritična in subverzivna. Zanimivo da Svetlana intuitivno tematizira drugo teorijo J. Kristeve: *Revolt, she said*, 1998. Prav tako je kritična do tradicionalnih vlog spolov, predvsem do generacije, ki se je eskapistično sestavljala in razstavljala v bifejih in barih ter bežala pred odgovornostjo.

Štirje kriteriji

1. Psihopoetične vrednote izražene v jeziku simbolov, ki se pojavljajo tudi v Svetlanini poeziji, so naslednje. 1.) ljubezen (in ljubezen je samo beseda,) (Makarovič 2015, 19), 2.) zaupanje (a kaj, ko človeku zaupati ni, / gledano skozi mačje oči.) (Makarovič 2015, 81-82) in 3.) zvestoba (Bil je zvest le svoji ladji,) (Makarovič 2015, 58)
2. Kot tradicionalne simbole tudi Svetlana uporablja: 1.) simbol vrelca – kar je treba širše razumeti kot tekočino / vodo, Svetlana uporablja generacijske vrednote: gin, kava, morje, ocean, pijača (*Bifejska rastlina*), reka, voda, vodnjak (Makarovič 2015). 2.) simbol vrta – cvet, ikebana, jasmín, mačice, praprotni cvet, rože vrtec, vrtnica, Svetlana ironizira sodobni prostor, ki je iz romantičnega vrta postal bar/bife/ladja ipd. V zanimivi *Romanci o žabah* je kritična do “princesk”, ki jih imenuje “prismode”,

²⁸ Vsebine: Agata; Giuliana; Ikebana; Jasmin; Katero poletje; Kletka; Krizanteme; Mačice; Mačje oči; Mademoiselle Adela; Orhideja; Praprotni cvet; Umetne rože.

²⁹ Dobro jutro; Iгла; Kača; Kolo; Kost; Mušje leto; Na svetu tako; Oltarna slika; Plesen; Preštevanje; Rojstni dan; Romanje; Roža; Uspavanka; V tem mrazu; Vojskin čas.

ker čakajo "princa", ki namesto, da bi prišel iz gradu, pride iz bifeja kot bifejska rastlina. (Makarovič 2015, 38) 3.) simbol zidu (Norci so zunaj // za temi zidovi je raj in pekkel ... ; zid vsakdanjosti;) v pesmi *Norci so zunaj* tematizira nevidne notranje ("nekdo lastne sence se boji") in zunanje zidove (ni) (Makarovič 2015, 8-9) Svetlanine pesmi obravnavajo socialno tematiko in so družbeno kritične.

3. Simptomi ljubezni so podobni simptomom strahu, ki se kažejo kot eskapizem generacije t. i. hipijevskega časa (alkohol, pijanec, prostitutka). Prvi simptom je pričakovanje (stojim na obali, čakam na ladjo / in skrivam obraz, / stojim in čakam³⁰...) (Makarovič 2015, 15). 2.) Drugi je klic (klic morja) (Makarovič 2015, 58) V pesmi *Kapitanov grob* Svetlana kritizira patriarhalni beg pred odgovornostjo, ki je generacijsko prikazan kot "sanjarjenje" in "bil je zvest le svoji ladji" (Makarovič 2015, 58), vendar Svetlana v zadnjih dveh verzih "morje kot srce utripa, / mirno spati mu ne da." (Makarovič 2015, 58) diskretno omeni generacijsko značilnost eskapistov pred odgovornostjo, značilno za povojni čas ali hipijevski čas, ki se niso samorealizirali, zato "mirno spati mu ne da". Tretji simptom je srečanje. (Bil je zvest le svoji ladji, / skupaj sta obplula svet ...) (Makarovič 2015, 58) Svetlana kritizira tradicionalni koncept moškega in sodobni koncept ženske kot subjekta (A bil je razočaran, ker kuhati ne znam (...)) (Makarovič 2015, 40).
4. Vrste ljubezni, ki jih Kristeva omenja, je najti tudi v Svetlaninih šansonih, vendar jih obravnava subverzivno, ironizira, deziluzionira npr. v pesmi *Ne joči, medvedek; Teci, punčka* idr. 1) Prva je simbolična ljubezen, ki jo je moč najti v besedilnih signalih (vroče ljubezni in sreče, / ti pa odsevaš zlovešči mi križ, / črni simbol razprtij). Svetlana tematizira različne vrste ljubezni, tudi eros in tanatos, vendar v jeziku simbolov (In deklica, ki jo nenehno mrazi, / pestuje otroka, ki ga ni) (Makarovič 2015, 8-9), je tudi ironična do ljubezni in različnih tradicionalni pričakovanj "princ in princeska" in realizacije v pesmi *Romanca o žabah, Teci, punčka, Vstopi, dolgočasje* ("in ljubezen je samo beseda") (Makarovič 2015, 19) idr. Druga je imaginarna ljubezen (Z razbite slike se smehlja / obraz dekleta mladega) (Makarovič 2015, 104). Svetlana je kritična do imaginarnih ljubezni in patriarhalnega zornega kota ter seksualizacije podobe ženske, značilne za obdobje ("kolegi, ne hodite v bar, tam so ženske slabih značajev, / pijanke, cipe in vse to in sploh – družbeno zlo!") (Makarovič 2015, 41). Do tretje vrste ljubezni je ironična, to je realna ljubezen (a česar ne vidim, tega ne verjamem, / in če ne verjamem, potem tega ni) (Makarovič 2015, 32) Svetlana smeši realne ljubezni, npr. v pesmi *Primož*, v kateri tematizira t. i. slovenski sindrom odsotnega očeta in cankarjanski tip matere, ki se namesto na partnerja čustveno naveže na sina, "da ne bo mamica žalostna" (Makarovič 2015, 32).

*Primož, poslušaj, ta punca ni zate,
ker je nevzgojena in frfrasta,
ne pusti se vendar kar prvi speljati,
da ne bo mamica žalostna. (Makarovič 2015, 32).*

Svetlana je že na začetku kariere pokazala izrazit avtorski slog v šansonih, ki se intertekstualno navezujejo na model ljudskega izročila (npr. *Galjot*, *Kresna pesem*, *Marija in brodnik*, *Mrtvec pride po ljubico*, *Pelin žena*, *Praprotni cvet* idr.). Hkrati je razvijala sodobni subverzivni slog in t. i. estetiko grdega ali karnevalskost po teoriji M. Bahtina v pesmih npr. *Bifejska rastlina*, *Nananana*, *Romanca o žabah* ipd., v katerih deziluzionira vrednote, kot so ljubezen, zaupanje in zvestoba, in ohranja narativno distanco v šansonih, za razliko od K. Avbar in S. Erpe, ki v besedilih romantizirata vrednote, posebej S. Erpe, ki postavlja v fokus intrapersonalno komunikacijo.

Svetlanina značilnost glede na ostale avtorice je, da je pisateljica bralka. Ni ji tuja ne slovenska ne svetovna književnost, kar se bere v njenem bogatem besedišču, prenavljanju frazemov, intertekstualnosti in motiviki. Večina ostalih kantavtoric je žal ne dosega niti po rezultatih kvantitativne analize³¹ niti po kvalitativni literarni analizi.

Katarina Avbar

Katarina Avbar (1975–2018) je začela objavljati v novomeškem mladinskem časopisu *Park* leta 2000 o gledališču, npr. Anton Podbevšek, potem o pravljicah in teoriji Bruna Bettelheima idr. Iz bibliografije v Cobissu, je razvidno njeno zanimanje za umetnost, gledališče, pravljice in pesmi. Diplomirala je na Filozofski fakultete Univerze v Ljubljani na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo. Diplomirala je s temo *Med trivialnim in umetniškim: premislek o literarni vrednosti besedil slovenske popularne glasbe*. (diplomsko delo). Ljubljana, 2007. Od leta 2010 je nastopala na Kantfestu in sodelovala pri projektu *Rokerji pojejo pesnike*, 2010, 2013, 2014 in *Zabavni izbor: nov dan, nove zgodbe: že 10 let*, (zvočni posnetek), 2016.

Na njenem prvem albumu z naslovom *Beležnica* (2011) je 12 pesmi: *Ali*; *Ali veste*; *Igor*; *Kdaj pa kdaj se zgodi*; *Klobuk*; *Med besedo in molkom*; *Oz*; *Pesek v oči*; *Sence in prah*; *Ti in jaz*; *Tja* in *V odsotnosti nečesa*. Na drugem albumu z naslovom *Na drugi strani* (2016) je 11 besedil (abecedno naštetih): *Gentleman*; *Ivo*; *List med listi*; *Na veke vekov*; *Ne reci nič*; *Neslišna*; *Nomadi*; *Pesem o prihodnosti*; *Ples v dežju*; *Reka tiho poje mi* in *Sem, kakršna sem*. V tem članku je literarno analiziranih 23 besedil K. Avbar. Na osnovi literarne analize teh 23 besedil iz zbirk *Beležnica* in *Na drugi strani*, je že na ravni literarne analize razvidno, da se avtorica izraža v jeziku simbolov. Verjetno zaradi kosovelovske, sprva neubesedene, kasneje ubesedene slutnje.

31 Npr.: po rezultatih dostopnega programa <https://voyant-tools.org/>

Štirje kriteriji

1. Avtorica je tematizirala psihopoetične vrednote v pesmi. Prva je ljubezen (Sem, kakršna sem, / nič ne morem za to./ Sem, kakršna sem, / kaj vam mar je to, / koga sem ljubila / in kdo je ljubil me, / kaj vse izgubila / preživela sem? (Avbar 2016)). Druga je zaupanje (To je pesem o prihodnosti, / ne škodi nam malo iskrenosti. (Avbar 2016)). Po literarni analizi motivno-tematskih prvin, je pri prvini – zaupanje – videti, da lirski subjekt želi zaupati v iskrenost, vendar hkrati ohranja distanco. Tretja je zvestoba (Reka hitro žubori, / o dekletu poje mi, / zvestobo je prisegala, / na koncu z drugim je odšla (Avbar 2016))
2. Simboli, ki jih Katarina uporablja in se s tem implicitno navezuje na literarnozgodovinsko tradicijo, so univerzalni. Prvi je simbol vrelca – avtorica uporablja sopomenske simbole za simbol vrelca, npr. dež, morje, ocean, solze, voda, vodnjak ... (Čiste solze nosijo pomen / zamolčanih misli, njim ustreznih besed. Star vodnjak na mestnem trgu / z luno v vodi govori (Avbar 2016)). Drugi je simbol vrta – (Na pragu z vrtnico stojiš in šarmantno se smejiš, takrat zapojem na ves glas: / Moj dragi je gentleman ... pravi gentleman. (Avbar 2016)). V pesmi z naslovom *Gentleman* so intertekstualne prvine t. i. dvorske ljubezni in moškega lirskega subjekta, s funkcijo trubadurja oz. uglajenega vedenja. Tretji je simbol zidu – (*Sence in prah*) K. Avbar v pesmi pogosto uporablja motiv sence, ki je »telo duše« (Wilde 1999). Ta motiv sence predstavlja zid med lirskim subjektom in zunanjim svetom. Avtorica uporablja t. i. motiv mineralizacije (prah) in metalizacije (zlato) iz evropskih ljudskih pravljič (Lüthi 2011) v pesmi *Sence in prah*. Avtorica zaradi posebne slutnje uporablja indoevropske slepe motive (Lüthi 2011), npr. motiv infinitezimalnosti oz. neskončnosti npr. v pesmi *List med listi*: Neslišna (neskončna je tišina) (Avbar 2016)
3. Simptomi ljubezni so podobni simptomom strahu, kot pravi Kristeva. Prvi simptom je pričakovanje (Čakam, da dočakam, / kar že čakam (...)) (Avbar 2011). Drugi je klic (Iz daljave slišim tango, / strastni ritem zbudi telo. (Avbar 2016). Tretji je srečanje – (Tam, kjer ptice gnezdiijo, / kjer se reke ustavijo, / se sreče srečajo ... (Avbar 2011), pesem *Ples v dežju*, v pesmi se avtorica izraža s simboli oz. besedami, ki izražajo abstraktne pojme (ritem, tango, vroče srce ...) in »Medtem pa se razdivja vihar.« (Avbar 2016)
4. Na naslednje vrste ljubezni po J. Kristevi se navezuje tudi lirski subjekt v Katarininih besedilih. Prva vrsta je simbolična – v pesmi se lirski subjekt predstavlja kot simbol »Še vedno sem tu in ti ob meni, dragi moj, / stenj dogori, podoba sveče ne zbledi. (Avbar 2016 9).

Druga je imaginarna ljubezen. Ljubezen je postavljena v domeno sanj: Sanjam o ljubezni, tisti tako nežni, / o kateri sanjaš ti. (Avbar 2011). Tretja je realna – V *Pesmi o prihodnosti* je lirskemu subjektu realnost med sanjami in resničnostjo: (Hujši od duhov iz preteklosti / so le prikazni iz prihodnosti.« (Avbar 2016)

Avtorica se v pesmih izraža binarno, npr. med besedo in molkom / dnevom in nočjo / preteklostjo in prihodnostjo // resnico in lažjo ipd. V besedilih se lirski subjekt veliko

sprašuje o temporalnosti (pogosta uporaba prislova kdaj), npr. *Kdaj pa kdaj se zgodi*, tudi v pesmi z naslovom *Ali*, v kateri se lirski subjekt v obliki retoričnih vprašanj sprašuje o smislu življenja (Ali smisel tvojo misel kdaj spozna?) (Avbar 2011). Avtorica tematizira tudi motivno-tematske prvine slovesa, npr. v pesmi *V odsotnosti nečesa*. Iz pesmi proseva tudi tematika minevanja in resignacije nad stvarnostjo, npr. v kitici:

Potovanje iz preteklosti
se odvija spet in spet,
v labirintu minevanja
ni več upanja. (Avbar 2011)

Avtorica poleg ljubezenske tematike, ki je značilna za trubadursko in kantavtorsko področje, piše tudi refleksivne pesmi, v katerih postavlja značilna pesniška vprašanja, npr. sanje, smisel, življenje preko simbolov: dež, drevo, mesec, noč, reka, senca, slovo, sonce, zvezde idr. Nekatere pesmi nakazujejo tudi socialno tematiko, npr. pesem z naslovom *Igor*. V pesmih prevladuje elegičen slog, s katerim lirski subjekt izraža refleksivnost.

Sandra Erpe

Predstavila bom besedila kantavtorice Sandre Erpe (roj. 1993), priložena CD-ju z naslovom *Samote* iz leta 2020. V prilogi zgoščenke je namreč knjižica, v kateri je štirinajst pesmi. Na zgoščenki je sedem uglasbenih pesmi in sedem recitiranih. Obravnavala sem vseh štirinajst besedil, ne glede na modus izvajanja. Naslovi pesmi so po vrstnem redu v knjižici: *nebo je treba previdno prežvečiti; s čim začenjaš dan; karamele; ahilove pete; iz oči ste mi hoteli izpraskati temo; sedež ob oknu; čeprav je dan že onesnažen s slovesom; parkirna mesta; ni mi do svežega zraka; prostori za dihanje; vsak je on; vsako svetlolaso dekle; samote in španski bezeg*. Vse naslove pesmi lahko razumemo tudi kot štirinajstvrstični nakazan sonet. Motivno-tematske prvine, izražene že v naslovih, so npr. nebo, oči, tema, vendar tudi samota, slovo (»čeprav je dan že onesnažen s slovesom«), smrt (»si mogoče že umrl ali pa je umrla vsaj tvoja različica«). Zbirka pesmi temelji na konceptu, ki je še rahlo odprt, v skladu z nakazano strukturo bi bilo bolj smiselno, da bi bili prva in trinajsta pesem v prozi kot okvirna zgodba (angl. frame story), vendar so interpretativna "nesoglasja", kot bi dejal P. B. Armstrong v monografiji *Kako se literatura igra z možgani*, 2015 – produktivna.

Štirje kriteriji

1. Psihopoetične vrednote v pesmih se navezujejo in hkrati oddaljujejo od literarnozgodovinske tradicije. Prva vrednota je ljubezen (ljubezen ljubezen z nevidnimi očmi

(Erpe 2020: 12)) Na osnovi teorije J. Kristeva je koncept ljubezni v besedilih S. Erpe vizualen (pod motno lučjo ne vidiš / kaj je igra in kdaj gre zares (Erpe 2020, 6), taktilen (z dotikom, ki vzkljuje v samoto (Erpe 2020, 4)). Analiza literarnih simbolov je znotraj koncepta ljubezni. S. Erpe išče idealizirano pojmovanje ljubezni, ki temelji na vizualnem. J. Kristeva imenuje ta koncept »Alone with him who is alone« (Kristeva 1987, 113). Druga je zaupanje (zakaj bi prav njemu zaupal ... (Erpe 2020, 15)) – nezaupanje. Lirski subjekt izraža dvom »dvom kljub temu vztraja«, »presahnjem dvom«, »dvom se valja v ustih« v pesmi z intertekstualnim naslovom v množini v minuskulah³² »ahilove pete«. Lirski subjekt izraža ranljivost, ne le posameznika, ampak tudi generacije, ki je čutna (»prazna postelja«, »prevelika postelja«). Tretja je zvestoba (čeprav iskrena hvala / se v prazni postelji zbudim / on odhaja in jaz za njim (Erpe 2020, 8)) (s čim začeniš dan / ... / in če s kom zaspiš / ... da ne boš za vedno moj / (Erpe 2020, 4), ki morebiti vsebuje tudi dvom, kar kaže na nekonsistentnost koncepta samega. S tem se razbija gotovost in vrednote se razblinjajo. Lirski subjekt ostane negotov navkljub veri v vrednote.

2. Simboli oz. univerzalni simboli v pesmih trubadurk in kantavtoric so širše pojmovani – vrelec – ocean, reka, solze ... (kjer se vasi stikajo k rekam (Erpe 2020: 4); bo s solzami potonil ocean (Erpe 2020: 10). 2) Drugi je vrt, (da sva to poletje pač premalo padala v travo in spuščala balone v nebo (Erpe 2020: 15) cvetoče češnje / jutro, španski bezeg. 3) Tretji je zid (spring, orchard, wall) (Kristeva 1987: 293) S. Erpe uporablja tudi druge simbole, v tem članku so analizirane t. i. univerzalne vrednote, simboli, simptomi in vrste ljubezni, značilni za pesmi trubadurk.
3. Simptomi ljubezni so podobni simptomom strahu, pravi Kristeva. Najti jih je tudi v pesmih S. Erpe. Prvi je pričakovanje, (pa saj čakam, da se spremeniš) (Erpe 2020, 10). Drugi je klic (ti lahko posodim krik / ki ga nihče ne sliši) (Erpe 2020, 16), tretji pa je srečanje. (Kristeva 1987, 5-6) (dva, ki se ne bosta nikoli srečala ...) (Erpe 2020, 15). V pesmih S. Erpe je najti veliko simptomov ljubezni in strahu, v povezavi z melanholijo ali notranjim žalovanjem za izgubljenim delom sebe ali iskanjem "prostora za dihanje".
4. Vrste ljubezni so po J. Kristevi različne. Pri Sandri se pojavlja kot prva simbolična (»ljubezen ljubezen z nevidnimi očmi / ki tisto kar se neizogibno kruši zadušijo«) (*Prostor za dihanje*). Ravno v tej pesmi je razviden Freudov koncept »ljubezen kot zdravilo«, vendar se v sodobnem času pojavlja tudi nasprotni koncept ljubezen kot bolezen oz. »da bi videl če boli«. Druga je imaginarna (vsak ima svoj zemljevid (Erpe 2020, 10), tretja vrsta ljubezni pa realna – lirski subjekt se sprašuje o realnosti (»kaj je le igra in kdaj gre zares«, »brez strasti in dram, »samo telesi / se vsako nedeljo / po maši / nekoliko v krču / prepletata in razpletata« (Erpe 2020, 6).

V omenjeni zbirki avtorica uporablja značilne pesniške simbole, s katerimi lirski subjekt vizualno doživlja oz. pozunanji notranjo pokrajino, v pesmi z naslovom *Sedež ob oknu*

32 Vse besede v štirinajstih pesmih so napisane z malimi črkami.

se lirski subjekt gleda, kot da bi se opazoval skozi »okno«. Avtorica uporablja zanimive asociativno oddaljene povezave, npr. dežela med vrsticami, svetilnik neumnih fraz ..., včasih so tudi nenavadni pridevniki dodani k tradicionalnim simbolom, npr. kobaltne zvezde, kar pomeni inoviranje ustaljenih pesniških simbolov, v podtekstu pa poudarja »kobaltno« težo bivanja znotrajliterarne realnosti. Izraža se z izbranimi besedami (zrenje), besedni zaklad je kultiviran (»spomin je /.../ nadležen ptič«), čeprav nekatere besede ne sodijo v rahlo privzdignjen kontekst. Relacijski odnos med dvema lirskima subjektoma se izraža tudi nebesedno (npr. nevidne oči, ostrina molka, zamolčan), med sanjami in budnostjo, v vmesnih mikroprostorih in mikrosvetovih (»on odhaja in jaz za njim«).

Lirski subjekt doživlja realnost veččutno. Med slušnimi zaznavami so poudarjene polnopomenske ali ključne besede (»lahko ti posodim krik / ki ga nihče ne sliši«). Svet dojema tudi z okusom (»si bo dan po tako okusnem večeru sploh lahko privoščil jutro«). Naslednje čutilo je taktilno (»z dotikom, ki vzklije v samoto, odveži ustnice poljubov« / svilnate luči). Najbolj prisotno je vizualno dojemanje sveta (»pod motno lučjo ne vidiš / kaj je le igra in kdaj gre zares«, »zavezanih oči«). Sledi dojemanje sveta s pomočjo vonja (»do vonja po obupu in bližini«, »kakšen vonj imajo sanje«). Avtorica vključuje tudi šesti čut (občutek, ko veš, da ti ni treba, a vseeno hočeš ...)

Avtorica se v besedilih z množinskim naslovom *Samote* iz leta 2020 intertekstualno navezuje na pesniško zbirko S. Makarovič: *Samost*, 2002, in B. Štampe Žmavc *Nabiralka samot*, 2018 ipd.

Pesemska besedila S. Erpe so poezija ne glede na to, ali so napisana v pesemski obliki (kitice, verzi, rime) ali ritmični prozi. Avtorica posreduje sporočila na treh ravneh, na ravni teksta (samote), podteksta (molk) in konteksta (vpetost v literarnozgodovinsko tradicijo, iskanje lastnega izraza), iskanje realnosti onkraj realnosti ali novih zavesti. Avtoričina besedila so spacialna, osredotočena na »jaz«, npr. v pesmi »vsako svetlolaso dekle bo nosilo moj obraz / bo nosilo kar sem jaz«, »in tako tudi jaz o(b)stajam« v pesmi »ni mi do svežega zraka«. Lirski subjekt je tudi statičen, osredotočen na sebe, notranje prostore, svoja multisenzorna čutila in čustva, svet zunaj, gledan skozi okno, je zanj nerelevanten.

Avtoričin obrat v intimizem se intertekstualno navezuje na Svetlanino pesem »Dva nista dvakrat po en sam. / Dva nista več. Sta dvakrat manj.« (Makarovič: *Kača*). Pri Sandri Erpe je »ti kadiš / jaz ne«, izražen s kontaktno smerjo lirskega subjekta »ti« in »jaz«, ki nista »midva«, ampak sta »le dva osamljena norca na poti do padala, ko je noč že strastno ugasnila luč« (*Samote*) in morebitna poanta knjižice »saj je vsakršna samota takšna; dva, ki se ne bosta nikoli srečala, imata srečo v svojih šapah³³«. ³⁴

Analiza štirinajstih pesmi nam pokaže, da avtorica inovira literarno tradicijo kljub dejstvu, da je v prvi ustvarjalni fazi, da išče lastno avtopoetiko. Koncept ljubezni je priso-

³³ samostalnik ž. s. šapa —, ki je sicer večpomenka, na osnovi poglobljenega branja, ni smiselno uporabljena v kontekstu, ki je simboličen in vzvišen, saj privzdignjen slog o ljubezni med dvema, ki nista midva, ampak sta ti in jaz, se asociativno navezuje na slog Visoke pesmi in slovesen odnos med Zaročenko in Zaročencem, ki je v Sandrinih pesmi nakazan.

³⁴ Zato so tudi nekatere misli hermetične kljub verističnim prvinam, ki ne sodijo v kontekst, npr. »jebenti«.

ten od vznesenega pojmovanja ljubezni kot v *Visoki pesmi* do toksičnega pojmovanja ljubezni kot pri Amy Winehouse. V literarni zgodovini je ta odnos znan kot eros – tanatos, npr. v Wildovi pravljici *Slavec in vrtnica*. Avtorica kodira mikrospecialnost na odnos »ti in jaz« ter na posledično agonijo – »to pikantno reč natresla na postan oblak in uživala v agoniji« v pesmi *Nebo je treba previdno prežvečiti*. Koncept ljubezni trubadark 11. in 12. st. se pojavlja v sodobni obliki – tematizira sodobne odnose in se oddaljuje tudi od Rilkejevega koncepta ljubezni, »ki je en zven dveh strun« k Svetlaninemu konceptu, da dva nista več, ampak sta vsak sam.

Konceptualne pesmi, zbrane v omenjeni knjižici, so le izsek, zadosti, da se prepozna intenca, potencial in besednjak, ki je ujet v specialnost lirskega subjekta, ozaveščene introspekcije, prevajanje notranjega bivanja v medprostorih motivirane introspekcije v pesmska besedila in postopno uvrščanje v literarnozgodovinski kontekst.

Literatura:

Avbar, Katarina: Beležnica (Zvočni posnetek)/ (glasba). Novo mesto: Goga, 2011. Glasbena zbirka: Goga Musica.

Avbar, Katarina: Na drugi strani. (Zvočni posnetek). Ljubljana: samozaložba, 2016.

Blažič, Milena: Slikarska moč jezika v besedilih trubadurk in precioz = A pictorial power of language in the texts of troubairitz and les précieuses. *Philological studies*. (Online ed.). 2020, l. 18, št. 2, str. 112-130. ISSN 1857-

Blažič, Milena: Slikarska moč jezika v besedilih trubadurk in precioz = A pictorial power of language in the texts of troubairitz and les précieuses. *Philological studies*. (Online ed.). 2020, l. 18, št. 2, str. 112-130. ISSN 1857-

6060. <https://journals.ukim.mk/index.php/philologicalstudies/article/view/1446/1315>, <http://pefprints.pef.uni-lj.si/6529/>. (COBISS.SI-ID 39135491)

Blažič, Milena: Slovenska pravljica Josipina Turnograjska v evropskem prostoru : primerjalna analiza Rožmanove Lenčice. In: DELAVEC TOUHAMI, Mira (ed.), KRIŽNAR, Franc (ed.). *Josipina Urbančič Turnograjska : kdor dušno živi, ne umrje! : zbornik razprav ob mednarodnem simpoziju in 185-letnici rojstva Josipine Urbančič Turnograjske (1833-1854), prve slovenske pesnice, pisateljice, skladateljice, pianistke in pravljicarke*. 1. natis. Mače pri Predvoru: KD Josipine Turnograjske, 2018. Str. 69-81, ilustr. ISBN 978-961-288-439-0. <http://pefprints.pef.uni-lj.si/id/eprint/5163>. (COBISS.SI-ID 12019017)

Bogin, Magda: The Women Troubadours. New York, London, Ontario: Paddington Press, 1976.

Brukner, Matilda T., Shepard, Laurie, White, Sara: Songs of the Women Troubadours. New York, London: Taylor & Francis, 2000.

Erpe, Sandra: Samote. (Zvočni posnetek). Ljubljana: Samozaložba, 2020. V spremni knjižici so besedila pesmi, poezija Sandre Erpe.

Golob, Nataša: Barbara of Celje (Cilli), In Search of Her Image. Art and architecture around 1400: global and regional perspectives = Umetnost okrog 1400: globalni in regionalni pogledi. Maribor: Filozofska fakulteta. 103-118, 2012.

Jugoslovanski šanson Rogaška '84 (1984). URN:NBN:SI:IMG-SVE0FUE4 from <http://www.dlib.si>

Kay, Sarah: Subjectivity in Troubadour Poetry. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

- Kinck, Anne L. ed.: *Medieval Woman's Song*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, Inc, 2015.
- Klobčar, Teja: Singer-songwriters in Slovenia. *Muzikološki zbornik, letnik 50, številka 1, str. 139-156, 2014*. URN:NBN:SI:DOC-2Z94HQ46 from <http://www.dlib.si>
- Kristeva, Julija: *Tales of Love*. New York: Columbia University Press., 1987-
- Makarovič, Svetlana: Šanson. 2015. URN:NBN:SI:DOC-XGQYYA0F from <http://www.dlib.si>
- Menart, Janez: Roman o roži (odlomki). *Rast, revija za literaturo, kulturo in družbena vprašanja*, 12/ 12. 545–547, 2001.
- Milčinski, Frane, Rijavec, Mario: *Moj narobe svet*, 1978. URN:NBN:SI:SND-2U3RQWTZ from <http://www.dlib.si>
- Novak, Boris A.: Ljubezen iz daljave, O Trubadurskem kultu ljubezni. *Sodobnost* (1963), 67/9. Available at <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOCW65HLD8I>. (accessed 26. 02. 2020).
- Novak, Boris A.: Trubadurska lirika. *Sodobnost* (1963), 67/9. Available at <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-O3WJGEL8>. (accessed 26. 02. 2020).
- Pisk, Klemen: Kaj je in kam gre slovenski šanson?. *Sodobnost* (1963), *letnik 66, številka 9*, 2002. URN:NBN:SI:DOC-PD9QJG7B from <http://www.dlib.si>
- Pompe, Gregor: Poezija Svetlane Makarovič med literarno in glasbeno paradigmo. *Jezik in slovstvo*, l. 56, 2011, št. 1/2, str. 63-71. URN:NBN:SI:DOC-W6BMUVWC from <http://www.dlib.si>
- Sankovitch, T.: The troubadours. In S. Gaunt & S. Kay (Eds.), *The Troubadours: An Introduction* (pp. 113-126). Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Sodobnost* (1963), 67/9. Available at <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOCW65HLD8I>. (accessed 26. 02. 2020).
- Uther, Hans-Jörg: The Types of International Folktales, a Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Helsinki: Helsinki Suomalainen Tiedeakatemia = Academia Scientiarum Fennica, 2004.
- Zipes, Jack David, Blažič, Milena, Bedenk, Kasilda (author, translator): *Slovenske pravljice (1848-1918) in evropska tradicija od trubadurk do pravljicark*. 1. izd. Ljubljana: Pedagoška fakulteta, 2020. 232 str., ilustr. ISBN 978-961-253-255-0. (COBISS.SI-ID 28595715)

Povzetek

V literarnozgodovinskem članku je predstavljena subjektivizacija avtoric – kantavtoric od trubadurk v 11. in 12. st., ki so pisale o ljubezni predvsem motivno-tematsko. Uporabljen je kategorija psihopoetičnih vrednot Tilde Sankovitch in teorija Julie Kristeve iz monografije *Tales of Love*, 1987. Najprej so to psihopoetične vrednote (ljubezen, zaupanje, zvestoba); potem (univerzalni) simboli, značilni za pesmi trubadurk, ki jih je najti tudi v besedilih sodobnih kantavtoric (vrelec, vrt, zid); tretji so simptomi ljubezni, ki so podobni simptomom strahu (pričakovanje, klic, srečanje) in kot četrta, zadnja kategorija analize so vrste ljubezni (simbolna, imaginarna in realna). Tudi tri izmed več kot dvajsetih slovenskih kantavtoric – Svetlana Makarovič, Katarina Avbar in Sandra Erpe – v besedilih tematizirajo ljubezen. Svetlana Makarovič je najbolj vsestranska in izrazita umetnica in kantavtorica, kar je najočitneje v njenih šansonih. Ima obsežen in raznolik opus (pesmi, pravljice, songi, šanson ...), tematika ni le ljubezenska, je tudi družbenokritična in ironi-

čna do obeh spolov. Katarina Avbar in Sandra Erpe sta avtorici mlajše generacije, ki času primerno ubesedujeta večne teme. Katarina Avbar refleksivno z nekaj socialnimi temami, medtem ko so besedila Sandre Erpe pretežno ljubezenska z introspekcijo, kultiviranim besednim zakladom in slovarjem, a melanholična. Trubadurke in kantavtorice zajemajo iz univerzalne teme ljubezni in vsaka si je našla svoj slog in literarni prostor.

Gljučne besede

trubadurke, šansoni, kantavtorice, ljubezen; Svetlana Makarovič, Katarina Avbar, Sandra Erpe

Summary

This literary-historical article presents the subjectivization of author-songwriters of the troubadours in the 11th and 12th centuries, who wrote about love primarily thematically as a motif. The category of psychopoetic values of Tilda Sankovitch and the theory of Julia Kristeva in the monograph *Tales of Love*, 1987 is used. These are first psychopoetic values (love, trust, faithfulness); then the (universal) symbols characteristic of women troubadours' songs, which can also be found in the lyrics of modern women songwriters (spring, garden, wall); thirdly, the symptoms of love that are similar to the symptoms of anxiety (anticipation, call, meeting); and as the fourth and final category of analysis, types of love (symbolic, imaginary and real). Three of the more than twenty Slovenian singer-songwriters –Svetlana Makarovič, Katrina Avbar and Sandra Erpe–also thematize love in their lyrics. Svetlana Makarovič is the most versatile and distinctive artist and songwriter, which is especially evident in her chansons. She has an extensive and diverse body of work (songs, fairy tales, chansons, and more); their theme is not only love, they are also critical of society and ironic towards both sexes. Katarina Avbar and Sandra Erpe are younger generation authors who articulate eternal themes in a way appropriate to the time. Katarina Avbar is reflective on some social issues, while Sandra Erpe's lyrics are predominantly about love with introspection, making use of a highly cultivated vocabulary, but also melancholic. Women troubadours and singer-songwriters draw on the universal theme of love and each has found her own style and literary space.

Keywords

Trobairitz, chansons, women singer-songwriters, love, Svetlana Makarovič, Katarina Avbar, Sandra Erpe

Analiza izbranih besedil prejemnikov in prejemnic zlate kante na Festivalu kantavtorstva Kantfest International med letoma 2011 in 2021

Sandra Erpe

V članku z literarno analizo na osnovi nekaterih kriterijev, ki jih je v znanstveni monografiji Zven in pomen: študije o slovenskem pesniškem jeziku predstavil in opredelil Boris A. Novak, ugotavljam, ali lahko besedila izbranih sodobnih kantavtorjev in kantavtoric označimo za pesmi oziroma, v danem kontekstu, za uglasbeno poezijo ter, ali se izbrani kantavtorji in kantavtorice zavedajo odnosa med zunanjo in notranjo zgradbo besedila.

Uvod

Glasbeniki, ki so sami napisali, uglasbili in izvajali pesmi, se tudi v specifično slovenski zgodovini z različnimi imeni pojavljajo že od srednjeveških časov dalje; označuje jih na primer izraz *žongler*, ki izhaja iz okcitanskega (provansalskega) izraza *joglar*, medtem ko je denimo francoski izraz *jongleur* danes bolj znan po cirkuških žonglerjih, kot tudi izraz *igrč*, ki ima slovanske korenine (M. Klobčar, *Pesemsko obveščanje in ustvarjanje tradicije* 12).

S potujočimi pevci na Slovenskem ali v navezavi s Slovenci se je v svoji znanstveni monografiji *Poslušajte štimo mojo: potujoči pevci na Slovenskem* ukvarjala Marija Klobčar. Ugotovila je, da se – ne glede na kompleksnost tega pojava – izrisujejo štiri temeljne skupine potujočih pevcev. Prva izhaja iz želje po preseženem, povezana pa je s posebnim družbenim ali duhovnim poslanstvom njenih nosilcev (M. Klobčar 287). Tu se izriše lik že omenjenega *igrca*, nosilca obrednih tradicij, povezanih z glasbo. Drugo skupino sestavljajo *vojni invalidi*, ki so s pesemskim sporočanjem zadovoljevali potrebe po obveščanju, še posebej, ko so grozili turški vpadi, saj jim je tovrstno delo zagotavljalo način preživetja. Kasneje je izum tiska obveščanje sicer močno olajšal, saj so se obvestila širila s pomočjo letakov (M. Klobčar 290), ki so omogočali hitro širjenje vesti o vojaških spopadih in podobno. Tretja skupina se je opirala predvsem na širjenje pesemskih novic o senzacionalnih dogodkih in o posebnih usodah posameznikov, kar je omogočalo tudi možnost zaslužka (293); takšne pesmi o senzacionalnih dogodkih so ustvarjali ali širili *sejmarski pevci* (293). Pesmi in zgodbe o svetnikih, ki so jih skladali *šolmoštri* oziroma *godci* in *pevci*, so predstavljale pretežni repertoar četrte skupine potujočih pevcev. Za takšne so veljali pevci, ki jim po ljudskem pravu pripada miloščina; to so bili *slepi ljudje* ali *ljudje z velikimi telesnimi okvarami* in *najrevnejši* (M. Klobčar 296). K popotnikom z družbenega obrobja so sodili tudi Romi, čeprav so jih Slovenci zaradi njihovega odnosa do lastnine in dela dojemali drugače – veljalo je namreč, da naj bi Romi s svojo glasbo želeli na cenen način izvabiti denar (M. Klobčar 298).

V petdesetih letih prejšnjega stoletja je slovenskemu kantavtorstvu utiral pot tudi Frane Milčinski - Ježek (* 1914 † 1988), ki je izhajal iz tradicije šansona, kabareta in burleske. Pisal je besedila s pretežno realistično, humorno in socialno tematiko. Med znane zimzelene skladbe, za katere je napisal besedilo, spadajo na primer *Cifra mož*, *Cinca Marinka*, *Ko boš prišla na Bled*, *Ko gre tvoja pot od tod*, *Moje orglice*, *Ne čakaj na maj*, *Pismo za Mary Brown*, kot avtor pa se je v celoti podpisal pod skladbe, kot so: *Balada o koščku kruha*, *Darwin nima prav*, *Hiša št. 203*, *Requiem*, *Sreča stanuje v sedmem nadstropju* in številne druge.

Konec petdesetih let je nastopil čas popevke, ki se je začela tematsko in slogovno odmikati od Ježkovih nastavkov. Med pisci besedil popevk najdemo literarna imena, kot so Svetlana Makarovič (* 1939), Ciril Zlobec (* 1925 † 2018), Veno Taufer (* 1933) in Gregor Strniša (* 1930 † 1987). Slednji je, med drugim, avtor številnih znanih besedil popevk, kot so *Matí*, *Na vrhu nebotičnika*, *Ne prižigaj luči v temi*, *Orion*, *Ribič me je ujel*, *Vrtiljak* in

Zemlja pleše. V njegovem primeru smo neizpodbitno priča *preseganju žanrskih zahtev v tekstih za popevke*, s katerimi se je ukvarjala Biserka Fortuna (29).

Uveljavitev pojava (in izraza) *singer-songwriter* v anglosaškem svetu, ki je v poznih petdesetih letih prejšnjega stoletja označeval predvsem britanske in ameriške pevce-skladatelje-izvajalce s koreninami v folk, country in blues glasbi, je vplival na glasbenike tedanjega časa, kot so Tomaž Pengov (* 1949 † 2014), Tomaž Domicelj (* 1948), Bogdana Herman (* 1948), Jani Kovačič (* 1953), Marko Breclj (* 1951), Svetlana Makarovič – v Sloveniji – in Arsen Dedić (* 1938 † 2015), Ibrica Jusić (* 1944), Ivica Percl (* 1945 † 2007) – na Hrvaškem. Na domače avtorje so vplivali predvsem Pete Seeger (* 1919 † 2014), Bob Dylan (* 1941), Joni Mitchell (* 1943), Donovan Philips Leitch (* 1946) in drugi (Fabbri, Chambers 132).

Poleg Franeta Milčinskega – Ježka je pot kantavtorjem pri nas s svojimi šansoni utirala tudi Svetlana Makarovič. Prvo ploščo *Nočni šanson* je posnela leta 1984; sledile so plošče *Dajdamski portreti* (1985), *Večerni šansoni* (1990) in *Namesto rož* (1999). Besedila Svetlaninih šansonov so zbrana v dveh samostojnih pesniških izdajah – v zbirki *Krizantema na klavirju: šansonska besedila Svetlane Makarovič* (1990) in zbirki *Šansoni* (2015), ki je izšla pri založbi Sanje, kjer so med drugim združili tudi njene šansonske zgoščenke in jih po vnovični postprodukciji posnetkov kot celoto leta 2015 znova izdali pod naslovom *Šansoni*.¹ Svetlana je s svojim delovanjem na področju šansona in bogatim opusom kot tudi z angažiranjem na področju kulture vplivala, soustvarjala in oplemenitila domače šansonjerstvo in kantavtorstvo.

Ob prelomu tisočletja so se kantavtorji in kantavtorice mlajše generacije, kot so Dani Bedrač (* 1954),² Marko Grobler, Boštjan Narat (* 1976),³ Tadej Vesenjaj (* 1978),⁴ Andrej Guček (* 1963),⁵ Matej Kranjc (* 1975),⁶ Katarina Avbar (* 1975 † 2018)⁷ in Peter Andrej (* 1959)⁸ začeli povezovati v okviru festivala kantavtorstva Kantfest International (v nadaljevanju: Kantfest), čeprav so nekateri med njimi, preden so se podali na samostojno pot, že vrsto let delovali v najrazličnejših glasbenih zasedbah.⁹ Med nastopajočimi so se skozi leta med drugim pojavili tudi Ksenija Jus (* 1972),¹⁰ Jernej Mažgon (* 1978), Vasja Eigner,

1 Podatki iz baze Cobiss: <https://plus.si.cobiss.net/opac7/bib/279448320>.

2 Deluje kot pesnik, kantavtor in skladatelj elektronske glasbe, sicer je upokojeni socialni delavec/psihoterapevt.

3 Deluje tudi kot glasbenik, esejist, pisatelj, dramaturg, kolumnist, moderator pogovorov in kantavtor, sicer samozaposlen v kulturi kot instrumentalist, skladatelj in performer.

4 Vzgojitelj predšolskih otrok, deluje tudi kot kantavtor.

5 Je magister sociologije kulture (znanstveni magistrerij); opravljal je še poklic bibliotekarja ter poklic učitelja otrok s posebnimi potrebami. Med drugim deluje tudi kot kantavtor.

6 Je samozaposlen v kulturi kot kritik/recenzent, kantavtor, prevajalec v slovenski jezik in iz slovenskega jezika v tuji jezik ter književnik.

7 Delovala je kot kantavtorica, tekstopiska, pevka, producentka, skladateljica, igralka. Leta 2007 je na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani diplomirala z nalogo *Med trivialnim in umetniškim: premislek o literarni vrednosti besedil slovenske popularne glasbe*.

8 Deluje kot glasbenik in producent.

9 Andrej Guček je, na primer, že skoraj desetletje pred tem zaslovel z glasbeno skupino Hiša; Dani Bedrač je aktivno deloval v skupini Kladivo, konj in voda, Matej Krajnc pa je zasnoval in/ali sodeloval v različnih glasbenih zasedbah.

10 K. Jus deluje kot samozaposlena v kulturi; kot književnica, pisateljica glasbenih besedil/libertistka in kantavtorica.

duo Tomi Lorber (* 1963)¹¹ in Vojko Hlupič (* 1967),¹² Gorazd Lampe, Dani Kavaš, Peter Andrej in Andraž Polič (* 1972).¹³ Kantfest, najprepoznavnejši med tovrstnimi maloštevilnimi festivali¹⁴ v Sloveniji, (neueveljavljenim) kantavtorjem in kantavtoricam že od leta 2003, ko je potekal prvič, nudi možnost predstavitve na večjem odru. Predhodnik Kantfesta je sicer leta 2000 bil (tudi) v Ljubljani, na Petkovškovem nabrežju. Takrat je bila njegova idejna vodja Ksenija Jus, festival pa se je imenoval *Kantafest*. Leta 2003 je Peter Andrej kot producent pod okriljem Cezama – Centra za mlade Ruše – in v koprodukciji kluba KU-KU organiziral prvi Kantfest.

Poleg predstavitve sebe in svojega dela neueveljavljeni kantavtorji na Kantfestu sodelujejo tudi v nagradnem delu. Organizatorji festivala in strokovna komisija ne želijo spodbujati motivirane tekmovalnosti, zato so se iz delovanja družbe, kjer štejejo zgolj reference in osvojene lovorike, domiselno ponorčevali; imena nagrad – bronasta, srebrna in zlata *kanta* – nakazujejo intencionalen ironičen odnos do podeljevanja nagrad na glasbeno-umetniškem področju, poleg tega nagrajenci, trije kantavtorji večera, v dar po razglasitvi rezultatov prejmejo prave *kante* (SSKJ: kánta-e ž (â) ~ bencina; knj. pog. ~ za smeti *smetnjak*).

Poimenovanje (angl. *intentional fallacy*) vsekakor sproža pomislek, domneva(jo) organizator(ji). Gre za (več kot le) prevpraševanje o smislu podeljevanja tovrstnih nagrad – za vprašanje o kantavtorskem ustvarjanju in njegovi problematiki nasploh. Slogan festivala, ki se glasi: »*Avtor, na kant ali v kanto?*«, je obenem premetanka besede *kantavtor*, kar poskrbi za zvočnost in zapomnljivost; kljub temu da gre za negativno samooznačevanje, so možne tudi druge interpretacije.

Jani Kovačič, član strokovne komisije Kantfesta, je v pogovoru s Tejo Klobčar v oddaji *Pesem v žepu*¹⁵ razložil, kakšne kriterije ima strokovna komisija in kako izbere zmagovalca. Člani strokovne komisije v grobem ocenjujejo besedilo, glasbo in izvedbo, pri čemer nimajo vnaprej določenega točkovnika oziroma se člani ne opirajo na vnaprej določena literarna, glasbena in predstavitvena merila. Pri tem se zavedajo, da je festival namenjen predvsem spodbujanju področja, zato se trudijo, da bi nagrade prejeli tisti tekmovalci, ki jim bo to pomagalo na nadaljnji poti. Odločajo se na podlagi koncertnega nastopa in ne na podlagi prijav (oz. prejetih demo posnetkov):

»*Kantfest delamo zelo na prijateljski ravni – vsak prevzame pač neko funkcijo. In potem je mene doletela na nek način strokovna funkcija. V bistvu pa gre za to, da želimo, da se ta žanr razvija in da, kakor lahko, vzpodbujamo to dejavnost. Strokovna žirija – mi bolj gle-*

11 Deluje kot glasbenik in kantavtor.

12 V. Hlupič je na Kantfestu nastopil kot spremljevalni glasbenik na basu; spremljal je Tomija Lorberja. Sicer je zaposlen kot nadzornik/svetovalec v klicnem centru.

13 Je samozaposlen v kulturi, književnik. Sicer deluje tudi kot pesnik, glasbenik, skladatelj in igralec.

14 Poleg Kantfesta oder (neueveljavljenim) kantavtorjem in kantavtoricam ponujata, na primer, še MAK in FAG Griže. Kantavtorji in kantavtorice so se sicer pojavljali tudi na Festivalu slovenske popevke, Festivalu slovenskega šansona, Dnevih slovenske zabavne glasbe ipd.

15 Klobčar, Teja. *Nove smernice domačega kantavtorstva - 18. kantavtorski festival Kantfest 2020*. Prvi program Radia Slovenija, 14. 1. 2021, dostopno na: <https://radioprvi.rtvsl.si/2020/12/pesem-v-zepu-195/>.

damo, kaj bi blo zanimivo, in komu od teh bi ta kanta na nek način pomagala. Namreč zlata kanta je kljub vsemu snemanje na Radiu Maribor in to je za marsikoga lahko tudi odskočna deska. /.../ Kar se tega tiče, se mi zdi smiselno, da vsaka nagrada /.../ omogoča delo. Tu se je Peter Andrej izjemno potrudil in na srečo so nam tudi prišli na oni strani mariborskega radia nasproti. /.../ Kaj bi bilo pametno, pa da v Sloveniji še nismo slišali, pa da bi bilo pametno, da se sliši? To je drugi kriterij, če lahko tako rečem. Tretji je seveda njihova kvaliteta. To moramo običajno ločiti med obvladovanjem instrumenta in obvladovanjem sebe. /.../ Se pravi, nastop sam. /.../ Tu niti ni pomembno, kako dober si na instrumentu, kot kako znaš dvoje – petje, interpretacijo, nastop in igranje – združiti. /.../ Preden pride do nastopa, je pa še nekaj elementov. To so: glasba, besedilo. da odkrijemo /.../ nekaj, da bi bilo zanimivo. To je temelj.¹⁶«

Strokovna komisija Kantfesta se je skozi leta spreminjala. Podatki o njenih predstavnikih so predstavljeni v preglednici:

Leto	Strokovna komisija
1 2011	- Bauman, Gregor¹⁷ - Čop Šmajgert, Urška¹⁸ - Jus, Ksenija¹⁹ - Kovačič, Jani²⁰ - Potokar, Jure²¹ - Smolar, Adi²²
1 2012	- Bauman, Gregor - Čop Šmajgert, Urška - Jus, Ksenija - Kovačič, Jani - Potokar, Jure - Smolar, Adi
2 2013	- Bauman, Gregor - Čop Šmajgert, Urška - Jus, Ksenija - Kovačič, Jani - Potokar, Jure - Smolar, Adi

16 Klobčar, Teja. *Nove smernice domačega kantavtorstva* - 18. kantavtorski festival Kantfest 2020. Prvi program Radia Slovenija, 14.1.2021. Dostopno na: <https://radioprvi.rtvsl.si/2020/12/pesem-v-zepu-195/>.

17 Deluje kot glasbeni novinar, kritik in recenzent, zaposlen v Uredništvu za kulturo na TV Slovenija.

18 Deluje kot urednica oddaj v glasbenem uredništvu Radia Maribor.

19 Deluje kot samozaposlena v kulturi; kot književnica, pisateljica glasbenih besedil/libertistka in kantavtorica.

20 Deluje kot kantavtor in profesor filozofije.

21 Deluje kot pesnik, prevajalec, glasbeni kritik.

22 Deluje kot samostojni kulturni delavec, glasbenik in pisatelj.

Leto	Strokovna komisija
3 2014	- Bauman, Gregor - Čop Šmajgert, Urška - Jus, Ksenija - Kovačič, Jani - Potokar, Jure - Smolar, Adi
4 2015	- Bauman, Gregor - Čop Šmajgert, Urška - Juvančič, Katarina²³ - Kovačič, Jani - Potokar, Jure - Smolar, Adi
5 2020	- Bauman, Gregor - Čop Šmajgert, Urška - Klobčar, Teja²⁴ - Kovačič, Jani - Potokar, Jure - Smolar, Adi

Skozi leta so se nekoliko spreminjale tudi nagrade, ki jih je podelila strokovna komisija. Nagrade so predstavljene v preglednici:

Leto	Nagrade
2011	zlata kanta, srebrna kanta, bronasta kanta
2012	zlata kanta, srebrna kanta, bronasta kanta
2013	zlata kanta, srebrna kanta, bronasta kanta
2014	zlata kanta, srebrna kanta, bronasta kanta
2015	zlata kanta, srebrna kanta, bronasta kanta
2016	zlata kanta, Vox populi ²⁵
2017	Organizatorji so namesto običajnega bitke za kante pripravili pregled domače kantavtorske scene; nastopili so kantavtorji, ki so se v preteklih letih že predstavili na Kantfestu.

