

PESNIK IN GLASBENIK: SKICA SODOBNIH STIČIŠČ

Prispevek analizira nove oblike interakcije poezije in glasbe, ki se v zadnjem času uveljavljajo kot intermedialni dogodki. Posebej se posveča pesnikom, ki v naslovih, imenih, motivih, življenjski filozofiji in glasbeno motivirani kompoziciji pesniških besedil izpričujejo trajno zanimanje za zvočnost. Opisuje tudi njihove večmedijske projekte in glasbeno-pesniške dogodke, ki so bili posneti na alternativnih kulturnih prizoriščih in so dostopni na zvočnih nosilcih ali kot videospoti preneseni na splet.

Ključne besede: sodobna slovenska poezija, intermedialnost, sodelovanje pesnika in glasbenika, Primož Čučnik, Gregor Podlogar, Andraž Polič, Tone Škrjanec, Tomislav Vrečar

Sobivanje poezije in glasbe ima na Slovenskem razmeroma dolgo in dobro raziskano tradicijo, ki se je začela v obdobju razsvetljenstva, se nadaljevala v romantiki in moderni ter dosegla vrhunec v 20. stoletju. Prevladujoči način stikanja so bile uglasbitve, skladbe za različne vokalno-instrumentalne sestave, od najpogostejših večglasnih zborov do ambicioznih samospევov in kantat. Slovenski skladatelji so za petje izbirali besedila kanoniziranih klasikov, v katerih so prepoznavali utelešenje nacionalne identitete in dovršene jezikovne oblike, Prešerna, Jenka, Gregorčiča, Župančiča, ali izjemno občutljivost in inovativnost Murna, Kosovela, Balantiča. Artistično organizirani besedilni strukturi z izrazitim avtorskim pečatom so s prenosom v glasbeni medij omogočili zunajliterarno družbeno učinkovanje. To se ni dogajalo samo glede na osebne afinitete skladateljev do določenih pesmi, ampak tudi glede na stilne opredelitve in izbire v okviru glasbe, kajti razvoj obeh umetnosti ni potekal kot skladno vzporedje, temveč po notranjih zakonitostih vsake od njiju in po prenavljajočih spodbudah iz Evrope in sveta.

Bogastvo literarno-glasbenega sožitja se nadaljuje tudi po drugi svetovni vojni, ko največ uglasbitev doživljajo besedila Janeza Menarta, Kajetana Koviča, Cirila Zlobca, Edvarda Kocbeka, Daneta Zajca in Svetlane Makarovič. Uglasbitev se lotevajo skladatelji resne in eksperimentalne elektronske glasbe,¹ pogosto tudi popularne šansonske, džezovske in rockovske,² ter glasbeniki instrumentalisti.³ Redko je v eni osebi združen literarni in glasbeni talent, pevsko in instrumentalno izvajanje lastnih besedil.⁴ Razlika med popularno in resno uglasbitvijo je v razmerju med glasbeno in literarno razsežnostjo skladbe: popularno besedilo ilustrira s toni (melodiko), barvo inštrumentov, ritmom, tempom oziroma ga transponira v takšno zvočno-semantično sintezo, v kateri si glasba besedila niti ne podreja niti se od njega ne oddaljuje v avtonomno zvočno pojavnost. Sodobni skladatelji resne glasbe so ustvarjalno svobodnejši, bolj individualizirani in manj predvidljivi raziskovalci zvočnosti, ki jo sprožajo motivno-tematske, emocionalne, intonacijske, ritmične in glasovne razsežnosti pesniškega besedila. Uglasbitve delujejo kot skladno, redkeje kot disonantno vzporedje, čeprav je predstavnost, ki jo sproža asemantična glasba, teže ulovljiva (in ubesedljiva) kot konkretizacije pesniških besedil. Ne glede na glasbeno zvrst in elitnost/množičnost naslovnika pa je rezultat podoben: okrepljena čustveno-razpoloženska razsežnost ter zastrta idejno-racionalna plast pesniškega sporočila. V skoraj vseh primerih je med nastankom/objavo prvotnega lirskega besedila in skladateljevim ustvarjalnim dejanjem časovna distanca, saj uglasbitev ne predpostavlja neposrednega stika in sočasnega sodelovanja med pesnikom in skladateljem: besedilo je odprto in razpoložljivo za individualno zvočno interpretacijo. Poleg tega sta pesnjenje in skladanje časovno nedoločena procesa, bistvena je sled v rezultatu, zapisu, in z njim določena možnost izvajanja. Pesnik in skladatelj sta v svoji stvaritvi navzoča le posredno, in čeprav je vsaka izvedba enkratni dogodek, so njegovi parametri vnaprej predvideni, nadzorovani in ponovljivi.

Zdi se, da so ravno ločnice in razdalje med pesnikom, glasbenikom, izvajalcem in poslušalcem spodbudile nekatere drugačne oblike intermedialnega sodelovanja, ki se uveljavljajo v zadnjem desetletju. Poleg snemanja živih avtorskih branj in profesionalnih interpretacij gledaliških igralcev za zvočne knjige nastajajo kompleksnejše oblike intermedialnosti. To so posamezni občasnji projekti in *ad hoc* sestavljene skupine ustvarjalcev ali pa trajnejše prijateljske povezave in skupinsko nastopanje pod določenim umetniškim imenom (CPG impro, Hamlet express, Soma Arsen). Med najbolj odprtimi pesniki mlajše generacije, ki delujejo z materiali obeh umetnosti, so Primož Čučnik, Gregor Podlogar, Tone Škrjanec, Gal Gjurin, Andraž Polič, Tomislav Vrečar in Gašper Malej. Nastopali so na prizoriščih alternativne kulture (KUD France Prešeren, Kino Šiška, Klub Gromka, Španski borci, ŠKUC

¹ Za uglasbitve poezije so najpomembnejši Marjan Lipovšek, Jakob Jež, Pavle Merku, Lojze Lebič, Alojz Srebotnjak, Darijan Božič, Pavle Mihelčič, Samo Vremšak, Štefan Mauri, Matjaž Jarc, Brina Jež Brezavšček; elektronsko in eksperimentalno glasbo goji Bor Turel.

² Bojan Adamič, Ati Soss, Urban Koder, Mojmir Sepe, Jani Golob, Lado Jakša.

³ Zlatko Kaučič, Dina Slama, Viki Baba, Janez Škof, Venio Dolenc, Tomaž Zorko, Matic Smolnikar.

⁴ Prim. Svetlana Makarovič: *Krizantema na klavirju* (1990) in *Nočni šansoni, Dajdamski portreti* (1998).

v Ljubljani) ter posneli nekaj inovativnih zgoščenk in videospotov, s katerimi so presegli tako obliko klasičnega literarnega večera kot obliko (rockovskega) koncerta.

Za začetek se kaže ustaviti pri razliki med prenovljeno zvočno knjigo in intermedialnim dogodkom. Knjiga *Kamen* je izbor enajstih prej objavljenih pesmi **Aleša Štegra** iz zbirke *Kašmir, Protuberance* in *Knjiga reči*. Na zgoščenki s posnetkom avtorjevih branj so pesmi postavljene v novo razmerje in opremljene z improvizirano glasbo, ki jo na kontrabasu in bandoneonu izvajajo graški glasbeniki Peter N. Gruber, Andreas Prassl in Otto Lechner. Tako kot pesmi so tudi glasbeni vložki preneseni s predhodnih zgoščenk *Die schwarze Prinzessin* (1999) in *Fis* (2000). Glasba in poezija naj bi ustvarjali »dialog«, glasba naj ne bi »le ilustrirala Štegerjevih interpretacij svoje poezije, marveč skupaj z njimi odpira samosvoj, magičen in izjemno sugestiven zvočno-besedni svet« (Spletna knjigarna Beletrine). V resnici sta medija ločena, glas in skladba se izmenjujeta v pravilnem zaporedju, tako da ne prihaja do sočasnega prekrivanja in mešanja, temveč pozornost preskakuje z druge na drugo. Ker glasba ni odzivanje na poezijo, ampak sredstvo zaporedju in prekritivte med besedili, je tu komaj upravičeno uporabljati oznako *dialog*.

