

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJO

SANDRA ERPE

Kantavtorstvo na Slovenskem

Magistrsko delo

Mentor: red. prof. dr. Boris Novak

Univerzitetni študijski program
druge stopnje: primerjalna književnost
in literarna teorija

Ljubljana, 2018

Zahvala

Za mentorstvo, napotke in pomoč pri nastajanju magistrske naloge bi se rada zahvalila predvsem red. prof. dr. Borisu A. Novaku, ki ni le mentor, marveč umetnik in strokovnjak na področju, ki sem ga raziskovala v svoji magistrski nalogi.

Za finančno oporo in potrpežljivost med študijem se posebej zahvaljujem staršem, ki so mi ob pisanju diplomske naloge prisluhnili in me bodrili.

In ne nazadnje: zahvaljujem se tudi Gašperju, ki je na tej poti ob meni prehodil prav vsak korak.

Hvala.

Izveček

Kantavtorstvo na Slovenskem

Magistrsko delo poskuša prikazati okoliščine razvoja slovenskega šansona in vlogo njegovega osrednjega akterja Franeta Milčinskega – Ježka, ki bi ga po mnenju nekaterih lahko označili za prvega slovenskega kantavtorja.

Kronološki pregled delovanja kantavtorjev, ki so živeli ali še živijo na območju Slovenije, bo prikazan kar se da natančno in reprezentativno; pod drobnogledom bodo kljub vsemu (le) trije kantavtorji, ki so za slovensko ustvarjanje na tovrstnem področju zaradi umetniške kakovosti in pomena njihovega ustvarjanja morda najpomembnejši – Tomaž Pengov, Marko Breclj in Jani Kovačič.

V kantavtorsko ustvarjanje in šanson, kjer se stikata glasba in poezija, so bili poleg glasbenikov vpeti tudi številni literarni ustvarjalci, med drugim Svetlana Makarovič, Gregor Strniša in Milan Dekleva – nekateri med njimi so pisali šansone, drugi zgolj besedila zanje ali besedila za bolj popevkarske skladbe, kar nakazuje, da sta kantavtorstvo in literarna beseda kot tudi šanson in literarna beseda še kako povezana.

Interpretacija in iskrena izpoved, ki sta ključni sestavini tovrstnega ustvarjanja, segata že v srednji vek; v 12. stoletje, ko so o ljubezni iz daljave, o zgodah in nezgodah slehernika prepevali trubadurji. To so bili večstransko glasbeno delujoči posamezniki, ki so v eni osebi – prav tako kot kantavtorji –, posebej pisca besedila, pisca glasbe in interpreta ter izvajalca.

Ključne besede: kantavtorstvo na Slovenskem, razvoj slovenskega šansona, Frane Milčinski - Ježek, Tomaž Pengov, srednjeveški trubadurji

Abstract

Singer-songwriters in Slovenia

My Masters Degree Thesis describes circumstances in which chanson in Slovenia has developed as well as the role of its main representer – Frane Milčinski Ježek, who is arguably the first Slovenian singer-songwriter.

Chronological overview of current and past Slovenian singer-songwriters will be presented, however, for purpose of this Thesis I will only choose three of them for further and in-depth research as they are probably most important for their contribution in this area due to their artistic quality. They are Tomaž Pengov, Marko Breclj in Jani Kovačič.

There is a special singing-songwriting and chanson bond where music in poetry have often been represented by literary composers such as Svetlana Makarovič, Gregor Strniša and Milan Dekleva. Some of them have written chansons or lyrics for them, others have done lyrics for more popular, now already evergreen songs. All of these combinations prove a strong connection between a literary word, chanson and singing-songwriting.

An interpretation as well as sincere performance which are known to be the key ingredients of that kind of art, have already been appearing in 12th century when troubadours were singing about fortunate or unfortunate love stories of everyman – these multiateral artist have combined lyricist, music composers and interprets all in one person as well as singer-songwrites do nowadays.

Singer-songwriters in Slovenia

Key words: singer-songwriting in Slovenia, development of chanson in Slovenia, Frane Milčinski - Ježek, Tomaž Pengov, troubadours in middle ages

Kazalo

Uvod	6
1 Začetki kantavtorstva na slovenskem in Ježkov vpliv	7
2 Ježek in popevka	8
3 Ježek kot utemeljitelj šansona	10
4 Razvoj slovenskega šansona iz francoskega šansona in nemškega gledališkega songa.....	11
5 Znani Ježkovi šansoni, ki so posredno vodili v začetek in razmah kantavtorstva pri nas	21
6 Od Ježka do popevke.....	25
7 Od popevke h kantavtorjem in kantavtorskega ustvarjanju pod tujimi vplivi	26
8 Začetki kantavtorskega ustvarjanja na Slovenskem in problem poimenovanja	30
9 Tri komponente kantavtorskega ustvarjanja.....	32
10 Kronološki pregled kantavtorjev na Slovenskem.....	33
11 Kantavtorstvo po kantavtorstvu in glasniki nove dobe	40
12 Kantavtor kot sodobni poklic	46
13 Kantavtorstvo in ženske na Slovenskem	47
13.1 Svetlana Makarovič.....	50
14 Razvoj kantavtorstva iz dediščine trubadurjev.....	54
15 Od trubadurjev k pesništvu.....	55
16 Osamosvajanje besede.....	57
17 Pesniški jezik in umetniško besedilo	60
17.1 Umetniška besedila in sporočilnost, pesniška metafora in kontekst.....	61
18 Analiza ustvarjanja kantavtorjev in njihovih besedil	62
18.1 Primer Tomaža Pengova	62
18.2 Ustvarjanje Tomaža Pengova	65
18.3 Primer Marka Breclja	67
18.4 Brecljevo ustvarjanje in definicija mehkega terorizma	69
18.5 Primer Janija Kovačiča.....	72
19 Kantavtorji, ki so prežgodaj odšli.....	75
POVZETEK	77
Viri	79
Literatura	79

UVOD

Slovensko kantavtorstvo kot prvega slovenskega kantavtorja ali vsaj njegovega predhodnika lahko pojmuje že Franeta Milčinskega - Ježka, ki je s svojim šansonom iz tradicije burleske utiral pot kvalitetnim besedilom. Danes tradicijo nadaljuje njegova vnukinja Nana Milčinski, šansonu pa je izjemno naklonjena tudi Vita Mavrič.

Šanson kot glasbena zvrst, kjer sta besedilo in interpretacija osrednjega pomena, se je v Sloveniji pojavil na sredini šestdesetih let; morda je s svojo preprosto glasbeno spremljavo in izpostavljenim besedilom ter poglobljeno interpretacijo vplival na razvoj kantavtorstva, ki ga sestavljajo tri dimenzije: glasba, besedilo in nastop – za vse troje navadno poskrbi ena oseba.

Zdi se, da je kantavtorstvo pri nas predvsem »podhranjen« pojav – če pogledamo globlje, prav hitro postane jasno, da to ne drži; Slovenci so lahko že več kot štirideset let opazovali aktiven razvoj in plodovito ustvarjanje domačega kantavtorstva, ki kljub vsemu kar ni in ni našlo pravega mesta.

Ploščo *Odpotovanja*, ki je kantavtorstvu pri nas dala pravo veljavo, čeprav je bila sprva krivično spregledana, je leta 1973 izdal Tomaž Pengov. Prvi kantavtorski plošči pri nas in obenem na celotnem področju nekdanje Jugoslavije je naslednje leto sledil *Cocktail* – aranžmajske bogat in besedilno izjemno ironičen, hudomušen ter družbenokritičen album Marka Breclja. Na začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja je začel delovati Jani Kovačič – eden pomembnejših protestnih in družbenokritičnih avtorjev; producent njegovega prvega LP-ja pa je bil prav Marko Breclj.

Trojico omenjenih kantavtorjev glasbeni kritiki uvrščajo v sam vrh slovenskega kantavtorstva; kljub vsemu na našem prostoru trenutno deluje več kot štirideset (amaterskih ali profesionalnih) glasbenikov na tem področju; tu velja izpostaviti na primer Ksenijo Jus, Petra Andreja, Mateja Kranjca in številne druge.

V magistrski nalogi bom raziskovala predvsem razvoj kantavtorstva iz Ježkovega šansona – poskušala sem bom dotakniti ustvarjanja kar največ avtorjev, ki delujejo na področju kantavtorskega ustvarjanja, in se naposled skozi kronološki pregled pomembnih avtorjev na področju kantavtorstva osredotočila na ustvarjanje izbrane kantavtorske trojice, pred tem pa se bom dotaknila tudi trubadurskega kulta ljubezni in njihovega ustvarjanja, saj je – ne glede na časovno oddaljenost – na las podobno kantavtorskem.

1 ZAČETKI KANTAVTORSTVA NA SLOVENSKEM IN JEŽKOV VPLIV

SSKJ geslo kantavtor razlaga kot *kántávtor -ja m (â-ā) publ. skladatelj in pevec lastne skladbe*. Takšna razlaga poraja vprašanje, ali je umetnik povsem sam napisal besedilo, glasbo in aranžma za skladbo; je morda iz opisa jasno, ali pri izvajanju skladbe za spremljavo poskrbi sam – in če je odgovor pritrdilen – s kakšnim inštrumentom naj se pri tem spremlja?

Jasno je, da bi verjetno moral izbrati harmonični inštrument – najverjetneje kitaro ali klavir – saj se tako najlažje spremlja sam in iz inštrumenta izvablja akorde, ki njegovo pripoved kar najbolje plemenitijo. Kljub vsemu izjeme potrjujejo pravila: je violončelo, s katerim se glasbenik ob lastnem petju prav tako lahko spremlja sam, potemtakem manj primeren inštrument? Ali izvajalce, ki pišejo besedila, glasbo in aranžmaje za svoje skladbe ter jih s pomočjo inštrumentov, ki jih načeloma ne bi pripisali kantavtorjem, tudi sami izvajajo, še vedno prištevamo mednje – med kantavtorje? Kaj pa najpogostejši glasbeni žanr, ki se ga lotevajo kantavtorji; bi morda na drugi strani že kantavtorstvo samo po sebi lahko označili za samosvoj glasbeni žanr?

Z omenjenimi vprašanji se Frane Milčinski - Ježek verjetno ni ukvarjal, a je kantavtorjem kljub vsemu s svojim ustvarjanjem na Slovenskem na rahlo, vendar vseeno dovolj jasno, začrtal pot (Milčinski, Zajc 5):

»Je bil komik, satirik, humorist ali klovn? Bil je eno, drugo in tretje, predvsem pa je bil pesnik, en sam te vrste. Radio je bil njegov medij, variete, veseli večeri in nastopi pred publiko. Kitara, klavir, star pianino in besede, besede, ki so polnile ubožne čase. Sam se sicer nikdar ni odločil za zbirko pesmi, le v Mladini je nekaj časa imel rubriko 'Ta svet je pesmi vreden'. /Z/a seboj je pustil veliko napisanega. /T/ako je izginila preočitna meja med songi in pesmimi za drugačno rabo. Pred vami /.../ je zbirka pesmi, ki jih lahko razvrščamo v teoretične omare, oblačimo na lesene modele, razstavljamo na pradelce, v vsakem primeru pa so kakor petoprstnik: delujejo na srce. V njih je vsebovana vsa povojna zgodovina Maričke do Pisma za Mary Brown. Zelo očitno se med stroge elemente umetne pesmi mešajo elementi ljudskega pesništva, kar je označevalo dobo. /B/il je pesnik z dušo, ki je pisal za duše, kljub temu, da smo ta pojem izgnali iz našega pojmovnega sveta in dobili brezdušni svet, ki vidi samo še svoj lastni konec. Ironija in samoironija sredi duhovno-zgodovinske strukture sveta, ki je sam zase prepričan, da je najboljši izmed možnih svetov in se pri tem ne vpraša, ali je to sploh res. Verjame in zahteva, da drugi v to verjamejo. Politika in ideologija pri Ježku nista bili nikdar tako zelo eksplicitni v poeziji, da pa se ju aktualizirati iz konteksta in pomenskih plati pesmi«.

Iz citata je že mogoče sklepati o podobnostih s kantavtorskim ustvarjanjem – pisanje pesmi ob kitari ali klavirju in kasneje nastop pred publiko, kjer je avtor ustvarjeno tudi pokazal, močno spominjajo na kantavtorstvo. Še pomembnejše je verjetno videnje ali bolje – gledanje – sveta;

človek, ki ustvarja, bi moral imeti oči vedno široko odprte. Le tako lahko spremlja soljudi, njihove navade, naravo in nasploh okolje v času, ki ga obdaja, in si o vsem omenjenem ustvari objektivno, kritično mnenje. Ob vsem tem pa ne sme pozabiti niti na notranji vzgib, gibalno ustvarjanja – tisto nekaj, kar ga žene, motivira, da se sploh loti pisanja, tisto nekaj, kar ga zbada, »žuli«; bodisi gre za intimno ali občo problematiko (Ilich 451):

»Pisateljsko pero mi ni ne poklic ne kruh; nikdar mu pa tudi nisem pripisoval one važnosti, da bi njemu na ljubo količkaj zanemarjal poklic, ki mi daje kruh. /P/isal sem, ker me je veselilo. V razvedrilo mi je bilo po utrudljivem poklicnem delu. Kar je drugim pagat in riba in lov, meni je bilo 'pero'. /Z/aložnikom na ljubo nisem napisal ničesar. Pisal sem v prvi vrsti zaradi sebe, da se iznebim, kar me je tiščalo v možganih. Niti nisem rad obetal, da bom kaj napisal. /P/isal sem sicer zaradi sebe. Toda mi je tičalo že v pojmu pisanja, da je pisanje namenjeno za branje; tisti pa, ki bodo brali, mi niso storili nič zlega, zato nisem imel povoda, da jih mučim in dolgočasim«.

Ježek ni ustvarjal za denar in na umetnost zatorej tudi ni gledal s komercialnega ali ekonomskega vidika. Čeprav o svojih pisateljskih delih ni veliko govoril, je jasno, da je že v gimnazijskih letih začel požirati knjige in zbirati ljudske pesmi, na njegovo zgodnje ustvarjanje pa je verjetno najbolj vplival Janko Kersnik, ki je s svojega gradu pogosto prihajal v lukoviško gostilno Pri Slaparju. Tam je Ježek v mladosti preživljal počitnice; kot dijak je Kersnika z občudovanjem opazoval in se nanj občasno obrnil ter povprašal za nasvet. Objavljati je začel, ko je že imel ugleden poklic – v začetku 20. stoletja je namreč deloval kot sodnik, zato si je, med drugim, umislil psevdonim Fridolin Žolna, čeprav je kasneje objavljal tudi pod drugimi psevdonimi. Najbolj žgečkljive in zbadljive prispevke je torej podpisoval s F. M. Žolna, Fr. Ž. ali F. Ž. – to je tako rekoč postal njegov drugi jaz (Ilich 451).

Že tu se je treba dotakniti prepleta besedila in glasbe – ali bolje; prepleta poezije in glasbe, ki sta pri kantavtorstvu pogost pojav; bi torej Ježkove skladbe in songi lahko obstajali kot samostojne pesmi – kot pesmi brez glasbene spremljave?

2 JEŽEK IN POPEVKA

Petje skladbe *Ajatutu*¹ Ježek na posnetku s plošče *Cinca Marinca* pospremi s humornimi pripovednimi vložki; petje, ki pri Ježku nemalokdaj meji na polpripoved, se tokrat brez zadržkov dotakne njega in njegove žene. Ježek med drugim omeni, da je to prva popevka, ki jo je kadarkoli napisal. Leto nastanka ni znano, čeprav je mogoče sklepati, da gre za leto

¹ *Cinca Marinca*, Frane Milčinski - Ježek. [CD]. Ljubljana: Sanje, 1998. Skladba: *Ajatutu*.

1935, ko sta z Jožkom Pengovom začela javno nastopati v duetu. Za besedilo, glasbo in priredbo skladbe je poskrbel Ježek sam, prav tako jo je sam odigral in zapel.²

Ježkovi pripovedni vložki, ki razlagajo pesem, (lahko) delujejo kot nekakšna samoironija; morda celo samorefleksija, čeprav bi jih z lahkoto označili za komentarje, ki na svojo poetiko gledajo zviška in jo morda (nalašč ali ne) želijo zbanalizirati, kar seže precej dlje od zgolj hudomušnosti in šaljivosti.

K sicer preprostemu besedilu je Ježek pripel tudi preprosto glasbeno spremljavo – harmonije so tu precej kompleksnejše, kot se zdi – spremljava glasju je podrejena besedilu; jasno je, da je Ježek želel poslušalcu približati predvsem besedilo. Akordi, ki jih igra na kitaro, zato ostajajo v ozadju; so nevsiljivi, nežni. Gre za zgolj položene akorde, ki spremljajo peto besedilo, kompleksnejših vzporednih melodij na kitari, krajših solo vložkov ali neobičajne ritmike tu ni. Na podlagi posnetka lahko sklepamo, da gre za klasično kitaro, kar izvajanju doda intimno, mehko in zadržano barvo – prav takšno, ki jo glasbenik potrebuje, če želi svojo skladbo »pripovedovati« in ob tem inštrument uporabljati zgolj kot sredstvo za spremljavo glasju.

Ježek med izvajanjem skladbe na posnetku pravi, da gre za prvo popevko, ki jo je bil kdaj napisal³, zato bi skladbo lahko uvrstila prav mednje. Razlaga v SSKJ-ju za se namreč glasi: *popévka -e ž (ê) 1. vokalna skladba v popularnem ritmu in z vsebinsko nezahtevnim besedilom: peti, poslušati popevke; domača, poulična popevka; to je avtor najpopularnejše popevke; festival popevk 2. nav. ekspr. umetniško nezahtevna pesem: poleg drugih pesmi je napisal tudi veliko popevk/peti popevke; pesem je vesela dijaška popevka.*

Ljubezenska tematika s srečnim koncem in preprosto besedilo vsekakor namigujeta na to, čeprav gre pri Ježkovem ustvarjanju po večini za šanson, ki naj bi bil po SSKJ-ju še vedno popevka, vendar s poglobljeno razliko; *šansón tudi chansón -a [ša-] m (ô) popevka z vsebinsko zahtevnejšim besedilom, po izvoru iz Francije: komponirati, peti šansone; francoski, italijanski šanson; pevka šansonov.*

Zvrsti se torej razlikujeta predvsem glede na besedilo. Nekatere Ježkove bolj znane popevke so močno zaznamovale nadaljnje glasbeno ustvarjanje na Slovenskem, še več – postale so celo zimzelene. Mnoge med njimi so doživele nešteto adaptacij. Tu velja omeniti skladbo *Ne čakaj na maj*, ki je bila v mnogo različicah slišana že v istoimenski filmski komediji iz leta 1957. Prvič se pojavi v uvodniku; kot (zgolj) inštrumentalna glasba v ozadju je prisotna skozi

² *Cinca Marinca*, Frane Milčinski - Ježek. [CD]. Ljubljana: Sanje, 1998. Priloga s CD-ja.

³ *Cinca Marinca*, Frane Milčinski - Ježek. [CD]. Ljubljana: Sanje, 1998. Skladba: *Ajatutu*.

celotni film, čeprav vrhunec verjetno doseže v izvedbi Olge Bedjanič – ene izmed glavnih igralk v omenjenem filmu. Glasbo za popularno skladbo je napisal Borut Lesjak, za besedilo pa je poskrbel Ježek.⁴

Med znane zimzelene skladbe, za katere je besedilo prav tako prispeval Ježek, spadajo še *Ko boš prišla na Bled*, *Cifra mož*, *Ko gre tvoja pot od tod*, *Pismo za Mary Brown*, *Moje orglice* ...

3 JEŽEK KOT UTEMELJITELJ ŠANSONA

Ježek je poleg popevke na slovensko glasbeno in literarno sceno verjetno najbolj vplival s svojimi šansoni, ki so se – prav tako kot popevke – za vedno vtisnili v naš kolektivni spomin. Humorist, satirik, pisec radijskih iger in televizijskih oddaj, igralec, pravljicar, predvsem pa velik pesnik in umetnik, je svoje glasbeno-poetične ter igralske težnje verjetno najbolj strnil prav v šansonu in z njimi utrl pot kantavtorskemu ustvarjanju na Slovenskem. Toda kaj beseda šanson pravzaprav pomeni; od kod izvira in – ali v »izumiteljevem« jeziku pomeni in označuje podobno stvar kot pri nas?

Šanson izvira iz francoske besede *chanson*, kar bi v slovenskem prevodu pomenilo *pesem* (čeprav pojem v glasbenem kontekstu zajema mnogo več). Šanson, posebna lirična glasbena zvrst, oblika nekakšne popevke, ki izvira iz Francije, se je prepevala zlasti v kabaretih, čeprav je bila prisotna že v srednjem veku, klimaks pa je dosegla v obdobju med obema vojnama. V nasprotju z »običajno« popevko s preprostim besedilom in dokaj enostavno glasbeno spremljavo, ki cilja na množičnega poslušalca in njegovo hipno pozornost, je tu poudarek prav na neglasbeni sestavini skladbe: na besedilu (Bračika Piščanec 13).

Izvajalec (ki ni nujno tudi avtor skladbe) se najbolj osredotoča prav na izpovedni/pripovedni aspekt skladbe – tu je, poleg besedila, posebej, če ne že skoraj najbolj, pomembna interpretacija besedila. Tematika v nasprotju s popevko ni nujno ljubezenska; lahko je, med drugim, komična, politična ali pa se zgolj dotika življenja slehernika, čeprav se v besedilih redno pojavljata satira in ironija, česar za popevko ne moremo trditi. Navadno šanson ne prinaša »bogate« in zahtevne glasbene podlage – ker je v ospredju besedilo, ga glasba nikakor ne sme zasenčiti ali preglasiti; ta tu tako služi le kot podlaga, le kot podporni steber vokalu, ki pripoveduje zgodbo (Bračika Piščanec 13). Kljub vsemu je podobnost med glasbenima

⁴ Informacije o filmu *Ne čakaj na maj* dostopne na: <https://www.film-center.si/sl/film-v-sloveniji/filmi/1179/ne-cakaj-na-maj>.

zvrstema predajanje sporočila skozi prej omenjeno »zgodbo slehernika«, ki jo poslušalec zlahka dojame, čeprav je šanson v svojih skrajnih oblikah lahko tudi gola recitacija brez petja, ki jo zgolj iz ozadja spremlja glasba, kar je precejšen odmik od popevke.

Brez dvoma lahko med francoskim in slovenskim šansonom povlečemo vzporednice, čeprav med njima obstajajo tudi razlike.

4 RAZVOJ SLOVENSKEGA ŠANSONA IZ FRANCOŠKEGA ŠANSONA IN NEMŠKEGA GLEDALIŠKEGA SONGA

Začetki šansona segajo v srednji vek, čeprav so bogastvo te glasbene oblike znova odkrili v obdobju francoske revolucije; okrog leta 1850 je meščanstvo namreč »izumilo« otroško, socialno in borbena pesem – tri izmed mnogo podzvrsti šansona, ki jih v knjigi *Florilege de la chanson française* predstavi Jean-Claude Klein. Med petnajstimi različnimi zvrstmi najdemo tradicionalne pesmi, korale in božične pesmi, pesmi mornarjev, mestne pesmi, vojaške pesmi, napitnice, študentske pesmi, otroške in avtorske pesmi, revolucionarne pesmi ter pesmi iz časa Napoleona, socialne pesmi, pesmi iz obdobja *la belle époque*, razuzdane šansone, pesmi iz obdobja od Vichyja do maja 1968 in ne nazadnje od leta 1970 do danes. Med najbolj znane šansonjerje, ki so glas posodili zimzelenim francoskim šansonom, prištevamo imena Yves Montand, Juliette Greco, Camille Dalmais, Olivia Ruiz in mnogo drugih, med drugim na primer Georges Brassens, ki pri nas morda ni imel neposrednega vpliva, čeprav je mogoče potegniti vzporednice med njegovim ustvarjanjem in ustvarjanjem pri Breclju, Janiju Kovačiču in še kom (Bračika Piščanec 14).

V posebno kategorijo na področju šansona gotovo sodi Edith Piaf. Izjemno uspešna in vplivna umetnica je – navkljub temu da skladb navadno ni pisala sama – glasbena dela drugih avtorjev interpretirala tako prepričljivo in suvereno, kot bi bila njena; zdi se celo, da je skladbe, s katerimi je nastopala, pravzaprav ponotranjila.

V navezavi s Piafovo je pomemben tudi egipčansko-francoski kantavtor židovskih in italijansko-grških korenin – Georges Moustaki – ki je za Edith Piaf napisal številne znane skladbe, med drugim *Milord*, *Le Gitan et La Fille*, *Eden Blues* in druge. Njegova besedila so nasploh izjemno osebna, poetična in predvsem subtilna mojstrovina. Ob prvem sodelovanju na koncu petdesetih let prejšnjega stoletja je bila Piafova v zgodnjih štiridesetih letih, medtem ko je bil Moustaki precej mlajši, v srednjih dvajsetih letih; kljub starostni razliki se je par umetniško dobro dopolnjeval.

Slovenski šanson se je razvil pod močnim francoskim vplivom. Njegovi začetki so neločljivo povezani z razvojem radia ter ustanovitvijo in predvajanjem prvih oddaj na RTV Slovenija, ki jih je kreiral Ježek.

Da bi našli odgovor, »zemljevid razvoja«, se je najbolje nasloniti prav na Ježkovo ustvarjanje, saj je k njegovim besedilom in poeziji (včasih so oboje v enem!), če izvzamemo glasbo kot tako, treba »pristopiti z ušesi«. Po njegovi zaslugi so začele nastajati skladbe, ki so bile v primerjavi z dotedanjsimi nezahtevnimi popevkami neprimerno kompleksnejše – tu se nanašam predvsem na izrazito zvočno bogata besedila, ki ne učinkujejo enako, če so brana le tiho – umetnik jih je zavestno ustvaril za glasno branje; ne le za nastop oziroma zgolj javno predstavitev dela, marveč za *performans*.

Ježek, ki se je sicer napajal tudi iz kabareta in klovnskega zabavanja, je pri prenašanju svoje umetnosti uporabil vse medije: radio, televizijo in razne tiskane izdaje – tudi njegove nastope po vsej Sloveniji so večkrat prenašali v živo (Štamcar, Pirc 64–65).

Pri omembi oziroma navezavi na kabaret, ki poleg (francoskega) šansona velja za enega izmed Ježkovih ključnih vplivov, je še posebej pomemben nemški kabaret (med drugo svetovno vojno) in njegova prva dama Marlene Dietrich.

Marlene Dietrich se je, v primerjavi z Edith Piaf, manifestirala predvsem na platnu; na zemljevid jo je postavil film *Der blaue Engel*, v katerem je zaigrala vlogo brezsrčne pevke v kabaretu – ker je bil film zelo uspešen, se je Marlene odločila odpotovati v ZDA, kjer sta z Josefom von Sternbergom sodelovala pri njegovih naslednjih filmih in osnovala idejno vizijo Marlene Dietrich, nemške dive. Kljub vsemu je kasneje – predvsem od začetka petdesetih in do sedemdesetih let – skorajda izključno delovala kot kabaretska pevka.

Med drugo svetovno vojno je delovala antisemitistično in antinacistično; kot nasprotovanje nemškemu režimu je med tem časom nastala pesem *Das Mädchen unter der Laterne*, sicer bolj znana pod imenom *Lili Marleen*. Kljub temu da sta avtorja skladbe Hans Leip in Norbert Schultze, si zasluge za njeno popularnost lahko jemlje predvsem Marlene Dietrich; poleg že prej omenjenega filma *Der blaue Engel* in njene kabaretske vloge, ki jo je tu odigrala, je prav *Lili Marleen* delo, po katerem so si umetnico (med drugim) mnogi najbolj vtisnili v spomin. Skladba je doživela številne priredbe in adaptacije; ena takšnih se je zgodila tudi na naših tleh – skladbo z naslovom *Lili Marleen* v slovenskem jeziku namreč izvaja Vlado Kreslin s svojo Beltinško bando.

Zanimivo je, da je tudi Ježek nase (sicer predvsem s šansonom) opozoril že pred drugo svetovno vojno, še več; skupna točka njegovega *performansa* in kabareta, kot ga je izvajala Dietrichova, ne temelji na perfektnem posluhu ali izpiljeni vokalni tehniki, marveč v nastopu, ki zahteva sozvočje različnih komponent nastopanja. Najbrž je Ježek prav zato sprva pritegnil predvsem igralce, kar lahko, predpostavljamo, velja tudi za kabaret⁵ – petje šansona namreč zahteva drugačne predispozicije nastopajočega kot zgolj prepevanje popevk; tako so v ospredje končno stopili odrski gib, prezenca in interpretacija. Nastop ni bil več namenjen samo ušesom – treba se je bilo osredotočiti tudi na vizualni aspekt podajanja tovrstnih umetniških izdelkov.

Kljub vsemu je šanson med vojno zaradi italijanskih in nemških vdorov, ki so zatrli vsakršne javne manifestacije slovenskega kulturnega življenja, za nekaj časa zamrl in se ob Ježkovi pomoči spet nadaljeval po vojni; takrat je s pripravo radijskih in televizijskih programov množici s šaljivimi in pomenljivimi besedili na videz preprostih pesmic pomagal spoznati šanson (Bračika Piščanec 15).