²³ Deluje kot kantavtorica, glasbena kritičarka in pevka.

²⁴ Je urednica oddaj v glasbenem uredništvu Radia Prvi.

²⁵ Nagrada Vox populi je bila leta 2016 podeljena prvič. Dostopno na: <http://www.sigic.si/kantavtorske-kvante-kantfest-2016.html>.

Leto	Nagrade
2018	zlata kanta, srebrna kanta, bronasta kanta, Vox populi ²⁶
2019	zlata kanta, srebrna kanta, bronasta kanta, Vox populi, Silence Fiction ²⁷
2020	zlata kanta, srebrna kanta, bronasta kanta, Silence Fiction
2021	Festivala še ni bilo; pričakujemo ga jeseni.

V vsakoletnem razpisu za prijavo na Kantfest, med drugim, navajajo, da se na festival lahko prijavi vsak izvajalec, ki svojo glasbo in besedila izvaja sam ali največ v dvoje.²⁸ Pri slednjem se sicer poraja vprašanje, ali gre pri izvajanju v dvoje (še) za kantavtorsko področje.

Problematična je tudi definicija kantavtorja. Definicija kantavtorja kot pisca lastnih besedil in glasbe, ki ju vselej združuje in predstavlja na nastopih, sicer v grobem drži, kar velja označiti za širši pomen besede *kantavtor* (SSKJ: kántávtor-ja m (â-â) *skladatelj in pevec lastne skladbe*). Katherine Ann Williams in Justin A. Williams (2), na primer, se v delu *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter* strinjata s Timom Wisom, ki je pojem *singer-songwriter* opredelil kot izraz, s katerim se je od leta 1960 opisovalo kategorijo popularnega glasbenika oziroma glasbenice, ki sam oziroma sama sklada svoje skladbe in z njimi nastopa. Običajno se pri tem spremlja z akustično kitaro ali klavirjem/klaviaturami in najpogosteje nastopa sam oziroma sama, čeprav ga oziroma jo lahko spremljajo tudi spremljevalni glasbeniki, še posebej na posnetkih.²⁹ Šele ožji pomen besede *kantavtor* zmanjšuje polje ustvarjalcev, saj za kantavtorja označuje tistega ustvarjalca, ki mu uspe razviti njemu lastno poetiko.

Kantavtorja tako poveže ne samo z glasbenim ustvarjalnim poljem, marveč tudi z besednim/pesemskim, ki ga je mogoče obravnavati ločeno od glasbenega. Nekateri strokovnjaki, kot Teja Klobčar (144), sicer menijo, da melodija, ritem, tempo, harmonija in intonacija ustvarjajo celotno glasbeno sliko dela, ki skupaj z besedilom in nastopom tvorijo nov hibridni žanr (poimenovanje povzeto po M. Juvanu). Takšnega kompleksnega prepleta besede, glasbe in izvajanja, ki se manifestira kot kantavtorstvo, prav zato ni mogoče razlagati zgolj na besedilni in/ali glasbeni ravni.

Trditev pod vprašaj postavljajo izidi uglasbenih besedil v samostojnih pesniških zbirkah brez dodane zgoščenke, ki so jih izdali kantavtorji. Skrčeni izbor v preglednici prikazuje tridesetletno kontinuirano tradicijo osamosvajanja pesniške besede:

²⁶ Nagrado Vox populi prejme kantavtor, ki ga je izbrala publika, t.i. nagrada občinstva.

²⁷ Poimenovanje nagrade za tujejezično pesem.

²⁸ 18. Festival kantavtorstva KANTFEST International 2020 razpisuje. 28. 1. 2020. Dostopno na: <http://www.sigic.si/razpis-za-kantfest-festival.html>.

²⁹ »Singer-songwriter is a term used since the 1960s to describe a category of popular musician who composes and performs his or her own songs, typically to acoustic guitar or piano accompaniment, most often as a solo act but also with backing musicians, especially in recordings.« (Tim Wise v Katherine Williams in Justin A. Williams 2).

Pesniška zbirka z uglasbenimi besedili	Leto izdaje	Avtor uglasbenih besedil
<i>Jazz</i>	1989	Kovačič, Jani
<i>Krizantema na klavirju: šansonska besedila Svetlane Makarovič</i>	1990	Makarovič, Svetlana
<i>Namesto koga roža cveti/Sonček je in ti si skuštrana</i>	1991	Kreslin, Vlado (* 1953). Predin, Zoran (* 1958)
<i>Naš svet se pa vrti</i>	1993	Smolar, Adi (* 1959)
<i>Dih</i>	1993	Pengov, Tomaž
<i>Tretje oko: kratka zgodovina Slovencev 1977–1994 v songih</i>	1994	Kovačič, Jani
<i>Brez kravate in vezalk</i>	1995	Predin, Zoran
<i>Razpoloženja</i>	1998	Krajnc, Matej
<i>Vriskanje in jok</i>	2002	Kreslin, Vlado
<i>Preteklost</i>	2005	Krajnc, Matej
<i>Tris za sorodne duše</i>	2006	Predin, Zoran
<i>Nasvidenje, grof Monte Christo</i>	2008	Krajnc, Matej
<i>Drevo in zvezda</i> ³⁰	2011	Pengov, Tomaž
<i>Kladivo, konj in voda: Vidov ples</i>	2013	Bedrač, Dani
<i>Ženskar?</i>	2015	Krajnc, Matej
<i>Pesmi za gospodarsko krizo</i>	2015	Krajnc, Matej
<i>Šansoni</i>	2015	Makarovič, Svetlana
<i>Ibržnik</i>	2017	Kamnik, Milan
<i>Zakartana ura</i>	2018	Kreslin, Vlado

30 K pesniški zbirki *Drevo in zvezda* je sicer priložen CD, a gre za posnetke, kjer Tomaž Pengov bere oziroma interpretira svoje pesmi.

Literarna analiza izbranih besedil prejemnikov in prejemnic zlate kante na Kantfestu med letoma 2011 in 2021

Pri literarni analizi kantavtorskih besedil zmagovalcev in zmagovalk Kantfesta oziroma prejemnikov in prejemnic zlate kante med leti 2011 in 2021 si bom pomagala s kriterijem, ki ga je v znanstveni monografiji *Zven in pomen: študije o slovenskem pesniškem jeziku* predstavil in opredelil Boris A. Novak. Uporabila bom kvantitativno analizo, ki bo obsegala določeno število besedil, in deskriptivno metodo. B. A. Novak tu prisega na princip zvočnosti, kjer – kot pravi – »*zven pomeni in pomen zveni*«. (Novak, *Zven in pomen* 23). Novak v omenjeni znanstveni monografiji analizira razmerja med zvočnimi (ritmičnimi in evfoničnimi) ter semantičnimi razsežnostmi pesniškega jezika oziroma, kako iz zvočnosti besede nastaja specifično pesniški pomen; tj. kako *zven* in *pomen* skupaj gradita kompleksen smisel in sporočilo pesniških besedil (Novak, *Zven in pomen* 6). Pesniške oblike so pri B. A. Novaku obravnavane na vseh treh ravneh: na ravni verzne, kitične in pemske oblike.

Z znakom »x« bodo v nadaljevanju označena pesniška sredstva, ki jih v pesmi ne bo mogoče najti.

Leto in kraj festivala, priimek, ime nagrajenca/ nagrajenke, naslov nagrajene skladbe	1) Pesniška sredstva 2) Tema in motivi ³¹	Literarna analiza po kriterijih »zvena in pomena« (B. A. Novak), ³² pomenska interpretacija
Kantfest, Ruše, 2011: Pajntar, Vanja (* 1975): ³³ <i>Padli angeli (zlata kanta)</i>	1 - aliteracija: x - anafora: x - asonanca: »zlu-peklu«, »angele-izkušene«, - inverzija; »Včeri zbral se Nebeški je senat in reku, da mora k nam poslat nujno pomoč,«/.../	Kompozicija pesmi oziroma kitična sestava pesmi je naključna; prvo kitico sestavljata dva verza, drugo štirje verzi, tretjo pet verzov, četrto en verz in peto trije verzi. V. Pajntar dvakrat v pesmi uporabi zaporedno moško rimo, na primer: »streh' – tleh«, »trika – štrika«.

31 Pesniška sredstva, teme in motivi mi bodo v pomoč pri literarni analizi »zvena in pomena« besedil; raziskovala bom, kako *zven*, pri katerem si avtor (lahko) pomaga s številnimi pesniškimi sredstvi, in *pomen* (tema besedila) skupaj gradita kompleksen smisel in sporočilo na izbranih primerih pesniških besedil.

32 Pri literarni analizi si bom pomagala s kriterijem, ki ga je v znanstveni monografiji *Zven in pomen: študije o slovenskem pesniškem jeziku* predstavil in opredelil Boris A. Novak.

33 Zaposlen je kot višji policist – kriminalist.

Leto in kraj festivala, priimek, ime nagrajenca/ nagrajenke, naslov nagrajene skladbe	1) Pesniška sredstva 2) Tema in motivi	Literarna analiza po kriterijih »zvena in pomena« (B. A. Novak), pomenska interpretacija
	- zgradba kitic: 2-4-5-1-3³⁴ - paralelizem členov: x - refren: x - rima: a³⁵-A b-A C C D E F F G H H I j – J k- K l – L³⁶ 2) 1. Tema: kritika sodobne družbe, kritika Cerkve 2. Motivi: angeli, Bog, pa- dec, vera	Uporabi tudi žensko, meh- kejšo rimo znotraj istega verza, na primer: »<i>slike- prevelike</i>«. Uporaba rime znotraj verza se zgodi v prvi in zadnji ki- tici pesmi. V. Pajntar rime na koncu verza mestoma nadomešča z asonancami, na primer; »<i>zlu-peklu</i>«, »<i>angele-izku- šene</i>«. Uporablja moško in žensko asonanco. Izmeni- čna raba moške in ženske rime ter moške in ženske asonance gradi zvočno po- dobo pesmi. V. Pajntar v pesmi uporabi številne inverzije, kot so: »<i>Včeri zbral se Nebeški je senat</i>«, »<i>Saj lažje se pome- šali bodo z njimi med ljudi</i>«, <i>ipd.</i>, zaradi česar pesem zveni arhaično. Arhaično v pesmi poglobi tudi raba po- govornega jezika, ki spomi- nja na ljudsko pesem. Ar- haičnemu slovarju besed se pridružijo še znani literarni motivi, na primer padli an- geli, nebeški senat in Bog.

³⁴ Posamezna števila označujejo števila verzov v kiticah. Vezaj označuje ločevanje kitic.

³⁵ Male tiskane črke označujejo rimo znotraj istega verza.

³⁶ Črke označujejo zaporedne, prestopne in oklepajoče rime.

		Verzni ritem pesmi je neu-rejen in ne sledi stalnemu metru, saj brez pravil ali do-ločenega namena, prestopa iz trohejske stopice v dak-tilsko: »Včeri zbral se Nebeški je — — — — — senat in reku, da mora k — — — — — nam poslat« — — — Ikt ali iktično mesto, kjer pričakujemo močno pozi-cijo (dolga oziroma naglašen zlog), označujemo s črtico (—), šibko pozicijo (kratek oziroma nenaglašen zlog) pa z navzgor obrnjenim pol-krožcem (◡). (Novak, <i>Oblike duha</i> 345) Tudi v na-daljevanju literarne analize bom uporabljala takšno označevanje. V V. Pajntarjevi pesmi ko-hezija med pomenom in zvenom ni dosežena, saj se pomen in zven smiselno ne dopolnjujeta, niti ne preha-jata eden v drugega.
Kantfest, Ruše, 2012: Čer-netič, Simona (* 1977)³⁷ – Aynee : <i>Hitro hitro (zlata kanta)</i>:	1) - aliteracija: x - anafora: »Hitro hitro v trgovino srečo iskat v mesto fino, hitro konzumiranje, v potrošnji pretiravanje.«,	Kompozicija pesmi je čle-njena v dvovrstičnice in – pri refrenu – štirivrstičnice. S. Černetič zvečine posega po zaporedni rimi; »nos-kos«, »vesti-kosti«, Uporabi tudi rimo znotraj istega verza:

³⁷ Kantavtorji nove generacije. *Pogledi*, št. 17, 12. september 2012. Ruše, 23. 8. 2012. Dostopno na: <http://pogledi.delo.si/kritike/kantavtorji-nove-generacije>.

Leto in kraj festivala, priimek, ime nagrajenca/ nagrajenke, naslov nagrajene skladbe	1) Pesniška sredstva 2) Tema in motivi	Literarna analiza po kriterijih »zvena in pomena« (B. A. Novak), pomenska interpretacija
	»Kupi kupi, za denar«, »Hitro, hitro v trgovino« - asonanca: x - inverzija; »srečo iskat v mesto fino,« - zgradba kitic: 2-2-2-4-2-2-2-4-2 - paralelizem členov: »Hitro hitro v trgovino srečo iskat v mesto fino, - hitro konzumiranje, v potrošnji pretiravanje.«, »Kupi, kupi, kar želiš«, »vse, kar rabiš, vse dobiš«, »Kupi kupi, za denar«, »Hitro, hitro v trgovino« - refren: »Kupi, kupi kar želiš – vse, kar rabiš, vse dobiš! Kupi, kupi za denar – denar je sveta vladar!« - rima: a-A b-B C-C D E E f-F g-G f-F g-G	»trgovino-fino«, »bleščečedišeče«, »želiš-dobiš«, »denar-vladar«, itn. Rime so predvidljive; med njimi prevladujejo moške, trde in glagolske rime, kar znižuje zvočnost pesmi, saj je glagolske rime med vsemi besednimi družinami zaradi sovpadanja končnic v slovenščini najlažje rimati (Novak, <i>Zven in pomen</i> 119), prav zato so pomensko in zvočno šibke. S. Černetič v pesmi uporabi številne inverzije, na primer: »srečo iskat v mesto fino,«, »Hitro konzumiranje, v potrošnji pretiravanje«, »vzljubit novo igračo, plastično instant sanjačo«, itn., zaradi česar pesem, tako kot pri V. Pajntarju, zveni arhaično, kar ni v skladu s sodobno potrošniško tematiko pesmi, ki jo Černetičeva obravnava. Pesem je ritmično izjemno močna in dodelana; S. Černetič dosledno sledi trohejski stopici in metra nikjer ne krši. Izbira trohejske stopice dobro ponazori mrzlično nakupovanje, »hitro konzumiranje« in hite-nje oziroma tek,

	i-I J k-K l-L M M f-F g-G f-F g-G n-N o-O 2) 1. Tema: kritika sodobne potrošniške družbe. 2. Motivi: denar, nakupova- nje, potrošnja.	kar spomni na izvor besede <i>trohej</i> , ki izvira iz starogr- škega glagola <i>trécho</i> , kar v prevodu pomeni <i>tečem</i> (No- vak, <i>Oblike duha</i> 345). Ri- tem pesmi pomagajo graditi tudi številne geminacije, ki slednjič (z)rastejo v parale- lizem členov. V pesmi se raba pogovor- nega jezika prepleta s knjiž- nim. S. Černetič v pesmi na ša- ljiv in poljuden način ob- soja sodobno potrošniško družbo in kliče k premi- sleku. S. Černetičevi v pesmi do neke mere uspe doseči ko- hezijo med pomenom in zvenom, ki se pri njej, pred- vsem z dovršenim ritmom, ki temelji na trohejski sto- pici in paralelizmu členov, smiselno dopolnjujeta, pre- hajata eden v drugega in skupaj tvorita sporočilo be- sedila.
Kantfest, Ruše, 2013: Natri- letno kolobarjenje s praho ³⁸ (Novak, Jure (* 1980) ³⁹ . Buh, Uroš (* 1978) ⁴⁰ .): <i>Moja</i> <i>ulica (zlata kanta)</i>	1) - aliteracija: »visijo iz sten, skozi stene, sten« »Seseda se v prah in modri, moja ulica danes modri in modri pajaci vi- sijo iz sten« - anafora: »Modri pajaci visijo iz	Kompozicija pesmi je ure- jena; členjena je na štiri tri- vrstičnice in – v primeru zadnje kitice – sklepni dvo- stih. J. Novak v pesmi ne uporablja rime; bogato zvo- čnost pesmi gradi z alitera- cijami, anaforami in gemi- nacijami,

³⁸ Berger, Jaka. *100 decibelov: TOMAŽ GROM - SAM, ZA... SOLO*. Ljubljana, 5. 11. 2013. Dostopno na: <https://radiostudent.si/glasba/100-decibelov/toma%C5%BE-grom-sam-za-solo>.

³⁹ Je samozaposlen v kulturi, režiser, producent, prevajalec v slovenski jezik in iz slovenskega jezika v tuji jezik ter kantavtor. Deluje tudi kot avtor in performer.

⁴⁰ Je samozaposlen v kulturi kot igralec.

Leto in kraj festivala, priimek, ime nagrajenca/ nagrajenke, naslov nagrajene skladbe	1) Pesniška sredstva 2) Tema in motivi	Literarna analiza po kriterijih »zvena in pomena« (B. A. Novak), pomenska interpretacija
	<i>sten, skozi stene, sten. /.../«</i>, »Pa sploh ne rušijo moje ulice, rušijo rešene duše, na džanku in zdaj na zraku rešene duše,«, - asonanca: x - inverzija; »Da rušijo, danes sem izvedel kasneje, malo prej in tam – brez buldožerjev,« - zgradba kitic: 3-3-3-3-2 - paralelizem členov: »Modri pajaci visijo iz sten, skozi stene, sten. /.../«, »Pa sploh ne rušijo moje ulice, rušijo rešene duše, na džanku in zdaj na zraku rešene duše, tudi one spe« - refren: » rušijo mojo ulico« - rima: A B C D E F G H I	kar ustvarja zvočni in pomenski paralelizem členov. Močan ritem v pesmi je organiziran na podlagi paralelizma členov (Novak, <i>Oblike duha</i> 331), kar ustreza tematiki rušenja in opustošenja v pesmi. Lirski subjekt v pesmi je eskapističen in vdan v usodo. Duu Natriletno kolobarjenje s praho v pesmi uspe doseči kohezijo med pomenom in zvenom, ki se pri njiju, predvsem z dovršenim lastnim ritmom pesmi, ki temelji na paralelizmu členov, smiselno dopolnjujeta, prehajata eden v drugega in skupaj tvorita kompleksno sporočilo pesmi.

	J K L M N 2) 1. Tema: odtujenost v sodobnem svetu, kritika sodobne družbe, ki daje prednost materialnemu in nalašč ali pomotoma tepta umetnost 2. Motivi: rušenje, duša, ulica	
Kantfest, Ruše, 2014: Prejac, Mojca (* 1982)⁴¹: <i>Brez meja (zlata kanta)</i>⁴²	1) - aliteracija: x - anafora: »Že prav, da mislim, čutim, vse to, kar v meni je, že prav, da vem, da strah je odveč,« - asonanca: »najde te, ko ne iščeš je«, »naj se upre« - inverzija: »že res, da sreča najde te, ko ne iščeš je,«, »Pomladni veter predrami mi dušo«, »na nebu zvezd pleplet« - zgradba kitic: 7-8-2-9-2 - paralelizem členov: »Že prav, da mislim, čutim, vse to, kar v meni je, že	Kompozicija pesmi je členjena naraščajoče; prvo kitico sestavlja sedem verzov, drugo osem, sledi refren, ki ga sestavljata dva verza. Refrenu sledi kitica, ki jo sestavlja devet verzov, zaključí se z refrenom (z dvema verzoma). Postopoma naraščajoče število verzov v kiticah deluje premišljeno; zunanja oblika je glede na tematiko pesmi ustrezna, saj M. Prejac z obliko aludira na pričakovanje ob prihodu pomladi, ki je vse večje, kot tudi na »odprtost misli«, ki – medtem ko »širi obzorja« – postajajo vse bolj in bolj »brez meja«.

41 Zaposlena je kot učiteljica kitare na glasbeni šoli Slavka Osterca v Ljutomeru. Deluje tudi kot kantavtorica.

42 Podeljene so bile letošnje "kante". Objavljeno: 26. 8. 2014. Dostopno na: <http://www.sigic.si/podeljene-so-bile-letosnje-kante.html>.

Leto in kraj festivala, priimek, ime nagrajenca/ nagrajenke, naslov nagrajene skladbe	1) Pesniška sredstva 2) Tema in motivi	Literarna analiza po kriterijih »zvena in pomena« (B. A. Novak), pomenska interpretacija
	<i>prav, da vem, da strah je odveč,«</i> - prosti verz: x - refren: »<i>Srce ne pozna in ne rabi meja.</i>« - rima: A B C D E F G E H A I J K H L M N A O P H R S T U V	M. Prejac rime skorajda ne uporablja; v besedilu se pojavi le trikrat. Takrat uporabi zvočno šibke glagolske rime, kot so: »<i>vidim-širim-mislim</i>«, »<i>odprem-uspem-vem</i>«. Pesem je gosta z asonancami, kar omogoča, da besedilo navkljub maloštevilnim šibkim glagolskim rimam pridobi zvočnost. M. Prejac uporabi moške in ženske asonance, kot so: »<i>vidim-cveti-sij</i>«, »<i>veter-srce</i>«, »<i>odprem-pogled-uspem-odpre</i>«, »<i>vem-odveč-sreča</i>«, »<i>pozna-meja</i>« itn. M. Prejac v pesmi uporablja znane literarne simbole, kot so: »<i>sonce</i>«, »<i>zvezde</i>«, »<i>duša</i>«, »<i>veter</i>«, »<i>srce</i>«, »<i>sreča</i>«, kar, med drugim, povzroča linearnost besedila. Številne inverzije, ki jih M. Prejac uporabi v pesmi, na primer; »<i>sreča najde te, ko ne iščeš je</i>«, »<i>Pomladni veter predrami mi dušo</i>«, v danem kontekstu delujejo arhaično. Ritem pesmi je močan in utemeljen s trohejsko stopico, ki ji M. Prejac do-

	M N 2) 1. Tema: prebujanje narave, brezmejnost »odprtega« srca. 2. Motivi: srce, narava, prebujanje, sreča.	sledno sledi. Mestoma ritem njenega verza postane jambski enajsterec (a ga ne utemeljuje skozi celotno besedilo). Jambska metrična stopica sledi močnemu »odprtemu« ritmu »srca«, ki »ne rabi meja«, čeprav M. Prejac ritem pesmi gradi tudi s številnimi ponavljanji in paralelizmom členov. M. Prejac v pesmi delno uspe doseči kohezijo med pomenom in zvenom, ki se pri njej, predvsem z dovršenim trohejskim ritmom pesmi, ki temelji tudi na ponavljanjih in na paralelizmu členov, smiselno dopolnjujeta in prehajata eden v drugega
Kantfest, Ruše, 2015: DIV-Dečak iz vode (Đumbić, Edin (* 1980)⁴³) : <i>De mi je pamet (zlata kanta)</i>⁴⁴	1) - aliteracija: x - anafora: »stari frižider«, »neće freon zemlje, zemlja njemu smrdi«, - asonanca: »tako-isto«, »dišu-spravu«, »vračali ga nazad-mars čokolade« - inverzija: x »sve je večja rupa«, zgradba kitic: 1 paralelizem členov: »na leđima nosi stari frižider pored njega ide Džoni	Kompozicija Đumbićeve pesmi je na videz enostavna, saj celotno pesem sestavlja (zgolj) ena kitica. E. Đumbić zvočno podoba v prvi tretjini pesmi (v prvih sedmih verzih, celotno število verzov pa je dvajset) gradi z zaporedno rimo, na primer: »Đuro-kuro«, »frižider-ker«, »stari-kvarismrdi«. V osmem verzu nadaljuje z asonanco, ki vse do konca pesmi nadomesti rimo. Zaradi boljše zvočno-

43 Zaposlen je kot energetski tehnik in tehnolog. Deluje tudi kot kantavtor.

44 13. Kantfest odprl vrata 16. festivala Letni oder Ruše. Objavljeno: 15.08.2015 ob 17:05. Dostopno na: <https://www.lokalec.si/novice/13-kantfest-odprl-vrata-16-festivala-letni-oder-ruse/>.

Leto in kraj festivala, priimek, ime nagrajenca/ nagrajenke, naslov nagrajene skladbe	1) Pesniška sredstva 2) Tema in motivi	Literarna analiza po kriterijih »zvena in pomena« (B. A. Novak), pomenska interpretacija
	<i>vjerni kerbacio je Đuro frižiderčič stari</i>«, »neće freon zemlje, zemlja njemu smrdi« - refren: x - rima: A A B B C C C D E F G H I J K L M N O P 2) 1. Tema: kritika sodobne družbe, onesnaževanje okolja, podnebna katastrofa 2. Motivi: onesnaževanje okolja, ozaveščenost	sti poseže tudi po anaforah in paralelizmu, na primer: »na leđima nosi stari frižider pored njega ide Džoni vjerni kerbacio je Đuro frižiderčič stari /.../«. Kompozicija pri E. Đumbiću ni naključna; oblika prostega verza brez ločil na ravni zunanje forme skuša prikazati nastajajočo kaotičnost in brezbržnost. Pesem se tako začne z urejeno zaporedno rimo in, v prvih sedmih verzih, do potanko-sti natančnim metrom trohejskega aleksandrinca: »Jedno divno jutro poranio — — — — — Đuro« — — Urejeni začetni ritem simbolizira začetni položaj lir-skega subjekta pred katastrofo. Po prvih sedmih verzih se meter in ritem spremenita: rima popolnoma izgine, zamenja jo asonanca, kar na pomenski ravni v drugih dveh tretjinah pesmi simbolizira opustošenje sveta. Kljub odsotnosti rime v večjem delu pesmi za namen zvočnosti E. Đumbić izbere asonanco,

		s čimer doseže, da »posledice opustošenja« glasno odzvanjajo. Družbeno-kritična pesem govori o sodobni družbi, ki se ne zmeni za onesnaževanje okolja in opustošenje narave, ki ga povzroča. Lirski subjekt v pesmi je eskapističen, vdan v usodo in ne kaže upora. E. Ćumbiću v pesmi s prostim verzom, z odsotnostjo ločil, zvočnostjo in zunanjo zgradbo nasploh uspe doseči kohezijo med pomenom in zvenom, ki se pri njem smiselno dopolnjujeta, prehajata eden v drugega in skupaj tvorita kompleksno sporočilo besedila.
Kantfest, Ruše, 2016: Drajnarjuva vampa (Jernej (* 1979)⁴⁵ in Tomaž Hostnik (* 1992)⁴⁶): <i>Pesm izselinska (zlata kanta)</i>⁴⁷	1) - aliteracija: x - anafora: »<i>K mrknija sence</i>«, »<i>k zginla j še vera</i>«, »<i>k i leta prej pokal</i>« - asonanca: »<i>ulikat-pokal</i>«, »<i>zdi-nuči</i>«, »<i>sreča-dan</i>« - inverzija: »<i>Tišina ulikat naznosna se zdi</i>«, »<i>Matilda usak dan mi pride naprot</i>«, »<i>ke mi slim na sreča, nrraj me zalot</i>.«	Kompozicijsko je pesem bratov Hostnik sestavljena iz razširjene kitične oblike, iz štirivrstičnic, kar je med drugim značilnost sodobne balade. V vsaki kitici se pojavi prestopna rima, a vedno zgolj v sodih verzih – liha verza v kiticah ostajata nerimana. Poleg rimanja sodih verzov je sodo tudi število kitic, saj pesem sestavlja šest kitic, kar ustvarja urejeno zuna-

⁴⁵ Je učitelj harmonike (na glasbeni šoli Škofja Loka).

⁴⁶ Je učitelj klavirja in korepetitor na dislociranem oddelku v Žireh (Glasbena šola Škofja Loka). Deluje tudi kot skladatelj, pisec besedil in izvajalec.

⁴⁷ Kantavtorske kvante: Kantfest 2016. Ruške novice – Glasilo Občine Ruše. Ruše, november 2016, letnik V, številka 10. Dostopno na: https://ruse.si/fileadmin/user_upload/Novice/Ruske_novice_november_2016.pdf.

Leto in kraj festivala, priimek, ime nagrajenca/ nagrajenke, naslov nagrajene skladbe	1) Pesniška sredstva 2) Tema in motivi	Literarna analiza po kriterijih »zvena in pomena« (B. A. Novak), pomenska interpretacija
	- zgradba kitic: 4-4-4-4-4-4 - paralelizem členov: »K mrknija sence«, »k zginla j še vera«, »k i leta prej pokal« - refren: »Zdej me na more, nč vč bulet, k zginla j še vera, v ta svet.« - rima: A B C B D E F E G H I H J K L M N O P O	njo formo besedila. Zvočno podobo pesmi gradi izmenična uporaba izključno moške rime; takšna rima zveni krepko in odsekano, ker se rimani besedi končujeta z naglašenim zlogom (Novak, <i>Oblike duha</i> 337), kar v pesmi dobro učinkuje. Sestava besedila po obliki in rimi spominja na ljudsko pesem, kar jo družijo tudi z balado. Pesem je pisana v urejeni daktilski stopici, kar zvišuje ritmičnost in zvočnost pesmi; <i>Dan se j prevesu</i> — — — — — <i>u topu vičér,</i> — — — — — Ritem valčka je za balado sicer neznačilen, a v pesmi <i>Pesm izselinska</i> deluje kot ritem mrtvaškega plesa – to ustreza izvoru in pomenu balade; ballada namreč v starem provansalskem jeziku pomeni plesna pesem, enak pa je tudi pomen italijanske besede ballata (Novak, <i>Zven in pomen</i> 76). Daktilska stopica, v kateri je Tomaž Hostnik napisal pesem, torej zaradi svojega ritma, ki ponazarja ritem valčka, ustreza baladi in te-

	G H I H 2) 1. Tema: slutnja smrti 2. Motivi: Matilda, smrt, senca, sreča	matiki pesmi, kjer lirski subjekt sluti, da »pleše« v smrt, da ponj prihaja Matilda; je pasiven in vdan v usodo. V pesmi gre najti tudi simbola smrti, kot sta: »sence« in »noč«, t.j. obešenjaško metaforiko. Tudi bratoma Hostnik uspe doseči kohezijo med pomenom in zvenom, ki se pri njiju smiselno dopolnjujeta, prehajata eden v drugega in skupaj tvorita kompleksno sporočilo besedila. Pesem, ki z metaforično govorico spregovori o prihodu smrti, je pisana v narečju: <i>»Dan se j prevesu, u topu vičer, noč u še dali, ket i bla učer.«</i>
Kantfest, Ruše, 2017; namesto običajnega tekmovanja za zlato, srebrno in bronasto kanto so organizatorji pripravili pregled domače kantavtorske scene.	/	/
Kantfest, Ruše, 2018: Erpe, Sandra (* 1993): ⁴⁸ <i>Prostor za dihanje (zlata kanta)</i> ⁴⁹	1) aliteracija: x anafora: <i>»kot večer, ki ni za šalo in ne zares ... kot obris tišine, ki obstane pod odejo;</i>	Kompozicija pesmi je členjena na šest kitic: prvi dve kitici sestavljata štirivrstičnici, refren sedemvrstičnica, ki mu sledita dve štirivrstičnici in na koncu refren (sedemvrstičnica).

⁴⁸ Deluje kot samozaposlena v kulturi – književnica in kantavtorica.

⁴⁹ *Kantfest v šestnajsti prestavi, ali Ženske prihajajo*. Ljubljana, 14. 11. 2018. Dostopno na: <http://www.sigic.si/kantfest-v-sestnajsti-prestavi-ali-zenske-prihajajo.html>.

Leto in kraj festivala, priimek, ime nagrajenca/ nagrajenke, naslov nagrajene skladbe	1) Pesniška sredstva 2) Tema in motivi	Literarna analiza po kriterijih »zvena in pomena« (B. A. Novak), pomenska interpretacija
	<i>kot oblube, ki ničesar ne povejo...«</i>, »Brez nepotrebnih barv in nespametne potrate, brez porabljenih besed, ki jih spreminjam v zlate;«, »med vsakdan in med sivino; med otrdele ude in včasih vame –« - asonanca: »ljubezen, ljubezen z nevidnimi očmi, ki tisto, kar se neizogibno kruši, zaduši ...« - inverzija: x - zgradba kitic: 4-4-7-4-4-7 - paralelizem členov: »kot večer, ki ni za šalo in ne zares ... kot obris tišine, ki obstane pod odejo; kot oblube, ki ničesar ne povejo...«, »Brez nepotrebnih barv in nespametne potrate, brez porabljenih besed, ki jih spreminjam v zlate;«, »med vsakdan in med sivino; med otrdele ude in včasih vame –« - refren:»Sekunde naj odšteva najhitrejša ura, vsak gib naj skriva zgodbo – ne da bi vprašal, da bi se vprašal; je sploh še kje	Refren, ki se v pesmi dvakrat ponovi, spominja na princip »brisanje pesmi⁵⁰«, saj se število besed iz verza v verz zmanjšuje: »Sekunde naj odšteva najhitrejša ura, vsak gib naj skriva zgodbo – ne da bi vprašal, da bi se vprašal; je sploh še kje kaj prostora za dihanje?« Likovni učinek brisanja pesmi oziroma zunanja forma pesmi je ustrezna za tovrstno tematiko besedila, kjer se lirski subjekt sooča s slutnjo smrti in eskapizmom – lirski subjekt v pesmi je prikazan kot pasiven in igra vlogo žrtve. Rime v kiticah so – z zgolj eno izjemo – zaporedne; opaziti je izmenjevanje moških (krepkih, trdih) rim in bogatih rim – rim, kjer je v ujemanje glasov vključen tudi glas pred naglašenim zlogom (Novak, <i>Oblike duha</i> 337); »dreves-zares«, »odejo-povejo«, »potrate-zlate«.

50 Zanimiv učinek, ki ga povzroča pojemanje števila verzov od kitice do kitice. Tovrstna kitična kompozicija vzbuja likovni učinek brisanja pesmi. (Novak, *Zven in pomen* 104)

	<i>kaj prostora za dihanje?»</i> - rima: A A B B C C D E F G H H I F J K K L L M N M O F G H H I F J	V refrenu se rimata prvi in šesti verz, v tretjem in četrtem verzu rima se zamenja epifora. V pesmi se sicer pojavi tudi moška asonanca. Pesem je bogata z anaforami, ki so prisotne v vseh kiticah. Verzi, ki so povezani z anaforo, pogosto temeljijo tudi na enaki ali podobni stavčni strukturi, kar dodatno zvišuje paralelizme med vrsticami (Novak, <i>Zven in pomen</i> 63). Pesem zato zveni ritmično in zvočno urejeno. Ritem pesmi je kaotičen in ves čas prestopa od ene stopice k drugi, kar je opazno že v prvem verzu, ko S. Erpe od trohejske stopice prestopi v daktilsko; »Kot pomlad, ki se zatika za — — — — — krošnje dreves« — — — — — Takšen pesniški postopek bi lahko označili za verzifikacijsko nespretnost, čeprav bi – na drugi strani – gesta lahko apelirala na navezavo s tematiko verza, kjer se »pomlad zatika« (kot, na primer, v pesmi ritem). Pesem s prisposodobami ustvarja vzdušje s kančkom teatralnosti in je obsojajoča do vsesplošne represije, za-
--	--	---

Leto in kraj festivala, priimek, ime nagrajenca/ nagrajenke, naslov nagrajene skladbe	1) Pesniška sredstva 2) Tema in motivi	Literarna analiza po kriterijih »zvena in pomena« (B. A. Novak), pomenska interpretacija
	2) 1. Tema: slutnja smrti, utesnjenost 2. Motivi: prostor, dihanje, smrt, samomor	radi katere je vse manj in manj prostora za svobodno gibanje in izražanje. S. Erpe v pesmi uspe doseči kohezijo med pomenom in zvenom, ki se pri njej smiselno dopolnjujeta, prehajata eden v drugega in skupaj tvorita kompleksno sporočilo besedila. Tako, na primer, »ujetost« in »nemoguć« izrazi z izključno zaporedno rimo (brez prostega verza ali eksperimentiranja) ter postopkom »brisane pesmi« v refrenu.
Kantfest, Ruše, 2019: Petan, Robert (* 1994). ⁵¹ <i>Varčna nej bo žarnca (zlata kanta)</i> ⁵²	1) - aliteracija: x - anafora: »pa folk me ne bi maru, pa da plačam celo rundo«, »Pa na rojstne dneve nosu bonbonjere od božiča. Pa bone za merkator not zavil v tono kiča« - asonanca: x - inverzija: »Finančno ozaveščen sem v bistvu že od vedno«, »Varčna nej bo žarnca«, itn.	Kompozicija pesmi je členjena na osem kitic; četrta, peta in šesta kitica so osemvrstičnice, druga in sedma kitica sta devetvrstičnici, tretja kitica je šestvrstičnica, prva kitica je enajstvrstičnica in zadnja kitica je dvanajstvrstičnica. Rima v pesmi je večinoma zaporedna, mestoma prestopajoča; R. Petan v pesmi izmenjuje uporablja moške (<i>»fajn-kombajn«</i> , <i>»kej-po-</i>

⁵¹ Opravlja delo v video in avdio produkciji (montiranje videospotov, koncertov). Piše tudi glasbo za druge avtorje in obenem deluje kot kantavtor.

⁵² Weber, Jane. Klobčar, Teja. *Sobotni glasbeni večer: 17. Kantfest International 2019*. Ljubljana, 07. 12. 2019. Dostopno na: <https://radioprvi.rtvsllo.si/2019/11/sobotni-glasbeni-vecer-192/>.

	- zgradba kitic: 11-9-6-8-8-8-9-12 paralelizem členov: »pa folk me ne bi maru, pa da plačam celo rundo«, »Pa na rojstne dneve nosu bonbonjere od božiča. Pa bone za merkator not za- vil v tonu kiča«, »Pa inox špene pa fasade plave, sive pa rdeče«, refren: »Varčna nej bo žarnca« - rima: A A b-b-B C D C E F F G H I I I J J K K L L M M N N O O	glej«), ženske (»bundo- rundo«, »deli-sosedi«) in bogate rime (»sosedi-dedi«, »božiča-kiča«), čeprav prev- ladujejo ženske in bogate rime. V pesmi se sicer poja- vijo tudi šibke, glagolske rime, na primer, »šparu- maru«, »mam-dam« ... Žen- ske in bogate rime pesmi močno okrepijo zvočnost. V navezavi z zvočnostjo je za- nimivo, da R. Petan v pesmi nikoli ne uporabi asonance, marveč izključno rimo. Verz pesmi »Varčna nej bo žarnca« je refren pesmi, ki se ponovi na koncu vsake kitice; z vsakim ponavlja- njem podkrepi tezo, ki jo R. Petan izpostavlja v kitici. Pesem je pisana v jamb- skem ritmu, kar – glede na izvor besede – ustreza te- matiki pesmi; izvor besede sicer ni povsem jasen, naj- bolj verjetno pa je, da izvira iz glagola iápto, kar bi v pre- vodu pomenilo: lučam, grdim, želim oziroma iz be- sede iámbízo, kar bi v pre- vodu pomenilo: govorim v jambih, zmerjam, psujem (Novak, <i>Oblike duha</i> 346), na primer; <i>Finančno ozaveščen sem</i> — — — — — <i>v bistvu že od vedno.</i> — — — — —
--	---	--

Leto in kraj festivala, priimek, ime nagrajenca/ nagrajenke, naslov nagrajene skladbe	1) Pesniška sredstva 2) Tema in motivi	Literarna analiza po kriterijih »zvena in pomena« (B. A. Novak), pomenska interpretacija
	P P R R S S Š Š T T U U V V Z Z Ž X... 2) 1. Tema: smešenje vaške skoposti 2. Motivi: žarnica, skopost, varčevanje	Pesem je pisana v narečnem jeziku; hudomušna in ostra pripoved dobro oriše sloj vaških posebnežev – skopuhov. Lirski subjekt igra vlogo »vaškega klovna«, ki mu je dovoljeno izpostaviti šibkosti ostalih prebivalcev. Gre za šibek lirski subjekt, ki izbira pot ugodja in ne pot realnosti. V pesmi se pojavita motiv patriarhata: »<i>ko rodi se sine?</i>« in »<i>pricer</i> (Fran: špricar-ja m(î), nižje pogovorna beseda <i>brizganec</i>) kot rekvizit. Tudi R. Petan udejanji kohezijo med pomenom in zvenom, ki se pri njem smiselno dopolnjujeta in prehajata eden v drugega.
Kantfest, studio Danila Ženka, 2020: Vidovič, Pri-mož (* 1995) ⁵³ : <i>Slikarski tango (zlata kanta)</i>	1) - aliteracija: x - anafora: x - asonanca: »<i>ples-rez</i>«, »<i>sveta-Der-rida</i>«, »<i>noči-boli</i>«	Kompozicijsko je pesem členjena na trinajst štirivrstičnih kitic. Rima v pesmi je po večini prestopajoča – med seboj se rimajo lihi in sodi verzi –, včasih rimo na-

	- inverzija: »Naposled zmanjka mu ab-sinta,«, »Slikar postavi se pred platno«, »Naslikal zdaj bo mojstrovino in zasenčil vso davnino,« itn. - zgradba kitic: 4-4-4-4-4-4-4-4-4-4-4-4 - paralelizem: x - refren: x - rima: A B A C D E D E A F G H I J I J K L K L M N M O	domestita ženska (»nočiboli«) ali/in moška asonanca, že, na primer, v prvi kitici; » Slikar postavi se pred platno in pripravlja se na vroči ples. Ustvaril zdaj podobo bo prevratno, ki ne more je zajeti zlati rez.« P. Vidovič v pesmi uporablja moške (»nasmeh-pregreh«), ženske (»podobnazlobna«) in bogate rime (»platno-prevratno«, »čopič-Jakopič«), čeprav prevladujejo predvsem ženske in bogate rime, kar pripomore k zvočnosti pesmi. Sicer P. Vidovič v pesmi uporabi tudi nekaj šibkih, glagolskih rim, na primer; »napravi-postavi«, »smejati-blagodati«. P. Vidovič v pesmi naslika samooklicanega umetnika (slikarja), njegov navdih in predvsem odpira vprašanje o subjektivnosti ocenjevanja in videnja umetnosti; pesem je tu uporabljena kot <i>reality show</i>. Lirski subjekt njegove pesmi je grandiozen. V besedilu je najti številne inverzije, kar povzroči, da besedilo zveni arhaično ali vzvišeno, kar je v skladju z grandioznim lirskim sub-
--	--	--

Leto in kraj festivala, priimek, ime nagrajenca/ nagrajenke, naslov nagrajene skladbe	1) Pesniška sredstva 2) Tema in motivi	Literarna analiza po kriterijih »zvena in pomena« (B. A. Novak), pomenska interpretacija
	P R P R S T U T V Z V Ž X... 2) 1. Tema: umetniški navdih, interpretacija umetniškega dela 2. Motivi: slikar, umetniški navdih, samovšečnost.	jektom – P. Vidovič pa s tem doseže efekt komičnega. Pesem je pisana v jamb-skem ritmu, kar – glede na izvor besede – ustreza posmehljivi tematiki pesmi. Mestoma gre pri Vidovičevem besedilu za jambski enajsterec; uporablja ženski verz/rimo, ki obsega enajst zlogov, in moški verz/rimo, ki obsega deset zlogov, na primer: »šokiral srenjo celega sveta«⁵⁴ in »Ustvaril zdaj podobo bo prevratno«⁵⁵. P. Vidoviču v pesmi uspe doseči kohezijo med pomenom in zvenom – predvsem z močnim jambskim ritmom in inverzijami, ki v njegovem besedilu učinkujejo grandiozno – ki se pri njem smiselno dopolnjujeta in že prehajata eden v drugega.
Kantfest, 2021: festivala v času zaključevanja tega prispevka še ni bilo.	/	/

⁵⁴ Jambski enajsterec z ženskim verzom/rimo.

⁵⁵ Vir: Pintarič, Miha. *Trubadurji*. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete : Študentska založba, Ljubljana: 2001.

Interpretacija rezultatov

Kvantitativna literarna analiza devetih izbranih besedil, s katerimi so se med leti 2011 in 2021 na Kantfestu predstavili zmagovalni kantavtorji in kantavtorice, je pokazala, da vsi kantavtorji in kantavtorice v svojih besedilih uporabljajo pesniška sredstva, kot so rima, aliteracija, anafora, asonanca, anafora, geminacija, epifora, inverzija, refren, enjambe-ment, prosti verz, paralelizem členov in podobno. Pri literarni analizi besedil nagrajencev in nagrajenk, ki so na Kantfestu med leti 2011 in 2021 prejeli zlato kanto, sem upoštevala kriterije »*zvena in pomena*«, ki jih je v znanstveni monografiji *Zven in pomen: študije o slovenskem pesniškem jeziku* predstavil in opredelil Boris A. Novak; osredotočila sem se na deskriptivno metodo.

Novak v svoji raziskavi analizira, kako iz zvočnosti besede nastaja specifično pesniški pomen oziroma kako zven in pomen skupaj gradita kompleksen smisel in sporočilo pesniških besedil (Novak, *Zven in pomen* 6).

Literarna analiza na osnovi kriterijev omenjene raziskave »*zvena in pomena*« je pokazala, da med devetimi izbranimi besedili nagrajencev in nagrajenk, ki so na Kantfestu med leti 2011 in 2021 prejeli zlato kanto, na ravneh verzne, kitične in pesemske oblike le enemu ne uspe doseči kohezije med pomenom in zvenom, saj se pri njem pomen in zven smiselno ne dopolnjujeta, niti ne prehajata eden v drugega. Dvema izbranim obravnavanim besediloma kohezijo med pomenom in zvenom uspe doseči deloma, kar pomeni, da kohezijo znižuje šibek ritem pesmi, šibka zvočnost ali nespretna uporaba pesniških sredstev. Kohezijo med pomenom in zvenom, ki se pri besedilu smiselno dopolnjujeta, prehajata eden v drugega in skupaj tvorita kompleksno sporočilo besedila, uspe doseči šestim izbranim besedilom.

Izbrana besedila nagrajencev in nagrajenk, ki so na Kantfestu med leti 2011 in 2021 prejeli zlato kanto, dokazujejo, da se – glede na omenjena besedila – kar dve tretjini izbranih in obravnavanih kantavtorjev in kantavtoric zaveda pomembnega odnosa med zunanjo in notranjo zgradbo besedila oziroma razmerja med formo in vsebino. Omenjeni kantavtorji in kantavtorice se v svojih besedilih posledično ukvarjajo tudi s kohezijo »*zvena in pomena*« v njih.

Lirski subjekti obravnavanih pesmi so zvečine pasivni, eskapistični in ujeti v »jantar časa« in ne kažejo znakov upora.

Sklep

Po opravljeni literarni analizi izbranih besedil kantavtorjev in kantavtoric, ki so med letoma 2011 in 2021 prejeli zlato kanto, lahko sklepamo, da se obravnavani sodobni kantavtorji in kantavtorice zvečine zavedajo pomembnega odnosa med zunanjo in notranjo zgradbo besedila oziroma razmerja med formo in vsebino; v svojih besedilih se ukvarjajo tudi s kohezijo »*zvena in pomena*«.

Njihova besedila je že mogoče označiti za pesmi oziroma, v danem kontekstu, uglasbeno poezijo.

Zanimivo je tudi, da so rimo, ki na primer velja za eno pogostejših pesniških sredstev tudi pri kantavtorjih, uporabljali že trubadurji; Boris A. Novak (*Salto immortale: študije o prevajanju poezije, Prva knjiga* 160) poudarja, da ni mogoče spregledati dejstva, da je rima kot pesniško sredstvo zvočno najbolj bogata prav v uglasbenih besedilih, torej – pod močnim vplivom glasbene (in tudi plesne) umetnosti.

Kantavtor se kot pisec lastnih besedil in glasbe, ki ju združuje in predstavlja na nastopih, od preostalih glasbenih ustvarjalcev najbolj razlikuje po besedilu, ki pri njem (lahko) prehaja v poezijo, kar kantavtorja poveže ne samo z glasbenim umetniškim poljem, marveč tudi z literarnim. A kljub vsemu niti kantavtorstvo ne more mimo prilagoditev, saj se mora, na primer, besedilo vsaj do neke mere prilagoditi glasbi, melodiji, tempu, harmoniji, intonaciji in ritmu, saj lahko ritmični vzorci gotovo narekujejo besedilni metrum (Eckman 23).

Med glasbo in besedilom je z vsakim delom znova vzpostavljen drugačen, edinstven odnos – razmerje glasba : besedilo je vedno znova odvisno od parametrov glasbenega izraza; gre predvsem za inštrumentalne, tonske in časovne parametre, kot tudi parametre dinamičnosti in kompozicijske tehnike (Škerjanec 69–72). Kljub vsemu še vedno velja izpostaviti pomislek, ali je področje umetnosti, ta kompleksen preplet besede, glasbe in izvajanja, ki se manifestira kot kantavtorstvo, sploh mogoče razlagati zgolj na besedilni in/ali glasbeni ravni ter na nastopu/izvajanju, saj vsi trije elementi skupaj tvorijo novo sintezo.

Literatura in viri

11. *festival kantavtorstva Kantfest International 2013*. Dostopno na: https://www.napovednik.com/dogodek263958_11_festival_kantavtorstva_kantfest_international.

13. *Kantfest odprl vrata 16. festivala Letni oder Ruše*. Objavljeno: 15.08.2015 ob 17:05. Dostopno na: <https://www.lokalec.si/novice/13-kantfest-odprl-vrata-16-festivala-letni-oder-ruse/>.

Avbar, Katarina: *Med trivialnim in umetniškim: premislek o literarni vrednosti besedil slovenske popularne glasbe*. [diplomsko delo]. Univ. v Ljubljani, Filozofska fak., Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo: Ljubljana, 2007.

Berger, Jaka: *100 decibelov: TOMAŽ GROM - SAM, ZA... SOLO*. Objavljeno: 5. 11. 2013. Dostopno na: <https://radiostudent.si/glasba/100-decibelov/toma%C5%BE-grom-sam-za-solo>.

Bračika Piščanec, Maja: *Primerjava besedil na festivalih Slovenska popevka, Slovenski šanson in Ritem duha*. [diplomsko delo]. Univ. v Ljubljani, Filozofska fak., Oddelek za slovenistiko. Ljubljana: 2008.

Bruckner, Matilda T., Shepard, Laurie, White, Sara: *Songs of the Women Troubadours*. New York, London: Taylor & Francis, 1995.

Dekleva, Milan: Ko pot postane zavetje. [spremna beseda]. 57–59. v Pengov, Tomaž. *Dih*. Ljubljana: Kriener, 1993.

Dječak iz Vode feat. Lju - *De mi je pamet*. Objavljeno: 29. dec. 2013. Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=pKVL80tg8Vs>.

Fabbri, Franco: *What Kind of Music?* Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Fortuna, Biserka: *Preseganje žanrskih zahtev v tekstih za popevke Gregorja Strniše*. [diplomsko delo, mentor Boris A. Novak]. Ljubljana: Univ. v Ljubljani, Filozofska fak., Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 2000.

Fran, slovarji Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša. Ljubljana: ZRC SAZU, 2020 (Različica 8.0, 3. 12. 2020). Dostopno na: <https://www.fran.si/>.

Fuegi, John: *Bertolt Brecht: Chaos, according to plan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Juvan, Marko: *Hibridni žanri : študije o križancih izkustva, mišljenja in literature*. [znanstvena monografija]. Ljubljana : Literarno-umetniško društvo Literatura, 2017.

