



KLEMEN PISK

Kaj je in kam gre slovenski šanson?

Izraz "šanson" ni najprimernejši, kljub temu pa se je na Slovenskem prijel in se pojavlja v drugačnem pomenu kot v izvorni francoski različici. Problematičen je, ker izhaja iz besede *chanson*, ki ne pomeni nič drugega kot "pesem", brez kakršnih koli drugih aluzij. Seveda izraz poznajo tudi drugi evropski narodi, vendar ga pojmujejo predvsem v tesni povezavi z elitno, najbolj kultivirano francosko popevko, katere glavni predstavniki so na primer Jacques Brel, Edith Piaf, Yves Montand, Charles Aznavour, Serge Gainsbourg, Georges Brassens, Mireille Mathieu, Adamo. Tako frankofilsko dojetje se je pojavilo tudi pri nas, predvsem z izrazito imitacijo in navduševanjem nad francoskimi interpreti v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja. V času povojnega komunizma se je šanson zdel drzen, provokativen, toda le zato, ker je posebljal umetniško pridobitev določenega sloja ljudi, vsebinsko gledano pa ni klical k neposrednemu uporju ali podžigal protikomunističnih strasti. Skratka, ni bil politične narave, prej odraz meščanskega (morda malce snobističnega) dojetja umetnosti.

V osemdesetih letih se je šanson razbohotil in razširil svoj domet, k čemur je pripomogel tudi festival v Rogaški Slatini (1984-1990), ki pa je za celo desetletje zamrl. Glasbeni program radia Slovenije ga je oživel šele lani na Ljubljanskem gradu, prireditelj je uspela, toda zaradi pomanjkanja finančnih sredstev naj bi potekala vsako drugo leto. Šansonu gre na bolje, toda kaj pravzaprav sploh je, vedo le redki izbranci, ki sestavljajo

komisije natečajev. Po eni od definicij naj bi pomenil uglasbeno oziroma péto poezijo. Če se odločimo za to možnost, zanemarimo njegovo epigonsko naravo, ki je imela s posnemanjem francoskih vzorcev pri nas večji vpliv kot v drugih evropskih državah. Za glasbeno zvrst, ki jo Slovenci opredeljujemo kot šanson, imajo Francozi različna poimenovanja, na primer: *une ballade, chanson existentialiste, variété française*. V Nemčiji je pred drugo svetovno vojno in po njej prevladovala kabaretna pesem. Po glasbeni in besedilni plati je imela veliko skupnega s šansonom ali bolje rečeno uglasbeno poezijo, čeprav je bila podrejena gledališki izvedbi. Predvsem ni bila tako molovska, eksistencialna, otožna, prej vedrega, duhovitega, satiričnega značaja. Tipičen primer je skladba *Die beste Freundin*. Lahko jo dojamemo kot nekakšen nemški koncept, ki tvori nasprotje francoskemu. Iz tega nasprotja lahko prepoznamo neustreznost slovenske definicije in problem kulturne podrejenosti. Prizivanje francoskih stereotipov je temeljna, a vendar tudi produktivna (ne nujno pozitivna) napaka. Vsekakor povzroča težave pri dojemanju šansona kot oblike, ki kljub imenu nikakor ni izključno francoska. Pri Poljakih se je razvil glasbeni žanr, ki mu pravijo *poezja œpiewana* (péta poezija). S tem so se rešili kulturne odvisnosti od večjega naroda, na kakršno smo pristali Slovenci, ki smo poimenovanje razvili predvsem zaradi pomanjkanja lastne samozavesti. Še v začetku osemdesetih let smo poznali tudi "pesmi svobodnih oblik", vendar ta izraz že dolgo ni več v rabi. Slovar slovenskega knjižnega jezika v geslu o šansonu pravi: "Popevka z vsebinsko zahtevnejšim besedilom, po izvoru iz Francije." In čeprav so se mnogi avtorji zavedali, da bi šanson moral imeti širši pomen, je veliko popevk nastalo ravno pod francoskim vplivom. Preimenovanje žanra bi bilo prepozno in nesmiselno, toda pridiha arhaičnosti in frankofilskega snobizma bi se vendarle morali otresti. Če oklevamo med tem, ali je šanson uglasbena ali péta poezija, potem se zdi primernejši slednji izraz. Uglasbena poezija bi namreč preveč spominjala na predobstoj besedila (torej poezije) kot zaključene celote, kar seveda ni nujno.