Skladba *Cinca Marinca*, eden najbolj znanih Ježkovih šansonov, je začuda pristala na kompilaciji slovenskih popevk; razlog za to se verjetno skriva v rojstvu mnogoterih glasbenih zvrsti, med katerimi takrat ni bilo jasne ločnice. Poleg tega bi ljudstvo, ki mu je bila v tedanjem času bližja popevka, skladbe, ki silijo v novo smer in se ne prilagajajo takratnim normam, verjetno generično zavračalo. Do nove zvrsti so tako že na začetku gojili odpor; šanson je bil drugačen od tega, kar so poznali – veliko besedil je bilo revolucionarnih, morda težje razumljivih in interpretacijsko precej napornih, medtem ko je bila popevka lažje razumljiva, spevnejša in preprosta, zato je jasno, da so raje izbrali predvsem slednjo.

Mnogo šansonov in popevk so nemalokrat izvajali isti pevci in komponirali isti avtorji, tako da je bila razlika še težje razvidna; danes je, nasprotno, ločnica postala očitna – popevkarska besedila so predvsem lahkotna, medtem ko šanson še vedno vzdržuje višjo raven sporočilne vrednosti na besedilni ravni (Bračika Piščanec 15).

V osemdesetih letih se je šansonu resno posvetil Bojan Adamič – skupaj z Meri Avsenak sta iskala besedila slovenskih pesnikov, nato pa je Zdravilišče Rogaška Slatina šanson vzelo pod svoje okrilje; prav tu je namreč potekal festival Jugoslovanski šanson, ki je žal doživel le sedem ponovitev. Takrat sta za bila za festival odgovorna Bojan Adamič, ki ga je vodil, in

⁵ Tudi Marlene Dietrich je bila v prvi vrsti igralka in se šele kasneje »prelevila« v kabaretsko pevko.

Ervin Fritz, ki je bil odgovoren za izbor besedil; ukvarjal se je z umetniško vrednostjo besedil, saj se je festival namreč najbolj osredotočal nanje (glasba je bila postranskega pomena).

Po zatonu prireditve je šanson »obmolknil« do leta 2001, ko se je v Sloveniji pojavil mednarodni festival šansona *La Vie en Rose*, ki je do leta 2015 potekal pod kreativnim vodstvom Vite Mavrič – žal je po dvajsetih letih delovanja tudi ta zamrl:

»Če se v vseh teh letih kljub vsemu, kar smo ustvarili, v Ljubljani ni našel niti en kabaretnemu teatru primeren prostor, potem je bolje, da se po 20 letih častno umaknemo. Naš arhiv je shranjen v Narodni in univerzitetni knjižnici, zapisali smo se v zgodovino, poslavljamo se športno. Na vrhuncu. Dvajset let je dolga doba. Cafe teater je medtem odrasel, izpolnil svojo ero, cilj in namen.«⁶

Poleg festivala *La Vie en Rose* se je leta 2001 na pobudo Ivanke Mulec Ploj rodil tudi *Festival slovenskega šansona*. Potekal je pod okriljem RTV Slovenije, organiziran pa je bil enkrat na vsaki dve leti, a je tudi ta na žalost leta 2014 zamrl.

Čeprav je Ježek brez dvoma pionir na področju šansona pri nas – šansoni celo veljajo za eno najpomembnejših zvrsti v njegovem ustvarjanju – ga mnogi označujejo tudi za prvega slovenskega kantavtorja, ki naj bi ga njegovi sodobniki in poznejši ustvarjalci ujeli šele v poznih sedemdesetih letih in kasneje (Štamcar, Pirc 64–65). Poleg Ježka so z začetkom šansona in kantavtorstva na Slovenskem kljub vsemu povezani še tekstopisci, ki so krojili zgodovino slovenske popevke, med drugim Gregor Strniša, Elza Budau, Dušan Velkavrh, Branko Šömen; šansone je pisal celo Ervin Fritz – sodeloval je pri cikličnih oddajah *Šanson po naše* in *Niso samo rože rdeče* (Bračika Piščanec 16).⁷

Na festivalih šansonov v Rogaški Slatini so se predstavili nekateri zanimivi kantavtorji, ki so morda bolj kot šansonu krojili in utirali pot kantavtorstvu. Med njimi so Marko Breclj, Dušan Uršič, Tomaž Pengov, Jana Kvas, Alenka Pinterič in Iztok Mlakar.

Ko govorimo o razvoju slovenskega šansona, nikakor ne smemo pozabiti izjemno plodovite in velike umetnice Svetlane Makarovič, šansonjerke v najstrožjem pomenu besede; Makarovičeva je namreč avtorica besedil, soavtorica glasbe in interpretka. *Krizantema na klavirju* – njena zbirka šansonov – je gotovo nezamenljiv prispevek k zgodovini in razvoju slovenskega šansona.

⁶ Vita Mavrič za RTV SLO, dostopno na: <http://www.rtv slo.si/moja-generacija/festival-sansona-se-poslavlja-drevi-se-zadnjic-la-vie-en-rose/367075>.

⁷ To so bile oddaje, v katerih so predstavljali revolucionarne vsebine domačih in tujih avtorjev; oddaje so razkrivale življenja ponižanih in razžaljenih – v ta namen so nastajali šansoni.

Poleg Svetlane Makarovič so številni glasbeniki uglasbili tudi besedila drugih slovenskih pesnikov, kot so Janez Menart, Milan Jesih, Tomaž Šalamun, Dane Zajc, Srečko Kosovel, Lili Novy in drugi (Bračika Piščanec 16).

Danes za tradicijo šansona med drugim skrbi predvsem prva dama šansona Vita Mavrič, zanemariti pa ne gre niti Jureta Ivanušiča⁸, Matjaža Romiha⁹, šansone prepevajo tudi Lara P. Jankovič¹⁰, Aleš Hadalin¹¹, Mia Žnidarič¹² in drugi.

Med najmlajšimi izvajalci in/ali avtorji šansonov, ki se danes najpogosteje pojavljajo in verjetno najbolj plodno prispevajo v zakladnico slovenskega šansona, so Jana Kvas, Jure Ivanušič, Andraž Hribar, Gal Gjurin, Marko Boh, Klemen Pisk, Bina Štampe Žmavc, Štefan Miljevič in drugi, ki so se pojavljali na festivalih v Sloveniji (Bračika Piščanec 16).

Z razvojem slovenskega šansona in (posledično kantavtorstva) je povezan tudi nemški gledališki song, kjer je – tako kot pri francoskemu šansonu – izjemno pomembna interpretacija, čeprav povsem drugačna, kot smo je navajeni pri šansonu. Poraja se vprašanje, kakšna naj bi pravzaprav bila interpretacija gledališkega songa; gre morda za le za odklon od francoskega šansona ali je treba narediti korak dlje, v drugo smer – morda še dlje od *performansa* v kabaretu?

Zdi se, da mora dobra interpretacija (v splošnem) prepričati poslušalca; obenem mora ves čas ostajati iskrena in avtentična, mora se nas dotakniti in prav nič nas ob tem ne sme zmotiti – interpretacija torej v sebi ne sme nositi ničesar patetičnega (razen če je to z namenom, da se še bolj poudari vsebina in kontekst celote). Samo takrat se poslušalec lahko v celoti prepusti vsebini in ni obremenjen z govorom ali s čim drugim, kar bi jemalo njegovo pozornost; zmoti nas, na primer, lahko že tempo govorca, ki je lahko prehiter ali prepočasen, neprimerni sta lahko tudi jakost in razločnost govora ipd. (Muck 7). Glas sam po sebi tako ne sme vzbujati pozornosti – prav nasprotno je na primer pri popularni glasbi, kjer je eden izmed pomembnejših elementov pevčev glas oziroma njegove pevske sposobnosti.

Z gledišča nemškega gledališkega songa je pomemben predvsem dvojec Bertolt Brecht-Kurt Weill. Z Bertoltom Brechtom, ki velja za reformatorja gledališča 20. stoletja, se je Slovenija

⁸ Izdal je zgoščenko *Ob desetih zvečer*.

⁹ Izdal je zgoščenko šansonov *Novice iz Slovenije*.

¹⁰ Izdala je zgoščenko s šansoni *Pred vami stojim gola*, za katero so besedila napisali ali prepesnili Vinko Möderndorfer, Tomaž Letnar, Aleš Berger in Jani Virk.

¹¹ Izdal je zgoščenko šansonov *Antisong* in *Uspavanka za vagabunde*. Za besedila so poskrbeli različni avtorji, eden izmed njih je Josip Murn, kar pomeni, da gre za primer uglasbene poezije.

¹² Izdala je zgoščenko *Iskre*, za katero sta besedila napisala Svetlana Makarovič in Feri Lainšček.

prvič seznanila leta 1937 – gre za letnico prve uprizoritve Brechta na slovenskih odrih in hkrati edino, ki se zgodi v času, ko Brecht pri nas še ni bil kanoniziran. Gledališki list je takrat delo *Beraška opera* napovedal z besedami: »John Gay – Beraška opera« in ponekod: »Po angleškem izvirniku Johna Gaya napisal Bert Brecht – uglasbil: Kurt Weill« (Tadel 15). Kritike so bile takrat Brechtu večinoma naklonjene, zanimivo pa je, da je kljub temu do naslednje Brechtove uprizoritve minilo kar 18 let.

Brecht – eden najvplivnejših nemških piscev in dramatikov – velja za enega izmed konceptualistov epskega gledališča, ki je postalo izhodišče za razvoj moderne dramatike, poleg tega je s svojim delom vplival na številne dramatike, filmske umetnike in uprizoritvene umetnike nasploh (Muck 62). Na njegovo delo sta vplivala marksizem in dialektični materializem, sicer pa je tudi sam pogosto omenjal, da je bil prav Marx edini opazovalec njegovih dram, na katerega je kdajkoli naletel (Muck 63).

V *Operi za tri groše* – že prej omenjenem delu, s katerim se je Brecht premierno predstavil na naših odrih – je Brecht k sodelovanju povabil Kurta Weilla; prav to delo je imeni dvojca poneslo v svet. Po operi je bil kasneje posnet tudi film, ki je še dodatno poskrbel za njuno prepoznavnost v svetu umetnosti. Sicer sta Brecht in Weill skupaj ustvarila mnogo »hitov«, songov, ki številne priredbe v raznovrstnih žanrih doživljajo še danes; to seveda ne velja zgolj v kontekstu gledališča.

Za Brechta in njegovo ustvarjanje je značilen t. i. potujitveni učinek, s katerim je začrtal pot novemu gledališču, ki se izogiba iluzionističnim prevaram malomeščanskega vzgojnega gledališča. V njegovem epskem gledališču, ki je kasneje imenovano dialektično gledališče, se igralec ne poistoveti z likom, z vlogo, marveč jo le prikazuje, medtem ko gledalci, namesto da bi bili med igro v zamaknjenem stanju, kritično opazujejo dogajanje na odru. Da bi bil učinek kar najboljši, je Brecht gledališko dogajanje pogosto prekinil z različnimi potujitvenimi postopki; z napovedovalci, narečnimi in žargonskimi vložki, tablami z napisi, komentarji, parafrazami in ne nazadnje – s songi, ki so v navezavi na slovenski šanson verjetno najpomembnejši.

Song kot eden izmed potujitvenih učinkov epskega gledališča deluje kot sredstvo za vzpostavljanje čustvene distance do problematike na odru. Inspiracijo za vnos glasbe v gledališče je Brecht črpal iz muzikalov, preprostih ljudskih prireditev, kabareta ipd. Pri pisanju songov, ki so se pojavljali v njegovih epskih igrah, je največkrat sodeloval prav s prej omenjenim skladateljem Kurtom Weillom in kasneje s Hannsom Eislerjem.

Epsko gledališče je nastalo kot antiteza klasičnemu in realističnemu, naturalističnemu gledališču; kot odgovor na lahkotnost dobro narejene igre in predvsem zoper katarzično fascinacijo publike (Pavis 201). Brechtovo epsko gledališče je sicer temeljilo na marksističnih idejah, nasploh pa je bil (njegov) cilj tovrstnega gledališča izzvati spremembe v družbi ali bolje: družbo skozi zabavo izobraziti. Nadvse pomembno je dejstvo, da Brecht ni želel biti zgolj družbenokritičen, pasiven, marveč več kot to; v sodobni družbi je želel izzvati spremembe. Prav tu so izjemnega pomena prekinitve, kontrasti in kontradiktornosti v njegovih igrah – s temi postopki je namreč želel gledalca držati na distanci, da bi tako lahko postal objektivni, družbenokritičen opazovalec. Vsak element njegovih iger, ki to omogoča, lahko obravnavamo neodvisno od drugih – pravzaprav gre (lahko) za samostojne elemente. Ker so nanj močno vplivali muzikali in sejemske prireditve, ni nič nenavadnega, da je posledično v svoje igre vpeljal glasbo in pesmi.

V primerjavi z Brechtom Ježek morda do problematike ni pristopal tako radikalno; kljub vsemu je jasno, da je bil s svojimi nastopi in šansoni, ki so sicer mnogokrat ob prvem poslušanju zveneli šaljivo in preprosto, izjemno družbenokritičen. Za umetnika, ki želi s prstom (ali v njegovem primeru: s svojim umetniškim delom) pokazati na napake v družbi, je morda najpomembnejši dejavnik »slišnosti«. Brez poslušalcev, ki bi takšnemu *performansu*, kot ga je izvajal Ježek, prisluhnili, uspešna družbena kritika ni mogoča. O radikalnih ukrepih v smislu izzivanja družbenih sprememb, ki bi jih neko umetniško delo povzročilo, pri Ježku neposredno ni mogoče govoriti. Kljub vsemu pa je več kot jasno, da je bila družbena kritika pri njem, prav tako kot pri Brechtu, še kako prisotna – njuna skupna točka pa je bila brez dvoma tudi težnja, da gledalec do vsebine, ki jo predstavljata, pristopi kritično in se nanjo popolnoma osredotoči.

Čeprav je Brecht bolj znan kot dramatik, je napisal tudi veliko pesmi – pisal jih je že v mladosti in s šestnajstimi leti prvič tudi objavil. Na njegovo poezijo so, med drugim, vplivali že prej omenjeni muzikali in ljudske pesmi na eni ter Rimbaud in Villon na drugi strani (Muck 69). Uglasbena poezija je imela pomembno vlogo v njegovem gledališču; tam se je pojavljala predvsem kot song. Sicer je o vlogi poetike v njegovih dramah, predvsem pa o poetiki v dramskem tekstu, sam napisal esej *O poeziji in virtuoznosti*; tu se poraja vprašanje, ali tudi njegova poezija ustreza normam epskega gledališča – ali Brecht želi, da gledalec tudi pri vpeljavi songa obdrži distanco do tematike, ali pa je prav to morda medij, ki je bolj osebni? (Muck 70).

Večina Brechtove poezije, ki je le v manjši meri prevedena v slovenščino, slika situacije, kjer sta v ospredju človeška majhnost in šibkost, ter navadno ni osebnoizpovedna. Vsebina je podana na jasn, čist, neposreden in razumljiv način, ki ne izraža čustev. Brechtova poetika nasploh odslikava slog njegovih iger – je cinična, humorna in inteligentna, ob tem pa nemalokrat razkriva vrednost človeškega življenja in njegovo majhnost.

Zdi se, da bi prav takšna pravila morala veljati tudi za njegove songe. V njih tako ostaja močna družbenokritična drža, ki odseva željo, da bi kapitalistični svet, v katerem je živel, s svojimi deli lahko prevzgojil.

Brecht je bil priča vzponu kapitalističnega sistema, ob vsem tem pa je znal (že vnaprej) napovedati njegove šibke točke in na sramotilni steber postaviti vrednote, kot so pohlep, izkoriščanje, potrošništvo in egocentričnost. Morda se prav zato zdi, da njegova dela danes delujejo skorajda preroško ali pa se – na žalost – od prejšnjega stoletja nismo nikamor premaknili (Muck 71).

Za Brechta je estetika mašilo, nepotreben balast, ki zamegljuje objektivno presojo; v songih tako najdemo neposreden, neolepšan prikaz sodobne družbe, ki je sužnja estetike, brezvrednotnosti, dekadence in potrošništva.

Bilbao song – song, ki je ga je v avtorskem projektu *Hrepenenje* v koprodukciji MGL-ja in Cafe Teatra predstavila Vita Mavrič – na primer odslikava puščobo, ki jo v naša življenja vnaša potrošništvo:

»Bilbao salon v Bilbao,

v Bilbao, v Bilbao:

lepšega ni kontinent imel nikdar.

Hrup in blaženost sta stala dolar,

vse, prav za majhen denar!

A če vi bi bili kdaj stopili noter –

pa saj ne vem, če taka reč prav vam je všeč:

Ah, konjak teče z mizic na klopi,

na plesišču trava zeleni,

meseč skozi streho se rdeči

in godba –

takrat si za svoj denar jim še kaj rekel –

igrali so komade, kot jih več ni.

That old Bilbao moon ...

Presneto, kako gre že naprej?

Dolgo dolgo je že tega.

/B/ilo je leta 08, dobro vem,

iz Frisca klapa je prišla z denarjem,

res z denarjem, o, z denarjem.

Kaj vse potem počeli smo mi z njim.» (Muck 78)

Mavričeva si je projekt *Hrepenenja* zamislila kot kolaž devetih songov skladatelja Kurta Weilla; vse pesmi, ki jih je odpela ob spremljavi plesne predstave Branka Potočana, obravnavajo temo hrepenenja, ki so ga v slovenskem jeziku ubesedili prevajalci Ervin Fritz, Niko Štritof, Marjan Strojani in Milan Dekleva.¹³

Bilbao song je v izvedbi Mavričeve¹⁴ dobil prepričljivo interpretacijo; meja med petjem in govorom je tu izjemno tanka – gre za skorajda govorno besedilo, vendar kljub vsemu znotraj melodije (Muck 78). Brecht pri omenjenem songu tako (potrjeno) ostaja neposreden, do potankosti izrisan in družbenokritičen; brezkompromisno prikazuje dekadenco družbo in pri tem na uporabljiva balasta. Zanimivo je, da je takšen način prikazovanja opažen na obeh ravneh ustvarjanja – na glasbeni in besedilni ravni – glasba namreč nikakor ne zasenči besedila, ni pompozna ali prenasočena, prav takšen je tudi njen »glavni« nosilec – vokal. Petje, kot že prej omenjeno, skorajda postaja govor in s tem ne pusti, da bi lahkotna (ali kakršnakoli) melodija gledalcu preusmerjala pozornost od tistega, kar je zanj resnično pomembno – od celostnega sporočila *performansa*.

Podobne problematike se dotika tudi *Alabama song*, ki jo morda nekateri poznajo pod imeni *Moon of Alabama*, *Moon over Alabama* ali *Whisky Bar*. Razlog za to se verjetno skriva v številnih adaptacijah in priredbah, ki jih je skladba doživela; med najpopularnejšima sta gotovo priredbi Davida Bowieja in skupine The Doors, avtor izvirnika je bil dvojec Brecht-Weill. Besedilo, ki ga je Brecht napisal v nemščini, je v angleščino prevedla Elisabeth Hauptmann. Skladba je bila prvotno namenjena za igro *The Little Mahagonny*, predstavljena leta 1927:

¹³ Navedeno na spletni strani RTV SLO: <http://www.rtv slo.si/kultura/oder/hrepenenje-kot-tisto-ki-je-mucilo-brechta/148194>.

¹⁴ Gre za nastop Mavričeve na MLG-ju, ki je dostopen na povezavi <https://www.youtube.com/watch?v=zob35HkVnus>. Menim, da gre pri umetniškem delu vedno za »ujetost trenutka izvedbe«. Nastop je edinstven, neponovljiv in vsakič znova za odtenek drugačen, zato se mi zdi ta komentar nujen. Oprla sem se namreč prav na omenjeno izvedbo.

*»Well, show me the way
to the next whiskey bar.
Oh, don't ask why.*

*/For we must find
the next whiskey bar.
For if we don't find
the next whiskey bar
I tell you we must die.«¹⁵*

Brecht pri tovrstnih songih od igralca želi slikanje dejstev, in ne čustev. Želi jasno in objektivno percepcijo bistva, kar je nasprotno od »občeveljavne« interpretacije, ki velja za uspešno in »dobro«, če je pristop do nje liričen in emotiven ter če se (kar mnogi celo poudarjajo kot najpomembnejše) igralec oziroma pevec v vlogo popolnoma vživi in jo sprejme za svojo. Brecht, na drugi strani, želi hladnega igralca; takšnega, ki se z likom ne bo identificiral, marveč bo na odru nastopal skorajda pretirano neposredno nagovarjal publiko in predvsem nekaj (ali nekoga) prikazoval.

Ježek je, v nasprotju z Brechtom, besedila svojih šansonov živel: glasbo in (predvsem) besedila je pisal sam, sam jih je tudi izvajal, čeprav je največja razlika med njima morda ravno v prikazovanju *performansov*. Ježek je do interpretacije pristopal osebno, lirično, celo emotivno, in je besedila, ki jih je napisal za oder, kot že prej omenjeno, živel tudi v zasebnem življenju, medtem ko je Brecht svoje skladbe prepeval le izjemoma – iz njih sta zevala cinizem in ironija, poleg tega Brecht nikakor ni želel identifikacije z likom, marveč le, kot že prej povedano, njegov prikaz.

Ne glede na razlike je med Ježkom in Brechtom zaznati tudi podobnosti: pri obeh je izjemnega pomena *performans* – delo zares zaživi šele, ko je predstavljeno »v živo«, poleg tega sta oba skrbno gojila družbenokritično vejo, čeprav je bil Brecht v podajanju slednje precej bolj radikalen. Nihče od njiju ni pretiraval z glasbeno spremljavo, zdi se tudi, da nikomur od njiju ni veliko pomenil niti popoln in šolan vokal. V ospredju je bilo predvsem sporočilo, ki pri obeh ni bilo nujno podobno, a je kljub vsemu včasih želelo ustvariti podoben rezultat – želelo je, da ga množica sliši, mu prisluhne in ga objektivno oceni ter posledično sprevidi, da so potrebne spremembe.

¹⁵ Na zvočnem posnetku *A Clear Midnight*.

Brechtov song je pri nas najbolj vplival na Vito Mavrič, ki je tesno povezana tudi s šansonom; že pred *Hrepenenji* je namreč ustvarila avtorski projekt *Ne smejte se, umrl je klovn*, za katerega je prejela Župančičevo nagrado. Ob navedbi tovrstnih dejstev se je smiselno vprašati, ali morda povezave med žanroma ni opazila že Mavričeva, za katero se zdi, da songa in šansona ni izbrala naključno; vprašanje še dodatno osmišlja Jani Kovačič, saj so songi močno vplivali tudi na njegovo ustvarjanje, obenem pa je poleg Vite Mavrič nastopil kot gostujoči vokalist v projektu *Hrepenenja*.

Vplivi na slovenski šanson so kasneje, poleg zgodnjih francoskih in nemških vzorov, prihajali tudi iz (danes) sosednje Hrvaške. Drago Mlinarec, ki je deloval v Zagrebu, je pred samostojno glasbeno potjo leta 1962 najprej osnoval skupino *Grupa 220*, s katero so izvajali še danes priljubljeno skladbo *Osmijeh*, in se šele kasneje, od leta 1966 dalje, začel posvečati šansonu in kantavtorstvu. Med bolj znanimi šansoni je gotovo *Grad*, ki zvokovno tvori zanimivo zmes (psihadeličnega) rocka, ki ga je mogoče zaznati predvsem v skladbah nekdanje *Grupe 220*, in kantavtorstva s primesmi šansona, ki tu deluje kot sveža zmes izražanja.

5 ZNANI JEŽKOVI ŠANSONI, KI SO POSREDNO VODILI V ZAČETEK IN RAZMAH KANTAVTORSTVA PRI NAS

Med najznačilnejše Ježkove skladbe, ki morda odsevajo in razkrivajo glavnino ali fokus njegovega celotnega ustvarjanja, lahko prištejemo skladbe *Balada o koščku kruha*, *Hiša št. 203*, *Requiem* in *Sreča stanuje v sedmem nadstropju*.

Tematika, s katero se Ježek ukvarja v vseh omenjenih pesmih, je socialne narave. Njegova žena, Jana Milčinski, v knjigi *Moje življenje z Ježkom* piše, da je bil po prepričanju komunist; globoko je verjel v socializem – verjel je, da imajo vsi pravico do poštenega kosa kuha in dostojnega življenja – to je pozneje upesnil v skladbi *Balada o koščku kruha*, kjer pravi:

»Dokler na svetu vsakdo sam / ne sme odrezati svoj krajec kruha, / od krvi zemlja ne bo nikoli suha.«¹⁶

Močnega sporočila, ki ga nosi skladba, pa ni prenašal le na papir: Ježek je to, kar je učil v svojih skladbah in besedilih, živel tudi v zasebnem življenju. Jana Milčinski v prej omenjeni knjigi (34) piše tudi, da so v njihovo hišo nemalokrat zahajali najrazličnejši ljudje, med drugim brezdomci in siromaki; Ježek je prav vsakemu izmed njih poskušal finančno pomagati, čeprav je neznani človek včasih močno zaudarjal po alkoholu. Šanson *Hiša št. 203*

¹⁶ Citat iz skladbe *Balada o koščku kruha*. [CD]. Ljubljana: Sanje, 1998.

je gotovo globoko zasidran ne le v zgodovino slovenskega šansona, marveč širše – v kolektivni glasbeni spomin. Skladba je po Ježkovi smrti doživela mnogo adaptacij in interpretacij. Med najbolj znanimi simpatizerji Ježkovih šansonov (med drugim *Hiše št. 203*) sta gotovo Vita Mavrič in Ješkova vnukinja Nana Milčinski, ki še danes aktivno skrbi, da se dedkovo izročilo ohranja.¹⁷

Če se osredotočimo zgolj na besedilo (ki z lahkoto stoji samostojno in tudi brez glasbe prav dobro funkcionira), opazimo, da je tudi tu tematika socialne narave. Pesem razkriva življenje takšno, kot je; brez olupšav, brez cenzure – včasih tu lahko najdemo smeh, drugič žalost, solze – kratka vse, kar predstavlja usodo slehernega človeka (morda le ne v tolikšni meri in intenzivnosti, kot je to doživljal Ježek) (Milčinski 105).

Ježek je zase nasploh velikokrat dejal, da je klovn – klovni pa naj bi bili depresivni in črnogledi ljudje, zato je prav smešnost ali smeh kot tak kompenzacija za njihovo melanholijo. Posamezniki, ki so nevrotično žalostni, so navadno takšni celo brez vzroka; zanimivo je, da je Ježek kljub vsemu v intervjujih velikokrat dejal, da je srečen človek – še več: bil je celo srečen, da ima poklic, ki ga tako rad opravlja (Milčinski 106).

Svoj dvorezen značaj, ki ga navkljub trudu ni mogel (verjetno pa niti želel) skriti, je kar najbolje opisal v šansonu *Requiem*, kjer se je k pesmi očitno zatekel, ko je potreboval zatočišče pred resničnim življenjem – in ravno temu je pogosto botrovala bolezen. Če ji že ni mogel ubežati v resničnosti, je z njo obračunal in se ji končno predal z besedami:

»Odkrijte se. Umrli je klovn.

Le trije grejo za pogrebom.

Marjana, ki karte prodaja,

Ben Ali, ki meče požira,

in pes, ki številke zalaja.

A vsi, ki so se mu smejali,

zdaj manjkajo v žalostni vrsti.

Nikomur nič več ne pomeni

tak klovn, ki je mrtev v krsti.

A včasih to vam bil je smeh, – a ha ha ha ha ha.

Valjali smo se po klopeh, – a ha ha ha ha ha.

Cel vrček piva zilil je v žep, – a ha ha ha ha ha.

¹⁷ Nana Milčinski je sicer dramaturginja, dramska in televizijska režiserka in pevka. Pri založbi Celinka je leta 2012 izdala ploščo z naslovom *Še ena pomlad*, na kateri se nahaja trinajst Ježkovih pesmi iz Ježkove pesniške zbirke *Sončna ura*, ki jih je Nana odpela in jim dodala svežo interpretacijo. Za uglasbitev sta poskrbela Anže Langus Petrovič in Martin Štibernik.

In z nosom konju šel pod rep, – a ha ha ha ha ha.
Na zadnjico je sedel v škaf, – a ha ha ha ha ha.
In oslu rekel je Herr Graf, – a ha ha ha ha – ah ...
Ne smejte se, umrl je klovn.
Tak žalostno pes njegov cvili,
Marjana oči si otira,
Ben Ali, ki meče je žrl,
zdaj komaj še solze požira.
Današnja predstava odpade.
Trapez bo spokojen nad mrežo.
Le zvezda skoz strgano plahto
bo gledala v temno manežo.
Odkrijte se,
umrl je klovn.» (Milčinski 104)

Ježek je pesem prvič zapel v operni hiši na jubilejni javni predstavitvi oddaje *Pokaži, kaj znaš*. Ljudje so se na skladbo različno odzvali; nekateri so se ob njej nasmejali, spet drugi potočili nekaj solz, najbolj tragično pa je pesem dojela njegova soproga:

»S/ama pa sem bila zadovoljna, da v temi ni bilo videti mojih solz, ki so se kar same ulivale iz oči. Nekje globoko mi je bilo, ko da se je v tej pesmi skrivala vsa tragika Franetovega življenja: pod krinko smeha je tiščal svoje resnične občutke – bolezen, bolečine, strah pred smrtjo.» (Milčinski 104)

Nenehna bitka z boleznijo, ki se je pri Ježku začela že v mladosti, je trajala do konca njegovega življenja. V prej omenjeni knjigi Jane Milčinski lahko preberemo, da naj bi Ježka zaprli, ker je v neki vrhniški gostilni dejal, da v vojni ne bosta zmagala ne Hitler in ne Mussolini. Po le letu dni zapora so ga zaradi hude bolezni izpustili – nato je več mesecev ostal v bolnišnici in naposled nepričakovano ozdravel. Hudo je zbolel še nekajkrat v življenju; med drugim tik pred koncem 2. svetovne vojne, leta 1945 – zaradi šaljivih besedil bi moral biti spet zaprt, vendar so ga po nekaj dneh zaradi poslabšanja zdravja poslali v bolnišnico. Neštete bolezni so sčasoma postale razlog (sploh okoli leta 1987), da je postajal vse bolj molčeč in zaprt vase (Milčinski 192).