Juvančič, Katarina: "SEDEM III – Jani Kovačič (2)." *Revija za glasbe, muzike in godbe*. [intervju]. Ljubljana, 13. maj 2016.

"Kantavtorska 5ka – Kdo je kantavtor?" *Nova Muska: Revija za glasbe, muzike in godbe*. Ljubljana, 20. november 2011. Dostopno na: <http://novamuska.org/?p=3395>.

Kantavtorske kvante: Kantfest 2016. Ruške novice – Glasilo Občine Ruše. Ruše, november 2016, letnik V, številka 10. Dostopno na: https://ruse.si/fileadmin/user_upload/Novice/Ruske_novice_november_2016.pdf.

Kantavtorji nove generacije. Pogledi, št. 17, 12. september 2012. Ruše, 23. 8. 2012. Dostopno na: <http://pogledi.delo.si/kritike/kantavtorji-nove-generacije>.

Kantfest v šestnajsti prestavi, ali Ženske prihajajo. Ljubljana, 14.11.2018. Dostopno na: <http://www.sigic.si/kantfest-v-sestnajsti-prestavi-ali-zenske-prihajajo.html>.

Klobčar, Marija: "Pesemsko obveščanje in ustvarjanje tradicije." *Traditiones : zbornik Inštituta za slovensko narodopisje = acta Instituti ethnographiae Slovenorum*. Letn. 43, št. 3 (2014), str. 87-110.

Klobčar, Marija: *Poslušajte štimo mojo : potujoči pevci na Slovenskem*. [znanstvena monografija]. Ljubljana : ZRC SAZU, Založba ZRC, 2020.

Klobčar, Teja: *Nove smernice domačega kantavtorstva - 18. kantavtorski festival Kantfest 2020*. Prvi program Radia Slovenija, 14.1.2021. Dostopno na: <https://radioprvi.rtvslo.si/2020/12/pesem-v-zepu-195/>.

Klobčar, Teja: "Singer-songwriters in Slovenia: an ethnomusicological study/Kantavtorji v Sloveniji: etnomuzikološka študija." *Muzikološki zbornik*. Ljubljana: 2014. 139–156.

- Krajnc, Matej: *Uglasbena poezija na primeru rocka*. [magistrsko delo]. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo: Ljubljana, 2013.
- Muck, Nanča: *Primerjava pevske in govorne interpretacije besedila v teoriji in praksi*. [magistrsko delo]. Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: Ljubljana, 2013.
- Novak, Boris A.: *Ljubezen iz daljave : provansalska trubadurska lirika*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003.
- Novak, A. Boris: *Oblike duha : zakladnica pesniških oblik*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2017.
- Novak, A. Boris: *Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu*. [sestavni del znanstvene monografije]. *France Prešeren - kultura – Evropa*). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2002.
- Novak, A. Boris: "O svežini jutranje in večerne rose, o ljubezenski pesmi škrjanca in trubadurja." *27. prevajalski zbornik* = Proceedings of the Association of Slovene Literary Translators, volume 27, 2002.
- Novak, A. Boris: "Problemi pri prevajanju trubadurske lirike v slovenščino." *24. prevajalski zbornik*, 1999.
- Novak, Boris A.: "Razmerje med poezijo in glasbo pri trubadurjih." *Primerjalna književnost*, Letn. 38, št. 2 (avg. 2015).
- Novak, A. Boris: *Salto immortale : študije o prevajanju poezije. Prva knjiga*. [znanstvena monografija]. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011.
- Novak, A. Boris: *Zven in pomen : študije o slovenskem pesniškem jeziku*. [znanstvena monografija]. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2005.
- Novak, Jure: *Stare pesmi*. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2011.
- Pintarič, Miha: *Bojevniki in trubadurji*. [strokovna monografija]. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2014.
- Pintarič, Miha: *Trubadurji*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete : Študentska založba, 2001.
- Podeljene so bile letošnje "kante"*. Objavljeno: 26.08.2014. Dostopno na: <http://www.sigic.si/podeljene-so-bile-letosnje-kante.html>.
- Shuker, Roy: *Popular Music: The Key Concepts*. Abingdon; New York: Routledge, 2005.
- Smolej, Tone: "Recepcija trubadurske lirike v slovenski kritiki in poeziji." [članek – sestavni del⁵]. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Študentska založba, 2001.
- Weber, Jane. Klobčar, Teja: *Sobotni glasbeni večer: 17. Kantfest International 2019*. Ljubljana, 07. 12. 2019. Dostopno na: <https://radioprvi.rtvsl.si/2019/11/sobotni-glasbeni-vecer-192/>.
- Weber, Jane. Klobčar, Teja: *Posnetek Kantfesta 2017*. Ljubljana, 09. 12. 2017. Dostopno na: <https://radio-prvi.rtvsl.si/2017/12/sobotni-glasbeni-vecer-90/>.
- Williams, Katherine Ann. Williams, Justin A.: *The Cambridge companion to the singer-songwriter*. Cambridge : Cambridge University Press, 2016.
- Zipers, Jack David ; Blažič, Milena; Bedenk, Kasilda: *Slovenske pravljicarke (1848-1918) in evropska tradicija od trubaduric do pravljicarok* [znanstvena monografija]. Ljubljana : Pedagoška fakulteta, 2020.

Povzetek

Po opravljeni literarni analizi izbranih besedil kantavtorjev in kantavtoric, ki so med letoma 2011 in 2021 prejeli zlato kanto, lahko sklepamo, da se obravnavani sodobni kantavtorji in kantavtorice zvečine zavedajo pomembnega odnosa med zunanjo in notranjo zgradbo besedila oziroma razmerja med formo in vsebino; v svojih besedilih se ukvarjajo tudi s kohezijo »*zvena in pomena*«.

Njihova besedila je že mogoče označiti za pesmi oziroma, v danem kontekstu, za uglasbeno poezijo.

Kljub vsemu še vedno velja izpostaviti pomislek, ali je področje umetnosti, ta kompleksen preplet besede, glasbe in izvajanja, ki se manifestira kot kantavtorstvo, sploh mogoče razlagati zgolj na besedilni in/ali glasbeni ravni ter na nastopu/izvajanju, saj vsi trije elementi skupaj tvorijo novo sintezo.

Ključne besede

kantavtorstvo na Slovenskem, »zven in pomen« (po Borisu A. Novaku) v besedilih slovenskih kantavtorjev, literarna analiza kantavtorskih besedil, festival kantavtorstva Kantfest International

Summary

Following a literary analysis of selected texts by singer-songwriters who received the *Zlata kanta* ("Golden Bin") award between 2011 and 2021, we can conclude that most contemporary singer-songwriters are aware of the important relationship between the external and internal structure of the text or the relationship between form and content; in their texts they also deal with the cohesion of "sound and meaning".

Their lyrics could already be described as poems or, in a given context, as musical poetry.

Nevertheless, it is still worth raising the question of whether the field of art, this complex intertwining of word, music and performance that manifests itself as songwriting, can be interpreted at all only at the textual and/or musical level and at the performance level, as all three elements taken together form a new synthesis.

Key words

Singer-songwriters in Slovenia, "Sound and meaning" (Boris A. Novak) in the lyrics of Singer-songwriters in Slovenia, Literary Analysis of Singer-songwriter Lyrics, Songwriters Festival Kantfest International

Od albe do kontraalbe

Od Wolframa von Eschenbacha in Toma Waitsa
do Janija Kovačiča

Stefan Simonek

Slovenska glasbena kultura je izven Slovenije dandanašnji znana predvsem po dveh skupinah, ki sta si v popolnem nasprotju – ena skupina so Avseniki, “Original Oberkrainer”, julija 2015 preminulega Slavka Avsenika,¹ kjer se izza na videz preproste ljudske glasbe kaže nadvse izoblikovana glasbena kompetenca posameznih članov, ki sega vse do džeza. Druga skupina je skupina Laibach,² ki na nadvse specifičen način povezuje avantgardo in popkulturo (zanimivo je, da sta obe skupini neposredno povezani s sinom Slavka Avsenika, Slavkom mlajšim, ki je odgovoren za številne aranžmaje Laibachovih pesmi).

¹ Prim. Slavko Avsenik, https://de.wikipedia.org/wiki/Slavko_Avsenik (dostopno 8. 1. 2016).

² Prim. Eva-Maria Hanser, *Ideotopie. Das Spiel mit Ideologie und Utopie der „Laibach“-Kunst*, Wien (diplomsko delo) 2010; Alexei Monroe, *Laibach und NSK. Die Inquisitionsmaschine im Kreuzverhör* Zal. Alexander Nym. Iz angleščine prevedla Beatrice Graef u. a., Mainz 2014.

V primerjavi z obema glasbenima skupinama je kantavtor in pisatelj Jani Kovačič,³ ki se je rodil leta 1953 v slovenskem glavnem mestu Ljubljani in je sin pisatelja Lojzeta Kovačiča, izven svoje ožje domovine precej manj znan – seveda ne zaradi umetniškega ranga svoje produkcije, temveč zlasti zaradi tega, ker Kovačičeve stilistično izredno raznolike pesmi živijo od lastnih besedil, ki bi lahko tudi onkraj konkretne glasbene realizacije obstajala kot lirične tvorbe sui generis in se ravno v tem pogledu bistveno razlikujejo od pesmi skupine Laibach.⁴

Če lahko pesmi skupine Laibach označimo kot dekonstruktivistični prispevek znotraj zanje značilnega globaliziranega popkulturnega konteksta in so zato pogosto napisane v angleščini, se zdijo pesmi Janija Kovačiča ob vsej glasbeni odličnosti neločljivo vezane na medij slovenskega govornega izraza. Zaradi tega so v smislu popolne recepcije onkraj tega specifičnega okvira dostopne le v omejenem obsegu.⁵ Toda izbor Kovačičevih pesniških besedil v nemškem prevodu bi bil po mojem mnenju zagotovo dragocen in hvalevreden podvig.

Podroben pregled stilistične raznolikosti in umetniške ravni pesniških besedil nam denimo ponudi Kovačičeva zbirka *Socialitete ino štorijali*, ki je izšla v Ljubljani leta 2012.⁶ Gre za pesmi, ki so – tako besedilo na zavihu – eksplicitno namenjene branju in citiranju (tale knjiga za branje in citiranje). Tesna povezava med akustičnim medijem albuma in grafičnim medijem knjige izhaja med drugim tudi iz pomenljivih intermedialnih naslovov, ki jih je Kovačič vsakokrat dodelil svojim umetniškim delom – tako nosi na primer zbirka pesmi iz leta 1980 naslov *Jazz*, zbirka besedil za songe iz leta 1994 pa je z naslovom *Tretje oko* medbesedilno povezana z naslovom dvojnega albuma *Tretje uho*, ki je izšel leto kasneje in predstavlja nekakšno retrospektivo pesnikovih starejših pesmi. Pri albumu *Socialitete in štorijali* postane jasno, v kolikšni meri Kovačič v svojem umetniškem delu zavestno sega po že obstoječih, pogosto tudi z religioznega področja izpeljanih literarnih vrst, in jim podeli nove pomene. Tako lahko v albumu najdemo poleg glose (*Glosa*) in gospela (*Gospel*),⁷ tudi celo vrsto besedil, ki se (vsakokrat zopet na specifičen način) v naslovu ali podnaslovu kažejo kot psalmi,⁸ poleg tega še *Novoletni valček 2009* in *Sedemnajsto himno Evrope*.⁹ V slednji se montažno prepleta heterogeni in večjezikovni besedilni material od

3 Prim. Jani Kovačič, https://sl.wikipedia.org/wiki/Jani_Kovačič (dostopno 8. 1. 2016).

4 V antologiji slovenske politične pesmi Andrej Leben in Marija Wakounig spregovorita poleg nekaterih drugih slovenskih kantavtorjev zelo na kratko tudi o Kovačiču ter navajata nekatere njegove naslove. Pri besedilih slovenskih kantavtorjev ne ugotavljata toliko neposredne kritike sistema in političnega establišmenta, temveč bolj tematiziranje disfunkcionalnega in turbobnega vsakdana. Andrej Leben – Marija Wakounig, „N'mav čriez jizaro: Das politische Lied bei den (Kärntner) Slowenen“, *Das politische Lied in Ost- und Südsteuropa*. Izd. Stefan Michael Newerkla, Fedor B. Poljakov u. Oliver Jens Schmitt, Dunaj 2011, str. 251–272.

5 Prim. Vprašanje recepcije slovenske književnosti v tujejezičnem kontekstu: Erwin Köstler, *Vom kulturlosen Volk zur europäischen Avantgarde. Hauptlinien der Übersetzung, Darstellung und Rezeption slowenischer Literatur im deutschsprachigen Raum*, Bern 2006.

6 V originalnem nemškem besedilu so vsi prevodi iz slovenščine, kjer vir ni naveden, prevodi avtorja članka (Stefan Simonek).

7 Jani Kovačič, *Socialitete ino štorijali (kratke zgodbe ino nauki)*, Ljubljana 2012, str. 136–139.

8 Kovačič 2012, str. 103–105, 142–150, 155–160.

9 Kovačič 2012, str. 19–20, 171–172.

francoske *Marseljeze* do pasaž iz lirske himne slovenskega razsvetljenca Valentina Vodnika – gre za vzporednico s potujenim pristopom do nacionalnih himen, ki ga je skupina Laibach leta 2006 inscenirala na svojem albumu *Volk*.¹⁰ V sozvočju s temi principi sega veliko besedil, kot so na primer *Flesh Royal*, *New Age* ali *Road Movie*, že samo z naslovom onkraj običajne rabe slovenskega jezika, nekateri drugi naslovi, kot denimo *Disko Karamazovi* ali *Junak našega časa*, pa zelo konkretno aludirajo na popolnoma drugačna besedila (kot je v tem primeru poslednji veliki roman Fjodorja Dostojevskega *Bratje Karamazovi* ali istoimenski roman Mihaila Lermontova *Junak našega časa*).¹¹

Vse lastnosti, ki odlikujejo Kovačičevo zbirko besedil iz leta 2012, ustrezajo v smislu ravnokar povedanega jazzitetam (tako podnaslov) albuma *Cerberus Hotel*. Jazzitete so izšle dve leti poprej in Kovačič jih je skupaj z Big band orkestrom RTV Slovenija posnel pod vodstvom Igorja Lundra. Tu lahko najdemo tako prej omenjeno pesem *New Age*, kot tudi pesem *Mačo-polh*, kjer se polh, po katerem besedilo nosi ime, mačistično baha s svojimi nenavadnimi seksualnimi sposobnostmi. Širok spekter albuma *Cerberus Hotel*, ki presega zavezanost slovenskemu prostoru in se zrcali že v uvodnih dveh pesmih, *Shizo* in *Delirij povprečnosti – Simulaker*, pride še posebej do izraza v šesti skladbi z naslovom *Kontra-Alba*. Njeni besedilni večkratni kodiranosti se bomo podrobneje posvetili v nadaljevanju, najprej pa si oglejmo besedilo pesmi:

*Spet je večer. Reklame na steni.
Oddaljeni hrup. Mrak gori v temi.
Škripanje zavor. Od daleč odmevi –
me res ne ljubiš nič več?*

*Neona sij,
diamanti na meni.
Sem res tako bogat?*

*Za steklom ekran,
cyber program,
obraz izdan,
brezglasen,*

10 Prim. Monroe 2014, str. 253–259.

11 Kovačič 2012, str. 86–88, 109–111, 117–119, 8–9, 21–23. – Navezava na rusko književnost nadaljuje s tradicijo, ki jo lahko v slovenski književnosti opazimo že od moderne, ko si je eden izmed njenih osrednjih predstavnikov Josip Murn nadel psevdonim Aleksandrov. Zdi se, da slovenska glasbena scena nadaljuje s tovrstno tradicijo, saj se z rusko kulturo denimo ne ukvarja le Kovačič: ruska himna je kar dvakrat služila kot izhodiščni material za lastno rabo, in sicer enkrat za Laibachovo *Rossiyo*. (<https://www.youtube.com/watch?v=pH4SRm9oe7c>), drugi pa za Zorana Predina in njegovo izvedbo *Zadnje večerje*, kjer Predin prav tako uporabi melodijo (ruske) himne; prim. Zoran Predin & Šukar, *Zadnja večerja*, <https://www.youtube.com/watch?v=luHPZWDDQA8> (oboje dostopno 8. 1. 2016). Da gre za permutacijo ruske himne, je še posebej zanimivo zato, ker je bilo tudi samo besedilo ruske himne (ki je bilo še prej podlaga za himno Sovjetske zveze) večkrat modificirano – odvisno od vsakokratnih političnih razmer v Sovjetski zvezi. Na Predinov komad me je opozoril Peter Scherber (Dunaj), za kar se mu zahvaljujem.

*neslišen,
neznan ...
Kako se ljubijo invalidi?
Sram me je pred njimi ...*

*V svojih trdnjavah čuvamo zaklade,
a kaj kaj???? ko to so le predali za poraze;
kdor se ne spremeni – ta propade –
kaj res me ne ljubiš nič več?*

*Konji zaprti v avtu rezgetajo:
Proč, proč, proč!
Me res ne ljubiš nič več?*

*Človek je opica pred ogledalom,
z dušo konzervo pomožnim padalom.
Pase muhe s plastičnim zrkлом –
me res ne ljubiš nič več?*

*Zmagala je
hitrost – ta bolezen
utrujenih.*

*Za steklom ekran,
cyber program,
obraz prodan,
brezglasen,
neslišen,
neznan ...*

*Kako se ljubijo invalidi?
Sram me je pred njimi ...*

*Jutranja zarja ti lice razgalja –
res me ne ljubiš nič več.¹²*

12 Jani Kovačič, *Cerberus Hotel*. Jazzitette (nepagiran dodatni zvezek k zgoščenki), 2010. – Če primerjamo album, na katerem je 11 pesmi, s kar 33 pesmimi, ki so zbrani na Kovačičevem dvojnem albumu *Tretje uho* iz leta 1995, potem opazimo (vzporedno z zbirko besedil *Socialitete ino storijali* iz leta 2012) tendenco k internalizaciji; podoben razvoj lahko opazimo pri skupini Laibach, ki je postjugoslovansko slovensko kulturo implementirala v širši mednarodni kontekst. O vprašanju vpliva amerikanizacije in globalizacije na slovensko literaturo prim. Andraž Jež, „Globalizacija in amerikinizacija književnosti ter njuni odmevi na Slovenskem“, *Primerjalna književnost* 35 (2012) 3, str. 317–333 (citirana številka revije je dostopna na: http://sdpk.si/revija/PKn_2012_3.pdf – dostopno 8.1.2016).

Naslov *Kontra-Alba*, ki ga je za to pesem izbral Jani Kovačič, je že sam po sebi nedvoumno večkratno kodiran; s tem ko priključuje pesniško tradicijo (= alba) in obenem postavlja svojo pesem v odnos do prav te tradicije (= kontra), jasno nakazuje metabesedilni in medbesedilni način povezovanja. S pojmom "alba" utira Kovačič pot do svitanice, ki jo najdemo v dvorski liriki srednjega veka in izhaja iz okcidentalne književnosti. Alba, ki se v Kovačičevi pesmi predstavlja kot "kontra", je seveda prepredena z elementi modernega vlemesta (promet, neonske luči) in medialnega posredovanja (ekran, cyber program) in se tako pozicionira kot protibesedilo literarni tradiciji svitanice. Te tradicije seveda ni moč najti v posameznem konkretnem besedilu, marveč v izbrani oznaki "alba" (franc. aube, nem. Tagelied), ki označuje liriko na splošno. Takšna kontradiktorna, v srednji vek usmerjena medbesedilnost, se pri Kovačičevi *Kontra-Albi* manifestira primarno v zavestnem in programatičnem zasuku dveh bistvenih strukturnih elementov albe¹³ oz. svitanice, pri čemer ju Kovačič zavestno izpostavi s tem, da sta postavljena na začetek in konec njegovega besedila in tako posebej izpostavi tudi njun pomen.¹⁴

Pri prvem elementu, ki je postavljen v opozicijo do poetike svitanice, gre za – in to seveda nikakor ni presenetljivo – časovno postavitev pesemskega dogajanja. Kot navaja Alois Wolf, svitanice poetizirajo bolečino ljubimcev, ki se morata po nočni združitvi posloviti drug od drugega.¹⁵ Kovačičeva *Kontra-Alba* pa v nasprotju s tem vsaj na začetku ne predstavlja svitanice, temveč večernico (Spet je večer), ko izvor svetlobe posledično nista naravna, prva jutranja svetloba in toplota sonca, temveč, ravno nasprotno, nenaravna, umetna in hladna neonska svetloba (Neona sij) ter migotanje ekrana. Anonimni obraz, ki se projicira na ekranu in je še dodatno ločen s steklom, se ne more artikulirati, ostati mora "brezglasen" in "neslišen", odbija se le sam od sebe in zato ne more iniciirati dialoga ljubimcev ob jutranjem svitu, tako zelo značilnega za srednjeveško svitanico.

Naslednji bistveni moment, značilen za poetiko svitanice, namreč prehodno stanje, ko se zdani (največkrat v obliki jutranje zarje), najdemo v *Kontra-Albi* v predzadnji vrstici, ko se pojavi jutranja zarja, nato pa je prav ta moment že v naslednji, zadnji vrstici, kar dvakratno relativiziran, povsem v stilu Kovačičevega naslova, ki jasno izraža opozicijo. Po Aloisu Wolfu je v srednjeveški svitanici ljubezenski par dejaven v obliki dialoga, pri čemer ima ženski glas večjo čustveno težo od moškega.¹⁶

V zadnji vrstici *Kontra-Albe* "res me ne ljubiš več" se ta prepoznavni strukturni element kar dvakrat obrne v svoje nasprotje, pri čemer sintaktična kombinacija z jutranjo

¹³ Prim. Ulf Malm, „Ades Sera l'Alba. Structure and Composition in the Alba, Aube and Tageliet“, *Studia Neophilologica* 67 (1995), str. 75–97.

¹⁴ S semiotične perspektive sta začetek in konec besedila, tako Lotman, zelo pomembna, saj tvorita okvir literarnega besedila in sta kot tvorna funkcija neposredno povezana s kulturnimi modeli, prim. Jurij M. Lotman, *Struktur des künstlerischen Textes*. Izšlo s spremno besedo in seznamom Rainerja Gröbela. Iz ruščine prevedli Rainer Gröbel, Walter Kroll in Hans-Eberhard Seidel. Frankfurt am Main 1963, str. 320.

¹⁵ Alois Wolf, "Uvod", *Tagelieder des deutschen Mittelalters*. Srednjevisoka nemščina/novovisoka nemščina. Izbrala, prevedla in komentirala Martina Backes, Stuttgart 2003, str. 11–18.

¹⁶ Wolf 2003, str. 14. – Wolf se v svojem uvodu k Antologiji nemških svitanic k tej pomembni strukturni značilnosti vrača večkrat in v različnih oblikah, prim. str. 55, 57, 58, 65 oz. 79.

zarjo iz predhodne vrstice ta semantični obrat na tako izpostavljeni poziciji, kakršno predstavlja konec pesmi, le še dodatno podkrepi.

Resignativnega spoznanja o koncu ljubezni ne izpove ženska (ki je v celotnem besedilu večkrat nagovorjena, sama pa nikoli ne pride neposredno do besede), temveč moški. To spoznanje o koncu ljubezni pa še dodatno negira poetiko svitanice, saj jutranja zarja v tradicionalni svitanici ne deluje kot *zaključek*, temveč le kot *prekinitev* ljubezenskega razmerja (ponoči je prišlo tudi do telesne združitve), ki ga ljubica objokuje.

V Kovačičevem antikonceptu svitanice se ljubezen umakne kot problematična tema v tabuizirano in s sramom napolnjeno področje telesnosti invalidnih ljudi, in je tematizirana v ponavljajočem se vprašanju "Kako se ljubijo invalidi?"

Že najstarejšo svitanico srednjeveške nemške književnosti avtorja Dietmarja von Aista *Slâfest du, vriedel ziere?* (*Ali še spiš, moj ljubi?*) zaznamujejo tako na začetku kot tudi koncu osrednji motivi svitanice, ki se nato v Kovačičevi pesmi obrnejo v svoje nasprotje. V prvi kitici Dietmarjeve pesmi objokuje zaljubljena dama začetek dneva, kar uteleša ptiček, ki se je usedel na lipino vejo (ein vogellîn sô wol getân / daz ist der linden an daz zwî gegân); v zadnji kitici pesmi pa dama objokuje odhod svojega ljubega, ki je vzel s seboj tudi njeno srečo (owê, du vüerest mîne vröide sant dir!).¹⁷ Toda tudi v številnih drugih primerih svitanice se na začetku in na koncu pesmi pojavijo prav ti motivi, tako denimo pri znani svitanici Wolframa von Eschenbacha *Den morgenblic bî wahtaeres sange erkôs* (*Ko je čuvaj zapel...*)¹⁸

V nasprotju z začetkom Kovačičeve pesmi in v skladu s poetiko svitanice se pesem začne s prvo jutranjo zarjo, torej v trenutku, ko napoči dan, kar je v prvih dveh vrsticah pesmi izraženo takole:

"Den morgenblic bî wahtaeres sange erkôs / ein vrouwe" (Ko je čuvaj zapel, je dama zaznala prvo jutranjo zarjo.)¹⁹

Na koncu Wolframove pesmi je potem še enkrat prikazana strastna združitev ljubimcev, kar je v Kovačičevi *Kontra-Albi* z izjavo o koncu ljubezni posredno zanikano: "ir beider liebe doch vil sorgen truoc, / si pflâgen minne ân allen haz" (Čeprav je bila njuna ljubezen povezana z veliko nevarnostjo, sta se drug drugemu povsem predala).²⁰

Tudi druga besedila Wolframa von Eschenbacha, ki so predstavljena v Antologiji srednjeveških svitanic, kot je na primer pesem *Von der zinnen* (*O cini*) ali na primer *Sîne klâwen durch die wolken sint geslagen* (*Njegovi kremplji prebili so oblake*), kažejo na zelo podobno strukturno shemo, ki le malenkostno variira. Pesem se vedno odpira z motivom začetka dneva – ki je sicer včasih zamaknjen nekaj vrstic navzdol – in se zaključuje z mo-

17 *Tagelieder des deutschen Mittelalters*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Izbrala, prevedla in komentirala Martina Backes, Stuttgart 2003, str. 84. Alois Wolf pojasni lipo kot ustrezno bolj severno različico provansalsko-francoskega gloga; prim. Alois Wolf, *Variation und Integration. Beobachtungen zu hochmittelalterlichen Tageliedern*, Darmstadt 1979, str. 28; zu Dietmar von Aists Lied, prav tako prim. Hans-Georg Richert, „Zur Szenerie von MF 39, 18: ‚Slâfest du, vriedel ziere?‘“, *Colloquia Germanica* 17 (1984) 3–4, str. 193–199.

18 Vsi prevodi srednjeveških naslovov pesmi in njihovi citati so navedeni iz zgoraj omenjene Antologije svitanic; vzporedne naslove svitanic v slovenščini je iz srednjevisoke nemščine prevedla Mateja Gaber; (op. prev.).

19 *Tagelieder* 2003, str. 88/89.

20 *Tagelieder* 2003, str. 90/91.

tivom ljubimcev, ki se poslavljata, ter skrbjo dame, kaj se bo zgodilo z njenim ljubim. Predzadnja vrstica Wolframove pesmi *Ez ist nu tac (Napočil je dan)*, kjer gospodarica izrazi željo, da bi se njen ljubi kmalu vrnil, je v zadnji vrstici Kovačićeve *Kontra-Albe* spet dvakratno zanikana (saj v njej moški s svoje perspektive ugotavlja konec ljubezni): „nu kum schiere wider ûf rehten trôst!” (Kmalu se vrni, da me boš potolažila).²¹

Dinamiko literarne vrste svitanice (ob istočasni ohranitvi osrednjih strukturnih momentov)²² lahko navsezadnje ponazorimo s pesmijo Reinmarja Starega (Reinmarja von Hagenauja) *Sô ez iener nâhet deme tage (Kadar napoči dan)*. Martina Backes v svojih opombah opozarja na okoliščine, da je srednjeveški avtor na tem mestu prevzel bistvene elemente svitanice in jih tudi modificiral, tako da se njegova pesem zdi kot antisvitanica;²³ bistven element tega preobrata predstavlja, tako Martina Backes, reflektivni monolog v obliki tožbe, ki ga izvaja osamljen in nesrečno zaljubljen moški; ta monolog namreč nado-mešča skupno objokovanje ljubimcev.²⁴

Čeprav ustreza oznaka Martine Backes “antisvitanica” tudi Kovačićeveemu naslovu *Kontra-Alba*, lahko najdemo tako na začetku kot tudi na koncu besedila *Sô ez iener nâhet deme tage (Kadar napoči dan)* oba motiva o svitu ter o bolečini zaradi razhoda (ki ga izgovori ženska) in ki sta tipična za poetiko svitanice. Svit je tukaj omenjen že v prvi vrstici, ki je obenem tudi naslov,²⁵ v peti in zadnji kitici pa se perspektiva govorcev izmenjuje – če je vse do tega trenutka (kot kasneje tudi v Kovačićevi *Kontra-Albi*) ta bila vezana na osamljenega moškega, se zdaj vrača k ljubeči ženski. Ta ob koncu pesmi v solzah objokuje odsotnost svojega ljubega: „sîn vremen den tât / unde machet mir diu ougen rôt.” (Njegova odsotnost mi prinaša smrt, zaradi nje so moje oči rdeče).²⁶ Tudi če je poetika svitanice Reinmarja Starega tukaj obrnjena, pa kljub temu na začetku in na koncu pesmi ohranja svoje bistvene strukturne elemente,²⁷ in s tem tudi to specifično dognanost srednjeveške svitanice navsezadnje vendarle postavi v adverzativno pozicijo do Kovačićeve *Kontra-Albe*. Konec koncev se zdi, kot da momenti tehniziranega divjanja in medialnega zloma emocij, ki so pri Kovačiču postavljeni v ospredje, vsakršno aluzijo na srednjeveško

²¹ Tagelieder 2003, str. 100/101.

²² Do razvoja svitanice prim. Evolution des Tagelieds Hans-Joachim Behr, „Die Inflation einer Gattung: Das Tagelied nach Wolfram“, *Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991*. Izd. Cyril Edwards, Ernst Hellgardt u. Norbert H. Ott, Tübingen 1996, str. 195–202.

²³ Backes v tem smislu nasledi Ulricha Müllerja, ki je Reinmarjevo pesem že 1971 v svoji raziskavi označil za antisvitanico. Ulrich Müller, „Ovid, Amores‘ – ‚alba‘ – ‚tageliet‘. Typ und Gegentyp des ‚Tageliedes‘ in der Liebesdichtung der Antike und des Mittelalters“, *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* XLV (1971) 3, str. 451–480, tukaj

str. 463. Ioana Beloiu-Wehn je v svoji raziskavi svitanice celo poglavje nasloвила kot “protibesedilo”. Ioana Beloiu-Wehn, *Der tageliet maneger gern sanc. Das deutsche Tagelied des 13. Jahrhunderts. Versuch einer gattungsorientierten intertextuellen Analyse*, Frankfurt am Main 1989, str. 118–162.

²⁴ Tagelieder 2003, str. 251; prim. z Reinmarjevo pesmijo. Wolf 1979, str. 59–63.

²⁵ Tagelieder 2003, str. 104.

²⁶ Tagelieder 2003, str. 106/107.

²⁷ Prim. sledečo opombo Albrechta Hagenlocherja: „Reinmarjeva pesem se ne omejuje na antitezo svitanice, temveč do nje ustvari napetost, tako da kopira bistvene elemente, ki pa obenem ponazorijo nasprotje do drugih elementov.” Albrecht Hagenlocher, „Das ‚Tageliet‘ Reinmars des Alten (MF 154, 32). Zur Umwandlung einer literarischen Form“, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 96 (1977) 1, str. 76–89, tukaj str. 78.

besedilo a priori opremijo z oznako nasprotnosti – in to pred razkritjem očitnih konkretnih medbesedilnih referenc, ki jih ima *Kontra-Alba* do neke določene svitanice.²⁸

Kovačič se v *Kontra-Albi* seveda ne zadovolji le z dvojnimi kodiranjem svoje pesmi v duhu srednjeveške poezije, temveč svojemu besedilnemu tkivu analogno s tem, kot je to naredil pri *Sedemnajsti evropski himni* (kjer je, kot omenjeno, Marseljezo kombiniral s pesmijo Valentina Vodnika), dodaja še dodatne niti; v konkretnem primeru se tako diahrona linija svitanice križa s sinhrono linijo Toma Waitsa, ameriškega glasbenika, ki ga Kovačič zelo ceni.²⁹

Povezava s štiri leta starejšim ameriškim glasbenikom in pevcem z nezamenljivim hripavim glasom je pri tem tako intenzivna, da slovenski članek o Kovačiču na Wikipediji slednjega označuje kot "imitator[ja] skladb Toma Waitsa" (kar po moje ne drži).³⁰

Ne glede na to, da takšna oznaka vsaj na ravni besedila ne upošteva elementa distanciranja, ki izstopa v nekaterih naslovih, kot na primer *Kontra-Alba*, pa se zdi do določene mere tudi upravičena: navsezadnje je Waits predvsem na svojem debitantskem albumu *Closing Time* (1973) posnel nekatere pesmi, kot so *Midnight Lullaby*, *Little Trip to Heaven*, *Grapefruit Moon* ali (kot zaključno pesem) *Closing Time*. Te pesmi lahko razumemo kot neke vrste implicitno smernico za Kovačičeve avtorske pesmi, zlasti glede njihovega ritma (počasni valček) ter džezovske instrumentalizacije s klaviaturami, basom in saksofonom. (Na albumu *Cerberus Hotel* lahko v to kategorijo poleg *Kontra-Albe* umestimo še zaključno pesem *Jesen je, zvezdica, jesen*).³¹

Kovačič spada s tem v skupino številnih interpretov in interpretk, ki so na podlagi Waitsovega debitantskega in ne preveč uspešnega albuma ustvarili lastne pesmi: nekateri so jih neposredno priredili, drugi pa so v Waitsovih pesmih dobili vsaj inspiracijo za svoje.³² Kovačičevi *Kontra-Albi* je zelo blizu Waitsova pesem *Ruby's Arms*,³³ ki jo najprej najdemo 1980 kot zaključno pesem na albumu *Heartattack and Vine*³⁴ in ponovno leta 1986, prav tako na koncu, v kompilaciji *Asylum Years*, kar kaže, da jo je Waits očitno sam uvrstil na tako izpostavljeno mesto.³⁵

28 Celo v pesmi Walterja von der Vogelweideja Friuntlichen lac ein riter (Nežno je ležal vitez/Zärtlich lag ein stattlicher Ritter], ki je v strokovni literaturi interpretirana kot parodija na literarno zvrst, najdemo na koncu besedila vedno tožbo dame za odsotnim ljubim(cem), prim. Tagelieder 2003, str. 112 oz. k Walterjevi pesmi Wolf 1979, str. 104–115, in Ioana Beloiu-Wehn 1989, str. 157–159.

29 Prim. Tom Waits, https://en.wikipedia.org/wiki/Tom_Waits (dostopno 8. 1. 2016).

30 Jani Kovačič, https://sl.wikipedia.org/wiki/Jani_Kovačič (dostopno 8. 1. 2016).

31 Ob zaključni pesmi s tega albuma se odpira jasna motivna povezava s pesmimi Toma Waitsa. V naslovu in v refrenu je omenjena majhna zvezdica, ki naj se spusti z neba k lirskemu subjektu („Pridi dol z neba, ti, zvezdica“), z njo tudi mesec na nebu v prispodobni vesele banane – „Hecna je ta banana na nebu“ (Kovačič 2010, s. p.) – oboje najdemo v podobni obliki tudi v Waitsovi pesmi Grapefruit Moon. Prim. tamkajšnji začetek s prispodobno sadja: „Grapefruit moon, one star shining / Shining down on me.“ Tom Waits: Grapefruit Moon, http://www.tomwaits.com/songs/#/songs/song/95/Grapefruit_Moon/ (dostopno 8. 1. 2016).

32 Prim. ustrezno naštevanje v *Closing time* (album), [https://en.wikipedia.org/wiki/Closing_Time_\(album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Closing_Time_(album)) (dostopno 8. 1. 2016).

33 Tom Waits: Ruby's Arms, http://www.tomwaits.com/songs/song/114/Rubys_Arms/ (dostopno 8. 1. 2016).

34 Prim. *Heartattack and Vine*, https://en.wikipedia.org/wiki/Heartattack_and_Vine (dostopno 8. 1. 2016). – V skladu s to opombo je francoski režiser Jean-Luc Godard uporabil Waitsovo pesem *Ruby's Arms* v svojem filmu *Prénom Carmen* (1983).

35 Prim. *Asylum Years*, https://en.wikipedia.org/wiki/Asylum_Years (dostopno 8. 1. 2016).

*Zapústil bom obleke vse,
ki sem jih pri tebi nosil,
vzel bom le svoje gojzarje
in svoj ledrast džeki.
Od Rubijinih rok poslavljam se,
čeprav srce se trga,
mimo roloja odkradem se -
saj kmalu se zbudi.*

*Jutra sij umije ti
obraz in vse bo otožno,
drži se za rob blazin,
za vse je zdaj prepozno.*

*Od Rubijinih rok poslavljam se,
bo že prišel kakšen soldat,
in pri bogu, veš, da za božiča že
te spet bo kdo objemal.*

*Edino res, kar sem ti vzel,
je šal z vrvi za perilo.
Smuknil sem ob predalniku
mimo strtih zvončkov.
Poslavljam se,
poslavljam se
od Rubijinih rok.*

*Moja pot gre čez temen kot
naravnost proti jutru,
pri skladišču zadaj so ljudje
ob prižganem ognju.
O, Kristus, ta prekleti dež,
oh, naj me kdo že da na vlak!
Več ne bom poljubil te,
ne zlomil srca ...
Poslavljam se,
poslavljam se
od Rubijinih rok.³⁶*

Podobno kot Kovačičeva *Kontra-Alba* se pesem Toma Waitsa sklicuje na številne elemente poetike srednjeveške svitanice, pri čemer sta Kovačičeva začetek in konec besedila, ki generirata obrnjeno strukturo, kot jo ima svitanica, pri Waitsu manj izrazita, kajti v pesmi *Ruby's Arms* je izbrisana zgolj osrednja strukturna značilnost svitanice, namreč dialog ljubimcev, kjer čustveno prevladuje ženski del; namesto tega poteka pripovedno dogajanje – podobno kot v Kovačičevi *Kontra-Albi* – samo s perspektive moškega, medtem ko ženska še spi in ni ravno pripravljena, da bi lahko izpovedala svojo tožbo, ki jo prevzeta bolečina in hrepenenje zaradi odhajajočega ljubega; s tem motivom se zaključujejo številne že prej citirane srednjeveške svitanice.

Ta premik v pripovedni perspektivi se pokaže kot bistvena novost v strukturi besedila, ki povezuje *Kontra-Albo* in *Ruby's Arms*, prav tako ju povezuje resignativni konec, ki izključuje vsakršno nadaljnje srečanje moškega in ženske bodisi implicitno, kot je to pri Kovačiču (res me ne ljubiš nič več), bodisi eksplicitno, kot je to pri Waitsu (I'll never kiss your lips again or break your heart).

V nasprotju s Kovačičem, ki svojo pesem začne zvečer in konča zjutraj, in zato jutranjo zarjo vstavi šele v predzadnjo vrstico pesmi (prim. Jutranja zarja ti lice razgalja), se Waitsovo besedilo sklada s srednjeveško literarno vrsto svitanice; na tem mestu lahko denimo omenimo detajlno opisan svit in motive jutranje svetlobe, ki so z njim vzročno povezani (the morning light has washed your face oz. out into the morning), ter večerni mrak (and everything is turning blue now). Tako za svit kot tudi za mrak najdemo številna dokazila – svit je prisoten v svitanicah kot „morgenblic“³⁷ in „morgenschîn“³⁸ pri Wolfram von Eschenbachu, kot „morgen lieht“³⁹ pri Walterju von der Vogelweideju in kot „morgenrôt“⁴⁰ pri Konradu Würzburškem, večerni mrak pri menihu iz Salzburga (*Mönch von Salzburg*), kjer se temna sivina med zvezdami obarva modro⁴¹ ter pri Oswaldu von Wolkensteinu, kjer modrina neba prav tako prodre skozi sivino.⁴² Tudi naročje ljubice/njene roke (*Ruby's Arms*), kot je naslov Waitsove pesmi in kot se glasi njen refren, predstavlja pomemben in z erotiko napolnjen motiv, ki ga najdemo v svitanici. Dokažemo ga lahko velikokrat in na različne načine – tako na primer kot ljubeč objem z golimi rokami (Geselliclicher umbevanc / mit blanken armen)⁴³ pri Ulrichu von Singenbergu, ko ljubimec, „der mir an dem arme und in dem herzen lît“ (leži v mojem objemu/na mojih rokah in je v mojem srcu)⁴⁴, pri Kristanu von Hamleju, ali v vrsticah „si dâhte senften im den muot, / mit armen sin ze sich gevie“ (Hotela ga je pomiriti in ga je vzdignila v svoj

³⁷ Tagelieder 2003, str. 88.

³⁸ Tagelieder 2003, str. 98.

³⁹ Tagelieder 2003, str. 108.

⁴⁰ Tagelieder 2003, S. 160. – Prim. nadaljnje primere za motiv pri Güntherju von dem Forsteju (str. 144), pri Heinrichu von Frauenbergu (str. 146), pri Svetem Venceslavu (Wenzel von Böhmen) (str. 170), v pesmi, ki jo (pogojno) pripisujejo Frauenlobu (str. 176), pri Steinmarju (str. 180) in Oswaldu von Wolkensteinu (str. 210).

⁴¹ Tagelieder 2003, str. 194.

⁴² Tagelieder 2003, str. 208. – Mrak kot sivenje najdemo tudi pri Walterju von der Vogelweideju (str. 98), pri Ottu von Botenlaubenu (str. 116), pri Marnerju (str. 132) in v pesmi, ki jo (pogojno) pripisujejo Frauenlobu (str. 172).

⁴³ Tagelieder 2003, str. 118.

⁴⁴ Tagelieder 2003, str. 124/125.

objem)⁴⁵ pri Güntherju von dem Forsteju. Tudi vrstice Ulricha Lichtensteinskega „Mit linden wizen armen / beslozen lac des ritters lîp” (V objemu mehkih belih rok / je ležalo vitezovo telo)⁴⁶ se očitno skladajo z Waitsovo pesmijo *Ruby's Arms*. Tako primeri pesmi ameriškega glasbenika in pevca kot tudi Kovačičeva *Kontra-Alba* izrecno potrjujejo naše opažanje, da je situacija, ki smo ji priča v srednjeveški svitanici, tudi v današnji popularni kulturi še vedno zelo živa.⁴⁷

Na koncu lahko torej povemo, da sta obe pesmi medsebojno jasno povezani na osnovi kulturološkega večkratnega kodiranja. Medtem ko je to pri ameriškem glasbeniku in pevcu precej zakrito, saj vstavi objem ljubice kot enega najpomembnejših in najmočnejših in erotično nabitih motivov srednjeveške svitanice v naslov pesmi in nato v besedilo, pa ravna Kovačič veliko bolj odkrito in izzivalno: z naslovom *Kontra-Alba* je konstituiran jasen, dialoški koncept, ki se v celoti zoperstavlja konceptu svitanice in je seveda v marsičem krhek in problematičen.

Prvič gre pri albi, torej svitanici, za diahrono zelo oddaljeno obliko pesmi, proti kateri se avtor 21. stoletja, kot je Kovačič, stežka postavi v položaj, kjer bi neposredno nadaljeval model iz preteklosti. Ali se tu že potrjuje teza Haralda Blooma, po kateri se poetičen vpliv vedno izpostavi tako, da mlajši avtor “napačno bere” (“misreads”) starejšega avtorja in s tem ustvari akt ustvarjalne korekture,⁴⁸ je ne glede na Kovačičev naslov *Kontra-Alba* (za katerega se zdi, da sugerira ravno to), vprašljivo – nenazadnje tudi zavoljo tega, ker so že srednjeveški avtorji svitanic zavestno šli do njenih skrajnih meja. Pesem Konrada Würzburškega *Swâ tac erschînen sol zwein liuten* (*Kjerkoli napoči dan za dva človeka*) denimo uporablja tradicionalne motive svitanice, kot je na primer svit (celo dvakrat), vendar dejansko predstavlja poizkus na formalni ravni, pri čemer se vsaka beseda v vrstici rima z besedo, ki se nahaja dve vrstici nižje na istem mestu (prva beseda v prvi vrstici se rima s prvo besedo v tretji vrstici, druga beseda z drugo itn., analogno med vrsticama 2 in 4 v drugi vrstici kitice).⁴⁹ Konrad Würzburški torej prednostno poseže v jezikovni material svitanice, da bi jo zavestno uporabil kot umetniški eksperiment. Izhajajoč iz tega besedila se torej za generiranje kontraalbe odpirata najmanj dve možnosti: enkrat je to možnost, ki jo ima srednjeveški nemški avtor, ki ohrani bistveno motiviko svitanice, vendar jo z metričnimi postopki razkrije v njeni semantični pogojenosti in tako nazadnje generira metapoetičen komentar k svitanici, tj. svitanico druge stopnje. Na drugi strani pa imamo strategijo nasprotnih motivike, ki jo je izbral Kovačič, kjer se svitanica začne z večerom in konča zjutraj, ko ljubezen ugasne.

Iz nemščine prevedla Mateja Gaber

⁴⁵ Tagelieder 2003, str. 142/143.

⁴⁶ Tagelieder 2003, str. 152. – Prim. nadaljnje primere za motiv v že citiranih pesmih Güntherja (str. 146), pri Ulrich von Winterstetenu (str. 158) kot tudi pri Konradu Würzburškem (str. 164), kar dvakrat v pesmi, ki jo (pogojno) pripisujejo Frauenlobu (str. 174, 176), pri menihu iz Salzburga (Mönch von Salzburg) (str. 200) in pri Oswaldu von Wolkensteinu (str. 220, 222).

⁴⁷ Wolframs Tagelieder, https://de.wikipedia.org/wiki/Wolframs_Tagelieder (dostopno 8. 1. 2016).

⁴⁸ Harold Bloom, *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*. Iz ameriške angleščine v nemščino prevedla Angelika Schweikhardt, Basel – Frankfurt am Main 1995, str. 30.

⁴⁹ Tagelieder 2003, str. 164.

Povzetek

Avtor v članku obravnava recepcijo albe – pesmi svitanice v sodobnem času. Najprej analizira besedilo pesmi Janija Kovačiča *Kontra-Alba*, kjer odkriva dvojno kodiranje in zanikanje izvirne vsebine srednjeveške albe, v kateri gre za slovo ljubimcev ob svitu, medtem ko *Kontra-Alba* opisuje razočaranje ljubimcev. Ta nasprotja primerja s pesmimi minnezengerjev in ugotavlja razlike, zlasti v poziciji ljubimcev. Nakar napravi še primerjavo s pesmijo Toma Waitsa *Ruby's Arms*. Če je Waits nakljub slovesu od dekleta še vedno vpjet v motiviko svitanice, pa Kovačič obrne situacijo in ruši motiviko.

Ključne besede

alba (kontraalba), analiza besedila, srednjeveška književnost, kodiranje, svit

Summary

In this article Simonek discusses the reception of Alba—a song of the dawn in modern times. He first analyzes the text of Jani Kovačič's poem *Kontra-Alba* (Counter-Alba), where he reveals the double coding and denial of the original content of the medieval alba, which is a farewell to lovers in the dawn, while *Kontra-Alba* describes the disappointment of lovers. He compares these contradictions with the songs of minnesingers and finds differences, especially in the position of the lovers. He then draws a comparison with Tom Waits's song *Ruby's Arms*. If Waits is still embedded in the motif of the dawn, despite the motif, Kovačič turns the situation around and destroys the motif.

Key words

alba (counter-alba), text analysis, medieval literature, coding, dawn

Glasbene razsežnosti kantavtorskih pesmi

Teja Klobčar

Prispevek želi osvetliti pojem kantavtorstva s poudarkom na njegovem udejanjenju v slovenskem prostoru. Osredotoči se na glasbeno plat kantavtorskih pesmi in s pomočjo intervjujev ter pesemskih primerov prikaže razsežnosti in raznolike oblike te ustvarjalnosti pri nas.

“Moraš biti prepričljiv, ljudje ti morajo verjeti.”

Ustvarjanje in izvajanje lastnih pesmi je univerzalno prisotna praksa, ki se v vsakem času in prostoru oblikuje na nekoliko drugačen način. Ena od njenih oblik se v slovenskem prostoru vse od šestdesetih let 20. stoletja udejanja kot *kantavtorstvo*, ki tehničnim lastnostim, torej skladanju in izvedbi lastnih pesmi po zgledu italijanskih *cantautore* dodaja še nekaj drugih značilnosti:

»Beseda cantautore je v osnovi označevala majhen nabor pevcev, ki so bili obenem avtorji glasbe svojih pesmi. /.../ Na začetku je šlo za dokaj prazno oznako, komercialni slogan, ki se je osredotočal na to tehnično značilnost, v nekaj letih pa se je cantautore razvil v pomemben pojav, ki vključuje mnogo družbenih pomenov, zaznamuje pa ga simbolična moč, ki ga na podlagi kakovosti pesmi ločuje od pevcev s področja popularne glasbe.« (Santoro in Solaroli 2007: 466, poudarki v originalu)

Najprej se moram ustaviti ob samem poimenovanju rezultata kantavtorskega procesa – kantavtorskega »izdelka«. V slovenskem prostoru (in jeziku) se mi zdi najprimernejši termin **pesem**, saj v primeru kantavtorjev označuje dva slovarska pomena: pesem kot poezijo¹ in pesem kot vokalno skladbo.² V slovenskem prostoru se poleg izraza skladba,³ ki zajema vokalna, instrumentalna in vokalno-instrumentalna dela, uporablja tudi prevzeti žargonski izraz komad.⁴ Ker gre pri kantavtorskih »izdelkih« za vokalno-instrumentalna dela, ki se pojejo ob (lastni) spremljavi, obenem pa več kantavtorjev poudarja, da gre za poezijo,⁵ se termin *pesem* ponuja sam od sebe, saj zajame vokalno in poetično plat kantavtorskega »izdelka«. Slednji pa ni le enkratni produkt, ampak vsakokratno udejanjenje ideje, ki se realizira v določenem kontekstu – pa naj gre za živo izvedbo ali za poslušanje posnetka; v vsaki situaciji lahko namreč prvotna ideja zasije v nekoliko drugačni luči.

1 Krajše literarno delo z ritmičnim besednim redom, s posebno glasovno ureditvijo, navadno z manjšim številom besed v vrstici: brati, deklamirati pesmi; pisati, star. zlagati pesmi; prevesti, uglasbiti pesem; romantična, satirična, tendenčna pesem; ciklus, zbirka pesmi; pesmi in pesnitve / ljubezenska pesem; ljudska pesem ki se zlasti v peti obliki širi, ohranja in pri tem bolj ali manj spreminja; umetna pesem katere oblika in vsebina je izraz zavestnega umetniškega hotenja določenega avtorja; pesmi za otroke / ekspr. Župančičeva pesem je polna žara, Župančičeve pesmi, pesništvo (SSKJ 2014).