Povsem drugače deluje pesniško-zvočni projekt **Mesto Gala Gjurina**, ki obstaja kot cikel lahkotnih pesmi v prozi in kot zvočni posnetek. Pri zvočni podobi je poleg avtorja sodelovala šestčlanska zasedba džezovskih glasbenikov z desetino inštrumentov.⁵ Glasba je hkrati razmejitev in zapolnitev tišin med besedilnimi enotami in akustično ozadje, tako da soustvarja atmosfero besedil: urbanih vtisov, ironično obarvanih prizorov, mimobežnih srečanj, mačkastih blodenj, naglih menjav perspektive, fragmentov spodletele erotične zgodbe. Dominantna postane v tistih pesmih, ki za vzdušje zabave, nervozne razdraženosti in nezadoščenosti s površnimi stiki izkoriščajo glasbene motive (*XIV trobenta bo spet samo dražila in nikoli ne potešila*; *XV*, pozneje naslovljena *beat beat*). Glasna kakofonija ponazarja duševni kaos »trikrat norega starca«, ki v razbeljenem olju peče kovance (*XVII*), pospešeni ritem dnevne dogodke: »/S/pet dnevnik poznam samo dnevnik trd in nadut in nevaren dnevnik« (*XXIII*). Džez se preveša v instrumentalni eksperiment, ko uvaja bizarne prizore otroških poškodb na vasi (*XX*), vaško poroko s pijanimi svati pa spremljata tradicionalni ljudski glasbili, harmonika in lončeni bas, ki v moderni zvočni sliki delujeta kot groteskna potujitev (*XXI*). Sam Galov glas brez ozadja izreka elegične dele, ker bi zvočna spremljava v ljubezenskem prizoru takoj po vojni v Bosni (*X*) in opisu osamljenega starca z orehi (*XXII*) delovala patetično. Glas se kot zvočni element vključuje v improvizacijo, ki ne krni semantike, pač pa v njej poudarja emocije dolgočasje, naveličanosti, razočaranja, ki se prav zato zdijo pristnejše. Po ozvočenju svojega prvenca in objavi nekaj pesmi v *Novi reviji* je Gjurin prenehal delovati kot pesnik in se je v celoti posvetil petju, igranju, aranžiranju, glasbeni produkciji, organizaciji in založništvu. O prevladi glasbe priča tudi zgoščenka *Projekt mesto*, kjer se ob klasičnem in eksperimentalnem džezu pojavljajo štiri besedila iz zbirke in revijalnih objav, vendar je govor modificiran s šepetanjem, elektronsko

⁵ Glasbeniki so Žiga Golob, Lenart Krečič, Igor Matkovič, Dejan Lapanja, Gašper Peršl in Sašo Gačnik.

obdelavo ali glede na glasnost inštrumentov postavljen v ozadje. Samo v pesmi *Sale* je dogodivščina interpretirana tako zanosno in dinamično, da preglasi inštrumente.⁶

V zadnjem desetletju je pesnik z najmočnejšim zanimanjem in poslušom za moderno resno glasbo **Primož Čučnik**. Že v prvencu *Dve zimi* to napovedujejo imena skladateljev in izvajalcev: pianist Keith Jarret, basist Gary Peacock in prijatelj glasbenika, Tomaž Grom in Tao G. Vrhovec Sambolec (*Vonj po čaju*). Tu je tematizirana razlika med besedo in glasbo, njenim časovnim odvijanjem in fiksiranjem (v note). Privlačnost glasbe je v zmožnosti izražanja presežnega, komunikaciji »z angeli in duhovi«, čeprav je njen učinek nedoločen. Spisek imen iz glasbenega sveta se podaljša v zbirki *Ritem v rókah*, kjer se prvič pojavi motiv poslušanja Bachove klavirske glasbe v izvedbi kanadskega pianista Glenna Goulda (*Hamletove variacije*). Goulda pesnik spet imenuje v razpoloženski pesmi *Meglenu suita* iz zbirke *Akordi*, kjer omenja tudi pianistove ekscentrizme, skladbe in skladatelje za klavir, ki jih je interpretiral. Glenn Gould je tudi naslovljenec mezostihov na medmet *Báh!*⁷ Ob prijatelju Gromu Čučnik tematizira (ne)primerljivost glasbe in poezije, čeprav glasba z zvoki, ki nimajo pomena, gane pesnika, sporočilo besednega ustvarjalca pa gane glasbenika. O ljubezni do glasbe priča govorčeva želja, da bi čim dalj časa živel v njenem imaginarnem prostoru: »In ko rečeš glasba, zaigraš na (moje) najbolj / občutljive strune in hvaležen sem njen del. // A še raje si predstavljam, da za dolgo, / ja za vedno več in več dni in noči, / ostanem v njej kakor v besedi« (*Stara pisma*, Čučnik 2002: 43).

Osrednja Čučnikova estetska referenca je skladatelj ameriške avantgarde John Cage. Naslov njegove znamenite konceptualne »skladbe« 4' 33'', ki ob vsaki »izvedbi« praktično dokazuje neobstoje absolutne tišine, Čučnik uporabi v naslovu refleksivne pesmi o stanju duha na prelomu iz 20. v 21. stoletja *Oda na 4' 33''* (Čučnik 2002: 71–72). Navezovanje na radikalni eksperiment je vgrajeno v oznako občutja postmetafizičnega, obubožanega časa nervoznosti, segmentiranja, nadomestkov, redukcije raznovrstnosti in shematičnosti, brezizhodnosti, zaigranih čustev, zavesti minljivosti in neponovljivosti. Cage tu označuje prekinitve, praznino, pričakovanje, izstop iz smrtnosti, minevanja, nezavedanja in neposlušanja. V naslednjih Čučnikovih zbirkah se bodo s Cageevim imenom začeli povezovati odprtost za vse vrste glasbenih kulis, poslušanje zvokov, ki tvorijo »konkretno glasbo« določenega prostora, nenehno spreminjanje in naključje: »GLASBA SPREMEMB stara glasba / iz leta 1952 mislim igra zatek«⁸ (*Oda na manhatnski aveniji I*). Cage je ozadje za sporočilo o subjektivih omejitvah, o nezmožnosti predstavljati si nič oz. o nevednosti (*Zakaj*

⁶ V *Novi reviji* (247–248 (2002), str. 36) ta pesem nima naslova, tudi v antologiji *Mi se vrnemo zvečer* (Kos 2004: 164–165) je v kazalu naveden prvi verz: *Kako sva potovala takrat Sale! Ko sva se gnala proti Zagrebu!*

⁷ Mezostihii so prvič objavljeni v bloku *Ut musica poesis* (*Literatura* 16/150–151 (2004), str. 140–153), nato v raznovrstnejši vizualni podobi v večavtorskem katalogu *Ljubezen je bojno polje/Love is a battlefield* in tretjič v zvočni izvedbi CPG Impro na zgoščenci *Pri besedi z glasom in zvokom*.

⁸ *Glasba sprememb* je naslov prve Cageeve nedoločene skladbe za klavir, ki jo je izvajal David Tudor, in prve, pri kateri je skladatelj uporabil kitajsko knjigo diviniacije *I ching* (*Knjiga sprememb*), s katero je naključno izbiral diagrame tonov, trajanj, dinamike, tempov in gostote.

nisem filozof, Čučnik 2004a: 62–63), in izvor dopuščanja drugačnosti drugega, tudi razlik med poslušalci različne glasbe, izhajajočih iz načinov življenja, okusov in okolja (*Renons*, Čučnik 2004b: 149–153).