Bil je torej oseba šibkega zdravja in morda ravno zato izjemno subtilen, celo krhek – kar se je s fizičnih predispozicij verjetno preneslo na duševne; to seveda ne pomeni, da je bil Ježek neodločna, šibka oseba, vse prej kot to. Človek, ki se neprestano bojuje z notranjimi demoni, niha med srečo in obupom ter med žalostjo in histerijo, potrebuje neverjetno duševno moč, da zmore na celotno situacijo pogledati z nasmehom – nemalokrat celo samoironično.

Ravno v tem nenehnem pehanju za ravnovesjem tehtnice, v nenehnem iskanju notranjega miru in sreče, morda med težkim časom, ko ga je dušila bolezen, je najverjetneje napisal enega svojih najbolj znanih šansonov *Sreča stanuje v sedmem nadstropju*:

»AJ! AJ! AJ! AJ!

/T/o ni le artikel za supermarket,

da jo le vzameš pa plačaš in greš,

Sreča stanuje v sedmem nadstropju.

Lift je pokvarjen, moramo peš.

Koliko hoje, koliko muje,

koliko teh enoličnih stopnic

Ko pa na koncu pred njenim smo pragom,

na vratih je listek:

NI ME DOMA ...«¹⁸

Iz besedila veje tragičnost, ki na koncu za hip postane tragikomična, a se takoj prevesi nazaj v »zgolj« tragičnost. Sreča kot nekaj, česar nikoli ne moremo zares uloviti, kot nekaj, kar le po pomoti ujamemo in ne moremo zadržati tako dolgo, kot bi si želeli, sreča kot nekaj, o čemer je Ježek pred enim izmed nastopov povedal:

»Zdajle bi se rad z vami pogovoril o nečem, o čemer veliko premišljam, pa si ne morem priti na jasno. Rad bi se pomenil o sreči. Kako je pravzaprav z njo? Nekaj malega vemo o njej, mnogokaj pa nam je zastrto. Vemo, na primer, da sreča ni ena, za vse enaka. Vsak človek ima svojo srečo. Kolikor ljudi, toliko različnih sreč. To vemo. Potem vemo, da nikoli sreča ne lovi nas, ampak moramo vedno mi loviti srečo. Tudi to vemo. Toda, kdo mi lahko pove, ali lahko doživi srečo človek, ki je čisto sam? Ali ni nemara bistvo sreče prav v tem, da jo lahko delimo z drugimi ljudmi? Kdo ve? Po navadi pravimo, da je sreča izpolnitev želja, ampak vse prevečkrat se zgodi, da nam tudi izpolnjena želja ne prinese sreče. Kdo ve, ali ni pravzaprav sreča bolj v želji sami kot pa v izpolnitvi želja? Kdo ve?«¹⁹

Ježkovi šansoni, ki so v sebi skrivali dualnost – resnost in šegavost, ostrost in šaljivost – so bili nemalokrat zrcalo sveta in družbe, v kateri je živel. S takšno popotnico, torej z zavedanjem sveta okoli sebe, s kritiškim očesom, z neprestanim dvomom in spreobračanjem z enega pola na drugega, je Ježek utrdil pot kantavtorjem, ki so se s koncem sedemdesetih let počasi začeli pripravljati, da prevzamejo krmilo.

Njegovi šansoni, ki so sami zase poezija, torej obravnavajo vsakdanjo problematiko in se je lotevajo na prav poseben način – najbrž je prav ta navidezna preprostost, neposrednost in na

¹⁸ Iz zloženke CD-ja *Balada o koščku kruha* F. M. Ježek, Sanje, 2004.

¹⁹ Objavljeno na uradni spletni strani RTV: <http://www.rtvsllo.si/dostopno/clanki/78>.

trenutke šaljivost poskrbela, da so jih ljudje sčasoma sprejeli in nekatere tudi ponotranjili. Kljub temu da je od nastanka mnogih med njimi minilo že nekaj desetletij, so skladbe še vedno aktualne, in ne le to – še vedno se zmorejo dotakniti slehernika, ki se danes brez dvoma razlikuje od tistega v Ježkovih časih, in povzročiti, da se v njem nekaj zgane. Ne glede na to, da se je svet od Ježkovega rojstva do danes precej spremenil, v določenih segmentih (očitno) še vedno ostaja enak – prav zato njegove pesmi sežejo v naše »notranje podtalje« in še vedno udarijo tako močno kot takrat.

6 OD JEŽKA DO POPEVKE

Zametki kantavtorstva segajo v Ježkov čas – v petdeseta leta prejšnjega stoletja; besedila s pretežno realistično, humorno in socialistično naravo so takrat budila narodno zavest in vzbujala upanje za vnovično izgradnjo domovine.

Izvrstna interpretacija in avtorsko ustvarjanje bi Ježka gotovo lahko postavila za predhodnika kantavtorjev, če ne celo za njihovega začetnika pri nas. Podobnost s kantavtorji, ki so se kasneje pojavili v zahodnem svetu, ni zanemarljiva, čeprav je med Ježkovim in kantavtorskim ustvarjanjem kljub vsemu očitna razlika, ki se skriva v dojemanju izvorov, ali bolje – v razumevanju izvorov oziroma različnosti izvorov, iz katerih umetniki črpajo.

Ježek je bil predan predvsem tradiciji francoskega šansona in kabareta, medtem ko so poznejši ustvarjalci – v tem primeru kantavtorji – črpali predvsem iz ljudskega ozadja (Avbar, *Med trivialnim* 21). Kakorkoli že, Ježek je bil eden redkih, ki je v tedanjem času kulturi namenjal gromozansko pozornost – njegove šansone, songe in napeve ljudje poznajo še danes, mnogi izmed njih so zimzeleni ali ponarodeli. Verjetno lahko že to dejstvo samo po sebi priča o njegovi nezamenljivosti in izjemno pomembni vlogi, ki jo je igral v tedanjem času. Prav ta vztrajnost in predanost umetnosti, ki jo je gojil en sam človek, je močno vplivala na kasnejše generacije.

Konec petdesetih let je nastopil čas popevke, ki se je začela tako tematsko kot slogovno odmikati od Ježkovih nastavkov. Kljub temu da med pisci besedil popevk najdemo znana literarna imena, kot so Gregor Strniša, Svetlana Makarovič, Ciril Zlobec, Venio Taufer, ki so kvaliteto besedil dvignili na višjo raven, ne moremo mimo dejstva, da so celo oni na prošnje za tovrstno ustvarjanje gledali s pomislekom. Ali ni ustvarjanje za tovrstno glasbeno zvrst malodane degradacija metafore, verza, če ne celo besede? Kljub vsemu so navkljub pomislekom soustvarjali zlata šestdeseta leta slovenske popevke.

Izvrstni pa niso bili le številni pisci, ki so ustvarjali besedila za popevko, marveč tudi komponisti, kot so Jože Privšek, Mojmir Sepe, Bojan Adamič in Jure Robežnik; slednji so sledili predvsem francoskim vzorom.

Razvoj popevke je vsekakor nujno in neizbežno povezan tudi z razvojem kantavtorstva – kar pa je morda najpomembnejše; besedilo in glasba sta bili pri popevki strogo ločeni. Popevka se je takrat strogo delila na ustvarjanje glasbe in ustvarjanje besedil. Poraja se vprašanje: kaj je torej tisto, čemur (zavedno ali nezavedno) dajemo največji poudarek: glasbi ali besedilu?

Na videz se morda zdi, da je odgovor na dlani – če gre za glasbo, za glasbeno zvrst, je mogoče predpostaviti, da je v ospredju glasba in da nas prav ta privlači in najbolj pritegne. Vendar kako si lahko v tem primeru razlagamo pojav Ježkovih najbolj znanih skladb, ki so preživele vse do današnjih dni? *Ne čakaj na maj*, *Zvončki in Trobentice*, *Darwin nima prav*, *Cinca Marinca* – to so le nekatere izmed skladb, ki jih je pred desetletji napisal Ježek, a jih poznajo tudi današnje generacije (čeprav ni nujno, da vedo, kdo je njihov avtor). Zdi se, da so se v kulturnem spominu ohranile predvsem skladbe z izredno nekonvencionalnimi, duhovitimi in izvirnimi besedili.

Vprašanje ni nič drugačno pri popevkah; jih pri življenju ohranja besedilo, glasba, morda priredba ali kombinacija vsega naštetega?

Med popevke, ki so se najbolj vtisnile v kolektivni spomin, štejemo tiste izpod peresa Gregorja Strniše – *Orion*, *Mati*, *Na vrhu nebotičnika*, *Ne prižigaj luči v temi*, *Ribič me je ujel*, *Vrtiljak* in *Zemlja pleše* je le nekaj najbolj znanih med njimi. V njegovem primeru smo neizpodbitno priča *preseganju žanrskih zahtev v tekstih za popevke*, s katerimi se je ukvarjala Biserka Fortuna (29).

Prav njemu se je treba zahvaliti za prekinitvev z lažno romantiko in tovrstnim pogledom na svet, ki so se ga pisci pred njim tako krčevito oklepali; njegova besedila so dobro preiščljena – slonijo na prepričljivih rimah in asonancah.

7 OD POPEVKE H KANTAVTORJEM IN KANTAVTORSKEMU USTVARJANJU POD TUJIMI VPLIVI

Konec sedemdesetih let se je popevka počasi izpela – festival je sicer še vedno potekal, vendar skladbe nikakor niso uspele obdržati kvalitete prejšnjih let, poleg tega so se tudi pri nas začele formirati skupine po zgledu iz tujine.

Obdobje je verjetno najbolj zaznamovala skupina *The Beatles*, poleg njih so glasbeno zgodovino krojile še skupine *The Mamas and Papas*, *The Rolling Stones*, *The Kinks* ipd.

Po njihovih zgledih so pri nas nastali *Helioni* – konglomerat bodočih samostojnih avtorjev, ki so ga sestavljali Tomaž Pengov, Tomaž Domicelj in Janez Bončina - Benč; vse to že daljnega leta 1966, *Salamander* (Tomaž Pengov, Milan Dekleva, Lado Jakša, Jerko Novak in drugi) in kasneje *Bele vrane*, *Kameleoni*, *September*, *Faraoni*. Znotraj nekaterih so delovali tudi posamezniki, ki so kasneje kot samostojni glasbeniki utirali in krojili pot kantavtorskemu ustvarjanju pri nas.

Zanimiva je predvsem ločnica ali morda celo opozicija med ustvarjalci »stare dobe« in »novega vala«; ustvarjalci popevk so se držali stroge delitve – pisci besedil in avtorji glasbe so bili brez izjeme ločeni – medtem ko za kantavtorje velja ravno nasprotno; pisec besedila je obenem tudi avtor glasbe, ki poleg tega skladbo sam izvaja v živo. Gre torej za skladatelja in pevca v eni osebi.

»Trend« kantavtorjev se je pri nas uveljavil desetletje pozneje kot v tujini. Če se obrnemo na zahod, je bil najvidnejši kantavtor, ki je deloval že v šestdesetih letih, zagotovo Bob Dylan; izhajal je predvsem iz ameriške tradicije folk glasbe.

Tovrstni glasbeniki so sicer v tujini pogosto sodelovali s hipiji in prisostvovali različnim političnim ali seksualnim revolucijam, kar za naše kantavtorje v sedemdesetih letih takrat več ni bilo mogoče.

Kljub vsemu je že pred njim, v petdesetih letih prejšnjega stoletja, deloval Woody Guthrie – ameriški kantavtor in ena najpomembnejših figur ameriške folk glasbe tistega časa. Za njegovo ustvarjanje je (med drugim) značilna politična komponenta; v svojih pesmih je nemalokrat zahteval družbeno pravičnost – o tem, na primer, prepeva v pesmi *This Land Is Your Land*. Pisal pa je tudi otroške pesmi, balade in predvsem že prej omenjene folk skladbe. Guthrie je v času svojega delovanja brez dvoma veljal za sinonim gibanja za državljanske pravice in obenem za državljansko gibanje.

Desetletje kasneje, v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, je kot Dylanov sodobnik deloval škotski kantavtor in kitarist Donovan Philips Leitch, ki je združil folk, jazz, blues, psihadelično glasbo, glasbo sveta ter jim dodal romanske in celo indijanske elemente. Izviren, zanimiv preplet številnih zvrsti je verjetno eden izmed razlogov za njegov preboj in slavo, ki je trajala vse od leta 1966, ko je s skladbo *Sunshine Superman* kar nekaj časa vztrajal na vrhu

glasbene lestvice Billboard; nič drugače ni bilo niti s skladbo *Mellow Yellow* – slednja namreč prav tako velja za eno njegovih »prebojnih« skladb. Zanimivo je, da so njegov glasbeni izraz in hipijevsko podobo kritiki takrat prezirali.

V šestdesetih letih prejšnjega stoletja je poleg Donovan in Dylana ustvarjal tudi kanadski kantavtor Neil Percival Young; glasbeno delovati je – tako kot mnogi med kantavtorji – sprva začel v skupini in kasneje skrenil na samostojno pot. Njegova glasba se giblje na meji mehkega folka in/ali countryja, čeprav se na drugi strani spogleduje tudi z rockom. Prav njegovo specifično, »razglašeno« igranje kitare naj bi bilo povod in osnova za nastanek grungea v devetdesetih letih. Ob pogledu na Youngovo diskografijo je mogoče opaziti, da se je kantavtor po vsakem solo albumu vnovič vračal k (so)delovanju z različnimi glasbenimi skupinami, s katerimi je prav tako snemal nove, izvirne albume. Takšen pojav je za kantavtorje redkost – navadno kantavtor začne v glasbenem sestavu, se osamosvoji in pot nadaljuje kot samostojni izvajalec – Young s tega gledišča brez dvoma velja za izjemo. Avtor, ki ga mnogo domačih kantavtorjev imenuje za svojega vzornika, je svojo slavo uporabil tudi za aktivizem; slednjega je, poleg globokih lirčnih in izjemno osebnih pesmi, prav tako mogoče najti v njegovi glasbi, še posebej na albumih *Greendale* (2003) in *Living with War* (2006). Younga so poleg kantavtorjev oboževali tudi pionirji *grunge* scene; Kurt Cobain, vodilni pevec skupine *Nirvana*, in Eddie Vedder, glavni pevec skupine *Pearl Jam*, sta Younga označila za enega največjih glasbenih vplivov.

Ibrica Jusić je, v primerjavi z Donovanom in Youngom, ob koncu šestdesetih let prejšnjega stoletja veljal za »dubrovniškega trubadurja«; umetnik, ki v Dubrovniku živi in ustvarja že desetletja, se je sicer kot kantavtor in kitarist zares uveljavil leta 1968 na festivalu v Zagrebu, kjer je zmagal s skladbo *Celuloidni pajac*. Glasbenik samosvojega sloga, šansonjer in pevec sevdaha je svojo prvo ploščo izdal leta 1975; poleg eksplicitnih elementov francoskega šansona in poetike je za njegovo ustvarjanje značilno tudi komponiranje glasbe na besedila oziroma pesmi drugih avtorjev – med njimi se tako znajdejo imena, kot so Luko Paljetak, Dobriša Cesarić, Aleksa Šantić, Mika Antić, William Shakespeare, Bertolt Brecht, Drago Britvić in drugi. V zvezi z njegovim delovanjem ne gre pozabiti na njegovega starejšega brata Đela Jusića – gonilno silo *Dubrovačkih trubadurjev* – prav on naj bi Ibrico naučil igrati kitaro.

Že pred bratoma Jusić se je predvsem s šansonom, ki mestoma zapelje celo v kabaret, ukvarjal Đimi Stjepan Stanić, ki ostaja najbolj znan po skladbi *Moja kobila Suzi*. Njegova uglajena oblačila v kombinaciji s šaljivimi besedili in nastopi, na katerih Đimi svojo glasbo prezentira

na nepričakovano »resen« način, delujejo predvsem komično; morda s svojo poetiko, šansonom in primesmi kabareta nekoliko spominja na domačega Ježka, ki v neki meri gotovo velja za prvega slovenskega kantavtorja ali vsaj njegovega predhodnika.

Na področju nekdanje skupne države se je konec sedemdesetih let pod vzhodnimi vplivi pojavila glasbena skupina *Azra*, ki jo je ustanovil kantavtor Branimir Štulić - Džoni; sprva se je skupina imenovala *Balkan Sevdah band*, a je ime leta 1977 spremenila v že prej omenjeno *Azro*. Zanimivo je, da so glasbeniki sprva ob avtorskih skladbah igrali tudi priredbe skupine *The Beatles*, kar neposredno nakazuje na njihov vpliv. *Azra* je v osemdesetih letih veljala za eno najbolj uglednih in vplivnih skupin takratnega časa na območju Jugoslavije.

V času Jugoslavije je bil izjemno priljubljen tudi Đorđe Balašević, sicer kantavtor in literat, ki na slovenske kantavtorje morda ni imel neposrednega vpliva, a kljub vsemu še danes ostaja eden bolj priljubljenih kantavtorjev (tudi) na naših tleh.

Na nemškem prostoru je pomemben predvsem kantavtor, pesnik in aktivist Karl Wolf Biermann. Njegovo ustvarjanje je med drugim močno zaznamovala očetova smrt; ta je bil namreč žrtev delavskega taborišča v Auschwitzu – kasneje, v obdobju študija, se je Biermann seznanil z Brechtom in njegovim gledališčem, ki ga danes prav tako pojmuje kot enega večjih vplivov na njegovo ustvarjanje, Brechtovi marksistično obarvani teksti so vplivali predvsem na njegove družbenokritične pesmi. Pomemben vzhodnonemški pesnik in intelektualec je bil v določenem kontekstu celo povod za padec Berlinskega zidu; v zgodovinskih virih namreč prav odvzem državljanstva Birmannu in prepoved njegovega vstopa v Nemško demokratično republiko velja za začetek konca Vzhodne Nemčije in posledično padec zidu. Za Biermannovo najbolj znano skladbo velja pesem *Ermutigung*, ki je bila leta 1968 najprej izdana zgolj kot pesem v pesniški zbirki *Mit Marx - und Engelszungen* in šele kasneje – v sedemdesetih letih – uglasbena in izdana na nosilcu zvoka. Skladba poslušalca sicer opozarja, naj nikar ne postane utrujen ali ogorčen, ter se optimistično konča s podobo prihajajoče pomladi.

Za Francijo je bil od sredine šestdesetih do zgodnjih devetdesetih let pomemben (in predvsem popularen) kantavtor Michel Polnareff; svojo javno podobo je gradil na temnih sončnih očalih, modnih hlačah in dvoumni provokacijah – njegova skladba *L'Amour avec toi* v klubih na primer ni smela biti predvajana pred deseto uro zvečer, saj naj bi bila pornografsko obarvana. Polnareff je izdal kar nekaj glasbenih albumov, se večkrat odpravil na turneje in

igral celo v filmih, vendar je zanimivo, da od leta 1990 razen albumov, ki združujejo žive posnetke že poznanih skladb, ni ustvaril nič novega.

Pravo nasprotje Polnareffu verjetno predstavlja italijanski kantavtor, pevec, skladatelj, producent, igravec, komedijant in režiser Adriano Celentano – njegova popularnost je rasla predvsem v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja in se nato razbohotila v sedemdesetih letih. Celentano še vedno velja za enega najbolj popularnih glasbenikov v Italiji, kar je za kantavtorja prej izjema kot pravilo; eno njegovih najpopularnejših skladb, s katero je leta 1961 zmagal na festivalu *San Remo*, v nekoliko sodobnejši obleki poznamo tudi pri nas – skladbo *24 milla bacci* pod imenom 24000 poljubov namreč izvaja Magnifico.

8 ZAČETKI KANTAVTORSKEGA USTVARJANJA NA SLOVENSKEM IN PROBLEM POIMENOVANJA

Glasbeniki, ki so sami napisali in izvajali pesmi, se v zgodovini, tudi v specifično slovenski, nasploh pojavljajo z različnimi imeni – prvega najdemo že v srednjeveških časih; gre za izraz *žongler*, ki izhaja iz tujke *jongleur*, kot tudi izraz *igrac*²⁰, ki ima slovanske korenine (Klobčar 12). Kakorkoli, do sredine dvajsetega stoletja takšne prakse niso pritegnile pozornosti. Potujoči glasbeniki takrat niso ustrezali kriterijem folk glasbe, saj skladbe, ki so jih prepevali, po večini niso bile njihovo avtorsko delo, poleg tega so pozornost pritegnili predvsem z nastopom – kar je na potovanju pripomoglo k boljšemu zaslužku.

Gre za nekakšne zametke kantavtorstva; da bi lažje ustvarili in razložili poimenovanje glasbenega pojava, je treba najprej natančno opredeliti, kaj izraz *kantavtor* pravzaprav predstavlja. Groba definicija pojma kantavtor tako zaobsega umetnika, ki delo sam napiše – poskrbi za besedilo, glasbo in priredbo – ter skladbo nato tudi sam izvaja. Sicer se takšni umetniki v zgodovini pojavljajo, kot sem omenila v prejšnjem odstavku, že precej pred dvajsetim stoletjem, kar spet povzroča zmešnjavo. Izraz se torej v različnih časovnih obdobjih in od jezika do jezika razlikuje; v slovenščini nasploh pa je pojem *kantavtor* precej ohlapen (Klobučar 140).

Uveljavitev izraza *singer-songwriter* v anglosaškem svetu, ki je v poznih petdesetih letih prejšnjega stoletja označeval predvsem britanske in ameriške pevce-skladatelje-performerje s koreninami v folk, country in blues glasbi, je, kar je morda najpomembnejše, poskrbela, da sta bila glasba in besedilo nerazdružljiva z nastopom. Ta pojav v anglosaškem svetu je pri nas

²⁰ Izvira iz glagola *igrati*.

vplival na glasbenike tedanjega časa, kot so Tomaž Pengov, Tomaž Domicelj, Bogdana Herman, Jani Kovačič, Marko Breclj – v Sloveniji – in Arsen Dedić, Ibrica Jusić, Ivica Percl – na Hrvaškem. Na domače avtorje so vplivali predvsem Pete Seeger, Bob Dylan, Joni Mitchell, Donovan Philips Leitch in drugi (Fabbri, Chambers 132 v Klobučar 141).

Sprva je pojav kantavtorskega ustvarjanja v Sloveniji povzročil problem poimenovanja tega pojava. Z izrazom je imel težave tudi Stane Šušnik, ki je v sedemdesetih letih poskušal vpeljati drug izraz, med drugim poimenovanje *pevec avtor*, ki se ni obdržalo (Avbar, *Med trivialnim* 25). Razlog za to se verjetno skriva v nepremišljenem razumevanju glasbene enačbe; kantavtor v prvi vrsti namreč ni pevec, marveč ustvarjalec, zato izraz, ki je bil verjetno izpeljan iz angleške skovanke *singer-songwriter*, nikakor ne more zadostovati razlagi tovrstnega umetnika. Poimenovanje je sicer težavno tudi v drugih jezikih in ne pokriva nujno enakega pomena kot izraz *singer-songwriter* – težava nastane že pri prevajanju; pri angleškem poimenovanju, na primer, drugi del besede – *songwriter* – odtehta ali upraviči tudi besedo *singer* (pevec), medtem ko pri slovenskem izrazu tega ne bi mogli nujno povezati; pri besedi *songwriter* je namreč jasno, da gre za osebo, ki piše skladbe; beseda avtor v primerjavi z njo ni tako zelo specifična in natančna, saj avtorje najdemo tudi v drugih panogah umetnosti.

Že na primer italijanska beseda *cantautore* se od prejšnjih dveh razlikuje: Franco Fabbri navaja, da lahko podobni izrazi v dveh različnih jezikih pomenijo nekaj popolnoma drugega, poleg tega niti izraz za dve različni osebi ne pomeni nujno istega pojava (Fabbri, Chambers 132 v Klobučar 141).

Razvoj italijanske besede sta razložila Marco Santoro in Marco Solaroli; izraz *cantautore* je sprva označeval manjšo skupino pevcev, ki so bili obenem tudi avtorji skladb. Kasneje je izraz pridobil močno veljavo, predvsem v povezavi s popularno glasbo – avtorji glasbe so se namreč tako ločili od pop popevkarjev. V šestdesetih letih dvajsetega stoletja izraz *cantautore* ni več označeval le skupine pevcev ali pevca, ki je obenem tudi avtor svoje skladbe, marveč pevca in avtorja drugačne pesmi, nečesa, kar – že zgolj s svojim obstojem – zmore predstaviti (in označiti) meje komercialne ali očitnejše »lahke« glasbe (Klobučar 156).

Izraz *cantautore* v Sloveniji in drugih slovenskih jezikih lahko »prevajamo« ali najdemo pod geslom *kantavtor* (Klobučar 142). Kljub vsemu so se v zadnjih letih spet pojavile težnje po novem, ustreznjšem izrazu za tovrstno ustvarjanje; med številnimi predlogi je najbolj

domiseln predlog Mateja Kranjca – *samospevec*²¹ – v sebi združuje pomen *solista* (predpona *samo-*) in *pevec*. Z uveljavitvijo ali težnjo po iskanju boljšega, bolj določljivega izraza so se ukvarjali predvsem kantavtorji; mnogo tovrstnih umetnikov je trdilo, da je kantavtor nekdo, ki sam piše besedila, glasbo in svoje skladbe naposled izvaja. Dani Bedrač in Matej Kranj sta menila drugače; kantavtorska besedila so zanj že ali bi vsaj morala biti poezija (Klobučar 142).

Adi Smolar, ki ga je zaradi angažmaja na področju socialne kritike prav tako treba upoštevati in prištevati v kantavtorsko srenjo, meni, da zgolj pisanje besedil, glasbe in nastopanje niso dovolj – kantavtor mora biti predvsem angažiran; njegove skladbe in nastopi naj ne bodo le zabavne narave, tu mora biti predvsem, da uči in predstavlja »kantavtorski« pogled na življenje, ki izvira iz okolja, v katerem živi, in ga tako izraža skozi svoja dela (Klobučar, 144).

Mnogo kantavtorjev bi se celo strinjalo, da je igranje inštrumenta – najpogosteje kitare – ena izmed značilnosti kantavtorjev; za kategorizacijo kantavtorjev je torej poleg zgoraj naštetih dejavnikov treba upoštevati tudi igranje inštrumenta. Pisanje besedil, glasbe, igranje inštrumenta in nastopi v živo kljub vsemu ne zajemajo vseh umetnikov, ki morda spadajo v to skupino – še več: tudi med kantavtorskimi besedili, igranjem in ustvarjanjem nasploh lahko opazimo širok žanrski razpon, poleg tega vsi izvajalci ne dosegajo enake umetniške kvalitete.

Kakšno je torej »ultimativno pravilo« in ali kaj takšnega sploh obstaja? Zdi se, da kantavtorje še najbolj določa proces *DIY*²² – tu ne gre le za ustvarjanje in nastopanje; avtor je odgovoren za aranžiranje skladbe, marketing in druge naloge v procesu. Prav tako kot italijanski *cantautore* se drži stran od mainstreama; čeprav je postavljen v glasbeno industrijo, mu uspe obdržati distanco do komercialne glasbe – vedno poskuša obdržati avtonomijo in se ne podreja trenutnim trendom (Klobučar, 144).

9 TRI KOMPONENTE KANTAVTORSKEGA USTVARJANJA

Zdi se, da je kantavtorsko ustvarjanje – ne glede na ohlapno definicijo – sestavljeno iz treh komponent: iz besedila, glasbe in nastopa v živo. Kljub vsemu se zdi, da kantavtorji največ stavijo na besedilo:

»Ne trudimo se, da bi bili dobri pevci, temveč da bi dobro interpretirali besedilo. /M/ed posredovanjem besedila

²¹ Morda le malce nerodno, ker spominja na izraz *samospev*: prevod germanske pesmi iz 19. stoletja.

²² DIY – Do it yourself (angl.) ali v prevodu: naredi sam.

moraš prepričati: ljudje ti morajo verjeti. Zatorej ne gre za resen test tvojih glasilk; sporočilo je tisto, ki je zares pomembno. /Č/e se osredotočaš na zgodbo, je najpomembnejše, da jo poveš.» (Klobučar 144)

S tem se strinja tudi Roy Shuker, ki je raziskoval pojav *singer-songwriter* v anglosaškem svetu; poudarek na besedilu je povzročil, da so številna besedila kantavtorjev označili za poezijo, njih pa predstavili kot avtorje (Shuker 248). Predvsem omenjeni poudarek je eden izmed glavnih razlogov za zanemarjanje ostalih komponent kantavtorskega ustvarjanja – še posebej glasbenega dela. Glasba tu ni prisotna zgolj kot podlaga za besedilo, zgolj v spremljevalni obliki dela, temveč je sestavni del celote; melodija, ritem, tempo, harmonija in intonacija ustvarjajo celotno glasbeno sliko dela, ki skupaj z besedilom in nastopom tvorijo celoto (Klobučar, 144). Gre za kompleksen preplet besede, glasbe in *performansa*, ki se manifestira kot kantavtorstvo, in prav zato pesmi ni mogoče razlagati zgolj na besedilni in glasbeni ravni (Small 8 v Klobučar 144).