2 Vokalna skladba z literarnim delom kot besedilom: peti, poslušati pesmi; borben, vesela pesem; besedilo, melodija, refren pesmi / ekspr. oglasila se je, zadonela je pesem / zaigrati pesem na harmoniko; žvižgati (si) pesem / cerkvena pesem; partizanska, zborovska pesem // izvajanje, petje take skladbe: to pesem moramo še izboljšati; zbor vadi novo pesem / v pesem se je mešal razposajen smeh (SSKJ 2014).

3 Glasbeno delo: izvedli so skladbo priznanega skladatelja; napisal je nekaj znanih skladb / instrumentalna, vokalna skladba; zborovska skladba; skladba za violino in orkester (SSKJ 2014).

4 Prevzeto prek hrv., srb. *kômād* iz ngr. *komméti*(on) 'kos, del', kar je manjšalnica od *kómma* 'zarez', to pa je izpeljano iz *kóptō* 'tolčem, bijem'. Prvotni pomen je 'odsekan, odbit kos'. (Marko Snoj, Slovenski etimološki slovar, spletna izdaja, 2015). Tuji ustreznici sta npr. nem. *Stück*, pa ang. *piece*.

5 O tem sem razpravljala v prispevku *Singer-Songwriters in Slovenia: An Ethnomusicological Study* (Klobčar 2014), kjer sem med drugim poudarila, da želijo posamezni kantavtorji z definicijo legitimirati lastno identiteto, posledično pa nekateri od njih poudarjajo aspekte, ki so z njihovega vidika pomembnejši za razločevanje od preostale glasbene scene: bodisi pomen besedila, ki naj bi štel za poezijo, bodisi družbenokritični vidik njihovega ustvarjanja.

Kantavtorske pesmi po glasbeni plati niso omejene na določeno glasbeno zvrst, v smislu, da bi jih označeval skupek določenih stilističnih lastnosti⁶. Prav tako se ne navezujejo na določeno družbeno oziroma ideološko skupino (npr., kdo to glasbo posluša in zakaj) (Green in Marc 2016: 9; Wise 2012). Timothy E. Wise meni, da bi bilo bolje, če bi kantavtorstvo razumeli kot **format** popularne glasbe, ta format pa se lahko udejanja v drugih zvrsteh (npr. country, rock, folk). Z osredotočanjem na izvajalca, ki je obenem ustvarjalec, termin kantavtor nakaže določeno kredibilnost osebnega izraza (Wise 2012). Sama kantavtorstvo razumem in obravnavam kot **ustvarjalni proces**, ki poleg pisanja besedil in glasbe vključuje tudi lastno izvajanje (Klobčar 2014).

Izvajanje in posledično prepričljivost je pomemben aspekt kantavtorstva. Adi Smolar na primer meni:

»Podajanje besedil je zelo pomembno, se pravi interpretacija. /.../ Ne delamo na tem, da bi bili pevci, ampak delamo na tem, da smo dobri interpreti besedil. /.../ Ko svoje besedilo podajaš, moraš biti prepričljiv, ljudje ti morajo verjeti. Se pravi, ne gre za neke strašne preizkušnje glasilk; predvsem je sporočilo pomembno.« (Smolar 2014)

Tadej Vesenjak pravi, da poskuša v pesmi ujeti različna čustva ter tako ljudem ponuditi priložnost, da se poistovetijo z njim. Zato mu veliko pomenijo odzivi poslušalcev ob njegovih koncertih:

»Ko naletiš na nekoga pa reče: Jaz imam isti problem. Ali pa reče: To sem nugal. Isto se mi je peljalo po glavi, pa nisem vedel, kaj – in sem odkril, odkril sem pesem. Ker v končni fazi, komu od nas se ni zgodilo, da bi se nesrečno zaljubili, komu od nas se ni zgodilo, da ne bi bili kdaj jezni, komu od nas se ni zgodilo, da bi bili razočarani, veš – in vsako čustvo, vsako razpoloženje je fino, da ima pesem. /.../ In kaj je fino: ko lahko to z nekom drugim deliš. Kar je v bistvu ena osnovna poslanica glasbe. Svoja čustva deliti z drugimi, svoja čustva deliti ne samo na papir, ampak tudi v prostor in v čas, iti do ljudi, zapeti njim. Ljudje potrebujejo muziko, ljudje potrebujejo zgodbe, ljudje potrebujejo dobre tekste ...« (Vesenjak 2017)

Namesto izražanja lastne zgodbe pa lahko kantavtor pripoveduje tudi zgodbo koga drugega ali pa prevzame vlogo domišljjskega karakterja. To je še posebej pogosto pri francoskem šansonu (Green in Marc 2016, 13), neredko pa to izhodišče uporabijo tudi slovenske kantavtorice in kantavtorji, kot je npr. Iztok Mlakar ali Katarina Juvančič, ki pravi, da je prav zgodba izhodišče njenih pesmi:

»Na primer zame so najbolj pomembne zgodbe. Zgodbe resničnih oseb, ki imajo kaj za povedati. Jaz imam zelo malo fiktivnih, oziroma tudi tiste, ki so fiktivne, so vezane na

⁶ To velja tako za slovenski prostor kot za tujino, kjer pa so se posamezne oblike kantavtorstva včasih približale določenim stilističnim zvrstem. Angloameriški *singer-songwriters* so se v svojih začetkih zgledovali pri nacionalni folk glasbi, nekoliko manj pa pri jazzu, bluesu in countryju, nato pa so te zvrsti začeli vse bolj prestopati; francoski *auteurs-compositeurs-interprètes* so po letu 2005 začeli ustvarjati bogato orkestrirane pesmi, s katerimi so želeli dokazati svojo kreativno avtonomijo. Po drugi strani pa naj bi v Italiji in Španiji kantavtorji ostajali močneje povezani z ljudsko glasbo, kar naj bi bodisi izključevalo določene ustvarjalce bodisi jim onemogočalo inovacije (Green in Marc 2016, 15).

določen karakter. In moj pristop je v bistvu zelo etnografski, vsaj v tej začetni fazi. Najprej pride zgodba do tebe, na tak ali na drugačen način. Ali jo sam najdeš ali ti jo kdo pove ali jo prebere ali ti jo kdo napiše ali ti kdo kakšna pisma prinese. Jaz sem zdaj že v tej fazi, da mi ljudje sami govorijo zgodbe pa prinašajo kakšna pisma. /.../ Jaz sem samo medij teh zgodb. Pripovedovalec zgodb, to, kar pač kantavtorji so. Ali so pripovedovalci intimnih zgodb, se pravi svojih, lastnih, ali družbenih ali odslukavajo družbeno realnost, kar po moje jo pač moramo, zato pač smo tukaj.” (Juvančič 2013)

Glasbeni elementi kantavtorske pesmi

“Nekako se nagibam k mnenju, da pri kantavtorstvu težko ločiš besede in glasbo, oboje je nastalo v interakciji in zato tudi drug drugemu dajeta dodano vrednost. Takoj ko eno izločiš, drugemu nekaj odvzameš. Mislim, da je v tem tudi čar kantavtorstva.” (Guček 2016)

Kantavtorji in tisti, ki preučujemo njihovo ustvarjanje, se strinjamo, da je sporočilnost kantavtorskih pesmi ključnega pomena. Besedilo, ki posreduje sporočilo pesmi, mora torej čim bolj neposredno priti do poslušalca.⁷ Pri tem so lahko v pomoč drugi oblikovni in tehnični elementi pesmi, npr. preproste melodične, harmonske in ritmične strukture, v končnem miksu (če govorimo o posnetkih) pa naj bi bil vokal čim bolj izrazit. Prav tako naj izvajalec ne bi imel premočne glasbene spremljave, pomaga pa tudi primeren prostor izvedbe (majhna prizorišča in petje tik ob mikrofону pomagajo pri doseganju intimnosti izvedbe). Glasbeni elementi naj bi torej okrepili sporočilo besedila (Green in Marc 2016, 7–8).

Kakšna je torej glasba, ki besedilu omogoča tolikšno pozornost? Že ob površnem poslušanju lahko ugotovimo, da je izredno raznolika – tako zvočno, stilistično kot tudi oblikovno. Za razliko od popglasbe, ki se že vse od Tin Pan Alleyja⁸ vrti pretežno v okvirih predvidljivega in ukalupljenega in si težje privoščijo vsebinsko in oblikovno eksperimentiranje, je kantavtorska pesem vsaj načeloma lahko precej svobodnejša. Osredotočenost na

⁷ Tu je pomembno vprašanje jezika; če poslušamo kantavtorsko pesem v jeziku, ki ga ne razumemo, je povsem mogoče, da bomo zgrešili njeno sporočilo. Kantavtorji zato v svoje nastope pogosto vključujejo kratke razlage pred posameznimi pesmimi, obenem pa lahko k razumevanju konteksta pripomore tudi glasba. Jezik besedila (kantavtorskih) pesmi je sicer pogosto pereče vprašanje, ki bi v slovenskem kontekstu zahtevalo samostojno raziskavo – še posebno mlajša generacija ustvarjalcev namreč iz različnih razlogov (osredotočanje na tuji trg; zvočnost jezika oz. zgledovanje pri tujih ustvarjalcih; slabo obvladovanje slovenskega jezika ...) posega po angleščini, medtem ko mnogi sooblikovalci slovenskega kulturnega prostora poudarjajo pomen pisanja besedil v slovenskem jeziku. Mednje sodi tudi kantavtorski festival Kantfest.

⁸ Vrednote Tin Pan Alley, ki jih Ian Whitcomb (*After The Ball*, 1972, v: Frith: *Why do Songs Have Words* 1988, 105) opiše kot “blaga, univerzalna, dobro narejena pesem” (“bland, universal, well made song”), v popglasbi vztrajajo vse odtlej. Etzkorn je že l. 1963 ugotavljal, da avtorji pesmi v želji po zadostitvi merilom glasbenega posla posegajo po klišejih in kljub svojim raznolikim glasbenim ozadjem ustvarjajo pesmi, ki so oblikovno in strukturno homogene, kar še utrjuje oblikovno rigidnost popularne glasbe (prav tam, 105–6).

sporočilo jo osvobaja vnaprej določenih vzorcev, nastaja lahko kot uglasbena poezija (torej avtor napiše glasbo na podlagi prej napisane pesmi), lahko se besede in glasba rojevajo hkrati, povsem mogoča pa je tudi tretja možnost: da najprej nastane glasba in se besedilo pridruži pozneje – ta način je sicer najpogostejši pri različnih popularnoglasbenih zvrsteh, kjer pesmi nastajajo na podlagi solističnega ali skupinskega improviziranja – t. i. jammanja. V pogovorih s slovenskimi kantavtorji sem največkrat naletela na prvo ali drugo možnost, torej uglasbljanje poezije oziroma hkratno rojevanje besedila in glasbe, vendar večina ustvarjalcev ne izhaja izključno iz enega samega načina, kar ilustrirajo nekateri od naslednjih primerov. Katarina Avbar je pripovedovala, da je bilo kantavtorstvo nadgradnja njenega uglasbljanja poezije drugih avtorjev:

“Začelo se je v srednji šoli, ko sem začela brati pesmi na drugačen način, in sicer tako, da sem zraven še zaslišala melodijo in vzela kitaro in pač jo uglasbila. Tako sem začela. In potem so kmalu prišle tudi pesmi, moje lastne skladbe.” (Avbar 2016)

Adi Smolar pravi, kako pri njem nastajata besedilo in glasba:

“Hkrati, največkrat hkrati, največkrat refren. Največkrat se zgodi, da je refren, ali pa melodijska že vnaprej ... Za ‘Bog ne daj, da bi crknil televizor’ sem si naenkrat samo ta stavek zapisal. Imam eno beležko, kjer si zapisujem zanimive ideje, in sem potem, ko sem se pripravljala na snemanje plošče, prelistal tisto beležko in sem našel notri stavek Bog ne daj, da bi crknil televizor. In sem potem na podlagi tega začel razmišljat, kaj bi pravzaprav s tem jaz rad povedal. In potem je prišlo oboje.” (Smolar 2014)

Podobno Marko Grobler:

“Večinoma nastane skupaj, ja, skoraj vedno. Redko kdaj da bi imel tekst pa da bi potem na to pisal glasbo, v glavnem to nekako vzporedno nastaja, ne vem, kak čudež se tu zgodi, ampak prej celo glasba nastaja, začnem igrati neko melodijo, pa potem ob tem začnejo včasih spontano besede prihajati, včasih pa potem ta pesem čaka in čaka na to besedilo, v glavnem sem najbolj zadovoljen s tistimi, ki v hipu nastanejo. Da sta glasba in besedilo v trenutku skupaj, se ujame eno z drugim in takrat vem, da je recimo pesem dobra in sem z njo zadovoljen. Dostikrat se pa zgodi, da to pač traja in potem brusiš in piliš pa daš na stran, pa potem čez nekaj časa spet vzameš iz predala ...” (Grobler 2017)

Boštjan Gartner pa na primer izhaja iz glasbe:

“Pri meni v bistvu glasba zelo hitro nastane. Glasba nastane kot neke vrste igra, to je zelo hitro skupaj. Besedila – to pa traja ponavadi. Čeprav tudi ni pravilo ...” (Gartner 2021)

Adi Smolar izpostavi še prednost, ki jo imajo kantavtorji:

“Je pa res zelo olajšano delo, če pišeš in besedilo in glasbo, ker to pomeni, da lahko sam tudi spreminjam, če mi ali tekstovno ali po glasbeni plati ne gre, lahko dodam kakšno noto ali pa kakšen zlog – ali pa ga vzamem. Tako da sem res sproščen, kar se tega tiče.” (Smolar 2014)

Za večino pesmi so značilna številna ponavljanja, predvidljivost, kar je v svojih razpravah o popularni glasbi kritiziral Theodor W. Adorno, ki je kot dva bistvena aspekta popularne glasbe izpostavil standardizacijo in psevdo-individualizacijo (Middleton 1990, 45; po mnenju slednjega je Adorno precenjeval homogenost popularne glasbe in je v svojih analizah pogosto izhajal iz banalnih primerov – največjih hitov, ne pa toliko iz skladb velikih mojstrov Tin Pan Alleya). Med ponavljajočimi se elementi so poleg standardne dolžine fraz in tipičnega sosledja akordov tudi t. i. riffi, ponavljajoči se vzorci v instrumentalni spremljavi; obenem se mnoge “nove” strukturne ideje sčasoma ustalijo kot tipi pesmi, npr. oblika kitice z refrenom (“verse-and-refrain song form”), ki jo je na podlagi tradicije ljudske glasbe populariziral Dylan. Po drugi strani Adorno ni mogel zanikati raznovrstnosti, individualnosti skladb, vendar jo je tolmačil kot psevdoindividualizacijo, s pomočjo katere naj bi posamezne pesmi zvenele drugače, novo. Pri tem je izluščil pet tipov psevdoindividualizacije: (1.) komplicirane harmonije, ki naj bi nadomestile pričakovane akorde osnovnih lestvičnih stopenj; (2.) komplicirani ritmični efekti, kot je sinkopiranje, torej prenos poudarkov s pričakovano poudarjenih dob na nepoudarjene, kar zveni kot popačenje urejenega ritma; (3.) raznovrstne in še posebno “zamazane” zvočne barve (“dirty timbres”), (4.) “otožni toni” (“blue notes”) ter (5.) improvizacije in “presekanja” (“break”).⁹ (Middleton 1990: 49–50)

Oblikovna zgradba pesmi slovenskih kantavtoric in kantavtorjev se metrično zgleduje pri zahodni popularni glasbi,¹⁰ v kateri prevladujeta 32-taktna oblika, imenovana tudi baladna oblika (t. i. oblika AABA),¹¹ ki jo je v začetku 20. stoletja populariziral Tin Pan Alley, in novejši rokovski “12-taktni blues” (“twelve-bar blues”) s tipičnim sosledjem akordov treh temeljnih stopenj: tonike (I), subdominante (IV) in dominante (V):

Takti	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Akordi	I				IV		I		V	(IV)	I	

Preglednica 1: shema 12-taktne oblike

Metrična odstopanja od “pravilnih” štirih (oziroma redkeje treh) dob v taktu so redka, navsezadnje bi v primeru skupinske izvedbe zahtevala dobro usklajenost glasbenikov (v tem aspektu bi si lahko kantavtorji, ki nastopajo sami, sicer privoščili več svobode). Eden tovrstnih primerov je pesem “Rolica papirja” Adija Smolarja (Klobčar 2014): Smolar posameznim verzom dodaja dobe, da bi dosegel razgibanost. Metrična shema je v vseh kiticah v osnovi enaka, gre za štirivrstičnico s pripevom, pri čemer je v prvih dveh verzih drugi takt za eno dobo krajši. Obliko v 3., 5. in 7. kitici razširi z dvema dobama v 3. verzu ter tako še dodatno razbije monotonost. Pripev s ponovitvijo se v pesmi posebej pojavi še

⁹ Slovenska terminologija je na tem področju pomanjkljiva, zato približne slovenske prevode pišem v navednicah.

¹⁰ Ne pa npr. pri slovenski ljudski pesmi, kjer sta poleg 2/4, 4/4 in 3/4 taktovskega načina pogosta tudi 3/8 in 5/8 (Kumer 2002, 66–67).

¹¹ Pred pojavom rocka, v času med obema vojnoma, je prevladovala 32-taktna shema, ki je tudi pozneje ostala prisotna npr. kot ena najljubših shem Lennona in McCartneya (Middleton 1990, 48).

trikrat (pred 1., 4. in 7. kitico), in sicer z besedilom “la la la”, namenjenim izvajanju skupaj z občinstvom. Odstopanje od ustaljene štiridobne metrične sheme je v pesmi “Rolica papirja” ustaljeno in ni posledica trenutnega vzgiba ob izvajanju:¹² različne izvedbe te pesmi imajo namreč povsem identično obliko.

verz	št. dob v taktu (1., 2., 4. in 6. kitica)	št. dob v taktu (3., 5. in 7. kitica)
1.	4+3+4	4+3+4
2.	4+3+4	4+3+4
3.	4+4	4+ 6
4.	4+4+4	4+4+4
priпев	4+4	4+4
ponovljen priпев	4+4+4 (+4)	4+4+4 (+4)

Preglednica 2: shema pesmi “Rolica papirja”

Ritmični značaj kantavtorskih pesmi se tako kot pri ljudski pesmi (Kumer 2002, 66) in v umetni glasbi približuje enemu od dveh tipov: *giusto* (strogo urejen potek melodije) in *rubato* (odstopanja od ustaljenih obrazcev). Ker je za razliko od večine popularne glasbe v kantavtorskih pesmih besedilo močno v ospredju, je tudi v ritmičnem aspektu opaziti precej več svobode; neredko se zgodi, da se ritem melodije (skoraj) povsem izenači z ritmom govora. Natančno notiranje takšnih pesmi je zato zahtevno početje, tudi melodija namreč v teh primerih preide v recitativ (kar se dogaja predvsem v kiticah, medtem ko je v refrenu navadno več spevnosti). To se pogosto zgodi znotraj ene same pesmi; odličen primer je “Kontrabas” Iztoka Mlakarja, v kateri se prelivata recitativ in melodija: prva kitica se začne kot pripoved, recitativno, šele ob koncu prve kitice (pred pripevom “ta mona, ka uodzada guode kontrabas”) pa preide v melodično interpretacijo. V nadaljevanju uporablja oboje, vendar ne po istem vzorcu, s čimer razgiba podajanje besedila ter poudari sporočilo pesmi.

Po drugi strani pa se nekateri po zgledu zahodne popglasbe trudijo za melodičnost vokalnih linij, ki se poslušalcem z lahkoto ujamejo v uho. Tomaž Domicelj je že konec šestdesetih let pisal pesmi za različne festivale, kmalu so prišli tudi njegovi hiti: “(Vem, da) Danes bo srečen dan” (1975 druga nagrada občinstva na Slovenski popevki), “Jamajka” (1978 prva nagrada žirije na Slovenski popevki) ... Velik poudarek melodiki namenjajo npr. Andrej Guček, ki je od začetka osemdesetih let ustvarjal s skupino Hiša, pozneje pa izdal dve samostojni plošči: *Temne zore* (2010) in *Delta* (2016), ter med mlajšimi Sandra Erpe, ki se navdihuje pri interpretacijah jazzovskih pevk, ter Tomaž Hostnik, ki ob kantavtorskem ustvarjanju piše tudi popevke. Pri večini kantavtorjev pa melodija ostaja v senci interpretacije besedila, navadno v manjšem vokalnem razponu in z malotonskim ali pen-

¹² Razen na koncu ponovljenega pripeva, kjer je večinoma dodan en takt spremljave brez vokala.

tatonskim melodičnim vzorcem. Na melodično, obenem pa tudi na harmonsko zasnovo pesmi vplivajo kantavtorjevo glasbeno znanje in obvladovanje vokala ter instrumenta, izvirnost pri ustvarjanju in nenazadnje sporočilnost oziroma namen določene pesmi.

Za pesmi Adija Smolarja je na primer značilno sorazmerno majhno število akordov (največkrat le I., IV. in V. stopnja), posledično jih je mogoče precej z lahkoto poustvariti. Besedila z akordi krožijo v taborniških pesmaricah in na spletu, posnemovalci jih lahko izvajajo že ob minimalnem znanju kitare. Smolar enostavno harmonsko zasnovo uporablja namenoma:

“Izgleda, kot da obračaš tri, štiri dure. Ja, tri, štiri dure, ampak tudi to je mojstrstvo. Ni lahko narediti toliko skladb, ki so zanimive, s čim manjšim številom akordov ... Se že zgodi, da je kakšen zmanjšani vmes pa kakšen zanimiv akord da je, ampak me zmoti. Ker deluje potem preveč, ne vem, tako kot da bi se hotel hvaliti ali kaj takega. Imam občutek, da s tem zgubim na tisti preprosti verodostojnosti. In ga rajši dam ven.” (Smolar 2014)

Po drugi strani pa se na primer Boštjan Narat izogiba poenostavljenim vzorcem:

“Ta ‘taborniški’ element je tisti, ki se mu skušam izogibati ... Malo pa hočem komplicirati, tudi takrat, ko sem sam s kitaro. Da če na kakšnem žuru hoče kdo zaigrat kak komad, da ga ne ravno čisto iz prve.” (Narat 2013)

Metrum, ritem, tempo, melodija, harmonija, zvočna barva in tonska višina oziroma uglasitev oblikujejo končno glasbeno podobo, ki se pri posameznih kantavtorjih lahko izrazi kot svojevrstna poetika, kar na primeru Tomaža Pengova razloži Jerko Novak:

“Tomažev način igranja je bil njemu samosvoj in je pravzaprav popolnoma neponovljiv ... Poleg tega je Tomaž imel dostikrat kitaro uglaseno pol tona nižje, recimo dvanajststrunko, ker jo je bilo težko igrati. Imel je kombinacijo strun, ki je noben kitarist ne uporablja ... gor je imel jeklene strune, ki dajejo daljši izzven, so bolj neobvladljive, ampak predvsem cingljajo bolj in tako naprej, in seveda ta mogoče malo bolj konkretni zvok basa, to so pa dajale plastične strune ... Klasični kitaristi v glavnem igramo v smeri stiskanja dlani, on je pa igral v obe smeri ... recimo tako kot španski kitaristi, ampak seveda na drugačen način. In zaradi tega zvenijo te njegove kitare izjemno bogato. Poleg tega, da je v to svoje igranje poleg ritma, kjer je bil neprekosljiv in izjemno natančen, je vedno vnesel neke drobne variacije, se pravi, nekdo bi rekel, da je njegovo igranje mogoče rahlo monotono, ampak ni. Nenehno so drobne razlike, neke variacije in drobni kontrapunkti zraven – in on je bil mojster tega.” (Novak 2019)

Na poti do izvedbe

“Muzika je muzika in dobra je vedno dobra, ne glede na to, kako jo boš zaranžiral. Moraš jo pa s spoštovanjem prirejati in imeti pravi občutek, do kod lahko greš.” (Predin 2018)

Kantavtorske pesmi so v svoji osnovni obliki vokalno-instrumentalne, izvaja jih avtor sam, bodisi ob lastni spremljavi bodisi ob spremljavi manjše ali večje spremljevalne zasedbe. Za lastno spremljavo si kantavtor največkrat izbere akustično kitaro, včasih tudi električno. Druge možnosti predstavljajo klavir in klaviature, harmonika, v zadnjem času tudi ukulela, torej glasbila, s katerimi je mogoče izvajati harmonično spremljavo. Melodični instrumenti so redkejši, npr. v duu Zajtrk Laura Krajnc izmenično poje in igra violino, medtem ko jo Sven Horvat spremlja s kitaro; Tinkara Kovač v svoje pesmi pogosto vključi solistične pasaže s flavto, ob tem jo spremlja izbrana manjša ali večja zasedba.

V začetku prispevka sem omenila, da pesem ni le enkraten produkt, ampak se njena ideja ob vsaki izvedbi v določenem kontekstu lahko udejanji nekoliko drugače. Pomembno vlogo pri tem igra aranžma oziroma priredba za določeno zasedbo.

Že osnovna, akustična oblika pesmi, napisana za vokal in spremljevalni instrument, je pravzaprav dokončana pesem. Luka Gluvić tako pravi:

“Način, kako jaz snemam – da raje, kot da je spolirano, da zveni bolj kakor croquis. To mi je všeč, nekako bolj spontano je. Potem tisto poliranje mene več ne zanima, jaz grem že naprej ... Rad poslušam instrumentalno glasbo, tudi igram, ampak nekako to, kar ustvarjam, kar hočem ustvarjati, bo pa vedno bolj poudarek na pesništvu, besedilu in glasbi, ki spremlja ...”
(Gluvić 2020)

Odločitev za kompleksnejši aranžma (ali proti njemu) tako ostaja stvar estetske presoje avtorja in seveda možnosti, ki jih ima za izvedbo. Prva neodvisna kantavtorska plošča v jugoslovanskem prostoru, *Odpotovanja* Tomaža Pengova (1973), je po izvedbeni plati zastavljena minimalistično, vendar z izredno pozornostjo do zvoka. Deloma je bila posneta v kopalnici stanovanja njegovih staršev na Prešernovi 1 v Ljubljani, snemalec Aco Razbornik takrat še ni obvladal montiranja posnetkov in je morala biti spremljava posameznih pesmi posneta v enem samem posnetku, kar je od Pengova zahtevalo izredno zbranost. Po zaslugi nenavadnih okoliščin nastajanja pa se je domislil tudi nekaterih inovativnih rešitev: pesem “Ladje prostora” se npr. začne s kapljanjem vode iz pipe, ki preide v kitarsko improvizacijo.

Pogosto se kantavtorji za studijski posnetek še posebej potrudijo in najamejo različne glasbenike, tudi sami lahko nasnamejo več instrumentov,¹³ zato je končni zvok lahko precej bogatejši in bolj dodelan od tistega, ki ga lahko slišimo na živih nastopih. Milan Kamnik na primer precej snema v tujini, v Zagrebu in deloma v Nashvillu s tamkajšnjimi izvrstnimi country glasbeniki:

13 Večino ali celo vse instrumente na svojih albumih odigrajo npr. Gal Gjurin, Robert Petan, Luka Gluvić ...

14 Zagrebška country skupina (1982–), violinist skupine Rista Ibrić je tudi produciral omenjene štiri v Zagrebu posnete albume Milana Kamnika in aranžiral skladbe.

“V Zagrebu sem snemal tri CD-je, tam so tako večinoma člani ‘Plava trava zaborava’¹⁴ pomagali, vključno s produkcijo. Potem sem dva doma posnel s koroškimi muzikanti, dva tam v Nashwillu pa tako, nekaj v Konjicah ... Mogoče imam problem pri živih izvedbah. Zdaj če jaz posnamem tam z nekimi muzikanti, ki imajo grammyje, kako naj jaz v živo to odšpilam, štiri kitariste ali pa kdo mi bo to odšpilal? Ni ga v Sloveniji.” (Kamnik 2020)

Tudi Katarina Juvančič izpostavi razliko med studijskim snemanjem in odrsko izvedbo, vendar tega ne vidi nujno kot problem:

“En cel kup ljudi je, ki dosti sami špilajo ali pa v duetu ali pa največ trije. Ravno zato, ker enostavno ne moreš drugače ... Za CD se pa da, ker je to enkratni projekt. Jaz tudi rajši vidim, če že imam to možnost povabit ljudi in jih plačat, na CD-ju, sicer potem muzika v živo ni ista kot na plati, ampak meni je to po svoje fajn. Da imam obe postavi, se pravi kot duo, neka skeletna pripoved, in potem z vsemi glasbeniki. Jaz imam oboje rada. Če si že v živo – jaz bi imela zelo rada wurlitzer pa marimbe v živo, samo logistično je to ... Ne gre, enostavno ne gre. Ampak, bi bilo pa fajn.” (Juvančič 2013)

Včasih za določene, predvsem pomembnejše koncerte nastanejo posebni aranžmaji. Takšno je npr. Kreslinovanje v Cankarjevem domu, na katerega Vlado Kreslin vsako leto poleg dveh svojih stalnih spremljevalnih zasedb – Malih bogov in Beltinške bande – povabi različne glasbene goste. Ob posebnih priložnostih se za podobna sodelovanja odločijo tudi drugi kantavtorji, npr. Aleksander Mežek je ob svoji 70-letnici pripravil koncert v ljubljanski Operi, ob njem so nastopili številni gostje, vključno z godalnim orkestrom Camerata Carniola. Ker so tovrstne produkcije finančno navadno precej zahtevne, se jih kantavtorji le redko lotevajo. Priložnost za nove, aranžmajske zahtevnejše izvedbe nudijo tudi različni festivali in drugi projekti, v okviru katerih posamezni kantavtorji nastopijo ob spremljavi večjih zasedb, kot je simfonični orkester ali big band. Leta 1973 in 1974 je tako na mladinskem festivalu v Subotici nastopil Marko Breclj, ¹⁵ tam ga je opazil član strokovne žirije Bojan Adamič in iz njunega sodelovanja se je rodila legendarna plošča *Cocktail* (1974) z Brecljevimi pesmimi v Adamičevih priredbah. ¹⁶ Desetletja pozneje je z Big Bandom RTV Slovenija svoje pesmi z aranžmaji Igorja Lundra v dveh projektih predstavil Jani Kovačič, ¹⁷ nastopanje v različnih zasedbah je takole komentiral:

“Ja, najbolj ekonomično je sam, pa tudi najceneje pride, tudi za živce je najboljše. Vse ostalo so pa izjemni izzivi in vedno je fajn delati z različnimi zasedbami, zato ker čisto drugače pride do izraza recimo taista pesem, če izvedeš sam ali pa z neko zasedbo, manjšo ali večjo, recimo

¹⁵ Leta 1973 je nastopil kot član tria Krik, leta 1974 pa je za svoj nastop s pesmijo “Duša in jaz” prejel nagrado strokovne žirije.

¹⁶ Večino pesmi na plošči spremlja Ansambel Bojana Adamiča, pesmi “Požar” in “Črni Peter” spremlja Plesni orkester Radia Ljubljana z dirigentom Bojanom Adamičem, festivalska “Duša in jaz” je izvedena s spremljavo revijskega orkestra, pesem “Hiškar rogač” pa je edina z aranžmajem Andreja Vebleta, Breclj pa jo izvaja z zasedbo Sedem svetlobnih let.

¹⁷ Na podlagi obeh koncertov sta nastali tudi zvočni izdaji: *Cerberus hotel* (2010) in *Silikonski časi* (2016).

Big Band je že kar krepek zalogaj, je treba to že precej naštudirati, narediti aranžmaje. Tukaj je Igor Lunder glavni moj pomočnik, če lahko tako rečem, da ogromno svojega zraven, tako da te stvari res zaživijo in dajo čisto eno novo luč, nov zvok vsemu, kar počnem.” (Kovačič 2016)

Prav po zaslugi različnih sodelovanj lahko posamezni kantavtorji preizkusijo različne glasbene sloge, včasih lahko na ta način skozi celo kariero nadgrajujejo in spreminjajo svoj slog. Pri Aleksandru Mežku so tovrstne spremembe posledica njegovih številnih sodelovanj:

“Verjetno sem to razvado ali pa navado prinesel iz Anglije, zaradi tega, ker v Angliji se premika glasba z vsako novo generacijo. Se pravi, vsaka nova generacija, ki pride na površje, se spomni nekaj drugega oziroma ima en drugačen pristop. Popolnoma z vsako generacijo se nisem združil, ampak tiste, ki so pa sorodne z mojo glasbo, recimo kantavtorsko, mi je to bilo zelo zanimivo, da smo se usedli skupaj, da smo mogoče kaj preigrali skupaj in če se jim je zdelo, da je uspešno, da se nadgrajuje, da ima tudi mogoče eno perspektivo, potem smo sodelovali. In tako sem jaz pravzaprav delal od plošče do plošče.” (Mežek 2018)

Raznovrstnost se lahko pojavlja tudi sinhrono, neredko se zgodi, da kantavtor, npr. Adi Smolar, na enem albumu združi različne sloge:

“Kar zadeva pa te raznovrstnosti, si mogoče kdo predstavlja to kot neko mojo željo ugoditi vsem. Nikoli ni bilo to razlog, da imam raznovrstne. Ampak mene bi zgolj en stil dolgočasil. Jaz imam rad in rokenrol, imam rad valčke in polke, imam rad country, meni je to vse ljubo. In se nikoli nisem omejeval po tej plati, da bi samega sebe zreduciral na zgolj eno glasbeno zvrst in to gojil. Jaz zelo sproščeno napišem pesem, o čemer koli hočem. In to sem si vedno želel.” (Smolar 2014)

Medtem ko so kantavtorske plošče večinoma zvočno enovite, pa to na primer za Smolarjevo ploščo *Prav zdaj* (2018) ne velja; razlog za to so tudi pesmi, ki so nastale v različnih časovnih obdobjih:

“Nekdo mi je zelo zanimivo opazko povedal, ki sam nisem bil pozoren. Dejal je: deset pesmi je in vsako zapoješ drugače, z drugačnim glasom. In sem si potem res vzel čas in šel poslušat in sem videl, da je temu res tako. Se pravi, da je glede na vsebino pesmi tudi moj vokal drugačen: pri šaljivih takšen, pri resnejših takšen, pri bluesu spet drugačen ...” (Smolar 2018)

Posebno poglavje je povezava z ljudsko glasbo. S tem je pri nas v začetku devetdesetih let začel Vlado Kreslin, ki je k sodelovanju povabil Beltinško bando. Na drugem koncu Slovenije Rudi Bučar z vključevanjem istrskih ljudskih instrumentov in petja v ljudskem slogu (poleg narečnih elementov v besedilih) vzpostavlja povezavo z glasbeno tradicijo Istre.¹⁸ Včasih pa se kdo ozre tudi preko naših meja: Leon Matek je na drugem albumu

¹⁸ Vključevanje pokrajinskih/narečnih elementov nekateri kantavtorji, kot so Vlado Kreslin, Rudi Bučar in Milan Kamnik, čutijo kot posebno poslanstvo.

Most (2011) v aranžmaje pesmi vključil turški saz, povezavo s tujino pa je vpletel tudi v besedila. Uporaba manj konvencionalnih instrumentov odpira prostor za eksperimentiranje in s pomočjo zvoka omogoča nadgradnjo sporočila besedila.

V slovenskem prostoru bi lahko našli nekaj izredno posrečenih primerov tovrstne glasbene nadgradnje besedila pesmi. V uspešnici "Delam" Janija Kovačiča (*Ljudje*, 1984) njegov prepričljivi vokal spremlja gospelovski moški zbor. Besede "delam kot zamor'c" iz refrena nam tako pred oči priključijo prizore temnopoltih sužnjev, kar ima v sodobnem kontekstu močan ironičen učinek. Ksenija Jus v pesmi "Povodci so v glavi" (*Pozdravi iz Slovenije*, 2014) družbenokritično besedilo podloži z naravnost banalno spremljavo – tako kitica kot refren temeljita na dveh akordih: v kitici se D-dur izmenjuje z e-molom, v refrenu pa slednjega zamenja E-dur. Skorajda robotska vokalna in instrumentalna izvedba želi poudariti banalnost družbenih norm, obravnavanih v besedilu.

Še posebej zanimivo pa postane, kadar besedilo umolkne in pripovedno moč v celoti prevzame glasba. Frane Milčinski Ježek z izvedbo pesmi "Cinca Marinca"¹⁹ v aranžmaju Bojana Adamiča ob spremljavi Plesnega orkestra Radia Ljubljana, posnet leta 1970, satirično zbode takratno oblast in po tretji kitici najprej preide v govor z jecljanjem, preden povsem izgine in pesem nadaljuje le plesna glasba – orkester igra, kot da se ni nič zgodilo. V Ježkovem jecljanju je mogoče razpoznati nekaj političnih floskul.

Drugačno, povsem resno pomensko nadgradnjo pa prinese pesem "Tist utroc" pianista in kantavtorja Tomaža Hostnika (*Mačaha*, 2020), izvaja jo v duetu z violinistom Matijem Krečičem. Pesem ima le eno kitico besedila, napisano v rovtarskem narečju:

*Tist utroc sa fest nasankal.
Roka zlepla se mu j s šankam.
Učas i zutri ustaju za u tuvarna.
Zdej ma pa na pump pisarna.*

Namesto druge kitice besedila sledi solo violine, ki prevzame vsebinski pripovedni tok. Odsotnost besed nam pusti prostor za refleksijo in nadgradnjo pravkar slišane, omenjene problematike alkoholizma, ki je v prvi kitici zgolj orisana; nadaljevanje oz. razlago si moramo poslušalci ustvariti sami.

19 Pesem je napisana na melodijo »Bell bottom trousers« (Moe Jaffe) – Ježkovi je najbolj podobna izvedba Connie Boswell iz leta 1947. Ježkova izvedba je vključena na ploščo *Cinca Marinca* (Sanje, 1999).

Pod črto

Glasbena komponenta pesmi kantavtorjem ponuja nešteto izraznih možnosti, od njihove inovativnosti pa je odvisno, v kolikšni meri jih bodo izkoristili. Pri tem sploh ni nujno, da bi morali biti vsi mojstri tako besede kot glasbe – pomembno je le, da ne precenijo svojih pesniških, skladateljskih ali izvajalskih sposobnosti, saj se v neposrečenem rezultatu lahko sporočilo pesmi izgubi. Ena od mogočih rešitev za šibkejšje izvajalce je sicer tudi prepustitev pesmi v izvajanje drugim (profesionalnim) glasbenim izvajalcem, vendar je le malo verjetno, da bi takšna izvedba lahko dosegla prepričljivost kantavtorskega podajanja pesmi. Marko Breclj je bil celo užaljen, da je skupina Bossa De Novo priredila njegovo pesem “Ta stol”; na enem od svojih koncertov (Celje, 18. 7. 2014) je komentiral: “To pesem so mi priredili v bossa novo. Mislim, da bi morali uvesti eno novo kategorijo, ne samo avtorske pravice, ampak tudi avtorske krivice.”

Celovitost kantavtorskega ustvarjanja, ki zajema tako pisanje besedila in glasbe kot končno izvedbo, je neposredno povezana z recepcijo pesmi pri poslušalcih: ti namreč verjamejo, da lahko na podlagi pozornega poslušanja besedila, načina izvedbe in spremljave prepoznajo ustvarjalčevo osebnost in vrednote, kar je mogoče razumeti kot avtentičnost (Green in Marc 2016: 9). Dober interpret, ki izvaja tuje pesmi, se takšni avtentičnosti v najboljšem primeru lahko približa, kantavtor pa je že v osnovi tam. Pri tem vsak od elementov – besedilo, glasba in izvedba – sam zase ne izstopa nujno, pomembna je namreč njihova kombinacija, kot mi je v pogovoru zaupal kantavtor Andraž Polič:

“Se pravi, mora biti v bistvu ena prava mešanica vsega tega – oziroma mora biti ... kaj naj rečem, konec koncev poznamo vsi izraz karizma, karizma avtorja dovolj močna in potem niti sama tehnika niti ni tako važna. Konec koncev, tudi Bob Dylan ni ne vem kakšen pevec ali pa vsak kantavtor ima neko svoje specifično igranje kitare, ki po navadi ni neko virtuosno igranje, pa vseeno je tako posebno, tako originalno in avtentično, da nas to prepoji.”
(Polič 2017)

Viri:

Avbar, Katarina, pogovor za oddajo *Pesem v žepu: Katarina Avbar: Na drugi strani* (na sporedu 27. 11. 2016), 11. 11. 2016.

Gartner, Boštjan, pogovor za oddajo *Pesem v žepu: Boštjan Gartner: Čas brez iluzij* (na sporedu 13. 5. 2021, dostopno na: <https://radioprvi.rtvsl.si/2021/04/pesem-v-zepu-213/>), 6. 5. 2021.

Glavič, Luka, pogovor za oddajo *Pesem v žepu: Luka Glavič: Cesta, ki pelje v sanje* (na sporedu 10. 9. 2020, dostopno na: <https://radioprvi.rtvsl.si/2020/08/pesem-v-zepu-180/>), 27. 8. 2020.

Grobler, Marko, osebni pogovor, 3. 11. 2017.

Guček, Andrej, osebni pogovor po elektronski pošti, 15. 11. 2016.

Juvančič, Katarina, osebni pogovor, 1. 10. 2013.

Kamnik, Milan, pogovor za oddajo *Pesem v žepu: Milan Kamnik: A še 'mam sploh pravico?* (na sporedu 28. 5. 2020, dostopno na: <https://radioprvi.rtvsl.si/2020/05/pesem-v-zepu-172/>), 26. 5. 2020.

Kovačič, Jani, pogovor za rubriko *Dobra glasba, dober dan*, 25. 8. 2016.

Mežek, Aleksander, deloma objavljen pogovor za oddajo *Pesem v žepu: Aleksander Mežek in njegov glasbeni dnevnik* (na sporedu 28. 6. 2018, dostopno na: <https://radioprvi.rtvsl.si/2018/06/pesem-v-zepu-82/>), 21. 6. 2018.

Narat, Boštjan, osebni pogovor, 13. 2. 2013.

Novak, Jerko, pogovor za prvo iz cikla oddaj o Tomažu Pengovu *Pesem v žepu: Med glasbo in njeno tišino* (na sporedu 19. 9. 2019, dostopno na: <https://radioprvi.rtvsl.si/2019/09/pesem-v-zepu-139/>), 19. 8. 2019.

Polič, Andraž, osebni pogovor, 3. 11. 2017.

Predin, Zoran, deloma objavljen pogovor za oddajo *Pesem v žepu: Lačni Franz v akustičnih Novih nebesih* (na sporedu 12. 4. 2018, dostopno na: <https://radioprvi.rtvsl.si/2018/03/pesem-v-zepu-73/>), 6. 4. 2018.

Smolar, Adi, osebni pogovor, 5. 3. 2014.

Smolar, Adi, deloma objavljen pogovor za oddajo *Pesem v žepu: Adi Smolar: skozi vesolje proti neskončnosti* (na sporedu 20. 12. 2018, dostopno na: <https://radioprvi.rtvsl.si/2018/12/pesem-v-zepu-105/>), 9. 11. 2018.

Vesenjak, Tadej, osebni pogovor, 3. 11. 2017.

Literatura:

Fabbri, Franco in Shepherd, John: "Genre and Style in Music". *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Volume 1: Media, Industry and Society*, ur. John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver in Peter Wicke. London, New York: Continuum, 2003. 402.

Fran, slovarji Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša. Ljubljana: ZRC SAZU, 2020 (Različica 8.0, 3. 12. 2020). Dostopno na: <https://www.fran.si/>.

Frith, Simon: "Why do Songs Have Words?". *Music For Pleasure: Essays In The Sociology Of Pop*. New York: Routledge: 1988.

Green, Stuart in Marc, Isabelle: "More Than Words: Theorizing the Singer-Songwriter". *The Singer-Songwriter in Europe*. London, New York: Routledge, 2016. 1–19.

Haworth, Rachel: "The singer-songwriter on stage: reconciling the artist and the performer". *Journal of European Popular Culture* 4(1). Bristol: Intellect, 2013. 71–84.

Klobčar, Teja: "Singer-songwriters in Slovenia: an ethnomusicological study/Kantavtorji v Sloveniji: etnomuzikološka študija." *Muzikološki zbornik*. Ljubljana: 2014. 139–156.

Kumer, Zmaga: *Slovenska ljudska pesem*. Ljubljana: Slovenska matica, 2002.

Middleton, Richard: *Studying Popular Music*. Milton Keynes; Philadelphia: Open University Press, 1990 (ponatis 2010).

Santoro, Marco in Solaroli, Marco: "Authors and rappers: Italian Hip Hop and the Shifting Boundaries of 'Canzone d'Autore'". *Popular Music* 26.3. Cambridge University Press, 2007. 463–488.

Shuker, Roy: *Popular Music: The Key Concepts*. Abingdon; New York: Routledge, 2005.

Wise, Timothy E.: "Singer-Songwriter". *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Volume 8: Genres: North America*, ur. David Horn. London, New York: Continuum, 2012. 430–434.

Povzetek

V desetletju raziskovanja slovenske kantavtorske ustvarjalnosti sem se lahko prepričala, da je kljub majhnosti našega prostora neverjetno raznolika – tako kot so raznoliki ljudje, ki jo ustvarjajo. Nekateri se osredotočajo predvsem na besedila, ki jih lahko razumemo kot poezijo; drugi želijo napisati hit in iščejo spevne melodije – ali pa pokazati izvrstno obvladovanje instrumenta. Tretji bi radi zabavali poslušalce, četrti pa jih spravili do razmisleka o družbi ali samih sebi. Prav zato je pri raziskovanju težko vse soditi po istih merilih, sploh če bi jih presojali na podlagi katerega od tipičnih muzikoloških ali literarnih analitičnih pristopov. Raznolikost glasbenih značilnosti kantavtorskih pesmi sem zato poskusila zajeti z različnimi prijemi, tako opisno kot analitično, pri tem pa sem ugotovitve ilustrirala z njihovimi lastnimi mnenji, ki so mi jih zaupali v zasebnih in radijskih intervjujih. Pri tem se je pokazalo, da kantavtorski pristop omogoča izrazito ustvarjalno svobodo, ki bi jo lahko (slovenski) kantavtorji še izdatneje izkoriščali. Domišljene glasbene rešitve namreč lahko prispevajo svoj kamenček v mozaiku kantavtorskega poslanstva, ki že od vsega začetka ostaja enako: izraziti nekaj svojstvenega ter tako pustiti pečat v glasbenem prostoru in času.

Ključne besede

kantavtor, pesem, metrum, melodija, harmonija, aranžma, avtentičnost

Summary

Over a decade of researching Slovenian singer-songwriter creativity, I have been able to see that, despite the small size of our space, it is incredibly diverse—just as the people who create it are diverse. Some focus primarily on texts that can be understood as poetry; others want to write a hit and search for catchy melodies or display instrumental virtuosity. Still others aim to entertain their listeners, while another type would stir them to reflect on society or themselves. This is why it is difficult to judge all of them by the same criteria in research, especially if they are judged on the basis of one of the typical musicological or literary analytical approaches. I therefore tried to capture the diversity of the musical characteristics of these songs using different approaches, both descriptive and analytical, illustrating the findings with their own opinions, which they confided to me in private and radio interviews. It turned out that the singer-songwriter's approach enables a distinct creative freedom, which (Slovenian) singer-songwriters could use even more extensively. Imaginative musical solutions can contribute their stone to the mosaic of the singer-songwriter's mission, which has remained the same from the very beginning: to express something unique and thus leave a mark in musical space and time.

Keywords

Singer-songwriter, song, meter, melody, harmony, arrangement, authenticity



• Foto: Dušan Ambrož

KANTAVTORJI NA SLOVENSKEM – SAMI SVOJI MOJSTRI

Drago Mislej - Mef:

»Kantavtorstvo sem vedno razumel tako, da izhajaš iz sebe, ko opazuješ stvari okoli sebe in jih postavljaš v širši kontekst.«

Pogovarjal se je *Viktor Škedelj Renčelj*

Drago Mislej - Mef je eden tistih ustvarjalcev, brez katerih bi bila domača glasbena scena zelo drugačna. Najprej je sredi osemdesetih let pritegnil pozornost kot frontman in besedilopisec novovalovskega benda Deseti brat, katerega koncertna kaseta *Hotel Vanganel* in LP *Madona dejmi danes* veljata za kulturna fonograma. Potem se je etabliral kot iskani ter na pop festivalih pogosto nagrajevani tekstopisec, še najbolj znan po dolgoletnem in plodnem sodelovanju z avtorjem glasbe Danilom Kocjančičem, pisal pa je seveda še za mnoge druge, saj se število njegovih pesmi meri v stotinah. V novem tisočletju je ob spremljavi Narodnoosvobodilnega benda izdal štiri kantavtorske albume, ki so močno odmevali tako med poslušalci kot med kritiško javnostjo. Živi v Izoli, kjer je poleg vsega naštetega poznan tudi kot neumorni organizator kulturnih prireditev, predvsem koncertov.

Mef, pozdravljen! Ker delava intervju za tematsko številko Dialogov, mi, prosim, najprej povej, kaj ti razumeš pod pojmom »kantavtor«.

Meni je bilo lažje, ker sem že od nekdaj poznal izraz »cantautore« iz italijanščine. In kot mulci s Primorske smo najprej poznali italijanske kantavtorje, celo prej kot naše. In ko v Italiji rečeš cantautore, je to kristalno jasno, kaj pomeni. Ni vsak, ki poje svoje pesmi, kantavtor. Kantavtor je nekdo, ki s svojimi pesmimi nekaj sporoča, ampak ne samo svoje ljubezenske težave in podobno, temveč obravnava širše družbene probleme. In je pri tem tudi angažiran – pove svoje jasno stališče o stvareh. Ti italijanski kantavtorji, ki so to zanesli tudi k nam, so bili vedno angažirani ljudje s stališčem. Z razliko od protestnih pevcev in protestne pesmi, ki je bolj ozko usmerjena, saj se ne spušča v osebne stvari. Kantavtorstvo sem vedno razumel tako, da izhajaš iz sebe, ko opazuješ stvari okoli sebe in jih postavljaš v širši kontekst. In to včasih pač poveš na bolj prikrit način, drugič pa bolj odkrito. V Sloveniji smo imeli generacijo Andrej Šifrer, Aleksander Mežek, Tomaž Domicelj, Mateja Koležnik in še ene par teh je bilo, ki so jim, ko so se kot mladi pojavili na sceni, rekli »studenici«. Pengov ni bil zraven, on se je pojavil že nekoliko prej, pa tudi sicer je bil vedno nekoliko drugačen, individualist ... No, jaz sem vedno dojemal kantavtorstvo na tak način in zato tudi sebe nisem in ne jemljem kot kantavtorja. In prvi »ta zaresni« kantavtor, ki sem ga osebno spoznal, je Jani Kovačič. Spoznala sva se tako, da sem organiziral enega njegovih prvih koncertov, vsaj izven Ljubljane. Takrat sem delal na Radiu Koper in sem se v uredništvu zmenil, da bomo posneli en koncert v živo iz kulturnega doma (do takrat je bila praksa, da je bilo vse posneto vnaprej). Glavna zvezda bi moral biti Tomaž Domicelj. To so bile res velike priprave, ker živi prenos takrat ni bil običajen postopek in je bil kar zalogaj za glasbeno redakcijo. No, kak teden prej me je poklical Domicelj, da ne more priti, ker so ga povabili v London, da lahko prisostvuje snemanju plošče *The Dark Side of the Moon* od Pink Floydov. Jaz sem se zgrozil in ga prepričeval, da nam tega res ne more narediti, saj je tretiran kot glavna zvezda in brez njega je cel projekt vprašljiv. No, pa mi je v tolažbo ponudil nekega svojega sosedo, Janija Kovačiča, mladega fanta, ki bojda tudi fajn poje. Jao, do takrat noben nikoli ni slišal zanj. Bil sem čisto potrtr, kako naj neki en-en nadomesti Domicelja kot zvezdnika, a on me je prepričeval, da je Jani res dober. No, vsekakor mi je bilo jasno, da nek neznanec ne more prevzeti Domiceljeve vloge in zato smo povabili Draga Mlinarca, pa še tistega Domiceljevega sosedo za malo za zraven, če ga je že toliko hvalil. Tako je torej prišel na nastop tudi Jani. Postavil se je na oder v pozi klasično šolanega kitarista s svojim stojalom za tekste (mi smo seveda mislili, da ima zapisane note). Bili smo že prepričani, da nas je Domicelj očitno močno zajeбал, ampak potem je Jani začel z »Jest grem gor na Škoflco ...« in do polovice

pesmi je že »kupil« celo dvorano in na koncu je bil dejansko on zvezda tega koncerta. To je bil torej prvi kantavtor, s katerim sem se neposredno srečal.