O šansonu je pri nas malo napisanega. Gorazd Beranič je v članku *Kantavtorstvo in šansonjerstvo na Slovenskem* (Muska, 1997) opozoril na podobnosti in razlike med tema dvema žanroma. Edino daljše, relevantnejše gradivo je srednješolska raziskovalna naloga Andreje Cepuš in Saše Košec iz leta 1994. Avtorici sta najprej s pomočjo uveljavljenih glasbenih in pesniških avtoritet poskušali z definicijo. Bojan Adamič, Janez Menart in Ervin Fritz so v pogovoru zagovarjali bistvo šansona v njegovi umetniški kvaliteti, sporočilnosti, boju proti kiču, v dvigovanju popularne popevke na višjo raven. Zahtevnejša glasba in besedilo naj bi se združila v celoto. Zanimiva je tudi razdelitev v različne kategorije, po kateri naj bi šanson obsegal balade, pesmi o naravi, ljubezenske, miselne, pивske, satirične in socialne pesmi. Raziskovalna naloga se ukvarja predvsem z analizo besedil, ta pa se zdi na mnogih mestih preveč formalistična in se bolj osredotoča na stilistične prijeme kot na samo interpretacijo vsebine.

Četudi pristanemo, da je šanson péta poezija, naletimo na težave. Kakšni so kriteriji, da lahko neko besedilo opredelimo kot poezijo? Kje je meja med

trivialnim in umetniškimi? Jasnega odgovora pravzaprav ni, čeprav imamo pri nas dovolj kritikov, literarnih strokovnjakov, ki so vredni zaupanja in lahko na podlagi subjektivne ocene presojujejo in selekcionirajo besedila, ki jih uvrščajo na festivale. Ni nujno, da gre za vrhunsko, samo na sebi učinkovito in stoječo poezijo, bolj je važna sinteza različnih elementov, glasbe, interpretacije in besedila. Slednje naj ne bi bilo preveč modernistično, eksperimentalno, imelo naj bi jasno sporočilo, še največkrat postavljeno v zgodbene, epske okvire, lirske sestavine naj bi bile v podrejenem položaju. Lahko je prisotna tudi poanta, ki naj ne bi bila moralistična, temveč presegajoča stereotipne, družbene vrednote. Kazala naj bi na neko zamegljeno resnico, bodisi s provokativnostjo ali melanholičnim zrenjem, z nekakšno svetobolno vizijo sodobnega sveta. Neskladnosti med ideali in resnico pa se ne smejo pasivno zapirati vase, veliko bolje je, da se jih prikrije s humorjem ali satiro in na ta način vnaša optimizem. V povezavi z besedilom je odločilnega pomena glasba. To je tista pika na i, ki daje žanru barvo oziroma končno razpoznavnost. Navsezadnje ima lahko tudi rockovska popevka umetniško kvalitetno besedilo, a to še ne pomeni, da spada v kategorijo šansona. Ponavadi je besedilo pri njem napisano prej kot glasba, kar je razvidno v pevčevi interpretaciji, ki se pogosto bliža recitaciji.

Glasba naj bi bila harmonsko bogata in izvirna. Skrajno mejo so v zabavni (lahki) glasbi dosegle jazzovske instrumentalne skladbe, sledijo jim jazz-popevke, potem je na vrsti šanson. Zaradi odlične pevske interpretacije in izvirnega aranžmaja so pomembna klasika šansona postale tudi skladbe s skromno harmonsko podlago. Največ šansonov je napisanih v molu, ki nekako ustreza resnobnemu, otožnemu značaju besedila, po potrebi pa se tudi prilagodi oziroma modulira v dur. Molovsko-durovsko opozicijo mnogokrat srečamo pri Adamu, na primer v pesmi *Vivre*, pri nas pa je najbolj značilna *Ježkova Hiša številka 203*. Tu je glasba v tesni povezavi z besedilom, rahla melanholija v začetni kritici se v refrenu prelevi v pravo situacijsko komiko, ki na koncu preide v žalostno, tragično podobje socialnega realizma.