Ko je sprejemal avantgardne ideje, skupaj z njihovo zenovsko utemeljitvijo, poslušal avantgardistove kompozicije, npr. *Ryoanji*, skladbo za štiri soliste in orkester, inspirirano s skalnim vrtnom v Kjotu (*Trenutne odločitve*, Čučnik 2005: 27–28), se je Čučnik lotil tudi eksperimenta s pesniško formo, posneto po Cageevih mezostihih. Mezostih je kratka pesem, katere kitični obseg določa število črk imena in priimka umetnika, na katerega se pesem nanaša, pri čemer se poudarjene črke ne pojavljajo na levem robu kot pri akrostihu, temveč sredi vrstice. Nekaj Cageevih izvirnikov na ime James Joyce je objavljenih v 150.–151. številki revije *Literatura*, ki je posvečena raziskavam intermedialnega odnosa med glasbo in poezijo. Iz Čučnikove ureditve tematskega bloka je videti, da so se ti odnosi okrepili v času zgodovinskih in sodobnih avantgard. Ob tem so se spremenila tradicionalna glasbena načela in določila (retorika), razpustile meje med umetnostjo in življenjem ter predrugačil metadiskurz o glasbi: Cageeva refleksivna besedila imajo obliko vprašanj ali pa z igrivimi ponavljanji in prekinitvami miselnega toka posnemajo skladanje in vključujejo kontekst/položaj izrekanja. Čučnik je napisal pet mezostihov na ime Johna Cagea, dva na Vinka Globokarja, dva na Conlona Nancarrowa, dva na Erika Satieja, dva na Johna Zorna, sedem na Glenna Goulda in petnajst na Bojana Goriška. Po dve ali več kitic je združil pod naslovom zvočnega medmeta (*Pst, Aha, Pi-bip, Din din, A-čih!, Báh in Renons*), vsebinsko pa je v posameznem posvetilu povzema glasbenikove težnje, stilne usmeritve, predstavil izkušnjo poslušalca in refleksijo o novih glasbenih temeljih.

Še preden sta nastali najbolj eksplicitno »glasbeni« zbirki *Ritem v rôkah* in *Akordi*, o čemer pričajo naslova zbirk in motivi pesmi, se je Čučnik lotil ozvočenja svojih pesmi iz prvenca. Z basistom Tomažem Gromom in skladateljem Taom G. Vrhovcem Samolcem, ki sta usmerjena v eksperimentiranje z zvokom, so izdali zgoščenko *Dvojnik* (1999). Označili so jo kot »združevanje konkretnih zvokov z improviziranim gradivom v pesmim podobnih oblikah« in »raziskovanje možnosti prevajanja govorjene besede v glasbeno doživetje na komunikativen način« (spletna stran zavoda Sploh). Običajno branje poezije je v tej pesniško-zvočni sočasnosti potujeno z različnimi postopki. Verzi in besedilo so segmentirani na besede, brez medstavčnih premorov, intonacije, enakomerno mehnično izgovarjani, kakor da so besede samo ritmične enote, ob zvočni spremljavi harmonike in tolkal (*Spoznanje*). Avtorjev glas prekinjajo/motijo piščalke, tolkala, radio, posnetki hrupa in drug glas, ki posamezne odlomke bere mehnično ali vzdihujoče. Veseli ton je utišan z naraščajočo razglašenostjo in aritmičnostjo, tempom in glasnostjo drugih zvokov (*Pesem dneva*). Med poezijo in konkretno ter elektronsko glasbo se vmeša »komentar« oz. naključja v snemalnem dogodku (dogovor, pogovor, smeh), več glasov sočasno bere različne dele teksta ali različne tekste, ki postanejo nerazumljivi. Vokalni eksperiment pesem *La passion de Jean d'Arc* reducira na nekaj razločno artikuliranih odlomkov, ki poudarjajo besedi vera in ljubezen, sicer pa se šepetanja zlijejo v šelestenje in

šumljanje, ki ju spremljata repeticijska glasba in rahlo tonsko valovanje flavte iz ozadja. Mikrofonsko pačenje barve glasu, zvok zasedenega telefona, ropotulje, počasne melodije klarineta in škrtanje potujujejo besedilo *V zapuščeni hiši*. Najmanj deformirana je pripovedno-opisna pesem *Vonj po čaju*, kjer Čučnikovo nevtralnno branje motijo kapljanju podobni pokljaji in ozadje komaj slišnega kontinuiranega in valujočega tona. Deformacija *Pisma* izhaja iz načina govora moškega in ženskega govorce, ki ne znata slovenščine in zato bereta s fonetičnimi in naglasnimi napakami. Posamezne besede so sicer razumljive, toda zaradi izmenjave glasov sredi stavka in prekinjenega intonacijskega poteka uhaja smiselna povezanost stavkov. *Dvojnik* je prvi tovrstni eksperiment: pesmi ne transformira v glasbo, ampak jo opremlja z zvoki, ki delujejo kot naključna ali preiščljeno strukturirana motnja, vzporedni tok, zaradi česar besedilo izgublja pomensko razpoznavnost in se spreminja v zvočni material enake veljave kot instrumentalno proizvedeni toni in elektronsko sintetizirano škrtanje, drgnjenje, piskanje, prasketanje, preskakovanje itd. Sintetični zvoki so ostrejši in bolj moteči od vsega, kar proizvajajo akustični instrumenti (orglice, kovinske palice, flavta, klarinet, strunski instrumenti), čeprav so tudi tonska sozvočja kakofonična, nepovezana kot uglasjevanje orkestra ali v velikih tonskih amplitudah. Pesnikov glas je umeščen v raziskavo učinkov trčenja, križanja in mešanja zvokov. S tem se rahlja čustvena in razpoloženska dimenzija poezije, literarnost je utišana, razpršena, demistificirana, njena vzvišenost in duhovnost je predrta, poudarjen pa je njen materialni (akustični), časovni, dogodkovni in izvedbeni vidik.

Že pred pisanjem mezostihov je Čučnik raziskoval možnosti »skladanja« poezije. S ponavljanjem in variiranjem verzni enot je oblikoval približek sestine (z ohlapnejšo shemo rimanja) v pesmi *Sestina*, v kateri je resna vsebina (ideje, logika, resnica, denar, surovost, hrup) igrivo razdrta. Ponavljanje in kroženje, ki posnema in nadgrajuje figuro anadiploze, je pesnik preskusil v programskem sonetu *Jezik se trudi*: »Oblike pripravljene v prosti govorici / govorici prosti ednine in drhtenja / drhtenja v prvi osebi omahljive dvojnosti / dvojnosti omahljive vse-prevlade jaza« (obe pesmi sta iz zbirke *Ritem v rôkah*). V naslednjih zbirkah je izpopolnil obliko pantúm, pesmi v štirivrstičnicah, ki jih povezuje dvojna katena, tj. ponavljanje verzov po vzorcu 2. verz kitice A > 1. verz kitice B, 4. verz kitice A > 3. verz kitice B. Na način spiralnega vrtenja ali lahkotnega kroženja se pesnik loteva eksistencialnih tem, aporij, nostalgičnega obnavljanja otroštva in izstopa iz pospešenega odvijanja življenja (*Antisvet*, *Zlate fasade* in *Variacije na aporije, poti in glasove* v zbirki *Nova okna*, *Dremež* v zbirki *Kot dar*). Zaradi ponavljanja verzov se drobi kohezija opisnega okvira ali pripovedne sheme, tem bolj pa so izpostavljeni posamezni verzi, ki učinkujejo kot maksime: »Velike stvari so v resnici neznatne«, »Prazni so znaki, ki stojijo z namenom«, »Več kot eden, nujno je, da jih govori več kot eden«.

Leta 2003 Čučnik sodeluje na zgoščenki *Košček hrupa in ščepec soli* s prijatelji – pesniki Škrjancem, Podlogarjem, Vrečarjem in Mozetičem in glasbeniki, ki so nastopali v KUD France Prešeren. To je bilo tedaj eno bolj domiselnih srečanj poezije in zvoka, ne spevnega in melodičnega, ampak eksperimentalnega, elektronskega, sintetiziranega. Glasovi pesnikov so ostali razločni, ohranili so prepoznavno

individualno barvo, neoporečno in individualno bralno interpretacijo. Vsak pesnik ima svojega opremljevalca,⁹ preklapljanje med medijema ter vstop glasu pa delujeta po načelu improvizacije. Glasba se ne osamosvaja, ampak glas podpira in gradi svojo linijo, ki je največkrat paralelna (Škrjanec ob kitarški glasbi Janija Mujiča, Podlogar ob elektronski B. Menuja, Mozetič ob sintetiziranem monotonem valovanju, ki ga proizvaja Kozma), redkeje kontrastna jezikovnemu sporočilu (npr. nežna improvizacija Gorana Majcna na klavirju ob Vrečarjevem izrekanju grobih verzov deziluzije nad čustvi in banalno redukcijo bivanja). Čučnikovo nevtralnemu branje dolge pesmi *Amerika*, ki ritmično kopiči kulturne in politične dosežke ameriškega izvora, zavrača negativne družbene pojave in se zavzema za vrednosti z drugih koncev sveta, podpira nepredvidljivo zvočenje Tomaža Groma. Bolj kot na melodiji temelji na posnetih in elektronsko deformiranih konkretnih zvokih ter občasno ponavljanju utišanega, mikrofonskega glasu, vendar tako, da ne moti in ne podpira besedilnega stopnjevanja.