No, kateri pa ti je bil referenca izmed italijanskih?

Fabrizio De André in taki tipi. Na primer Paolo Conte je bil že prezakompliciran, ni bil dovolj ljudski. Se pravi, da je delovalo: kitara, oder in revolucija. To je bilo v Firencah prav nekakšno gibanje. In nekateri so bili bližje šansonu, drugi pa bližje žanru folka. Nam so bili bližje folkerji, ker je bil folk bližje rocku. Tisti bolj šansonjerski tipi pa so bili bližje kakemu Arsenu Dediću, ki je bil celo tesen prijatelj z Ginom Paolijem.

Kako potem dojemaš sebe?

Imam se za slabega rockerja s kitaro. In ker imam taborniške korenine, sem moral poletja na taborjenjih pač preigrati. In tam se je kitaro igralo na folk način. Sicer pa niti nisem imel ambicije, da bi igral kitaro kot pravi rocker. Tudi peti ne znam pretirano dobro, da bi se imel za pevca. Sem sicer nekaj časa igral bas kitaro. Kljub vsemu sem začel nekako kot pevec – a to zato, ker sem pisal svoje pesmi. Kantavtor sem postal šele potem, ko je razpadel bend Deseti brat. Takrat sem začel končno delati pesmi tudi samo zase, tj. brez misli na bend, kar je bilo prej vedno prisotno ...

Kdaj pa te je sploh potegnilo v glasbo in tekstopisje?

Ha, ponoči sem poslušal radio Luksemburg in komade snemal na magnetofon Geloso. Ker je šlo za dolge radijske valove, si moral imeti kar srečo, da ti je uspelo posneti kak komad v celoti. No, tako sem si posnel Hendrixovo (pre-delavo Dylana, op.a.) *All Along the Watchtower*, ki me je čisto sesula, pa Beatli z *Abbey Road* – tu mi je uspelo posneti celo cel album, kar me je tudi precej ruknilo. No, dokončno pa me je prepričal bend Thunderclap Newman s pesmijo *Something in the Air*. Drugače pa je bilo vse bolj ali manj stvar naključja. Ko je bilo na primer potrebno narediti v gimnaziji za nek žur pesmi o vseh učiteljih, so to pač naložili meni.

Ampak zakaj tebi? Torej si že moral imeti nek sloves o tem, da pišeš pesmi ...

Ja, so že vedeli, da znam besede zložiti približno tako, da bo nekako zvenelo. Pa pri tabornikih je bilo potrebno pogosto zložiti kakšno pesem.

Torej si takrat že igral kitaro?

Ja, ravno tolko sem znal, da sem lahko igral nekaj osnovnih akordov. Je pa bila Postojna stimulativno okolje, saj je bilo tam precej dobrih glasbenikov.

Na primer znameniti kitarist Drago Della Bernardina. On je bil moj vzornik. Bil je leto starejši. Prvi v Postojni je imel dolge lase, jaz pa drugi, hehe. Že v gimnaziji je imel bend Proteus in so res dobro »prašili«. S svojim kasnejšim triom je igral na novoletnem plesu, ampak to ni bilo kot danes kakšne *Račke* ali kaj podobnega – tam je šlo za Hendrixovo *Hey Joe* v 45-minutni verziji. To je bila prava psihedelijska, da smo bili vsi prav zadeti, čeprav nihče sploh ni vedel, kaj so mamila.

Pa tvoji bendi?

Ko sem prišel na faks v Ljubljano, na FSPN, sem imel kot basist bend z dvema Ptujčanoma. Plac za vaje so nam dali v kleti fakultete – nek čisto majhen prostor tri krat tri metre in čisto gol beton, predvidevam, da je včasih služil za premog, nobenega okna nič ... in to je grozno donelo. No, naša cena za najem je bila, da smo morali vsako soboto igrati v študentski menzi. Tam je bilo vedno polno, ker so vsi prišli dol z doma na žurko. Za nas je bilo tudi fajn, ker ko smo mi začeli igrati, je po kakem tretjem komadu že prišel Zlati Klun ali Janez Hvale in sta zamenjala našega bobnarja, potem je prišel Pavle Kavec in je zamenjal našega kitarista in nato je prišel še Miro Tomassini in je nagnal še mene. In so potem kar oni igrali, ker so bili res maherji. In zato je tja hodilo pol Ljubljane – od Benča do Doce. Tako so torej v bistvu oni žgali vsako soboto cel večer, mi pa smo sedeli za šankom, pili pivo in uradno »igrali«. Bilo je koristno, ker smo tako spoznali veliko ljudi, tudi glasbenikov, pa videli smo, kako se to dela, ker oni so bili pač že uveljavljeni glasbeni mački. Tudi mi smo kot trio nekaj igrali okoli, predvsem po Štajerskem.

Že tudi avtorske pesmi?

Da, takrat sem naredil že nekaj svojih.

Je šlo že za novovalovski štih?

Ne, ne še. To je bil še vse nekakšen blues rock. No, potem pa sem dobil službo na Radiu Koper in se preselil na Obalo. Tam sem spoznal kitarista Duilia Perošo, ki je stanoval zraven, in smo začeli igrati skupaj. Tako je nastala prva taka »kantavtorska« pesem *Tovarišica miličnica*, ki je bila seveda posvečena prvi ženski policistki, ki je prišla v te kraje. No, in potem se je uveljavil ska in smo tudi mi začeli prašiti ska, kar pa je že bilo blizu novega vala. Čeprav naš ska je bil bolj polka, he he. No, kakorkoli, s tem skajem smo potem prišli v novovalovske vode. Torej teksti, ki so imeli za razliko od večine nekaj povedati, ritmika pa se je zgledovala po Ianu Durryju.

**Takrat nisi bil več basist?**

Ne, le še pevec, saj so bili vsi boljši instrumentalisti od mene ... No, najprej sem že bil basist kar jaz, a je bila to živa muka – pri skaju igra bas na kontra, potem sem pa moral še peti zraven in je bilo grozno. Tako je nekoč prišel mimo Igor Korenika in rekel: »Vaš bend rabi basista.« Smo rekli: »Najdi ga!« In on: »Jaz sem ta!«

Kakšen je bil prehod v glavi od blues rocka do skaja oz. novega vala?

Mislim, da je bil Ian Durry eden teh, ki so naredili ta prehod. Hkrati je bil to rock, po drugi strani pa je že vleklo na drugačno ritmiko. Ko sedaj gledam za nazaj, pri nekaterih naših tedanjih komadih vidim kar precej njegovega

vpliva. A vedno je bil poudarek na tekstih. Jaz nisem neki pevec, da bi lahko gradil na glasu, torej sem moral graditi na tem, da nekaj povem. To nas je tudi naredilo malo posebne.

Venomer omenjaš besedilopisje. Kako pa se je to sploh razvilo pri tebi? Ali si veliko bral?

To sigurno. Živel sem v Postojni in marsičesa, kar so imeli v Ljubljani, mi seveda nismo imeli in ker ni bilo mogoče veliko početi, sem bil vezan na branje. Pa tudi gimnazija je bila kriva. Imeli smo fajn profesorje, takšne odprte tipe. Veš, postojnska gimnazija je bila neke vrste kazenska gimnazija. Tja so poslali tiste učitelje, ki so se kje drugod zamerili. To je bilo tako kot Bileća v vojski! Tako smo imeli nevede in nehote nekatere izvrstne profesorje, ki so nam dajali več, kot bi nam dajala ena gimnazija kar tako. Na primer za umetnostno vzgojo smo imeli Saša Dobrilo. On je bil lutkar, stripar. Res fajn možakar. No, potem so ga dobili v Italiji s travo, pa je fasal tam ene pol leta. Potem se je moral vrniti v Ljubljano. Tudi pri slovenščini smo imeli zelo eksperimentalno naravnani pouk. Ko smo pisali prosti spis, smo učenci med sabo tekmovali, kdo bo na bolj utrgan način spisal to. Nekateri so pisali od zadaj naprej, drugo spet na vsako stran pole po eno vzporedno zgodbo, ki se potem združita in tako naprej. Vse sorte je bilo. In to nam je sigurno dalo en tak pospešek v raziskovanju.

Bil si tudi športnik, nogometaš. Prifural si do primorske reprezentance. A se ti zdi, da imata šport in glasba kakšno povezavo?

Da. Navadiš se tega ritma, da stalno nekam hodiš, nekaj delaš. In da stalno z nekom tekmuješ. Saj to življenje je eno samo tekmovanje. Jaz sem marsikaj v življenju naredil po principu: »Če lahko naredi on, potem lahko tudi jaz.« Ko so pri nas v kulturnem domu nekoč igrali Kameleoni in so se vse naše sošolke zaljubile v njih, sem tudi jaz rekel, da bom enkrat Kameleon! In deset let kasneje sem pisal besedila za Kameleone ...

Od mladostniških let dalje si pisal besedila zase in za druge. A da bi pisal pozije v obliki pesniških zbirk, te pa nikoli ni zanimalo?

Nikoli nisem preveč cenil tega, kar delam.

Kljub vsem nagradam in okolici, ki te ceni kot besedilopisca?

Še sedaj, ko napišem pesem, si rečem: »No saj je v redu, a da bi bila res prava pesem, bi se moral pa še malo potruditi.« Sicer ne vem, če bi potem v drugo naredil kaj boljše kot v prvem rukerju. Morda bi celo kaj zafrknil, ker bi poskušal popravljati in biti malo bolj na silo pameten. Na primer, pesem *Dober*

dan sem napisal doma v WC-ju, ko me je Danilo Kocjančič čakal pred vrati, ker bi mu moral besedilo dati že pred dvema tednoma, in ko sem potem za to pesem dobil nagrado na festivalu Melodije morja in sonca in poslušal utemeljitev, sem bil zelo presenečen. O jambih in stopicah ... Česa vsega nisem izvedel, ha ha! Jaz sem povprečnež, ki je bil porinjen v vse te reči, bolj ali manj porinjen. Vedno je nekdo rekel: »Daj ti.«, pa sem potem res šel in to tudi naredil. Tudi za druge ne bi nikoli pisal besedila, da ni prišel Danilo, ki je imel dve pesmi, ki so jih s Prizmo posneli za neko kuharsko oddajo in ko je bila ta mimo, mu je bilo žal, da bi šli komadi mimo, nihče pa jih seveda ne bi vrtel po radiu, ker so govorili o kuhanju. Zato me je prosil, da spremenim tekste. Tako sem zagrabil in se navadil pisati na melodijo.

Si bil takrat že eden od Desetega brata?

Ja, ravno smo začenjali s skupino. Kakorkoli, v bistvu sem bil porinjen v to. Ni šlo za to, da bi imel nek notranji vzgib, da bi se tega lotil.

Kaj se je zgodilo med Desetim bratom in tvojim kantavtorskim prvencem *Najboljše so padle*? Vmes je minilo približno 15 let.

Ha, napisal sem ene dve pesmi in malo nastopal okoli, kakšno leto sem celo pel na playback, torej sem pel v živo, a na posneto podlago. Potem je Robert Vatovec ustanovil Hišni bend, pa smo z njim nekaj časa kolobarili okoli. Zraven so bili seveda še Drago Mlinarec, Ivan Volarič - Feo in Vlado Kreslin. Potem pa mi je v bistvu Smiljan Kreže (mariborski organizator koncertov in pevec nekdanjega novovalovskega benda Preporod, op.a.) takorekoč naredil bend. Enkrat me je namreč klical in rekel: »Ej, Mef, a ti maš bend?«, pa mi je bilo nerodno reči, da ne, in sem rekel, »Da, seveda«. In on: »Odlično, čez 4 mesece imate koncert na Lentu«. Tako sem si moral na vrat na nos tudi izmisliti ime benda in prvo, kar se mi je utrnilo, je bilo Narodnoosvobodilni bend. Povabil sem basista Gorazda Radojeviča, s katerim sva igrala v Desetem bratu, in on je pripeljal še Armanda Šturma. Tako smo torej postali bend in obstajamo še danes. Sicer pa sedaj vedno jaz pišem pesmi, ki jih lahko izvajam tudi sam, za razliko od Desetega brata, ko se je najprej postavljalo bas figuro in boben, nato kitarski rif in šele na koncu vokal oziroma pevsko melodijo in čisto na koncu besedilo. Sedaj je obratno – najprej je važno to, kar imam povedati, potem se na to lahko dodaja instrumente. Zato je to neke vrste kantavtorski bend.

Si bil kdaj v glasbeni šoli?

Bil sem eno leto v šoli za pihalni orkester. Potem so mi dali eno lepo malo srebrno trobentico, iz katere pa nisem spravil niti tona, in me je minilo. Tako se je končala moja uradna glasbena izobrazba.

Napisal si na stotine pesmi. Mnoge od njih so hiti, mnoge so evergreeni ... Zato me zanima, kako dojemaš t. i. navdih oziroma kako se spravljaš k pisanju pesmi. Povedal si, da si dostikrat primoran, pa vseeno – kaj potrebuješ, da napišeš pesem?

V bistvu je to zgolj neke vrste obrt. Vprašanje je samo, če si pošten obrtnik ali delaš zgolj za denar. Sam mislim, da sem bil kar pošten obrtnik. Napisal sem tekste za veliko ljudi in nobenemu nisem računal teksta, kar moji »soborci« iz vrst tekstopiscev nikakor niso odobraval. Ampak tako sem bil navajen od sodelovanja z Danilom Kocjančičem; on je napisal glasbo, jaz tekst in potem če je uspelo, je bilo fajn, če ne, pa sva si delila tudi neuspehe. Tako da meni je OK, da dobim zgolj avtorske pravice. A kljub temu, da tekstov nisem zaračunal, ne pomeni, da sem dajal od sebe ravno karkoli.

Množice ljudi si se dotaknil s svojimi pesmimi, si eden tistih, o katerih ljudje govorijo z velikim občudovanjem. Kako se ti počutiš ob tem?

Khm, jaz sem takšne sorte človek, da mi je nerodno že zaradi sebe. Ne bi si dovolil, da bi napisal nek tekst, ki bi bil prav brezvezen. Da bi samo nekaj naložil, kar bi konec koncev lahko, ker sedaj pa res že poznam ogromno fraz, da ti lahko napišem, kar hočeš ... Ampak, kot rečeno, ne bi mogel narediti tega zaradi sebe! Tudi za največje začetnike sem se potrudil. In to ljudje začnejo ceniti, ko te pesmi postanejo del njihovega življenja. Morda le delčki pesmi, ni potrebno da veliko. Recimo, oni dan sem poslušal radio in je športni napovedovalec trikrat rekel »Ponavljam se kot koledar.« Sintagmo, ki sem jo napisal za skupino Prizma. In se mi je zdelo zelo fajn! In ko napišem pesem, jo običajno pokažem najprej ženi, in če reče, da je v redu, potem že mora biti v redu, če pa reče, da sem samega sebe kopiral, potem se zadeve lotim še enkrat. Tako da ne vem, če sem napisal kak tekst, za katerega bi me bilo potem sram.

Pa vendarle govoriva tudi o umetnosti in presežnem. Praviš sicer, da si obrtnik, a vsakdo bi si želel biti obrtnik na tvojem nivoju.

Glede tega sem pa res hvaležen temu daru, od koder že pač prihaja. Star sem sedemdeset let, pa še vedno nimam problema z inspiracijo, kreativnostjo, z občutkom za ustvarjanje. Res ne vem, od kod mi pride. In kot pravim, ponavadi takrat, ko se mudi; sedaj je pogosto tako, da ko se mi nabere nekaj dolgov in sem dolžan že kake tri pesmi, zvečer sedem pred računalnik in si natočim kakšne tri viskije. Po prvem dobim prvo idejo, po tretjem napišem že vse tri pesmi in se mi zdijo blazno fajn. Je pa tako, da se znam oprijeti za besedo in znam se oprijeti za sliko. Tekst namreč vidim. Ta dar sem verjetno pridobil z nastopanjem. Zato tudi ne znam zrecitirati svojih tekstov, jih namreč lahko le



odpojem, če ne, se jih ne spomnim v celoti. In ko nastopam, imam pred notranjimi očmi sliko zgodbe, ki jo moram povedati. In tudi ko pišem, si v duhu naredim filmsko projekcijo tega komada, torej, o čem naj bi tekst govoril.

Ko napišeš kako pesem, ali imaš kdaj občutek, da bo hit?

Ne, nikoli. Celo nasprotno, moram reči, da sem se do sedaj vedno zmotil, ha ha. Včasih se lahko celo izrazito zmotim. Ko sem na primer napisal *Lahko noč, Piran*, nisem imel prav nobenega posebnega občutka, in šele kasneje, ko so vsi popadali dol, sem si rekel, da komad res kar v redu stoji. Podobno velja za *Ko mene več ne bo*. In kot rečeno, nimam navade, da bi tekste kaj posebej popravljal za sabo. In tudi rečem vsakemu pevcu, da si lahko tekst po svoje

prilagodi, ker ga mora pač on prepričljivo podati na svoj način. Se pa moram zahvaliti, ne vem komu ali čemu, da stvari pač znam opisati in ko dobim idejo, jo znam realizirati.

Pa imaš do katerih pesmi prav poseben odnos?

Vse svoje pesmi imam na nek način rad. Nobene se ne sramujem, najljubša pa mi je zmeraj zadnja spisana. Pa vseč mi je *Postajanje* z albuma *Svoboda* z verzi »Jaz postajam ti in ti postajaš jaz« in obratno ... o skupnem življenju, ko se včasih zamisliš, kako da tvoj partner ve o tebi nekatere stvari bolje, kot ti sam. In ko vprašaš: »Kako že vnaprej veš, kaj bom naredil?«. Stvar, ki jo tudi vedno rad igram, je *Aksinija* (tudi z albuma *Svoboda*, op.a), to je hkrati tudi pesem, ki me še najbolj povezuje z nekdanjim Desetim bratom.

Na Obalo si se priselil. Ampak te tvoje pesmi, že z Desetim bratom, pa potem tvoje lastne in hiti s Kocjančičem so pravi sinonim za obalno poetiko. Misliš, da je prednost, če se priseliš v novo okolje, ker tako opaziš stvari, ki jih lokalci ne (več)?

Postojncani smo se sicer vedno imeli za Primorce, kljub temu, da Postojna velja za glavno mesto Notranjske. In že od malega me je očaralo morje, vsa ta širina. In ko si na čolnu, je pod tabo cel svet, kar je prav poseben občutek. Ampak seveda nisem Istran, niti se nisem na silo nikoli hotel delati Istrana, ker sem pač drugačen po karakterju. Tudi mi nikoli ni šlo za poudarjanje dialekta. In gotovo je res, da kot prišlek vidiš drugače. In saj veš, trenutno najpomembnejši pisatelj o Istri je Marjan Tomšič, ki pa je Štajerec. Sem pa vsekakor borec za mediteranskost – a to preprosto zato, ker ustreza mojemu bioritmu! Saj se vse naredi in vse se bo naredilo, samo je potrebno imeti potrpljenje, ne divjati. In ne se nervirati ... In nikoli mi ni bilo dolgčas, niti v vojski v Bileći ne, še posebej, ker smo tudi tam imeli bend, v katerem sem igral bas kitaro.

Si tudi neumoren organizator koncertov. Zakaj se, poleg svoje muzike, ukvarjaš še s tem?

Ker rad vidim stvari in si jih zato enostavno pripeljem domov, he he. No, delno je to tudi res. Pa lepo je delati z bendi, spoznavati nove ljudi, vse te kreativce.

A je za konec še kaj takega, kar bi bilo potrebno izreči?

Da, mi je žal, da sem del generacije, ki že izginja. Zdaj namreč odhaja ta generacija, ki je prinesla mnoge spremembe, ki je v muziki naredila revolucijo. Pa ne zgolj v muziki, tudi v družbi na splošno ...

Pred osemindesetimi leti je izšla prva slovenska kantavtorska plošča – *Odpotovanja* Tomaža Pengova

Jure Potokar

Čeprav mineva osemindeset let, se še vedno precej dobro spominjam trenutka, ko sem si kupil Odpotovanja Tomaža Pengova. Bilo je v letu izida, se pravi 1973, dozdeva se mi, da je bilo nekako na začetku šolskega leta, vendar je prav mogoče, da se motim. Pred Konzorcijem oziroma pod njegovimi arkadami, tam, kjer imamo zdaj slovenski »walk of fame« z imeni najboljših mladinskih pesnikov, pisateljev in ilustratorjev, je v tistem času skoraj redno stal pult, na katerem so prodajali različne knjige in tudi plošče.

Prodajalec je bil visok mladenič, prav gotovo študent, z dolgimi kodrastimi lasmi in v kartonasti škatli, ki je stala na enem koncu pulta, so se pogosto znašle zelo zanimive, mamljive in pregrešno drage uvožene longplejke, ki so jih v prodajo prinesli nekateri srečneži z dostopom do te nezaslišano redke robe. Dozdevalo se mi je, da ima eno najboljših služb v mestu, kajti ves čas je vrtel plošče in se popolnoma mirno pogovarjal s slavnimi lastniki plošč, ki sem jih poznal in neznansko občudoval zaradi radijskih oddaj z najnovejšo glasbo, ki so jih redno pripravljali, ali pa zaradi glasbenih člankov, ki so jih objavljali v Stopu.

Star sem bil sedemnajst let, v šolo sem hodil na Aškerčevo in Konzorcij je bil takrat nekako osrednja mestna točka, ne samo zaradi avtobusne postaje in obveznega prestopanja, ampak tudi zaradi vsega, kar se je pred in v njem dogajalo. Knjige so me od nekdaj zanimale, doma smo imeli kar precejšnjo knjižnico, ki je bila v ponos očetu, ne pa tudi meni, saj je vsebovala bolj malo naslovov, ki bi zanimale odraščajočega mulca. Toliko bolj, ker sem bil že nekaj let navdušen poslušalec pop glasbe. Začel sem pod vplivom par let starejšega bratranca in kupček malih plošč se je v prvih najstniških letih postopoma večal tudi s pomočjo prijaznega strica na začasnem delu v Švici. Pravi preskok s singlov Beatlov, Monkeesov in drugih pop zasedb pa se je zgodil kmalu po mojem petnajstem rojstnem dnevu, ko sem v trgovini na Cankarjevi, prav tam, kjer (kako ironično) danes prodajajo slušne pripomočke, kupil prva dva albuma.

Albuma, še posebej taka, kot sem ju kupil, sta bila seveda naslednji klin na lestvici odraščanja. Morda celo več kot en klin, kajti izbral sem plošči, ki sta pomembno odstopali od tedanjega okusa mojih vrstnikov. Po eni strani je bil to električni blues najslavnejšega glasbenika tega žanra B. B. Kinga (*Live in London* je naslov tega solidnega, čeprav ne ravno vrhunskega glasbenega izdelka), po drugi pa *Greatest Hits Volume 2* Boba Dylana. Zlasti ta druga plošča je poskrbela za pravo iniciacijo oziroma za vrata v svet glasbe, ki se je za njimi odpiral. Cel kup pomenljivih poudarkov je povezanih s to ploščo, ki je še zmeraj v moji zbirki, čeprav najbrž že desetletja ni bila na gramofonu. Za začetek recimo tale, glasbeno manj pomemben, pa zato toliko bolj pomenljiv v trenutku nakupa. Ploščo so izdelali v Indiji, v sloviti kaznilnici Dum Dum. Je izjemno debela in malomarno izdelana, v primerjavi s podobnimi ameriški izdelki, ki so mi nekaj pozneje začeli prihajati v roke, je okoren polizdelek, ki je že ob prvem predvajanju primerno škripal, prasketal in včasih tudi preskakoval, toda če si živel v vzhodni Evropi, ne ravno za železno, vsekakor pa za zaveso, ki takrat ni prepuščala prav veliko izdelkov ali idej z Zahoda, je bila kljub temu privilegij, ki mu skoraj ni bilo para.

Najbrž lahko danes rečem, da je bil nakup Dylanove plošče najboljša investicija, ki sem jo kdaj v življenju naredil. Seveda še zdaleč ne samo zaradi glasbe, čeprav mi je ta zlezla globoko v srce, ampak tudi zato, ker sem se začel zaradi nje (kmalu so se pridružile druge, podobne) po eni strani odkrivati moč poezije, po drugi pa poglobljati rudimentarno šolsko znanje angleščine. Če sem namreč hotel razumeti, kaj Dylan poje, sem moral pesmi najprej zelo natančno poslušati, in to seveda velikokrat, da sem jih nato uspel zapisati in jih v naslednji stopnji še prevedel. Kar je – to vedo vsi, ki so Dylana kdaj poslušali –, vse prej kot lahka zadeva. Ne samo zaradi načina petja, zaradi pogovorne ameriške angle-

ščine, ki je pač ni bilo mogoče najti v zelo omejenem angleško-slovenskem slovarju, ampak tudi zaradi popolnoma drugačnega ozadja, na katerem so pesmi nastajale. Še danes sem ponosen, da mi je »prepis« večkrat popolnoma uspel, kar sem lahko preveril nekaj let pozneje, ko sem ugotovil, da si je mogoče Dylanovo knjigo *Writings and Drawings* (Kopf 1973) izposoditi v Ameriškem kulturnem centru. Menda ni treba dodajati, da je bila knjiga pri meni vedno, kadar sem jo tam našel na polici.

Toda naj sem se še tako trudil, Dylana takrat preprosto nisem mogel docela razumeti. Pel je v tujem, čeprav privlačnem jeziku, govoril je o stvareh, ki so mi bile večinoma zelo daleč, predvsem pa nisem mogel prodreti globoko v bistvo njegovega sporočila, uživati v odtenkih jezika, ki so za poezijo najpomembnejši. Dobil sem torej sporočilo, tisto protivojno ali protirasistično, razumel sem, da se časi spreminjajo, pravzaprav ne samo razumel, ampak čutil z vsakim vdihom, toda za celovit dostop do poezije, do pretanjene in večplastne izraznosti jezika sem vendarle potreboval drugačno spodbudo, ki je prišla malo pozneje.

Da bodo *Odpotovanja* izšla, sem seveda dobro vedel, ker sem bil v tistem času reden poslušalec Radia Študent, na katerem so vsaj nekatere Pengovove pesmi pogosto predvajali. Ko sem torej izvedel, da jo je mogoče dobiti, me je denar, ki sem ga pripravil zanjo, dobesedno žgal v žepu in tako mi je tisti mladenič z dolgimi lasmi pred Konzorcijem v papir (vrečke so bile še zahodnjaško razkošje in dekadenca) lično zavil sveže pridobljeni zaklad.

Ko sem prišel domov, sem ploščo nemudoma položil na preprost Iskrin gramofon, legel na posteljo, na vsako stran blazine postavil zvočnik in čakal, da se glasba začne. Zdaj lahko rečem, da mi je to, kar sem dočakal, v marsičem spremenilo življenje.

Najprej sem slišal samo razkošni zvok akustične dvanajstrunske kitare in svetli, rahlo otožni glas pevcu, ki sta me objela in prodrla vame, kot ni do tedaj še nobena glasba. Predstavila sta me v neznan, vendar tako zelo vabljev in privlačen svet, v prostor in čas, ki je nekoč bil ali šele bo obstajal. Težko bi rekel, da sem razumel besede in njihov pomen. Vse skupaj sem čutil na drugi ravni, spoj glasu in zvena kitare je šel naravnost vame, v samo bistvo in tam sprožil nekaj, česar nisem poznal, niti se tega takrat nisem docela zavedal. Vem samo, da sem imel ploščo *Odpotovanja* več mesecev dobesedno nenehno na gramofonu, da sem jo poslušal po večkrat na dan in se vedno znova čudil brezhibnemu spoju besede in zvoka na njej.

Počasi sem začel odstirati pomene besed in verzov, spoznaval sem, da Tomaž poje o odpotovanjih, ki čakajo vse nas, vsakega na svoj način in ob svojem času, da je cilj teh potovanj za vsakega od nas drugačen in neponovljiv. Ko sem prodril nekoliko globlje, sem se začel navduševati nad eksotičnimi imeni (Danaja) in mitičnimi kraji (Matala), ki jih dotlej nisem poznal, čudil sem se neskončnosti cest, ki vijugajo skozi *Odpotovanja*, in včasih sem zamaknjeno strmel v pavspapir, na katerega je dal imenitni oblikovalec plošče Matjaž Vipotnik natisniti Pengovove verze, ker sem tam odkril novo posrečeno metaforo pesmi, ki sem jih že dolgo znal na pamet.

V spremni besedi na plošči Tomažev prijatelj in sodelavec v zasedbi Salamander (kakšno škoda, da se od njenega izjemnega muziciranja, ki je bilo v svojem času zelo blizu najboljšemu, kar se je sočasno dogajalo drugod po svetu, ni skoraj nič ohranilo), sicer pa

eden velikih slovenskih pesnikov Milan Dekleva piše o obredu zvoka in njegove besede, o tem, da je v *Odpotovanjih* »... ujet in v samoto ustavljen nek trenutek naše mladosti«, kar se seveda nanaša na nastajanje plošče, toda hkrati z zgodovinske razdalje zelo natančno povzema to, kar je izkušnja poslušanja *Odpotovanj* pomenila in še pomeni poslušalcu, tudi če parafraziram nadaljevanje njegovega zapisa »... menda smo pred skoraj petdesetimi leti odpotovali po kraljevski poti k divjim urokom zvoka in besede ... V tujih krajih, v geometriji prisotnih reči smo začutili molčečo vdanost k obrednosti.«

Obrednost je zelo natančna oznaka tega, kar *Odpotovanja* pomenijo. Tako brezhibnega spoja zvoka in besede, zvena in pomena ne najdeš zlepa niti v svetovnem merilu. Pa ne gre samo za nas, ki svoj jezik poznamo do obisti, nad harmonijo Pengovove stvaritve se navdušujejo tudi tisti, ki v pomen jezika niso posvečeni. Težko je natančno povedati, kaj *Odpotovanja* naredi tako enkratna in neponovljiva. Prav gotovo vsebujejo občutja svojega časa, nemir mladosti in iskanja, ki svojega cilja sicer ne pozna, vendar ga čuti in sluti z vsem svojim bitjem. In ta občutja so izražena s pesniškim jezikom, ki je izčiščen, varčen, vendar zelo natančen. Pogosto srhljivo natančen. Je arhaičen in moderen hkrati in prav to, da ohranja temeljne značilnosti poezije, kot so recimo kitična oblika, pa rime oziroma asonance, vendar se vsega tega ne drži dosledno, je morda poskrbelo, da so prodrli tako globoko v zavest vsakega poslušalca. Toda hkrati je k temu treba dodati Pengovo izjemno interpretacijo, njegov Orfejev glas, ki se brezhibno prilega besedam in njihovi zvočnosti.

Še danes me navdušujejo in popolnoma očarajo prav tiste pesmi, ki so me najbolj očarale, ko sem jih šele spoznaval. Vzemimo recimo »Danajo« in njen začetek:

*mirno je v stolpu
pod krilatim večerom čakanja
le ona bedi in posluša
ko veter preroško pozvanja
in sanja
danaja danaja*

Ali »V nasmehu nekega dneva«:

*med glasbo in njeno tišino
med senco in njenim telesom
med žensko in njeno lahko stopinjo
čutiš pot med besedo in molkom
in zemlja na katero si stopil
ti je vzela del potovanja
ko se vrneš
si sam*

»Nerodno pesem«:

*proti polju proti morju
proti mirnemu vesolju
smo hodili po obzorju
a ljudje so v nas zijali
moj bog
in se smejali*

In v »Sarkofagih«:

*ceste so plesale
pod koraki kot da bi znale
najti pot proti jutru
in drugod
in glasovi so rasli
vsepovsod*

Ne vem več, kolikokrat sem poslušal te skrivnostne in magično lepe verze in skušal doumeti, kaj je pesnik z njimi skušal povedati. Vem samo, da dokončne razlage nisem nikoli našel. Oziroma našel sem vsakokrat drugo, novo, svežo in bolj verjetno od prejšnje. Z *Odpotovanji* sem torej odkril bistvo poezije, to, da si jo lahko vsak tolmači po svoje, da vsak bralec besedam dodaja drugačen pomen zaradi svojega enkratnega položaja v času in prostoru.

Precej pozneje, potem ko sem prvi izvod *Odpotovanj* dobesečno izrabil, da sem ga moral nadomestiti z novim, na katerem sem zdaj, ko to pišem, odkril lično zapisan datum 1. avgust 1977, sem ugotovil, da podobno magično izkušnjo ponuja branje mnogih najboljših svetovnih pesnikov, od Rilkeja do Borgesa in od Jenka do Šalamuna, toda brez *Odpotovanj* tako daleč zelo verjetno nikoli ne bi prišel.

Vsega je kriva nova kitara ali kako sem postal in ostal kantavtor

Boštjan Narat

No, v resnici ni kriva ničesar, se je pa z njo vse začelo. Blueridge 1060, Carter Stanley memorial guitar s serijsko številko 67060307. Kupil sem jo 4. junija 2007 v dunajski trgovini Klangfarbe in takrat ter z njo se je v mojem glasbenem življenju nekaj korenito spremenilo. Zaradi nje sem postal kantavtor.

Seveda ni bila prva, daleč od tega. Prvo kitaro sem dobil pri petnajstih, leto dni po tem, ko sem zapustil sistem glasbenega izobraževanja in pospravil violino v kovček, kovček pa odložil na vrh omare. Melodija C106, stala je 13.000 tolarjev, nanjo sem takoj napopal *lapping tounge*, sedel pred kasetofon in začel skinevati Richardsove rife in Hendrixove solaze. Učil sem se hitro, tistih šest let glasbene šole je vendarle pustilo sledi. Širil sem repertoar in godel po žurih, status lokalne legende pa sem pridobil z obvladovanjem danes legendarnega hitoprstnega nudljanja s takrat aktualne plošče *The Razor's Edge*. AC/DC: *Thunderstruck!* Epski rif mi je prinesel prve honorarje v obliki zastonj piva.

A vse to je na plastičnih strunah zvenelo samo približno ok, zato je bilo treba narediti korak naprej. Prva električna kitara in prvi korak na poti k uresničitvi sanj, ki so se imenovale *imeti bend*. Češkoslovaška Jolana Diamant, črne barve in Gibson Les Paul oblike. Zanj sem plačal sto mark, s pomočjo adapterjev sem jo najprej priklopil kar na glasbeni stolp, kasneje pa na svoj prvi ojačevalec. Moral je biti Marshall, seveda je moral biti Marshall! Valvestate 40V, majhno kišto sem kupil za 80.000 tolarjev in jo iz trgovine odnesel v garažo za Bežigradom, kjer se je rojeval bend po imenu Sfiltrom. Češkoslovaški stroj je kmalu nadomestila mašina ameriške izdelave, Jolana se je preselila pod posteljo in tam ostala petindvajset let, dokler nisem napol po naključju izvedel, da ima vzhodnoevropska firma kultni status in da je dotična kitara vredna približno tridesetkrat toliko, kolikor sem zanj plačal na začetku devetdesetih. Ampak to je že druga zgodba in naj bo povedana kdaj drugič.

Jolano še vedno imam, tudi ko sem izvedel, koliko je v resnici vredna, je nisem prodal, kitar se ne prodaja. Vsaka kitara je pač zgodba zase. In vsak nov inštrument prinese spremembo v načinu igranja, v načinu razmišljanja o muziki. Te spremembe so včasih kozmetične, drugič pa precej bolj radikalne. Kitara, ki sem jo kupil junija 2007, je moj intimni glasbeni svet obrnila na glavo.

Blueridge je bila moja prva *western* kitara, prva akustika s kovinskimi strunami. Zanj sem se odločil iz povsem pragmatičnih razlogov, večkrat se mi je namreč zgodilo, da sem v studiu potreboval tisti praskajoči brenkajoči zvok trzalice ob kovino, taborniško klempanje akordov »iz komolca«, ki – če je primerno umeščeno v miks – lepo podpre komad, malo kot dodatna harmonska osnova in malo kot perkusija. Uporabna reč. In zakaj bi si jo vedno sposojal, čas je bil, da si omislim svojo.

Ampak ko je BR 1060 postala moja, sem jo začel odkrivati na povsem drugačen način. Trzalico, svoje sicer priljubljeno orodje, sem kmalu pospravil v žep. Nobenih tabornikov, nobenega udrihanja po odprtih akordih, nobenega pretepanja kovine. Kitara je v mojih rokah zvenela neprimerno bolje, ko sem jo igral s prsti. In ko sem jo tiho ubiral, so se mi začeli odpirati novi glasbeni svetovi, kot nek intimni glasbeni kopernikanski obrat, povsem nepomemben z vidika človeštva, a še kako bistven za ustvarjajočega posameznika. Ni se spremenil samo način mojega igranja, spremenili so se komadi, spremenila se je muzika, ki sem si jo drznil imenovati moja. In začele so se pisat pesmi, s katerimi, vsaj na začetku, nisem vedel kaj početi.

Star vic z brado, ki bi mu jo zavidali ZZ Top, pravi, da je kantavtor glasbenik, ki ne zna peti, zato pa res slabo igra kitaro. Glede na to, da se že petnajst let ponamam s tem nazivom,

štos velja tudi zame. Kot kitarist nisem nič posebnega in v svoji karieri sem z bravuroznostjo le redko osupnil občinstvo. V tem pogledu se navdušeni komentarji ob hitroprstnem preigravanju rifa avstralskih rokerjev iz prvih let mojega šeststrunskega udejstvovanja na seznamu fenovskih izlivov še vedno uvrščajo precej visoko. Poleg tega je konkurenca strašna in mojstrov ter mojstric najbolj popularnega brenkala kar mrgoli. Če parafraziram klasičnega avtorja znanstvenofantastične satire: kitaristi so po pet penijev šopek.

Kaj pa petje? Vedno sem rad in veliko pel, po žurih in na nabrežju Ljubljane. Ni mi šlo slabo, med svoje največje uspehe štejem dejstvo, da sem v mladosti, ko čiki in zrelost na glas še niso puščali šarmantnih sledi, zmogel cel *Child in time*, tudi tisti del, ko Ian Gillan pripleza do himalajskih višin. In enkrat sem na nekih karaokah še kar razturil s Faith no more in njihovo verzijo komada *Easy*. Pri bendih pa sem občasno prislonil kak spremljevalni vokal, več od tega nikoli. Petje sem prepuščal tistim, ki se na to početje spoznajo: pevkam in pevcem.

Potem pa se je zgodil junij 2007 in na kovinskih strunah moje nove akustike so se začele pisati pesmi, s katerimi, kot že rečeno, nisem vedel kaj početi. Zdele so se mi dobre in smiselne, glede tega sem bil že na začetku dovolj samozavesten in prepričan v svoje avtorske sposobnosti, ni mi pa bilo jasno, v kateri kontekst jih umestiti, kako in s kom jih izvajati. Sfiltrom, pri katerih sta mojim besedilom dajali glas Breda in Diana, smo bili že stvar zgodovine, s Kataleno pa smo se konceptualno gibal nekje povsem drugje, zato je bila moja prva misel, da bo treba pač ustanoviti nov bend.

Ideja je bila vse prej kot mimobežna, na lagerju sem imel že nekaj ljudi, ki bi jih povabil k sodelovanju, predvsem pa sem imel zelo konkretno idejo, kdo bi te pesmi pel: Marjan Bone, prvi glas skupine Kvinton, Tom Waits z Dravskega polja. Vokal, ki ga imam še danes rad, in bend, ki ga še vedno izjemno cenim. Ampak zamisel o sodelovanju z Bonetom je ostala zamisel, nikoli ga nisem poklical, preden bi to storil, sem namreč želel svojo novo muziko preizkusiti. In če se zlato preizkuša z ognjem, se glasba preizkuša pred studijskim mikrofonom.

Posnamem demote pa vidim, kam me bo zadeva odpeljala, to je bila ideja. Nov bend se bo že sestavil, naprej je treba slišati, kaj komadi potrebujejo, kaj jim manjka in kaj jih lahko naredi boljše. Pa sem šel in sem jih posnel. In potem sem jih poslušal, natančno in velikokrat, poslušal sem jih, dokler se nisem navadil na tuji in nikoli prej slišani glas, ki poje moja besedila. Poslušal sem jih, dokler mi niso začeli že po malem presedati. In kar naenkrat ugotovil nekaj izjemno zanimivega: nič jim ne manjka. Prav nič.

Tole zveni nadpretenciozno, vem, ampak v resnici je šlo za vse kaj drugega kot pretirano samozavest kantavtorja v nastajanju. Te mi je kvečjemu primanjkovalo, z izvedbami nisem bil zadovoljen, vse šlamparije in nenatančnosti so me motile do besa, moj glas pa mi je, kot že rečeno, zvenel tuje in predvsem neprepričljivo. Šlo je za princip. Pesmi so bile v svoji razgaljenosti neposredne, dogajale so se tukaj in zdaj, v moji dnevni sobi, kuhinji ali kjerkoli že. Bogato aranžirana muzika zahteva našo pozornost in ko jo dobi, nas lahko odpelje daleč stran. V preprosti maniri odigrana in odpeta kantavtorska pesem sede zraven nas in v svoji tihi prisotnosti ne pričakuje ničesar. Samo je. In včasih je *samo biti* največji izziv.

Postati kantavtor je bil zame gromozanski izziv in svojevrstna ironija je, da moj prvi album nosi naslov *Strah je odveč*, strahov je namreč kar mrgolelo. Na svoj glas in okleščene izvedbe sem se počasi sicer navadil, temu pa so sledili koncerti. Ko sem prvič stopil na oder kot kantavtor, sem imel za sabo petnajst let odrskih izkušenj in mislil sem, da posel obvladam. Pa ga nisem. To je bil nek povsem drug oder. Šele ko nastopaš sam, se zaveš, kaj vse se skriva v skupni igri in kako pomembni so ljudje, s katerimi si oder deliš. Ko si sam, se sliši vse, za nikogar se ne moreš skriti in na nikogar nasloniti. In sam nisi samo ti, sami in razgaljeni so tudi komadi, ki jih igraš.

Pa sem te uvodne viharje nekako previharil in se v tej, zame novi realnosti udomačil, kantavtorski val me je pograbil in zelo kmalu je bil tu material za drug album. Tega sem se lotil drugače, v navezi z Matevžem Kolencem, ki je bil avtor aranžmajev, in ob pomoči Polone Janežič, Jelene Ždrale in Blaža Celarca. In čeprav so bile Matevževe priredbe narejene z neverjetnim poslušom ter občutkom za bistvo kantavtorskega početja, je album vendarle zvenel drugače. Bil je bendovski album in jaz sem bil sicer še vedno kantavtor, hkrati pa sem postal pevec v bendu.

A dovolj o tem, to besedilo noče biti pregled moje kariere. To je zgodba o neki kitari, o Blueridge 1060, Carter Stanley memorial guitar s serijsko številko 67060307, ki sem jo kupil 4. junija 2007 v dunajski trgovini Klangfarbe.

21. maja 2012 smo imeli promocijski koncert albuma *Konec sveta vedno pride nenapovedano*. Konkretno, v Kinu Šiška, v Katedrali, z bendom, z že omenjenima Polono in Jeleno ter Matevžem in Blažem. Po koncertu smo odpeljali opremo v plac. Še isto noč je nekdo v naš prostor za vaje vlomil in odnesel cel kup opreme. Na seznamu ukradene robe, ki smo ga sestavili za policijski zapisnik, se je znašla tudi moja kitara.

Absurd je v tem, da je nisem nikoli in nikjer puščal, ne v avtu, ne pri Kataleni, ne pri Melodromu. Vedno sem jo nosil s sabo, tudi ko smo šli po vaji na pivo, sem s kovčkom med mizami delal gužvo. Verjetno me je kraja zato tako prizadela. Blaža je udarila organizacijska božjast in kot obseden je rihtal novo ključavnico, Matevža je prevzel sveti bes in zdelo se je, da bo zdaj zdaj premlatil prvega, ki ga po naključju prinese mimo, kar tako, za vsak primer. Mene pa je sesulo. Sedel sem na stopnice pred našim glasbenim domicilom in se zjokal kot otrok.

Nekaj časa sem upal, da se bo čudežno vrnila, pa se seveda ni. BR 1060, zaradi katere sem postal kantavtor, je izginila. Koncertno poletje, ki je sledilo izdaji albuma, sem prebrodil s pomočjo kolega Hamota, ki mi je nesebično posodil svojo fenomenalno Gibsonko. Hamo, še enkrat hvala in tisti Johnnie Walker usluge niti približno ne more odtehtati, pa tudi če bi bil blue in ne samo black label. Seveda pa se resnega muzičarstva ne moreš it s sposojenimi inštrumenti, zato sem se septembra spet odpravil na Dunaj v svojo priljubljeno Klangfarbe:

»Dober dan. Iščem Blueridge 1060, Carter Stanley memorial guitar.«

»Hm, te serije pa nimamo. Zelo malo jih je, če se ne motim, smo imeli pred nekaj leti en primerek pa je že zdavnaj šel.«

Ja, vem, da ste ga imeli. In vem, da je šel. Ni šel samo enkrat, šel je dvakrat.

* * *

Blueridge 70AS, serijska številka 07121173, to je kitara, ki sem jo 17. septembra 2012 kupil na Dunaju in ki je odsihmal – kako čudovita beseda, treba jo je vrniti v obtok – moja stalna spremljevalka. Ni povzročila takšne revolucije kot njena ukradena predhodnica, ampak tega od nje nisem ne pričakoval ne potreboval. S prvo sem kantavtor postal, z drugo ostal, zadnja leta morda manj intenzivno, a zaveza kantavtorstvu ostaja eden ključnih elementov mojega glasbenega in pesniškega početja.

Pred kratkim sem igral s Chrisom Eckmanom. Povabil me je kot gosta v oddajo Izštekani, da bi skupaj zagodla njegovo *The Same*, prepesnitev in uglasbitev pesmi *Isti* Daneta Zajca. Čudovit komad in krasen projekt, zelo sem bi počaščen, da je pomislil name. Pa dobro, da ne odplavam, dobila sva se na vaji in ko sva ugotovila, da komad štima, sva si odprla pivo. Debata o vsem živem, o epidemiji, muziki, politiki ... Razlagal je, da je imelo obdobje izolacije zanj celo en pozitivni kolateralni učinek: razbremenilo ga je in sprostilo njegov čas, s tem pa tudi njegovo pisanje. Čas za delo vedno nekako najdemo, če je treba, ga malo na silo izumimo. Tudi pisanje in ustvarjanje sta delo, da ne bo pomote, sta pa z vidika časa in pozornosti druga zgodba.

Odkar imam dva majhna otroka, me ljudje pogosto sprašujejo, če se je moje življenje spremenilo. Odgovor je jasen, seveda se je spremenilo, ob dveh majhnih bitjih bi težko ostalo isto. Je pa sprememba manj radikalna, kot sem si morda predstavljal, da bo, sploh kar se tiče dela in izpolnjevanja obveznosti. Res smo prilagodljive živali in znamo se organizirati, včasih sem (skoraj) navdušen nad sabo, ko mi uspe v trenutku resetirati možgane in v rekordno kratkem času opraviti (skoraj) vse, kar je treba. Ne samo mimobežni opravki, tudi zadeve, ki zahtevajo veliko kreativne energije: kolumna, vprašanja za okroglo mizo, muzika za gledališko predstavo – vse se kar nekako sestavi. Celo katalenski projekti se znajo zgužvat v stisnjen in strogo odmerjen čas; ker so konceptualno jasni in vnaprej premišljeni.

Kaj pa kantavtorska iskanja? Ja, ta so edina, ki mojim otrokom plačujejo davek. Verjetno prav zato, ker so iskanja, ker nikoli ne postanejo koncept, načrt, projekt ali naloga. Pesmi, ki si jih drznem peti, se morajo napisati same, lahko jim samo ponudim čas in prostor, kjer se zgodijo. Če se seveda hočejo zgoditi. Lahko sedem na stol, vzamem v roke kitaro – 1060 ali 70AS, glavno, da je Blueridge – in upam, da prisedejo, tiho in zavezujoče, kot znajo samo one. In da samo so, kot ne zna *samo biti* nič drugega. Da postanejo in ostanejo.

Bogato aranžirana muzika zahteva našo pozornost in ko jo dobi, nas lahko odpelje daleč stran. V preprosti maniri odigrana in odpeta kantavtorska pesem sede zraven nas in v svoji tihi prisotnosti ne pričakuje ničesar. Samo je. In včasih je *samo biti* največji izziv.

Vse pravljice se začnejo z nekoč

Peter Andrej

Kako se je razvijal festival kantavtorstva Kantfest skozi 18 let obstoja in kam ga sedaj nese pot?

»Če bi bil slovenski jezik tako razširjen kot angleščina, bi bili naši kantavtorji svetovne zvezde!«

Vse pravljice se začnejo z nekoč ... in vse v njih je res.

Torej: bilo je nekoč, pred ... leti.

Bili so kantavtorji, odlični, a brez svojega festivala. Razdrobljeni so se utapljali v poplavi estradne muzike! In malo so furali safer, bi rekel N'toko.

Aprila 2003 se je rodil KANTFEST in se začel dreti: NA KANT ALI V KANTO? In vsi so mislili, da se mali zajejava. Pa se ni. Že takoj je postregel s črnohumornim sloganom in odgovorom: NA KANTFEST!, s katerim je že vabil na novi festival. Tudi kante za nagrado so provocirale. Nagrade so resna stvar. Ko kantavtor dobi Nobelovo, to ni več »kantavtor«, ko Novak Đoković osvoji Roland Garros ... in Zala-Gašper osvojita Emo, ko Trump osvoji resničnostni show in postane vajenec št. 1 in neka baby osvoji Miss Universe ... vrhunski pianist X.Y.Z. pa nagrado Casagrande v Terniju, naši Modrijani nagrado slovenska polka in valček, Silva ali Iva ali Eva pa osvojita sanjskega moškega, to ni več hec, ampak dosežek, ki te izstreli ...

Skratka, kanta je postala naš institut nagrajevanja in iz zagrizene tekmovalnosti v glasbi in umetnosti nasploh povzdignila nekaj na videz nevrednega v vredno. Kanta (za smeti) je dobila vrednost in status kantavtorske nagrade. In kot je očitno iz odzivov, to svojo provokativnost ohranja še danes. A več o tem v nadaljevanju.