MOL:

V hiši številka 203 se godi sto stvari.

Zunaj je sonce, zunaj je dež,

ti pa mirno mimo greš.

DUR (mol na drugi stopnji):

Mimo greš in nič ne veš,

MOL:

da v hiši številka 203 se godi sto stvari.

Refren:

DUR:

Janez vesel je, ker danes latinščino šprica,
s Petrom razpravljata, kdo bo v nedeljo dal gol,

MOL:

dol v pritličju pa deklica solzna ima lica,
kaj bo z otrokom, to njena je velika bol.

Poleg molovsko-durovske modulacije je pomembna glasbena sestavina šansona tudi drugostopenjski mol oziroma durski način. Ta je izredno fleksibilen in je pogost celo v jazzu, z njegovo pomočjo se zlahka prebijemo v drugo tonaliteto. Noben drug harmonski princip ni doživel tako številnih variant kot prav drugostopenjski mol. Razpoznamo ga lahko kot kliše, kot tipično sestavino, kot nekaj, kar šanson celo ustanavlja. In če ga že ne ustanavlja na drugi stopnji, kot sestavni del durovskega principa, pa postaja tudi osnova molovskemu, ko se z njim spogleduje na četrti stopnji, in sicer tako, da harmonsko prazen predtakt uvaja samo melodija. V enem od takih primerov lahko opazimo, kako blizu si postaneta jazz in šanson, in sicer v pesmi *Les feuilles mortes*, za katero je besedilo napisal znan francoski pesnik Jacques Prevert, glasbo pa Joseph Kosma. Pesem je namreč kljub svoji baladno-poetični naravi doživela več izvedb v jazzu in v tem žanru postala neizbežen standard. Seveda je besedilo angleške priredbe *Autumn leaves* mnogo manj poetično. Podobno harmonsko zgradbo ima poljska pesem *Kasztany (Kostanji)*, ki je prav tako doživela različne izvedbe, od tistih bolj sofisticiranih do bolj populističnih (Edyta Górniak).

Kar zadeva glasbene aranžmaje, je pri šansonu opazna težnja po izbrušeni, umirjeni uglajenosti, brez hrupnih tolkal in kitar. Inštrumenti, kot so godala, pihala, trobila se združujejo v dovršene orkestracije, ki so blizu bigbandovski popevki. Toda ker šanson potrebuje senzibilnejši zven, tako velikih zasedb ponavadi ne prenese. Zateka se v manjše, bolj komorne ansamble. Kromatična klavirska harmonika vnaša francoski melos, zato ima pomembno funkcijo, še posebej, ko je igrana z velikimi intervali hitro menjajočih se tonov, ki ustvarjajo posebno atmosfero. Klavir lahko nastopa samostojno, bodisi skozi celo pesem ali samo v uvodu. Je glavni harmonski inštrument, včasih ga nadomesti ali se z njim združi nežna kitara. Elektronski inštrumenti so redkost, vse je bolj usmerjeno v akustiko ali z ojačevalci podprte električne inštrumente. Težnja po arhaičnosti se kaže tudi v pogosti uporabi kontrabasa namesto baskitare. Popevke so razdeljene na dve uvodni kitici, refren in ponovitev uvoda, največkrat torej AABA. Dopustne so tudi druge variante, s prilagojenim številom taktov, na primer AAB ali ABC. Ker je v ospredju besedilo, kompleksnejša razdelitev ni obvezna, zato imajo nekatere pesmi zelo siromašno, iz enega samega dela sestavljeno strukturo, na primer Leskovarjeva priredba *V daljavi slišim vlak*. Solistični okraski niso bistveni, lahko so povsem izpuščeni, če pa se že pojavijo, niso tako dolgi kot v jazzu.