Whitmanovsko energični ritem *Amerike* se ob srečanju z resničnostjo izkaže za abstraktno vednost, literarno in iz literature izhajajočo gesto, medtem ko pesmi zbirke *Oda na manhatnski aveniji* temeljijo na avtobiografskih fragmentih, zaznavah stvarnega newyorškega okolja ter filozofiji trenutka. Slednja obarva nagon po preživetju v večkulturni džungli, nihanje med vzdržljivostjo in otroško radovednostjo, soočenja s kulturnimi razlikami in refleksivno odzivanje. Lirski subjekt se zaveda zapeljivosti okolja, ki ga zastopajo glasbene kvalitete: »ne to ni Amerika / ne oblači se v zastavo ne poslušaj / ritma ne nasedaj tempu to ni melodija« (*LXXIV*).

V lastni založbi LUD Šerpa je Čučnik izdal zbirko *Akordi*, v kateri se poleg posnemanja komponiranja uveljavlja podobna percepcijska odprtost kot v *Odi na manhatnski aveniji*, le da je izrecno usmerjena v poslušanje. Težko je dokazati, da pesniške oblike posnemajo tonska sozvočja, kot sugerira naslov zbirke in uvodnega cikla, čeprav gre za samosvoje oblikovanje simultaneosti vtisov, okrepljeno zavest odvijanja časa in spreminjanja, bogatenje vsakdanjosti z meditacijo ob glasbi, variacije na temo bližine z glasbeniki in dialoge s filozofi in pesniki. V ospredju so dinamika razpoloženj, gibanje mestnega flâneurja, notranji monolog s spraševanjem o osebnih izbirah in okusu, želja po lahkotnosti, sproščenosti in ugodju, ki presega cenenost in se ponekod navezuje na kulturo Vzhoda. V urbanih motivih so lepota, resnoba, globina, eksistencialni zastavek, ni pa pretenzije po sporočanju česa, kar presega subjektivnost. Namesto ritmičnosti in aritmije iz *Ritma v rokah* se pojavljajo občudovanje virtuoznosti, tehnika in odprta ušesa: »/S/lišati hrup kot hrapav glas / naša ušesa so v izvrstnem stanju / slišati poke kot padanje las // na tračnicah tadam konkretne glasbe / naša ušesa zdaj v izvrstnem stanju /.../. Kako brezvestna urejenost po podobi slišanja« (*Akordi III*, 1).¹⁰ Zvočna snov je hkrati metonimija življenja (različnih izvorov zvoka) in metafora za odnos lirskega subjekta do sveta. Glasbeni

⁹ Omenjeni tandemi so ostali tudi pri naslednjih pesniško-glasbenih projektih ali so se dopolnili z novimi člani.

¹⁰ Navedeni verzi parafrazirajo Cageev manifest o trenutnih, naključnih, nenapovedljivih zvokih. Prim. *Literatura* 150–151, str. 155.

in akustični izrazi postanejo nosilci filozofije življenja, harmonizacije subjekta in okolja, nevidnih povezav, sozvenenja, variacij in ponovitev.¹¹ V odsotnosti česar koli trdnega in zanesljivega preostaneta le zaznavanje, brez želje po spreminjanju, in izrekanje tistega, kar je. Pesniku ljuba glasba je nekaj preprostega, čistega in urejenega, zaradi svoje časovne pojavnosti ponazarja minljivost in omejenost vsega bivajočega. Iz tega izhajajo relevantnost trenutka, enakovrednost različnih osebnih zgodb ter skepsa do univerzalnih, absolutnih meril. Kljub konkretnim prvinam delujejo besedila abstraktno, neotipljivo, na način nedoločene glasbe, v čemer je videti odpor do dominantne vizualnosti. Ob glasbi se odpira vprašanje, v kakšnem razmerju sta vidna/znana realnost in neznano, nevidno, nedoločeno gibanje, spreminjanje, odvijanje, trajanje, večnost. Glasba je najbližje življenju, dihanju, sprostitev od določenosti: »Tvoje gibanje je že določeno in šele več / glasbe je prostost, da bi zadihal v tistem, kar vidiš« (*Variacija št. 2*).

Zbirka *Nova okna* z naslovom implicira novo perspektivo, strategijo in (računalniški) program. V praksi to pomeni registrirati vso resničnost brez vnaprejšnjega izločanja, se opreti na celoten slovar jezika in prevzeti več glasov: »Slišim glas in ga zapišem kot svojega. / To je kot petje v zboru« (*Trenutne odločitve*). Govorica ni usmerjena na subjekt, biti hoče polifona, zato nujno vključuje drugega – tudi drugega sebe ali sebe iz drugega časa. Posledica so pesemske apostrofe, posvetila, intimni pogovori, monologi in kolektivni osebki. Urbani prostor pesnik predstavlja kot doživljanje kolesarja in snemalca »konkretne glasbe okolja« (*Kolesarji, Za tvoje ime, 5000 let Evrope I*). Posnetek s kamero in mikrofonom pomeni, da se poslušanje začenja povezovati s filmom, scenarijem (*Te dneve bi morali posneti, Aprilske prigode 4*), kakor da šele fiksiranje v nekem mediju, ki ima družbeni pomen, daje občutek resnične živosti, medtem ko je spomin na »razburkane dneve« neobnovljiv ali se pojavlja kot nedoločljiva zlitina zvokov: »/S/o le v uho se zlivajoči / zvoki hipov, ko se ne ve za čas, kot da / bi bil ves čas preteklost« (*Prva pesem*). Pesnik se giblje v atmosferi minljivosti in spreminjanja, vendar ne samo v smislu glasbe na plošči, ki se bo v nekem trenutku odvrtila in »bo treba stran«, temveč v smislu sproščenosti, ker je vse začasno. O tišini je Čučnik meditiral že v ciklu *Veliki tišini iz Ritma v rôkah*, kjer je nastopala kot kontrast ljubezenski intimi, hrupu in radijski glasbi, v tej zbirki pa je postala znak dvoma in nemoči govorjenja, pesnjenja in ustvarjanja, saj so spremembe (odhod, izguba, odsotnost) tudi razlog strahu:

Dobre in slabe /novice/ bo oplazil tek sprememb,
zato se jih bo sčasoma videlo drugače.
Je to tvoj strah, kadar si tih,
da ne bo nihče slišal tvoje tišine?
Vendar je odveč. Ta vednost bo,
če si zares želiš sprememb,
tvoj pes spremljevalec slepih.
Saj je tihost tako ali tako bučna
(*Hvala za sonce*, Čučnik 2005.)

¹¹ Prim. pesmi *Snežna suita, Meglena suita, Akordi, Variacija št. 1 in Variacija št. 2*.

Z radoživim vitalizmom, smehom, norčavostjo, ne-čisto-zaresnostjo govorec odganja misel na smrt. V čustveno polnih trenutkih pozablja, da »kot po tekočem traku grejo dnevi« (*Ha-ha-ha-ha, to je pozaba*), vendar se zanaša na to, da nobeno izgubljanje ni dokončno: »Veter poskrbi za to, da se zadršaš / in izgubiš, vendar ves čas ve, / kje si« (*Trenutne odločitve*). Cageeve, Bachove in Satiejeve skladbe niso le znamenja razpoloženj ali pomenske nedoločenosti, ampak del okolja in tema pogovora sorodnih izbrancev. Sicer pa v »vesoljni cerkvi različnosti« vsak govori svoj jezik in po svoje razume pomene in tudi od veličastnega zgodovinskega potovanja ostajajo le drobci in »brnenje neslišnega mehanizma« (*5000 let Evrope*, 7).