2003. se je torej zgodil tisti prvi festival pod okriljem Cezama – Centra za mlade Ruše, v koprodukciji s klubom KU-KU. Ob tem je izstrelil tudi prvo ploščo.

Od takrat do zdaj je minilo 18 let in z nami so zgodbo ustvarjala največja imena kantavtorstva. Namenoma nismo rekli slovenskega, ker so bili tudi od vsepovsod drugod: Tomaž Pengov, Marko Breclj, Drago Mlinarec, Feo Volarič, Drago Mislej Mef, Severa Gjurin, Adi Smolar, Svetlana Makarovič, Vlado Kreslin, Jani Kovačič, Andrej Trobentar, Neca Falk z Mačkom Murijem ... in odlična tuja imena: Doghouse Roses iz Glasgowa, Sophie Hunger iz Berna, Fergus McKay iz Škotske, Jon Baek, Svend Seeghert, Jonas Dahl iz Danske, Katharina Gade iz Berlina, Town of Saints iz Finske in Nizozemske, David Santos iz Lizbone, Petar Tchouhov in Ivan Hristov iz Sofije, Shane O'Fearghail iz Dublina in številni drugi, ki jih lahko najdete na naših posnetkih.

Festival vse od leta 2003 načrtno razvija in promovira področje slovenske kantavtorske ustvarjalnosti, od leta 2012 (<http://www.sigic.si/stopiti-moramo-skupaj.html>) pa jo obenem povezuje s tujino. Od tu tudi International, ki smo ga dodali Kantfestu. Za izbor sodelujočih ustvarjalcev v tekmovalnem delu skrbi strokovna žirija, ki zna med neuveljavljenimi imeni prepoznati ter nagraditi kakovost in umetniški potencial, kar se je v 18 letih festivala izkazalo kot odlična odskočna deska za mnoge domače kantavtorje (Katarina Avbar, Katarina Juvančič, Boštjan Narat, Tadej Vesenjaj, Marko Grobler, Viki Baba, Sandra Erpe ...), ki so z odličnim nastopom na festivalu Kantfest pridobili ključne izkušnje za začetek ali nadaljevanje svoje samostojne kariere. Po zaslugi načrtnega snemanja kompilacij je festival Kantfest ustvaril dragocen arhiv, sodelovanje z Radiem Maribor in Prvim programom Radia Slovenija pa je močno prispevalo k promociji festivalskih presežkov. Mlademu festivalu pa utrdilo zavest, da s tem soustvarja nacionalni glasbeni program.

Zdaj pa še beseda dve o tem, kako vse to poteka:

Najprej Kantfest objavi mednarodni razpis oz. natečaj v slovenskem, angleškem, srbskem in hrvaškem jeziku. Ta izide v prvi polovici leta, npr.: <http://www.sigic.si/razpis-za-kantfest-festival.html>.

Nanj se običajno odzove približno 30 avtorjev in avtoric z domače in mednarodne scene. Tu pa stopi v veljavo naša žirija uveljavljenih imen: Urška Čop Šmajgert, Teja Klobčar, Jani Kovačič, Adi Smolar, Gregor Bauman in Jure Potokar, ki je navkljub covidu v 2020 naredila izbor, ki smo ga 18. 12. ob 20:00 v živem prenosu lahko spremljali na FB. Tudi v bodoče bo tako.

Takole je videti natečaj Kantfesta, ki z rahlimi dopolnitvami velja že nekaj časa, ker vemo, da je povpraševanje veliko, ga objavljamo, da bo pri roki kot obvezno čtivo:¹

Avtor, na kant ali v kanto? Na Kantfest!

*Potujoči bardje, kantavtorji, raperji, digitalni trubadurji, trubadurke
in glasbeni rokovnjači!*

*... Festival kantavtorstva **Kantfest International** ... razpisuje
mednarodni natečaj za avtorsko glasbo in tekst, ki sodi v zvrst kantavtorstva
in doslej še ni bila izdana na nosilcih zvoka.*

*V poštev pridejo neizdana in neobjavljena dela,
izvedena s klasičnimi kantavtorskimi postopki,
kakor tudi drugi glasbeni pristopi (računalnik, posneta glasbena podlaga),
ki jih izvedete solo ali največ v dvoje.*

Iščemo dobro glasbo z dobrimi besedili. Zgolj instrumentalna dela ne pridejo v poštev.

Prijavite se lahko v dve različni kategoriji:

Pesmi v slovenščini (žirija bo podelila nagrade:
zlata, srebrna in bronasta kanta festivala).

Pesmi v tujem jeziku (žirija bo podelila nagrado: **Silence fiction**).

*Občinstvo pa bo med vsemi sodelujočimi izbralo **vox populi** (nagrada občinstva).*

V našo ustaljeno festivalsko rutino je lani vdrl virus in v letu 2020 smo zaradi covida ostali brez internacionalcev, zaradi zaprtja kulturnega življenja pa smo termine izvedbe predstavljali kot puljenje zoba. Na koncu smo vendarle stvar privedli do konca in vse izvedli v studiu, posnetke pa predvajali preko spleta. Kljub temu da smo izvedli Kantfest Antivirus Software, je bila to ena najtežjih preizkušenj, čez katero je moral Kantfest. Brez občinstva je vse skupaj gluha loza, brez kemije.

¹ Vsako leto objavimo nov razpis, namenjen prijavam na aktualni festival. Organizatorju festivala pa je skozi vse leto mogoče poslati materiale in ga kontaktirati na e-naslov kantfestinternational@gmail.com.



• Foto: Peter Andrej

Vrnimo se za trenutek k nagradam: kante, kot lahko vidite na fotografijah, so konkreten artefakt iz pločevine in te kante se delajo norca iz običajnih nagrad, običajnih festivalov in stila razmišljanja, aha, tale festival je sicer pop štala, a grem tja, da me bo čim več ljudi videlo, dobil bom prepoznavnost, nastope, večji honorar, boljše glasbenike, še večjo popularnost, nove velike projekte, turneje. Vi kante-domorodci lahko govorite, kar hočete, a publike ne izbiraš, tako kot soseda ne, publika je kralj. In dodajo še, da ni treba imeti predsodkov, kdor jih ima, naj sede poprej na znameniti kavč gospoda Sigmunda itn.

Nagrada je torej, kot nam govori namig z linkom na Fran.si, kánta -e ž (â) zbiralka smeti. Da, in je še več od tega, je tudi to, kar tam notri še ne piše. Naša kanta je tudi simbol in kritika vsečnega, je znak uporne misli, kritičnega stališča. Kanta ima poleg svoje uporabniške vloge in smisla še nek drug smisel, tako kot ga je dobila znamenita wc-školjka Marcela Duchampa. Provokacija, ki je v zgodovini likovne umetnosti postala pomemben

mejniki. Provokacija, ki zahteva razmislek in stališče. Ni več le odplakovalnik dreka, ampak s svojega mesta nekaj govori, tako kot tudi kanta. Vseeno pa kanta temu, ki jo dobi, tudi nekaj prinaša. Zlata snemanje v studiu Radia Maribor, ki je v vseh teh letih postal pomemben partner in podpornik avtorske glasbe. Ostalima dvema pa tudi honoriran nastop. Avtorski glasbi je v podporo tudi Radio Prvi RTV SLO s svojimi oddajami o avtorski glasbi (Pesem v žepu, Prva vrsta). In SIGIC.si (Slovenski glasbenoinformacijski center), ki s stalnim informiranjem in objavljanim aktualnih napovedi, intervjujev, kritik in razmislekov o dogajanju/stanju v glasbi pomembno nadomešča izumrlo glasbeno kritiko.

Videti je, kot da je nasploh kritika po ostalih medijih izumrla, tako kot dinosavri. Vse je formula ena in ima natanko tak vpliv na ušesa. To, da smo (so) zgolj priloga, tega smo sami krivi, najprej moramo pred lastnim pragom pomesti. Zaradi cehovske »solidarnosti« vsak ostane sam. In se sam prodaja. Za število všečkov, sledilcev. Lahko bi se sklicevali na državo ipd. Najbolje je, da se skličemo nase. Vsak lahko reče: NE, ne bom limonada. Ali pa: DA, limonada bom, kaj težjega se trenutku tokrat ne prileže.

A vseeno pogledjmo malo v medijsko krajino, v kateri nismo sami, iz primerjave bomo vedeli, kje smo in kaj se dogaja: pogledjmo npr., koliko stane Ema in kakšen je njen prispevek kvalitetne glasbe in besedil k zdravju duha v zdravem telesu slovenske kulture. Ali pa kdaj ste na kateremkoli radiu čez dan ali do policijske ure slišali Tomaža Pengova, Ježka, Marka Breclja, Janija Kovačiča, Katarino Juvančič, Iztoka Mlakarja, Andreja Trobentarja, Same babe, celo Adija komaj kdaj, da ne omenjamo skupine Hiša, Marka Groblerja ali Xenie Jus. In potem se delamo, da se čudimo. Ta pobeg v mainstream ali splošno sprejetost med smajlije in všečke je logičen. Šlogarca bi rekla: O, zlati vek zdaj tebi pride, le usta odpiraj tako, kot splošni okus veleva, kot glasbena industrija pričakuje! Ampak rešitev obstaja. Centralni mediji so dinosavri in usodo dinosavrov poznamo, njihova usoda je, da izginejo. Rešitev za drugačno glasbo so drugačni kanali, ki so možni prav zaradi spleta. Tako kot določen oddajnik pošilja določen spekter frekvenc določenemu sprejemniku, si bo vsak našel svojo publiko, svoje pleme, svoj sprejemnik in bo poslušal svoje. In tu, prav v povezovanju, je moč, da na internacionalni ravni presežemo svojo majhnost in obročnost. Jasno, da se prilagodimo, a zadržimo svojo posebnost, jezik. Kantfest International sicer prihaja iz Ruš, a je že zelo zgodaj imel veselje do druženja različnih glasbenikov, njihovih poetik ter prepoznal pomembnost povezovanja s partnerji od drugod. Trudili smo se za povezave in jih negovali.

Zato so z nami slovenski kantavtorji gostovali v Dublinu, Innsbrucku, Wrocławu, Regensburgu, Aarhusu, Bukarešti, Sofiji, Palmi de Mallorci, Mostarju, Strugi, Novem Sadu, Gradcu, Sarajevu in Beogradu. In vsi so gostovali pri nas, tako ali drugače. V zadnjih dveh mestih so celo ustanovili franšizi: BalKantfest v Sarajevu in Kantfest Beograd.

Bistvena za rast festivala je naša mobilnost, pa tudi povezovanje s pesniki, ki so neke vrste naravni zavezniki kantavtorjev. To sodelovanje že 12. leto poteka v projektu Združene države poezije, ki družijo pesnike in glasbenike, da tako podpirajo drug drugega. Šele v zadnjem času se je pokazalo dvoje, kako zelo pomemben je prostor, da bi neka stvar lahko dihala in se razvijala. To se kaže ob sedanjem oženu razmišljanja v korist popul-



• Dražnarjuva vampa in Jani Kovačič | foto: Slavko Rajh

izma, ki mu sledi oženje prostora kulturi in umetnosti – in še posebej industriji dogodkov, sledilo pa bo tudi oženje prostora knjigi, glasbenim izdajam. S posledicami se že soočamo.

Vse to kaže, kako pomemben je prostor, ki ga Kantfest ustvarja, prostor za srečavanja, izmenjavo izkušenj, stikov, za dogovore o bodočih sodelovanjih, koprodukcijah, samokritiko, vizije ... in trajanje. Kontinuiteta je pomembna, trajna začasnost in negotovost sta smrt za razvoj in priložnost za »krizne« in vojne dobičkarje.

Festival je nastal kot upor proti festivalski letargiji, v tej otopelosti kantavtorji niso imeli kje igrati. Ta upor se je pokazal tudi pri vprašanju o statusu kantavtorstva pri nas. Pred leti le-ta ni bil urejen. Bili smo tisti, ki smo si priborili to, da danes kantavtor ni več zgolj poklicanost, ampak tudi poklic. Bilo nas je več: Katarina Juvančič, Ksenija Jus, Jani Kovačič in drugi, ki smo bili najbolj glasni in smo s peticijo,

ki jo je podpisala celotna kantavtorska iniciativa, na Ministrstvu za kulturo dosegli, da so končno sprejeli odločitev, s katero je od 3. maja 2014 poklic kantavtorja kot specializirani poklic na področju kulture za pridobitev pravice do plačila prispevkov za socialno varnost vpisan v seznam poklicev. Drobna zmaga solidarnosti.

Vrnimo se k denarju. Ta prihaja bodisi z razpisov Ministrstva za kulturo bodisi od sponzorjev ali pa iz lastnih sredstev koproducentov. In tu se pri Ministrstvu zalomi, kajti vloga slednjega naj bi bila, da zagotavlja stabilno delovanje tistega, kar je za slovensko kulturo pomembno. Osrednji in mednarodni festival kantavtorstva to menda je, čeprav ni iz Ljubljane.

Kot lahko preberemo v pogojih *Javnega razpisa za izbor kulturnih projektov na področju glasbenih umetnosti, ki jih bo v letu 2021 sofinancirala Republika Slovenija iz proračuna, namenjenega za kulturo*:

Razdelek; 6. Pogoji za sodelovanje na razpisu. Točka: 15; da posamezen prijavitelj na razpis prijavlja zgolj eno (1) vlogo ...

S tako omejitvijo Ministrstvo za kulturo določa, da lahko posamezen prijavitelj prijavljuje znotraj enega področja (glasba) samo en projekt – in tako onemogoča celovitost in povezanost festivalske produkcije in založništva s postprodukcijo (gostovanjem bodisi doma ali v tujini), kajti od te omejitve naprej kot producent festivala avtorske glasbe ne

moreš več povezati festivalske produkcije s posnetki, ki bi izšli na CD-ju in temu dodati postprodukcijo s predstavitvijo posnetkov, avtorjev doma in v tujini. Ta birokratska omejitev ti onemogoča, da bi iz težko ustvarjenega festivala novoustvarjene avtorske glasbe, ki jo strokovna javnost nagradi, izpeljal zaokroženo zgodbo z izdelkom, ki hkrati vso stvar arhivira in naredi dostopno za druga prizorišča na ta način, da bomo čez leta lahko imeli zgodovino avtorske glasbe skoncentrirano za bodoče generacije in bomo lahko iz tega tudi upravičeno črpali svojo kulturno samozavest in sinergijo področij, namesto da vlaganja in rezultati končajo razdrobljeni in vsaksebi.

Vseeno se vprašajmo, kaj so dosežki Kantfesta in kaj je pravzaprav v svojih 18 letih dal slovenski glasbi in besedi v njej. Malo distance do lastnega »dogajanja« ne more škoditi.

Festival je od svojih rosnih začetkov do polnoletnosti, v katero je zdaj stopil, vnesel neko dinamiko in povezovalnost v razdrobljeno kantavtorsko sceno. Kantfest je večkrat visel med biti ali ne biti in vedno se je izvil zaradi ustvarjalne trme in vztrajnosti; najprej že omenjene festivalske žirije referenčnih imen ter dobrega sodelovanja koproducentov. Festival je dal tudi nek zgled, kontakte, druženje ... drugim organizatorjem pri nas in – to mu priznavajo – celo v regiji. Mislim na Kantfest Beograd, BalKantfest Sarajevo, Exposure music festival, Velika Gorica, Sound of Streets Maribor ... Predvsem pa je dal festivalsko produkcijo: 18 kompilacij avtorske glasbe in – lahko rečemo, da skupaj z uredništvii Radia Maribor in Radia Slovenija – prvi zgled dobrega sodelovanja.

Čeprav je festival kantavtorstva KANTFEST International nastal že »daljnega« leta 2003, bi na to in še na marsikaj drugega gladko pozabili, če ne bi za njim ostala glasba, kompilacija avtorjev kar osemnajstih let, ki ohranja energijo in stanje duha tega časa v takem stanju, kot je tedaj zvenela. Pozabilo bi se tudi, da je festival rasel počasi, v soorganizatorstvu in koprodukciji Cezama – Centra za mlade Ruše in Kluba kulturnih ustvarjalcev KU-KU iz Maribora in tako prerasel v mednarodni festival. V letu 2020 je 18-letnik zakorakal v polnoletnost. Sliši se paradoksalno, da festival išče svoje večno življenje s pomočjo posnetkov, ki so nastali kot »stranska« produkcija, prav slednja pa je tudi radiu in TV zanimiva za novinarsko delo.

In kaj bi ostalo od navdušenega sodelovanja in izmenjave izkušenj, če ne bi stikov še naprej vzdrževali z novim sodelovanjem in povezovanjem? Slednje velja tako za avtorje kot za partnerje festivala. Skratka, festival je precej kompleksna stvar, ki daje kompleksne in nepredvidljive rezultate. To si govorim vsakič, ko se naveličam biti vlečna žival. In vsakič, ko v to »festivalsko familio« pride nova čista duša, si rečeš, da vse to, organizacija, logistika, kompromisi, natezanje z razpisi, sponzorstvo, denar ... ima nek smisel. Seveda, zaradi ljudi. Vse to delaš za ljudi in z ljudmi, ki se radi družijo ob dobri glasbi in besedi. Od tu izvira moja hvaležnost ekipi, vsem, ki so festivalu kakorkoli pomagali obstati.

Medtem se je usoda mnogih festivalov avtorske glasbe in sorodnih poskusov (festival šansonov La Vie en Rose – Ljubljana, KantOut – Tolmin, Globoka grla – Ljubljana, FAG – festival akustične glasbe – Žalec), ki so delovali na sorodnem polju, že iztekla.

Kantfest še vztraja in če ne bi bilo posnetkov/kompilacij, bi vse »izpuhtelo v zrak« ali pa bi bilo prepuščeno nezanesljivemu obujanju spominov v stilu *še pomnite ... alzheimerji?*

Da se nam ne bi zgodilo tako kot v krasnem komadu kantavtorja Bojana Sedmaka, ki pravi; *Pozabljaš, da pozabljaš...* smo, ne zaradi napuha pa tudi ne zaradi lažne skromnosti, sešteli nekaj »zgodovinskih« dejstev.

Pri oziranju nazaj smo našli, da je festival v svojih 18 letih bil živahno in hormonsko zadet, saj je »zgodilo« kar 106 (in več) dogodkov, doma in na tujem je v njih sodelovalo kar 627 izvajalcev (in več), ob tem je bilo odigranih in je posnetih kar 293 skladb z besedili, ki so arhivirane (CD-ji, soundcloud).

Po sprehodu skozi medijske odmeve pa smo o Kantfestu našli: 56 radijskih prispevkov različnih radijskih hiš ter 28 televizijskih prispevkov in 46 tiskanih odmevov. K temu dodajmo še 63 spletnih člankov.

Vse to je festival pokrenil za sabo.

Pri tem je uspel vzpostaviti in obdržati sodelovanje s številnimi domačimi in tujimi producenti in partnerji festivala: Tallaght Community Arts Centre, Dublin – Irska, FUN&LEARN, Innsbruck – Avstrija, Millenium Arts, Giurgiu – Romunija, Århus Sangskriver Vaerksted, Århus – Danska in tujih izvajalcev v regiji »Neretvanske vedrine«, Mostar, Počitelj, BaKantfest Sarajevo, »Karamanovi« Makedonija, Festival Takt, Novi Sad, Kantfest Beograd, FEKT, Rahovec Kosovo, Sofia: poetics, Sofija Bolgarija, KNS – Novosarajevski književni susreti, Sarajevo, SofaFest, Palma de Mallorca in drugi.



• Kantfest 2019 – žirija in nagrajenci | foto: Slavko Rajh

Kam naprej?

Realnost je kruta, druženje, koncertni presežki, anekdote, ekscesi in ekshibicije, ki smo jim bili priča, vse mine. Ohrani se le v spominu, kjer postane nekaj približnega. Posnetek pa ostane natančen. Kruto natančen. Poleg avtorjeve avtentične govorice nam posreduje tudi vse »vzpone in padce« izvedbe, kompozicije, pisanja ... Zaradi posnetka čez čas vemo, kje smo. Kaj ostane? Kaj imamo pokazati avtorji in kaj festival?

V letih, ko smo začenjali, je glasba na trakovih kaset in vinilnih plošč že dodobra izginila v ognjemetih novega medija: CD-ja. Zdaj smo priča, kako CD-ji izginjajo ob rompom-pomu »glasbenih platform«, priča smo velikemu comebacku vinilk, ki se vračajo kot ekskluzivni artefakti. Toda kdo še sedi doma in posluša glasbo? Tudi to in čas, namenjen temu, oboje postaja ekskluziva. Neprenehno prerivanje velikanov glasbene industrije bo v kratkem (pa saj že je) naplavilo povsem nove »formate« poslušanja in konzumiranja glasbe. Pa še nečesa: pričakovanj, ki jih imajo do nas avtorjev in poslušalcev. S tem pa tudi našega stila in navad. Že davno se je namreč zgodil usodni obrat, da avtor dela to, kar glasbena industrija pričakuje. Izjeme zgolj potrjujejo pravilo. To bitko smo torej že davno izgubili. Torej nimamo česa izgubiti, razen samih sebe. In nam ostane umetniška svoboda!

Pa še enega asa držimo v rokavu avtorji in poslušalstvo: spet in še vedno so najbolj cenjene izvedbe v živo, enkratnost dogodka, neponovljivost trenutka. Morda se bo temu pridružilo tudi naše založniško združevanje »malih, butičnih, ekskluzivnih« sortnih jagod avtorske muzike v večje grozde. Večplastno povezovanje čez meje, omejene nacionalne pameti, z vsem ostalim svetom. Pa saj to že vsi počnejo, tudi Kantfest International in tudi že vsi vrabci čivkajo mantro o povezovanju. A za to potrebuješ prostor in svobodno gibanje.

Slednje se je še posebej izkazalo zaradi zapore gibanja in kulturnih dogodkov in vsega, kar je povzročil »virus« v taki in drugačni obliki.

Ob tem se zavedamo, da v produkcijskem smislu festival vsakič lahko pokaže samo tisto, kar se je letno nabralo in prijavilo na razpis; tu smo zelo podobni vinogradnikom, ki jim je letina od boga poslana. Prav tu šele nastopi vloga žirije, ki naredi izbor, kaj je tisto, kar bomo slišali na festivalu. Ta izbor je tudi nek popis trenutnega stanja, indikator, kam grejo stvari.

Kako naprej? To vprašanje visi nad vsakim od nas in tudi nad festivalom. Nikar se ne farbajmo, v resnici nihče noče vedeti, kaj prinaša prihodnost in vem, da niti ona sama tega ne ve. Prihodnost zahteva pogum. In zato še enkrat: NA KANT ALI V KANTO? Odgovor je jasen: Na KANTFEST!

V stolpu pesmi: Prozodično opolnomočevanje kantavtorske sporočilnosti

Katarina Juvančič

V Stolpu pesmi/Tower Of Song Leonarda Cohena se sprehajamo po neskončnih nadstropjih, v katerih pokašljujejo, šepečejo, ihtijo, kričijo, nas rotijo in tolažijo številni glasovi pesmi. Kako kohabitirajo s kantavtorico_jem, pesnico_kom, tekstopisko_cem, ko jih zapremo v stolp pesmi? Kakšne praktične nasvete za pisanje pesmi nam odkriva prozodija, ki nastopa v vlogi ječarke in osvoboditeljice?

Rojstvo kantavtorice, nerazrešenosti in vstop v stolp

Nekje sredi osemdesetih let prejšnjega tisočletja še ne desetletna deklica deli kavč s hlipajočo materjo ter v mislih piše svojo prvo pesem. Ralph umira v Meggijinem naročju in 'srce boli, ker te več ni'. Trpljenje spričo prepovedane ljubezni in nesrečnih figur na žrtvenih oltarjih verskih zakonov ter družbenih pravil se v nas zapisuje že stoletja. Vzelo je mnogo življenj, a obenem rodilo tudi mnogo junakov, junakinj, zgodb, romanov, sonetov, pop komadov in tudi klišejev; zlivalo se je med strune potujočih pevcev – trubadurjev, bardov, minezengerjev, sejmarskih pevcev in igrcev ter ostalih vandrovcov, ki so (vsaj) od 11. stoletja naprej kaos in nerazrešljive vozle romantične ljubezni upevali po pravilih metrike – v preslikavi idealističnega, 'božjega' reda. Kozmične popolnosti. Vsakršen občutek nerazrešenosti, nedokončanosti, nestabilnosti – če ni predstavljal stremljenja k razrešitvi, koprnjenja po srečnem koncu in združitvah (četudi po smrti) – ni bil velikokrat nagovorjen. Morda zato, ker je bil preveč ... človeški. Upala bi si celo trditi, da je bil, antropološko oziroma »marydouglasovsko« rečeno, nečist. In nečistost navadno ni imela prostora niti v glasbeno-pesemskih odslikavah božanskega. A o nerazrešenih poteh pesmi več kasneje. O tem desetletnica še ničesar ne ve.

Melodija uvodne špice razvpite serije *Pesem ptic trnovk*, ki je pred skoraj štirimi desetletji na male ekrane prikovala milijone 'romantiželjnih' ljudi po celem svetu (tudi na naših koncih), je v tem duhu postala moj prvi tekstopisni poligon. Svoj prvi zob v kolesju ljubezenskih pesmi s hrepenenjskim koncem sem tako pognala dolgo pred prvim poljubom. Še danes znam to pesem zapeti na pamet, prvega poljuba pa se ne spomnim več.

Poznejša leta so bila okužena z nerazrešenostmi vseh vrst, oblik in pojavnosti. A vanj so vstopali čarodejke in magi, učiteljice in učitelji, tolažniki in tolažnice v podobi Jima Morrisona, Patti Smith, Sandy Denny, Billie Holiday, Janis Joplin, Leonarda Cohena, Vana Morrisona, Tomaža Pengova in drugih, ki so znali upovedati vse tisto visceralno čutenje, ki se je izmikalo moji takratni artikulaciji, hkrati pa so mi odkrivali občutek za zven in čutnost glasu, jezika, interpretacije, mi odpirali in utirali pot pesmi. Tudi tja, kjer ni bilo nobene rešitve več. Zven in pomen njihovih besed sem poslušala s celim telesom. Vedela, kateri kitarški solo, kateri stok, krik, zvok, verz, refren ali zgolj ena beseda me bo sesula in katera zopet sestavila. To je bil zrak, ki sem ga dihala, da bi lažje preživela. Ali kot pravi angleška pisateljica Jeanette Winterson: »Ko sem odraščala in je bilo življenje neprijetno, sem si obraz prekrila s kisikovo masko. Pisateljica sem postala zato, ker sem si hotela zagotoviti dovoljšnje zaloge zraka.« (Winterson 1998, vii)

Takšne zaloge kisika so tudi meni omogočile, da sem kakšno desetletje zatem sama zajela zrak in zapela tisto, kar sem napisala in uglasbila. In polagoma postala nekdo, ki *plačuje najemnino v stolpu pesmi*¹ – kantavtorica. Moj tokratni obhod po stolpu pesmi in

¹ Vse reference na stolp pesmi, ki se zvrstijo skozi tekst, so vzete iz pesmi *Tower Of Song* kanadskega kantavtorja Leonarda Cohena, ki sem jih prevedla avtorica tega članka.

prisluškovanje glasovom, ki bivajo v njem, se nadaljuje v tempu teoretično-praktičnih korakov. Najprej potrkam na vrata kantavtorice.

Kantavtorica, tekstopiska, pesnica – kratek oblet diskurzivnega polja

Kdo sploh je kantavtorica?² In kako naj sploh definiramo polje kantavtorstva, ko na njem roji toliko različnih načinov delovanja, 'glasbovanja', glasbenih estetik, žanrskih jeder in prostih delcev, posameznikov in posameznic, ki to polje vedno znova ustvarjajo, nenehno motrijo njegove paradigmatične okvire in razraščanja preko njih? Nedvomno bo ta številka Dialogov prinesla mnogo premislekov. K njim dodajam še svojega.

Zmotno je prepričanje, da je kantavtorstvo žanrsko definirana (celo homogena) glasbena kategorija. Če izhajamo iz osnovne premise, da je kantavtor nekdo, ki piše svoje pesmi, jih uglasblja in se pri nastopih v javnosti spremlja na kateri koli instrument (najpogostejša sta seveda kitara in klavir), je to lahko samostojni izvajalec ali član skupine v katerem koli popularnoglasbenem žanru (rock, pop, folk, metal, rap ipd.) (Juvančič 2020, 46) oziroma lahko deluje celo v več žanrih.³

Ker kantavtorstvo ni žanrsko zamejeno področje, se lahko pomudimo še pri drugih, morda do neke mere uporabnih kategorizacijah, kot je antropološki koncept etskiga in emskega, pri čemer je etska kategorija tista od zunaj, objektivna – torej, koga glasbena skupnost (kritiki, poznavalci, mediji, občinstvo, oboževalci, glasbena industrija itd.) prepozna kot kantavtorja in kdo se kot tak prepozna in promovira sam (emska kategorija). V tem kontekstu lahko motrimo, kje med njima so razhajanja in stične točke.⁴

Tretjo konceptualno zamejitev polja kantavtorstva pa bi lahko označili kot historično-estetsko, tudi etično. Kantavtorstvo seveda korenini v tradiciji prej omenjenih potujočih pevcev, začetnika sodobnega kantavtorstva, kot se je oblikovalo v 20. stoletju, pa velja Dylanov predhodnik in vzornik Woody Guthrie (1912–1967) – ameriški glasbeni vandrovec, folk pevec in aktivist za pravice delavcev in 'malih ljudi', ki je s svojim delovanjem zabil mejo med glasbenikom (umetnikom) in družbeno angažiranim posameznikom, med lirčnostjo in družbenostjo, individuumom in skupnostjo (od katere ni ločen), med tradicionalnimi in popularnoglasbenimi idiomi. Pojav kantavtorjev je bil, kot ugotav-

² Ker zagovajam strategijo spolno vključujočega jezika, v besedilu izmenično uporabljam obe obliki slovnicega spola, ki pa veljata za oba spola hkratno in enako, razen če se ne nanašata na specifične osebe.

³ *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Vol. II: Performance and Production* (2003) kot kantavtorje označuje določene izvajalce iz žanrov popa, rocka in folka, oziroma kot 'gibanje' znotraj popularne glasbe, vezano predvsem na anglo-ameriški prostor (geslo: *Singer-songwriter*, 198).

⁴ Denimo tudi to, kakšne mitologije ter kulti osebnosti se v glasbeni industriji ustvarjajo s promoviranjem avtentičnosti, integritete, samoniklosti posameznih kantavtorjev.

lja tudi Gaar, povezan z estetiko in vrednotami folk glasbe, ki je vse od šestdesetih let 20. stoletja preko posameznih izvajalcev intenzivno vdirala v sredinsko, komercialno popularno glasbo (Gaar 1993, 184, v *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, 2003, 198). Kantavtorji so torej predstavljali širjenje diskurzivnega prostora med folkom in rockom ter tudi popom. Kantavtor je v takšnem diskurzu upovedovalec ter hkrati posrednik med notranjim in zunanjim svetom, na katera se odziva osebnoizpovedno, reflektivno, kritično, angažirano, neposredno in senzibilno.

A ta, ki piše besedila in jih uglasblja, še ni kantavtorica. V angleškem jeziku bi ji rekli *songwriter*. Ta tujka se uporablja tudi v našem okolju, zato je prav, da se za trenutek pomudimo tudi pri njej. *Songwriting* je najbolj preprosto definiran kot »dejanje ali proces pisanja glasbe in besedila za pesem« (Cambridge Dictionary Online),⁵ *songwriter* pa kot nekdo, ki »ustvarja glasbene kompozicije ter piše besedila za pesmi« (prav tam) in ni nujno tudi njihov izvajalec. Italijanski termin *cantautore*, po katerem smo izraz povzeli tudi mi, pa je semantično zopet malo drugačen in izhaja iz glagola *cantare* (peti) ter samostalnika *autore* (avtor) – torej »avtor(ica), ki poje«.⁶ Angleščina je zagato manka performativne ravni v poimenovanju rešila z izrazom *singer-songwriter* – tista, ki poje in uglasblja besedila.

Pri nas smo torej posvojili italijansko opredelitev avtorja-pevca. A kaj, če se avtorica-pevka v stolpu pesmi udinja tudi poeziji? So torej njene pesmi poezija ali tekstopisje? Je tekstopiska podrejena pesnici ali pesnica tekstopiski? Kaj je izgubljeno s prevodom? Kakšno je razmerje moči med besedilom pesmi, ki se poje, in med besedilom pesmi, ki se bere?

Prelet čez enačbe: Pesem = pesem, pesem ≠ pesem

Gotovo je to razmerje moči pogojeno estetsko in kulturno, celo politično, družbeno in spolno, a se za zdaj ustavimo pri semantiki⁷ in predvsem funkciji, kjer je tudi potreben razmislek in vsaj poskusno definiranje diskurzivnega polja.

⁵ Cambridge Dictionary Online (Songwriter): <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/songwriting> (25. 3. 2021)

⁶ Italijanski muzikolog Franco Fabbri pravi, da je »*cantautore* poet, s katerim se poslušalec lahko poveže,« (Fabbri 1982, v *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* 2003, 199), pri čemer se ne povezuje zgolj preko besedila in glasbe, ampak preko komunikacije s samo kantavtorico. Že sama narava intimnosti izvajalke, ki se spremlja na glasbilo, konstruira domnevno neposredno komunikacijo med pevko in njenim občinstvom. Projekcija neposredne komunikacije je iskanje ravnovesja med izpovedovanjem osebne (ali imaginarne – op. avtorice) izkušnje kantavtorice (oziroma njenih protagonistk) – op. avtorice) ter teatralnostjo in projekcijo javnega nastopanja (Fabbri 1982, prav tam).

⁷ V slovenskem jeziku se termin pesem uporablja tako za poezijo kot za pesem, napisano za uglasbitev in petje, kar je bila sicer tudi njena primarna funkcija. »Pesem je bila prvotno *péto* besedilo, besedilo, ki se *poje*. Enak pomen imata etimologiji francoske besede *chanson* (iz glagola *chanter*) in angleške oznake *song* (iz glagola *to sing*).« (A. Novak 2010, 33) V slovenščini torej ne razlikujemo med *poem* in *song* (angleško) ali med *das Gedicht* in *das Lied* (nemško) ali med *poème*

Pesem ali 'poema' je v zapisani obliki poljubno dolga zaključena celota, napisana v kateri koli pesniški obliki, v katerem koli metru in ritmu, ki se lahko poljubno menjata, z uporabo tujk, kuriozitet, besednih zvez in fraz, ki so abstraktne, večpomenske, literarno-filozofske itd. (Davis, 1985). Za posredovanje sporočila si lahko vzame poljubno prostora in časa.

Besedilo pesmi pa je šele na poti k svoji končni obliki, ki jo bo dobilo z zvočno artikulacijo – z uglasbitvijo in petjem. Za razliko od svobodne forme poeme se mora s svojo natančno, konsistentno metriko zlititi z glasbenim ritmom (vsaj, če govorimo o skladbah v popularni glasbi, ki so napisane večinoma v 4/4 ali 3/4 taktu) in melodijo v natančno odmerjenem času, ki denimo v pop glasbi v povprečju šteje 3 minute in 30 sekund. V teh pičlih nekaj minutah mora poleg usklajene metrične formalizacije, v kateri poudarjeni zlogi sovpadajo s poudarjenimi dobami v glasbi, poslušalcu prenesti zgodbo, osrednje sporočilo in občutje, ki ga bo razumel ter s katerim se bo lahko čustveno povezal in/ali poistovetil. Zahtevna naloga. To je morebiti tistih *sedemindvajset angelov iz večnosti, ki* (pisca-pevca) *priklenejo za mizo v stolpu pesmi*, da ne more odnehati, dokler se čustvo ne poklopi z metriko, in o katerih poje Leonard Cohen v *Stolpu pesmi*. A o tem več kasneje.

Pisanje pesmi za petje in uglasbitev je večplasten in celosten proces, če je seveda *songwriter* pozoren na fonetično, melodično plat besedila, ima uho za ritem in je več uporabe sinergijskih prozodičnih kvalitiet med besedilom in glasbo. V pesmih navadno velja pravilo – manj je več. In bolj enostavno oziroma jasno, kar pa ne sme pomeniti bolj banalno ali klišejsko. Negativen sloves obrtniške pisanja besedil se popularne muzike drži že iz časa Tin Pan Alleyja, newyorške 'stihoklepnice' sentimentalnih in romantičnih popevk s konca 19. in začetka 20. stoletja. O pisanju besedil v popularni glasbi podobno razmišlja tudi tekstopisec Rok Vilčnik:

Pop moraš misliti, moraš razmišljati na njegov preprost, poenostavljen način. Vedno pravim, da so pop pesmi filozofija za preprosto pamet. Že zamaknjenost je drugačna, struktura za uglasbitev pa specifična. Če delaš »pravo umetnost«, kot ji rečemo, se v celoti predaš temu, metafiziki, iz katere črpaš, ki je znotraj in zunaj tebe. Saj pri pisanju za pop tudi uporabljaš ta del, ampak to počneš veliko bolj obrtniško.⁸

Kantavtorski ustvarjalni kredo se znotraj popularne glasbe obrtniške in generičnosti zoperstavlja že od šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja, kar je razvidno iz semskega opusa denimo Boba Dylana, Joni Mitchell, Leonarda Cohena, Vana Morrisona,

in *chanson* (francosko), *poema* in *canzone* (italijansko). V nasprotju z germanskimi ali romanskimi, slovanskimi jeziki nimajo izrazite leksikalne distinkcije med obema pojmom. Zagato bi lahko rešili z ločenima pojmom – pesem (za péto pesem) in poezija (celo z izposojenjo poema), čeprav sta še vedno preblizu (poezija je pesništvo). Semantično ju bolje ločimo v smislu besedilo za uglasbitev : pesem, oziroma tekstopisje : poezija, a je v tem kontekstu »besedilo« in »tekstopisje« tako ideološko kot kvalitativno podrejeno pesmi/poemi. Odkar je pred petimi leti »tekstopisec« Bob Dylan dobil Nobelovo nagrado za literaturo, se lahko takšni preživeti hierarhično-kvalitativni distinkciji dokončno odpovemo in najdemo ustreznico ne takšni pesmi, ki se poje (ta tudi v etimološkem smislu še dalje ostaja pesem), ampak takšni, ki je zgolj napisana, prebrana ali recitirana.

⁸ Rok Vilčnik, Dnevnik, <https://www.dnevnik.si/1042777379> (25. 3. 2021).

Johna Lennona, Patty Smith, Nicka Cava in mnogih drugih glasbenikov-piscev, ki so se pri pisanju besedil bolj opirali na poezijo, pesniške forme in poetično tradicijo, kot pa se udinjali cehovskim kompromisom. Za razliko od pop izvajalcev, kjer je še danes (podobno, kot je v Tin Pan Alley kolektivih) pisanje glasbe/aranžmajev in besedila za skladbe navadno ločeno ter razdeljeno na skupine aranžerjev ter tekstopiscev (deljeno avtorstvo), so kantavtorji navadno sami pisali in pišejo glasbo ter besedila (samostojno avtorstvo).

Bistvo pesmi je torej v njeni komunikacijski vrednosti. V tem, kako je sposobna nagovoriti poslušalca. Kako o univerzalnih idejah spregovarja na oseben način. Na kakšne načine izkušnje piske-glasbenice-izvajalke stimulirajo izkušnje poslušalke, da v njih prepozna svoje emocije ter se na ta način poveže tudi z ustvarjalčevimi/izvajalčevimi. Pesem je v svoji pomenskosti (tako kot njen ustvarjalec) kot večni *shape-shifter* (spremenljivka, kameleonka, zamenjanka, uročevalka) v nenehnem paradoksu sama s sabo – je destilacija samotnih procesov in izkustev, a hkrati njen skupnostni, empatični odjek. Vabi nas v zvezo s sabo in drugim(i), h kontemplaciji univerzalnega v intimnem (in obratno), k pripadnosti 'plemenu'. Nagovarja nas ne le na kognitivni, ampak predvsem na telesni ravni, povzroča telesenje zvokov, besed, podob.

Duende v stolpu pesmi

Vsaka dobra pesem nas kliče, da se predamo njenemu *duendeju*, »skrivnostni moči, ki jo začutijo vsi, a ji noben filozof ne pride do dna« (Lorca 2020, 7). Španski pesnik in dramatik z začetka 20. stoletja, Federico García Lorca, duende opisuje kot zamaknenost, ki nas preveva ob glasbi, petju ali plesu, kot temno snov, »črne zvoke«, ki se naselijo v telo izvajalca, kot rano,⁹ rob – kot liminalno stanje med življenjem in smrtjo, erosom in tanatosom, če hočete. »Prihod duendeja vselej predpostavlja radikalen prelom z vsakršno formo« (Lorca 2020, 15). Nick Cave je v svojem predavanju na dunajski Akademiji za likovno umetnost leta 1999 Lorcov koncept duendeja razširil na današnjo popularno glasbo in ljubezenske pesmi, ki morajo – če hočejo ustvariti duende – najprej sprejeti bolečino. »Ljubezenske pesmi morajo zavibrirati s šepetanjem žalosti, z zvokom trpljenja. Pisec, ki zavrača raziskovanje temnih strani srca, ne bo nikoli mogel prepričljivo pisati o čudežu, magiji in radosti ljubezni.« (Cave 1999)

Tudi vsi kantavtorji smo tako ali drugače »duendolovci«. A kako ga dojeti? Kako ustvariti¹⁰ pesem s presežno vrednostjo, ki bo premaknila tudi poslušalca? Kako pasti v

⁹ Rano ali razpoko je kot ultimativno točko preloma med svetovi in stanji bivanja upeval tudi 'duendovec' Leonard Cohen, ki v pesmi *Anthem* (*Himna*) zapoje: *There's a crack in everything/That's how the light gets in.* (*Vsem je razpoka/tako vstopi svetloba.*) Eksperimentiranje z razpokami in trepetanje v njenem brezmejnem prostoru je tisto, kar nam ponuja duende – v pesmih, v glasu, v telesu, ne le izvajalke, ampak lahko tudi poslušalke.

¹⁰ Ne le ustvariti, ampak tudi ustvarjati pesem. Pesem ni nikoli končana entiteta. Z vsako živo izvedbo, z vsakim poslušanjem (tudi posnetka) se na novo ustvarja, odpira, preizprašuje meje med ustvarjalcem in poslušalcem, podira in na novo vzpostavlja meje resničnega in fantazijskega.

pesem in se s potolčenimi koleni ozreti ali v *no hell below us, above us only sky* (*Pod nami ni pekla, nad nami le nebo*), kot v pesmi *Imagine* poje John Lennon, ali v Cohenovo *The Future: I've seen the future, baby, it is murder* (*Dekle, videl sem prihodnost, morilska je*).

V to večno, ne le glasbeno-estetsko, ampak pravzaprav že ontološko vprašanje lahko vstopamo s povabilom radikalne ranljivosti, ki jo umetnost ves čas obravnava in skuša artikulirati s pomočjo raznolikih registrov otipljivega in neotipljivega. Radikalna ranljivost zahteva sestop iz formalizacije sveta v odprtost tega, kar svet je, v soočanje z neizbežno minljivostjo vsega, tudi samega sebe.¹¹ Radikalna ranljivost omogoča vstop v jedro lastnega vzorca, v središče svojega (in družbenega) telesa, v motrenje nenehnega razpadanja in postajanja. V nikoli končano igro med razrešenostjo in nerazrešenostjo, stabilnostjo in nestabilnostjo. Tu domujejo pesmi in tu domuje prozodija – metrična čarovnija, ki je njihov motor, duša in opolnomočevalka. Nujna spojka melodije in besedila. Brez nje se avto, v katerem se pelje pesem, nikamor zares ne premakne. A če hočemo videti, kje in kako gori, se morajo velika kolesa premikati, kajne, Tina in Ike?

Prozodija – potovanje v bit pesmi

Prozodijo mi je v času obiskovanja enega od modulov magisterija iz songwritinga na *Berklee College of Music* v Bostonu pred leti razkril profesor Pat Pattison (2009) in vse od tedaj ostaja temelj mojega pisanja pesmi. Koncept prozodije je prvi uporabil starogrški filozof Aristotel v svoji *Poetiki*, kjer je zapisal ne le to, da mora biti pesniško delo prepričljivo, saj »pesniškemu mitosu moramo verjeti« (Kalan 1992, 40) tudi, če deluje v imaginarnem, ampak tudi, da vsi elementi umetniškega dela obstajajo zato, da izražajo, poudarjajo, skomunicirajo osrednjo idejo, temo ali emocijo nekega dela. Prozodija¹² je torej ustrezno razmerje med posameznimi elementi pesmi – tudi med melodijo in besedilom, med akordi in sporočilom, med shemo ali vrsto rim in čustvi ipd. (Pat Pattison, zapiški predavanj na Berklee College of Music, april 2014). Z uporabo prozodije in prozodičnih orodij torej ohranjamo osrednjost sporočila na način, da organiziramo posamične elemente v strukturi pesmi tako, da ga kar najbolje izrazijo in podprejo.

Pattison kot najučinkovitejše orodje za motrenje in ustvarjanje prozodije ponudi zelo preprost, a nadvse učinkovit koncept stabilnosti in nestabilnosti, ki ga moramo nenehno preizpraševati glede na osrednjo idejo pesmi ter nato glede celotne strukture in vsake posamezne sekcije pesmi (kitice, refreni, predrefreni, most). Če je torej osrednja ideja

¹¹ To je tisto, čemur Lorca pravi radikalen prelom z vsakršno formo.

¹² Slovenska verzologija prozodijo definira kot »nauk o dolžini zlogov in o naglaševanju v verzu« (glej SSKJ/Fran), se pravi kot eno od sestavnih elementov teorije verza (stihoslovje, metrika, prozodija), medtem ko jo Pattison razume širše, kot verzologijo v sinergiji z glasbenimi elementi (ritem, melodija, harmonija). Tako jo zapopadam in si jo razlagam tudi sama.

naše pesmi denimo bolečina ob slovesu, je torej osrednje občutje pesmi nestabilno, kar pomeni, da bomo uporabljali nestabilna prozodična orodja, zato da bomo opolnomočili občutek nerazrešenosti. Če pa je osrednja ideja naše pesmi občutek zadovoljstva, ker si v mojem življenju (in upam, da v njem tudi ostaneš), pa bomo za poudarjanje te ideje uporabljali stabilna prozodična orodja – tako v pisanju besedila kot tudi pri komponiranju glasbe.¹³ Pesmi so namreč odsev kaosa, ki mu pravimo živeti in biti živ, ne zgolj romantična želja po kozmičnem, nebeškem redu, v katerem je malone edina popolna rima, ki jo premore ljubezen – bolezen.

Pogovorimo se torej o nestabilnosti, ki je gonilna sila vsake pesmi in ojačevalka njenega osrednjega sporočila. O tistih *čudnih glasovih, ki jih vidiš in slišiš v stolpu pesmi*.

Prozodična orodja

Občutek stabilnosti in nestabilnosti ter nevarna razmerja med njima lahko učinkovito vzpostavljamo že v procesu pisanja besedila pesmi in ga z glasbo samo še ojačamo. Uporabljamo ga lahko v shemi in vrstah rim, številu verzov, dolžini verzov, verznem in melodičnem (besedilnem in glasbenem) metru in ritmu.

a) Število verzov

Občutek stabilnosti in nestabilnosti lahko ustvarjamo že s **številom verzov** v posameznem segmentu pesmi (kitica, refen, most itd.).

Če je število verzov parno (sodo), ustvarja občutek stabilnosti, ravnovesja, če pa je neparno (liho), pa občutek nestabilnosti, neravnovesja. Občutek nerazrešenosti, neravnovesja, ki nam ga sugerira neparno število verzov, nas sili v gibanje, v premik k naslednji ideji oziroma sekciji pesmi, ali pa osvetljuje pomembne ideje.

Poglejmo primere.

*Svet je veliko lepši,
tudi, če kdaj zajočeš,
pa kaj potem.*

Triverzne strukture nam vedno dajejo občutek, da nekaj manjka, da je nekaj ostalo neizgovorjeno, nerazrešeno, in nas silijo, da se pomikamo naprej – ali k razrešitvi, k stabilizaciji (v sodo število verzov), ali v drugo sekcijo pesmi.

*Tudi, če kdaj zajočeš,
pa kaj potem,
svet je veliko lepši,
ker ti si v njem.*

¹³ Dokler se nisem tudi sama dodobra spoznala s takšnimi tehnikami pisanja, sem vso nerazrešenost v pesmih reševala z orodji, ki implicirajo stabilno občutje, tako kot 98% drugih tekstopiscev, glasbenikov, kantavtorjev pri nas. Z nerazrešenostjo odprtih, bolečih koncev in končnic se moramo pri nas še 'zbogati'.

Sekcija je stabilna. Štiriverzne kitice so standardne v popularni glasbi in zato takšno strukturo naše uho takoj prepozna kot stabilno. K temu občutku pripomore tudi rima *potem/njem*, četudi zaradi različno naglašanih samoglasnikov v zadnjih zlogih ni popolna.

*Tudi, če kdaj zajočeš,
pa kaj potem,
svet je veliko lepši,
ker ti si v njem,
to vem jaz, drug noben.*

Sekcija je nestabilna (liho število verzov), gre za občutje, da vem nekaj, kar ostali ne vedo, kar je moja skrivnost (sem jo pripravljena deliti s teboj, s svetom?). Ker pa zadnjega verza nismo pričakovali, je ta še dodatno osvetljen. Osvetljeni deli navadno ustvarjajo močan emotivni naboj, zato jih hranimo za najpomembnejše ideje, ki se lahko najbolj učinkovito izrazijo na koncu sekcij.

b) Dolžina verzov

Podobno je z **dolžino verzov**, ki je odvisna od števila poudarjenih zlogov v verzu. Če sta dva verza enake dolžine oziroma imata enako število poudarjenih zlogov, sta v ravnovesju oziroma stabilna in dajeta občutek zaključka, ravnovesja.

*Veliko lepši je svet,
ko nisi vanj ujet.*

Če verza nista enake dolžine oziroma nimata enakega števila poudarjenih zlogov, ne dajeta občutka stabilnosti, razrešenosti, ampak zopet ustvarjata ali gibanje oziroma pomik naprej ali osvetlitev.

*Kakšen je svet,
ko nisi v mračne mreže ujet?*
(drugi verz je daljši od prvega – osvetlitev)

*Ko nisi v mračne mreže ujet,
kakšen je svet?*
(drugi verz je krajši od prvega – pomik naprej)

Število in dolžina verzov osvetljujeta pomembne ideje, ustvarjata premik ene sekcije k drugi ali kontrast ene sekcije z drugo (nestabilna kitica-stabilni refren ali obratno).

