
POEZIJA SVETLANE MAKAROVIČ MED LITERARNO IN GLASBENO PARADIGMO

Kljub latentni muzikalnosti, ki naj bi jo, sodeč po odkritjih literarnih znanstvenikov, izkazovala poezija Svetlane Makarovič, pesničina besedila niti niso izjemno navdihovala slovenskih skladateljev. To je še toliko bolj nenavadno, ker pesničnih besedil v ozko zvezo z glasbo ne postavlja zgolj zunanja forma njenih pesmi, temveč tudi tipična notranja strukturiranost, povezana z izvotljevanjem na videz preprostih ljudskih vzorcev. V članku je v središču primerjava med osrednjima ciklusoma samospsevov, ki uglasbujeta poezijo Makarovičeve – med *Pesmimi iz mlina* Marijana Lipovška in ciklusom *Vojskin čas* Pavleta Merkuja. Postopek obeh skladateljev je ob zelo podobni poeziji precej različen: Merku se skuša približati pesničinemu palimpsestnemu sopostavljanju, Lipovšek pa nasprotno ostaja zavezan glasbenemu homogeniziranju. Izkaže se, da je razliko mogoče povezati z raznoliko glasbeno in literarno paradigmo, ki sta v precej zapletenem medsebojnem razmerju.

Ključne besede: Svetlana Makarovič, Marijan Lipovšek, Pavle Merku, uglasbitev besedila, literarna paradigma, glasbena paradigma

Razmišljanja o delu Svetlane Makarovič ni mogoče začeti brez uvodne ugotovitve, da imamo opravka z vsestransko umetnico: pesnico, pisateljico, igralko, pevko, tudi ilustratorko in avtorico glasbe. Takšna multitalentiranost gotovo odzvanja tudi v posameznih avtoričinih stvaritvah. Prav zato ne more presenetiti, da številni raziskovalci pesniškega opusa Makarovičeve odkrivajo poudarjene glasbene lastnosti njene poezije. Josip Osti tako ugotavlja, »da je prav pevnost ena bistvenih kvalitiet njenih pesmi« (Osti 1998: 134) in da njen pesniški jezik zaznamuje »poseben posluš za zvok« (Osti 1998: 136). Tudi Irena Novak Popov izpostavlja, da so mnoge avtoričine pesmi »izrazito muzikalne, melodične in ritmične« (Novak Popov 2006: 717), Marjetka Golež Kaučič pa

celo opozarja, da lahko pesmi Svetlane Makarovič »beremo ali pojemo« (Golež Kaučič 1998: 62). Urban Vovk je prepričan, da je pesničin svet »svet preprostega ljudskega melosa« (Vovk 1999: 207), medtem ko Boris A. Novak v svojih študijah o zvezah med zvenom in pomenom pri slovenskih pesnikih zaključuje, da urejeni meter poezije Makarovičeve pogosto le še pogloblja učinek tragičnosti, pri čemer Novak v pomoč za razumevanje takšne tragičnosti enakomernega sporočanja temnih sporočil kot primer navaja lajno (Novak 2005: 155). Lajna nas po eni strani asociira na emfatično, glasbeno podajanje vsebin, ki pa so po drugi strani zaradi enakomernosti in neskončne razpotegnjenosti vendarle odete v brezčutnost.

Ob Novakovi metafori lajne se mi kot muzikologu sproži vrsta asociacij, ki so na koncu daljše verige miselnih preskokov povezane tudi s poezijo Svetlane Makarovič. Osrednji cikel samospjevov 19. stoletja, *Zimsko popotovanje* »očeta« samospjeva Franza Schuberta, namreč zaključuje prav samospjev *Lajnar*, ki pod neutrudno ponavljajočim se glasbenim obrazcem skriva dokončno vdajo lirskega subjekta, ki se sprijazni z večnim osamljenim lajnanjem v neprijazni zimski pokrajini življenja. Toda *Zimsko popotovanje* nosi še eno pomembno vzporednico s poezijo Makarovičeve, namreč stopljenost z ljudskim občutjem, o katerem bo še govor – najbolj znan samospjev tega ciklusa, *Lipa*, je namreč v nemškem okolju ponarodel. Asociacij pa s tem nikakor še ni konec – Schubert je avtor še enega pomembnega ciklusa samospjevov *Lepa mlinarica*, na katerega se verjetno sklicuje veliki poznavalec pesemske literature Marijan Lipovšek v svojem ciklusu *Pesmi iz mlina*, napisanem prav na poezijo Svetlane Makarovič.