Izvajalce slovenskega šansona bi lahko razdelili v tri kategorije. V prvo sodijo najpomembnejši klasiki, v drugo od norme odstopajoči avtorji, ki se spogledujejo še z drugimi žanri, v tretjo mlajši izvajalci, ki so v svet šansona vstopili šele pred kratkim:

1. Frane Milčinski – Ježek, Lado Leskovar, Duša Počkaj, Svetlana Makarovič, Meri Avsenak, Vita Mavrič, Karli Arhar, Jerca Mrzel, Katja Levstik, Majda Sepe, Elda Viler
2. Melita Osojnik, Alenka Pinterič, Tomaž Pengov, Sedmina in Klarisa Jovanovič, Jani Kovačič, Zoran Predin, Iztok Mlakar, Adi Smolar, Peter Meze, Neca Falk, Marko Brecelj, Dušan Uršič, Kladivo, konj in voda, Mateja Koležnik
3. Jure Ivanušič, Andraž Hribar, Jana Kvas, Ksenija Jus, Urška Zajec, Jadranka Juras, Manca Urbanc, skupini Ezlek in Žabjak trio

Nekateri gledališki igralci so posneli precej šansonov (Boris Cavazza, Jurij Souček, Janez Hočevar – Rifle, Bogomir Veras), toda to gradivo je ostalo zapisano le na magnetofonskih trakovih. Od znanih šansonjerjev je treba izpostaviti tiste, ki sami pišejo (ali so pisali) glasbo in besedila, torej kantavtorje (Ježek, Makarovič, Kovačič, Pengov, Brecelj, Uršič, Ivanušič). Ti so zagotovo najpomembnejši, saj lahko najbolj doživeto interpretirajo lastne pesmi in so v tem pogledu prepričljivejši. Interpretacija je celo pomembnejša kot čistost glasu in sposobnost točnega petja. Nekateri lahko z njeno dovršenostjo prikrijejo vokalne slabosti (Kovačič); četudi nimajo najboljšega posluha, se lahko pretihotapijo skozi pesem z zanimivo dikcijo, tako da namesto petja uporabljajo recitacijo (v zadnjem času Mlakar). Nekateri pišejo samo besedila, nekateri le glasbo na že obstoječo (tudi svojo) poezijo, mnogokrat pa jim celotne aranžmaje pripravi nekdo drug, na primer uveljavljen glasbeni mojster. Pisci besedil se pojavljajo tudi iz ozadja, včasih so to amaterski, priložnostni avtorji ali pa že uveljavljeni pesniki, na primer Ervin Fritz in Janez Menart. Najznačilnejši, najkvalitetnejši skladatelji in aranžerji šansonov so bili Urban Koder, Bojan Adamič, Jože Privšek in Mojmir Sepe. Njihove orkestracije so zasnovane kompleksno, ambiciozno, prefinjeno, z mnogimi inštrumenti, ki se dovršeno prepletajo in združujejo v sofisticirano skulpturo. Seveda pa je pristop k šansonu lahko tudi minimalističen, v skromnejši zasedbi pride še bolj do izraza in ni tako izumetničen, besedilo pa dobi večjo težo.

Prvo veliko ime slovenskega šansona je zagotovo Frane Milčinski – Ježek. Izhajal je iz meščanskega okolja, ustvarjal pa v socialističnem, na prvi pogled neprijaznem obdobju. Pisal je besedila, ki so se oddaljevala od kolektivne miselnosti in vsebovala "buržoazne" elemente. Pri občinstvu je bil dobro sprejet in pogosto se je pojavljal na televiziji, morda tudi zato, ker je njegov humor ustrezal režimskim predstavam in ni bil družbeno sporen. Njegova dikcija ni bila dovršena, imel je težave z artikulacijo, zato se je moral toliko bolj potruditi pri interpretaciji. Vanjo je vnašal ekspresivno spakovanje, nesamožavestno cepetavost in komično intonacijo. Govorne pomanjkljivosti je prikril z vlogo revčka ali norčka, Slovencem pa je bil všeč zaradi svoje skromnosti. Znal se je