10 KRONOLOŠKI PREGLED KANTAVTORJEV NA SLOVENSKEM

Kronološki pregled je oblikovan po podatkih, ki jih v svojem prispevku *Dueti, prispevki k slovenski popularni glasbi* navaja Miha Štamcar; ti so del knjige z enakim naslovom, seveda pa je dopolnjen tudi z novejšimi podatki, saj je bil Štamcarjev članek objavljen leta 2003, kar pomeni, da v svojo raziskavo še ni vključil avtorjev, ki so začeli delovati po omenjenem letu.

Prvi kantavtor bi v širšem pomenu besede gotovo moral biti Ježek, vendar ga zgolj zaradi drugačnega družbeno-umetniškega ozadja (izhaja namreč iz tradicije francoskega šansona in kabareta) ne prištevamo k tej klasifikaciji, čeprav drugim pogojem več kot zadostuje.

Informacije, publikacije in zapisi, ki se dotikajo tega področja, so sicer dokaj skopi, zato lahko zgolj predvidevamo, da je bil prvi slovenski kantavtor Tomaž Domicelj. Že konec šestdesetih let, ko kultura kantavtorskega ustvarjanja pri nas še ni bila tako razmahnjena, je snemal za ljubljanski radio, v krogu popevkarjev in milejše verzije hipijev pa se je pojavljal tudi na televiziji. Viden preskok je storil s prepesnitvijo skladbe Peta Seegerja *Where Have All the Flowers Gone*, ki ji je v prevodu nadel naslov *Kam so šle vse rožice* ter jo zapel skupaj z Bogdano Herman.

Leta 1969 sta izšli njegovi skladbi *Dajte nam svet* in *Fant s kitaro*, leto za tem pa je pri beograjski založbi RTB izdal prvo malo ploščo. Te skladbe veljajo za mehkejše, nežnejše, a je Domicelj kljub vsemu nedvoumno posredoval protestniško držo.

Po štirih malih ploščah je leta 1977 izdal svojo prvo veliko ploščo, kjer je prepeval hite s prejšnjih malih plošč, med drugim tudi skladbi *Stara mama* in *Gospod direktor*. Še vedno je veliko nastopal ter snemal za televizijo in radio, predeloval starejše folk in rock uspešnice ter obenem nastopal na festivalih. V sedemdesetih in osemdesetih letih so nastale skladbe *Jamajka*, *Avtomat*, *Kamionar* in *Slovenskega naroda sin* – vsaj dve med naštetimi sta ponarodeli. Domicelj ustvarja in nastopa še danes.

Poleg Domicelja je v začetku sedemdesetih let na glasbenem prizorišču ustvarjal in nastopal nekoliko bolj komercialno usmerjeni Aleksander Mežek, ki se je v Veliko Britanijo preselil že leta 1972 in kasneje leta 1974 tam posnel svojo prvo ploščo *Days Go By*. Kljub vsemu ni nikoli prenehal ustvarjati v slovenskem jeziku – že leta 1975 je pri nas izšla njegova mala plošča *Siva pot* s skladbo *Siva pot*, ki je sicer priredba Denverjeve pesmi *Country Road* – njegova glasbena kariera je tako ves čas potekala vzporedno doma in v tujini. Mežek je kot izjemno plodovit avtor sodeloval s številnimi tujimi in domačimi glasbeniki, za njim je več kot dvajset samostojnih izdaj, svoj zadnji večji projekt *Podarjeno srcu* je začel uresničevati leta 2010; njegov končni cilj je bil, da bi ob praznovanju 20. obletnice samostojnosti in neodvisnosti Slovenije državljanom podaril 55.000 izvodov jubilejne dvojezične izdaje svoje glasbene zgoščenke *Podarjeno srcu* in bogato ilustrirano knjižico notnih zapisov z besedili pesmi.

Za prvega avtorja v ožjem pomenu²³ smo sicer označili Tomaža Domicelja, prvo kantavtorsko ploščo pri nas in celo na prostoru nekdanje Jugoslavije pa je leta 1973 izdal Tomaž Pengov. Tomažev LP *Odpotovanja* je bil večinoma posnet na stranišču njegovega stanovanja v Ljubljani, delno pa v studiu Radia Študent, izšel je pri Študentski založbi in komisiji za glasbo – Škuc. Pengov je nastopal že leta 1968 – igral je Donovanove in Dylanove skladbe – kasneje je sodeloval z različnimi glasbenimi skupinami, med drugim tudi s skupino *Mladi levi*, s katero je posnel skladbo Dušana Velkavrha *Oda Ireni*. Skladba je obenem prvi zvočni zapis, na katerem lahko slišimo Tomažev glas. Kasneje se je Pengov znašel v nekoliko bolj družbenih vodah; takrat je posnel Ježkovo pesem *Črna pega čez oči* in prokoroško pesem *Napisi padajo*. Leta 1979 je izdal singel z glasbo za film *Krč*. Po začetnem igranju priredb in prevajanju v slovenščino se je odločil, da bo začel ustvarjati svojo glasbo – besedila naj bi namreč vedno napisal »nekoliko po svoje«. Pozneje se je pokazalo, da je bila odločitev več kot pravilna, saj je Pengov s svojim ustvarjanjem brez dvoma postal glasnik in začetnik »nove ere« v slovenski glasbi – glasnik dobe kantavtorjev.

²³ V širšem pomenu bi to nedvomno moral biti Frane Milčinski - Ježek.

Že pred kantavtorskim ustvarjanjem je Tomaževo glasbo zaznamovalo delovanje v skupini *Salamander*; poleg *Pigla*²⁴ so se v skupini zbrali tudi Milan Dekleva (pianist in avtor besedil), kitarist Jerko Novak, glasbenik Lado Jakša, pevka Bogdana Herman itd. Glasbo so pisali Pengov, Dekleva in Jerko N., besedila pa Pengov in Dekleva. Njihove vaje so navadno trajale več ur, posnetki pa se žal niso ohranili.

Kakorkoli že, Tomaževe skladbe so še danes brez dvoma eden najmočnejših stebrov (če ne celo najmočnejši!), ki tvorijo zgodovino slovenskega kantavtorskega ustvarjanja. Njegovo ustvarjanje in razumevanje umetnosti je bilo vse prej kot površinsko – ustvarjanja se je lotil izjemno sofisticirano, na popolnoma samosvoj in neponovljiv, edinstven način.

Po izidu *Odpotovanj* je leta 1974 svoj LP *Cocktail* izdal Marko Breclj; akustične skladbe zanj je predelal skladatelj Bojan Adamič. Odlični orkestrski aranžmaji in nepozabna besedila so ustvarili skupek skladb, kot so *Umor v rdečem baru*, *Časopis*, *Duša in jaz* in druge. Breclj je z ansamblom Krik začel nastopati na Primorskem, že pred izdajo *Cocktaila* pa je nastopal tudi z alterharmonikarjem Bratkom Bibičem. Zanimivo je predvsem, da si je za sodelavca pri ustvarjanju albuma izbral ravno Adamiča, ki je pripadal struji popevkarskega sveta; ta pa je bila takrat na popolnoma drugem bregu kot novoformirana veja kantavtorjev. Njegova poteza je bila v tem smislu precej drzna, saj bi jo lahko razumeli na dva načina; po eni strani bi lahko predstavljala spravo med različnima glasbenima svetovoma, po drugi strani pa bi jo lahko razumeli kot močno provokacijo. Ne glede na povod je bil rezultat fantastičen. Po *Cocktailu* se je Breclj lotil projekta Buldožer, ki je postal najpopularnejši slovenski bend v nekdanji Jugoslaviji. Kljub temu je Breclj bend po dveh izdanih ploščah zapustil in se odločil za sodelovanje s primorskim pesnikom Ivom Volaričem - Feom, s katerim sta nastopila na prvem Novem rocku leta 1983, čeprav je kasneje Breclj raje nastopal sam. Najbolj znana pesem, ki jo je napisal v tem obdobju, je verjetno *Parada*. Breclj še vedno živi in ustvarja v Kopru, čeprav se je večinoma posvetil skrbi za kulturno delovanje mladih na tem področju. Breclj je kot izjemno besedilno spreten avtor nekatera izmed boljših besedil za skupino Buldožer napisal v srbohrvaščini – je morda to razlog, da nekaterim krogom slovenskega poslušalstva niso tako zelo blizu?

V času Breclja, Domicelja in Pengova so ustvarjali tudi manj znani avtorji, med njimi velja izpostaviti Andreja Trobentarja in Bojana Drobeža. Trobentar je zamenjal kar dvajset zasedb, ker v bendu nikoli ni želel biti diktator. K ustvarjanju ga je vodila poezija; sprva predvsem

²⁴ To je bil vzdevek Tomaža Pengova.

Gradnik in Prešeren, zanimala pa sta ga tudi kabaret in Ježek – svojo prvo kaseto *Zmajev blues* je kljub vsemu izdal šele leta 1988, za kar je verjetno krivo dejstvo, da je bil v sedemdesetih šef in tekstopisec novovalovskega benda *Na lepem prijazni*. Bojan Drobež, na drugi strani, je bil predvsem izjemen inštrumentalist, ki je za Radio Študent in Radio Ljubljana posnel nekaj kantavtorskih socialno angažiranih skladb, potem pa se je podal na samostojno kitarško pot, saj, kot je dejal sam, kakšnega posebnega motiva za nadaljevanje kantavtorske kariere ni imel.

Ena največjih prelomnic v slovenskem kantavtorstvu je verjetno leto 1977 – ko je v Angliji že kraljeval pank, so se pri naši največji založbi RTVS odločili izdati kar tri plošče: Domiceljevo *Tomaž v živo*, Mežkovo *Kje so tiste stezice* in v začetku naslednjega leta še Šifrerjevo *Moj žulj*. Mežek je trdil, da so bili pri nas prav kantavtorji tisti, ki so prekinili komercializem – sam je to razumel kot svojevrstno revolucijo – mednje je zagotovo spadal tudi on, ki je samostojno (kot kantavtor) ali kot producent in aranžer sprva veliko sodeloval z Andrejem Šifrerjem (sodeloval je namreč pri nastanku plošče *Zoboblues*).

Po *Zobobluesu* je Šifrer leta 1978 izdal prvo veliko ploščo *Moj žulj*, kjer je izstopala predvsem skladba *Stoj, Marija*. Sicer je z glasbo začel v manjših bendih, nato pa so ga leta 1975 povabili v TV-oddajo *Pisani cvet*, kjer ga je slišal Urban Koder, zato je konec leta z *Zobobluesom* že nastopil v novoletni oddaji, januarja 1977 pa je bila na policah njegova mala plošča. Naslednjo ploščo *Od šanka do šanka* je posnel v srbohrvaščini, sicer pa je kasneje veljal za avtorja, ki se je precej skomercializiral. Kljub vsemu mu ne gre zanikati nekaterih uspešnic, kot so *Martinov lulček*, *Vse manj je dobrih gostiln*, *Za prijatelje* in *Moj oče*, s katerimi je podrl celo nekaj prodajnih rekordov v Sloveniji.

V povezavi z letnico 1977 velja omeniti tudi mesec september, ko se je na glasbenem prizorišču pojavila skupina Pankrti. Že ime skupine – Pank(rti) – je poslušalcem dalo vedeti, da bodo imeli opravka s pankom, novim slogom ali bolje – žanrom ter glasbenim izrazom nasploh, kar je obenem inovativno in prikladno. Po več kot desetletju skupnega ustvarjanja se je njihov avtor in pevec Peter Lovšin odločil, da bo glasbeno pot nadaljeval samostojno.

Večina slovenskih bolj znanih avtorjev je kljub vsemu vzniknila konec sedemdesetih in v začetku osemdesetih let. Tu velja omeniti Marjana Smodeta, ki sicer velja za najbolj komercialnega med kantavtorji. Verjetno temu v prid govori uspešnica *Mrtva reka*, saj je za kantavtorje hit skladba oziroma uspešnica bolj izjema kot pravilo.

V tem obdobju je ustvarjal tudi Aleksander Jež, ki je prepeval bolj šaljive komade, z leti pa je vse bolj prehajal v komercialne sfere. V začetku osemdesetih let – natančneje: leta 1981 – je prve, predvsem pikre skladbe posnel Dejan Uršič, pri tem je izhajal predvsem iz prvin bluesa, dixieja in swinga. V samozaložbi je leta 1999 izdal svoj edini album in nekaj let kasneje nastopal v dvojcu s humoristom Tonetom Fornezzijem - Tofom.

Kantavtorsko se je udeleževal tudi Peter Maze, ki je nekaj skladb za nacionalko posnel leta 1979, skupaj z Jancem Galičem pa je pri RTB izdal malo ploščo (1981) in album *Izza oči* (1983). Precej skladb je izvajal le na koncertih; zadnjega je imel leta 1986 v Cankarjevem domu.

Eden vidnejših avtorjev – in upam si trditi, da tudi pomembnejših – ki se je pojavil konec sedemdesetih let in še vedno aktivno ustvarja, je Jani Kovačič. Zanj je bila takrat značilna uporniška poezija, ostrejša kitara in hripajoč vokal; sprva se je loteval predvsem socialnih tem – *Delam kot zamorc*, *Revolucija*, *Otroci samohranilk*, *Žare lepotec* – dokončno pa se je ustalil s skladbo *Jest grem gor na Škofljico*. V nasprotju z drugimi kantavtorji med svoje vplive šteje predvsem Edith Piaf in Janis Joplin. Kasneje se je še bolj posvetil ujemanju besedil z glasbo, ustanovil pa je tudi prenekatere profesionalne spremljevalne glasbene skupine. Danes še vedno nastopa in predava filozofijo na Konservatoriju za glasbo in balet v Ljubljani.

Večina kantavtorjev se je pred samostojnim ustvarjanjem najprej kalila v manjših glasbenih sestavih; tu imam najprej v mislih Janeza Bončino - Benča, ki je sprva deloval v skupini Mladi levi, s katero je ustvarjal projekte, ki veljajo za začetek slovenskega poprocka. Med leti 1969 in 1971 je sodeloval s skupino The Generals, leta 1972 je ustanovil skupino Srce, 1974 je z elitnimi jugoslovanskimi glasbeniki osnoval skupino September – njihova glasba, ki je bila zmes jazza in rocka, je segla tudi onkraj naših meja. Benč se je s samostojnim albumom *Ob šanku* na sceno vrnil leta 1983. Kljub relativno poznemu samostojnemu delovanju ga brez dvoma uvrščamo med pomembnejše kantavtorje, saj je tudi znotraj številnih glasbenih zasedb deloval izrazito avtorsko.

Med avtorje mlajše, druge generacije prištevamo Vlada Kreslina, Zorana Predina in Petra Lovšina, ki so, kot njihovi kantavtorski predhodniki, sicer v šestdesetih ali sedemdesetih začeli glasbeno delovati z nastopanjem znotraj skupin, po njihovem razpadu pa so glasbeno pot v osemdesetih ali devetdesetih nadaljevali sami. Vsak na svoj način so gotovo močnejši od njihovih sodobnikov – Kreslin in Predin predvsem na ravni besedil, Lovšin pa brez dvoma s svojevrstno postpankersko estetiko.

Peter Lovšin je sprva deloval v zasedbah *Pankrti* in *Sokoli*, leta 1994 pa se je prvič pojavil samostojno, ko je v sodelovanju z zasedbo Vitezi okrogle mize izdal skladbo *Hiša nasprot sonca*. Tudi sicer je zelo rad in celo večkrat sodeloval z drugimi slovenskimi glasbeniki, vseskozi pa je ostajal zvest estetiki pank, ki je besedno umetnost dojemala drugače; pank je častil estetiko grdega – različne besedne zveze, metafore in podobno tu niso imele kaj iskati – bolj od lepote izraza je bilo pomembno sporočilo. Na jezikovni ravni to pomeni prehod od knjižnega k neknjižnemu jeziku, morda celo od umetniškega k neumetniškemu besedilu, nemalokrat je bil v uporabi tudi sleng; v tem specifičnem primeru ljubljanski sleng.

Vlado Kreslin je začel glasbeno delovati v zasedbah *Avantura*, *Horizont* in *Martin Krpan*, samostojno pa se je prvič, v primerjavi z Lovšinom, pojavil relativno zgodaj – leta 1980 na Slovenski popevki, kjer je zmagal s skladbo *Dan neskončnih sanj*. Kasneje leta 1991 je nato izdal album *Namesto koga roža cveti*, ki mu je bilo slovensko poslušalstvo izjemno naklonjeno, sicer pa je sodeloval (in sodeluje še danes) tudi s prekmursko Beltinško bando. Tu je treba omeniti tudi njegove prekmurske korenine, ki jih je glasbenik brez sramu subtilno inkorporiral v svoja besedila in s tem narečje približal širšemu prebivalstvu.

Zoran Predin se je v zasedbi *Lačni Franz* začel kaliti pred skoraj štirimi desetletji – takrat so njihovi poetiki vladali cinizem, sarkazem in neverjeten občutek za parodijo. V devetdesetih letih se je odločil za samostojno kariero šansonjerja; sodeloval je z Arsenom Dedićem in tako leta 1989 posnel album *Svjedoci – Priče*. Kasneje je samostojno izdal več kot deset albumov, na katerih se je poigral z jazzom, gipsy swingom in etnom, čeprav so skladbe v grobem še vedno ostajale v »pop predalu«.

Danes Predin in Kreslin nastopata tako samostojno kot s spremljevalnim bendom, Kreslin je morda bolj dejaven pri megakoncertih; občasno nastopa z etnoorkestrom, je gost pri različnih zasedbah popularnih glasbenikov, nastopa na različnih glasbenih festivalih (Cvičkarija, Schengenfest) in podobno. Tu se poraja vprašanje, ali ga ob vsem tem sploh še lahko prištevamo med kantavtorje – Zvone Tomac, na primer, meni, da je še vedno rocker. Podobnost lahko najdemo pri Lovšinu, ki je sprva nastopal z različnimi zasedbami, spremljevalnimi bendi, kasneje pa se je odločil, da bo kljub vsemu raje nastopal sam; zaslediti ga je mogoče na različnih prireditvah, od študentskih do megarock'n'roll žurov, največkrat v rockerski pojavi z ostrimi kitarami, glasnim ozvočenjem in nekaj baladami.

Kar je za Prekmurje Kreslin, za Štajersko Predin in za osrednjo Slovenijo Lovšin, je za severno Primorsko, Kras in cerkljanske hribe Iztok Mlakar, ki je začel glasbeno delovati v

folk skupini *Stribor*. Seveda se tudi tu poraja vprašanje, v kolikšni meri gre v resnici za kantavtorja, saj bi ga bilo lažje opredeliti kot nekakšnega *etnoperformerja*. Mlakar, ki je po izobrazbi igralec, zaposlen v novogoriškem gledališču, nastopa s harmonikarjem, prepeva svoje skladbe in z njimi na humoren način opisuje zgodbe vsakdana. Njegovi nastopi so pogosto razprodani, saj načeloma nastopa le za manjšo publiko. Izdal je pet samostojnih albumov, zadnjega po skoraj desetih letih konec prejšnjega leta. Očitani so mu, da se norčuje iz politikov, države, celo iz vere; zanimivo je, da Mlakar proda zajetno številko plošč, ob tem pa mu uspe obdržati zavidljivo visoko umetniško raven.

Kot opozicija Mlakarju velja izpostaviti Janeza Ferleža iz župnije Sv. Trojica - Podlehnik v Halozah, ki je leta 2001 zmagal v oddaji Orion – ta poudarja predvsem, da bi si morali ljudje v teh čudnih časih odpuščati, saj je vojn in sovraštva več kot dovolj.

Med mlajšimi kantavtorji je znan in cenjen predvsem Matej Kranjc – izjemno produktiven avtor. Njegove odlike so brez dvoma besedilna spretnost, neposrednost, a hkrati lahkotnost in preprostost.

Med množicami je še vedno najpopularnejši Adi Smolar, ki je na samostojno pot stopil leta 1981 v Cerknici, prvo kaseto v samozaložbi pa izdal šele dvajset let kasneje. Smolar svoj nastop opisuje kot predstavo, kot monodramo z začetkom, sredino in koncem. Strokovnjaki na glasbenem področju mu niso preveč naklonjeni; zdi se, da je vse preveč zabaven, speven in poslušljiv, čeprav se, če bi njegov celoten opus opisali s temi besedami, nekaterim izmed njegovih skladb prav zato po nedolžnem pripisuje banalnost.

V kategoriji kantavtorjev gre omeniti še, kar zadeva diskografijo, razmeroma mlado zasedbo *Bossa de Novo* – ustvarja namreč od leta 2003 – ki se giblje predvsem po polju brazilskega glasbenega izraza; v ospredju se tako znajdejo baladni jazz, bossanova, zmes afro-brazilskih glasbenih tradicij in cool jazz z zahodne ameriške obale. Zasedbo trenutno sestavlja nekaj vrhunskih instrumentalistov in skladateljev – Primož Vitez na vokalni in tolkalih, Aljoša Kosor na klasični kitari, Marko Gregorič na kontrabasu, akustični bas kitari in vokalni, Mitja Vrhovnik Smrekar na tolkalih in vokalni ter Sergej Randelović - RunJoe prav tako na tolkalih in vokalni – nekateri izmed njih vzporedno delujejo tudi v drugih zasedbah. Glasbena skupina, ki je (za zdaj) izdala tri albume: *Vivo!* (2006), *Nova* (2009) in *Quinta essência* (2013), je zanimiva predvsem zaradi zmesi priredb in avtorskih skladb (na ploščah se namreč znajde oboje) kot tudi različnih jezikov, ki se znajdejo na ploščah – skladbe tako odzvanjajo v francoščini, portugalsščini, španščini, hrvaščini in ne nazadnje slovenščini. Zanimivo je, da

glasbeniki prav v vseh jezikih ohranjajo suverenost in prepričljivost; morda se razlog za to skriva v glavnem vokalistu – Primožu Vitezu – ki ni »zgolj« pevec, marveč tudi glasbenik, dramaturg, predavatelj na oddelku za romanske jezike in književnosti (kar neposredno nakazuje na znanje romanskih jezikov, ki jih, med drugim, najdemo na njihovih ploščah) in prevajalec. Navkljub vsemu se zdi, da so *Bossa de Novo* najbolj prepričljivi prav v maternem jeziku; slovenski jezik je namreč tisti, v katerem je Marko Gregorič spisal njihovo (verjetno) najbolj prepoznavno skladbo – šanson *Sestanek pod rjuho*. Nasploh se njihove skladbe mnogokrat spogledujejo s šansonom, poleg tega je Gregorič podobne poetične (in popularne) skladbe spisal še za, na primer, skupino oziroma glasbeni dvojec *Pliš* in druge. Na tem mestu se gotovo poraja vprašanje, ali bi morali o Gregoriču misliti kot o kantavtorju, piscu šansonov ali vsestranskem glasbeniku in umetniku. Kakorkoli, skupaj z zasedbo *Bossa de Novo* gotovo neguje (slovensko) (kant)avtorsko glasbo in obenem šanson s kvalitetnimi, poetičnimi besedili, kar je brez dvoma pomembnejše od klasifikacije.

11 KANTAVTORSTVO PO KANTAVTORSTVU IN GLASNIKI NOVE DOBE

Ali lahko o pojavu, ki je bil svetovno v porastu predvsem v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, govorimo tudi danes? So kantavtorji, ki delujejo danes, še vedno pravi kantavtorji? Poraja se torej vprašanje: kdo so kantavtorji današnjega dne in kako pristopiti do njihovega ustvarjanja?

V poznih sedemdesetih in kasneje – predvsem v osemdesetih in devetdesetih – so na področju kantavtorskega ustvarjanja delovali številni avtorji, ki jih danes prištevamo med ključne akterje v tovrstni glasbi. Novi val sta sredi sedemdesetih let prejšnjega stoletja začela Tomaž Pengov in Marko Breclj, kasneje se je njunemu zgledu na povsem samosvoj način priključil še Jani Kovačič; osemdeseta in devetdeseta so bila predvsem leta »samosvojitve« kantavtorjev od tedanjih matičnih bendov – sem gotovo spadajo Vlado Kreslin, Zoran Predin, Andrej Guček in Leon Matek, počasi pa so se začeli uveljavljati tudi Adi Smolar, Iztok Mlakar in Ksenija (Xsenia) Jus.

Na začetku novega tisočletja je na kantavtorskem področju vladalo zatišje; generacija mlajših kantavtorjev se je začela pojavljati šele leta 2003, ko se je formiral ruški festival Kantfest, ki v poplavi glasbenikov še vedno skrbi za iskanje in promoviranje novih, umetniško kvalitetnih avtorjev. Ideja in morda predhodnik Kantfesta sta sicer že leta 2000 zrasla v Ljubljani, na Petkovškovem nabrežju. Takrat je bila njegova idejna vodja Ksenija Jus, festival pa se je

imenoval Kantafest. Na njem so med drugim nastopili tudi Andraž Polič, Dušan Hedl, Peter Andrej in drugi.

Peter je festivalsko druženje dvignil na višjo raven in leta 2003 pod okriljem Cezama – centra za mlade Ruše – v koprodukciji s klubom KU-KU otvoril prvi Kantfest. Na prvi plošči, ki je izšla po festivalu, so Ksenija Jus, Jernej Mažgon, Damir Knez, Vasja Eigner, duo Tomi Lorber & Vojko Hlupič, Tadej Vesenjajk, Gorazd Lampe, Dani Kavaš, Peter Andrej in Andraž Polič. Od leta 2010 je festival tudi mednarodno prepoznaven; na tekmovanje za najboljše kante se prijavljajo tudi kantavtorji z internacionalne scene.²⁵

Med avtorje najnovejšega vala kantavtorjev, če ga sploh lahko tako imenujemo, moramo gotovo prišteti tudi imena Dani Bedrač, Marko Grobler, Boštjan Narat, Tadej Vesenjajk, Andrej Guček, Matej Kranjc in že prej omenjenega Petra Andreja; mnogi med njimi so si kantavtorsko pot začeli utirati prav na Kantfestu.

Poleg njihovega ustvarjanja in kvalitetnega prispevka h glasbi kot tudi poeziji je poglobitnega pomena tudi angažma na umetniškem področju. O »liku« kantavtorja, njegovem delu in vlogi v sodobnosti je ob intervjujih v reviji *Nova muska* z znanimi kantavtorskimi imeni razpravljala Katarina Juvančič. Peter Andrej – pesnik, pevec, glasbenik in producent – je svojo glasbeno pot, kot prenekateri pred njim, začel kot član skupine; priključen je bil štajerskim *Lauženkom iz nahkastla*. Že leta 1994 je na kaseti (in pozneje leta 2003 na CD-ju) izdal uglasbeno poezijo Janka Glazerja – pesnika iz Ruš – spremno besedo pa je napisal Bojan Adamič. Leta 2003 je v sodelovanju z Eriko Vouk izšla tudi plošča *Valovanje* (Litera & Cezam, 2003)²⁶, tri leta pozneje je na plošči *Povabilo na čaj* v sodelovanju z Dejanom Berdenom uglasbil poezijo številnih slovenskih in tujih pesnikov. Poleg tega pa je dve lastni besedili dodal še sam – morda je ravno *Dežujva* najlepša skladba na plošči.²⁷ Njegova plošča *Libero*, ki je v sodelovanju s hrvaškim glasbenikom Dragom Mlinarcem izšla leta 2009, je upravičeno požela zares odlične kritike; leto 2010 pa se je na plošči *Ciproš* zgodilo še eno sodelovanje, tokrat s Quintetom Piazzolleky. Takoj naslednje leto je že sledila solo plošča uglasbene poezije Augusta Pavla (iz njegove pesniške zbirke *Pavlova hiša*) *Tujec*. Lani se je Andrej spet odločil za sodelovanje s pesnico Eriko Volk in izdal ploščo *Zatópató*.²⁸ Andrej,

²⁵ Povzeto z uradne strani Kantfesta: http://kantfest.si/?page_id=426.

²⁶ Kantavtorska 5ka – Kdo je kantavtor? Nova Muska: Revija za glasbe, muzike in godbe, 20. november, 2011. Dostopno na: <http://novamuska.org/?p=3395>.

²⁷ Mladina: <http://www.mladina.si/102431/peter-andrej-dejan-berden-povabilo-na-caj/>, izloček tiskane izdaje.