Pričakovali bi, da so zaradi inherentne muzikalnosti verza Makarovičeve slovenski skladatelji pogosto posegali po njenih besedilih, vendar seznam uglasbitev poezije Svetlane Makarovič niti ni pretirano dolg. Največ pozornosti je Makarovičevi namenil Pavle Merku, ki je na podlagi pesničinega libreta napisal opero *Kačji pastir*, na njegovem seznamu pa se najdeta še zbor *Mračnina* in cikel *Vojskin čas*. Pavel Šivic je v obliki zborov uglasbil štiri pesmi Makarovičeve (*Odštevanka*, *Svitnica*, *V tem mrazu* in *Kolovrat*), Pavel Mihelčič je napisal moški oktet *Kost* in zbor *Pesem o lipi*, Samo Vremšak zbor *Pelin žena*, Marijan Lipovšek cikel samospjevov *Pesmi iz mlina*, Brina Jež - Brezavšček je uglasbila pesmi *Lovec na ljudi*, *Igla*, *Bliže* in *Živa voda*, medtem ko je Uroš Rojko na podlagi besedil Makarovičeve zasnoval cikel otroških zborovskih pesmi *Za en gobček pesmi*. Zanimivo je, da sta Merkuja in Šivica pritegnili isti pesmi – *Odštevanko* in pesem *V tem mrazu* namreč najdemo v Merkujevem ciklusu *Vojskin čas*.

Makarovičeve z glasbo ne povezuje zgolj poudarjena muzikalnost njenega verza, temveč tudi bližina ljudski pesmi. Vse od svoje tretje pesniške zbirke dalje se pogosto navezuje na ton ljudske pesmi, še posebno balade. V njeno poezijo ostanki ljudske pesmi vdirajo v obliki repertoarja simbolov, znamenj, ritualnih dejanj, bajeslovnih bitij, magičnih števil, sledi pa najdemo tudi na ravni zunanje forme v baladnih verznihih vzorcih, ritmu in skladenjskih paralelizmihi, ponavljanjih, geminacijah. Golež Kaučičeva razume ljudsko pesem pri Makarovičevi kot »prototekst«, ki je postal podlaga za nov pesniški organizem (Golež Kaučič

1998: 63). Makarovičeva se tako sklicuje na znani arhetip, povezan s trdno mrežo »ljudskih« asociacij, ki pa ga nato napolni z novo vsebino, ki prvotne asociacije dobesedno izvotli in pervertira – tako nastali ostri kontrast med izvorno ljudsko pesmijo, ki funkcionira kot intertekstualni element, in »novimi« poudarki in zaobrnitvami že znanih vzorcev razkriva osrednjo poanto poezije Makarovičeve: na videz topli, domači, znani svet je v resnici odtujen, poln mržnje, grobosti, nerazumevanja med spoloma. Najbolj okosteneli družbeni običaji, vzorci in navade so popolnoma izvotljeni, so samo maska, ki prekriva brezdušnost njihove izpraznjene vsebine.