Novo oblike sodelovanja z raziskujočimi in iz dosežkov avantgarde izhajajočimi umetniki je prinesel slovensko-angleški katalog *Ljubezem je bojno polje/Love is a battlefield*, pri kateri sodelujejo trije avtorji, vsak s tremi projekti. Še posebej zanimiv je konceptualni projekt Žiga Kariža s 24-stranskim kolažem iz naslovnih knjig in revij, ki dokumentirajo avantgardno umetnost in njeno teorijo (*It's so complicated and that's the way I like it*).¹² Nov Čučnikov prispevek je *Prečrtovanje/podčrtovanje # I manifesta Novi duh in pesniki* (1918) Guillaumea Apollinairea, ki vodi v novo besedilo o poeziji. S pomočjo naključja (hipno izbiro), poudarjanjem (s tipografijo) in z izpuščanjem (Apollinaireove apologije novega duha, raziskovanja, bližanja poezije znanosti, tehniki, drugim umetnostim) naj bi vodilo »do 'teorije', ki /.../ bo pesniku dajala svobodo lastne izbire. Tako bo še na *drugačen način* izrazil svoj odnos do že napisanega in sicer na način *osebne izbire* in s pomočjo *naključja*« (Čučnik, Kariž, Ožbolt 2006: 52). Metoda postane jasnejša iz skicirane, z roko izpisane *Chronology* dogodkov, ki so zaznamovali prelome v avantgardni glasbi: od tehničnih iznajdb, izdelave in vključitve novih zvočil do premikov težišča iz harmonije v ritem, iz navdiha v matematično operacijo, naključje, nenamernost, *cut-up* in iz ugodja v osuplost.

V letu 2006 začne delovati skupina CPG Impro, v kateri nastopajo Primož Čučnik, Ana Pepelnik in Tomaž Grom. Gre za

interakcijo govornih besede (tekstovni kolaž) in zvočne slike, ki se dopolnjujeta in dogajata na način godbene improvizacije. Grom in Čučnik gradita zvočnost s pomočjo instrumentov, zvočil, igral, uporabnih predmetov, tolkal in drugih »primitivnih« izvirov zvoka (igrača, radijski šumi) in živo rabo gramofona, računalnika in zvočnih značilnosti prostora. Impro je poskus povezovanja različnih govoric: »besede, zvoka, hrupa, šuma, tišine«, ki jih akterji, v luči sodobnih, svobodnih in inovativnih tokov v glasbi 20. stoletja, razumejo kot enakovredne dele celote. (Spletna stran zavoda Sploh.)

Posnetki dogodkov ta opis potrjujejo, poslušanje pa razkriva, da je akustična plat približno tako oddaljena od tradicionalnega pojmovanja glasbe, kot je literarna od

¹² Med posnetki so tudi naslovnice zgoščenek s skladbami Johna Cagea *In a landscape, Three constructions, Litany for the whale, Music for eight, Cheap imitations, One, four, twenty-nine, Music for prepared piano, Sonatas and interludes for prepared piano, Four Walls*, pogovorov *101 questions and answers* in knjige *Silence*.

tradicionalne poezije. Gre namreč za iztržke raznorodnih glasbeno-refleksivnih in pesniških besedil, ki jih povezuje razširitev pojmov glasba: zvočni material, inštrument, toni, petje, metoda skladanja, odprta struktura, radio. Besedilo izgublja dominantno vlogo, saj so nevtralno ali šepetajoče brani drobci prekinjani, razsekani, kolažirani. Zvoki ne prispevajo k povezovanju, ampak k disociaciji, tako da drobci zalebdijo in se razblinjajo v abstraktno akustično sliko, ki sugerira materialnost, procesualnost, naključje in nepredvidljivost. Delež CPG Impro na zgoščenki *Pri besedi z glasom in zvokom* je po zaslugi sproščenih glasovnih modulacij Ane Pepelnik bolj igriv. Čučnikove *Štiri takte za medmet in skladatelja (A-čih!, Pst, Din din in Pi bip)* izvaja tako, da posamezne besede glasno poudarja ali utiša, seka, izgovarja z znižanim tonom, raztegotvanjem sičnikov, šumevcev in zvočnikov ter poudarjanjem medmetov. Okrepljena zvočna plat ne izbriše pomenske plasti jezika, ampak jo celo okrepi s tiktakanjem in posnemanjem japonske artikulacije (spreminjaje višine tona in nazalnost). Slušni učinek Čučnikovih mezostihov pa je vendarle povsem drugačen kot natisnjene različice, kjer je bilo vse glasbene izraze mogoče pripeti na tipografsko poudarjena imena skladateljev in izpostavljanje vizualnih dimenzij besed in besedila.

V zbirki *Delo in dom* se intermedialnost spremeni: glasbeni motivi in strukturiranje so reducirani, odpira pa se povezovanju poezije in vsakdanjega govora, jezika poročevalskih medijev in fotografije. Subjekt se umika v položaj objekta, ki se zrcali v drugem, stabilna identiteta, ki je rezultat vloge, maske, igre, se razkraja, postaja medij, skozi katerega se pretakajo različne govorice. V pesniških posnetkih so praktična besedila dekontekstualizirana in potujena, izgubljajo prvotno funkcijo obveščanja, poročanja, navodila, napovedi in udarnega gesla in ob tem so problematizirana načela, ki vodijo vsakdanje življenje slehernika v zahodni civilizaciji. Vprašljiva je tudi objektivnost vsebin v javnih občilih, ki posredujejo negativne dogodke in pojave, nerešljive družbene anomalije in naravne katastrofe in s tem soustvarjajo kolektivno negotovost. Glasba in zvoki se pojavijo v notranjem dialogu z otrokom v sebi. Spomini so kompleksi nekdanjih dogodkov, oseb, zvokov, igranja glasbe, dejanj, stanj in vrednosti (*Življenje na Stražarjevi*). Naklonjenost določeni glasbi in skladatelju prelomnega časa se kaže v *Priročniku za sanje*, ki na način reportaže »rekonstruira« praznovanje otvoritve ljubljanskega tramvaja leta 1901. Dogajanje je aranžirano po subjektivnih nagibih in ima specifično glasbeno opremo: »Orkester je bil tam, a ni igral *Parade* ali *Relâche* Erika Satieja. / A predstavljam si, kako igra prav to, na montažnem odru pred Magistratom.« Poznavanje *Parade* (1917), slovesne baletne skladbe na meji atonalnosti s poudarjeno vlogo tolkal in trobil ter rabo sirene, pisalnega stroja, poka pištole, steklenic, ki delujejo zelo urbano, ali živahne in poskočne glasbe *Relâche* (1924), »trenutnostnega baleta na dokaz Francisa Picabie«, je enako pomembno za celovito doživetje te Čučnikove pesmi v prozi kakor vedenje, da je spodbuda za reportažni način prišla ob branju Johna Ashberyja, ki je citiran v motu. S tem je mogoče povezati izjavo, da lahko zadovoljstvo izhaja iz prevzemanja in ponavljanja že obstoječe »zbirke panik, sreč, / presežka ali manka, iz igre inštrumenta, / plesa« (*Ideje in stvari*). Če se to dogaja v zimsko ledeni (racionalni, brezosebni) dobi, sta »igra inštrumenta in ples« lahko boljši

model življenja kot razkosana poezija, živčnost in širokoustenje. »Saj zvok je brez strahu in točnejši, čustvo neprevedljivo. / In to je vsa ideja.« Nemoč ideje v primerjavi s časovnimi fenomeni in fenomenom časa potrjuje najbolj abstraktno, semantično razpršeno besedilo z definicijskim naslovom *Kaj je zvok*. Nakazuje neko sproščanje, prebolevanje, izzvenevanje trpljenja, ki je morda posledica ponesrečenih zvez, odvrženih sanj, nevažnosti »trkov temperamentnih črk« in zanemarnjenih znakov v večnosti, iz česar je za silo mogoče izpeljati sporočilo, da zvok ni samo akustični, ampak tudi psihološki, duhovni, estetski in družbeni pojav v času. K polivalentnosti in neujemljivosti »ideje« zvoka prispevajo vizualna organizacija v stolpce, večpomenskost besed, bizarne metafore in raba oklepajev, ki aktivirajo pomen neobčutenih sestavin: »pomije sanj / oz. / več(znač)nost«.