Nestabilnost nas vedno kliče k premikanju naprej (v refren, naslednjo kitico, most) ali ustvarja nepričakovano pozornost (zato je nadvse pomembno, katere ideje poudarjamo in na katerih mestih te osvetlitve stojijo), stabilnost pa gibanje zaustavlja. Brez gibanja pa

pesem nima dovolj goriva, da bi nas pripeljala do cilja, do razrešitve. Pusti nas nekje na poti pesmi s prazno pnevmatiko. S pritiskanjem na plin, ne da bi se premaknili, pa nam bo motor pesmi prej ali slej zakuhal.

c) Rima

Eden od motorjev pesmi je tudi **rima**, ki je zemljevid za naše uho, ko potujemo po cesti pesmi. Rima ni odvisna od tega, kako nekaj zapišemo, ampak kako nekaj slišimo – je zvočni, ritmični¹⁴ dogodek, ki lahko v naših ušesih odmeva kot mogočni prapok ali kot drobno, komaj zaznavno valovanje zraka, seveda pa zajema tudi celoten vmesni frekvenčni (slušni) in fonetični (glasovni) spekter. Ker je rima fonetično zaznamovana zvočna tenzija, jo slišimo tudi, če jezika, v katerem nekdo poje, ne razumemo.

Rima je tako kot vsa druga orodja, s katerimi gradimo prozodijo, stabilna ali nestabilna. Slovenski verzolog Boris A. Novak jo definira v smislu stabilnosti, zadovoljenosti, zaljubljenosti – kot »ljubezen besed« (A. Novak, 2016), medtem ko irski pesnik in nobelovec Seamus Heaney s svojo izjavo »rimam, da se ugledam, da pripravim temo odmevati« razkriva njene nerazrešene, nestabilne temine.

Rima je izjemno kompleksno verzološko sredstvo, vezano na posamezen jezik in njegove fonetične značilnosti, zato bomo prozodijo v rimah raziskali po njihovi povezavi v kitici (shema rim) in po kakovosti glasovnega ujemanja (vrste rim).

Stabilne sheme rim poznamo in uporabljamo tudi vsi kantavtorji in tekstopisci.

To so **nakopičena rima (AAAA)**, kjer se rimajo vse besede na koncu verzov. Poglejmo se s prvo kitico pesmi *Ljubi kruhek* Janeza Menarta.

Ko še pleničke sem zlatil, A
lepo pri mamici sem pil A
in nisem se prav nič boril, A
da ljubi kruhek bi dobil. A

Ta shema je najbolj stabilna, ima najhitrejši tempo, a je tudi zelo predvidljiva in – če nismo vešči iskanja svežih popolnih rim in njihove prozodične učinkovitosti – tudi dolgočasna.

Tudi **zaporedna rima ali kuplet (AABB)** je standardna oblika vzorca rim, ki se jo največkrat uporablja tudi v otroških pesmih, a je sestavljena iz dveh enakovrednih idej (AA in BB) in osvetlitev (drugi in četrti verz), med katerima je premor. Pisanje celotnih pesmi v kupletih je, kot bi pritiskal na plin in takoj zatem na zavoro. Znova in znova, dokler nam ne postane slabo. Z zaporedno rimo torej previdno, če le niste Prešeren (beri pesem – *Kam?*).

14 Etimološko beseda rima izhaja iz grške besede *rhythmos* in pomeni ritem. Rima ustvarja ritem. Rima je ritem.

Ko še pleničke sem zlatil, A
lepo pri mamici sem pil, A
drobna bil sem še oseba, B
mali nebodigatreba. B

Prestopna rima (ABAB) je še vedno zelo stabilna, a bolj gibka. Pomika nas naprej in usmerja svojo energijo v zadnji verz, ki je najbolj osvetljen.

Ko še pleničke sem zlatil A
drobna bil sem še oseba, B
lepo pri mamici sem pil, A
mali nebodigatreba. B

Prav tako gibljiva, še bolj odprta in še stabilna je tudi shema XAXA, kjer se zvočno ujemajo le zlogi na koncu drugega in četrtega verza (prvi in tretji pa ne, zato sta označena z X). Malo manj stabilna pa je shema rime AXAX, ker se zadnji verz ne razreši z zvočnim ujemanjem.

Nestabilne sheme rim nam dajejo občutek nerazrešenosti, nepotešenosti, zmedenosti.

Najbolj znana, čeprav v tekstopisju manj uporabljena, je **oklepajoča shema rim (ABBA)**. Naša shema rim bi torej zdaj lahko izgledala takole:

Ko še pleničke sem zlatil, A
mali nebodigatreba, B
drobna bil sem še oseba, B
lepo pri mamici sem pil. A

Oklepajoča rima sicer velja za 'žalovanjsko' rimo. Uporabljamo jo, če govorimo o odhajanju, neizpolnjenem hrepenenju ali nečem, kar pogrešamo, česar ni več in kar se ne vrne nikdar. To je tudi shema rime, ki se uporablja za epitafe in nagrobne recitale.¹⁵

Med nestabilne sheme rim sodijo tudi rime s strukturo (v kiticah, refrenih, mostovih) AXAA, XAAA, AAAX, AAXA, XAA, AAX, kot neke popačene nakopičene rime, ki nas mečejo 's pleníc'.

Ko še pleničke sem zlatil, A
lepo pri mamici sem pil A
in nisem se prav nič boril, A
za ljubi kruhek. X

15 Prešeren jo je v teh kontekstih senzibilno uporabljal. Berite pesmi kot denimo *K slovesu* ali *Matiji Čopu*.

Hop, Cefizelj, pa smo našli pravega Menarta!

Poskusite destabilizirati shemo rim AAAA z vmesnimi nerimanimi verzi, omenjenimi zgoraj (XAAA, AXAA, AAXA, AAX, XAA) in poglejte, kako vam zveni. Takšne nestabilne sheme rim so pravi sleparji, saj nas prav za las opeharijo romantike srečnih koncev, hkrati pa ustvarjajo neko novo realnost, v kateri je vse mogoče.

Bolj ko je shema in vrsta rim stabilna, bolj zvišuje pričakovanja in hitrost, manj ko je stabilna in točna, bolj upočasnjuje tempo in daje več prostora, da se v pesmi zgodi, kar se ima zgoditi.

Tudi kakovost glasovnega ujemanja med fonemi vpliva na to, kako stabilno (glasno) ali nestabilno (tiho) rime zvenijo.

Stabilne vrste rim

Točna, čista rima ali (po)polni stik je najbolj razrešena, stabilna rima, pri kateri gre za ujemanje končnega dela dveh besed (zadnjih zlogov) oz. ponavljanje vseh glasov od zadnjega naglašene fonema naprej. Saj veste – mak/zrak, oljka/školjka, prekleti/soneti. Za popolno rimo se morajo ujemati tudi samoglasniški naglasi.¹⁶ Rimo namreč beremo z ušesi. Prav zato pri petju lahko poudarjamo njihovo onomatopoetično zvočnost. Kako **kre-pak korak** melje ostro kamenje pod težkimi škornji? Kkkkk. Rime, ki se končajo na poudarjen zlog in zvočno potenten soglasnik (vihar/star, loviš/krotiš, kosmat/brat, rok/krog) vsebujejo namreč veliko večje trenje od ženskih rim, ki se končajo mehkeje, na nepoudarjen zlog (mleko/reko). Največji zvočni potencial, ki ga lahko v ustih oblikujemo v skrito orožje, imajo šumniki (č, ž, š) in zaporniki (t, d, k, p) na koncu rimanih zlogov oziroma besed v verzih.

A popolna rima ni vedno najboljšo sredstvo za raziskovanje tišjih zvočnih leg in nerazrešenih koncev, na kar opozarja tudi Boris A. Novak:

Rima je zelo močno sredstvo: včasih je zelo glasna, z(e)lo-glasna, preglasna. Gre za postopek, ki je dovršen v dvojnem smislu popolnosti zvočnega stika in njegove dokončnosti, zaprtosti.

Rima je težka artilerija pesniške zvočnosti, primerna za hude bitke. (Boris A. Novak 2010, 43)

Nabor popolnih, čistih rim v slovenskem jeziku ni brezkončen, je pa precej bogatejši od nekaterih drugih jezikov. Kljub temu mnogi besedilopisci danes uporabljajo precej ozek, klišejski izbor samostalniških rim (srca/doma, ljubezen/bolezen, lonec/konec), glagolske rime, ki jih je lažje formirati (prijeti/sneti), in celo 'naslonske' (je/se, bi/si, na/ta), ki po definiciji niso poudarjene besede. Tam, kjer je rima, je naša poudarjena beseda, poudarjen zlog in posledično poudarjena doba v taktu, ki jo še dodatno osvetli. Zato previdno z rimami, ki ne povedo ničesar, in tistimi, ki so svoje povedale že zdavnaj. Previdno tudi z vlečenjem raznih besed v verze zgolj zato, da 'rima štima', pomensko pa je vsiljena in zato prozodično izpraznjena. Mojstrica vedno svežih, stabilnih rim je v svoji poeziji in šansonih Svetlana Makarovič. Priporočam v branje in poslušanje!

16 Sôba in podôba v slovenščini tako nista čisti rimi, ker se samoglasniška naglasa ne ujemata. "Slovenska rima zahteva popolno, absolutno glasovno sovpadanje, kar velja tudi za širino vokalov." (A. Novak 2010, 50)

Nestabilne vrste rim

Še večji izziv pa je tvoriti rime, s katerimi naglašujemo nestabilnost, razpiramo termine, globočine in bolečine, odhajamo, upočasnjujemo tempo, puščamo odprte konce in nerazčiščene odnose – da se zgodi, kar se mora. Rime, z močjo katerih pademo v razpoko, kjer se srečamo s svetom, z ljubljanim, s sabo. *Stojiš na drugem bregu, ne vem, kdaj je reka postala tako široka, nekoč davno sem te ljubil*, tako poje kantavtor v Stolpu pesmi. A tega ni več. Med nama je razpoka, reka. Občutek je ... nestabilen. Razpoke, rane, odprtja nas vodijo v pogovore z novimi svetovi, vabijo k novim načinom spoznavanja in upevanja sveta, odnosov, v novo politiko imaginacije. K novim konfiguracijam zvočnih stikov.

Nestabilni zvočni stiki, ki pa še stojijo v neposredni bližini stabilnih, so rime, ki jih tvorimo s parjenjem nazalov. Za razliko od sorodstvenih vezi med zvenečimi in nezvenečimi zaporniki in priporniki, ki zvenijo kot popolna rima (kot popolno ujemanje glasov) tudi, če se napisani zlogi in glasovi razlikujejo od govornjenih,¹⁷ nosni glasovi (m, n, nj) z zračni tokom, ki ga potisnejo v nosno votlino, oblikujejo bolj opazno fonetično razliko. Izgovorite rime, kot so: tam/panj, seznam/dan, sam/zaman, da začutite rahlo popuščanje tenzije, ki jo ustvarja popolna rima. Tudi ljubezen v bolj razklenjenem, svobodnejšem odnosu premaga bolezen in zasiže v ... pesem. Ha!

Razklenjen je tudi zvočni stik, v katerem popolnim rimam dodajamo ali odvezemamo zloge in foneme (sploh v sklanjatvah), da dobimo umazane, hrapave, polomljene, nerodne, šepave rime, kot jih včasih imenujejo verzologi. Nelagodje nestabilnosti ni nikoli jezikovno ali politično nevtrarno. Lahko bi jim rekli tudi dodane in odvezete ali celo sklanjatvene (sklonjene, upognjene?) rime. V angleškem songwritingu so te vrste rimanih verzov izjemno pogoste in obilno uporabljene, pri nas pa se je z njimi pobratil Milan Jesih (tudi sam prevajalec iz angleškega jezika) in nas vabi, da jih za vse, kar splava po Dravi, usvojimo tudi mi. Nekaj njegovih Šepavih rim – zavlačuje/potujem, samosilni/obtežilnik, taval/Drava, popoldnevih/spevi, aprilov/menilo, porfirja/vznemirjal... To so rime, ki vnašajo nemir v našo iluzijo reda, popolnosti, stabilnosti.

V zračnejših legah, v katerih migotajo poletne sence, kjer var'jem oblake in kjer štejemo mične ptice, pa je doma asonanca ali samoglasniški stik – zvočno ujemanje samoglasnikov (enega, dveh, celo treh) na koncu ali celo začetku verzov. Asonanca ponuja odprt zven vokalov, ki odzvanjajo nekje daleč (lat. *assonare* = sozven). *O meni boš slišala tudi, ko me že dolgo ne bo več. Tiho ti bom šepetal iz okna v stolpu pesmi*, poje pesnik Leonard Cohen. Asonanca je tihi šepet vseh neuslišanih ljubezni srednjeveških trubadurjev Španije, ki so ga raznesli najprej po romanskih, kasneje pa tudi po ostalih svetovih. Asonanca ne daje polnega učinka rimanja, zmanjšuje občutek razrešitve, konca, pospeška. Je zračna, težje ulovljiva, oprijemljiva, nestabilna. A včasih je to natančno tisto, kar vaša pesem potrebuje. Ljubezen je pesem, ki jo slišijo tisti, ki gledajo s srcem in rimajo z asonancami. Poslušajte popevko *Orion* v izvedbi Marjane Deržaj, ki je na festivalu Slovenske popevke

17 Kot denimo kip/gib, brat/grad, mrak/vrag, bob/pop itd.

leta 1963 osvojila nagrado strokovne žirije za najboljšo glasbeno stvaritev, in preštejte, koliko nostalgčnih asonančnih zvezd je na njeno nebo prilepil pesnik in avtor besedila Gregor Strniša.

Najbolj oddaljena galaksija, ki je s prostim očesom (in ušesom, če govorimo o stiku glasov) še komajda vidna (oz. slišna), pa je **soglasniški stik ali aliteracija** – ujemanje soglasnikov na koncu (ali začetku) verzov, ki mu komajda in pogojno še lahko rečemo rima. Soglasniški stik, ta najbolj oddaljeni jek, uporabimo takrat, ko se nekaj nepreklicno končuje, ko nekoga odslovimo iz svojega življenja, ko ne vemo, ali nas bo zlovešč trušč pogoltnil, še preden bo zvarek zavdal urok in bo prestol postal gril, na katerem se bo naš kralj prajil kot mandelj.

Aliteracija se lahko pojavi tudi na začetku poudarjenih verzov, kadar veter vije v večni vihri, šumi, šušlja, šelesti, šepeče. Vvvv. Šššš.

Soglasniški stik je primeren za čarovniške, magijske prakse, rotitve in zaklinjanja, ko so se vsi prejšnji poizkusi že izjalovili. *Lahko zapičuješ drobne bucike v vudu lutko, a žal ta ni podobna meni*, odmeva iz Stolpa pesmi. Konsonančna rima je plutonovsko kopanje po nezavednem, s polnimi usti pihanja, pokanja, hreščanja, škrtanja in šumenja. Aliteracija ima rada onomatopejske igre, ki jih tvori z močnimi zvočnimi učinki grozdov enakih soglasnikov. Pri petju te zvokovne izpostavitve lahko še dodatno poudarimo, da dobijo še večji zvočni poriv. Naj vam usta zlovešče zahreščijo, sploh, ko ste tešč drugih rim. Zana-lašč.

Nepopolne, nerazrešene, nestabilne rime nas vabijo k upočasnitvi, v izgubo meja, iluzij nadzora in varnosti, v prostranost jezika, njegovih odmevov in razpok. V duende.

d) Glasbeni in verzni meter in ritem

Zadnja – najpomembnejša in hkrati najzahtevnejša faza – pred katero tekstopisec stoji kot Orfej pred peklom, pa je sinhronizacija verzne in glasbenega ritma, brez katere se "čarovnija" pesmi ne more zgoditi.

Sinhronizacija besedilnega in glasbenega ritma preprosto pomeni to, da se morajo poudarjeni oziroma naglašeni zlogi v verzu ujemanj s poudarjenimi oziroma naglašeni dobami v glasbenem taktu. Glasbeni in verzni meter sta torej rit in srajca vsake pesmi.

Če najprej napišemo glasbo, je ritmična podlaga besedila že vnaprej določena. Pazimo le, da poudarjene dobe v taktu osvetljujejo pomembne besede in ne npr. predlogov, veznikov, členkov ter podobnega naslonskega drobiža, ki maši ritem, jemlje dih ter svetlobo pomembnejšim besedam, ki jih hočemo poudariti (zato stran z njimi). Če pa najprej napišemo besedilo, pa nismo odgovorni zgolj za vsebino, ampak tudi za ustvarjanje verzne metra, ki bo podlaga glasbenemu. Jasen, konsistenten ritem je predpogoj za uglasbitve in ustvarjanje kvalitetne glasbene prozodije. Slednja pa mora zadostiti še dvema pogojema – z ritmom, melodijo in harmonijo podpreti osnovno idejo, sentiment, emocionalni ton pesmi ter povezati melodijo s samim jezikom, da se zapeto besedilo sliši čim bolj naravno. Ob tem je pomembno vedeti, da **ritem péte besede sledi ritmu govorne besede**. Torej – zlogi in besede, ki jih poudarjamo pri petju, navadno sledijo poudarjenim zlogom in besedam v govoru – razen, kadar skušamo pri petju naglasiti kaj drugega.

Meter verza je sestavljen iz poudarjenih in nepoudarjenih zlogov, ki jih imenujemo stopice.¹⁸ S stopicami stopamo v pesem in po pesmi – po kiticah, refrenih in mostovih (stopamo, ne tacamo!). Bolj ko je naš korak stabilen in konsistenten, lahkotneje se premikamo skozi pesem in lažje slišimo glasbo v njej. Stopice ustvarjajo ritem, s katerim se spojijo klavir/klaviature, kitara, bobni, bas, violina, ukulele in vsi ostali inštrumenti, ki jih slišimo v skladbi. Bolj ko so ritmični vzorci stalni, bolj stabilno gibanje predvidevajo in lažjo nalogo bo pri uglasbitvi vašega besedila imela glasbenica/aranžerka.

Pa pogledjmo, kakšen dialog ustvarjata glasbeni in besedilni meter. Za primer vzemimo 4/4 takt, v katerem je napisanih največ skladb, zato ga imenujemo tudi običajna mera. 4/4 takt je sestavljen iz štirih dob. Prva je krepka, druga šibka, tretja krepka (a ne tako kot prva), četrta pa šibka. V verzem metru mu je zato najbližji trohej, sestavljen iz naglašene (poudarjenega) in nenaglašene (nepoudarjenega) zloga — $_$ Ker 4/4 takt predvideva največ štiri poudarjene dobe v taktu, ima lahko tudi naš verz največ štiri poudarke oz. poudarjene zloge (ali manj, če želimo ustvarjati nestabilnost), da se v glasbeni ritem dobro ugnezdi.

Če smo tekstopiske, torej naprej poskrbimo, da bo število poudarjenih zlogov v vsakem verzu in vsakem segmentu pesmi konsistentno, če pa ne želimo ničesar prepustiti naključjem in kompromisom, pa uskladimo še verzni meter oziroma stopice v kiticah, refrenih ipd..

Prozodija na delu – Kamen in sol

Oglejmo si, kaj se je zgodilo na delu, v pesmi *Kamen in sol* akademske glasbenice – violončelistke, pevke in pedagoginje Andrejke Možina, ki jo je pred kratkim napisala na eni od delavnic songwritinga, ki jih vodim. Pesem ima izrazit historični in intimni kontekst, govori pa o izseljevanju tržaških Slovencev v Južno Ameriko v začetku 20. stoletja (od 1903 do 1914) zaradi ekonomskih in političnih razlogov. O bolečini odhajanja. Osnovno občutje pesmi je torej – nestabilno. Čeprav je metrična shema lepo urejena in stabilna¹⁹ (kar pomeni, da z uglasbitvijo ne bomo imeli večjih težav), avtorica nestabilnost tematike in občutja poudari s prozodičnimi orodji, kot so število vrstic, shema rim in vrsta rim.

18 Poznamo dvo, tro ali vezložne stopice. Najpogostejše sta uporabljeni dvozložni jamb (nepoudarjen in poudarjen zlog ali grafično U —) in trohej (poudarjen in nepoudarjen zlog ali — U).

19 Število poudarjenih zlogov oz. poudarkov v kiticah je 4-4-4-4, v refrenu pa 4-3-3 (kar je manj stabilno, kot če bi imeli popolnoma stabilno shemo poudarjenih zlogov, ki bi bila 4-4-4-4. Ta je sicer prisotna v zadnjem refrenu). Pri tem precej konsistentno uporabljata trohejske in daktilske stopice, v refrenu, ki je manj stabilen, pa se meter malo spremeni. Shema rim je v kiticah prestopna (ABAB) ali XAXA – torej stabilna, v refrenu pa XAA – torej nestabilna. Pri uglasbljanju se včasih ritmični poudarki besedila prilagodijo glasbenemu ritmu (ali obratno). Dva nepoudarjena zloga, denimo, lahko sovpadata z eno nepoudarjeno dobo v glasbi (dva krajša tona namesto enega daljšega). V uglasbeni (peti) verziji lahko pride tudi do zlitja določenih zlogov (denimo v_{zad-nji}). Vsekakor moramo biti pri določanju poudarjenih in nepoudarjenih zlogov v tekstopisju pozorni tudi na realizacijo pri uglasbitvi.

Kamen in sol

Stopim v pusto kraško ogrado,

— — — — —
 v suho travo, bosih nog,
 — — — — —
 vej šuštenje nad obalo
 — — — — —
 milozvoči se okrog.
 — — — — —

Hrast miruje, v blagem vetru

— — — — —
 zahrešči škržatov zbor.
 — — — — —
 Kras šopiri se v poletju
 — — — — —
 boči v griži se tam gor.
 — — — — —

Refren 1:

Sonce ugaša na obzorju,
 — — — — —
 misli plujejo v bol,
 — — — — —
 kamen kruši se v sol.
 — — — — —

Vidim steze in sivo skalo,

— — — — —
 kraj poti peščico otrok.
 — — — — —
 grenki pelin se razrašča
 — — — — —
 v zapuščeni vaški log.
 — — — — —

Osamelo rjavo polje,

— — — — —
 izsušen slovenski rod,
 — — — — —
 vse prevrača se v morje,
 — — — — —
 v zadušen očetov jok.
 — — — — —

Refen 2:

Svetla luna v temo orje,

— — — — —
misli plujejo v bol,— — — — —
kamen kruši se v sol.

— — — — —

Čas otrpne v zadnji noči

— — — — —
dom zapuščam praznih rok.— — — — —
Nosim pesmi iz mladosti— — — — —
v rdečo zemljo atlantskih rož.

— — — — —

Refren 3:

Svet šepeče v modri gošči,

— — — — —
zvezde padajo na krov— — — — —
v vetru slišim blagoslov.

— — — — —

V kiticah, ki razvijajo osnovno idejo pesmi in predstavljajo poglavitno orodje za njeno gibanje (pa tudi hitrost premikanja), kraljujejo asonance (ogrado/obalo, vetru/poletju, rod/jok, rok/rož, noči/mladosti), ki razgrajujejo stabilnost, ki jo implicira meter in stabilno število verzov, upočasnijo tempo in puščajo razklenjeno zvočnost. Pri petju v počasnejšem tempu lahko ujemajoče se samoglasnike v asonancah še bolj raztegnemo, da dobimo še večji učinek sozvena, večjo odprtost in nerazrešenost čustev, povezanih z bolečim odhajanjem. Večjo nestabilnost.

Ta pa je najbolj potencirana ravno v refrenu, ki za razliko od kitic nikoli ne pomika zgodbe naprej, ampak ponavlja osrednje sporočilo zgodbe oziroma pesmi. Refren je trenutek zgostitve dogajanja, ko se pojavi starogrški kor ali zbor²⁰ in utekočini esenco pesmi, da jo vsi razumemo, začutimo in zapojemo skupaj ter tako gradimo skupnost. Refren je torej povabilo v pesem. Naslovljeno je nate in name. Na vse nas, ki poslušamo, prisostvujemo,

²⁰ Od tod ime za refren, ki izhaja iz starogrške drame – kor/hor ali zbor oziroma *khoros/chorus*. Gre za zbor, ki je povzel dogajanje drame. Po mnenju nemškega romantičnega pesnika Augusta Wilhelma Schlegela je refren »idealni opazovalec«, ki dejanskemu opazovalcu (poslušalcu, gledalcu) prenaša in odstira emocije, ki jih ustvarjata glasba in besedilo ter ga vabi h kontemplaciji. Citat Schlegela je povzet iz wikipedičnega vira https://en.wikipedia.org/wiki/Greek_chorus (25. 3. 2021).

čutimo. Avtoričin troverzni (nestabilni) refren nas v tem primeru vabi, da skupaj s protagonisti sedemo v bolečino, rano in razpoko, ki jo pogloblja ušesu nepričakovana, nela-godna fonetična vez med ból/sól, saj končni soglasnik v besedi **bol** izgovarjamo kot l, v besedi **sol** pa l preide v dvoustični v in učinkuje kot sol na rano, zaškrta pod zobmi, zaboli. V zadnjem refrenu, kjer prozodija doseže največji čustveni učinek,²¹ se ta občutek nela-godja in tesnobe sprosti s fonetično bolj dovršeno shemo rime sól-blagoslòv ter z bolj sta-bilno shemo poudarjenih zlogov (4-4-4) kot v prejšnjih dveh refrenih (3-3-4). Avtorica nam na krovu ladje, v tej liminalnosti med svetom, ki ga zapuščamo, in svetom, kjer še nismo, z zaključno rimo ponuja občutek sprijaznjenja z odhajanjem in vliva nekaj več upa-nja na boljše (ali vsaj drugačno) življenje tam nekje, na drugi strani velikega morja. Raz-poke, odprtine, rane in raze, ki jih naglašujemo z uporabo nestabilnih prozodičnih orodij, vedno prinašajo nove načine čustvovanja, razumevanja sveta ter našega mesta v nenehni kakofoniji reda in kaosa. V tisti prepisnosti, kjer šepeče modra gošča.

Prozodija je temelj vsega!

Glasbena prozodija bo besedilni dodala še več čustvenega potenciala, ki se bo dokončno ojačal s pevsko interpretacijo, v kateri bo napisano lahko zares zazvenelo in se nas do-taknilo v vsej svoji zlomljeni polnosti. Nestabilnost vas vabi, da jo raziščete in se z njo spoprijateljite. Iz nje so stkana naša življenja.

Recepti iz Katarinine kuharske pesmarice

Načinov, kako napisati dobro pesem, je toliko, kot je pesmopiscev, kantavtoric in pesnic. Edino pravilo je, da ni pravil. So le orodja. In recepti iz pesmarice, po katerih se kuha čisto po svoje. Tale meni vam toplo priporočam.

1. Čustva, ki jih izrazite s pesmijo in z osnovno idejo, so najpomembnejša! Vsa prozo-dična orodja so vam na voljo zato, da jih poudarjajo, še bolj osvetlijo, potemniijo ali pa poti-snejo v povsem neke druge svetove in realnosti – v svetove refrenov, kitic, mostov, melodij, harmonij, ritma ... pa tudi v svetove onkraj nas, onkraj pesmi.

2. Pišite pogumno in neustrašno! Ne bojte se izrekati neizrekljivega! Ne bojte se podi-rati tabujev! Ne bojte se samih sebe, temine in svetlobe svojih notrin! Vse to ste vi. Prav to je tisto, kar nas (poslušalce) v resnici zanima. V vsaki od vaših pesmi prepoznamo vsaj delček sebe. Vaše pesmi (in besede) so moje pesmi, moje pesmi so vaše pesmi. V njih in

²¹ Največje efekt doseže, če smo pred tem gradili energijo in emocijo refrena, kot je razvidno v tej pesmi, kjer igra med repetitijami in subtilnim dodajanjem novih informacij v refrenih omogoča tako gibanje (ki pa vseeno ni tako izra-zito kot v kiticah, ki morajo biti gibalo pesmi) kot kopičenje energije, ki se razreši v zadnjem verzu zadnjega refrena.

skozi se se prepoznavamo ter se tako med sabo povezujemo na enega najbolj intimnih načinov. Tako ustvarjamo skupnost.

3. Ko začnete pisati pesem, komad, poemo, se začnite z njo pobliže spoznavati. Okušajte, tipajte, vohajte, poslušajte, opazujte, mesite, mesarite, sekljajte, dodajajte začimbe (pazite, da ne pretiravate s soljo, mastjo in sladkorjem – sploh slednji ubija komade). Igrajte se s stabilnostjo in nestabilnostjo vsega, kar je; vsega, kar hočete povedati. Pesem vedno sledi življenju. Pesem JE življenje! Ni kliše in ni pravljica. Od nas je odvisno, ali bomo s pesmijo nekaj razrešili ali ne, ali ji bomo pomagali v stabilnost ali jo pustili v nemilosti nestabilnosti. Ali še bolje – glejte, tipajte, rijte čez planke dihotomij in dualizmov. V vsaki stabilnosti je namreč nekaj nestabilnosti in v vsaki nestabilnosti je nekaj stabilnosti. Jin-jang. Pesmi dajte prostor, da diha, da živi, da praska, tuli ali milozvoči, kjer in kadar je potrebno.

4. Vaša pesem je že napisana. Samo poklicati jo morate, povabiti k sebi. Nekatere pesmi so bolj sramežljive ali bolj trmaste od drugih. Če čutite, da je sramežljiva, ji nastavite na prag malo hrane. Takšno, za katero mislite, da jo potrebuje. Potem počakajte, da se znoči. Če je trmasta, jo vprašajte, kaj želi. Ustrezite ji. Ona je vaša gospodarica. Vi pa ste njena ptica – posrednik med svetovi besed, zvokov, glasov in čutnih zaznav, med telesi zgodb in zgodovin. Ptica ne poje zato, ker mora, ampak zato, ker ima pesem, je nekoč dejala afroameriška pesnica in aktivistka Maya Angelou. ...

Letite visoko in nesite poetu-kantavtorju, ki tiči v stolpu pesmi, kakšno zrno.

Literatura in vir:

Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume II: Performance and Production. Ur. John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver, Peter Wicke. London: Continuum, 2003. *Geslo: Singer-songwriter, 198-202.*

Davis, Sheila: *The Craft of Lyric Writing*. Cincinnati: Writer's Digest Books, 1985.

Juvančič, Katarina: *Where Have All the Troubadours Gone: Singer-songwriters From Slovenia*. Listen To Slovenia: Pocket Music Guide. Ur. Viktor Škedelj Renčelj. Ljubljana: SIGIC, 2020. 46-48.

Kalan, Valentin: *Pesniška iluzija in apologija resnice v umetnosti (Aristotel: Poetika, 24. in 25. poglavje)*. Primerjalna književnost (Ljubljana) 15-2/1992, 39-58.

Lorca, Federico García: *Duende: Teorija in igra*. Ljubljana: Založba Sanje, 2020.

Novak, Boris A.: *Zgodovina rime in njena kriza v sodobni poeziji*. Primerjalna književnost (Ljubljana) 33-3/2010, 27-53.

Novak, Boris A.: *Oblike duha: Zakladnica pesniških oblik*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2016.

Pattison, Pat: *Writing Better Lyrics*. Cincinnati: F+W Media, 2009.

Swinton, Tilda: *From the Archive: A Lecture on Love Songs by Nick Cave*. Another Magazine, 2004; <https://www.anothermag.com/design-living/12391/from-the-archive-the-love-song-a-lecture-by-nick-cave-tilda-swinton> (18. 2. 2021)

Winterson, Jeanette: *Sexing the Cherry*. New York: Grove Paperback, 1998.

Zasebno kantavtorsko strelivo med plameni psevdoznanosti

Tomaž Hostnik

Članek se osredotoča na praktični del procesa ustvarjanja kantavtorskih skladb skozi prizmo empiričnega. V posameznih pasusih so predstavljeni nekateri uvidi in pristopi k ustvarjanju, ki morda odstirajo nov pogled na sam proces nastajanja umetniškega dela in so lahko na eni strani v dragoceno oporo avtorjem, na drugi strani pa v potrditev, dopolnitev ali ugovor iskanjem tistih, ki se s kantavtorstvom ukvarjajo na teoretski ravni.

Šariti po podvozu kantavtorske intime je a priori nehvaležno početje. Celo ko izhajamo iz sebe oz. svojih sklepanj, se novorojeni člani lastnega ustvarjalnega prava radi sproti utaplajo v naključjih. Še težje postane, ko svojo na videz domišljeno kramo postavimo v kontekst samosvojesti drugih avtorjev. Polje diskurza je samo po sebi dovolj spolzko, da je težko zavzeti tako pozo namišljenega vsevedca kot ponižnega alkimista, saj se vsakršno kopje teoretiziranja zaleti v zid z napisom »zapoj, kar znaš«. Da bi bil avtorjev članek dovolj znanstveno podkrepjen, bi bilo na koncu, ob vsej citirani literaturi, še najbolj smiselno navesti seznam njegovih najbolj tehtnih skladb. A kljub občutkom impotence ob snovanju ustvarjalnih receptur, je o kantavtorstvu s perspektive popularizacije in vzajemne izmenjave izkušenj koristno govoriti. Izhajal bom iz tiste sence, za katero si domišljam, da sem jo v letih ustvarjalne prakse površno spoznal vsaj v njenih bolj očitnih odtenkih. Iz nevidne sile, ki kot srce črpa in daje naprej, mi polni mreže in me plemeniti kot človeka. Pri tem bom skušal ostati kar se da praktičen in jasen.

Anton Bruckner meets rap

Verjetno se vsak ustvarjalec pogosto ukvarja z vprašanjem izvora lastnih, predvsem glasbenih, a tudi drugih idej in z okoliščinami, ki posameznika pripeljejo do navdiha. Gre seveda za zelo kompleksno snov, ki se razlikuje glede na način in področje ustvarjanja. Kljub vsemu pa je nekako logično, da vsaka ideja korenini v podlagi, ki jo predstavlja že slišano, največkrat, a ne nujno, zasidrano na podstrešju podzavestnega, ali se (pri improvizaciji, temelječi na naključjih) naslanja na temelje vsaj ob razvoju in kultivaciji. Tako se je na primer v eni mojih redkih raperskih skladb nehote znašel nenavadni harmonski postop trobil iz četrtega stavka pete simfonije Antona Brucknerja. Kot pravi akademik Lojze Lebič, vsak ustvarjalec na začetku posnema, saj sicer nima česa povedati. Tako je za vsakega umetnika najbolj ključna prav priprava rodovitne podlage in njeno neprestano bogatenje s ciljem, da se ne izčrpa. Širiti obzorje umetniških vtisov s pokrajinami drugih ustvarjalcev, spoznati njihova pravila in vzpostaviti svoja ter jih po potrebi kršiti. Čar umetnosti je ravno v obratu, ko preko drugih srečamo in spoznamo sebe. Kar nas namreč pri drugem navdihne, odpre nas same in postane gradnik naše lastne identitete. Kot bi ključ odklenil vrata do novega notranjega prostora, ki v nas že obstaja, a bi brez posredovanja drugega ostal zaklenjen. Iz teh neskončnih zunanjih lepot, ki bogatijo duha, lahko ustvarjalec črpa hranilne snovi vse življenje. Če zadevo prevedemo oz. postavimo v okvir slovenskega kantavtorstva – kdor v vlogi poslušalca spoznava Svetlano Makarovič, Frana Milčinskega Ježka, Draga Misleja - Mefa, Tomaža Pengova, Zorana Predina, Vlada Kreslina, Janija Kovačiča, Marka Breclja, Andreja Trobentarja, Adija Smolarja in še bi lahko naštevati, težko pripravi bolj rodovitna tla za svojo nadaljnjo ustvarjalno rast.

1001 recept za nepozabnih 3:30

V praksi se zagotovo izkristalizira postopek, ki posamezniku odgovarja, včasih pa so zaporedja lahko tudi pomešana med seboj in se sproti prilagajajo potrebam stvaritve. Znano je, da je pesnik Gregor Strniša besedila za popevke pogosto pisal na že obstoječe glasbene linije oz. spremljave. V mojem primeru je vrstni red, z občasno izjemo refrena, obraten, oziroma se je prerinilo pred samo fazo ustvarjanja besedila še obvezno iskanje ideje, brez katerega se nikoli ne lotim pisanja. Včasih notranja bolečina ali drugi občutki izzovejo nenaden navdih, ki pa ne vsebuje nujno tudi primerne ideje. V takem primeru je bolje kot nasilno iskanje glavne poante besedila vzeti pisalo in se prepustiti občutkom ter jih skušati ubesediti, kar lahko kasneje velikokrat služi kot vezivo v službi naknadno pridobljenih idej. Nemalokrat pa ideja pride celo med procesom ustvarjanja, kar je za avtorja sploh poseben praznik. Druga možnost, ki jo ima ustvarjalec, je ta, da vztraja pri iskanju ideje, skladne z atmosfero, ki pripelje do navdiha, ali pa celo uporabi katero izmed starih, še neuporabljenih idej, ki ustreza danemu vzdušju. Ideja za besedilo sama lahko avtorja zaloti v najrazličnejših življenjskih situacijah. Velikokrat gre za gole razmisleke, ki se prebudijo med pogovorom, hojo, celo v sanjah. Ker dobrih idej ni vedno v izobilju, si je pametno narediti zalogo, kar preprosto pomeni zabeležiti ali posneti vsebino ideje takoj ob njenem rojstvu. Nič ni namreč bolj žalostnega kot dobra ideja, ki neizkoriščena pobegne v neznano.

Kdo ne misli name, da se mi tako nemarno rima

Preden se dotaknem ustvarjanja besedila, moram poudariti nekatere segmente, ki poudarjajo specifičnost pisanja tekstov v službi glasbe. V Sloveniji je znotraj okvirov knjižnega jezika moč opaziti več nasprotujočih si pogledov na vprašanja, ki zadevajo možnosti izpeljave besedil, od zagovarjanja čiste poezije, združene z glasbo, do upravičevanja popolnoma zbanaliziranega jezika pri nekaterih avtorjih. Resnica pa je tudi tu gotovo nekje vmes. Pri kantavtorstvu dejansko gre za zlitje glasbe in besede, za vzpostavljanje ravnovesja v tem neverjetno močnem odnosu, zato mora biti avtor na vsaki strani simbioze, ki jo sam ustvarja in regulira, pripravljen na določene kompromise s ciljem dobrega končnega zvena. Glasba toplo pozdravlja poete, preživete trubadurje, ki se jim rado rima in zaradi preveč arhaičnih inverzij morda niso našli pristana pri pomembnejših literarnih revijah. Čista poezija, ki funkcionira sama po sebi, brez glasbe, je velikokrat tako razkošno barvita in razgibana, da zavzame ves prostor in iz tega razloga preprosto ne more kvalitetno sobivati z muziko. Slednja vendarle potrebuje v odnosu z besedilom enoten ritem, dramsko strukturo ter splošno vzdušje, kjer se kadri ne menjajo prehitro in, kar je še pomembneje,

ne skačejo konstantno iz teme v svetlobo (kot lahko to izpade neugodno pri filmski režiji oz. montaži). Besedilo je ob uglasbitvi dejansko vpeto v odnos, ki ponuja v posameznih delih nešteto možnosti izpeljave, kar pa še ne pomeni, da funkcionira tudi kot celota. Dejstvo je sicer, da se dá vsako besedilo uglasbiti, a bolj svobodne oblike, kjer manjka rima in je ritem povsem razpuščen, močno krčijo možnosti za realizacijo v glasbi. Lepšega primera tega problema ne bi mogli najti, kot je kantavtorski opus Tomaža Pengova. Pengov je v svoji dovršeni lirični poeziji šel tako daleč, da mu ni preostalo drugega, kot da z glasbo zavije v obratno smer. Podobno kot živopisen, vzorčast element zahteva enobarven in bolj umirjen kontekst, kar se tiče kulture in estetike oblačenja. Njegove melodične linije tako še najbolj spominjajo na neke vrste meditacijo, ponavljajoče se melanholične uroke. Pengov je zato glasbeno manj zanimiv avtor, kar pa njegove osebnosti kot celote in ustvarjenega ne dela prav nič manj veličastnega. Konec koncev je uporaba tako strukturno zahtevnih besedil skupaj z asketsko kitarsko spremljavo prepričljiv kontrast.

Prodajam nov trik, ki morda vžge

Ob ustvarjanju besedila imamo na razpolago več možnosti za realizacijo ideje, odvisno, ali se lotimo pisanja sprva le kot literature ali pa z mislijo na glasbo. Ker sem sam, z izjemo faze urejanja ustvarjenega, že zelo zgodaj opustil pisanje besedil na obstoječo glasbo, tega postopka ne bom vključil v prispevek, saj konec koncev vrstni red v ustvarjalnem procesu niti ni tako ključen za razumevanje odnosa med literaturo in glasbo ter poti do končne kompozicije.

Zavoljo prepričlivejši uglasbitvi besedila je treba torej poskrbeti za metrično shemo, ki bo odgovarjala ritmu glasbe, t. i. »groovu«, sploh če govorimo o glasbi z lepimi melodičnimi linijami, popevkami, šansonu, dylanovski tradiciji kantavtorstva ipd. Na prvi pogled se zdi, da zahteve glasbe po rimi in tekočem ritmu besedila odrinjajo v smeri stran od visoke literature, a gre za posebno področje združevanja dveh vej umetnosti, ki ima pač svoje specifične, kar se tiče prozodije v razširjenem pomenu besede. Seveda se lahko zgodi, da tekst sam po sebi ne funkcionira kot poezija, čeprav v glasbi deluje brezhibno, a hkrati se postavlja vprašanje, zakaj bi ga sploh trgali iz glasbenega konteksta. Dejstvo je sicer, da tudi jasna metrična shema in rime še niso zagotovilo za kakovost besedila v službi glasbe. S tem ne mislim na bogastvo in večplastnost jezika, katere pomembnosti mi najbrž ni potrebno posebej izpostavljati, temveč na dolžine posameznih verzov. Če je pri grajenju besedila z mislijo na glasbo priporočeno imeti rimo in kolikor toliko ustaljeno stopico, na drugi strani za res dobro melodijo niso najboljša podlaga enake metrične sheme pri vseh verzih v kitici, saj linija potrebuje smiselno dramaturgijo, ki jo enake dolžine verzov, sicer tipične za ljudsko pesem, s svojo stabilnostjo velikokrat precej otežujejo. To je bila zame ena najpomembnejših ugotovitev, odkar se sam ukvarjam s kantavtorstvom, zato si ob

ustvarjanju teksta vedno prizadevam za nove, inovativne in še ne uporabljene kombinacije verzov različnih dolžin, razmerja pa potem poskušam preslikati in identično realizirati v drugi kitici. Refren kot kulminacija seveda narekuje povsem tretjo kombinacijo, drugačno kot v kiticah ali bridgeu. Primer kitice z različno dolgimi verzi, ki omogočajo klasičen dramski trikotnik: prvi verz (7 zlogov) »*Kaj še skrivaš? Kaj še znaš?*«/drugi verz (11 zlogov) *In kaj je zate tisto, čisto, sveto,*/ tretji verz (8 zlogov) *le za naju dva spočeto?*« Melodična linija se mi je v navedenem primeru servirala sama od sebe, k čemur je bistveno pripomogla že različna metrična shema verzov oz. njihovo zaporedje.

To bo hit

Ob boku vprašanja o ritmu in rimanju besedila, je tu še vprašanje refrena, ki je ena izmed posebej specifičnih in delikatnih kantavtorskih prvin, seveda pa ne nujna. Ker pa refren običajno predstavlja dramski vrhunec skladbe ali, preprosteje rečeno, tisti del, ki si ga ljudje zaradi izčiščenosti, skladnosti ali druge kvalitete posebej dobro zapomnijo, je tu pesniška virtuoznost toliko bolj v službi dobrega odnosa z glasbo oz. se glasbi v tem delu mnogokrat celo podredi. Gre torej v splošnem za popolnoma drugačno vrsto invencije, ki mora poleg zvena besede same po sebi upoštevati tudi njen zven v glasbi. Ta pa je zaradi harmonske gravitacije in drugih specifik glasbe z le-to mnogokrat v hudem konfliktu, zato je neredko treba posegati po alternativnih besedah, inverzijah in ostalih, večkrat tudi arhaičnih literarnih orodjih, ki bi se brez glasbe morda zdela nepotrebna, nelogična ter mestoma celo preživeta. Glasba v refrenu največkrat harmonsko zavije z ustaljene poti, zato je to mesto še toliko bolj podvrženo iskanju optimalnih rešitev. Sam svojim učencem pot do refrena običajno ponazorim z izletom in vrnitvijo domov. Ustvarjanje refrena lahko poteka povsem ločeno ali celo naknadno, ko osnovno besedilo že stoji. Sam ob dodajanju melodije refrena mnogokrat zamenjam celotno besedilo. Presplošno bi bilo zapisati, da je tekst od začetka do druge kitice ena sama priprava na refren, saj obstajajo tudi skladbe, kjer pride bodisi kot nenadno presenečenje ali pa logično nadaljevanje, ni pa nesmiselno omeniti, da je kulminacijo treba vseeno nekako pripraviti in imeti prvi vrh skladbe v mislih že ob ustvarjanju besedila. Marsikaj se izkristalizira šele ob ukvarjanju z glasbenim delom, ki je najbolj problematičen prav v segmentu prehoda na refren in vrnitvi nazaj.

V Sloveniji nam ne manjka avtoritet, ki so dosegle mojstrstvo v gradnji prepričljivih refrenov, zato je za boljše razumevanje še najboljše analizirati konkretne primere. Na začetku avtorske poti me je izredno fasciniralo dejstvo, da nekateri avtorji postanejo t. i. hit-makerji, drugim pa to nikakor ne uspeva, zato sem postal posebej pozoren na nekatere prvine, značilne za glavne dele skladb, ki so postale del narodove identitete.

Kar se tiče besedila refrena, si je še posebej treba vzeti čas in si dajati vedno nove priložnosti, če besede ne sedijo stoddotno na svojih mestih. Ker ima glasba še večjo moč kot

beseda, je refren smiselno ustvarjati skupaj z melodično linijo, preizkušati različne besede in z njimi vred linije. S harmonijo sam včasih raje počakam, da ne zmoti rojstva močne linije, čeprav je res, da harmonična podlaga pogosto usmeri potek melodije v zanimive smeri. Slovenščina je jezik, znotraj katerega se vedno lahko najde ustrezna rešitev, je pa potrebna določena mera vztrajnosti in preizkušanja možnosti. Včasih nekatere besede same po sebi zvenijo popolnoma neprimerno, pa se na koncu izkažejo kot najboljša izbira za določen glasbeni motiv ali podlago, prav tako je lahko obratno. Kdo bi si na primer mislil, da lahko iz besed »Portorož 1905« nastane dober refren? A tako pač je.

Fonetika je v refrenu pomembna ne samo zaradi pevskih vidikov besedila, temveč tudi zaradi samega vtisa, ki ga naredijo zveneče besede na poslušalca. Moja prizadevanja se v refrenu že od nekdaj vrtijo okoli zvena, zato si bodisi prizadevam, da je v besedah čim več vokalov (npr. izbor in uporaba imena »Irena« za prvo besedo refrena, pri čemer je črka »i«, kjer je jezik pri petju najvišje postavljena na predtakt, »e«, ki je dovolj udoben na prvo dobo in kot dolg ton raztegnjen čez cel takt, ter kratek »a«, kjer je jezik najnižje, na zaključek) bodisi stremim k čim več polnim stikom oz. drugim glasovnim besednim figuram, na čelu z asonanco, ki prav tako pripomorejo k dobremu zvenu refrena (npr. »Kok pa košta ta rdeča kravata?«). Dober zvočni učinek seveda lahko dosežemo tudi s ponavljanjem, ki je zagotovo eno izmed najpogostejših in najučinkovitejših orodij v svetu glasbe (v mojem primeru npr. »Iste figure, z nami igrajo šah, / z nami igrajo šah, / z nami, ki poznamo strah.«).

Enako neskladje kot pri refrenu se seveda lahko pojavi tudi kjerkoli drugje v kompoziciji, na primer v kitici ali B-delu. Naloga ustvarjalca je torej poskrbeti za dodatno dimenzijo, ki se pojavi ob združevanju besede z glasbeno podlago. Sam menim, da bi morali ustvarjalci, ki delajo skladbe interdisciplinarno, več pozornosti nameniti iskanju kompromisov, ki bodo optimalni prav v tem smislu. Kantavtor, ki je avtor besedila in glasbe, pa ima tako ali tako v rokah škarje in platno, da prilagodi tekst ali melodično linijo po meri, ki jo zahteva prej omenjeni odnos.

Naporno parjenje

Ko je prva verzija besedila končana, najsi bo narejena z mislijo na glasbo ali pač ne, še ni potreben sicer nujni čas za prekinitev dela in analizo, saj pri uglasbitvi navadno nastopi preveč novih problemov, da bi v tako rani fazi morali podpisati besedilo. Zato se je smiselno čim prej spopasti z glasbo.

Ko se soočimo s tišino ravne klaviature, je občutek podoben kot pred deviško belim platnom. Morda je celo malo lažje, saj je treba izhajati iz besedila, ki že samo po sebi, ob branju ustvarja določen ritem. Pa ne samo to, zloge in iz njih sestavljene stopice povezuje ob interpretaciji v fraze in z glasom kot orodjem ter muzikalnostjo kot našim notra-

njim dirigentom uravnavamo dinamiko, ki je prav tako imanenten del glasbe. Z uravnavanjem glasnosti tako rekoč poudarjamo dramatični aspekt besedila.

Dejansko je naše platno že »grundirano«, »štimmungo«, ki jo ustvarja besedilo, že lahko začutimo, zato mora biti barvna paleta med improvizacijo skladna z duhom teksta. Med igranjem harmonij na inštrument in istočasnim petjem besedila sam iščem možnosti ritmizacije ter melodične izpeljave teksta, se odločam, na katerih vokalih je mogoče smiselno ostati dlje časa, narediti premor, ponoviti določene besede itd. Mnogokrat se skriva rešitev za dober potek linije že v menjavi »groova« (npr. menjava iz straight ritma v swing).

Pri iskanju optimalnih možnosti je vztrajnost ključnega pomena. Včasih se misli začnejo vrteti v začaranem krogu, zato je potrebno odnehati ali poskusiti z metodo brez inštrumenta, ki jo sam vedno pogosteje prakticiram. Na prvi vtis se snovanje melodične linije v mislih mogoče zdi zahtevno, a omogoča boljše osredotočenost na dramatiko zaporedja intervalov. Harmonija namreč mnogokrat skali naraven potek melodije, saj gravitira po svoje, kar pa je, kot sem že prej omenil, lahko tudi rešitev, ko se zaradi neke melodične ideje ujamemo v vedno isto past. Kadar uspemo priti do dobrega rezultata, si ga je vredno sproti zabeležiti ali vsaj posneti, nato pa brez skrbi, da bi narejeno izgubili, raziskovati naprej. Ko se tako prebijamo skozi kompozicijo, je dobro vsak nadaljnji korak postaviti v kontekst celote oz. ga združiti vsaj z do tedaj narejenim delom skladbe, kar vzame sicer veliko časa, ampak je zelo pomembno za enotnost in dramaturgijo skladbe. Velikokrat se ob neštetih ponavljanjih izkristalizira manko, ki ga je največkrat treba rešiti ob prehodu na refren, da le-ta lahko ob idealnem času zasije v polnosti. Nemalokrat se kot rešitev ponuja bodisi razširitev inštrumentalnega dela pred refrenom, popolna zaustavitev ritma z ritardandom, »break« ali ustvarjanje dodatnega besedila za »bridge« (če ni tovrsten prehod zamišljen že v prvotni verziji teksta).