Zanimivo je, da prav takšna razpetost med preteklimi obrazci in njihovo izvotlitvijo Ostija vodi do slogovne ocene pesničinega opusa, saj naj bi jo »zazrtost v pretekle vzorce in poseben posluš za zvok pesniškega jezika /.../ ločevala od sodobnikov in odvrčala od radikalnega modernizma, magična, resnično sodobna senzibiliteta /.../ pa od starejših, tradicionalnih pesnikov« (Osti 1998: 136). Prav podobna razpetost med arhetipskim in izrazito sodobnim, nihilistično izvotljenim občutenjem sveta je Janka Kosa najbrž vodila k oceni, da bi Makarovičeva »lahko veljala za predhodnico novejšega, postmodernističnega pesnjenja« in da bi »njeno obnavljanje starih izročil /.../ lahko razumeli kot obrat k postmodernizmu« (Kos 2000: 376). Tudi intertekstualnost in palimpsestnost, ki ju izpostavlja Golež Kaučičeva, bi lahko pričali o tem, da se Makarovičeva v resnici bliža postmodernističnim postopkom. Prav zato se zdi, da bi morala biti poezija Makarovičeve še posebej privlačna za tiste skladatelje, ki na podoben način kot pesnica v svojih delih družijo arhetipske glasbene modele s sodobno občutljivostjo. To velja predvsem za Jakoba Ježa in Lojzeta Lebiča. Jež je v svojih številnih vokalno-instrumentalnih delih (*Do fraig amors*, *Brižinski spomeniki*, *Caccia barbara*) značilno modernistično zvočnost pogosto dopolnjeval z okruški zvokov preteklosti, podobno pa velja tudi za Lebičeve uglasbitve poezije Daneta Zajca (*Požgana trava*), Gregorja Strniše (*Ajdna*) in Vena Tauferja (*Miti in apokrifi*). Zanimivo je, da prav naštete pesnike – Zajca, Strnišo in Tauferja – postavljajo v izrecno bližino z Makarovičevo tudi literarni znanstveniki, zato se zdi še bolj nenavadno, da se ne Jež ne Lebič nista glasbeno soočala s poezijo Makarovičeve.

To pa že prinaša pomembna spoznanja – skladatelji, ki so posegali po poeziji Makarovičeve, tudi če so prepoznali značilno izrabljanje in izvotljevanje ljudskega, bajeslovnega in preteklega, tega v svojih delih niso realizirali s podobnimi glasbenimi sredstvi, kar lahko pomeni, da so v svoja dela sprejeli katero izmed drugih miselnih prvin pesničine poezije, ali pa, da vezi med literarnimi in glasbenimi prvinami ne potekajo povsem »aritmetično« vzporedno.

V nadaljevanju se bom posvetil osrednjima ciklusoma, ki uglasbujeta poezijo Makarovičeve; v središču mojega zanimanja bosta ciklusa *Vojskin čas* (1974) Pavleta Merkuja (1925) in *Pesmi iz mlina* (1980) Marijana Lipovška (1910–1995). Čeprav avtorja pripadata praktično isti skladateljski generaciji, nastanek njunih del loči le pet let, za izhodišče pa sta izbrala avtoričine pesmi, izdane sicer v dveh zbirkah, ki pa sta izšli v dveh zaporednih letih (*Srčevce*, 1973, *Vojskin čas*, 1974), je njun pristop k poeziji in njeni uglasbitvi zelo različen.

V Merkujevem ciklusu *Vojskin čas* za alt, violino, violončelo, mali klarinet, fagot in boben bi lahko ugledali nekaj postmodernističnega sopostavljanja arhetipskega, preteklega z aktualnim občutjem brezizhodnosti. Na to nas navaja že instrumentacija dela, ki bi jo lahko razumeli kot presečišče »godčevskega« in umetnega: violina, mali, visoki klarinet v es-uglasitvi in mali boben so inštrumenti, ki jih srečamo tudi v ljudskih zasedbah, so torej glasbila, ki so del splošne ljudske kulture, medtem ko fagot in violončelo izrazito pripadata svetu »visoke«, umetne glasbe. Takšen občutek primarnega muzikantstva Merku samo še utrjuje v pesmih, saj glas vsakič spremlja samo en inštrument, kar nas znova prestavlja v svet potujočih pevcev, muzikantov.