²⁸ Recenzija Mateja Kranjca, dostopno na: <http://www.sigic.si/dvanajst-sencnih-dus.html>.

izjemno umetniško plodovit in angažiran avtor – med drugim ustanovitelj že prej omenjenega Kantfesta – razmišlja, da je kantavtor:

»Nekdo, ki v sebi združuje pravega pesnika, glasbenika in navdahnjenega izvajalca in ga je v čisti obliki v naravi najti zelo malo. Če za svoj izraz uporablja kitaro ali digitalno ropotijo, je navsezadnje čisto vseeno, dokler to dela prepričljivo in iskreno.«²⁹

Z njim se je strinjal Dani Bedrač in dodal, da se v opisu najde tudi sam; ob tem pa je pripomnil, da so v poznih sedemdesetih in v osemdesetih letih kantavtorstvo bolj enačili s pojmom »akustična glasba« – šlo je za izvajanje lastnih skladb ob spremljavi večinoma akustičnih inštrumentov (običajno klavirja, kitare, lutnje ipd.). Tedanji kantavtorji so se opirali predvsem na svojo poezijo, ki so jo uglasbili v akustični folk in/ali rock maniri.³⁰ Bedrač je sicer predvsem pesnik, ki pa svojo poezijo že od nekdaj izvaja tudi v glasbeni obliki; na začetku je to počel v skupinah *Kladivo*, *konj in voda*, *Shithead folk trio*, *Aletheia* ipd., danes pa nastopa predvsem samostojno – kot kantavtor – in je obenem programski vodja tradicionalnega *Festivala akustične glasbe* v Žalcu. Izdal je pesniške zbirke *Vidov ples* (2006), *Na drugi strani* (2008), *Opus Magnum* (2010), *Temnejše zvezde* (2010), *Zajec v katedrali* (2012), *Bele pesmi* (2015) in v sodelovanju z Vesno Šare *Srce, en sam ugriz* (2018)³¹, poleg tega je pisal tudi plesno glasbo in glasbo za gledališče ter izdal več kot deset nosilcev zvoka, v delu *Bitka za Lobnikarjev grič* (2010) pa se je dotaknil celo proze. V vlogi kantavtorja nastopa na literarnih večerih, na otvoritvah razstav in podobnih dogodkov.

Matej Kranjc je, v primerjavi z Bedračem, v svojih mislih precej bolj radikalen:

»Moja definicija je predvsem 'avtor, ki svojo poezijo tudi uglasbuje in izvaja'. Poudarek je na 'poezijo', in to predvsem zato, ker je pojem (ki ga sam uporabljam zgolj po sili razmer; drugače se ljudem namreč težko dopove, kaj počenjam) 'kantavtor' postal v našem prostoru silno zlorabljen in se vse meče v isti koš – vsak, ki igra kitaro ali klaviature in poje ali, še bolj aktualno, repa nekaj svojega, je danes že kantavtor. Treba pa je poudariti, da je pri nas (in drugod) ta oznaka svojčas vključevala predvsem tiste avtorje/glasbenike, ki so prepevali kakovostna besedila, taka, ki stojijo tudi na papirju (bodisi angažirana ali pa intimna). Zdaj te ločnice niso več tako ostre, široke so in zamegljene, kar ni dobro. Tudi rap je postal silno zlorabljen pojem, v veliki večini poligon za nedeljske rimarje. Zato je zadevo vendarle treba precizneje definirati. Sam bi se morda prepoznal v definiciji pesnika z dodano glasbeno vrednostjo, kot je to nekoč opredelil že Townes van Zandt.«³²

²⁹ Isti vir kot v opombi 26.

³⁰ Isti vir kot v opombi 26.

³¹ Uradna spletna stran Danija Bedrača: <http://bedrun.blog.siol.net/> in predstavitev njegovih knjižnih del.

Dostopno na: <https://www.dobreknjige.si/Knjiga.aspx?knjiga=5221>.

³² Isti vir kot v opombi 26.

Kranjčeva popolnoma izdelana definicija glede na njegovo izobrazbo in zares obširen opus niti ne preseneča; Kranjc je namreč prvo pesniško zbirko *Moja pesem je moje življenje* izdal leta 1988, leta 1992 je začel nastopati z repertoarjem bluesa, gospela in countryja, kmalu zatem je sledila prva plošča *Glory And Honor* (1998), ki je bila sicer gospelovsko obarvana, leto zatem pa že avtorski album *Na prvem ovinku*. Med leti 2002–2017 je izdal niz plošč z uglasbeno poezijo, ki so jim bili vidni glasbeni kritiki izjemno naklonjeni – mnogi med njimi ga prištevajo med vrhunce slovenskega avtorstva. Kranjc je nekaj časa pri projektu *Imamo novo glasbo* sodeloval tudi z Valom 202, delal na Radiu Slovenija kot pomočnik v Oddaji Janeta Webra, obenem pa deloval kot glasbeni publicist, zgodovinar in prevajalec opusov vidnih popularnih glasbenikov. Poleg uglasbene poezije piše tudi prozo: izdal je zajetno število romanov, zbirke zgodb, krajšo prozo, zgodbe, pripovedi ter strokovne knjige in prevode. Andrej Guček je h Kranjčevim ugotovitvam dodal to, da splošnim definicijam kantavtorjev ni mogoče ničesar očitati, le zato, ker izrekajo to, kar je očitno – posledično je očitno tudi, da vsak, ki igra inštrument in poje lastno besedilo na lastno glasbo ali kako drugače na glasbeni način izraža svoj odnos do sveta, še ni kantavtor. Glasbenik se lahko okliče za kantavtorja šele, ko mu uspe na njemu lasten način povezati besede, glasbo, ritem, melodije in harmonije ter tako izraziti samosvojo resnico – resnico, ki je glasbeno tako izbrušena, da ji ni mogoče ničesar dodati niti odvzeti. Guček se je sicer z glasbo začel ukvarjati že v mali šoli – začel je z igranjem violine, sledili so ji električna in akustična kitara, klavir in orglice. V zasedbi *Hiša* je začel delovati že leta 1981, čeprav si je skupina po tem vzela kar deset let premora in se leta 1991 spet sestavila. Pred leti so zaznamovali dvajseto obletnico delovanja, izdali deset plošč; za sedem izmed njih je glasbo in besedila napisal Guček, leta 2011 pa je izdal tudi samostojno ploščo *Temne zore*.

Tadej Vesenjsek se je z definicijo »večstransko glasbeno delujočega človeka v eni osebi« načeloma strinjal, a je kljub vsemu dodal, da gre pri kantavtorjih za nekakšne naslednike srednjeveških trubadurjev, ki so prenašali novice, peli o zgodah in nezgodah velikih in malih ljudi; prav takšen je, vsaj do neke mere, po njegovem mnenju tudi sodoben trubadur. Naloga tovrstnega umetnika danes ni zgolj zabavati poslušalce; gre za precej kompleksnejšo odgovornost – odgovornost odslikavanja sveta okoli njih. Kljub vsemu je tematika vsakega kantavtorja seveda poljubna; čisto sam se lahko odloči, katere zgodbe so mu bližje, katere ga »premaknejo« in o katerih si želi govoriti – pri vsem tem je seveda pomembno, da ne glede na izbrano snov o tem piše in poje tako, da bo njegova interpretacija pristna. Prleški kantavtor sicer ustvarja, misli in poje v svojem narečju, njegova besedila so predvsem izpovedna,

življenjska, družbenokritična in humorna; žanrsko je njegova glasba nekakšna mešanica med folkom in bluesom z močnimi primesmi rocka. Vesenjak je petkratni nagrajenec *Kantfesta*, nastopil je na večeru šansona *La Vie en Rose*, prejel je nagrado za najboljšo besedilo na festivalu *Pesmi o vinu* v Ormožu, bil je tudi gost v oddaji *Izštekanj*. Konec leta 2008 je v samozaložbi izdal ploščo *Samo mrtve ribe plavajo s tokom*.³³

Med mlajšimi kantavtorskimi imeni, ki so se na glasbenem prizorišču začela pojavljati predvsem po letu 2002, je, med drugim, Marko Grobler – v zasedbah je sicer ustvarjal že v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, nato je leta 1999 ustanovil skupino *Ezlek* in z njo izdal ploščo *Hitim zgubljen skozi mesto*.³⁴ Ko je skupina razpadla, je glasbeno pot nadaljeval samostojno; kot avtor glasbe, besedila ter kot izvajalec je dvakrat sodeloval na Festivalu šansona, dvakrat je nastopil na Kantfestu ter pobral prvo in tretjo nagrado, napisal je glasbo za dokumentarni film *Mariborska dvorišča*, sicer pa je koncertiral povsod po Sloveniji. Že več let sodeluje s pesnikom Ferijem Lainščkom; plod sodelovanja je med drugim tudi monografija o Prekmurju in zgoščenka *Občutek za veter* (2004). Leta 2011 je pri založbi Celinka izdal prvo samostojno ploščo *Iz dneva v dan*. Projekt je rasel dobrih šest let; posnetki so medtem nastajali v studiu 22 na Regionalnem centru RTV Maribor in v studiu Simona Šimata, ki je obenem tudi producent albuma. Poleg lastnih avtorskih besedil je Grobler na ploščo umestil tudi uglasbena besedila znanih slovenskih umetnikov (Feri Lainšček, Gregor Preac, Bojana Kunst in drugi). Skladbe so prepojene z avtorjevo značilno osebno noto, kar sovpada z Gujčkovo definicijo kantavtorja, saj mu uspe na njemu lasten način preplesti besedilo, glasbo in interpretacijo. Kljub vsemu Grobler pravi, da pri njem najprej nastane glasba, na katero pozneje napiše besedilo, kar bi v tem primeru lahko, vendar ne nujno, pomenilo, da je tu besedilo podrejeno glasbi – to je, v primerjavi z ostalimi kantavtorji, prej izjema kot pravilo.³⁵ Boštjan Narat – glasbenik, ki je pred petnajstimi leti »zakrivil Kataleno« – je poleg ustvarjanja v skupini izdal še samostojna albuma *Strah je odveč* (2010) in *Konec sveta vedno pride nenapovedano* (2012).³⁶ Narat meni, da je za prepričljiv nastop, kar je za kantavtorja ena od glavnih komponent, potrebna popolna iskrenost:

»Če na odru nisi pripravljen na emocionalni striptiz, potem je boljše, da ostaneš doma.«

(Mladina, Boštjan Narat 50–51)

³³ Isti vir kot v opombi 26.

³⁴ Podatki iz baze Cobiss.

³⁵ Spletna stran založbe Celinka. Dostopno na: <http://www.celinka.si/index.php?id=11&aid=37#>. Intervju na Radiu Maribor, dostopen na: <http://4d.rtvsllo.si/arhiv/aktualno-na-radiu-maribor/174315648>.

³⁶ Podatki iz baze Cobiss.

Narat je glasbeno pot začel z violino, ki jo je kmalu zamenjala kitara – kasneje je igral v različnih bendih in s prvim resnejšim, *Sfiltrum*, posnel dve plošči. Glasba je bila zanj dolgo le hobi; ves čas jo je poskušal usklajevati z gledališčem in filozofijo; slednjo je tudi študiral. Vzporednice med glasbo in filozofijo je iskal v starodavni, brezčasni glasbi; iz hermenevtičnih elementov razumevanja in pomena glasbe je naposled spisal doktorsko disertacijo. V povezavi s starodavno glasbo ga je zanimala tudi slovenska ljudska pesem in predvsem problematika, kako jo predstaviti na moderen način – te težnje je udeležil s skupino Katalena; med petnajstletnim delovanjem so skupaj posneli šest albumov. Že med sodelovanjem s Kataleno je napisal nekaj osebnejših besedil; sprva ni bil prepričan, komu bi jih zaupal, naposled se je odločil, da jih bo zgolj ob spremljavi kitare izvajal kar sam:

»V kantavtorstvu vse skupaj stoji in pade na besedilih. Besedila morajo imeti enako izpovedno moč z glasbeno spremljavo ali brez nje.« (Mladina, Boštjan Narat 50–51)

Njegova besedila razkrivajo razmišljanje onkraj (zgolj) problematike kompleksnih medčloveških odnosov, saj se Narat vse bolj dotika družbenih vprašanj:

»Če živiš v svetu, v katerem živimo zdaj, in imaš vsaj malo občutka za ljudi in pravičnost, te vsake toliko prime, da bi vzel opeko in jo vrgel v kak drag avto.«

Kljub vsemu ne želi postati le protestni ustvarjalec, vsaj ne za vsako ceno; morda je ravno zato njegova kritika namenoma subtilna. Resničen upor zoper zdajšnje razmere pa, kot pravi, izraža s tem, da ne glede na vse vztraja in ustvarja. Kantavtorstvo dojema kot zmes glasbe in poezije:

»/K/o govorimo o dobri poeziji, ni nikoli instantno narejen produkt, ki bi bil zdaj tukaj kar tako na voljo, vedno vključuje neki element 'elitizma', v tem zelo pozitivnem smislu, ravno zato, ker veliko zahteva tako od ustvarjalca kot od bralca.« (Literatura 64–68)

Kot ključne figure slovenskega kantavtorskega ustvarjanja v prvi vrsti izpostavlja Pengova z njegovo izjemno liričnostjo, Kovačiča z njegovo urbanostjo in sposobnostjo pripovedovanja zgodb in Breclja – kantavtorskega mojstra z neverjetnim humorjem (Literatura 84).³⁷

O strogi definiciji, ki bi zaobjela vse, kar sodobni kantavtorji ponujajo, ne da bi koga izpustila ali komu, ki ne sodi zraven, dodelila mesto, je, sodeč po besedah sodobnih kantavtorjev, izjemno težko govoriti, poleg tega je problematična tudi zgodovinska distanca ali bolje: njeno

³⁷ Opredelitev oziroma razlaga pojma po SSKJ-ju: kántávtor -ja m (â-â) publ. skladatelj in pevec lastne skladbe: nastop italijanskega kantavtorja.

pomanjkanje. O vlogah in nalogah kantavtorjev v sedanjem času bo gotovo lažje govoriti, ko bo obdobje, v katerem smo, mimo.

Ohlapnost definicije ob tem poraja vprašanje, kam umestiti vse avtorje, ki se trenutno pojavljajo na glasbenem prizorišču, dosegajo sicer »kriterije« za opredelitev kantavtorja kot skladatelja in pevca lastne skladbe, a kljub vsemu ne ustrezajo vsem formalno »nenapisanim« kriterijem, kot sta na primer lastna (relevantna) spremljava ob izvajanju skladbe in besedilo z visoko umetniško vrednostjo, ki bi moralo biti pravzaprav poezija oziroma besedilo, ki prav tako prepričljivo (tudi brez spremljave glasbe) lahko stoji »samo zase«.

Med kantavtorsko glasbo, ki ustreza predvsem opredelitvi iz SSKJ-ja, je nemalokrat najti preiščeno napisana besedila, ki so že na meji poezije; so izvirna, lirčna in občasno socialno angažirana. Takšne skladbe kantavtorji (gledano zgolj z glasbenega vidika) kot celoto mnogokrat prezentirajo na docela izdelanih in prepričljivih nastopih.

Mnogi med njimi se odločajo, da bi svoje delo radi predstavili širši množici, zato se prijavljajo na najrazličnejše glasbene festivale in tekmovanja ali pa se kako drugače trudijo »priklicati« poslušalce. Mlajši glasbeniki, ki jim uspe prepričati z eno ali več komponentami kantavtorskega ustvarjanja, a kljub vsemu sprožajo pomisleke, čeprav so ustvarjalno bolj ali manj aktivni in se po kvaliteti izdanega materiala vsekakor razlikujejo, so Rudi Bučar, Andraž Hribar, Jan Plestenjak, Iztok Novak - Easy, Robert Pešut, Katarina Avbar in manj znani Dare Acoustic, Žiga Rustja, Anja Baš, Anja Kotar, Erika Kralj, Jakob Kobal, Lamai, Mojca Prejac in drugi, ki jih je občutno preveč, da bi jih lahko zaobjela in raziskala v celoti.

12 KANTAVTOR KOT SODOBNI POKLIC

Poleg »neoprijemljive« definicije kantavtorja, za katerega ne velja zgolj, da piše in izvaja lastno glasbo, je bil do nedavnega kantavtor spregledan tudi kot poklic. Slovenci so lahko več kot štirideset let opazovali aktiven razvoj in plodovito ustvarjanje domačega kantavtorstva, ki kljub vsemu kar ni in ni našlo pravega mesta; na našem prostoru trenutno deluje več kot štirideset (amaterskih ali profesionalnih) glasbenikov na področju kantavtorskega ustvarjanja. Javnost je kantavtorje sicer priznavala kot pomembne nosilce kulturne ustvarjalnosti, čeprav je v nasprotju s tem idejo o njihovi dejavnosti kot poklicu kategorično zanikala.

S težavo so se glasbeniki srečevali predvsem pri registriranju poklica – ko so prosili za status samozaposlenega v kulturi in za pravico do plačila prispevkov za socialno, zdravstveno in pokojninsko zavarovanje. Za kantavtorja, ki hkrati deluje na različnih umetniških področjih –

je aranžer glasbe, inštrumentalist, pesnik, pevec, pisec glasbenih besedil, skladatelj, performer, ustvarjalec glasbe s pomočjo nosilcev zvoka ipd. – je eno samo panogo dela nemogoče izbrati, kar je postopoma pripeljalo do socialne in poklicne diskriminacije, saj so bili glasbeniki prisiljeni izbrati le enega izmed navedenih poklicev; to pa – jasno – ne more naslikati celotne podobe umetnikovega ustvarjanja:

»Na primer kantavtor, v razvid samozaposlenih v kulturi vpisan kot skladatelj, je lahko izključen iz določenih razpisov in štipendij, ker ne izpolnjuje vrhunskih, izključno za skladatelje predpisanih kriterijev, pri čemer druge umetniške komponente njegovega ustvarjanja in nastopanja (pesniška vrednost, performerski nastop, aranžerske in pevske sposobnosti, besedilna izvirnost ipd.) niso enako ovrednotene.«³⁸

Na problematiko so kar nekaj let opozarjali vodilni domači kantavtorji; naposled so s peticijo, ki so jo leta 2012 naslovili na Ministrstvo za kulturo, pričeli z reševanjem težav – od 2014 je kantavtor končno uradno označen tudi kot poklic.³⁹

13 KANTAVTORSTVO IN ŽENSKA NA SLOVENSKEM

Poklic kantavtorja oziroma v tem primeru kantavtorice je kot prva v Sloveniji v razvidu poklicev navedla Ksenija Jus.⁴⁰ Dejstvo, da gre za osebo ženskega spola, je tu zanimivo predvsem z vidika ženskega ustvarjanja na tem področju; kantavtorskih izvajalk je v primerjavi z zajetnim številom moških izvajalcev izjemno malo.

Z »ženskim«⁴¹ kantavtorskim ustvarjanjem se je pri nas verjetno največ ukvarjala že omenjena Ksenija Jus, ki je lani izdala svojo enajsto kantavtorsko ploščo. Jusova je sodelovala na prireditvah in festivalih, ki so pomembno oblikovali in vplivali na razvoj kantavtorstva v Sloveniji; kot idejna vodja Kantafesta, iz katerega se je kasneje razvil Kantfest (kjer je tudi nastopala), je brez dvoma pokazala in ustvarila prostor za nove (in že deloma uveljavljene) kantavtorje. Njena glasba zveni eksperimentalno, drzno, mestoma celo neujemljivo in nepredvidljivo; besedila oznanjajo predvsem vero v življenje in svobodo – dotikajo se neskončnosti, brezmejnosti veselja in prav takšne človeške omejenosti.

³⁸ Peticija za poklic kantavtorja, dostopno na: <https://www.ipetitions.com/petition/za-poklic-kantavtorja>.

³⁹ Predlog Uredbe o samozaposlenih v kulturi, dostopno na: www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Zakonodaja/Predpisi_v_pripravi/2014/Uredba_o_samozaposlenih_v_kulturi/Predlog_Uredbe_o_samozaposlenih_v_kulturi.

⁴⁰ Iz intervjuja, dostopnega na: <https://www.rtvlo.si/kultura/glasba/enciklopedija-slovenskih-kantavtorjev-prvi-sistematicni-pregled/384713>.

⁴¹ Ne gre za podvrst kantavtorskega ustvarjanja – zgolj za ženske ustvarjalke na tem področju.

V tujini je za »žensko«⁴² kantavtorstvo pomembna predvsem kanadska kantavtorica Joni Mitchell, ki je namesto velikih odrov in tisočglave množice raje izbrala manjše klube, kjer je bil stik s publiko pristnejši, saj je želela, da ji publika prisluhne. Za glasbenico, ki je neprestano iskala nove poti izražanja, nov zvok in nove sodelavce, je bila najprelomnejša prav njena verjetno najbolj znana skladba *Both Sides, Now* s plošče *Could's*. Disonančni akordi v pesmih so le eden izmed značilnih elementov njene glasbe, ki so že takrat na popolnoma svež način dopolnjevali domiselna besedila. Kljub vsemu Joni Mitchell nima veljave zgolj zaradi umetniškega ustvarjanja – nič manj kot slednje niso pomembni njen pogled na glasbeno industrijo, producersko delo, vprašanje ženskega ustvarjanja in seveda vpliv, ki ga je povzročilo njeno ustvarjanje. Ena prvih kantavtoric, ki jo z lahkoto postavimo ob bok Dylanu, Youngu, Cohenu in podobnim, je sama stopila še korak dalje in v intervjuju za LA Times Dylana označila za plagiatorja in pozerja.⁴³ S tem je vsekakor podkrepila dvom o avtentičnosti njegovega ustvarjanja in obenem ustvarjanja mnogih moških umetnikov, katerih dela naj bi domnevno pisale ali vsaj delno sooblikovale njihove ženske – med slednje spadata že omenjena Bertolt Brecht, ki naj bi mu ideje za dela pisale njegove ljubice in poslovne sodelavke (med drugim tudi Elisabeth Hauptmann), in Gregor Strniša, ki naj bi mu verze nemalokrat dopolnila Svetlana Makarovič. Najverjetnejših izjav in špekulacij nikakor ne gre označiti za neizpodbitno resnico, a dvom kljub vsemu ostaja.

Poleg Joni Mitchell sta pot mlajšim kolegicam s kitarami tlakovali tudi kantavtorici Carole King, ki danes velja za najuspešnejšo⁴⁴ kantavtorico druge polovice 20. stoletja, in Joan Chandos Baez, bolj družbenokritična, protestno usmerjena in izjemno plodna folk kantavtorica, ki je ob svojem delovanju izdala več kot trideset albumov.

Med pionirkami na domači kantavtorski sceni je veliko obetala predvsem Mateja Koležnik; izdala je glasbeno kaseto, nato pa je presedlala na režijo, kjer v SNG Maribor deluje še danes.⁴⁵

Neca Falk je sicer rock'n'roll, ki ga je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja izvajala s skupino Inkvizija, dokaj hitro zamenjala za klasične ali narečne popevke; kasneje je izdala nekaj rockerskih in delno kantavtorskih albumov, nasploh je neprestano raziskovala različne

⁴² Žensko je v navednicah, ker ne gre za žanr ali podzvrst kantavtorstva.

⁴³ Kantavtorica napadla ikono glasbene industrije, dostopno na: <https://www.rtvsllo.si/kultura/glasba/joni-mitchell-bob-dylan-je-pozer/228831>.

⁴⁴ Njen opus sicer sestavlja več kot 118 pop hitov, kar sproža pomisleke o njeni umetniški kvaliteti.

⁴⁵ Spletna stran Mateje Koležnik, dostopno na: <http://www.sng-mb.si/reziserji-drama/mateja-koleznik>.

glasbene žanre – morda je to razlog, da se v nobenem izmed njih ni prav zares (ali dolgo) obdržala – nazadnje se je uveljavila predvsem kot ustvarjalka za otroke.⁴⁶

Kantavtorstvu je bila bližje Jerca Mrzel, predvsem v svojih bolj revolucionarnih besedilih, čeprav se morda na trenutke nevarno bliža šansonu; besedila za ploščo *Pot k mojim ljudem*, ki jo je leta 1997 izdala RTV Slovenija, je namreč napisal Frane Milčinski - Ježek, besedila oziroma poezijo na kaseti *Pusti pevcu peti* pa France Prešeren. Mrzelova, sicer upokojena igralka in političarka, je na področju kantavtorstva pogojno pomembna predvsem s stališča interpretacije.

Med kantavtorska dela je vsaj delno mogoče umestiti skladbe Alenke Pinterič – glasbenica in filmska igralka je v sodelovanju z RTV Slovenija izdala tri gramofonske plošče, kjer je sodelovala kot pevska in interpretka, prvo (in edino) samostojno ploščo *Čuj, zašpilaj mi blues*, za katero je glasbo in besedila v celoti napisala sama, je izdala leta 2004 – pojavljala se je predvsem na Slovenski popevki in Veseli jeseni.

Na področju narečnega kantavtorstva je zanimiva tudi Uršula Ramoveš, ki je od leta 2000 izdala pet albumov uglasbene poezije Janeza Ramoveša; gre predvsem za besedila, ki so pisana v narečni govorici Poljanske doline.⁴⁷

Med mlajšimi kantavtoricami izstopa predvsem Katarina Avbar; izdala je dve plošči – *Beležnica* (2011) in *Na drugi strani* (2016) – študij primerjalne književnosti in literarne teorije pa zaključila z diplomsko nalogo *Med trivialnim in umetniškim: premislek o literarni vrednosti besedil slovenske popularne glasbe*, v kateri se je, med drugim, dotaknila predvsem besedil v popularni glasbi in jih primerjala s kantavtorskimi. Nasploh je bila ena redkih mlajših ustvarjalk, ki je sama ustvarjala besedilo in glasbo za svoje skladbe, čeprav je v ospredju predvsem besedilo:

»Še vedno sem privrženka stare tradicije. Sama pišem tako besedila kot glasbo – to je poslanstvo, ki me je samo našlo. Nisem si tega sama izbrala, niti ne vem, kaj bi lahko drugega delala, če ne bi ustvarjala skladb. /Š/e vedno mislim, da je kantavtor ena oseba, ki sama napiše glasbo in besedilo z dodano vrednostjo, besedilo je v kantavtorstvu osrednjega pomena.«⁴⁸

⁴⁶ V intervjuju, dostopnem na: <http://www.delo.si/zgodbe/sobotnapriloga/neca-falk-kje-so-barve-v-crno-beli-fotografiji>.

⁴⁷ Spletna stran Urše Ramoveš, dostopna na: <http://ursularamoves.info/sl/biografija>.

⁴⁸ V intervjuju, dostopnem na: <http://www.rtv slo.si/kultura/novice/katarina-avbar-vedno-si-lahko-napacno-razumljen-z-ironijo-ali-brez-nje/404732>.

Katarina Juvančič je svoje kantavtorske plošče večinoma ustvarila v sodelovanju z Dejanom Lapanjo, ki je poskrbel predvsem za glasbo in aranžmaje skladb, besedila zanje je ustvarila sama; plod takšnega ustvarjanja sta plošči *Ni časa za preroke* (2009) in *Hope's beautiful daughters* (2014), medtem ko je plošča *Selivke* (2012) z vidika ustvarjanja nekoliko drugačna – tu je Lapanja sicer sodeloval kot aranžer, oblikovalec zvoka in alfabitarist, ustvarjanje glasbe, produkcija ter soustvarjanje aranžmajev so bili v nasprotju s prejšnjimi izdelki tokrat v celoti prepuščeni Katarini. Juvančičeva v *Selivkah* skozi zgodbe desetih žensk razglablja predvsem o (ne)smiselnosti razlikovanj med ženskim in moškim pisanjem in razumevanjem glasbe, čeprav ne gre za feministični glasbeni album. Poleg kantavtorskega ustvarjanja se Juvančičeva ukvarja z raziskovanjem glasbe skozi etnomuzikološki vidik.

13.1 SVETLANA MAKAROVIČ

Med vodilnimi glasbenicami, ki so vplivale na razvoj slovenskega (ženskega) kantavtorstva, brez dvoma najpomembnejša vloga pripada Svetlani Makarovič. Ploščo *Nočni šanson* (1984), ki je bila njena prva plošča v žanru šansona in obenem debitantski album, je v celoti posnela sama – pela je ob lastni spremljavi klavirja – prav tako je v celoti napisala vsa besedila in glasbo zanje. S trinajstimi skladbami s plošče na takšen način kar najbolj neposredno nagovarja poslušalca; interpretacije so, kot je za šanson značilno, prepričljive in izjemno doživete, kar omogoča kakovosten prenos sporočila, ki ga je umetnica želela podati; pesmi tu zares zasijejo v svoji lepoti in grozljivosti obenem. Plošča je sicer leta 1984 izšla v samozaložbi, vendar je leta 1998 doživela ponatis v založbi Vinilmanija. Drugi studijski album je izšel takoj naslednje leto; ponatis pa je prav tako doživel leta 1998 pri Vinilmaniji. Na plošči *Dajdamski portreti* je za glasbo, besedila, vokal in klavirsko spremljavo spet poskrbela Svetlana, čeprav je tu glasbena spremljava zaradi dopolnjevanja z odlično zasedbo glasbenikov razkošnejša; Lado Jakša (klavir, sintetizator, klarinet, prav tako produkcija in aranžiranje), Nino de Gleria (kontrabas), Aleš Rendla (bobni in tolkala) in Milko Lazar (sopran saksofon in klavir) zvočne podobe plošče nikakor niso obtežili, ampak zgolj smiselno dopolnili glasbeno sliko. Zdi se, da takšna spremljava satiričnim pesmim z albuma ustreza in obenem dokazuje, da šanson še zdaleč ni le v molovski domeni: bičanju človeških napak, zablod in pomanjkljivosti se vsekakor bolj prilega durovski prizvok. Avtorica je najverjetneje prav s to ploščo dokazala, da se v šansonu ni znašla naključno; svoje umetniško udejstvovanje na področju šansona je z njo postavila še letvico višje. Kljub vsemu ni bila razumljena; predlagali so ji celo, da bi skladbe namesto nje raje odpela »prava«, boljša pevka, poleg tega

plošče zaradi uveljavljanja neke druge šansonjerke ni mogla predstaviti na televiziji. (Pogledi 15–16).