vživeti v najnižje družbene položaje, zato večina njegovih šansonov sodi v socialno kategorijo. V tistem času je lahko funkcioniral, za današnji okus pa je prevelika karikatura in bi se marsikomu zdel nadležen. Kljub temu je ustvaril nekaj umetniško kvalitetnih šansonov, na primer *Rekviem, Ljubezen naj gre vedno v cvet, Hiša številka 203, Glažek vinčka*. Pisal jih je v arhaični, predvojni maniri, ko so v ljubljansčini še prevladovali nemški izrazi. Kot televizijski človek in igralec je ustvarjal satirične pesmi kabaretnega značaja (*Cinca Marinca*), vendar je bila njegova kritika socializma preblaga in samocenzurirana. To je bilo značilno tudi za nekatere kasnejše režimske komike, ki so ustvarili nekaj zanimivih, toda časovno pokvarljivih songov (Vinko Šimek, Tone Fornezzi).

Za Svetlano Makarovič so značilni različni pristopi. Prvi je pesniški, ko uglasbi svojo, že prej obstoječo poezijo (*Pelin žena*), drugi je izključno šansonjerski, ko njeno besedilo nima umetniških, samostojećih ambicij (*Nananana*), v tretjem pa se loteva tekstov, ki jih ni napisala sama, na primer ljudskih pesmi na plošči *Pelinov med*. Pogosto je hudomušna in se norčuje iz konformistične, ozkogledne družbe. Ne teži k moraliziranju, ampak govori o ljudeh z napakami in jih prikaže zagrenjene, zapite, osamljene (*Bifejska rastlina*), vredne sočutja ali prezira. V šansonih se zrealijo njeni življenjski nazori, kljub pogumnim, drznim rešitvam in celo težnji po ljudski preprostosti tako jezika kot vsebine pa največkrat ostaja urbanizirana, boemska, znotraj kavarn in tipično frankofilskega gradiva.

Vita Mavrič na zgoščenki *Sem, kakršna sem* ni skrila svoje izrazito filistrske predstave o šansonu. Navsezadnje je ploščo poimenovala celo v francoščini: *Je suis comme je suis*. Meščanska forma, z rahlo perverznimi in za današnji čas nelogičnimi anahronizmi, učinkuje sicer duhovito, vendar premalo izvirno, preveč epigonsko. Zagledanost v Francijo in Pariz je bila očitna že v pesmi *Pigalle*, ki je nastala pod peresom Ervina Fritza. Namesto da bi slovenski šanson ubral svojo pot, se hlapčevsko uklanja francoskim klišejem. Namesto da bi jih nadgradil ali prenesel v domače okolje, hoče vstopiti v nek tuj, izumetničen svet, v neko drugo časovno obdobje. Skušša biti nostalgičen, tako v glasbi Mojmirja Sepeta kot v besedilih različnih avtorjev. To ga dela čudaškega, neskladnega, konzervativno zaprašnega. Klovni, cirkusantje, kokete, klobuki, dame, parazoli so preveč klišejski.

V posebno kategorijo spadajo izvajalci, kot so Iztok Mlakar, Marko Breclj, Tomaž Pengov, Zoran Predin, Adi Smolar. Vsi so kantavtorji in vsem je skupno, da hodijo po robu šansona ter se spogledujejo z drugimi žanri. Tomaž Pengov je predvsem izrazil liriko, ki ga prevzema narava, njena nežnost, prvinskost. Kot odličen kitarist zna poiskati pravo formo, mističen je in preprost, nepokvarjen, nagnjen k preverjeni, neinovatorski estetiki, njegove pesmi spominjajo na folk rock, katerega najbolj izraziti predstavniki so Donovan, Bob Dylan, Birds, Joan Baez. Marko Breclj eksperimentira tako v glasbenem kot poetičnem smislu. Akorde sestavlja v neurejeno modulirane celote brez slehernih pravil. Nonsensni humor je glavna značilnost njegovih besedil in zagotovo je s svojo značilno estetiko vplival na rockersko skupino Zmelkoow, ki prav tako prihaja s Primorske. V jezikovnem smislu pa je Primorska vplivala na Iztoka Mlakarja,