Merku je iz zbirke *Vojskin čas* iz leta 1974, po kateri nosi glasbeni cikel tudi naslov, izbral pet pesničnih pesmi in pri tem obdržal zaporedje pesmi, v katerem so objavljene v pesniški zbirki. Uglasbitve je nato kombiniral s kratkimi inštrumentalnimi skladbami: pred prvo pesmijo je tako inštrumentalna predigra, prvi, drugi, tretji in četrti pesmi sledi medigra in zadnji, peti, postludij oz., kot se glasi avtorjev originalni naslov, »sklepna igra«, s čimer skladatelj verjetno aludira na prenos »igrice« odštevavanja in preštevavanja iz poezije v glasbo. Zanimivo je, da z izjemo sklepne igre v nobenem drugem stavku ne zazveni celoten inštrumentalni ansambel, Merku pa ves čas sledi trdni logiki razporejanja inštrumentov: v predigri in medigrah nastopijo vsakič vsi inštrumenti razen tistega, ki bo spremljal glas v sledeči pesmi, s čimer Merku izpostavlja barvno-inštrumentalne specifične posameznih uglasbitev. Vmesne inštrumentalne stavke je sicer mogoče razumeti kot nekakšne metaforične komentarje uglasbitev pesmi – vsi so namreč izpeljani iz znamenitega motiva sekvence *Dies irae*, ki je bil v umetniški glasbi preteklosti že ničkolikokrat izrabljen (uporabili so ga npr. H. Berlioz, F. Liszt, S. Rahmaninov, G. Crumb) in zaradi svoje konvencionaliziranosti funkcionira celo kot nekakšna šifra za zlo. V obliki kontrapunktske igre je motiv sekvence jasno predstavljen v predigri, sledeče medigre pa so zamišljene kot variacije tega gradiva, ki se nato v obliki kratke reminiscence »povrne« v sklepni igri. Na ta način prek glasbene metafore skladatelj pravzaprav izpostavlja dominantno pesničino temo smrti oz. smrtnosti, ki preveva uglasbene pesmi (*Božja volja, V tem mrazu, Odštevanka, Sončnice in Preštevanje*).

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in E, Bassoon, and Violoncello. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a common time signature. The Clarinet part is in the treble clef, the Bassoon in the bass clef, and the Violoncello in the bass clef. The score is marked with a piano (*p*) dynamic. The music consists of three staves, each with a melodic line. The first staff (Clarinet) starts with a rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff (Bassoon) starts with a rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The third staff (Violoncello) starts with a rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The music is divided into measures by vertical bar lines, and there are some slurs and accents over the notes.

Primer 1: Motiv sekvence *Dies irae* v predigri ciklusa *Vojskin čas*

V uglasbitvah Merku ohranja poudarjeni ritem pesnice, na formalni ravni pa se to kaže v ohranjanju značilnih refrenov, ki obliko jasno členijo. Prav refreni tudi v glasbenem smislu prinašajo zaradi konstantnega ponavljanja občutek igrive »izštevalnosti«, za katero se ob uporabi nekoliko bolj smelih, disonančnih harmonskih postopkov izkaže, da prekriva mnogo bolj resna sporočila in občutja. Skladatelj doseže največjo napetost prav s podobno kontrastno uglasbitvijo besedila – na mestih, kjer se pesničim tekst najbolj jasno odpira grozi, odtujenosti in zlu, so skladateljeva sredstva najbolj asketska ali pa prihajajo v stik s simulirano ljudsko enostavnostjo. Tako je v središče ciklusa postavljena uglasbitev antološke *Odštevanke*, ki pa je spremljana zgolj z malim bobnom. Skladatelj se je odpovedal drugemu melodičnemu glasu in je z uporabo ritmičnega glasbila samo še poudaril brezčutno »odštevalnost« poezije. Zelo podobno je mogoče oceniti tudi napetost, ki nastane ob uglasbitvi verzov »Od časa do časa / kdo koga umori / ali pa kakšnega novega zaplodi / v tem mrazu« iz pesmi *V tem mrazu*. Ritmična spremljava klarineta je enakomerna, pevska linija pa se »sprehaja« po tonih razloženega As-dur akorda in v svoji enostavnosti ter periodičnosti močno spominja na obrise kake ljudske pesmi. Grozljivost verzov je soočena s »poskočnostjo« glasbe, in prav iz tega kontrastnega šiva izhaja temno, skrito sporočilo.

The image shows a musical score for the song "V tem mrazu". It consists of four staves. The top staff is for Clarinet in E♭, marked with a piano (*p*) dynamic. The second staff is for Alto, with lyrics "Od časa do časa / kdo koga umori". The third staff is for E♭ Clarinet, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The bottom staff is also for Alto, with lyrics "ali pa kakšnega novega zaplodi / v tem mrazu". The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic accompaniment for the clarinets and a simple, melodic line for the alto.