Morda je to razlog, da je tretja plošča šansonov *Večerni šansoni* (1990) izšla šele nekaj let pozneje; tu se Svetlana vrača k večinoma lastni klavirski spremljavi, ki jo mestoma dopolnjuje trio Pop Corn, s satiričnimi in ironičnimi skladbami pa brez dvoma nadaljuje tradicijo *Dajdamskih portretov*. Kljub dovršeno izdelanim skladbam se na trenutke zazdi, da bi jih bilo morda z nekoliko razkošnejšimi in razdelanimi aranžmaji mogoče še bolje podati; glasbena spremljava na plošči je namreč skoncentrirana predvsem na predvidljivo ritmično spremljavo in drobne (sicer ustrezne in premišljene) zvočne poudarke, iz katerih je tako zaradi stilskih (ne)posebnosti mogoče razbrati čas oziroma letnico nastanka albuma, kar v *Večernih šansonih* velja le in zgolj za glasbo – besedila, ki so v tem primeru prej uglasbena poezija, v nasprotju z njo nikakor niso predvidljiva in »časovno« determinirana.

Od izdaje *Večernih šansonov* do nastanka plošče *Namesto rož* (1999) je minilo skoraj desetletje; rdečo nit so tokrat predstavljale različne rože, vpletene med različna ženska imena, prostor na plošči pa so dobili tudi nekateri starejši šansoni, ki jih je Svetlana prezentirala na povsem svež način. Zvočno in izvedbeno je plošča med do tedaj izdanimi verjetno najbolj dovršena – za glasbeno spremljavo so tu poskrbeli kontrabasist Benjamin Pirnat, pianist Joži Šalej, violinistka Jelena Ždrale, saksofonist Blaž Trček, tolkalec Marjan Starič, kitarist Boštjan Soklič, na balalajki, kitari in harmoniki, ter Alexei Ermakov, Alexei Starostin in Andrej Lobanov. Navkljub številnim inštrumentom je glasbena spremljava zadržana in premišljena; glavna vloga (poleg vokala) pripada klavirju, drugi inštrumenti ga zgolj varčno dopolnjujejo – posrečena je zlasti trojica ukrajinskih gostov, ki so ploščo oplemenitili z značilnim cigansko-slovanskim patosom, ne da bi s tem oskrunili ali zameglili sporočilo pesmi (Pogledi 15–16).

O šansonu kot obliki, pri kateri je nedvomno mogoče potegniti vzporednice s kantavtorskimi značilnostmi ustvarjanja ali (v nekaterih primerih) celo zametke kantavtorskega ustvarjanja znotraj šansonske »prakse«, se je spraševala tudi Makarovičeva:

»Kaj pa je sploh šanson? Šanson je uglasbena lahkotnejša poezija. Mogoče poezija za vsakdanjo rabo. Bolj dostopna poezija, manj hermetična in bolj komunikativna. Seveda se počutim kot šansonjerka. Ne pristajam na

*lažno skromnost. Jaz se imam kar za ... kraljico slovenskega šansona. Pa če se krona vidi ali pa ne. Ni mi je treba vedno nositi.*⁴⁹

Besedila so, tako pri šansonu kot kantavtorstvu, v ospredju. Šanson naj bi, v primerjavi s kantavtorstvom, sicer lansiral nekoliko lahkotnejša besedila oziroma poezijo, kar, seveda, ni nujno – izvajalec (ni nujno tudi avtor skladbe) se sicer najbolj osredotoča prav na izpovedni/pripovedni aspekt skladbe – tu je, poleg besedila kot takšnega, posebej, če ne skoraj najbolj, pomembna močna (mestoma igralska) interpretacija besedila. Tematika je lahko komična, politična ali pa se zgolj dotika življenja slehernika, čeprav se v besedilih redno pojavljata satira in ironija. Pri kantavtorskih besedilih gre, v nasprotju s šansonskimi, za uglasbeno poezijo – morda se tematike tu in tam stikajo (v skladbah je mogoče najti razmisleke o življenju slehernika), a so nujno povezane s poezijo; sicer so besedila šansona prav tako povezana s poezijo, vendar jim zaradi navidezne lahkotnosti in nekoliko »preprostejšega«, manj hermetičnega sloga to oznako morda redkeje nadenejo.

Navadno šanson ne prinaša bogate in zahtevne glasbene podlage, saj glasba nikakor ne sme zasenčiti ali preglasiti besedila; pri kantavtorstvu se glasba obnaša podobno – večinoma služi le kot spremljevalna podlaga besedilu, le kot podporni steber vokalu, ki pripoveduje zgodbo.

Tretja komponenta, ki združuje šanson in kantavtorstvo, je *performans* – je živi nastop, oziroma pomembnost živega nastopa, brez katerega delo (vsaj pri omenjenih žanrih glasbe) ne obstaja – prav ta namreč reprezentativno (na samo avtorju lasten način) predstavi njegovo delo, kjer je (še posebej pri šansonu) zlasti pomembna interpretacija:

»Šanson je celovita stvar. Šanson ni samo to, da nekdo napiše note, nekdo drug besedilo, tretji pa prevzame korepeticijo pevca ali pevke ... To ni šansonjerstvo.«⁵⁰

Besedila Svetlaninih šansonov so zbrana v dveh samostojnih tiskanih 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 njene šansonske zgoščenke in jih po vnovični postprodukciji posnetkov kot celoto leta 2015 znova izdali pod naslovom

⁴⁹ V intervjuju, dostopnem na: <http://www.delo.si/kultura/glasba/svetlana-makarovic-ne-pristajam-na-lazno-skromnost-jaz-se-imam-kar-za-kraljico-slovenskega-sansona>.

⁵⁰ V intervjuju, dostopnem na: <http://www.primorske.si/2015/05/22/sanjam,-da-bi-moj-sanson-zapel-iztok-mlakar>.

*Šansoni.*⁵¹ Albumi šansonov so tako v novi podobi izšli na novo masterizirani in restavrirani na podlagi originalnih matric.

Svetlanini šansoni še zdaleč niso le baladni, kot na primer *Jasmin*; vrhunska izraznost v enem izmed njenih bolj znanih šansonov *Teci, punčka* sega onkraj tega – v družbenokritične sfere.

*»Mi že vse imamo, vse smo si kupili,
le še majhno punčko radi bi dobili,
ker je že v navadi tako,
ljubka mora biti, mora nas ljubiti,
brati naše želje, da nam bo v veselje
in da se postavimo z njo –
teci, punčka, teci,
življenje ima zate nabrušen nož,
teci, punčka, teci,
ušla mu tako ali tako ne boš,
teci, punčka, teci
pod brezčutnimi zvezdami,
teci, punčka, teci,
življenje te lovi!« (Šansoni 12)*

Gre za kritiko sodobne potrošniške družbe, ki hlepi po vse večjem materialnem bogastvu in obenem – zgolj zaradi »črednega nagona« in nikakor ne iz notranjih vzgibov – brezkompromisno želi svoje poslanstvo in način mišljenja skozi potomce poslati v svet. *Punčka* tu deluje le kot še en produkt malomarne, materialistične družbe; tu je, »ker je že v navadi tako«, za zabavo, ki po vsej verjetnosti ustvari zgolj kratkotrajno zadovoljstvo: »da nam je v veselje«, in ne nazadnje, da se z njo, prav tako kot z materialnimi dobrinami (kar primer Svetlaninega šansona *Punčka* lahko brez težav poseblja), pohvalijo: »da se postavimo z njo«.

Neverjetna besedna premetenost, ki je zreducirana na manj kot petdeset verzov, brez vsakršnega balasta opiše današnjo realnost; igriva, molovska glasbena spremljava vokala s klavirjem pa interpretaciji povedanega doda še višjo vrednost.

Že prej omenjeni *Jasmin*, na drugi strani, je baladno, nekoliko mistično obarvan; mestoma se, bolj ali manj, pojavlja motiv samote, ki se subtilno prepleta z nežnostjo in grenkobo obenem:

⁵¹ Podatki iz baze Cobiss.

»M/ogoče pa je kriv jasmín,
morda preveč omamno diši,
da se ti bolj ko kdaj zazdi:
po dva in dva je ta svet skovan,
in kdor je sam, je še bolj sam.« (Šansoni 61)

Melanholija, manjkajoči »drugi« in samozavedanje, da se ženska v svetu dvojin kljub vsemu lahko (zavestno) odloči za samski stan, brez dvoma najbolj opišejo tako tankočuten šanson – obenem pa gre omeniti, da je ravno tu morda posredno najbolj opisana Svetlanina zavestna odtujitev od hinavskih, parazitskih odnosov, čeprav se zaradi nje (zavedno ali ne) kljub vsemu včasih počuti osamljeno.

Bolj humoren, mestoma gotovo družbenokritičen, je Svetlanin šanson *Dixie sociologinje* – prav takšna je tudi durovska glasbena spremljava v ritmu swinga; šaljiva in nagajiva. Humorno in gotovo bolj zbadljivo plat pokaže v skladbah *Slinar* in *Pikzigmar*; njen najbolj znani šanson *Mačje oči* na drugi strani najverjetneje v sebi združuje največ komponent njenega ustvarjanja – predvsem družbenokritičnost, ki jo bistroumno projicira skozi oči mačke:

»Kdor gleda ljudi skozi mačje oči,
jih morda še najbolj pozna,
saj mačke vedo, da z ljudmi je tako,
da jim radi prinašajo zlo:
hinavski, zahrbtni in vdani –
kdor gleda ljudi skozi mačje oči,
ta ve, da so mojstri laži.« (Šansoni 81)

Svetlana je z opusom, ki ga brez dvoma lahko označimo za mojstrovino, in z omenjenimi šansoni, ki jih sestavljajo uglasbena besedila ali – v mnogo primerih – uglasbena poezija, kot tudi z angažiranjem na področju kulture vplivala, soustvarjala in oplemenitila domače šansonjerstvo in gotovo posredno tudi kantavtorstvo.

14 RAZVOJ KANTAVTORSTVA IZ DEDIŠČINE TRUBADURJEV

Že sam izraz *trubadur* izhaja iz staroprovansalskega glagola *trobar* – najti ali enako zvenečega glagolnika, ki je označeval *pesnjenje*. Trubadurski ustvarjalni proces bi tako lahko razumeli kot najti ali iznajti besede, ki se bodo prilegale določenim melodijam.

Posledice premika, ki se je v dvorskem in urbanem okolju zgodil v 12. stoletju, je čutila celotna Evropa; trubadurji so namreč s svojo ljubezensko liriko povzročili, da se je civiliziranost družbe od tedaj naprej presojala po položaju, ki ga je ta namenil ženski (Novak 180).

Med potujočimi pevci se tako izoblikujeta dva kulturna modela – trubadurji in žonglerji – bistveno razliko med njima jasno definira Robert Briffault⁵²: trubadur je bil hkrati avtor besedila in glasbe ter izvajalec pesmi, čeprav slednje sicer ni bilo nujno, saj so njegove pesmi lahko izvajali tudi drugi pevci. Takšni izvajalci so bili žonglerji; ti v primerjavi s trubadurji niso premogli lastne ustvarjalnosti.

Nekdanje trubadurje bi nekako gotovo lahko poimenovali kantavtorji – če že ne kantavtorji, pa vsaj predhodniki kantavtorjev, vendar mora biti pri tem izpolnjen pogoj lastnega izvajanja svoje pesmi. Trubadur, ki nas v tem primeru zanima s stališča raziskave in primerjave s kantavtorjem, je bil torej pesnik, skladatelj in pevec ter obenem izvajalec; v njegovem ustvarjanju so se tako prepletale tri dimenzije: besedna, glasbena in uprizoritvena ustvarjalnost (Avbar, *Med trivialnim* 12).

15 OD TRUBADURJEV K PESNIŠTVU

Trubadurjeva besedila niso bila zgolj »besedila«, marveč pesmi: po vseobsegajočem žanru, ki se je pri prvih trubadurjih imenoval *vers*, se kasneje pojavijo in razvijejo tudi druge pesniške zvrsti. Najvišja med njimi je *canso*, *ljubezenska pesem*: iz te provansalske zvrsti in besede se je kasneje razvila *kancona* – *canzone*.

Podzvrsti ljubezenske pesmi sta *alba* – (pesem *svitanica* oziroma *jutranjica*), ki opisuje jutranje slovo ljubimcev, zato se vsaka kitica konča z besedo *alba*, ki pomeni *zarja*, in *pastourelle*; obe ljudskega izvora.

Med posebne podzvrsti ljubezenske pesmi sodi še *descort* (neskladje), kjer je tema nesoglasja med ljubimcema razvidna tudi iz neenakomernega obsega kitic.

Sirventeza se je na drugi strani iz prvotne hvalnice fevdalnemu gospodu razvila v zvrst, ki pogosto na kritičen in satiričen način obravnava družbene probleme. Zanimivo je, da so si na primer pri ljubezenskih pesmih trubadurji lahko poljubno izmišljevali melodije, pri

⁵² Prev. po R. Briffault, *The Troubadours*, Bloomington, Indiana University Press, 1965, str. 23, citirano po B. A. Novak, *Ljubezen iz daljave*.

sirventezah pa so si melodije nujno morali izposojati od predhodnih ljubezenskih pesmi. Trubadurji so poznali tudi *planh* – pogrebno žalostinko, *devinalh* – pesem uganko, ki se je pogosto zatekala k negativnim ali protislovnim izjavam, *retroencha* – manj pomembno zvrst, ki nima povsem jasnih pravil, in *ensenhamen*; tu gre za didaktično pesem, ki upesnjuje etične ali profesionalne probleme (na področju literature ali glasbe) ter obenem pogosto vsebuje napotke za žonglerje (*joglares*), ki se dotikajo predvsem izvajanja pesmi trubadurjev in kako naj se žonglerji, ki jih izvajajo, obnašajo v družbi.

Trubadurska lirika se sicer deli na dva slogovna tokova, ki se razlikujeta predvsem po odnosu do pesniškega jezika: gre za tok *trobar leu* (dobesedno *lahko pesništvo*: iz latinskega pridevnika *levis* – *lahek*), ki je takšno ime pridobil zaradi preprostosti jezika, in *trobar clus* (*zaprto pesništvo*: iz latinskega pridevnika *clausus* – *zaprt*), včasih poimenovan tudi *trobar escur* (*temno*) in *trobar cobert* (*zakrito pesništvo*); takšno pesništvo je bilo metaforično izjemno gosto, eksperimentalno na formalni ravni in v sporočilnem smislu hermetično, precej težko razumljivo. Med obema skrajnima poloma leži še *trobar ric* – *bogato pesništvo*; mojstra tovrstnega sloga pa sta Raimbaut d'Aurenga in Arnaut Daniel. Prav slednji je izumitelj pesemske oblike sekstine, ki sta jo prevzela tudi Dante in Petrarca.

Iz izjemne zvrstne raznolikosti in doslednosti v vsaki izmed trubadurskih pesniških zvrsti in tokov je razvidno, da je bila poezija kot ena izmed dimenzij njihovega ustvarjanja zares pomembna; kar pa je morda še pomembnejše – umetnost trubadurjev je temeljila na tesnem prepletanju pesniške besede in glasbe.

Zanimivo je, da so rimo, ki je na primer eno bolj pogostih pesniških sredstev tudi pri kantavtorjih, uporabljali že trubadurji: trubadurska lirika je namreč uvedla najpreprostejši način rimanja – z zaporedno rimo (Novak 182–189). Trubadurji so si prizadevali, da bi na vseh ravneh organizacije pesniškega besedila vzpostavili simetrijo, kar je opazno v načinu rimanja, ki je prinašal čedalje bolj kompleksne strukture – kljub vsemu verz ni bil edino izrazno sredstvo trubadurske umetnosti; med njihovimi deli so tudi jedrnata prozna besedila in komentarji, ki se zvrstno delijo na biografije avtorjev ali razlage pesmi (Štamcar, *Trubadurji* 200).

Poezija kot ena izmed dimenzij kantavtorstva – čeprav to (formalno) ni strogo določeno – v tovrstno ustvarjanje torej posredno prihaja že od trubadurske umetnosti dalje, kar sproža nadaljnji razmislek o kantavtorski besedi ali kantavtorski poeziji nasploh.

16 OSAMOSVAJANJE BESEDE

Pomislek, ali gre pri kantavtorskih besedilih za besedila, ki so (obenem) poezija, je seveda razumljiv in logičen; besedilo je namreč (še vedno), sicer odvisno od glasbenega žanra, v večini primerov podrejeno glasbi – glede na glasbeno podlago se prilagajajo fraze, dinamika in predvsem samoglasniki v besedah, ki jih pevec odpoje v višjih legah (zaradi fizičnih predispozicij človeškega telesa). Prav tako se besedilo zaradi lažjega petja prilagaja na skrajnih nižinah ali ob hitrejšem ritmu; takrat po navadi predvsem zaradi lažje izgovorjave. Takšnih besedil, ki so značilna predvsem za popularno glasbo, največkrat ni mogoče umestiti med besedila z visoko umetniško vrednostjo; glede na dejstvo, da je kantavtorstvo kljub vsemu še vedno glasbena »panoga« ali nekakšna glasbena zvrst, bi se morda od njega pričakovalo enako.

Temu kljubujejo izidi glasbenih besedil v samostojnih pesniških zbirkah. Tako lahko sklepamo, da so kantavtorjeva besedila dovolj kvalitetna, da »stojijo« sama zase – brez glasbene podlage ali drugih elementov, ki bi lahko zameglili manjše šibkosti ali napake v njih. Jasno je, da se takšni avtorji bolj kot drugi ustvarjalci v glasbenih vodah zavedajo pomena, zvena in funkcije besedila znotraj njihovega dela kot hibrida. Zdi se, da imajo težnjo po tem, da se njihova besedila »osamosvojijo« kot umetniška beseda, ki, kot pravi Katarina Avbar (*Med trivialnim* 18):

»N/e potrebuje zvočne kulise, da bi dosegla človeška srca.«

Prvi korak v tej smeri je leta 1987 naredil Zoran Predin – izdal je knjigo besedil z naslovom *Praslovan*, ki jih je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja napisal za skupino *Lačni Franc*. Avtor spremne besede je bil Milan Jesih; Predinu je pripisal mnogo kvalitet, a je obenem dejal, da ne gre za vrhunsko, niti začetniško poezijo – gre predvsem za drugačno poezijo, kot so je bralci sicer vajeni. Predinovim besedilom tako namesto umetniške vrednosti pripiše nekakšno žanrskost, pri čemer ta oznaka priča bolj o namenu kot kvaliteti. Ob tem seveda ločuje med poezijo, ki je namenjena izključno branju, in poezijo – v Predinovem primeru – kjer so prisotni »pevni« stih; ti ne morejo vedno prenesti gostote izraza in na trenutke posledično zapadajo v nekakšno izrazno »medlost« in iztrošenost sintagme (Jesih v Predin 58).

Leta 1991 je nato izšla še skupna zbirka Kreslina in Predina – *Namesto koga roža cveti/Sonček je in ti si skuštrana* – analize besedil se je takrat v Delu lotila Neva Mužič (14); na koncu vsebinsko-tematske analize je izpostavila predvsem problematičnost eksistence teh

pesmi brez uglasbitve in pevčeve interpretacije. Sporazumevanje s publiko se Mužičevi zdi zgolj kot dragocen dodatek k primarni komunikaciji prek nosilcev zvoka.

Leto pozneje (1992) je izšla zbirka besedil *V službi rokenrola* – kot avtorja sta se podpisala Peter Lovšin in Gregor Tomc, leta 1993 je izšla tudi knjiga Adija Smolarja – *Naš svet se pa vrti*; isto leto še zbirka *Dih* Tomaža Pengova, tik za njo (leta 1995) znova Predinova zbirka *Brez kravate in vezalk*, ki je takoj naslednje leto doživela celo ponatis. Dve leti kasneje v knjigi *Pankrti: teksti* izidejo Lovšinova in Tomčeva besedila, ki sta jih napisala za legendarne Pankrte.

Omeniti velja tudi Kreslinova besedila, ki so bila prevedena v angleščino, italijanščino in nemščino; sicer s praktičnim namenom – za učenje slovenščine v kombinaciji z njihovo uglasbeno izvedbo; *Besedila pesmi* so v tiskani izdaji izšla leta 1998.

Leta 2002 se je s pesniško zbirko *Mesto* na literarni sceni pojavil Gal Gjurin; leta 2004 je izdal še eno pesniško zbirko *Zamujanje* in kasneje v okviru projekta *Mesto* v samozaložbi izdal tudi ploščo *Minute?*, ki je nekakšna uglasbitev besedil iz predhodno izdanih zbirk (Avbar, *Med trivialnim* 19).

Omeniti velja še zbirko *Vriskanje in jok* (2002); gre za izbrana besedila Kreslinovih pesmi, in Predinovo zbirko *Tris za sorodne duše* (2006). Med pesniške zbirke spadata izjemni in svojevrstni zbirki Janija Kovačiča; *Jazz* (1989) in *Tretje oko: kratka zgodovina Slovencev 1977–1994 v songih* (1994).

Med zadnjimi je leta 2011 izšla zvočna knjiga Tomaža Pengova *Drevo in zvezda*, ki vsebuje izbrane že poznane pesmi iz njegovih prejšnjih plošč v novih, še neobjavljenih različicah/posnetkih, nastalih v sodelovanju z vrsto glasbenikov iz različnih obdobj njegovega ustvarjanja, in izbrane recitirane pesmi. Pengov se je besedil svojih skladb – v njegovem primeru uglasbene poezije – tu lotil na njemu povsem drugačen, svež način:

»/Č/e ločiš glasbo in besedilo, to spet postane zanimivo /.../ na zelo poseben način. To je zame nekoliko eksperimentalen projekt. Pogosto se mi dogaja, da mi glasba priključuje besede, in obratno. Sicer pa na novem albumu eno pesem zapojem sam, drugo pa z Bogdano Herman. Ena je *Tihe so njive*, ki je bila narejena za film *Krč Boža Šprajca*, druga pa pesem, ki je bila narejena za knjigo Edvarda Goloba.«⁵³

⁵³ Matoz, *Drevo in zvezda*. Članek je dostopen na: <http://www.delos.si/kultura/drevo-in-zvezda-nova-zvocna-knjiga-tomaza-pengova>.

Zares zanimivo je slišati pesmi, kot sta *Danaja* ali *Cesta*, ki jih Pengov le recitira – pri avtorjevih (morda najbolj znanih) uspešnicah sta glasba in besedilo zavestno postala neločljiva dela celote, in prav zato se je Pengov odločil, da predstavi novo, drugačno možnost percepcije že znane glasbe.

Leta 2013 je izšla še pesniška zbirka Danija Bedrača *Kladivo, konj in voda: Vidov ples*, kjer so zbrana besedila celjske zasedbe Kladivo, konj & voda, katerih pisec je v večini Dani Bedrač.

Izdajanje tovrstnih pesniških zbirk je privedlo celo do nastanka antologijskih izdaj rockovske poezije; ena takšnih je gotovo knjiga *Verzi z nosilcev zvoka*, ki jo je leta 1999 uredil Goran Gluvić, brez dvoma pa sem sodi tudi izdaja besedil *Rokerji pojejo pesnike: zbornik poezije: ko pesniki pišejo rokerjem* (2017) – slednja vsebuje uglasbena besedila in songe. Začetki istoimenskega projekta segajo v leto 1996, ko je bil na mariborskem Radiu Marš izveden prvi koncert, na katerem so izvajalci rock glasbe uglasbili slovensko poezijo. Prva zgoščenka je izšla leta 2001, od leta 2009 pa izhaja redno – izbrana besedila, ki so se pojavila na kompilacijah *Rokerji pojejo pesnike*, se v tiskani izdaji pokažejo še v »knjižni« tiskani verziji.

Zaradi (pre)obširne produkcije pesniških zbirk in raznih nosilcev zvoka v svojo raziskavo vseh žal nisem mogla vključiti; zato sem izbrala le najbolj relevantne. Kljub vsemu že skrčeni izbor dokazuje tridesetletno in kontinuirano tradicijo osamosvajanja pesniške besede in s tem potrjuje teze, da gre pri kantavtorskih besedilih pogosto za umetniško kvalitetne izdelke, ki lahko brez težav delujejo sami – brez pomoči glasbe.

Tezo lahko še dodatno podkrepi delo nekaterih izvrstnih literarnih ustvarjalcev, ki so s svojimi besedili vplivali na avtonomnost pesniške besede – besede, ki bi z lahkoto izšla v knjižni izdaji brez zimzelenih melodij; k takšnim prištevamo Gregorja Strnišo, Milana Jesiha, Branka Šömna in Svetlano Makarovič, poleg njih so besedila za šansone ali popevko ustvarjali tudi Elza Budau, Dušan Velkaverh in drugi, ki morda ne sodijo med pesnike, a so s svojim delovanjem kljub vsemu prispevali h kvaliteti glasbenih besedil.

17 PESNIŠKI JEZIK IN UMETNIŠKO BESEDILO

Ob potrjeni tezi, da kantavtorska glasba vsebuje kvalitetna besedila, ali bolje, da gre v večini primerov kar za uglasbeno poezijo, se poraja vprašanje, kakšni so pravzaprav označevalci, ki jasno kažejo, da gre za pesniški jezik; in če gre – kakšni so nadaljnji kriteriji, ki upravičujejo, da je besedilo zares umetniško?

O slovenskem pesniškem jeziku je v svojem magistrskem delu razpravljal že Marko Stabej (141); ključno je – kot pravi:

»D/a pesniški jezik ne obstaja pred pesniškim besedilom, temveč šele za njim in po njem.«

Zgodovina je skozi raznovrstna znanstvena raziskovanja pesniški jezik utemeljevala na najrazličnejše načine; najpogosteje ga je skušala določiti s stališča de Saussurjeve terminologije – kot sistem načel, *langue*, in kot posebne organizacije besedila – *parole*. Za prvo velja, da so pravila, ki določajo pesniško kompetenco, razumljena oziroma pojmovana kot odklon od pravil standardnega jezika ali kot posebna jezikovna načela, ki v interakciji s standardnim jezikom vzpostavljajo pesniški jezik. Stabej tako opozarja, da je pesniški jezik – kot *langue* v zgornjem smislu – omejen na določene jezikovne ravnine, ki ne zajemajo celotnega besedila, čeprav so za njegovo oblikovanje bistvene (Stabej 141 v Eckman 14). Jasno je torej, da je za smotrno določitev pesniškega jezika potrebno večje upoštevanje komunikacijskih določil pesniškega jezika na splošno in obenem upoštevanje besedilnega okvirja.

Teoretične smeri, ki izhajajo iz *parole*, v nasprotju z *langue* poskušajo določiti poetičnost oziroma stilnost ne kot sistemsko jezikovni pojav, marveč kot lastnost ali bolje; kot funkcijo jezikovnih znakov v besedilu (Stabej 141 v Eckman 13).

V moskovskem lingvističnem krožku se je oblikovalo prepričanje, da je pesniškost ustvarjalno pojmovana kot dvojno delo z besedo; besedo kot z znakom in besedo kot s stvarjo (Stabej 141 v Eckman 15). Vinokur trdi tudi, da je presežna funkcija besede kot stvari estetska – ali po Vinokurju pesniška funkcija. Roman Jakobson na drugi strani način uresničevanja poetske funkcije kot tiste, ki prevladuje v besedni umetnosti, razume v tesni povezavi z oblikovanostjo besedila – trdi namreč, da je poetičnost besedila vedno vtisnjena v besedilo samo in ni odvisna od okoliščin sporočanja (Sajovic 228 v Eckman 14).

17.1 UMETNIŠKA BESEDILA IN SPOROČILNOST, PESNIŠKA METAFORA IN KONTEKST

Za umetniška besedila je (s stališča semiologije) bistvena dvoumnost:

»Sprejemnik mora dvoumno besedilo nenehno interpretirati, saj je prav vsak znak zapolnjen z novimi pomeni; teh ne more interpretirati v smislu osnovnega koda, saj je ta kršen – interpretacija mora tako potekati na ozadju idiolekta – nove besede – sporočila, ki organizira kontekst, ter v razmerju do drugih znakov.« (Stabej 30)

Jezikovni znaki so zgrajeni na načelu neločljive zveze med izrazom in vsebino; prav zato je delitev na izraz in vsebino nemogoča.

Jelica Šumič Riha (34) dvoumnost literarnega besedila opisuje kot nekaj, kar se upira in izmika interpretaciji.

Poetična misel uporablja »mehanizem« vsakdanje misli, vendar jo razširja in kombinira tako, da nadgrajuje njene pomene – eden izmed takšnih načinov je *razširjanje konvencionalne metafore*, čeprav je v pogosti rabi tudi *formiranje sestavljenih metafor*, kjer sta združeni dve ali več konvencionalnih metafor na nepričakovan in nenavaden način (Eckman 21).

Kljub vsemu za razumevanje ni dovolj zgolj prepoznavanje njenega jezikovnega koda; nujno je upoštevati tudi (glasbeni) kontekst – v popularni glasbi je v ospredju brez dvoma glasba, medtem ko kantavtorsko ustvarjanje zahteva tehtnejši premislek. Kantavtorska besedila, kjer gre pogosto za poezijo, tako skorajda izsilijo odgovor, da je – v nasprotju s popularno glasbo – tu na piedestalu besedilo; kljub vsemu niti kantavtorstvo ne more mimo prilagoditev, besedilo se mora na primer vsaj do neke mere prilagoditi ritmu glasbe, saj lahko ritmični vzorci gotovo nekako narekujejo besedilni metrum (Eckman 23). Jasno je, da je med glasbo in besedilom z vsakim delom znova vzpostavljen drugačen, unikaten odnos – razmerje glasba : besedilo je vedno znova odvisno od parametrov glasbenega izraza, tu imam v mislih predvsem inštrumentalne, tonske in časovne parametre kot tudi parametre dinamičnosti in kompozicijske tehnike (Škerjanec 69–72).