ki poje v tamkajšnjem narečju. "Poje" vsaj na prvih dveh ploščah, na zadnji se je bolj osredotočil na recitacijo. Pesmi so bolj ali manj epske narave, zato je od vseh šansonjerjev največji pripovednik. Kot igralec je zmožen spreminjati artikulacijo in je interpretacijsko gledano eden najmočnejših predstavnikov šansona, čeprav je bolj vezan na italijansko glasbeno izročilo, kar ga oddaljuje od šansona kot strogo dojetega frankofilskega žanra. Zoran Predin je v osemdesetih letih združeval rock in poezijo – trda, električna glasba je bila njegovo izhodišče, šele v zadnjem času pa se je kultiviral in vklopil v umetniško kvalitetnejše, predvsem akustične zasedbe, ki dajejo pravo podlago njegovim poetičnim težnjam. V rocku bi namreč Predinova besedila težko obdržala podobno funkcijo, kot so jo imela v osemdesetih letih, ko sta bila punk in rock edini upor proti komunističnemu režimu, šanson pa je samo previdno stopical in filistrsko ostajal zagledan vase. Adi Smolar predstavlja največje razočaranje za šanson. Bil je na dobri poti, da postane slovenski Georges Brassens, saj ima podobno globok, nizek glas in kljub skromni harmonični razgibanosti kaže svojo izvirnost z zanimivimi, prigradskimi besedili. Tudi način Smolarjevega igranja kitare spominja na Brassensa in njegovo *Brave Margot*, toda postal je hiperproduktiven, trivialnejši in umetniško nezanimiv. Njegove zgodnje pesmi so našle mesto celo v oddaji *Pol ure za šanson*, na primer *Daleč je za naju pomlad*. A v zadnjem času je postal velik moralist (*Je treba delat*), melodično se ponavlja in ne najde pravih izhodov v harmoniji. Vse, kar počne, je z estetskega vidika navaden šund, ki pa je še vedno boljši od devetdeset odstotkov posnetih skladb v Sloveniji. Podobno, kot je razočaral Adi Smolar konec devetdesetih, je razočaral Andrej Šifrer v začetku osemdesetih. S finančnega vidika sta omenjena avtorja uspela, toda z moralnega sta prodala dušo za pest cekinov. Sicer pa je tako vrednotenje stvar subjektivne presoje – ko potencialni kandidat za šansonjerja postane skomercializiran popevkar, je to sicer slabo za šanson, a toliko boljše za poneumljeno ljudstvo.

Spodbudno je, da je bil lani oživiljen festival šansona; prvič se je predstavilo veliko mladih, izvirnih avtorjev. Toda frankofilska miselnost včasih še vedno prevladuje. Iz šansona bi se morali končno umakniti malomeščanski snobizem in leporečenje, človekova samozadostnost in zlagana korektnost. Nastopiti bi moral obrat od izrabljenih motivov, cilindrov, parazolov, cirkusa, klovnov, krčmaric in ostale filistrske navlake. Današnji čas je primernejši za agresivnejši in provokativnejši šanson, ki bo posegal v politične, intimne in drugačne tabuje, ne bo skušal biti olepšan in družbeno korekten, temveč brezkompromisen. Za samo poezijo to ni nič posebnega, v popevki pa takih poskusov pri nas ni bilo veliko. V Franciji je bil morda najbolj opazen primer Serge Gainsbourg. Obstaja seveda bojazen, da bo tisti, ki bo hotel radikalizirati svoje umetniško izražanje, naletel na prikrito cenzuro – ta v podalpskem okolju niti ne preseneča, toda ker ostane prikrita pod pretvezo domnevne nekvalitete zavrženega dela, je nihče ne upa ali ne more naravnost razkrinkati. Nikoli ne bo težko prisluhniti utemeljenim argumentom, toda najprej bo treba stvari postaviti na pravo mesto, izoblikovati, definirati, predrugačiti, skratka prevetrili ta naš okosteneli šanson.