Gregor Podlogar se je glasbi posvetil že v prvencu *Naselitve* in jo uporabil kot gradivo primere in metafore: »Magma jezika, / ki se kot Bachove fuge premika / po artikulirani reki naših eksistenc« (*Znamenje*); »Odrešena sva / v preboju zvočnega zidu spomina« (*Barbara*) ali kot metonimično oznako mladosti: »Iz najine mladosti je stopila / električna kitara. / In Beethoven s klavirjem. / In ognjen ton saksofona, / razcvetelega v neminljiv pečat« (*Prijatelj*). Pesnika na sledi simbolizma sicer zanimata sugestivnost besede in dar poezije, vendar se ob džezovskem saksofonistu Janu Garbareku predaja predstavi, da morda glasbeni izraz bolje kot pomensko obremenjeni in omejeni jezikovni izpolnjuje željo po dotiku »zadnjega, poslednjega«, »kjer se iz slapov lepote / vzdiguje zlato telo / izdihnjeno v čudežen trenutek (*Pokrajina tišine*).

V zbirki soočenj s tujimi pokrajinami in mesti *Vrtoglavica zanosa* je ob uvodnem citatu Cageeve misli »Let life obscure the difference between art and life« zvočnost najbolj prisotna v ritmu – začetno- ali končnoverznom ponavljanju v pesmih *Pismo ostarelega hipija iz Goe*, *Prispeti pozno* ter *Dan in noč*. V teh pesmih ponavljanja besed in ritem povezujejo ambivalentna razpoloženja na potovanju in drobce raztreščene sodobne eksistence. Poudarjeni ritem je čutiti tudi v pesnikovem živem branju ob glasbi. Na zgoščenci *Košček hrupa in ščepec soli* glasovno interpretacijo *Pisma ostarelega hipija iz Goe* spremlja enakomerno valujoč elektronski ton, ki ga ritmično prekinjata nekakšno klokotanje in prasketanje, kar se ujema z obsesivnim izklicevanjem imena indijskega mesta Goa. Melanholično izpoved o neizbežnosti in ponavljanju v pesmi *Prispeti pozno* z anaforično izpostavljenim veznikom *spet* spremljajo melodija na metalofonu, ritem zvončkov in bobnov. Nasprotno pa je apokaliptični ton *Vojne v Babilonu* opremljen s svetlim afrokubanskim funkcom trobil in sinkopiranim ritmom bobnov bonga. B. Menu (Sašo Kalan) je vsako pesem ozvočil na specifičen način, dialog s Podlogarjevo poezijo pa se je nadaljeval v naslednjih projektih: na uličnem branju v Bikofo junija 2002 pesmi *Dan in noč* in *Dvajseti avgust* spremljajo sintetizirani repeticijski toni, podaljšani z odmevi. Na nastopu v KUD France Prešeren 27. 10. 2009 je Podlogar prebral pesmi *IB''0A2HB* iz zbirke *Milijon sekund bliže* ter *Oklepaj*, *Na jeziku blešččega dneva* iz pozneje objavljene *Vesela nova ušesa*. Ob sintetiziranih tonih se pojavljajo zvončki, kovinski predmeti, hrup in šumenje radia, akustični vtis pa dopolnjuje videoprojkcija verzov ali abstraktnih vzorcev.¹³ Poezija in zvočna raziskava sta del

¹³ Oba dogodka sta posneta in ju je pesnik prenesel na spletno stran Youtube.

kompleksnega dogodka, v katerem se prepleta več medijev, izvajalci so umaknjeni v temo, za računalniške zaslone, pesnik nima privilegirane položaja, čeprav je poezija povod in središče celote. V enkratni dogodek se poleg instrumentalno in sintetično proizvedenih zvokov vključujejo nepredvidljivi zvoki iz okolja in premiki publike. Zadnje Podlogarjevo in Kalanovo skupno dejanje je studijski posnetek izvedbe pesmi *Oklepaj na zgoščenki Pri besedi z glasom in zvokom*, ki se precej razlikuje od izvedbe v KUD-u: vključenih je več različnih zvočil (glasbena skrinjica, zvonček, ura/metronom), ki ustvarjajo bolj reliefne akustične pokrajine (tiktakajoče ponavljanje, odmevanje in usihanje akordov, prekinjanje začetkov melodičnih linij, globoko, komaj slišno »grmenje«). Zvočni kompleksi krepijo besedilni pomen odštevanja, zapiranja svobodnih možnosti in neznane daljave.

V zbirkah *Milijon sekund bliže* in *Vesela nova ušesa* je pesnik razširil repertoar imen skladateljev in izvajalcev, ki podobno kot medbesedilne navezave na pesnike in vizualne umetnike razširjajo kulturni kontekst v ozadju poezije. Na drugi strani je zreduciral refleksivnost, znamenja subjektivnosti, okreplil postopek preskakovanja med fragmenti in se v skladu s počasnostjo in pozornostjo za majhne reči usmeril v minimalistične pesmi. Tudi on se sklicuje na Cageeve teoreme in glasbene inovacije (»prepariran klavir / ropotuljica v ozadju«), pogosto tematizira hrup in konstitutiven pomen tišine ter ozadje »šepetanja mašinerije« (*Vzemi počitnice*). Nabor imen je nekoliko drugačen od Čučnikovega: od klasikov Brahms, Chopin in Debussy, od predhodnikov avantgarde Erik Satie, od avantgardistov Karlheinz Stockhausen, György Sandor Ligeti, od virtuoznih instrumentalistov David Ojstrah, Vladimir Horowitz, Dinu Lipatti in Steffen Schleiermacher. Posebnost zadnje zbirke je sklicevanje na skupine in skladbe zabavne glasbe (David Bowie, Atomic), elektronskega (Black Dice) in repeticijskega džeza (The Necks), a tu je subjektova drža ironična: »In sem večja od zvoka, / kriči ženski glas iz zvočnika ob spremljavi kitare in bobnov« (*Zelene račke v bližajočem se nedeljskem jutru*), saj glasba iz diskotek, lokalov in radia sodi v potrošniško zabavo, medtem ko je resna vrednotena skozi površno reklamo: »Če se Vladimir Horowitz butasto nasmija na naslovki cedeja, / še ne pomeni da je njegovo igranje butasto« (*Ti si nekdo drug*). Podlogarjeva radovednost je naravnana v elitno, inovativno, manj znano ali pozabljeno umetnost (*Stockhausen*). V osebno enciklopedijo jo morda vključuje zato, da bi ji pridobil več pozornosti, saj nima le efemerne vrednosti modnih pojavov: »Dinu Lipatti je na svojem zadnjem posnetku kopal / s Chopinovimi notami / In zvok klavirja je še danes jasen / Je še danes zanimiv kot vsa romantika / Ljubezen je matrica vem hvala« (*Odkrito povedano*).