Primer 2: Odlomek iz Merkujeve uglasbitve pesmi *V tem mrazu*

Ob pomoči kontrastov med enostavnim in kompleksnim, harmonsko gostim ali tradicionalnim glasbenim stavkom ter arhetipsko-arhaičnim in svobodno razvezanim se Merku približuje tipičnemu pesničinem potujevanju ljudskih oz. prevzetih pesniških modelov – za njihovo navidezno neobremenjenostjo se skriva prava, »smrtna« poanta pesmi in njenih uglasbitev. Merkujev glasbeni kontrast pri tem ni tako izrazito močan – zdi se, kot da še vedno želi ohranjati homogenost glasbenega stavka. To je mogoče razumeti v kontekstu širšega skladateljevega opusa, ki se sicer ne približuje postmodernističnemu sopostavljanju – v primeru ciklusa *Vojskin čas* ga je v to gnala poezija Makarovičeve.

Bolj kot Merkujeva uglasbitev se je v slovensko glasbeno kulturo zasidral Lipovškov ciklus samospevov *Pesmi iz mlina*, ki jih je skladatelj posvetil svoji

hčerki, priznani mezzosopranistki Marjani Lipovšek, in to kljub temu da skladatelj v svoji glasbeni uresničitvi ni skušal tako zvesto slediti notranji formi pesničnih besedil, kot to velja za Merkuja. Zdi se, da je Lipovška bolj kot približevanje vsem skritim vsebinskim poudarkom poezije zanimalo ohranjanje glasbene homogenosti, uresničene ob pomoči imanentnih glasbenih izrazil.

Lipovšek je za svoj ciklus izbral šest pesničnih pesmi iz zbirke oz. ciklusa *Srčevce* (1973), v katerem Makarovičeva še poglobi svoj postopek izvotljevanja ljudskobaladnih vzorcev in mnogih bajeslovno-mitičnih motivov (magična števila, bajeslovna bitja, obredna znamenja), ki so odtlej stalnica njene poezije. Skladatelj je izmed šestnajstih pesmi, ki se v izvorno oblikovani knjigi Tomaža Kržišnika razpirajo v štirih plasteh trakov, izbral tiste pesmi, ki so motivično povezane s podobo mlina. Pri tem ne moremo prezreti, da si že v pesnični zbirki vseh šest pesmi sledi zaporedoma od drugega traku zgoraj do tretjega na levi strani in da je Lipovšek v razporeditvi pesmi napravil le majhen premik, ko je pesem *V tihem mlinu* s tretjega mesta – če sledimo logiki premikanja urnega kazalca – premestil na začetje. Tako »razpostavljene« pesmi na koncu izdajajo celo več kot zgolj motivično sorodnost – zdi se namreč, da bi jih bilo mogoče povezati v ohlapno zgodbo o ljubezenski zvezi med mlinarjem in njegovo ženo, ki po svoji misteriozni smrti straši postaranega ljubimca v z mahom zaraslem mlinskem poslopju. Obrisi navidezne fabule se zdijo značilni: moška krivda povzroči smrt ženske, ki se nato kot veščica maščuje moškemu in na koncu »z vrat preklete hiše / mlinarjevo ime izbriše«, toda temu za Makarovičevo skoraj arhetipskemu vzorcu se vendarle pridružuje tudi nekaj ambivalence, saj verzi začetne *Zazibalk* »minevajo leta in mlinar sivi, / dekle pa je žena, / ki z drugim živi« nakazujejo, da je krivda najbrž kar obojestranska, da je enakovredno porazdeljena tako na moški kot na ženski strani.

Lipovšek v svoji uglasbitvi ni skušal ostati zvest takšnim tipičnim dvojnostim, ki napolnjujejo pesmi iz zbirke *Srčevce*. V središču skladateljevega zanimanja ni bilo odpiranje napete dvojnosti med navidezno neobremenjenostjo prevzetega ljudskega obrazca in kontrastno temno vsebino, ki ta znani model napolnjuje, ali iskanje nekakšne glasbene vzporednice dvopolnosti moškega in ženske. Paradoksalno je bil Lipovšek veliko bolj zaposlen s homogeniziranjem celotnega ciklusa, ki ne funkcionira kot kontrastna sestavljanka pesmi, temveč kot zaporedje enot, izraslih iz iste klice. Takšno poenotenje je Lipovšek v glasbenem pogledu udejanjil prek skupnega motivičnega materiala. Prav vse pesmi namreč rastejo iz motivičnih enot, ki jih skladatelj predstavi že v kratkem klavirskem uvodu k prvi pesmi:



Primer 3: Klavirski uvod k *Zazibalki* iz *Pesmi iz mlina*

Iz uvoda jasno izstopa motiv padajoče terce (male ali velike), ki je na koncu izpeljan v padajočo sekundo. Prav intervala terce in sekunde obvladujeta vseh šest samospevov, izpostaviti pa gre še dva značilna padajoča postopa, sestavljena iz terc ali sekund, ki se praktično v vseh pesmih pojavljata na njihovem vrhuncu. Kot dokaz za središčno in povezujočo vlogo terčnega motiva si velja ogledati incipite vseh šestih samospevov, pri čemer se izkaže, da so prav vsi izpeljani iz te središčne motivične klice:

Zazibalka

Mo - li - tve - nik, pr - stan, cu - kre - no - st - ce... On sam je po - za - bil na
 Kaj tu ni ni - ko - gar? Ni - ko - gar več ni.
 Mir - ho - vi pe - ra - šca - jo... mlin sko
 mo - li - tve - nik pr - stan spo - mi - ne na njo

Žalik žena

Če bom te kdaj, kot sem bi - la
 Pa ta mr - li - ška staj - či - ca
 že na

Mlinska vešča

vbe - lo dlan no - ti za - ja - me
 vse glas - ne je no - po - ta
 Ko pa se za - tne da - ni - ti

Mlinarica

Su - mi tu - mi good re - le - ni
 Da - la mu je čr - no vi - no
 Sme - je se da solz pe - ko - čih

Utopljena

O, mo - je zlom - lje - no sr - ce...
 O, mo - ja mo - kra staj - či - ca
 Le ča - kaj, ča - kaj, mi - nar mlad
 zzo - bni - te hem po - lju - bja - la

V tihem mlinu

Vti - hem mli - nu luč go - ri
 ve - štji je i - me pro - dal

Primer 4: Motivična analiza *Pesmi iz mlina* – v prvem stolpcu so incipiti pesmi (pevski in/ali klavirski), v drugem izpeljave iz sledečih oblikovnih enot, v tretjem pa kulminacije v podobnih padajočih figurah.

Glavni skladateljev oblikovni postopek je tako povezan z variiranjem. To je najbolj razvidno iz prve pesmi, *Zazibalke*, pri kateri je tri kitice mogoče razumeti v smislu konstantnih, razvijajočih se variacij osnovne motivične ideje terce. Že v tej pesmi se razkrije še drugi skladateljev postopek, ki služi za poenotenje ciklusa, namreč pogosti ostinati. Te bi sicer ob uglasbitvi uspavanke pričakovali, vendar uvodna kitica tega še ne napoveduje, saj skladatelj konstantno menjava taktovske načine (gl. **Primer 3**), toda od druge kitice naprej imamo opraviti tako z ritmičnimi kot tudi melodičnimi ostinati.

Prav takšno neumorno ponavljanje melodično-ritmičnih vzorcev, ki dominirajo v tretji pesmi, *Mlinski vešči*, natančneje razkriva simbolno vrednost osrednjega motiva terce. Skladba se začne metrično razvezano, toda z namenom, da bi še jasneje izstopili nadaljnji ritmično poudarjeni repetitivni vzorci. Le-ti so ritmično zmeraj gostejši in so ujeti v enosmerno stopnjevanje, višek pa dosežejo ob verzih »mlinski kamen kakor blazen / vse glasneje ropota«, ko se v klavirski spremljavi v vzporednih tercah neumorno ponavlja motiv terc (gl. **Primer 5**). Osrednji motiv se tako razkrije kot glasbena šifra za mlin, ostinati pa simbolično zaznamujejo enakomerno vrtenje mlinskega kamna.