18 ANALIZA USTVARJANJA KANTAVTORJEV IN NJIHOVIH BESEDIL

Navkljub številnim znanim kantavtorskim imenom domačega prostora se je bilo pri podrobnem raziskovanju njihovih umetniških del zaradi (pre)obsežnih opusov treba omejiti na najbolj relevantne, umetniško plodne in obenem kvalitetne kantavtorje. Pod drobnogled sem po tehtnem premisleku vzela Tomaža Pengova, Marka Breclja in Janija Kovačiča.

18.1 PRIMER TOMAŽA PENGOVA

Uglasbena poezija se je po tihem začela pojavljati v drugi polovici šestdesetih let in se razbohotila na sredini sedemdesetih – med leti 1973 in 1974 je plošča *Odpotovanja* odmevala na širšem jugoslovanskem prostoru; poleg tega je Pengovova plošča prva »kantavtorska« plošča pri nas in v nekdanji Jugoslaviji, čeprav je velike plošče takrat že imel Arsen Dedić, ki pa je veljal za šansonjerja (Kranjc 38).

Zdi se, da je bil Pengov kljub izjemno visoki umetniški vrednosti njegovega ustvarjanja krivično prezrt zgolj zato, ker ni pristajal na določila in pravila glasbene produkcije in marketinga; ploščo je namreč posnel, kot je povedal v številnih intervjujih, kar na stranišču svojega stanovanja na Prešernovi cesti v Ljubljani (baje zaradi akustike) in deloma v studiu Radia Študent, kjer je krajši čas delal tudi sam.⁵⁴ Plošča je izšla pri Študentski založbi in komisiji za glasbo – pri Škucu, kar je bilo za takratni družbeni red zelo nenavadno, pokrovitelj plošče pa je bila priljubljena revija Mladina (54–55).

Pengov je bil javnosti pred *Odpotovanji* bolj poznan po vokalu v znameniti skladbi *Oda Ireni*, ki so jo izvajali Mladi levi, ter kot član politično-glasbene skupine *Salamander*, za katero – kot pravi sam – žal niso ostali nobeni glasbeni posnetki, čeprav naj bi njihove vaje trajale več ur.⁵⁵

Zanimivo je, da Pengov besede »kantavtor« ni nikoli sprejel – zdela se mu je izrabljena, sploh pa mu ni bilo povšeči, da so v isti kantavtorski koš pozneje metali številne izvajalce, med drugim Breclja, ki z uglasbeno poezijo pravzaprav sploh niso bili povezani. Pengov je namesto izraza *kantavtor* prisegal na njemu precej ustrežnejši izraz »samospevec«; gre za nekoga, ki je hkrati tudi samohodec, pesnik, osamelec in iz vetra (kot je zapisal Bob Dylan) pobira odgovore.

⁵⁴ Koprivec, Tjaša. Intervju Tomaža Pengova na Radiu Študent.

⁵⁵ Matoz, Zdenko. Članek je dostopen na: <http://www.delos.si/kultura/drevo-in-zvezda-nova-zvocna-knjiga-tomaza-pengova>.

Pengovu je na prvi (in poznejših ploščah) uspelo združiti čutenje srednjeveških trubadurjev – diskretno ljubezen iz daljave kot tudi ljubezen do narave – s sodobnim izrazom, ki so ga poznali podobni sočasni svetovni avtorji, kot so Bob Dylan, Leonard Cohen, Townes van Zandt in Donovan Leitch.

Predvsem na prvi plošči je opaziti nekoliko drznejše, daljše kitarske vložke, ki se na naslednjih ploščah skorajda povsem izčistijo in še najbolj približajo temu, kar je počel teksaški trubadur Townes van Zandt (Kranjc 38).

Prav tako kot pri Zandtu je bila tudi pri Pengovu v ospredju poezija – glasba pa je bila tisti presežek; tisto, kar jo je plemenitilo. Pengovova lirika je v slovenski poeziji brez dvoma nekaj posebnega in zares samosvojega – v sebi morda združuje občutja Prešerna, Murna in Jenka, vendar njihova sporočila prenese na način sodobnega človeka v sedemdesetih letih, ki ne potrebuje ničesar, kar mu vsiljuje vse bolj materialistični svet.

Kljub temu da je bila Pengovova življenjska pot osamljena in tragična, se zdi, da jo je pesnik kar najbolje osmisлил in za vedno vtisnil v svoj opus; njegova *Odpotovanja* so doživela kar dva ponatisa – prvič leta 1981 pri nacionalni hiši in drugič leta 1991 pri založbi Sraka – kar je za ploščo, ki v celoti vsebuje nove, izvirne skladbe, izjemno. Pengov je sicer na naslednjih ploščah nadaljeval z avtorskimi skladbami, vmes pa je posegel v ljudsko izročilo (*Pegam in Lambergar, Rodovnik vina, Dekle moje*), zgodovino slovenske satire in šansona (*Ježek – Črna pega*) in ter k Prešernu (*Kam*) (Kranjc 38).

Blažji odklon v njegovem ustvarjanju je viden na tretji plošči, kjer se je Pengov v skladbah odločil pokazati svoj angažirani obraz. V pesmi *Generalni* se pokaže kot tenkočutni in družbeni kritik, enako velja za pesem *Stari klovn*.

»Spreobrnitev« kljub vsemu ni trajala dolgo, saj se je Pengov na zadnji studijski plošči vrnil k miru in samohodstvu, čeprav na plošči najdemo tudi skladbe, ki se napajajo v ljudski mitologiji (*Škrat Tom, Sojenice in klateži*). S ploščo *Biti tu* je Pengov zaključil svoj diskografski opus, čeprav je kasneje izdal še koncertni album.

O kvaliteti plošč Tomaža Pengova je bilo povedanega ogromno; večina mnenj se sicer približuje ideji, da so *Odpotovanja* najboljšo delo, ki ga ni mogoče preseči – še več: to naj ne bi uspelo niti njegovim lastnim naslednjim ploščam. Matej Kranjc se s tem ne strinja:

»Pengov jih je gotovo presegel – sam s sabo in z Rimsko cesto, ki je precej bolj kot *Odpotovanja* prerez in prikaz celotne njegove muze in vsega tistega, kar je počel leta. Pengov je avtor, a je tudi interpret, in medtem ko

Odpotovanja postanejo ponekod enolična in rahlo razvlečena, Rimski cesti tega ne moremo očitati. Prinaša nam Pengova kot lirika (Na daljnem kolodvoru), satirika (Stari klovni), protestnika (Generali) in interpret (Vandrovček, Črna pega).« (Mentor 94)

Že *Pripovedi* (1988), njegova druga plošča, se razlikuje od *Odpotovanj*; po petnajstih letih ustvarjalnega premora je prinesla pričakovan napredek – Pengov je z njo obudil nekatere slovenske ljudske pesmi, predvsem epske, kar je še posebej pohvalno, saj je tovrstno avtorsko delo odrinjeno precej na rob.

Pred zadnjim – koncertnim – albumom in ploščo *Biti tu* je leta 1993 izšla še knjižica Pengovovih pesmi *Dih*. Gre za zbirko pesmi, ki so nastale skupaj z glasbo in so bile predhodno že izdane na nosilcih zvoka.⁵⁶ Besedila oziroma pesmi na teh ploščah so se želele upreti konvencijam, ki trdijo, da lahko bivajo le v službi glasbe, kar jim je nedvomno uspelo. Pesnik Milan Dekleva (58–59 v Avbar, *Med trivialnim* 32) je Pengova med glasbenimi izvajalci, ki ustvarjajo glasbo v tesni povezavi s poezijo, postavil najvišje; pravi, da je njegova poezija:

»nežna, tiha, nevsiljiva. V trenutku, ko naše oko zdrsne po verzih, urejenih po meri diha, začutimo: te pesmi se ogibajo hrupnim motivom, bolečim ritmičnim sinkopam, tesnobnim pomenskim distancam«.

Koncertni album z naslovom *Koncert po koncertu* je izšel leta 2006; plošča ne vsebuje novih skladb, marveč izbor pesmi iz prejšnjih albumov – tudi tokrat je je zgoščenko v ovitku pospremila knjižica z besedili, kar verjetno kaže na pomembnost, ki jim jo avtor vsekakor pripisuje.

Zadnjo izdajo – obsežno knjigo besedil (nekatera med njimi do tedaj še niso bilo objavljena) *Drevo in zvezda* – je pospremila zvočna knjiga, na kateri so večinoma njegovi recitali. Vsekakor gre za ključno knjigo, ki je Pengova končno približala slovenskemu literarnemu kanonu (Mentor 94).

V primeru Tomaža Pengova gre brez dvoma za izjemnega mojstra, ki je postavil pomemben mejnik v simbiozi slovenske besede in glasbe na umetniški ravni, ter enega največjih pesnikov 20. stoletja pri nas.⁵⁷ Njegova pesniška govorica v slovenskem prostoru je edinstvena; izvir fluidnosti njegove poezije se verjetno skriva prav v glasbi, zato je treba še toliko večjo pozornost nameniti prav zvenu njegovih besed v povezavi z melodijo in (kitarsko) spremljavo, saj se prav tu oblikuje »dodaten«, univerzalni zven. Za pesniški jezik

⁵⁶ Gre za pesmi s plošče *Odpotovanja*, *Pripovedi* in *Rimska cesta*.

⁵⁷ Po mnenju Mateja Kranjca, ki se mu, seveda, skromno pridružujem.

je, v nasprotju z drugimi rabami jezika, značilno, da se specifično poetični način poraja iz zvena, ali če citiram Novaka: »Zven pomeni in pomen zveni.«⁵⁸ Pesem – svojevrstna jezikovna kompozicija – ves čas teži k temu, da bi našla skladnost zvoka (zvena) in pomena; Pengov je tako v svoji umetnosti iskal harmonijo dveh (na videz) nasprotujočih si jazov, ki pa nista »prilepljena« vsak na svoj pol, ravno nasprotno – težita drug k drugemu in poskušata najti pot do skladnosti in posledično smisla (Avbar, *Med trivialnim* 31). Kljub vsemu besedni pomen Pengovovih pesmi ostaja neulovljiv in ga nikakor ni mogoče popolnoma racionalno premisliti ali razložiti – prav to je tisto, kar morda še najbolj očara; neštete interpretacije njegovih del, za katere nikoli ne bo mogoče trditi, ali so zares »pravilne«.

18.2 USTVARJANJE TOMAŽA PENGOVA

Pod drobnogled žal spet ne bom vzela vseh del Tomaža Pengova, saj tako obsežen opus zahteva zares natančno analizo, ki se jim v tem primeru zaradi vključitve preostalih relevantnih tem magistrske naloge ne bi mogla v celoti in primerno posvetiti – zavedam se namreč, da se je takšni raziskavi treba posvetiti povsem samostojno.

Zdi se, da se v Pengovovem primeru v pesmih pred nami pogosto razkrivajo zgodbe – iskanja –, zapisane v tretji osebi ednine; takšne so na primer pesmi *Cesta*, *Vrnitev*, *Prišla je tiha* in deloma *Sarkofagi*, ki se sicer začnejo v množinski obliki, a se kasneje izražanje spremeni v tretjo žensko osebo.

Kljub vsemu je v *Odpotovanjih* najti tudi pesmi v prvi ali drugi osebi ednine; čudovit prikaz prvega je pesem *Drevo*, drugega pa pesem *V nasmehu nekega dneva* in *Čakajoč nase*. Na plošči ne manjka niti množinskega izražanja, ki je opazno v pesmih *Maškare*, *Nerodna pesem* in *Stari klovni*. Med vsemi izstopa pesem *Bila sva vse*, kjer gre za nekakšno nagovarjanje v dvojini (Avbar, *Med trivialnim* 31–32).

Kot večina njegovih pesmi *Cesta* temelji na umirjeni zvočni podobi, ki skupaj z besedilom tvori sublimno elegično vzdušje. V ospredju je motiv besede cesta, ki se vseskozi ponavlja v neobičajnih, svežih povezavah; med drugim je *zavetje nemirnih ljudi*, kar se zdi, ko pesem preberemo večkrat, tako jasno, izčiščeno, ritmično in izvirno. Zanimivo je, da so besedila v knjižici zgoščenke *Odpotovanja* napisana brez ločil; posredno gre (gotovo) za zanikanje konvencij, slovničnih pravil, a gre najverjetneje predvsem za odstiranje številnih možnosti

⁵⁸ Termina *zven in pomen* je v svoji raziskavi – v knjigi *Zven in pomen* – ki je vezana na raziskovanje slovenskega pesniškega jezika, opredelil Boris A. Novak. Zven je po Novakovem mnenju celo pomen pomena.

branja – za večpomenskost; tako lahko bralec ločila in intonančno podobo besedila izbira poljubno (Stabej 149). Pengovova lirika s takšnim pristopom pridobi nekakšno svečanost, nadčasovnost, umirjenost in obrednost.

Tematika Pengovovih pesmi je vseskozi izrazito bivanjsko obarvana; že na prvi plošči smo priča številnim križiščem, potem, cestam, potovanjem (in kasneje vandranjem), ki tudi kasneje določajo njegovo poetiko. Njegove pesmi prikazujejo najrazličnejše bivanjske prizore in situacije, ki jih pesnik z izjemno natančnostjo in obenem tenkočutnostjo prenese v verze. Med motivi se znajdejo še stopinje, odhajanja, prihajanja, samota, osamljenost, minevanje, oddaljenost, čeprav se tema na prvi plošči navkljub vsemu vedno znova vrača k poti; k potovanjem. Morda gre celo za nekakšen ideal, ki ga predstavlja pot – pesnik ga tako poskuša ujeti, a se mu ta vedno znova izmuzne. Morda pot prav zato postane »smisel« sama na sebi, še več; pot je v nekem trenutku celo več od realnosti – slednja je tu le, da pesniku služi kot gradivo, snov za ustvarjanje (Avbar, *Med trivialnim* 32).

Zanimivo je, da se je ustvarjanje skladb za ploščo *Odpotovanja* začelo s Pengovovim potovanjem po Evropi; pesem *Cesta* je nastala v Kölnu, v najstarejši romanski katedrali:

»Jaz sem imel srečo, da sem tam še lahko živel, ker je bila še razrušena. Zlezel sem čez plot, tam živel en teden in napisal Cesto.«

Pengova je nato pot vodila v Amsterdam, kjer je napisal *Danajo*. Marsikaj je sicer napisal doma, a so ga najbolj spodbudila prav potovanja⁵⁹ in prav zato je tudi naslov prve plošče takšen:

»Te pesmi namreč ne pustijo, da bi jih umestili v znano in stabilno točko naše bivanjske izkušnje, v njih nastopijo 'neki daljni kolodvori', na katerih se znajdejo brezimni popotniki, da bi pričeli svoja 'odpotovanja', ki jih pripeljejo do 'nasmehov nekega dneva' med 'sarkofage' neznanih obal. In potem ti nemirni konkvistadorji, osvajalci 'večne tujosti', stopajo v zavetje novih prašnih cest, 'obraslih z davnino'.

/N/ njih smo na svojem križišču, ki pa ni nikjer, na nobenem zemljevidu izkušnjsko dejanskega sveta. Kamorkoli bomo odšli, se bomo napotili v odprtost neznanega in predvidljivega.« (Dekleva 58–59)

Kratko analizo o Pengovovi ustvarjalnosti je v svoji knjigi *Ljubezen iz daljave* podal tudi poznavalec (trubadurske) lirike in kulture nasploh, Boris A. Novak (240):

*»Plemenito in izvirno sintezo glasbe in poezije je na sledi trubadurjev v zadnjih desetletjih ustvaril Tomaž Pengov. Njegove plošče *Odpotovanja*, *Pripovedi* in *Rimska cesta* sodijo med najlepše dosežke na področju sestrskega objema teh dveh umetnosti. Pengov opeva ljubezen na izrazno močan, občutljiv in čist način, v*

⁵⁹ Intervju s Tomažem Pengovom na Radiu Študent.

mnogih besedilih pa zaslišimo tudi neposreden odmev trubadurskega kulta ljubezni, na primer v pesmi Ostani lepa s plošče Rimska cesta (1992).«

Prav vsaka Pengovova pesem je intimna, posebna in edinstvena; če ji prisluhnemo brez melodije, lahko še lažje opazimo sistem zvočnih stikov, prispodob, paralelizmov in njegovo zvestobo rimi.

Na vprašanje, kaj je lažje: napisati pesniško zbirko ali posneti inštrumentalni album, je Pengov odgovoril

»Takole je: če začnem igrati, že vem, kakšna je vsebina besedila. Če začnem kaj pisati, že slišim melodijo.«

S tem je celo sam (nezavedno) priznal, da gre pri njem za popoln, edinstven primer spoja glasbe s poezijo; zdi se, ga pri tem (za zdaj) prav nikomur še ni uspelo preseči. Kljub vsemu se poraja vprašanje, ki ni nujno povezano (zgolj) s pomanjkanjem kvalitetnih (glasbenih in literarnih) del – s tem se je ukvarjal tudi Pengov sam:

»Zakaj je toliko dobrih glasbenikov v Sloveniji in zakaj jih ne slišimo? Odgovoriti mi ni treba. Zakaj se vrti tak drek? To so zdaj moja vprašanja. Če ima folk oprana ušesa, potem ne sliši drugega, to je pranje glave. A je to taka uredniška politika, so to kuverte? V katero smer gre to? Zakaj se nekdo bori, da se v slovenski glasbi še kaj zgodi? Zakaj se vrtijo ušesa in lomijo peresa?« (Mladina, Št. 20 54–56)

Odgovor bo morda prinesel čas, čeprav se vse bolj zdi, da je Pengov že z *Odpotovanji* slovenskem kantavtorstvu postavil nepresežno, in kar je še pomembnejše – umetniško izjemno bogato in predvsem kvalitetno vodilo, ki ima ob vsem tudi nenadomestljiv pomen za nadaljnji razvoj povezave med kvalitetno umetniško besedo in seveda glasbo.

18.3 PRIMER MARKA BRECLJA

Brecelj v primerjavi s Pengovom vsekakor ni eden tistih umetnikov, ki želijo uživati v bogastvu miru in ustvarjati v samotni – prej nasprotno; umetnik, glasbenik in kantavtor s svojim mehkim terorizmom in perfomansi v sklopu tega še vedno (na obraten način kot Pengov) poskuša »terorizirati« posameznika in ga s svojimi akcijami prisiliti k razmišljanju in samoprevpraševanju.

Njegova glasbena pot se je začela že na fakulteti; tu mu je težave povzročal predvsem profesor matematične fizike Alojz Kodre, ki mu je Brecelj kasneje posvetil eno svojih legendarnih skladb *Alojz valček*, kjer na samo njemu lasten način tarna nad dolgimi nočmi in mladimi očmi ter opeva mojstra za vse, mojstra za mafijo.

Brecelj je svojo glasbeno pot začel z violino – najprej v kvartetu *Trije črnici* in v triu *Krik* – a kmalu presedlal na kitaro in le eno leto po Pengovovih *Odpotovanjih*, leta 1974, izdal kantavtorski album *Cocktail*, pri katerem mu z aranžmaji pomaga Bojan Adamič. Že med nastajanjem albuma je Brecelj začel sodelovati z Borisom Beletom; nastopila sta na nekaj festivalih (sicer brez večjih uspehov), kmalu zatem pa je iz dua nastala jugoslovanska rockovska skupina Buldožerji, s katero je Brecelj posnel znamenito ploščo *Pljuni istini u oči*. Plošča je – verjetno zaradi svežine, nenavadnih besedil in cinizma – doživela uspeh; Buldožerji so koncertirali po vsej Jugoslaviji, vendar plošča pričakovanega ponatisa ni dočkala. Avtor večine besedil in glasbe je bil Brecelj; njihovi nastopi pa prave provokativne atrakcije. Pri tretji plošči z Buldožerji je Brecelj sodeloval zgolj še kot soavtor besedil; vseeno slovo od Buldožerjev ni pomenilo slovo od glasbe – kmalu zatem je namreč napisal glasbo za film *Živi bili, pa videli* in zanjo dobil puljsko zlato areno. Z Ivom Volaričem - Feom, avtorjem kulturne pesniške zbirke *Desperado tonic water*, sta kasneje sestavila duet *Zlatni zubi*, nastopala po širši in ožji domovini in z nenavadno poezijo in glasbo zabavala občinstvo.⁶⁰

V osemdesetih letih je Brecelj nastopal še s skupino *Marjanov čudni zajec* in z ansamblom *Javna vaja* posnel samostojni album *Desant na rt Dobre nade*, v devetdesetih letih pa sodeloval s skupino *Strelnikoff*. Danes se na odru kot nastopajoči pojavlja bolj poredko.

Od selitve v Koper vseskozi pritiska na prestolnico, češ, naj ne pozabi na razvoj in pomen lokalnih mladinskih scen, poleg tega je leta 1990 ustanovil *Društvo prijateljev zmernega napredka (DPZN)*, pri katerem je glavni akter in osrednja oseba, ki je krstila večino performansov in idej zanje. Že v začetnih letih delovanja DPZN-ja je bilo zaznati (morda nezavedne) mehkoteroristične težnje programskih vodij društva. Navkljub organizaciji številnih glasbenih in drugih kulturnih dogodkov so opazili, da njihov trud ostaja neopažen, in prav zato so se odločili, da se je treba prebiti dlje. Prvo zavestno dejanje mehkega terorizma se je zgodilo 19. 9. 1999 na Betnavi; performans je bil očitno načrtovan že dlje časa, saj je Brecelj že nekaj mesecev prej, ko je izvedel, da bo Slovenijo obiskal papež, začel snovati pesem *Antonu in pohorskemu bataljonu* ter nato njeno izvedbo zvadil skupaj s harmonikarjem (Brecelj 9–12).

⁶⁰ Članek v reviji *Mladina*, dostopen na: <http://www.mladina.si/91502/kk-brecelj>.

18.4 BRECLJEVO USTVARJANJE IN DEFINICIJA MEHKEGA TERORIZMA

Zloglasnega 11. septembra 2001, ko je DPZN ob že enajstem letu delovanja v Borštu organiziralo *Šolo odprtih oken*, v okviru katere so predavali tudi Vlasta Jalušič, Tonči Kuzmanič in Rastko Močnik, sta Marko Breclj in Tomaž Mezek kot opomnik konca projekta na okno v prostorih DPZN napisala »11. 9.«. Ko sta se po končanem projektu vrnila v Koper, o napadih seveda nista vedela ničesar; kljub vsemu je njuna nedolžna gesta s tem nenadoma pridobila povsem drug kontekst in podton – brez vedenja je bil s tem obeležen svetovno odmeven dogodek (Breclj 9–12).

Tako so člani DPZN-ja isto jesen organizirali serijo mehkoterorističnih aktivnosti, uperjenih zoper ministrstvo za kulturo, in serijo performansov *Napad na ameriško ambasado in slovensko vlado*. Mehki terorizem je od leta 2001 torej postal nekakšna besedna zveza, ki se pogosto uporablja v navezavi z Brecljevim ustvarjanjem; ker se je zdelo, da tedanje dni vse bolj prevevajo novice o terorizmu, je Breclj način teroriziranja, ki ga je izvajal DPZN, samooznačil za mehkega – ime nakazuje, da gre za ublaženo, omehčano, ublaženo različico terorizma.

Fossati (5 v Breclj 13) pravi, da lahko neko dejanje označimo za »teroristično«, če so cilji izbrani na podlagi svojega simboličnega pomena, če so žrtve civilisti in če je namen dejanja zasejati teror.

Zdi se, da Breclj svoje cilje zaradi simboličnega pomena res izbira skrbno in premišljeno – kar je razvidno že po naslovih njegovih performansov – »žrtve« slednjih so najpogosteje nič hudega sluteči mimoidoči (civilisti), namen akcij pa je teror nad vsem vsakdanjim in utečenim. Izbira besedne zveze *mehki terorizem* torej ni naključje, še več; jasno je, da je Breclj o vsem precej razmišljal (Fossati 5 v Breclj 13).

Kljub vsemu se zdi, da je pojem *terorizem* v 20. stoletju zaradi izrabljanja svoje premoči (tudi) v škodo civilistov dobil predvsem negativen predznak; Marko Breclj je s tovrstnega vidika izjema, saj je s svojim delovanjem postavil retoriko na glavo in se razglasil za (mehkega) terorista (16). Morda mu je prav skozi prizmo tovrstnega terorizma marsikaj oproščeno – Breclja, kantavtorja, bi občinstvo verjetno razumelo drugače kot Breclja, mehkega terorista.

Čeprav so politično-družbeni dogodki iz vsakdanjika tisti, ki večinoma povzročijo Brecljevo (umetniško) reakcijo in posledično performans, Breclja pri glasbenemu ustvarjanju ganejo in

zanimajo predvsem žalostne življenjske zgodbe in usode, ki jih pogosto uporabi kot teme (ali vsaj motive) svojih skladb.

V skladbah iz *Cocktaila* se Breclj pojavljuje v vlogi ironično-pronicljivega satirika. Naslovnica albuma, ki je izšel leta 1974, je za tedanje čase svojevrstno provokativna; v mentolov napitek je namreč vložena laboratorijska miška – na srečo je to tedanja republiška cenzura spregledala.

Že na tej plošči je v Brecljevih besedilih mogoče najti prve zametke humorja in družbene satire, ki sta se med njegovim ustvarjanjem močno stopnjevala; na *Cocktailu* se, v primerjavi s sledečimi, tako znajdejo besedila precej »blažje« narave. Poleg omenjenega je zaznati širok nabor vplivov, ki sega od bluesa, jazza, folka do avantgarde, zato je njegov kantavtorski prvenec nemogoče označiti z zgolj eno žanrsko oznako – morda Breclj med trenutki groteske, satire in absurda nekoliko spominja na Franka Zappo.⁶¹

Že otvoritvena skladba *Same prave stvari* predstavi Breclja kot enega najboljših pevskih kameleonov; *Črni peter* je v primerjavi s prejšnjo skladbo mnogo bolj humoren – na neposreden način namreč govori o stranpoteh različnih oblik kvartopirstva.

Zanimiva – in ena najbolj znanih – je jazzovska burleska *Škandal v Rdečem baru*; tu Breclj združi predvsem ambientalni melos in izvrsten črni humor na račun besedila o umoru, zaradi katerega je bar na »slabem glasu«.

Na *Cocktailu* se najdeta še skladbi *Hiškar Rogač* (Breclj je skladbo napisal v sodelovanju z bodočim Buldožerjem Andrejem Vebletom) in uspešnica *Duša in jaz*, ki je na albumu pristala proti Brecljevi volji; skladba je bila sicer nekoliko bolj komercialno usmerjena – Breclju je za nekaj časa prinesla celo mesto na domačih pop lestvicah, čeprav nad njo nikoli ni bil preveč navdušen.

Njemu ljubša in najbrž najbolj razvpita skladba z albuma je brez dvoma *Alojz valček*. Breclj je hudomušno besedilo o »mojstru za mafijo« in »človeku brez milosti« posvetil profesorju fizike – Alojzu Kodretu, ki je »poskrbel«, da je Marko padel na izpitu iz matematične fizike:

»Alojz Podre, mojster za vse,
mojster za mafijo, mafijo.
Alojz Podre, kriv si za vse,
venem brez radosti, radosti.

⁶¹ Povzeto po glasbeni kritiki Petra Podbrežnika, dostopni na: <http://www.rockline.si/podrobnosti-recenzije/cocktail-10245>.

*Točka in pol, človek in pol,
človek brez milosti, milosti.*⁶²

Časopis, poln nonšalantnega sarkazma na račun tipične apatije slovenskega vsakdanjika, se razlikuje od *Gozda*, ki prvotno izdajo albuma zaključí na sanjav, melanholičen in skorajda ganljiv način.

Dodatne skladbe, ki so bile izdane pri naslednjih izdajah istoimenskega albuma, so večinoma nastale po Brecljevem odhodu iz Buldožerjev, zato je tu mogoče zaslediti še nekoliko bolj izbrušeno satirično ost; tako bi se nostalgični *Rastemo*, ki je originalno izšel na singlu Buldožerjev *Svaki čovjek ima svoj blues*, z lahkoto uvrstil na prvotno ploščo *Cocktail*.

V slogovnem hibridu *Tri ženske* Breclj v besedilu usmeri satirične bodice proti tipičnemu slovenskemu malomeščanstvu, medtem ko je *Stonesi spoznajo moje stare starše* skladba o fiktivnem obisku skupine Rolling Stones na domu Brecljevih starih staršev – ta je sicer originalno izšla na plošči *Svinjam dijamante* (Marjanov čudni zajec), vendar se kljub vsemu slogovno in ambientalno odlično vklaplja na album.

Predvsem je v Brecljevem ustvarjanju pomembna skladba *Parada*; prav z njo se je namreč po razpadu Buldožerjev vrnil na kantavtorsko sceno.

Brecljev *Cocktail* tudi po več kot štirih desetletjih ostaja klasika slovenske progresivnorockovske in kantavtorske glasbene scene; poleg tega, da je bil album v marsičem temelj za zgodnje albume Buldožerjev z Brecljem na glavnem vokalu, je Breclj s svojim delovanjem že v zgodnjem obdobju glasbenega delovanja dokazal, da je nadvse nadarjen skladatelj, pisec besedil in talentiran pevec, ki na duhovit, luciden, pronicljiv in zabaven način drega v slovenski vsakdanjik in nadvse posrečeno brije norce iz različnih družbenih nesmislov.