Andraž Polič je glasbenik (kitarist in pevec) in pesnik, zato sta oba medija nenehno sonavzoča v njegovem življenju. Deluje v skupini Hamlet express, ki igra akustični rock, blues in etnoglasbo.¹⁴ Njegov pesniški začetek od leta 1995 do 2002 je celo boljše dokumentiran v uglasbitvah kot v skritih samozaložniških zbirkah, vendar je

¹⁴ Poleg ustanovitelja Poliča ima v stalni zasedbi še basista Gregorja Cvetka in tolkalca Blaža Celarca, ki dajejo muziciranju značilno barvo, na nastopih in posnetkih sodelujejo še kitarista Anže Palka, Bor Zakonjšek (*Moje mesto*, 2003), Andraž Mazi (*Libanonski tango*, 2006) in gostje Vasko Atanasovski (flavta, saksofon), Jelena Ždrle (violina), Breda Krumpak (saksofon) (*Ujeti glas*, 2006).

tudi v teh prepoznaven motivno-tematski temelj: strast, radoživost in popotniške izkušnje. Za glasbeno izvajanje izbira krajša, manj zapletena in spevna besedila iz zbirke *Srečevanja*.¹⁵ Pevec svoje tekste modificira, verze in kitice refrensko ponavlja, barva s tonom občudovanja, zanosa, razočaranja, odpora, melanholije ali humorja. Erotiko predstavljajo hipna srečanja, ujemanja in razhajanja: »na tirih delirija je strojevodja femme fatale« (*Moskva–Ljubljana*), eksotična okolja dodajajo zapeljivo čutno bogastvo, sproščenost in lepoto. Nasprotje obojemu so preizkušnje potepuha brez denarja, ki se znajde na prozaičnih urbanih prizoriščih in se tolaži z alkoholom, nostalgicnimi spomini in solidarnostjo enako razočaranih obrobnežev (*Appolinaire go west, Rio, Parižanka Lili*). Svoboda, nemir in nekonvencionalnost subjekta udarjajo ob meščanske družbene konvencije, podprte z denarjem, zato se njegovi ideali lomijo v melanholijo ali brezup, hkrati pa v njihovem imenu razkrinkava lažni blišč in moč (*Bolji život, Moje mesto, Stara ljubezen blues*). Najbolj veristično izpisanih podob dezidealizacije v razlepotenem, z vulgarnimi izrazi posejanem jeziku z zgoščenke *Moje mesto* pesnik ni vključil v sočasno zbirko, ki je izšla pri Cankarjevi založbi in zaznamovala njegov preboj z alternativne scene. Druga zgoščenka *Libanonski tango* ima izrazitejšo in raznovrstnejšo glasbo: andaluzijski in afriški etno, reggae ter – v skladu z družbeno kritičnostjo *Queens day* – oster in hiter trdi rock. Glasbenim posnetkom niso dodana besedila, kot da je zveza z literaturo pretrgana.¹⁶ O prevladi glasbe nad besedilom pričajo naslovi zgoščenke in posameznih pesmi, več improvizacije solistov, temperamentni ritem, petje, ki vključuje hripavost, vzklike in smeh, malo besedila glede na trajanje skladbe. V primerjavi s prejšnjimi skladbami je subjektova perspektiva tu bolj ironična in sarkastična, ko se srečuje z nasiljem, pohlepom, mrtvostjo, lažjo in eskapizmom, bolj melanholična ob doživljanju ljubezenskih razočaranj, pa tudi bolj suverena v izražanju odpora in naveličanosti.

O vzajemnem navdihovanju med džezom in Poličevo poezijo priča projekt skladatelja in glasbenika Milka Lazarja. Na posnetku *Arnavt* je mogoče slišati samo inštrumente,¹⁷ poezija fragmentov pa je navzoča v tekstualnem dodatku k zgoščenki. Haikujem podobne poetične miniature, morda napisane na podlagi z glasbo spodbujenih razpoloženj, imajo zvočno-glasbene in plesne motive: »pleševa na ukradene škrge« (*Ribji tango*), »te najdem v pesmi / spomina melodije« (*Melodija*), »Hodiš skozi jazz asfalta« (*To be*), »Atom srca se uglašuje / s plešočimi toni ljubezni« (*Atom*), »Skozi luknjo saksofona / sem se brez karte splazil na koncert« (*Cerkno*). Vezi med

¹⁵ Na zgoščenki *Moje mesto* so uglasbena besedila *Moskva–Ljubljana, Stara ljubezen, Drugo mesto, Ti si in Paris* (preimenovana je v *Parižanko Lili*).

¹⁶ Pesmi *Školjka, Ljubljana, Milano* iz zbirke *Srečevanja* imajo na zgoščenki spremenjene naslove, pesem *Simplon* je kombinacija besedil *Vallorbe* in *Lausanne*. *Školjka* z izpuščenim posvetilom jadralski legendi Radu Štoki deluje kot ljubezenska balada. Iz zbirke *Zrcala na razpotju* sta pesmi *Kraljičin dan* in *Slovo*.

¹⁷ Glasbeniki so Milko Lazar (sopranski saksofon, mandolina, sintetizatorji, basovski klarinet, lazurla, okarina, voda, tolkala, klavir, kitara, harmonika, kljunasta flavta, električni klavir), Matjaž Albreht (flavta), Nino De Gleria (električni bas), Igor Leonardi (afriška lovska kitara), Davor Križič (trobenta), Aleš Rendla (bobni), Blaž Celarec (tolkala).

glasbo in poezijo so tu najbolj ohlapne, glasba živi samostojno, korespondenco s poezijo pa morda predstavlja nasprotje med ritmi tolkal in vode ter melodijo pihal. Drugačno je razmerje med glasbo in besedilom na zgoščenki *Ujeti glas*, ki je dodana zbirki *Bližine*. To ni kvalitetna popularna godba, ampak glasba glasovno interpretacijo poezije oplemeniti in razširi njen semantični prostor. Profesionalno in doživeto branje ima vsebini ustrezno glasnost, intonacijo, tempo in barvo.¹⁸ Sočasna spremljava akustične kitare je pridušena, melodično preprosta, počasna, tako da ne jemlje odmevnega prostora besedilu. Šele po izteku branja se enemu inštrumentu zaporedoma priključujejo drugi, ki gradijo lastno akustično zgodbo. Za tako sobivanje so izbrana tematsko zapletenejša reflektivna in izpovedna besedila, ki zaradi izvorne metaforike in simbolne vrednosti konkretnih realij, miselne odprtosti, prepleta kozmičnih in čutnih, naravnih in kulturnih prvin zahtevajo večji recepcijski napor: »V/esolje je skopnelo v dotik, / deveta simfonija buči ob morske skale, / peni se valovje v poljub« (*Dotik*). Poezija iz zbirke *Srečevanja*, ki je spodbudila največ glasbe, tako kaže dvojno naravo: preprostost in naivnost ter literarizacijo, ki v zapis neposrednih doživetij vnaša distanco, skepsa, elegično odčaranost, alogiko sanj.

Sodelovanja med pesniki in glasbeniki imajo tudi namen popularizirati poezijo med mladimi, ki ne berejo, so pa odraščali ob rockovski in punkovski glasbi. To je razbrati iz zgoščenk *Gluhi cirkus brez posluha* in *Lovljenje ritma*. Na prvi **Tomislav Vrečar**, po življenjskem slogu in pesniškem stilu največji boem, neprilagojenec in upornik med mladimi pesniki, izmenično prebira ali ob spremljavi skupine Soma Arsen poje svoja besedila. Vendar to niso pesmi iz zbirke *Ko se mi vse ponuja, se v meni skuja*, *Naj me koklja brne* in *Kurc pesmi*, čeprav imajo podobno vsebinsko naravnost: odpor do družbenega normiranja intime, izgubljenost in prikradnost mlade generacije, stikanje bolečine in užitka, osamljenost, beg v omamo, samomor, erotična strast in mačja nežnost. *Veliki črni bik* in *Komur poklonim življenje* iz zbirke *Kurc pesmi* sta v rockovsko glasbo prelili skupini Stranci in Nčodnč za projekt *Rokerji pojejo pesnike*. Na solističnih nastopih Vrečar bere ob spremljavi klavirja ali električne kitare, ki omili oster emocionalni naboj besedila, nastopi s skupino Soma Arsen pa so mešanica resnobnosti, sentimenta in zafrkljive igrivosti. Medtem ko Vrečarjeva besedila delujejo eksistencialno avtentično in jezikovno subverzivno, izvajalci glasbe ne presegajo znanih vzorcev znotraj zvrsti, tako da jim šele poezija dovaja umetniško kvaliteto.