The image shows a musical score for the song 'Mlinski vešči'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The lyrics are: 'Mli-ski ka - men ka-dor bla - zen vse glas - ne - je ro - po - ta.' The bottom staff is the piano accompaniment, also in treble clef with the same key signature and time signature. It features a prominent triplet pattern in the right hand, which repeats throughout the piece, and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

Primer 5: Višek ostinatnega stopnjevanja v uglasbitvi pesmi *Mlinska vešča*

Kratki analizi obeh uglasbitev nam razkrivata, da sta avtorja izbrala ob poeziji, ki izkazuje precej sorodne slogovne, formalne in vsebinske poteze, razmeroma različna kompozicijska pristopa. Merkujev ciklus se zdi bližje avtoričini literarni ideji – medtem ko poezija Makarovičeve črpa iz napetosti med navidezno ljudsko formo in modernistično izpraznjenostjo medčloveških odnosov, skuša skladatelj to dvojnost glasbeno udejanjiti prek sopostavljanja različnih glasbenih »svetov«, kar njegov ciklus *Vojskin čas* pomika v bližino postmodernizma. Nasprotno ostaja Lipovšek slogovno homogen, njegov glasbeni stavek ostaja ves čas v mejah tradicionalnega: harmonska logika sledi hindemithovskim napetostnim obrazcem, ki črpajo iz intervalnih specifik in se gibljejo med statiko praznih kvint ter kopičenjem napetih sekund, osnovni oblikotvorni postopek je povezan z motivično-tematskim delom, skladatelj pa izrablja klasične formalne vzorce variiranja (*Zazibalke*), izpeljevanja (*Mlinska vešča*) in tridelne (*Žalik žena*, *Utopljenka*, *V tihem mlinu*) ali dvodelne (*Mlinarica*) pesemske oblike. Skladateljeva pozornost ne velja značilnemu pesničinemu kontrastu med zunanjo in notranjo formo, temveč skuša uglasbiti »končni« produkt takšnega nesoglasja, ki se kaže v prevladujočem tesnobnem občutju.

Primerjava Merkujeve in Lipovškove uglasbitve tako samo še enkrat več razkriva težavno razmerje med literarnim besedilom in njegovo glasbeno realizacijo in ga hkrati prestavlja na raven dileme o glasbeni zvestobi zunanji in notranji literarni formi nasproti glasbeni imanentnosti. Takšna nasprotja so v nadaljevanju seveda še ozko povezana z aksiološkimi vprašanji, namreč, ali je v uglasbitvah pomembnejša zvestoba literarni ideji ali znotrajglasbena homogenost. Toda ob bok takšnemu prevpraševanju je mogoče postaviti za naše razmišljanje še pomembnejšo dilemo, namreč, ali morda razlika med obema uglasbitvama ne zrcali tudi pesničine slogovne večznačnosti. Zato velja premisliti, ali ne sovpada Merkujevo branje poezije Makarovičeve in posledično seveda tudi uglasbitev s Kosovo oceno pesničinega približevanja postmodernizmu, po drugi strani pa bi Lipovškov pristop lahko povezovali s tistimi literarnimi analizami opusa Makarovičeve, ki v njenih delih odkrivajo predvsem tradicionalne prvine, povezane z ljudsko melodičnostjo in formo, ki v nadaljevanju seveda razgrne temeljno tragično občutenje sveta in odnosov v njem. Povedano še drugače: razpoka med Merkujevo in Lipovškovo uglasbitvijo pravzaprav potrjuje Ostijevo v začetku omenjeno tezo, da pesnico prav navezava na preteklo in ljudsko loči od tistih sodobnikov, ki so se zavezali radikalnemu modernizmu, hkrati pa jo izvotljevanje teh znanih modelov ločuje od tipične tradicionalne lirike. Če sprejmemo to misel, lahko zaključimo z ugotovitvijo, da različni uglasbitvi ne zrcalita samo osnovnih estetskih razlik med skladateljema, temveč tudi in predvsem temeljno razpoko v poeziji Makarovičeve, ki jo je mogoče razumeti kot njeno osrednjo pesniško strategijo.

Literatura

- Osti, Josip, 1998: Memento mori ali kristalizacija teme smrti v poeziji Svetlane Makarovič. Makarovič, Svetlana: *Bo žrl, bo žrt*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 129–157.
- Novak Popov, Irena, 2006: Ustvarjalnost kontroverzne umetnice Svetlane Makarovič. *Slavistična revija* 54/4. 711–725.
- Golež Kaučič, Marjetka, 1998: Slovenska ljudska pesem in njeni odsevi v poeziji Svetlane Makarovič. *Traditiones* 27. 61–78.
- Vovk, Urban, 1999: Na dveh različnih ravneh. *Literatura* 91/92. 205–207.
- Novak, Boris A., 2005: *Zven in pomen*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.
- Kos, Janko, ³2000: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: DZS.