Breclj tako s svojimi politično-družbenimi performansi kot kantavtorskim (in nasploh) glasbenim delom še vedno velja za dragocen dragulj slovenskih umetnikov, ki ga na področju absurda, črnega humorja in družbene kritike v spoju glasbe in besedila lahko prekaša le malokdo, poleg tega pa je njegovo umetniško delovanje izjemno pomembno tudi z vidika angažiranosti in truda za družbene spremembe, na nujnost katerih je Breclj opozoril prav s svojimi umetniškimi deli. Med njegovimi glasbenimi dosežki je prav *Cocktail* tisti, ki je nujen

⁶² Povzeto po posnetku *Alojz valček s plošče Cocktail*. [CD]. Ljubljana: Nika. Škuc: 1975.

za kulturni ego na kantavtorskem področju, saj se ta lahko po robu postavi odličnemu (a povsem drugačnemu) ustvarjanju Tomaža Pengova.

18.5 PRIMER JANIJA KOVAČIČA

Jani Kovačič je med tremi izbranimi avtorji za podrobnejšo obravnavo verjetno (diskografsko gledano) najbolj produktiven; izdaja glasbene albume, pesniške zbirke, prozo in drame.

Zanimivo je, da je bil producent njegovega prvega LP-ja *Ulica talcev*, ki je izšel spomladi leta 1980, prav Marko Brecelj. Na albumu je takrat sodelovala kopica znanih in manj znanih imen, med njimi Lado Jakša na saksofonu, Jonas Žnidaršič na bas kitari, Matevž Smerkolj na kontrabasu, Vanja Simić na violini ter Matjaž Šinkovec na klavirju.

Že leto kasneje je pri Založbi kaset in plošč RTV Slovenija izšla kasetna *Žare lepotec v Andih*, tri leta pozneje pa album *Ljudje*, ki je bil, tako kot *Ulice talcev*, razprodan, vendar zaradi tehničnih težav pri založbi plošča ni doživela ponatisa.

Žanrsko raznoliko kaseto je Kovačič leta 1988 izdal z ansamblom *Je'Ben't*, vendar se je prodajala pod njegovimi pričakovanji; prav nič drugače ni bilo s komercialno uspešnostjo naslednje plošče *Asfaltni otroci* (1992). Skorajda neverjetno se zdi, da je neprijazna mešanica difuznih jazzovskih ritmov in apokaliptične vizije asfaltnih otrok, ki še svoje sence nimajo, ki se plodijo iz čistega obupa, ki živijo od reklam (saj drugega sploh nočejo) in katerih edina svoboda je njihova brezimnost, družbeno (pre)slabo sprejeta in prezrta (Mladina, Št. 20 54–56).

Razočaral je tudi projekt *Neonski Angeli*, ki ga ni želel založiti nihče. Morda bi Kovačič, glede na uspešnost prejšnjih projektov, lahko obupal, a ni bilo tako.

Kasneje je izdal še album s pesmimi po motivih Toma Waitsa – *Povabilo na blues* (1998) – dve leti pred tem zanimivo kompilacijo songov *Tretje uho: kratka zgodovina 1977–1993 v songih*, album s songi *Balade s ceste 1* (2002) in njegovo nadaljevanje *Balade s ceste 2* (2003), *Vóšč & koléde* (2008) in lani (v sodelovanju z glasbeno skupino Ana Papedan) album *Besne pesmi*. Ob tem je izdal še številne plošče, kjer je sodeloval z drugimi umetniki, uglasbil poezijo drugih avtorjev ali na kakršenkoli način sodeloval pri raznovrstnih glasbenih kompilacijah. Sem spadajo dela *Carmina profana* (1999) – srednjeveške pesmi iz rokopisa Codex Buranum ali popularno *Carmina Burana*, ki jih je uglasbil Kovačič, *Balade in romance: od doktorja Franceta Prešerna na svitlo djano in od profesorja Janija Kovačiča*

zloženo po ljudski šegi (2002), *Preproste pesmi Franeta Milčinskega Ježka* (2003), kjer gre najti Ježkova besedila, ki so jih uglasbili Frane Milčinski - Ježek, Marjan Vodopivec in Jani Kovačič, *Tolovajske badale* (2005), kjer gre za balade Francoisa Villona s prevodom Janeza Menarta, *Od trubadurjev: srednjeveške pesmi o ljubezni* (2007), kjer je Kovačič uglasbil ljubezenske pesmi trubadurjev v prevodih znanih slovenskih pesnikov, med drugim tudi Borisa A. Novaka, *Prastare pesmi* (2009) – gre za posnetek koncerta iz cikla Akkustik teArter v Kudu France Prešeren 18. novembra 2009, *Šlagerji in pesmi iz zapora* (2015), kjer je besedila spisal Vitomil Zupan, za glasbo sta poskrbela Jani Kovačič in Jaka Pucihar, skladbe pa je odpela Vita Mavrič, *Silikonski časi* (2016) – tu gre za enajst izbranih songov, ki jih je za orkester RTV Slovenija priredil Igor Lunder. Kovačič je sodeloval tudi pri projektu *Rokerji pojejo pesnike*, v *Izštekanih*, (so)deloval pa je tudi v skupini Don Mentony Band, s katero je izdal nekaj plošč. Omeniti velja tudi druge projekte, kot so godalne popevke *Bulvar Bankrot* in CD *Velika ladja psalmov: postbožični psalmi*.

Ob omembi njegovega imena se pogosto pojavlja protest (ali pa vsaj aluzija nanj); prva plošča *Ulica talcev* je bila njegov komercialno daleč najuspešnejši projekt in nekaj let je veljalo, da je bilo povsod, kamor je prišel, polno:

»Izkazalo se je – in to me je pošteno presenetilo –, da moj prav ni bil samo moj, ampak je bil očitno artikulacija prava vse moje generacije.« (Mladina, Št. 20 54–56)

Kovačič je ves čas svojega ustvarjanja gradil na animaciji publike in se veselil njihovega kvalitetnega odziva, čeprav je bil njegov apel omejen skorajda izključno na Slovenijo.

Kot učitelj filozofije na Konservatoriju za glasbo v Ljubljani je trenutno družbeni problematiki priča (predvsem) iz povsem drugega kota kot pred leti – njegov vsakdanjik je namreč prežet s preživljanjem časa z mladino, ki mu odstira pogled na socialno-ekonomsko neenakost:

»Kako zagotoviti enake pravice in svoboščine vsem navkljub socialno-ekonomski neenakosti? /P/roblem so učenci s posebnimi potrebami, kjer se integracija spremeni v asimilacijo, še pogosteje pa v segregacijo (primer: Romi). Načelo poštenih enakih možnosti razkrije predsodke učiteljev in manko ustreznih učnih vsebin. Najslabše pa je pri načelu difference, kjer je nemogoče ob standardih plačila po glavi učenca uveljaviti individualizacijo (in diferenciacijo) pouka. Skratka, ekonomija pouka je najvišja vrednota, in ker pravica stane, si jo lahko privoščijo le redki.« (Mladina, Št. 20 54–56)

Zdi se, da skladba *Vzgoja kukavic* izpred desetletja govori prav o tej tragični realnosti:

*Težak je zrak in čadast je oblak nad mestom,
pravičnost zmrzla v ječi ždi,
ta slepa deva v ječi spi.
Ponujala se je prav vsem pod mostom,
malikovala amoralnosti,
zdaj deva slepa v ječi spi ...
Če imel bi glavo na labode –
poiskal bi gnezdo kukavic ...
Tanek namaz na tlaku so ljudje,
zdrs navkljub priljudnosti,
Pozor! Tarča prihodnosti!
Vsi so lepi, zdravi in bogati,
z bednim genom gizdavosti,
operirani odurnosti!
Ko imel bi glavo na oblube,
razumel bi vzgojo kukavic,
od pasu navzdol asfaltne noge
ne neso me gor do kukavic.» (Mladina, Št. 20 54–56)*

Če se danes Kovačič ukvarja s tovrstno problematiko – s problematiko šolstva in šolskega sistema pri nas, vzgoje ter programov in načrtov v zvezi s šolstvom in mladino nasploh – se je v preteklosti z (umetniškim) protestom, med drugim, loteval tudi kritike oblasti. Med takšne sodi ponarodela pesem *Delam*, ki jo je Kovačič spesnil pred več kot petnajstimi leti, a se zdi, da je danes še kako aktualna:

»Pesem Delam je postala razumljena šele, ko so ljudje v zagati ostali brez dela. Prej je bila to le simpatična melodija, po tridesetih letih pa so ljudje prisluhnili še besedilu. Z nalezljivo melodijo se lahko tudi kaj pove. Ta pesem je 'ušla' generalnemu nadzoru v umetnosti, kajti uspeh imajo tisti, ki ne problematizirajo oblasti. Ljudje danes identiteto kupujejo in je ne gradijo, niti je ne iščejo več.«⁶³

Poslanstvo družbene kritike in protesta nadaljuje v pred kratkim izdanih *Besnih pesmih*. Gre za obsežno izdajo 36 protestnih pesmi, ki so plod sodelovanja med Kovačičem in skupino Ana Papedan; skladbe so nekakšen glasbeni spomenik protestom, hkrati pa poskušajo spomniti na vse dobre lastnosti kolektivizma. Pesmi imajo močan politični naboj, ki jim Kovačičev značilno teatralni vokal in pestra glasbena spremljava Ane Papedan vdahneta nove pomene. Mešanica šansona, ljudske glasbe, rocka in drugih žanrov se tako strne v sodobno

⁶³ Intervju z Janijem Kovačičem, povzet po reviji Zarja: <http://revijazarja.si/clanek/ljudje/591052e3d44f6/ce-ljubis-svoje-jih-poslji-v-svet>.

protestno pesmarico, glasbeni dokument današnjega časa, morda celo – kot je za Kovačiča posebej značilno – dokument upora.

Čas, ki ni namenjen umetnosti ali družbenim spremembam, še kako potrebuje kantavtorja, kot je Kovačič, ki v sintezi glasbene in besedne umetnosti opozarja na tisto, kar morda med hitenjem v kaotičnem svetu vse pogosteje pozabljamo; umetnik, ki je glasbenik, aranžer, kulturnik, pisatelj, pesnik, angažirani državljani, filozof in učitelju s prstom kaže na vse bolj potrebno *Revolucijo* in težave v sistemu, ki jih je še kako treba odpraviti.

Poglavje zaključujem s Kovačičevim premišljevanjem o slovenskemu kantavtorju kot umetniški figuri:

»Slovenski kantavtor je tisti, ki ga poslušajo Slovenci. Ima dve podskupini: te, ki jih poznamo le mi, in one, ki jih je slišal še kdo v svetu. /O/bstajata le dva načina predaje informacij: kot zgodba ali kot leksikon. Za začetek smo za kriterij izbrali slovenščino oziroma pesmi v slovenščini. /N/adalje je veliko debate o izvajanju: sam ali v skupini. Kantavtor nastopa sam, ker je to najgospodarnejše. Toda glasbene zamisli dlje živijo in ob ustrezni zasedbi prodrejo širše. Torej je drugi kriterij avtorstvo glasbe, potem šele ostalo. Zato je pametno obdelovati po delih, kjer je kriterij pomoč, ne pa izključevanje. Seveda delovanje v drugih jezikih bogati naš prostor in kaže, da le nismo tako zarukani, kot radi pojamramo. Vsebine, ki jih jezik izraža, so človeške, nežne, dajejo uteho in razloge za življenje. Vsak izgubljen jezik je izgubljen pogled na svet. Jezik je organizem. Preživetje je odvisno od raznolikosti. Kantavtorstvo naj razvija naš jezik in ga brusi ob ostalih. Kako že pravi reklo: zobje se skrhaljo, kosti se zlomijo, jezik nikoli.« (Juvančič 2)

19 KANTAVTORJI, KI SO PREZGODAJ ODŠLI

Mnogi umetniško kvalitetni kantavtorji (žal) niso imeli velikih in dolgih karier, a so s svojim delom vseeno opozorili nase. Prav takšen je pokojni Aljoša Vrečar, ki sodi v »predzgodovino« kantavtorstva; ne glede na to, da vinilnih uspehov ni pustil, se ga kljub vsemu spomnijo starejši avtorji in stroka.

Sodobnejši, tudi pokojni, je Z'dene Vodopivec, ki je izdal antimilitaristično ploščo *Somišljeniki*. Tomaž Mistral, ki je ustvarjal v začetku devetdesetih let, je prav tako že odšel, za njim je ostal album s pretežno ljubezenskimi pesmimi.

Med manj znane, a ne manj pomembne, sodi mariborski Karlo Jederman. Tu velja omeniti še kantavtorja Milana Pečovnika - Pidžija, ki je prisegal na country, Milana Kamnika, ki je izšel iz Dua Kora, a ga kot solist ni presegel; morda podobno kot Venko Dolenc, ki je pred solo kariero deloval z legendarno Sedmino.

Primorski kantavtor Drago Mislej - Mef je, ko ni bil festivalsko-popevkarski poet, ustvarjal svojo glasbo, zapakirano z ansamblom NOB.⁶⁴

Med ženskimi kantavtoricami in glasbenicami, ki so se do zadnjega borile za svoje mesto na že tako umetniško podhranjenem področju ženskega⁶⁵ kantavtorstva in kantavtorstva nasploh, je treba omeniti Katarino Avbar, ki se je poslovila pred kratkim. Avbarjeva je izdala dva kantavtorska albuma, ki se gibljeta po polju liričnega in poetičnega – pri snovanju albuma je sodelovala s svojim življenjskim sopotnikom Petrom Deklevo.

⁶⁴ Članek iz revije Mladina, dostopen na: <http://www.mladina.si/97655/trubadurji-in-uporniki>.

⁶⁵ Žensko kantavtorstvo ni podzvrst kantavtorstva; gre zgolj za poimenovanje ženskih izvajalk na tem področju, ki obenem spominja, da je takšnih posameznic (pre)malo.

POVZETEK

Frane Milčinski - Ježek ali pod psevdonimom Fridolin Žolna je s svojim ustvarjanjem oral ledino slovenskega kantavtorstva in obenem velja tudi za utemeljitelja šansona na Slovenskem. *Cinca Marina*, *Soba št. 203*, *Darwin nima prav* in *Ne čakaj na maj* so le nekatere izmed njegovih skladb, ki danes veljajo za zimzelene ter so tako rekoč že skorajda del kolektivnega spomina.

Na področju šansona je s svojim delovanjem ogromno postorila tudi Vita Mavrič – od leta 2001 do leta 2015 je prav pod njenim kreativnim vodstvom potekal mednarodni festival šansona *La Vie en Rose*, ki je kasneje žal zamrl; enaka usoda je dočakala tudi Festival slovenskega šansona.

Zdi se, da je pri šansonu in kantavtorstvu prav besedilo oziroma poezija tista, ki je osrednjega pomena; kljub vsemu obe zvrsti temeljita na spoju treh dimenzij – na besedilni in glasbeni umetnosti ter na nastopu oziroma performansu.

Kantavtorstvo se v Sloveniji že več kot štirideset let aktivno razvija, kljub vsemu pa je bil kantavtor kot uradni poklic priznan šele leta 2014 – poklic kantavtorja oziroma v tem primeru kantavtorice je kot prva v Sloveniji v razvidu poklicev navedla Ksenija Jus.

Poleg Tomaža Pengova, Marka Breclja in Janija Kovačiča so v zakladnico slovenskega kantavtorstva ogromno prispevali tudi Katarina Juvančič, Dani Bedrač, Katarina Avbar, Peter Andrej, Andrej Trobentar, Tomaž Domicelj, Matej Kranjc in nekoliko bolj komercialno usmerjena Adi Smolar ter Aleksander Mežek; seveda kantavtorsko danes ustvarja še mnogo avtorjev, ki sem jih omenila v kronološkem pregledu, vendar žal zaradi obsega tudi tam nisem morala omeniti prav vseh.

Pomemben most med šansonom in kantavtorskim ustvarjanjem ter poezijo kot vezivom, ki morda omenjeni zvrsti najbolj veže skupaj, je Svetlana Makarovič – kraljica šansona in pesnica z enormnim opusom.

Kljub dosežkom slovenskih umetnikov je izraz kantavtor še vedno ohlapno definiran; drži le, da gre za posameznika, ki sam skuje glasbo, besedilo in naposled svojo skladbo ob lastni spremljavi s kitaro ali klavirjem tudi izvede.

Definicija, ki v grobem sicer drži, kantavtorjem odvzema bistveno umetniško vrednost – kantavtor se od drugih glasbenih izvajalcev namreč najbolj loči po tem, da je njegovo besedilo pravzaprav poezija (ali pa bi po mnenju nekaterih morala biti poezija) in gre pri njegovem

ustvarjanju zatorej za uglasbeno poezijo. Kantavtor današnjega sveta je torej brez dvoma potomec srednjeveškega trubadurja in posledica premika, ki se je v dvorskem in urbanem okolju zgodil v 12. stoletju ter tako vplival na celotno Evropo; trubadurji so namreč s svojo ljubezensko liriko povzročili, da se je civiliziranost družbe od tedaj naprej presojala po položaju, ki ga je moški namenil ženski.

Naloga tovrstnega umetnika danes prav tako kot nekoč ni zgolj zabavati poslušalce; gre za precej kompleksnejšo odgovornost – odgovornost odslikavanja sveta okoli njih. Tematika kantavtorstva je poljubna; umetnik se povsem sam odloči, katere zgodbe so mu bližje, katere so tiste, ki ga »premaknejo« in o katerih si želi govoriti – pri vsem tem je seveda pomembno, da ne glede na izbrano snov o tem piše in poje tako, da bo njegova interpretacija pristna.

VIRI

A Clear Midnight [Zvočni posnetek]/Julia Hülsmann Quartet; w[ith] Theo Bleckmann ; music [by] Kurt Weill [and] Julia Hülsmann; words Bertolt Brecht, Ira Gershwin, Walt Whitman ... [et al.]; produced by Manfred Eicher], 2015, avtor: Julia Hülsmann Quartet, založba: [München]: ECM Records GmbH, 2015.

Makarovič, Svetlana. *Šansoni*. Založba Sanje: Ljubljana, 2015.

Milčinski, Fran; Zajc, Srečo. *Frane Milčinski Ježek – Ta svet je pesmi vreden (izbor)*. Izdali: J. Milčinski, S. Zajc, P. Amalietti. Posebne edicije Feniks, december 1988, Ljubljana.

-- *Cinca Marinca, Frane Milčinski - Ježek*. [CD]. Ljubljana: Sanje, 1998.

-- *Fran Milčinski – Zbirka Slovenska klasika*. [Besedila pripravil in spremno besedo napisal Iztok Ilich]. Ljubljana, DZS 2003.

Pengov, Tomaž. *Odpotovanja*. [CD]. Ljubljana: Škuc, 1973.

-- *Pripovedi*. [CD]. Novo mesto: Glasbena produkcija in založništvo Sraka, 1992.

-- *Rimska cesta*. [CD]. Novo mesto: Sraka, 1992.

-- [CD]. Novo mesto: Sraka, 1996.

LITERATURA

Aktualno na radiu Maribor. Marko Grobler. Ljubljana, 22. januar 2015. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na: <http://4d.rtvsl.si/arhiv/aktualno-na-radiu-maribor/174315648>.

Avbar, Katarina. *Med trivialnim in umetniškim: premislek o literarni vrednosti besedil slovenske popularne glasbe*. [diplomsko delo]. Ljubljana: 2007.

-- Vedno si lahko napačno razumljen, z ironijo ali brez nje. Intervju, RTV Slovenija.

Ljubljana, 12. oktober 2016. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na:

<http://www.rtvlo.si/kultura/novice/katarina-avbar-vedno-si-lahko-napacno-razumljen-z-ironijo-ali-brez-nje/404732>.

Baza avtorjev in del: <https://www.sazas.org/Glasba/Baza-avtorjev-in-del>.

Bertolt Brecht: *Chaos, according to plan*. January 30, 1987, John Fuegi, University by Maryland, Cambridge University Press.

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.

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

Dodič, Patricija. Ljubljana, 14. 1. 2017. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na: <https://www.dobreknjige.si/Knjiga.aspx?knjiga=5221>.

Eckman, Anda. *Primerjava slovenskih rock besedil s slovenskimi pesemskimi besedili in njihova vpetost v družbeni kontekst*. [diplomsko delo]. Ljubljana, 2006.

Enciklopedija slovenskih kantavtorjev: prvi sistematični pregled. *RTV Slovenija*. [intervju]. Ljubljana, 31. januar 2016. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na: <https://www.rtvlo.si/kultura/glasba/enciklopedija-slovenskih-kantavtorjev-prvi-sistemacni-pregled/384713>.

Fabbri, Franco; Chambers, Iain. What Kind of Music? *Popular Music* 2. 1982. 132.

Fortuna, Biserka. *Preseganje žanrskih zahtev v tekstih za popevke Gregorja Strniše*. [diplomsko delo, mentor Boris A. Novak]. Ljubljana: 2000.

Fossati, Marco. *Terorizem in teroristi*. [prevod Aleksa Šušulič; spremna beseda Igor Lukšič, znanstvena monografija]. Ljubljana, Sophia, 2005 (Ljubljana, Rotosi).

Ivakič, Anja. *Mehki terorizem Marka Breclja*. [diplomsko delo]. Ljubljana: 2016.

Javornik, Sonja. Če ljubiš svoje, jih pošlji v svet. (Citirano 25. 4. 2018). <http://revijazarja.si/clanek/ljudje/591052e3d44f6/ce-ljubis-svoje-jih-poslji-v-svet>.

Jus, Ksenija. *Svobodna radikalka*. Zavod CCC: Ljubljana, 2007.

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. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na: <http://novamuska.org/?p=3395>.

Matej Kranjc, Mladina: »Kdo je na vrsti, da bo prerok? O glasbi Tomaža Pengova, *Glasna: revija Zveze Glasbene mladine Slovenije*. Letnik 45, št. 2 (apr.–maj 2014).

– – *Recenzija*. Portal Sigic, Ljubljana, 25. 1. 2018. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na naslovu: <http://www.sigic.si/dvanajst-sencnih-dus>.

Klobčar, Marija. Pesemsko obveščanje in ustvarjanje tradicije. *Traditiones* 43. Št. 4 (2014): 12.

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

– – Intervju z Adijem Smolarjem. 5. 3. 2014.

Koležnik, Mateja. *Drama, opera in balet Maribor*. Maribor, 2018. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na: <http://www.sng-mb.si/reziserji-drama/mateja-koleznik>.

Koprivec, Tjaša. *Intervju Radio Študent, Tomaž Pengov*. Ljubljana: Bulat Andre, 15. 1. 2018.

Literatura. Letnik 26, št. 276 (jun. 2014). 64–84.

Matoz, Zdenko. Ne pristajam na lažno skromnost, jaz se imam kar za kraljico šansona. *Delo*. [intervju]. Ljubljana: Kultura, 2015. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na: <http://www.delo.si/kultura/glasba/svetlana-makarovic-ne-pristajam-na-lazno-skromnost-jaz-se-imam-kar-za-kraljico-slovenskega-sansona>.

– – Drevo in zvezda, nova zvočna knjiga Tomaža Pengova. *Delo*. Kultura, 5. 2. 2011. Dostopno na: <http://www.delo.si/kultura/drevo-in-zvezda-nova-zvocna-knjiga-tomaza-pengova>.

Mavrič, Vita. *RTV SLO*. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na: <http://www.rtv slo.si/moja-generacija/festival-sansona-se-poslavlja-drevi-se-zadnjic-la-vie-en-rose/367075>.

Mavrič, Vita. (Citirano 25. 5. 2018). Ljubljana: Kulturzur, 10. 10. 2012. Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=zob35HkVnus>.

Mentor. Drevo in zvezda. Letnik 32, št. 4 (2011). Ljubljana, 2011. str. 94–95.

Milčinski, Jana. *Moje življenje z Ježkom*. [Uredil in spremno besedo napisal Ivan Sivec]. Zbirka Slovenske legende, Ljubljana: 1998.

Milek, Vesna. Kje so barve v črno-beli fotografiji? *Delo*. [intervju]. 1. maj 2014. (Citirano 25. 4. 2018). <http://www.delo.si/zgodbe/sobotnapriloga/neca-falk-kje-so-barve-v-crno-beli-fotografiji>.

Mladina. Izloček tiskane izdaje. Ljubljana, 17. 5. 2006. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na naslovu: <http://www.mladina.si/102431/peter-andrej-dejan-berden-povabilo-na-caj>.

-- Št. 20 (19. maj 2007). 54–56.

-- Tisti Buldožer, ki postane slovenski antikrist. 27. 8. 2003, Ljubljana. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na: <http://www.mladina.si/91502/kk-brecelj>.

-- Boštjan Narat: glasbenik in filozof. Št. 23 (8. jun. 2012), 50–51.

MMC RTV SLO. ŽELIMO VAM, DA BI VAM V LETU 2015 SREČA ODPRLA SVOJA VRATA! (Citirano 25. 5. 2018). Ljubljana: 22. 12. 2014. Dostopno na: <http://www.rtv slo.si/dostopno/clanki/78>.

-- Joni Mitchell: »Bob Dylan je pozer« (Citirano 25. 5. 2018). Ljubljana: 26. 4. 2010. Dostopno na: <https://www.rtv slo.si/kultura/glasba/joni-mitchell-bob-dylan-je-pozer/228831>.

Muck, Nanča. *Primerjava pevske in govorne interpretacije besedila v teoriji in praksi*. [magistrsko delo]. Univerza v Ljubljani: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2013.

Mužič, Neva. Pesmi, ki jih (skoraj) ni brez uglasbitve in avtorjevega petja. *Delo*. Ljubljana, 14. 3. 1991. 14.

Novak, A. Boris. *Ljubezen iz daljave*. Mladinska knjiga: Ljubljana, 2003.

Pavis, Patrice: *Gledališki slovar*. Prev. I. Lampret. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997.

Pertič, Maja. Sanjam, da bi moj šanson zapel Iztok Mlakar. *Primorske novice*. [intervju]. 23. 5. 2015. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na: <http://www.primorske.si/2015/05/22/sanjam,-da-bi-moj-sanson-zapel-iztok-mlakar>.

Peticija za kantavtorja kot poklic. Ljubljana, 2018. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na: <https://www.ipetitions.com/petition/za-poklic-kantavtorja>.

Podbrežnik, Peter. Rockline, 20. 6. 2015. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na: <http://www.rockline.si/podrobnosti-recenzije/cocktail-10245>.

Predin, Zoran. *Praslovan*. Maribor: Obzorja, 1987. [Spremna beseda Milana Jesiha na zavihkih ovitka].

Shuker, Roy. *Popular Music: The Key Concepts*. Abingdon; New York: Routledge, 2005. 248.

Skozi mačje oči. *Pogledi*. Ljubljana. Letnik 6, št. 15–16, 5. 8. 2015.

Slovar slovenskega knjižnega jezika.

Spletna izdaja na www.fran.si © 1970–1991, 1994, 1997, 1998, 2000, 2008, 2010, 2014,

Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU in avtorji.

Slovenski filmski center. *Ne čakaj na maj*. (Citirano 25. 5. 2018). Dostopno na: <https://www.film-center.si/sl/film-v-sloveniji/filmi/1179/ne-cakaj-na-maj>.

Stabej, Marko. *Slovenski pesniški jezik prve polovice 20. stoletja*. [magistrsko delo]. Ljubljana: 1994, ZIFF.

Spletna stran Andreja Gujčka. Ljubljana, 2018. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na: <http://www.andrejgucek.si/biografija>.

Škerjanec, Brane. *Ekspresivna forma rockovskih godb*; [magistrsko delo]. Ljubljana, 2004. 69–72.

Štamcar, Miha. Trubadurji in uporniki. *Mladina, Kultura*, letnik 35. 1. 9. 2003. (Citirano 25. 4. 2018). <http://www.mladina.si/97655/trubadurji-in-uporniki>.

– –; Pirc, Vanja. Resnica pod nagobčnikom. *Mladina*. Št. 50 (13. dec. 2004). 64–65.

– – *Dueti: prispevki k slovenski popularni glasbi*. Ljubljana: Umco, 2006.

– –; Crnovič, Deja. *Mladina*. Št. 9 (3. mar. 2007). Pripotovanje hrepenenca: Tomaž Pengov, kantavtor. 54–55.

Šumič Riha, Jelica. *Nekaj vprašanj ob problemu konkretizacije in konstitucije estetskega predmeta*. [diplomska naloga]. Ljubljana: 1983.

Tadel, Boštjan. *Brecht in Slovenci, neuspela srečanja*. [diplomsko delo]. Univerza v Ljubljani, FF, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 1993.

Uradna spletna stran Danija Bedrača. Ljubljana. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na: <http://bedrun.blog.si/ol.net>.

Uradna stran Kantfesta (Citirano 25. 4. 2018): http://kantfest.si/?page_id=426.

Uradna spletna stran Urše Ramoveš. Ljubljana, 2010–2018. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na: <http://ursularamoves.info/sl/biografija>.

Zakonodaja: Predlog Uredbe o samozaposlenih v kulturi. Ljubljana, 20. 2. 2014. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na: www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Zakonodaja/Predpisi_v_pripravi/2014/Uredba_o_samozaposlenih_v_kulturi/Predlog_Uredbe_o_samozaposlenih_v_kulturi.

Založba Celinka. Ljubljana, 2018. (Citirano 25. 4. 2018). Dostopno na: <http://www.celinka.si>.

Izjava kandidata / kandidatke

Spodaj podpisani/a **Sandra Erpe** izjavljam, da je besedilo magistrskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno, in

dovoljujem / ne dovoljujem

(ustrezno obkrožiti)

objavo magistrskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Datum: _____

Podpis kandidata / kandidatke: _____