Jezikovno manj izzivalna, bolj razpoloženska poezija **Toneta Škrjanca** združuje čutnost in lepoto, urbane vtise in podobe iz narave, ironično distanco, uporništvo in lagodno nonšalantnost. Na zgoščenki *Lovljenje ritma* jo ob glasbi Janija Mujiča glasovno interpretira pesnik: izgovarjanje izbranih pesmi iz zbirke *Pagode na veter*, *Noži* in *Baker* je počasno, enakomerno in monotono, »svečano, nekoliko odmaknjeno, kot da brez zanimanja, /.../ s čimer pa dodaja izredno hipnotično in silovito razsežnost« (spletna stran KUD France Prešeren). Hipnotičnost je bolj

¹⁸ Besedila berejo avtor (dve pesmi), gledališka igralca Radko Polič in Polona Juh (eno pesem). Radko Polič je z modulacijami raskavega glasu (šepeti, pospešitve/upočasnitve) in čustvenim barvanjem (vdih, smeh) ustvaril zelo osebno glasovno podobo nečakove poezije.

učinek glasbe Janija Mujiča, kjer imajo ob sinkopiranih ritmih basovske električne kitare in bobnov vodilno vlogo repetitive in počasno valujoče, orientalsko arabeske melodije iz samplerja, ki mestoma generira za cel orkester violin. Iz zgoščenke ni razpoznavno, ali se je glas v natančno določenih trenutkih vključeval v posneto glasbo ali gre za sočasno improvizacijo in uravnotežanje obojega. Sodelovanje potencira učinke obeh medijev, o čemer priča vtis poznavalca Maria Batelića z žive izvedbe:

Bolj ko se je godba vila v hipnotično omotičnost, nas je Škrjančeva poezija s strumno, trdo in trdno izgovorjavo dramatično zdramljala iz zvokovne omote v poetičen vsakdan, prisoten, otipljiv tukaj in zdaj. Glasba se je mično pregibala skozi postrockovska, dubovska in novovalovska valovanja; prav dubovski prijemi (ponavljajoča se basovska linija, zvočni odmevi, trd bobnen) so se najbolj prilagajali Škrjančevemu poesisu, tako izrečenemu kot neizrekljivemu. (Spletna stran KUD France Prešeren.)

Ob raznovrstnih literarnih poetikah in hibridnih glasbenih zvrsteh se tudi sodobni glasbeno-pesniški projekti in nastopi kažejo kot tipološko neulovljiva pojavnost. Opisana srečevanja niso del niti muzikološke niti literarne vede, ki se še naprej ukvarjata s čistimi, elitnimi literarnimi in glasbenimi izdelki, zato v svojih specialističnih jezikih tudi njunih križanj ne zmoreta ustrezno klasificirati in ovrednotiti. Intermedialnost je potisnjena na nikogaršnje ozemlje, v polje socialno zanimivih dogodkov popularne in alternativne subkulture. Tudi pričujoče pisanje poteka ob zavesti, da bi bilo treba za ustrezen opis zvočno-literarnih interakcij imeti enakovredno razvite kompetence najmanj dveh disciplin. Sicer pa se pesniki in glasbeniki še naprej uveljavljajo v okviru enega in drugega sistema in se le občasno odločajo za skupno delovanje. Slednje učinkuje sveže in izzivalno ter priteguje pozornost užiivalcev poezije in poslušalcev popularne glasbe. Prvim glasba omogoča dostop v odprto, sugestivno imaginarno pokrajino in manj nadzorovano dogajanje, za prevladujočo publiko ljubiteljev popularne zabavne glasbe pa je poezija kompleksna artikulacija občutenja sodobnega bivanja.

Viri

Apollinaire, Guillaume, 2009: *Sončeva trobenta*. Izbral in prevedel Aleš Berger. Ljubljana: LUD Šerpa.

Čučnik, Primož, 1999: *Dve zimi*. Ljubljana: Aleph.

Čučnik, Primož, 2002: *Ritem v rôkah*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.

Čučnik, Primož, 2004a: *Akordi*. Ljubljana: LUD Šerpa.

Čučnik, Primož, 2004b: Pet taktov za medmet in skladatelj. *Literatura* 16/151–152. 140–153.

Čučnik, Primož, 2005: *Nova okna*. Ljubljana: LUD Literatura.

Čučnik, Primož, in Podlogar, Gregor (pesmi), Kariž, Žiga (slikovni material), 2003: *Oda na manhatnski aveniji*. Ljubljana: LUD Šerpa.

- Čučnik, Primož, Kariž, Žiga, in Ožbolt, Alen, 2006: *Ljubezen je bojno polje/Love is a battlefield: artists book*. Ljubljana: LUD Šerpa.
- Gjurin, Gal, 2002a: *Mesto*. Grosuplje: Mondena.
- Gjurin, Gal, 2002b: Pesmi. *Nova revija* 21/247–248. 33–38.
- Gjurin, Gal, Golob, Žiga, idr., 2002: *Mesto in mesto*. Zvočni posnetek. Ljubljana: Gal Gjurin.
- Gjurin, Gal, in Lapanja, Dejan, 2004: *Projekt mesto*. Zvočni posnetek. Ljubljana: samozaložba.
- Kos, Matevž (ur.), 2004: *Mi se vrnemo zvečer. Antologija mlade slovenske poezije 1990–2003*. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka Beletrina).
- Lazar, Milko, 2004: *Arnavt*. Zvočni posnetek. Ljubljana: Kuhna.
- Podlogar, Gregor, 1997: *Naselitve*. Ljubljana: Aleph.
- Podlogar, Gregor, 2002: *Vrtoglavica zanosna*. Ljubljana: Aleph.
- Podlogar, Gregor, 2006: *Milijon sekund bliže*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Podlogar, Gregor, 2010: *Vesela nova ušesa*. Ljubljana: LUD Šerpa.
- Polič, Andraž, 2000: *Miniature*. Ljubljana: Produkcija Baterija.
- Polič, Andraž, 2002: *Brlog besed*. Ljubljana: Sto prijateljev.
- Polič, Andraž, 2003: *Srečevanja*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Polič, Andraž, 2004: *Zrcala na razpotju*. Novo mesto: Goga.
- Polič, Andraž, 2006: *Bližine: Ujeti glas*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Polič, Andraž, Cvetko, Gregor, idr., 2003: *Moje mesto*. Zvočni posnetek. Ljubljana: Glasbeno društvo Kuhna.
- Polič, Andraž, Mazi, Andraž, idr., 2006: *Libanonski tango*. Zvočni posnetek. Novo mesto: Goga (Glasbena zbirka Goga musica).
- Pri besedi z glasom in zvokom*, 2011. Zvočni posnetek. Ljubljana: LUD Literatura.
- Soma Arsen, 2010: *Gluhi cirkus brez posluha*. Zvočni posnetek. Ljubljana: KUD France Prešeren.
- Škrjanec, Tone, in Mujič, Jani, 2006: *Lovljenje ritma*. Zvočni posnetek. Ljubljana: KUD France Prešeren.
- Škrjanec, Tone, Čučnik, Primož, idr., 2003: *Košček hrupa in ščepec soli*. Zvočni posnetek. Ljubljana: KUD France Prešeren.
- Šteger, Aleš, 2005: *Kamen*. Zvočni posnetek. Ljubljana: Študentska založba.
- Tilt, 1999: *Dvojniki*. Zvočni posnetek. Ljubljana: Zavod Sploh.
- Vrečar, Tomislav, 2003: *Ko se mi vse ponuja, se meni skuja*. Ljubljana: KUD France Prešeren.
- Vrečar, Tomislav, 2009: *Kurc pesmi*. Ljubljana: LUD Literatura.

Literatura

Novak Popov, Irena, 2008: Glasbeni odmevi slovenske poezije. *Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji: zbornik predavanj. 44. SSJLK*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 143–156.

Spletna knjigarna Beletrine: <<http://www.knjigarna-beletrina.com/knjigarna/posebne-izdaje/kamen/2577>>. (Dostop 22. 10. 2013.)

Spletna stran KUD France Prešeren: <http://www.kud.si/index.php/Projekt:Glasbeno_zalo%C5%BEni%C5%A1tvo/Lovljenje_ritma>. (Dostop 6. 4. 2011.)

Spletna stran zavoda Sploh: <<http://www.sploh.si/musicreleases.html>>. (Dostop 22. 10. 2013.)

Sutherland, Roger, 2009: *Nove glasbene perspektive: evropska in ameriška avantgarda v glasbi 20. stoletja*. LUD Šerpa.

Ut »musica viva« poesis, 2004. *Literatura* 16/1–7. 39–229.