V refrenu, kjer naj bi se srečali preprostost in inovativnost, naj omenim še eno prakso, ki lahko močno pomaga pri iskanju ustrezne melodične linije. Ko improviziramo ali na suho iščemo primerne intervale, nam lahko kot nekakšna šablona pomagajo naključne besede ali besedne zveze, ki jih sam pogovorno imenujem »robot tekst«, sicer pa niso nikakršen moj izum, temveč praksa mnogih avtorjev širom po svetu, če se samo spomnimo na Beatle in skladbo »Yesterday«, kjer je v procesu nastajanja naslovno besedo nado-meščala besedna zveza »*Scrambled Eggs*«.

S harmonizacijo melodije se je včasih morda bolje soočiti že sproti, saj tako lažje izpeljemo kakšen presenetljiv harmonski izmik, ne da bi pretirano posegli v moč linije. Kot skladatelj se veliko ukvarjam z mnogostranostjo – vzamem katerikoli ton ali skupino tonov iz melodije in jih postavljam v kontekst najrazličnejših akordov, zraven pa, kar je ključno, preverjam še harmonični kontekst pred in po motivu.

Pred razmnoževanjem mi moraš, pesem, dozoreti

Ko je kantavtorska stvaritev končana, sledijo postavljanje forme v smiselno celoto, iskanje možnosti za morebitno modulacijo ali B-del, dodajanje inštrumentalnih tem in popravki. Še pred tem je zagotovo zelo koristno, če skladbo pustimo »odležati« in se s svežimi ušesi vrnemo k njej po nekoliko daljšem časovnem obdobju. Nenehno ponavljanje istih motivov, ki lahko traja tudi po deset in več ur dnevno, namreč v možganih ustvarja zmedo, zelo podobno senzorni adaptaciji, ko se na neprijeten vonj v prostoru navadimo in nas čez čas ne moti več. Dobra analiza pa je nujnost, preden glasbo pošljemo v svet in se začne nekontrolirano seliti ter razmnoževati po medmrežju.

Ob iskanju morebitnih pomanjkljivosti v besedilih sam vedno skrbno pregledam, če je vsebina kljub še tako slikovitim metaforam, komparacijam in besednim zvezam iz pomensko povsem različnih polj logična. Hkrati preverjam jezikovno pravilnost in besede, ki se ponavljajo. Če me kaj še vedno moti, se trudim z iskanjem nadomestnih rešitev. Kot pa sem že prej omenil, je ob popravkih treba biti previden, saj lahko s sabo prinesejo kakšno že uporabljeno besedo. Branje od začetka je zato v primeru vstavljanja novih besed nujnost.

Sklep

Ob koncu naj še enkrat poudarim, da je proces ustvarjanja kantavtorskih stvaritev neskončno širok, saj se od posameznika do posameznika lahko precej razlikuje ter obsega tudi marsikaj, česar se v besedilu nisem dotaknil, niti ni nujno, da sploh poznam. Pisanje na znanstven način o nečem, kar bi bilo moč uvrstiti med eno od področij avtorske intime, ki jo za povrh determinira še nešteto drugih, prekrivajočih se faktorjev, je tako že v osnovi šarlatanski podvig. Izjema so nekateri muzikološki in prozodični uvidi, ki se jih dá na podlagi analiz besedil izluščiti in razgaliti, v kar pa se kot kantavtor nisem želel pretirano vpletati. Iskreno si želim, da bi se spričo napisanega porodile nove ideje, izkušnje in iskanja, ali pa da bi vse skupaj celo koga spodbudilo, da v pisni ali ustni obliki deli tudi svoja.

Giorgio Gaber

Miran Košuta in Jani Kovačič

Biografija Giorgia Gabra od rock'n'roll začetkov v Milanu preko popevk San Rema do resnega in cenjenega izvajalca žanra teatro canzone – gledaliških celovečernih koncertov. Gaber je od navdušenega najstnika in občudovane televizijske zvezde pristal v skepticizmu intelektualca. Pot enega najboljših italijanskih kantavtorjev, katerega oče je slovenskih korenin.

Giorgio Gaber (Giorgio Gabersčik, Milano, 25. januar 1939 – Montemagno di Camaiore, 1. januar 2003) je bil kantavtor, dramatik, igralec, kabaretist, kitarist, gledališki režiser in velja za enega najvplivnejših italijanskih glasbenikov zabavne glasbe v povojnem obdobju.

Začetki

Rodil se je v Milanu v družini srednjega razreda. Njegov oče Guido Gabersčik¹ (1903–1978) se je rodil v Trstu, njegova mati Carla Mazzoran (1906–1984) pa v Milanu. Starša sta se spoznala in poročila v Benečiji in se v iskanju sreče kasneje preselila v Lombardijo. Giorgio je bil bolehen otrok, kajti prizadela ga je otroška paraliza, zlasti njegovo levo roko. Da bi si razgibal prste, je začel igrati kitaro, tako kot njegov starejši brat Marcello. Gaber je kasneje pripomnil: »Vsa moja kariera je posledica te bolezni.«

Njegovi vzorniki so bili jazzisti Barney Kessel, Tal Farlow, Billy Bauer. Glasba je bila zanj zabava ob prostem času. Postal je član skupine *Ghigo e gli angry* (*Ghigo in jezni*), ki je nastala v milanskem klubu *Hot* in prvič nastopila na jazz festivalu leta 1954. Po dveh letih nastopanja se je pridružil skupini *Rock Boys*, ansamblu Adriana Celentana,² v katerem je Enzo Jannacci³ igral klavir. Leta 1957 se je skupina pojavila na televiziji v oddaji Italijanske loterije (Lotteria Italia). Za Gabra je bilo zelo pomembno srečanje z Luigijem Tencom,⁴ s katerim je sestavil svoj prvi ansambel *The Rocky Mountains Old Times Stompers*. Leta 1958 so se odpravili na turnejo z Adrianom Celentanom. Tedaj je tudi diplomiral iz računovodstva.

1 Guido Gabersčik je bil sin Francesca Gabersčika in Luigie Destradi. Priimek Gabersčik, ki ga Italijani zapisujejo kot Gaberscik, prihaja iz slovenske goriške regije ter označuje drevo – gaber (*Carpinus betulus*). V Sloveniji je ta priimek še danes med najpogostejšimi na Goriškem.

2 Adriano Celentano (1938) je nedvomno eden najbolj poznanih italijanskih izvajalcev v Evropi. Začel je z rock'n'rolom in se nato poskusil v najrazličnejših žanrih. Izjemno so bili popularni njegovi nizkoprorračunski filmi, s katerimi je dokazoval svojo spretnost in popularnost.

3 Enzo Jannacci (1935–2013), nedvomno ključni človek milanske scene, se je proslavil zlasti kot kabaretist. Po poklicu je bil kardiolog, a je končal tudi konservatorij. Sodeloval je tudi z nobelovcem Dariom Fojem.

4 Luigi Tenco (1938–1967), tedaj znan italijanski avtor, je iz protesta, ker ni bil izbran na San Remu, storil samomor, katerega okoliščine niso razjasnjene. Tenco je imel velik vpliv na ostale italijanske kantavtorje. Na San Remu od 1974 podeljujejo za avtorske pesmi nagrado *Premio Tenco*. Kot zanimivost naj omenimo, da so jo leta 1982 podelili Arsenu Dediću. Giorgio Gaber jo je prejel že leta 1974.

Santa Tecla⁵

V Milanu so nastopali v znameniti kleti Santa Tecla, stičišču in središču glasbenikov, zlasti jazzistov in rock'n'rollerjev. Tam ga je opazil Nanni Ricordi⁶ in mu ponudil snemanje. Tako je nastal prvi italijanski rock'n'roll *Ciao ti dirò* (Pozdravljena),⁷ ki je izšel na mali plošči, kjer se Gabersčik prvič podpiše z umetniškim imenom Giorgio Gaber.

Spomladi 1959 so priredili rock večer v *Palazzo del ghiaccio*, kjer so nastopili poleg njega še Milva, Adriano Celentano, Little Tony in drugi. Ta koncert je potrdil nov stil in nova imena italijanske glasbe. Z Enzom Jannaccijem sta ustanovila duo *I due corsari* (Gusarja) in posnela več plošč.

Televizija in San Remo

Leta 1960 je dosegel Gaber velik uspeh s sentimentalno *Non arrossire* (O, ne sramuj se). V šestdesetih letih se je s pesmimi *La ballata del Cerutti* (Ceruttijeva balada), *Trani a gogò*, *Goganga* in *Porta romana* pogosto pojavljal na televiziji. Italijani to imenujejo *musica leggera* – lahka glasba. Televizija je bila takrat nov medij in Gaber je stalno gostoval v njenih oddajah, kar je izjemno povečalo njegovo popularnost. Pri tem je postajal vedno bolj pozoren na besedila in tako je začel sodelovati z raznimi pisci, še najbolj pa se je ujel s Sandrom Luporinijem.⁸ Štirikrat je nastopil tudi na sanremskem festivalu. V Sloveniji sta tisti čas najbolj odmevali njegovi *Mai, mai, mai Valentina* (Nikoli, nikoli, nikoli Valentina, 1966) in *E allora dai* (Zato pa daj, 1967).⁹ Italijanski glasbeniki pa so tedaj iskali nove izzive, želeli so najti ravnovesje med francoskimi šansonjerskimi besedili in ameriškimi vplivi. Gaber je zato izjavil: »Moj učitelj je bil Jacques Brel.« To je še najočitneje razvidno iz pesmi *Com'è bella la città* (Lepo, lepo mesto je, 1969).

⁵ Santa Tecla (1951) je znamenit klub v Milanu, kjer so se srečevali in igrali vsi pomembni italijanski glasbeniki, ki so v naslednjih desetletjih krojili italijansko sceno: Giorgio Gaber, Luigi Tenco, Lucio Battisti, Adriano Celentano, Enzo Jannacci idr. Klub deluje še danes, čeprav je medtem postal disko.

⁶ Nanni Ricordi je leta 1959 ustanovil gramofonsko družbo Ricordi, ki je bila najpomembnejša založba tistega časa. Od leta 1994 je del koncerna BMG.

⁷ Avtorstvo pesmi *Ciao ti dirò* (1958) je na plošči pripisano Giorgiu Calabreseju in Gion France Reverberiju čeprav sta jo napisala Luigi Tenco in Gaber, Tenco in Gaber namreč tedaj še nista bila člana SIAE (Società Italiana degli Autori ed Editori).

⁸ Sandro Luporini (1930) je bil zamlada dober športnik, a je kasneje uspel kot slikar. Z Gabrom sta postala prijatelja v petdesetih letih in na Gabrov predlog je začel pisati. Na začetku je bila to igra, a je prerasla v resno literarno delo. Gabrove pesmi, za katere je napisal besedila Luporini, so plod njunih dolgih razgovorov in premislekov, kar je opisal v knjigi *G. (Vi racconto Gaber)*.

⁹ Pesem so posneli v šestdesetih (1968) tudi pri nas in jo naslovili *Zatorej zdaj*. Besedilo je prevedla Elza Budau, aranžma je napravil Mario Rijavec, zapel pa jo je Pero Dimitrijević. Več v Dodatku.

V sezoni 1970/71 je prvič predstavil svoj gledališki recital *Il Signor G (Gospod G)*. Z njegovo razširjeno različico *Storie vecchie e nuove del Signor G (Stare in nove zgodbe gospoda G)* je 28. decembra 1971 debitiral v znanem milanskem gledališču *Il Piccolo teatro*, nato pa je v naslednjih desetletjih predstavo še razvijal in nadgrajeval. Pred tem sta v paru z Mino¹⁰ prekrizarila Italijo z glasbeno-gledališkim recitalom. Ravno njegovi recitali napovejo novega Gabra, ki se ne boji združiti monolog s pesmijo, prozo z gibom ali kramljati z občinstvom med bisi s kitaro.

Teatro canzone¹¹

Časi se spreminjajo, rock'n'roll generacija je odrasla, postane zahtevnejša, tako do sebe kot do publike. Dnevi festivalskih pesmi so mimo. Začelo se je obdobje *Teatro canzone* (teatra gledaliških pesmi), ki Gabra potrdi za resnega umetnika. Gaber se tudi po mnenju njegovih biografov levi v »kolektivnega intelektualca«. ¹² Takrat je izjavil: »Moj pristop se že razlikuje od klasične pop glasbe, ki predvideva, da si javnost ogleda predstavo s pesmimi, ki jih že pozna: k meni pridejo poslušat pesmi, ki jih ne poznajo.« ¹³ Gaber je prekinil s svojo tedanjo podobo estradnika in se, kot pravi, nehal pretvarjati: »Signor G je gospod Gaber, to sem jaz, to je Luporini, skratka midva, ki se s pomočjo depersonalizacije poistovetiva s toliko ljudmi.« ¹⁴ S tem je dokončno odrasel in se individualiziral, kot se je to dogodilo tudi celotni italijanski rock'n'roll generaciji. Gaber je skratka pojav, ki postane pravilo ...

Plošče so odtlej posnetki živih nastopov. Izhajale so kot dokumenti in ne več kot zgolj lansiranje pesmi. Njegovi nastopi so z monologi in pesmimi uprizarjali posmeh, krik, čustva, razočaranje, grenkobo ... Vse to se kaže tudi v oddaljevanju od politične angažiranosti in v zapadanju samospraševanju ter dvomu. *La libertà (Svoboda)*, *Lo shampoo (Šampon)*, *Far finta di essere sani (Pretvarjati se, da smo zdravi)* so najznačilnejše pesmi tega obdobja. Njegovi nastopi so bili razprodani, saj je predstavljal Gaber neko novo Italijo – Italijo, ki je preseгла San Remo in se zavedla svojih težav.

¹⁰ Mina (Anna Maria Mazzini, 1940) je veljala za prvo pevko rock'n'rolla v Italiji. Bila je iz delavske družine in je veljala za simbol emancipirane ženske. Leta 1963 so jo izločili iz TV-programov, ker je zanosila s poročenim moškim. V šestdesetih in sedemdesetih je dosegla izjemno popularnost. Z odrov se je umaknila leta 1978. Vrnila se je, a zgolj za diskografski trg, 2001 in velja za legendo italijanske glasbe.

¹¹ *Teatro canzone* (teatra gledaliških pesmi) je popolnoma nova smer, ki jo ubere Giorgio Gaber. Pod vtisom in vplivom Jaquesa Brella, je zastavil popolnoma nove standarde za italijansko zabavno glasbo in jo dvignil na nivo umetnosti.

¹² <http://www.giorgiogaber.it/giorgio-gaber>.

¹³ G. Harari: Giorgio Gaber, *Rockstar*, januar 1993; G. Harari: *Quando parla Gaber*, Chiarelettere, 2013.

¹⁴ Gianluca Veltri: La poetica del Signor G, *Mucchio selvaggio*, št. 518; <https://www.ondarock.it/italia/giorgiogaber.htm>.

Prelom

Vendar se v sezoni 1978/79 z recitalom *Polli di allevamento* (Baterijski piščanci) nekaj prelomi, saj je umor Alda Mora¹⁵ (1978) tedaj spolitiziral vse italijansko življenje. Gaber je doživel razočaranje, publika ga je žalila in celo obmetavala s kovanci. Recital je bil kritičen do sprenevedanja in konformizma, proti kateremu je uperil Gaber svoj prst, saj se mu zdi »od leta 1976 vse le kot ponavljanje.«¹⁶ Trinajst minut dolgi recitativ *Io se fossi Dio* (Jaz, če bil bi Bog, 1980 in različica 1982) je obračun s stanjem v Italiji. Izzval je nešteto komentarjev in razpredanj.¹⁷ Pesem se konča: »E allora / va a finire che se fossi Dio / io mi ritirerei in campagna / come ho fatto io.« (In torej / naposled, če bil bi Bog / bi se umaknil na podeželje / kot sem storil jaz).

V naslednjih letih ni več nastopal, le z Enzom Jannaccijem je posnel nekaj pesmi kot spomin na mlade dni. Šele v sezoni 1984/85 se je vrnil na odrske deske z recitalom *Io se fossi Gaber* (Jaz, če bil bi Gaber). Temeljno sporočilo je bilo – »vse je ironija«. Naslednjo sezono se je prevpraševal o ljubezni v predstavi z naslovom *Parlami d'amore Mariù* (Govori mi o ljubezni Mariù). Desetletje je zaključil z monologom *Il Grigio* (Sivi), s popolnim odklopom iz družbe, s samorefleksijo in sprijaznjenostjo. Predstava je doživela, kljub pesimizmu, izjemen uspeh in odmev.

Vrsta, ki izumira

V devetdesetih letih sta povezala s Sandrom Luporinijem stare in nove pesmi v izjemno uspešno predstavo *Il teatro canzone* (1991–95). Njuna tedanja iskanja in dileme je komentarsko opisal Sandro Luporini v knjigi *G*.¹⁸ Edina nova pesem tega programa, ki se najbolj vtisne v spomin gledalcev, je *Qualcuno era comunista* (Nekateri so bili komunisti¹⁹), lucidna analiza tega, kaj je komunizem kot upanje ali iluzija predstavljal tolikim ljudem in kaj je mnogim pomenil konec te izkušnje: »Qualcuno era comunista perché aveva

15 Aldo Moro (1916–1978) italijanski politik, eden izmed ustanoviteljev stranke *Democrazia cristiana* (Krščanska demokracija). S komunisti (Enricom Berlinguerjem) je sklenil zgodovinski kompromis, ki pa ni bil po godu velesilam. Kot kaže, je to vzrok ugrabitve in uboja Alda Mora. Ozadje je precej zamegljeno in tudi aretacija in sojenje ugrabiteljem Rdečih brigad ni razčistilo vseh dvomov. Vse skupaj je pahnilo Italijo v negotovo obdobje obtoževanj in spletk.

16 L. Ceri: *Il sogno di Gaber, Il Mucchio Selvaggio*, september 1993, št. 188.

17 O tem podrobno piše M. Bonanno v knjigi *Io se fossi Dio (L'apocalisse secondo Gaber)*, Stampa Alternativa, 2013.

18 Sandro Luporini je opisal sodelovanje z Gabrom v knjigi *G. (Vi racconto Gaber)*. To obdobje je opisal v poglavju *Teatro canzone* (od str. 205).

19 Pesem je v svojih kabareti izvajal pri nas Boris Kopal, ki je za svoje nastope priredil tudi nekaj Gabrovih teaterskih odlomkov. Glej Dodatek.

bisogno di una spinta verso qualcosa di nuovo, perché sentiva la necessità di una morale diversa, perché era solo una forza, un sogno, un volo, era solo uno slancio, un desiderio di cambiare le cose, di cambiare la vita.» (Nekateri so bili komunisti, ker so potrebovali vzgon proti nečemu novemu, ker so rabili drugačno moralo, ker je bil komunizem sila, sen, let, zagon, želja po spremembi stvari, po drugačnem življenju).

Naslednji recital *E pensare che c'era il pensiero* (*In misliti, da se je mislilo*) se je tudi obdržal na repertoarju celi dve leti (1995–96). *Quando sarò capace di amare* (*Ko bom nekoč sposoben ljubiti*) in *Destra sinistra* (*Desna leva*) sta dve značilni pesmi tega programa – prva občutljiva in osebna, druga pa zafrkljiva in cinična. Vsi njegovi nastopi so izšli tedaj tudi na ploščah, ki niso le izlužek njegovega ustvarjanja, ampak tudi zanimiv dokument časa. Enako je z zadnjim recitalom *Un'idiozia conquistata a fatica* (*Težko pridobljeni idiotizem*), v katerem izstopajo pesmi *Il conformista* (*Konformist*), *I barbari* (*Barbari*) in *La democrazia* (*Demokracija*).

Album *La mia generazione ha perso* (*Moja generacija je zguba*) je izšel leta 2001. Na njem je izbor pesmi iz prejšnjih recitalov in rekviem za generacijo, ki ga Gaber naslovi *La razza in estinzione* (*Rasa, ki izumira*).

Na koncu

Že leta 1997 so se začele kazati resne zdravstvene težave, kajti Gaber je bil strasten kadilec. Kmalu so odkrili, da ima raka na pljučih, zaradi česar se je leta 2000 umaknil z odrov. Sodeloval je le še v nekaj TV oddajah. Umrli je na novega leta dan 2003.

Posthumno je izšla plošča *Io non mi sento italiano* (*Čutim se ne Italijana oz. Ne počutim se Italijana*). Naslovna pesem v obliki razočaranega pisma predsedniku toži, kako postaja Italija kliše, država, ki ji ni nič ostalo od slavne preteklosti.

Po njegovi smrti so ustanovili *Fundazio Giorgio Gaber*,²⁰ ki skrbi za njegovo za-puščino. Leta 2004 pričnejo z gledališkim festivalom²¹ pesmi Giorgia Gabra.

Giorgio Gaber pooseblja Italijo, ki je zaživela po padcu fašizma, se razcvetela v vsej svoji naivnosti na festivalih in je upehana končala v nesmiselni delitvi desno-levo, ki je ni uspela preseči. Ta obrazec doživljamo sedaj pri nas, ko plačujemo davek neuspešnim politikom, ki se bolj kot z rešitvami, ukvarjajo s svojimi privilegiji.

20 Fondazione Giorgio Gaber, <http://www.giorgiogaber.it/>.

21 <http://www.giorgiogaber.it/festival/festival-gaber/blog>.

Dodatek:

Recepcija Giorgia Gabra na Slovenskem

E allora dai (Zatorej zdaj, 1968)

V šestdesetih je imel ogromen vpliv na zabavno glasbo in skladanje festival San Remo. Priredbe italijanskih pesmi so bile stalnica. Dve pesmi Giorgia Gabra so posneli (1968) tudi v Sloveniji, in sicer *E allora dai* in jo naslovili *Zatorej zdaj*. Besedilo je prevedla Elza Budau, aranžma je napravil Mario Rijavec, zapel jo je Pero Dimitrijević. Iz tistega časa je še popevka *Samo smejim se ti lahko (La libertà di ridere)*, ki jo je prevedel Gregor Strniša, aranžma za ansambel Francija Puharja je napravil Milan Mihelič, zapel pa jo je Peter Ambrož.

Io se fossi Dio (Če bi jaz bila bog, 2001)

Pesem je uvrstila v svoj program slovenska skupina Campo krizi pod naslovom *Če jaz bila bi bog* <https://campokrizi.wordpress.com/about/ce-jaz-bila-bi-bog/>. Prevedli so jo Eva Brajkovič, Matjaž Karlovčec (člana Campo krizi) in Taja Kramberger. Prvič je bila izvedena na literarnem večeru Taje Kramberger v KUD France Prešeren leta 2011 in je bila del takrat nastajajoče gledališke predstave.

Po mojem Slovenci ... (2013)

Boris Kobal je v svojih nastopih večkrat izvajal pesmi in monologe Giorgia Gabra. Najbolj celovito ga je vključil v svojo komedijo *Po mojem Slovenci ...* (premiera 2013). Predstavil je tudi naslednje pesmi, ki jih je priredil s pomočjo Braneta Završana: *Smrad (L'odore)*, *Kam sem jo dal ... (Dove l'ho messa)*, *Ladja (La nave)*, *Roke (Le mani)* in tudi *Qualcuno era comunista (Nekdo je bil komunist)*, ki jo najdete tudi na internetu: <https://www.youtube.com/watch?v=TT2Zd8qVIj4>, (posnetek iz l. 2014; 10. 3. 2021). Predstava je v naslednjih letih obredla Slovenijo, tako lahko rečemo, da je Boris Kobal največ storil za predstavitev Gabra pri nas.

Knjižni in spletni viri:

M. Bonanno: *Io se fossi Dio (L'apocalisse secondo Gaber)*. Stampa Alternativa, 2013.

G. Harari: *Quando parla Gaber*. Chiarelettere, 2013.

S. Luporini (con R. Luporini): *G. (Vi racconto Gaber)*. Mondadori, 2013.

A. Pedrinelli: *Non fa male credere (La fede laica di Giorgio Gaber)*. Ancora, 2006.

* * *

<http://www.giorgiogaber.it/> (Fondazione Giorgio Gaber)

<https://www.ondarock.it/italia/giorgiogaber.htm>

https://it.wikipedia.org/wiki/Giorgio_Gaber

Diskografija

<http://www.giorgiogaber.it/discografia>.

Pred Teatro canzone

Giorgio Gaber (1961)

Le canzoni di Giorgio Gaber (1961–64)

Rock'n'roll, Amore e storie metropolitane (2CD 2004)

Collezione singoli 1965/1967

Mina e Gaber. Un'ora con loro (1965)

L'asse di equilibrio (1965)

Sexus et politica (1970)

Prima del Signor G - Giorgio Gaber 1958/1970

Teatro canzone

Il Signor G / I borghesi (1970–72)

Dialogo tra un impegnato e un non so (1972–73)

Far finta di essere sani (2CD 1973–74)

Anche per oggi non si vola (1974–75)

Libertà obbligatoria (1975–76)

Polli d'allevamento (1978–79)

Anni affollati (1981–82)

Io se fossi Gaber (1984–85)

Il teatro canzone (1991–92)

E pensare che c'era il pensiero (1995–96)

Un'idiozia conquistata a fatica (2CD 1997–2000)

Po Teatro canzone (studijska albuma)

La mia generazione ha perso (2001)

Io non mi sento italiano (2003)

Prevodi izbranih pesmi*

Ceruttijeva balada

(1961)

Slišal sem mnogo balad:
tisto o Tomu Dooleyju, Davyju Croketu
in tudi sam bi bil rad napisal
kako podobno.
A žal, žal nič:
napisal sem balado o nekom,
ki biva v Milanu, v rajonu Giambellino:
piše se Cerutti, Cerutti Gino.

*Piše se Cerutti, Cerutti Gino,
mu pravijo pa maca
vsi znanci iz bara Giambellino,
ker vélika je faca.
(... ker je faca.)*

Star dvajset in brez lire v žepu,
da križem ubežal bi,
vohljaj je naokrog po svetu,
se trudil nikdar ni.

Piše se Cerutti, Cerutti Gino ...

V rogu ulice ponoči,
pazi, „lambretta“ vabi!
Cerutti hitro nanjo skoči
in na strah, se zdi, pozabi.

Kakšna smola tistega večera,
nekdo ga brž prijavi,
v hipu pridrvi „pantera“,
že ga kifelj v keho spravi.

* Pesmi prevedene in objavljene z dovoljenjem Fondazione Giorgio Gaber, Milano. Izvirni naslovi pesmi: La ballata del Cerutti, Non arrossire, Com'è bella la città, Lo shampoo, La libertà, Destra-Sinistra, Quando sarò capace di amare, Il conformista, La razza in estinzione, Il tutto è falso, Non insegnate ai bambini.

Glasba in besedilo vseh pesmi: G. Gaber, soavtor S. Luporini (Svoboda, Ko bom nekoč sposoben ljubiti, Konformist, Rasa, ki izumira, In vse je laž ..., Ne, ne učite otroke).

Piše se Cerutti, Cerutti Gino ...

Zdaj v samici tretjega je kraka,
drago stala ga je kraja,
na sodbo žalosten tam čaka,
morda bo zunaj maja.

Mu sodnik je usmiljeni dosodil
tri mesece in ciao adijo,
pamet dolgo s pridigo mu sôlil
in ga spustil z amnestijo.

*Piše se Cerutti, Cerutti Gino,
mu pravijo pa maca
vsi znanci iz bara Giambellino,
ker vélika je faca.
(... ker je faca.)*

*Vrnil se je v bar Cerutti Gino
in odslej se o njem bo reklo
tam v rajonu Giambellino,
da trši je kot jeklo.*

O, ne sramuj se
(1961)

*O ne sramuj se,
ko te pogledam,
srcé pa pomiri,
ki zame drhti.*

*O ne, ne boj se,
me brž poljubi,
pri meni ostani,
preženi skrbi.*

*Ljubezen nama
cvetela bo večno,
privij se k meni
in prepusti se mi.*

*O ne, ne boj se,
nič ne oklevaj,
ni greha, če čisto
je nama srcé.
O ne sramuj se,
ko te pogledam,
srcé pa pomiri,
ki zame drhti.*

Lepo, lepo mesto je
(1969)

*Pridi, se v mesto preseli,
kaj vendar delaš med kmeti,
če hočeš res zaživeti,
najdi si v mestu svoj dom.*

*Lepo, lepo mesto je
in veliko mesto je
in živahno mesto je
in veselo mesto je.*

*Je polno cest in trgovin
in vsaka luč te tam zavaja,
je polno množice ljudi,
ki vneta dela in proizvaja.
Jumbo reklame, vedno večje,
in velešpary, turbotraki
in velestopi, vedno višji,
avtomobilov čedalje več.*

*Lepo, lepo mesto je
in veliko mesto je
in živahno mesto je
in veselo mesto je.*

Pridi, se v mesto preseli ...

Šampon

(1972)

*Vse gre danes postrani,
sem jetnik karantene,
dnevi stran so zmetani,
pomoči ni nobene,
a čemu se sekiram?
Mah,
skoraj skoraj se mal' šamponiram.
Šamponiram?*

*Vse gre danes po vodi,
niti list se ne zgane,
vata v glavi mi blodi,
up nobeden ne vstane,
a čemu se sekiram?
Ziher ziher se mal' šamponiram.
Šamponiram?*

*Voda teče, voda lije
topla, mrzla, topla ...
Prava!
Rdeče, bele, znamke kakšne
mi šampon bolj prija?
Takšne!*

*Pena,
puhasta, mehka, bela, lahna, nežna,
zdi se mlečna, zdi se snežna.*

*Pena je dobra reč,
kakor mama, ki te poboža po glavi,
ko te trudnost, žalost zdela,
ogromna mama je,
mama bela.*

*Sperem, sperem, sperem.
Drugič.*

*Sem prepričan: ta je boljši,
ker dehti kot rože
v maju.*

*A najboljši so najdražji,
ker so tudi proti
prhljaju.*

*Pena,
puhasta, mehka, bela, lahna, nežna,
zdi se mlečna, zdi se snežna.*

*Pena je čista reč,
kakor mleko, očisti te znotraj.
Pena je sveta reč,
ki opere bedneža,
obupanca, velikaša.
Je sveta reč. Kakor sveta maša.*

*Sperem, sperem, sperem.
Fffffff... Fen.*

Svoboda (1972)

*Želel bi biti svoboden,
svoboden kot človek.*

*Kot ta hip rojeni človek,
ki pred sabo le deviško ima naravo,
ki vesel po gozdu tava,
zasleduje pustolovščino zvedavo.*

*Vedno prosto, radoživo,
kot bi bil žival se pari neutešljivo,
kakor človek brez razuma,
ki svobodi svoji vsečno se preda.*

*Svoboda ni, če kdo na veji zabinglja,
in ni niti brncljevo brenčanje.
Svoboda ni svobodni prostor brez mejà,
svoboda je samó sodelovanje.*

*Želel bi biti svoboden,
svoboden kot človek.*

*Kakor človek, ki sprostiti mora nujno
svojo bujno domišljijo,
ki se prostega počuti,
ko po meri si kroji demokracijo,*

*ki volilno ima pravico,
pooblašča z njo levico in desnico,
v podrejenosti pa končno
svojo novo si svobodo našel je.*

*Svoboda ni, če kdo na veji zabinglja
in ni niti brencljevo brenčanje.
Svoboda ni svobodni prostor brez mejà,
svoboda je samó sodelovanje.*

*Želel bi biti svoboden,
svoboden kot človek.*

*Kakor nadrazviti človek,
ki ga dviga bistri um nad bitja živa
in ki z znanosti močjo
naravo sámó prav nemoteno izziva,
ki je poln zagnane volje,
ker brez mej osvaja zdaj celo vesolje
in verjame, da edina je svoboda
moč, ki le razum jo da.*

*Svoboda ni, če kdo na veji zabinglja
in ni niti brencljevo brenčanje.
Svoboda ni svobodni prostor brez mejà,
svoboda je samó sodelovanje.*

Desna-Leva
(1994)

Besede izklicujejo svet.
Ko bi jih ne bilo,
bi ne mogli govoriti o ničemer.
Toda svet se vrti, besede pa
mirujejo, se obrabljajo, starijo,
izgubljajo smisel. Mi vsi pa jih

še dalje uporabljamo in se ne zavedamo,
da govorimo v prazno.

*Ponavadi vsi krivimo zgodovino,
jaz pa pravim, da je krivda naša,
saj neresni smo, ko vendar govorimo,
kaj je leva ali kaj je desna.
Kaj je vendar leva, kaj vendar je desna?
Kaj je vendar leva, kaj vendar je desna?*

*Kdor se v kadi umiva ziher je desničar,
kdor pa se tušira je levičar,
si prižge Marlboro light samo desničar,
a prišvercane samo levičar.
Kaj je vendar leva, kaj vendar je desna?*

*Sreba juhico govejo le desnica,
kraško joto zmeraj pa levica,
stare pesmi poje vedno le desnica,
dolgočasne pa samo levica.
Kaj je vendar leva, kaj vendar je desna?*

*Bele snikerse za jogging ali tenis
običajno kupi si desničar,
kdor odvezane in zamazane jih nosi,
je prej bebec kakor pa levičar.
Kaj je vendar leva, kaj vendar je desna?*

*Plave kavbojke so jasen znak levice,
črne jakne pa ponos desnice,
so koncerti na stadionih za levico,
cene kart pa raje za desnico.
Kaj je vendar leva, kaj vendar je desna?*

*Sodi češplja po naravi tja na levo,
v marmelado zmleta pa na desno,
scati skupaj, to je zmeraj skrajno levo,
vsak wc je v kotu vedno desno.
Kaj je vendar leva, kaj vendar je desna?*

*Sredi trate lep, prozoren, čist bazenček
očividni je simbol desnice,*

*prej so reke, jezera in tudi morje
polni govna kakor pa levice.
Kaj je vendar leva, kaj vendar je desna?*

*Ideologija, ideologija
po mojem sploh ni mrtva, ampak se razvija.
Ta obsesija, strast različnosti te neprestano žre,
a trenutno, kam je šla, se nič ne ve,
se prav nič ne ve, se prav nič ne ve.*

*Gnjat po mojem je pogodu bolj desnici,
mortadela pa samo levici,
čokolada tekne švicarska desnici,
Viki krema pa še zdaj levici.
Kaj je vendar leva, kaj vendar je desna?*

*Prirojen liberalizem je desnici,
zdaj pogodu tudi je levici,
ne vemó, če sreča smeje se desnici,
a smola vedno se levici.
Kaj je vendar leva, kaj vendar je desna?*

*Če pozdraviš s stisnjeno pestjo prav krepko,
si po stari šegi vnet levičar,
če iztegneš dlan naprej v pozdrav po rimsko,
si pa drek in še povrh desničar.
Kaj je vendar leva, kaj vendar je desna?*

*Ideologija, ideologija
po mojem sploh ni mrtva, ampak se razvija.
To je zaklinjanje ideji, vzroku, ki jo porodi,
pod pretvezo o nasprotju, ki ga ni,
in če že je, kje ždi, in če že je, kje ždi?*

*So kantavtorji s kitaro glas levice,
karaoke pa bolj stvar desnice.
Štumfe nosijo le punce na levici,
seksi najlonke pa na desnici.
Kaj je vendar leva, kaj vendar je desna?*

*Se opredeljuje masa vedno levo,
a popušča malo tudi desno.*

*Kdor je klinc, gotovo sodi tja na levo,
kurbin sin pa vselej tja na desno.
Kaj je vendar leva, kaj vendar je desna?*

*Feministična je žena na levici,
feminilna pa bolj na desnici,
a za dobro mrho žvižgajo vsi strici
na levici kakor na desnici.
Kaj je vendar leva, kaj vendar je desna?*

*Ponavadi vsi krivimo zgodovino,
jaz pa pravim, da je krivda naša,
saj neresni smo, ko vendar govorimo,
kaj je leva ali kaj je desna.
Kaj je vendar leva, kaj vendar je desna?
Kaj je vendar leva, kaj vendar je desna?
Desna leva
Desna leva
Desna leva
Desna leva
Desna leva
Dovolj!*

Ko bom nekoč sposoben ljubiti
(1996)

*Ko bom nekoč sposoben ljubíti,
najbrž treba ne bo, da ubijem
lastnega očeta na skritem in niti,
da v sanjah mater v ljubezni užijem.
Ko bom nekoč sposoben ljubíti,
z mojo bo ljubo vez globoka,
krhkosti in sile ne dal ji bom piti
moškega-otroka.*

*Ko bom nekoč sposoben ljubíti,
želel bom njo, ki v dvojino verjame,
ki se ob potrebi bo znala umakniti,
a tudi daleč bo mislila name.
Želel bom žensko, da če pobožam
knjigo ali rožo ali star koledar,*

*drugega ne bi želela kot biti
tista stvar.*

*Ko bom nekoč sposoben ljubíti,
želel bom njo, ki se ne spremeni,
ki vse stvari s smislom plemeniti
zgolj in samó, ker pač živi.
V njeno srce lahkó bom pogledal
in se skrivnosti njeni približal,
kakor kisik bom le njo vdihaval,
prej jo bom s srcem kot z umom dojemal.*

*Ko bom nekoč sposoben ljubíti,
ljubil se bom kakor pride, takó,
nič ne bo treba dokazov pribiti,
ne spraševati: bilo je lepo?
In začutiti v tišini noči
z dušo veselo in trudnih oči,
da kdor počiva in v sanje zaspi,
vendar živi.*

*Ko bom nekoč sposoben ljubíti,
rad bi užival ljubezen táko,
ki vse dolžnosti ti da pozabiti
in vsako tlako,
ljubezen brez krivde in nesreče,
kesa in greha,
ki sebično in naravno teče
kakor reka.
Brez dobrih ali zlih učinkov,
brez stranpoti, ovinkov,
kakor reka, ki ji dano je vodo
le v morje izliti.
Tako želim ljubiti.*

Konformist
(1997)

*Jaz novi, sem novi človek
tako sem nov, da v meni zdavnaj
ni več niti trohice fašista,*

*za občutljivega altruista, orientalista
so pozna šestdeseta me skovala čista.
Že nekaj časa ambientalista
se tudi jaz počutim kakor vsi in zraven
nekoliko še socialista.*

Piiii, piri piri pipiii ...

*Jaz novi, sem novi človek
tako sem nov, da dobesedno že pri vseh veljam
za progresista,
pa hkrati še za liberista, protirasista
in, ker sem dober, tudi za
animalista.
Podporniška več nisem glista,
ker proti toku plujem bije v meni še srce
federalista.*

Piiii, piri piri pipiii ...

*Za konformista
drži, da vedno najde pravo stran, ki bolj koristna je,
za konformista
velja, da mu je v glavi čisto vsaka stvar kristalno jasna.
Je znanja vrec brez primere,
ki najmanj štiri časnike na dan prebere.
In ko se misliti mu ljubi, misli s tujimi možgani,
najbrž za oportunisto
je pač tako, da se ne zmeni,
živi za svoj le raj zeleni.*

*Za konformista
drži, da vsepovsod peresnolahko giblje se,
za konformista
velja, da še najraje v morju se večine stalno kopa.
On je povsem navadna reva,
ki edinole v kvasanju čisto dobro uspeva,
ki svojih sanj ne sanja, ampak sanje drugih le premleva,
največja za njega pa je fešta,
da v miru se naprej preriva,
to sploh ni konjska figa zanj, za konformista,
za konformista.*

*Jaz novi, sem novi človek
tako sem nov, da same ženske štejejo me zdaj
za feminista,
razpoložljivega optimista, evropeista
in ker nikdar ne vpijem še
za pacifista,
nekdanj marksista-leninista
in za katoliškega zdaj veljam še zraven
ortokomunista.*

Piiii, piri piri pipiii ...

*Za konformista
drži, da se odbija in skače
lažje kakor žoga v zid, za konformista
velja, da ga v sodobni informacija balon napiha.
On je primerek nove vrste,
ki nizko in površno leta ti nad prste,
izpolnjenega se počuti, le da svet oplazi s čuti,
živ je in to mu zadostuje,
podobni smo mu zdaj še mi,
za nas velja, kar zanj drži, za konformista,
za konformista.*

*Jaz novi, sem novi človek
tako sem nov, da se razbere a prima vista,
da novi tip sem konformista.*

Rasa, ki izumira
(2001)

*Ni mi vseč narejeno veselje,
niso mi pogodu gasilske večerje,
do mladine sem trši kot siga,
za njene mode, prestopništvo, hite
me čisto nič ne briga.
In me malce dolgočasi,
kdor nam moralo kuje,
svetost zakona v nebesa povzdiguje
in tu so še geji, dol klobuk, vse priznanje,
a jaz ne prenašam njihovo
razkazovanje.*

*Ni mi vseč, kdor je presolidaren
in kdor poklicni menežer je socialen,
kdor špekulira pa na bolnikih,
na zasvojenjih, starcih, nepokretnih
res je kriminalen.
Nihče pa ne benti take čase
med samimi sužnji te nove rase.
In kdor za naše dobro
stranko zrežira,
se zdi, ko da ga usoda
za šemo kandidira.*

*Mordá edino jaz pa še pripadam
rasi,
ki izumira.
Moja generacija je uzrla
ulice in trge polne idealistov,
gotova, da lastnemu življenju povrne smisel,
vse to je zdaj pa samo stara šara ljuba,
moja generacija je zguba.*

*Ni mi vseč ta medijska poplava,
puhli časniki in tv zabava,
je kultura za maso oslarija,
pred muzeji ob vrstah s sendviči me grabi melanholija.
A daleč popeljala nas bo tehnologija,
živ Kristus pa jezika ne razvija,
še sreča, da zna šola
s časi vštric hoditi
in z novimi kvizi zajamčiti,
da bomo vsi zabiti.*

*Ni mi vseč niti ideologija
in ne navijam: Živio demokracija!
Čvekačev mrgoli kot listja in trave,
kakovosti se vsak posmeje,
ker le število šteje.
Celo države svoje si k srcu več ne vzamem
in narodnemu geniju čedalje manj verjamem,
saj vsak razumnik že čveka kot baba,
a ko ga dobro zgruntaš,
navadna je baraba.*

*Mordá edino jaz pa še pripadam
rasi,
ki izumira.
Moja generacija je uzrla
tisoče pripravljenih na to,
da se borijo,
da z nadutostjo mladosti
svet izpremenijo.
Otrokom je lahko predana
naša klena obljuba,
a moja generacija je zguba.*

*Ni mi vseč ta naš trg globalni,
ki raj za vsak koncern je multinacionalni,
ker bogati bogatejši na tej poti
in jutri revni bodo revnejši postali,
vsi pa še bolj idioti.
In zamišljam si prihodnost
nepopravljivo,
edino še z maso
nerazločljivo.
In vidim še državo,
zmendrano kakor figa,
ki vsak ji državljan je
stopetdeseta briga.
In vidim tudi Cerkev,
ki bolj in bolj teži,
naj z vsemi se pogrezne
jubileji in papeži.
A to zgolj fantazira
nekdo, ki zdaj pripada
rasi,
ki izumira.*

In vse je laž ...
(2003)

*Ta naš svet
drvi kakor zrakoplov,
zdi se mi
v megli daljna snov.*

*Vržem kamen
proti vetru, da se ustavi,
a do mene se odbije
brž nazaj po travi.*

*To je svet,
ki znotraj te razžira,
a kako naj
se človek mu upira?
Jaz ne dam se,
a rečeno po pravici,
ne najdem v njem ničesar
podobnega resnici.*

*In vse je laž
in laž je vse.
In vse je laž
in laž je vse.*

*In zato za naše smo sinove
rahlo zaskrbljeni,
njihov molk nas plaši in še grehi
narejeni.
Važno, da jim posredujemo vrednote,
ki kopnijo,
a da v nove se obupance pri tem ne prelevijo.*

*In vse je laž
in laž je vse.*

*Ni naključje, da se naša zavest
zdi povsem neustrezna,
tehnološka agresija nam življenja
meče v brezna.
Bil bi človek, ki svoj um trenira
morda že pripravljen,
če pa v dušo mu zreš, je ostal
pri davnini ustavljen.*

*In vse je laž
in laž je vse.*

*Jaz,
ki ne zmorem več soditi,
ne besede izgovoriti
o samoti moje duše.
Gledam
s tv-pilotom v desnici
in že sredi se dvoumnega
znajdem sveta.*

*Se slepijo nekateri, da razplesti
se da vse težave
zgolj in samo s prenavljalno silo
liberalne države,
da bo trg razrešil sam od sebe
sleherno tegobo,
da so multinacionalke nujne za našo dobo.*

*In vse je laž
in laž je vse.*

*Nas pa ganejo do dna srca
milijoni, ki trpijo,
vojne, lakota, krivice sveta
srhljivo zabolijo.
Poskrbeti za trpljenje mnogih,
to je prva liga,
če v resnici te pa zanje
čisto nič ne briga.*

*In vse je laž
in laž je vse.*

*Jaz,
ki ne najdem več zdravila,
ne poti, ki bi vodila
iz samote moje duše.
Grabim,
kar sedanjosti je dane,
a če ji odvzamem lažno
je nič ne ostane.*

*In vse je laž
in laž je vse.*

*In vse je laž
in laž je vse, kar se sliši,
kar se pravi,
laž je utvara, ki nam godi,
laž je, čemur vsi verjamejo,
je z dejstvi prikrita pripoved,
laž je skrivnostna
in veliko bolj zagonetna,
če je pomešana
z drobci resnice,
laž je trik,
čudoviti trik,
da ne bi dojeli
tega našega sveta,
tega čudnega sveta,
tega absurdnega sveta,
v katerem vse je laž
in laž je vse.*

*In vse je laž
in laž je vse.*

*In vse je laž
in laž je vse.*

*In vse je laž
in laž je vse, vse, vse.*

Ne, ne učite otroke
(2003)

*Ne, ne učite otroke,
ne, ne učite jih vaše morale,
njene bi kaplje jim bolne
lahkó škodovala.
Boste nespameti zvesti,
če kar tako prepustite jih lažni zavesti.
Misli ne hvalite nikdar,
ki je bolj in bolj redka,
ne razkazujte jim vendar
poti že preznanih.*

*Če pa to res želite,
jih le tega učite: magije življenja.
Ringa ringa raja svet prehaja.*

*Ne, ne učite otroke,
družbenih utvar jim ne pljuskaajte válov,
v njihov prihodnjik ne trpajte
starih idealov,
varne jim bodo le ure, ko ločeni bodo
od naše kulture.*

*Ne povzdiguje talenta,
ki ga bolj in bolj manjka.
Ne, ne učite jih plesa, teatra,
kitare,
če pa to res želite,
jim povejte za sanje
in za upe prastare.
Ne, ne učite otroke,
ampak pojite vaš um in srce, ki vas greje,
vedno bodite jim blizu,
verujte samo ljubezni, ostalo ne šteje.
Ringa ringa raja svet prehaja.
Ringa ringa raja svet prehaja.*

Pesmi prevedel Miran Košuta





I N T R O D U C T I O N T O T H E T O P I C

Slovenian singer-songwriters: DIY masters

Teja Klobčar

A decade ago, as a doctoral student in the humanities and social sciences, I faced the challenge of researching creativity in Slovenian singing and songwriting. I was an outside observer with a classical musicological education and many conventional notions regarding this music genre; the phenomenon of singer-songwriters fascinated me with its expressive directness, seemingly unencumbered by rules and deeply embedded in current social developments. As I pulled back the veil of ignorance, people began to come before me, each with their own story.

Singer-songwriting is essentially an individual artistic expression in which words and music are intertwined in a desire to touch the soul of another person – the listener. It takes many forms, from simple to highly artistic, both poetically and musically. In Slovenia, the meaning of the term singer-songwriter has been shaped by many individuals since the 1960s, who have frequently accompanied their songs with a reflection on their own artistic contribution. More than half a century after their first chords, we can attest that singer-songwriter creativity in the Slovene language in terms of both sound and content reflects social movements and intimate struggles, the perseverance and adaptability of the actors on this scene, and last but not least their determination to overcome individualistic self-sufficiency. Instead of each tackling the spirit of the time for themselves, when there is little attention to original music with more than just superficial content, over the years they have formed an infor-

mal civic songwriting initiative, which in addition to promoting new production – especially as part of KantFest – also undertakes special ventures such as the entry of the singer-songwriter in the register of artistic professions. In the desire to preserve and develop the Slovenian singer-songwriter's field of art, we are joined by other spiritual companions of the singer-songwriter's song, although we may not always share their live stage experience. The authenticity and uniqueness of the personal expression captured in the song performed is persuasive; in it we see the spirit of its narrator as well as ourselves.

Efforts for a comprehensive treatment of Slovenian singer-songwriting are now being continued in the form of this special issue of *Dialogi*. It is introduced by one of the driving forces behind the singer-songwriter initiative, Jani Kovačič, with his interpretation and placement of the term singer-songwriter in a broader context. In the continuation we reach back into Slovenian history: Marija Klobčar follows the creative traces of itinerant singers in Slovenia from among song sources and historical fragments. From musicians to minnesingers, we are taken into the twentieth century: Matej Krajnc categorizes singer-songwriter creativity in Slovenia into three important periods, with an additional anacrusis and post-wave, based on temporal and substantive sequences, and summarizes the contributions of particular actors.

In the continuation, we examine in depth the textual and musical elements of these songs. Milena Mileva Blažič contributes a literary analysis of the texts of three female singer-songwriters from different generations, and in the themes of their songs looks for connections with the universal themes of women troubadours. In her literary analysis of the poems of the KantFest winners, Sandra Erpe focuses on the question of whether their lyrics can be described as musical poetry. Stefan Simonek contributes an outside view with his analysis of the shape of the alba, the dawn, from the Middle Ages to Tom Waits and Jani Kovačič. The section is rounded out by my descriptive (and somewhat analytical) overview of the musical characteristics of Slovenian singer-songwriting songs, which was created on the basis of private and radio interviews.

Viktor Škedelj Renčelj chats over a glass of wine with Drago Mislaj-Mef, a singer-songwriter who prefers to present himself as a

rocker and in the course of the conversation shares some first-person stories about the history of popular music in the Primorska region. The next two articles take an even deeper turn towards intimacy: through his own experience of Tomaž Pengov's *Journeys*, Jure Potokar reveals the secret of why we listen to singer-songwriter songs – and Boštjan Narat gives us a sense of why singer-songwriter songs happen at all.

The final reflections focus on practice. Through an outline of the operation and purpose of the KantFest festival, Peter Andrej reveals the achievements of the shared journey, which Slovenian singer-songwriters can be justifiably proud of. Katarina Juvančič and Tomaž Hostnik ensure that even more innovative, thoughtful and, last but not least, well-received songs will be written in the future, sharing many secrets, large and small, for creating lyrics and music. We conclude the singer-songwriter's journey beyond the borders of our language with Giorgio Gaber, an Italian singer-songwriter of Slovenian descent; his poems are made more accessible to us through translations by Miran Košuta and Jani Kovačič, who also place them in context.

Through the viewpoints collected in this issue, we hope to illuminate from different angles the phenomenon of Slovenian songwriting, an elusive and constantly mutating phenomenon, whose vitality ensures that it always escapes final definition. I am extremely pleased that almost all key connoisseurs and researchers of this creative field in Slovenia responded to the invitation to participate by contributing their views. I am aware that we have put together only a few pieces of the Slovenian singer-songwriter collage and probably generated more questions than answers – but I think the collected views are nonetheless extremely valuable: they represent the first comprehensive attempt to address this area in Slovenia. I hope and we hope that it will bring readers closer to the world of singer-songwriting and entice them to listen, offer researchers a starting point for further discovering the secrets of artists and their creations, and help singer-songwriters overcome pitfalls and find inspiration for new songs.

<http://www.aristej.si/slo/dialogi/index.html>

<https://www.facebook.com/revijadialogi>

<https://www.eurozine.com/journals/dialogi/>